

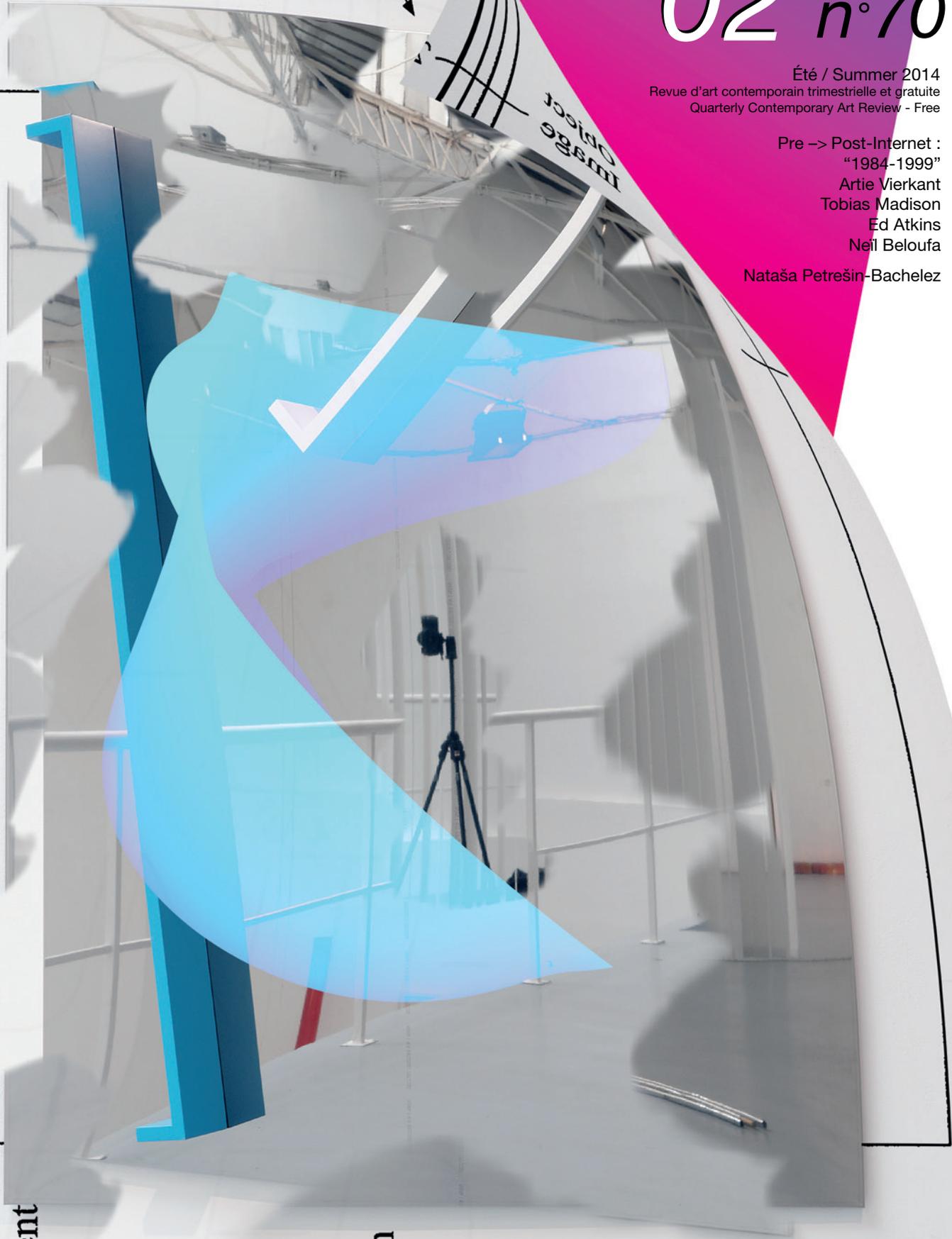
02 n°70

Été / Summer 2014
Revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite
Quarterly Contemporary Art Review - Free

Pre -> Post-Internet :
"1984-1999"
Artie Vierkant
Tobias Madison
Ed Atkins
Neïl Beloufa

Nataša Petrešin-Bachelez

OBJECT MANAGER



Open Document

Close r
iment

Zoom In

Zoom Out

Print Documen

Print Image

Change View

Exit

S.M.A.K.

www.smak.be



Wilfredo Prieto
Speaking Badly about Stones

21.06... 21.09.2014

WALID RAAD

PRÉFACE



CARRÉ D'ART-NÎMES
23 MAI-14 SEPTEMBRE 2014

Préface to the third edition (édition française) ... Plate III, détail, 2013. Courtesy of l'artiste et Galerie Steir-Semier, Beyrouth / Hambourg © W. Raad



d'Art



WWW.CARREARTMUSEE.COM



GUILLAUME LEBLON
DU 6 JUIN AU 24 AOÛT 2014



A Moveable Feast
Part XI - Eileen Quinlan & Cheyney Thompson

3 - 26 July 2014
Opening Thursday 3 July, 7 - 9 pm

Campoli Presti
6 rue de Braque, 75003 Paris

A I
À dos
de cheval
avec
le peintre.

INSTITUT
D'ART CONTEMPORAIN
Villeurbanne/Rhône-Alpes

11 rue Docteur Dolard
69100 Villeurbanne
France

t. +33 (0)4 78 03 47 00
f. +33 (0)4 78 03 47 09
www.i-ac.eu

C



FESTIVAL DES FABRIQUES

PARC ROUSSEAU
ERMENONVILLE
7+8 ET 14+15 JUIN 2014

PIERRE BERTHET, CLERKE & JOY, 2B COMPANY, JULIE DESPRAIRIES,
VINCENT DUPONT, AURÉLIE GANDIT, EMMANUEL GIRAUD, CÉLIA HOUDART
& SÉBASTIEN ROUX, LANG & BAUMANN, JEAN-CHARLES MASSERA,
MICKAEL PHELIPPEAU, OLIVIER VADROT, WILFRIED*



LE PARC ROUSSEAU EST UN SITE DU CONSEIL GÉNÉRAL DE L'OISE

WWW.PARC-ROUSSEAU.FR



mag- mas & plas- mas

une exposition
de **Antoine Dorotte**
au **Frac Aquitaine**

du **24 mai**
au **21 septembre 2014**

Hangar G2, Bassin à flot n°1
Quai Armand Lalande
33300 Bordeaux

entrée libre

Ateliers et événements sur
www.frac-aquitaine.net



avec le soutien de **RHEINZINK®**



From : **Joana Hadjithomas & Khalil Joreige**

To : **VILLA ARSON NICE**

Subject : **JE DOIS TOUT D'ABORD M'EXCUSER...
I MUST FIRST APOLOGISE...**

Dates : 06/07 - 13/10/2014

Pour leur exposition à la Villa Arson, les cinéastes et plasticiens libanais Joana Hadjithomas et Khalil Joreige poursuivent leurs recherches sur les modes de narration, l'écriture de l'histoire et les productions d'imaginaires, ainsi que sur l'anecdotique comme mode de résistance et d'émergence d'individualités, de singularités. Ils s'intéressent ici aux mels (courriels) indésirables, les SPAMS, en se focalisant notamment sur les SCAMS qui constituent des arnaques particulièrement efficaces. Pendant plus de 15 ans, les artistes ont collecté, archivé, étudié et remonté la trace de ces mels pour interroger leurs rapports à l'histoire, aux contextes, aux différents régimes de représentations ainsi que l'étrange foi qui nous fait croire aux images et aux récits. La matière des SCAMS, reléguée d'habitude aux corbeilles de nos ordinateurs, devient un symptôme de l'état du monde, une cartographie des conflits, une étrange histoire contemporaine, mais aussi le lieu de rencontres singulières et d'expériences poétiques.

WWW.VILLA-ARSON.ORG

MARC BAUER
IN THE PAST, ONLY
DIERK SCHMIDT
BROKEN WINDOWS 3.0 ET IMAGE LEAKS

**DU 7 JUIN
AU 21 SEPTEMBRE 2014**

LE **QUARTIER** CENTRE IER
D'ART CONTEMPORAIN
DE QUIMPER

10, ESPLANADE FRANÇOIS MITTERRAND
29000 QUIMPER
T : +33 (0)2 98 55 55 77
WWW.LE-QUARTIER.NET

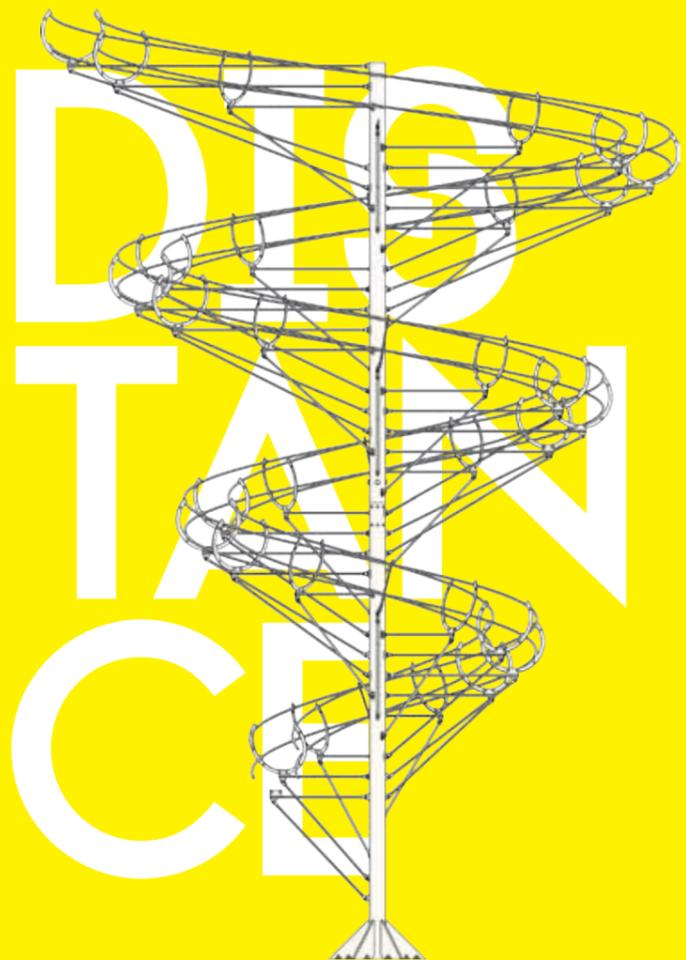




EXPOSITION
DU 6-6 AU 31-8-2014
LE GRAND CAFE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN

Place des Quatre z'Horloges
44600 Saint-Nazaire
Du mardi au dimanche de 11:00 à 19:00
www.grandcafe-saintnazaire.fr

ENTREE LIBRE



EXPOSITION
DU 6-6 AU 5-10-2014
JEPPE HEIN

LIFE

Base des sous-marins · Alvéole 14
Bd de la Légion d'Honneur
44600 Saint-Nazaire
Du 6.6 au 31.8 du mardi au dimanche
de 11:00 à 19:00 et du 1.9 au 5.10
du mercredi au dimanche de 14:00 à 19:00

Ouverture du Radôme au public
Toit de la base des sous-marins
Tous les week-ends de juillet et août
Programme des ateliers disponible
sur <http://lelifesaintnazaire.wordpress.com/>

ENTREE LIBRE



ETERNAL
GALLERY



LAURENT
FAULON

24 MAI 2014
13 JUIL 2014

Hugo Bouquard

FITNESS CENTER

EXPOSITION
—
VERNISSAGE VENDREDI 23 MAI À 18 H 30
OCTROI NORD-EST, PLACE CHOISEUL, 37000 TOURS
SAM & DIM • 16H À 19H ET SUR RENDEZ-VOUS
ETERNALNETWORK.FR

Du 2 au 6 juillet, pendant le festival Rayons Frais, ouverture tous les jours de 14h à 19h.

CETTE MANIFESTATION REÇOIT LE SOUTIEN DE LA VILLE DE TOURS, DE LA DRAC CENTRE, DE LA RÉGION CENTRE ET DU CRÉDIT MUTUEL.



Expositions

6 juin

—
30 août
2014



VERNACULAR ALCHEMISTS

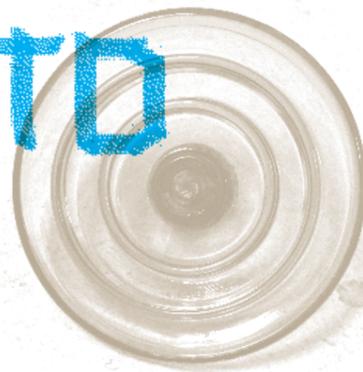
Caroline Achaintre, Scoti Acosta, Jean-Marc Ballée,
Benjamin Bonjour, Jeremy Deller, Armen Eloyan,
David Evrard, Richard Faugnot, Charles Fréger, Estelle Hanania,
Cameron Jamie, Adam Janes, Augustin Lesage, Basim Magdy,
Theo Michael, Jorge Pedro Nunez & Laëtitia Badant Haussmann,
Ernesto Sartori, Jeffrey Vallance, Marnie Weber

MYRIORAMA

Ceel Mogami de Haas
&
Vianney Fivel

DANS MON JUMPY 1.9 TO

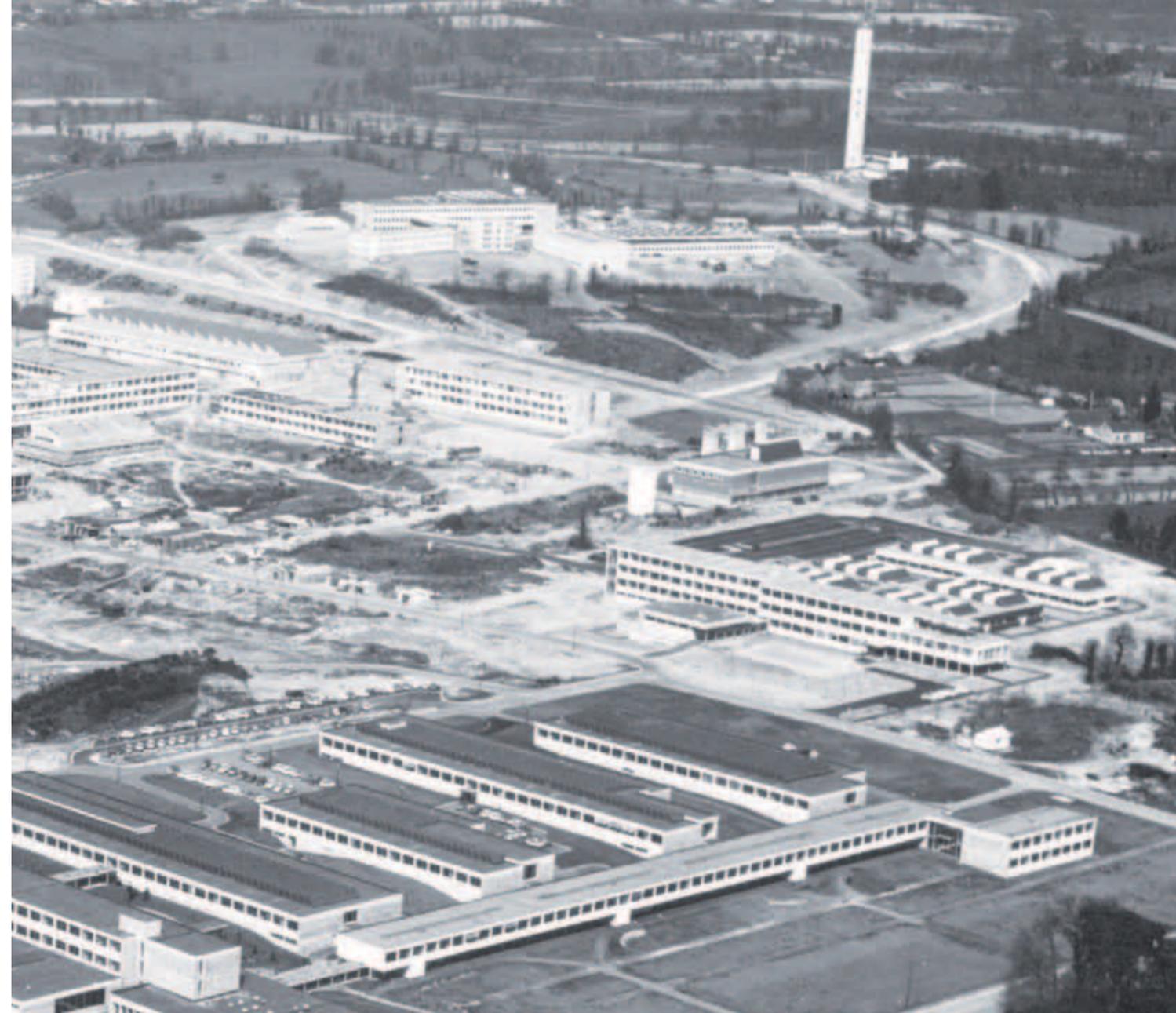
Stéfan Tulépo



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

Centre
d'Art
Contemporain
PASSERELLE
Brest — FR

Graphisme: Frédéric Teichner Studio



MATÉRIAUX DE CONSTRUCTION, CAMPUS DE BEAULIEU, RENNES

LARA ALMARCEGUI

Œuvre pérenne / Campus de Beaulieu - Université de Rennes 1
Bâtiment 32A - Allée Étienne Marey F-35000 Rennes

Action Nouveaux commanditaires de la Fondation de France
Médiation-production : 40mcube et Eternal Network

contact@40mcube.org
www.40mcube.org

40mcube
Production et diffusion d'art contemporain

**ETERNAL
NETWORK**
Atelier de production
d'art contemporain

iut
UNIVERSITÉ DE
RENNES

UNIVERSITÉ DE
RENNES 1

**Culture
Communication**
Direction régionale
des affaires culturelles
Bretagne

**anthracite
architecture 2.0**

**Fondation
de
France**

Art-O-Rama
Marseille
Aug. 30-31,
2014

Galleries:

Antoine Levi, Paris; Carroll/Fletcher, London; Crèveœur, Paris; Daviet-Thery, Paris; MFC-Michèle Didier, Paris; Delire Gallery, Brussels; Emmanuel Hervé, Paris; Louis 21, Madrid|Palma de Mallorca; MD72, Berlin; Meessen de Clercq, Brussels; NoguerasBlanchard, Barcelona|Madrid; PM8, Vigo; Praz-Delavallade, Paris; Proyectos Ultravioleta, Guatemala City; Ricou Gallery, Brussels; Rolando Anselmi, Berlin; Samy Abraham, Paris; Sultana, Paris; Tatjana Pieters, Ghent.

Guest Projects: I am serenity, London|Berlin
(curated by Elise Lammer); Gasconade, Milan.

Guest Artist: Sergio Verastegui.

Show Room: Vincent Ceraudo, Frank Lesbros,
Jérôme Robbe, Samuel Trenquier (selection
by Frédéric Bonnet).

Aug. 29, 2014
Preview by
invitation only

La Cartonnerie
Friche la Belle de Mai
Marseille, France

B I E N
N A L E
de
B E L L E
V I L L E
3

25 septembre – 26 octobre 2014

www.labiennaledelleville.fr

K A P W A N I

MAJI MAJI
DU 03-06
AU 21-09

K I W A N G A

JEU DE PAUME

1, place de la Concorde - Paris 8^e
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.

Avec le soutien de
FN GP
Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques

Cette exposition est présentée en partenariat avec le Centre culturel canadien



En partenariat avec



Courtesy Museum für Naturkunde, Berlin. Création graphique: Atelier 25

02 n°70

En couverture / Cover
Artie Vierkant
Courtesy Artie Vierkant
Création spéciale pour 02 / Special design for 02

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

Rédactrice-en-chef adjointe /
Associate Editor-in-Chief
Aude Launay

Rédacteurs / Contributors
**Marie Cantos, Jill Gasparina,
Nicolas Giraud, Jeanne Graff,
Patrice Joly, Benoît Lamy de La Chapelle,
Aude Launay, Ingrid Luquet-Gad,
Rémi Parcollet, Eva Prouteau,
Katherine Rochester**

Traduction / Translation
**Aude Launay, Simon Pleasance,
Lucy Pons, Timothy Stroud**

Relecture / Proofreading
Aude Launay, MP Launay

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

Été / Summer 2014

Revue d'art contemporain trimestrielle et gratuite

Dossier Pre → Post- Internet

p. 17
Introduction / Foreword
par / by **Aude Launay**

p. 18
Smells Like Ten Spirit
par / by **Aude Launay**

p. 25
De l'art «post-Internet»
On "post-Internet" Art
par **Benoît Lamy de La Chapelle**

p. 39
Artie Vierkant
Interview
par / by **Rémi Parcollet**

p. 45
Tobias Madison
Interview
par / by **Jeanne Graff**

p. 54
Ed Atkins
par / by **Jill Gasparina**

p. 64
Neil Beloufa
par / by **Ingrid Luquet-Gad**

Guest

p. 72
Natasa Petresin-Bachelez
Interview
par / by **Patrice Joly**

Reviews

p. 80
Adrien Missika
Centre culturel suisse, Paris

p. 82
Pop-up
Astérides, Cartel, Marseille

p. 83
L'heure des sorcières
Le Quartier, Quimper

p. 84
Guillaume Constantin
Cryptoportique, Reims

p. 85
Bruno Peinado
Frac des Pays de la Loire / Hab, Nantes

p. 86
Que s'est-il passé ?
MAC/VAL, Vitry-sur-Seine

p. 87
Jules de Balincourt
Musée de Rochechouart

p. 88
if I can't dance to it this is not my revolution
Haverford College, Haverford

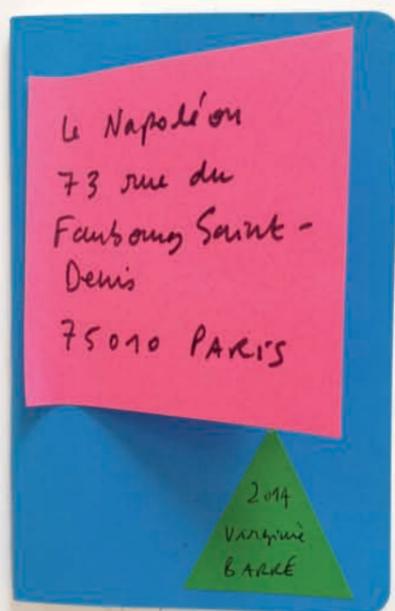
Pre → Post- Internet

Par Aude Launay

Les récentes grandes expositions de Pierre Huyghe et Philippe Parreno à Paris, celle de Liam Gillick qui ouvre tout juste à Grenoble et, bien sûr, «1984-1999 La décennie» au Centre Pompidou-Metz: toutes revendiquent une «réactivation» d'œuvres réalisées dans les années quatre-vingt-dix. Qu'il s'agisse de personnages – les voleurs de couleurs de Pierre Joseph à Metz, Ann Lee au Palais de Tokyo, un échappé de *La Toison d'Or* de Huyghe à Beaubourg –, d'œuvres plus statiques ou même de l'air du temps, l'«actualisation» dont ils font l'objet se fait au double sens du terme: bien évidemment, il y a celui d'adaptation au présent mais aussi celui de passage de la puissance à l'acte, dans les deux en tout cas, le sens d'une incarnation au cœur de notre réalité, celle de 2014. Croiser, au détour d'une cimaise, un jeune homme à tête de faucon ou apercevoir, blotti derrière une vitre, le sac à dos du projet *Ozone* (1989), et, pour certains, en être ému, nous amène à nous poser une question qui, bien qu'évidente, n'en semble pas moins toujours pertinente: que deviennent les œuvres d'art lorsqu'on ne les regarde pas? Lorsqu'il n'y a personne pour s'en soucier, une œuvre en est-elle toujours une? Et si certaines font office de capsule temporelle comme le *Cache Cache* (1990) de Pierre Joseph qui conserve un peu de son époque puisque les objets dont il se compose sont tous datés, à commencer par la télécarte dont on avait oublié jusqu'au nom, c'est aussi dans les années quatre-vingt-dix qu'est sorti le fameux livre de Manuel De Landa, *A Thousand Years of Non-Linear History*... Si la délinéarisation de l'histoire semble le paradigme le plus pertinent pour penser cette «époque inqualifiée» qu'évoque François Cusset et dans laquelle ont été explorées, comme il le dit, maintes «échappatoires hors des lignes droites du temps», qu'offre-t-elle comme perspectives pour envisager le contemporain? Et si «pour ces artistes, qui ont recours à toute la technologie contemporaine, il n'y a nulle foi en la machine», ainsi que le dit Stéphanie Moisdon, l'horizontalisation du savoir advenue avec l'apparition du web dans les foyers et jusque dans les poches de chacun est-elle un horizon? Peut-on désormais parler d'un *Internet turn*?

By Aude Launay

The recent large exhibitions of the work of Pierre Huyghe and Philippe Parreno in Paris, Liam Gillick's show that has just opened in Grenoble and, of course, "1984-1999 The Decade" at the Centre Pompidou-Metz, all announce a "reactivation" of works produced in the 1990s. Whether it is a question of characters—Pierre Joseph's colour thieves in Metz, Ann Lee at the Palais de Tokyo, an escapee from Huyghe's *Toison d'Or* at Beaubourg—, or of more static works, or even of the zeitgeist, the "actualization" to which they are subjected is in both senses of the word: obviously, there is the one of adaptation to the present, but there is also the meaning of the shift from power to the act, and in both cases the sense of an incarnation at the heart of our reality here in 2014. To come across a young man with a falcon's head, or to glimpse and, for some, to be moved by the backpack in the *Ozone* project (1989) nestling behind a pane of glass, leads us to ponder on something that seems obvious but is nonetheless still relevant: what happens to works of art when they are not being looked at? When there is no-one around to care about it, does an artwork remain an artwork? And whereas some are little more than time capsules, like *Cache Cache* (1990) by Pierre Joseph, which has carried some of its era with it as its component objects are all so dated, starting with the phonecard which is so obsolete we had even forgotten what it was called, the 1990s were also the decade in which Manuel De Landa's famous book, *A Thousand Years of Non-Linear History* was published. If the delinearization of history seems the most pertinent paradigm when considering this "unqualified period" described by François Cusset, in which, as he puts it, many tangents were explored outside "the straight lines of the time", what handles does it offer for consideration of the present day? And if "these artists, who have all contemporary technology at their disposal, have no faith in machines", as Stéphanie Moisdon says, is the horizontalization of knowledge that occurred with the arrival of the web in our homes and even our pockets a horizon? Is it now possible to talk about an Internet turn?



De décennies en millénaires, Smells Like Ten Spirit



Par Aude Launay

«Le mensonge de l'après-coup¹». C'est en ces termes que François Cusset aborde l'épineuse question de la caractérisation d'une période dans son texte introductif de l'ouvrage qui accompagne l'exposition «1984-1999 La décennie». De sa méditation désillusionnée sur les effets de la périodisation du temps, l'on retiendra que, bien que ce soit toujours pour tenter de définir notre présent que l'on s'essaie à le circonscrire de temps aléatoires, «être de son temps, c'était cette fois ne pas en être²». Être une *negative creep*, un farouche opposé à défaut d'un opposant, c'était tenter de fuir le présent mais pour quelles contrées ? On ne se réfugiait alors pas plus dans un cyberfutur dont on n'attendait

pas grand-chose que dans un passé au brouhaha télévisuel incessant dont on ne voulait plus. Difficile, avec une telle entrée en matière qui commence par affirmer qu'une période est difficilement définissable et qui propose, ensuite, de définir ladite période par la négative, de comprendre qu'un tel ouvrage soit publié en écho à une exposition intitulée «La décennie». C'est pourtant ce à quoi s'est risquée Stéphanie Moïsdon en proposant à l'historien de compléter son travail de curatrice sur cette décennie qui n'est pas plus nommée que celle qui fut son sujet d'études lors de l'édition 2007 de la biennale de Lyon.

Évidemment partiel et partiel, le panorama qu'elle dresse de ces années ne peut que décevoir ; qui parce qu'il n'y retrouve pas l'artiste qui lui semblait emblématique de «l'époque» – comme la playlist de tubes nineties disponible sur l'audiopien (audioguide du futur, enfin, d'aujourd'hui) sur laquelle ne figurera peut-être pas le titre dont il s'était entiché alors –, qui parce qu'il peindra à apprécier cette mise sous cloche des années passées. L'horizon d'attente du visiteur est ici sursollicité, de même que son affectivité. Comment ne pas projeter ce que nous évoque une période sur ce que l'on nous donne en pâture et, forcément, le ressentir comme insuffisant, voire faux ? La charge émotionnelle est forte.

L'on déambule donc dans un paysage de synthèse qui provoque une étrange impression, comme si un voile doux-amer s'était posé sur chaque chose, nimbant l'environnement de lumières feutrées. Tout est grisé, assourdi, tout est simulé, comme factice, figé. La scénographie tient dans ce tableau une place si importante qu'elle semble asservir les œuvres qui viennent s'y insérer sur la pointe des pieds. Où sommes-nous ? Entre une vue nocturne de l'hyperbolique Los Angeles – oui, vous savez, cette ville de laquelle Bret Easton Ellis disait que les gens avaient peur de se retrouver sur ses autoroutes, dans la première phrase d'un premier roman qui inaugure un certain renouveau de la littérature transgressive et qui, surtout, semblait se saisir du *zeitgeist* comme rarement – et l'image d'une forêt dense qui viennent obscurcir les immenses baies vitrées du centre Pompidou, nous ne savons plus très bien. Au sol, un revêtement qui évoque les plaques de Lego, gris pour figurer le béton, vert pour les zones herbeuses. Le rythme est binaire, le tout, extrêmement symboliste. Quelques pièces sur des plateformes, des socles ou des moniteurs scandent le caractère expositionnel du display, tandis que d'autres, s'inscrivant de manière plus immédiate dans l'espace, s'agencent en ensembles amorçant des récits, évoquant les images construites

par Éric Troncy dans ses expositions, ces «moments en plus dans la vie des œuvres³» qu'il se plaît alors à mettre en scène dans des événements à la qualité spectaculaire assumée et comparable à celle d'un film, d'un concert ou d'une émission télévisée⁴.

Côté «forêt», le panneau *Welcome to Twin Peaks* réalisé par Philippe Parreno pour les jardins de la Villa Arson lors de l'exposition «No Man's Time» (*No More Reality (Twin Peaks)*, 1991) confirme l'importation de fiction que l'on soupçonnait depuis les maquettes d'architecture présentées dans la salle «avec vue sur LA». Toute proche, sa pierre philosophante (*Cours de dessins : la pierre qui parle*, 1994) parle de la lumière si caractéristique de la sitcom – objet télévisuel typique des 90's – : «tout est montré, il n'y a pas d'ombre, on ne peut plus jouer avec son ombre comme Peter Pan», soulignant cette impression d'un monde clos sur lui-même que l'on avait ressentie dès l'entrée. Leur faisant face, ce que l'on pourrait appeler un «espace de convivialité», en un rappel de la «forme relationnelle» théorisée par Nicolas Bourriaud qui se basait pour cela sur le travail d'une bonne partie des artistes présents ici : des tables et des bancs devant un miroir de Liam Gillick et à proximité d'étagères contenant des livres à feuilleter. Mais l'air du temps a passé et les théories se sont quelque peu évanouies ; présenter un espace de ce type dans une exposition en 2014 en fait-il un espace de convivialité réel ou figuré ? Est-ce une sorte de reenactment ? Bien évidemment, nous n'irons pas voir là un quelconque acquiescement aux exigences d'un service pédagogique institutionnel, bien que cet aspect fasse désormais partie intégrante du dispositif d'exposition en institution. L'on retiendra d'ailleurs de la visite commentée de la curatrice une anecdote à ce sujet : lorsque l'on a remarqué les filins de sécurité devant le Stonehenge miniature de Karen Kilimnik, elle s'est exclamée : «avant, il n'y avait personne dans les expositions, maintenant que l'art contemporain fait partie d'un moment social avec ses visites obligées, on doit prendre des mesures de sécurité.»

«1984-1999» est une superposition, une addition, un assemblage d'objets de différentes natures – ici des œuvres proprement dites, des films de cinéma, des romans, de la musique, des objets usuels... –, de sensibilités multiples – celles de la curatrice, de la scénographe qui est en l'occurrence une artiste, celles qui affleurent dans les pièces regroupées et, bien évidemment, celle du visiteur qui vient s'y surajouter – dans une unité de lieu tout ce qu'il y a de plus artificielle. Comme toute exposition. Cependant toute exposition ne propose pas de réinvestir un temps passé et pourtant proche, ne propose pas cette double expérience à la fois de l'exposition en tant que telle – expérience de regardeur désormais classique – mais aussi de l'exposition comme se réclamant d'un ailleurs, qu'il soit temporel ou géographique.

C'est une histoire d'atmosphère, donc, que nous content ici Stéphanie Moïsdon et Dominique Gonzalez-Foerster, une

histoire dans laquelle il n'y a peut-être pas tant à voir ou à lire qu'à ressentir. Ou, pour citer l'une des œuvres présentées : «1. Nous visons tous le même objectif. 2. Les visiteurs viennent chercher du rêve [...]» (Angela Bulloch, *Toison d'or*, 1994).

Avec un «je» que j'oserais pour la circonstance, je pourrais dire que j'y ai retrouvé les images et les sons qui ont formé mon paysage adolescent et même d'avant, qui font partie des premiers sons et des premières images dont j'ai un clair souvenir : le visage de Kate Moss en noir et blanc, bien sûr, la musique de Portishead et de Nirvana, le minitel qui fut mon «premier ordinateur» et le walkman l'un de mes meilleurs amis, et quelques-uns parmi les premiers artistes qui m'ont fascinée... Du rêve ? Je ne sais pas.

Les années quatre-vingt-quatre-vingt-dix ont en effet vu l'exposition être théorisée comme «format», comme «médium», analysée sous autant de vocables que naissaient d'hypothèses à son sujet. Jamais peut-être depuis Duchamp scénographe on ne sera autant adressé au «spectateur», pardon, au «regardeur», oups, au «regardeur-participant», enfin, à celui qui aura poussé la porte d'entrée d'un lieu d'art contemporain. (Relire l'*Esthétique relationnelle*⁵ ou «Le spectateur et l'accident⁶» pour ceux qui en douteraient encore...) «Lieu d'actualisation des formes, l'exposition n'est pas une finalité mais un moment», explique Stéphanie Moïsdon au sujet de celle-ci. «Ici, ce qui construit le parcours c'est l'hésitation» ajoute-t-elle. Propos qu'elle complète dans son texte, écrivant : «le propre de ces années-là est une sorte de suspension, qui laisse irrésolues les oppositions entre le majeur et le mineur, entre les époques et les genres [...]»⁷. Exactement comme le fait «1984-1999», nous laissant irrésolus nous-mêmes quant à notre avis à son sujet, «après-coup». Elle a, en tout cas, le mérite de nous faire nous poser une question cruciale : l'art est-il intrinsèquement contextuel ?

1. François Cusset «Hors temps», in *Une histoire (critique) des années 1990, de la fin de tout au début de quelque chose*, Coédition La Découverte / Centre Pompidou-Metz, p. 13.
2. p. 21. Et : «Jamais peut-être plus qu'en ce temps, si récent, aura-t-on creusé autant de galeries souterraines pour s'éloigner du sol d'une époque, inventé autant de contre-mondes dans l'indifférence au monde qui est, exploré autant d'échappatoires hors des lignes droites du temps.» p. 20.
3. Éric Troncy, «La satiété du spectacle», in *Coollustre*, Les presses du réel, p. 7.
4. *Ibid.*
5. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Les presses du réel, 2001.
6. Éric Troncy, «Le spectateur et l'accident», in *Art Press* n°226, été 1997, republié dans *Le docteur Olive dans la cuisine avec le revolver*, Les presses du réel, 2002, p. 9-16.
7. Stéphanie Moïsdon, «Arts visuels : la première génération», in *Une histoire (critique) des années 1990... op.cit.* p. 120.



Carsten Höller

Photo de Groupe, 1996

Photographie noir et blanc / *Black & white photograph*, 188 x 129 x 2,2 cm

Courtesy Carsten Höller; Air de Paris, Paris

© Adagg, Paris 2014

General Idea

PLA@EBO, 1991

Collection Eric and Suzanne Syz, Switzerland

Photo: Carsten Eisefeld. Courtesy Esther Schipper, Berlin



Exposition «1984-1999. La Décennie», Galerie 1, Nature, extérieur, jour.



Exposition «1984-1999. La Décennie», Galerie 1, Ville, intérieur, nuit.

Deux questions à Stéphanie Moisson

Quel sens a, selon vous, l'expression «génération d'artistes» ?

Le terme de génération n'est pas le plus approprié pour qualifier ce que nous avons voulu décrire avec Dominique, c'est-à-dire le portrait d'un temps et d'un groupe, d'un groupe qui n'était pas homogène mais fait de plusieurs groupes à géométrie variable qui n'étaient pas assignés à une seule géographie, à un lieu ou à une pratique distincte et qui se méfiaient particulièrement des manifestes, du biotope générationnel, en opposition à la génération 68. Ces regroupements sont faits de connivences, ils se fondent sur un champ d'expérience commun, des expériences fugitives dont on peut difficilement délimiter les contours, qui échappent aux grands récits, qui ne forment pas un seul bloc historique, social, culturel et politique auquel une «génération» pourrait se référer. Ceux qui se retrouvent autour de ces expériences communes – expositions, magazines et autres situations temporaires – mettent en crise le principe de génération : ils n'appartiennent pas à la même classe d'âge, n'entendent pas engendrer des formes durables, ni trouver une descendance. Ils sont ensemble et séparés, dans et sans le monde, adolescents éternels sans filiation.

Puisque l'ouvrage qui accompagne l'exposition se définit comme une histoire «critique» des années 90, serait-il opportun d'appliquer cet adjectif à votre exposition ?

C'est peut être là la grande cohérence de cette époque, qui libère et relance une pensée critique, qui la renouvelle dans les formats et les méthodes, comme on renouvelle radicalement les manières de faire de l'art et les expositions, les modes de représentation, un imaginaire spectral, fantomatique, libéré de la productivité. J'ai voulu dans l'exposition rendre compte de cette radicalité critique qui ne se fixe sur aucun contenu en particulier et sur tous à la fois, qui s'exerce tous azimuts, sans maîtres penseurs ni volonté de contrôle, de manière désordonnée, partielle, parfois frappée d'amnésie ou d'infantilisme, mélancolique et joyeuse.

Aude Launay talks to Stéphanie Moisson

For you, what does the expression "generation of artists" mean?

The term 'generation' is not the most suitable one to describe what we were trying to say with Dominique, by which I mean the portrait of a time and a group of people: a group that was not all the same but made up of several varied subgroups not associated with a particular geography, place or practice, and which, unlike the '68 generation, were particularly mistrustful of manifestos and the generational biotope. These clusters were based on complicity, common experience, transient experiences difficult to define and which evade broad labels, that together do not form a single historic, social, cultural and political bloc to which a 'generation' might belong. Those people who come together in shared experiences, such as exhibitions, magazines and other temporary situations, undermine the principle of a generation. They are not in the same age group, have no intention of creating durable forms, nor of stimulating a succession. They are together yet separate, within and without the world, eternal adolescents without filiation.

As the book that accompanies the exhibition calls itself a "critical" history of the '90s, would it be right to apply the same adjective to your exhibition?

Therein perhaps lies the unity of this period, which liberates and relaunches critical thought, and renews both its formats and methods, in the same way that the methods of making art and exhibitions are being radically renewed, manners of representation, a spectral, phantasmal imaginary freed from productivity. In this exhibition I wanted to take account of this critical radical spirit, which does not target any particular content but all of it together, which applies itself in all directions, without following any guiding minds, without any desire for control, and in a disordered, partial manner, sometimes affected by forgetfulness or childishness, despondent and joyful.



From decades to millennia, Smells Like Ten Spirit

By Aude Launay

“The lie of the *après-coup*.”¹ This is how François Cusset broaches the thorny question of how to characterize a period in his introduction to the publication that accompanies the exhibition “1984-1999 The Decade”. His disillusioned meditation on the effects of periodization informs us that, although it is in order to define our present time that we delimit it from the surrounding time, “being of one’s time on this occasion meant not being of it.”² Being a *negative creep*, fiercely opposed though not an opponent, was like an attempt to escape the present—but to

go where? In those days you could no more take refuge in a cyber-future from which you had no great expectations than you could in a past of a constant and undesired televisual hubbub. With such an opening, which begins by stating that a period is difficult to define and which continues by defining that same period by saying what it wasn’t, it is difficult to understand that the book in question is being published in tandem with an exhibition called “The Decade”. This is, however, what Stéphanie Moisdon risked when she asked this particular art historian to contribute to her work as curator on this decade, which no more bears a name than the one she treated at the 2007 Lyon Biennale.

Clearly partial—in both senses of the word—the horizon she describes can only disappoint: those who do not find the artist who seemed emblematic of the “period”—like the playlist of Nineties songs available on the audio-pen (the audio-guide of the future, that is to say, now), which may not include the hit you used to be so hooked on; or those who find it hard to objectify such a recent period of subjective history. Visitors’ expectations, just like our emotional attachments, are overly appealed to. How can we not project what a period arouses in us onto the scraps we are given and, inevitably, not feel it as unsatisfactory, even false? The emotional charge is a powerful one.

You wander through an artificial landscape that creates a strange impression, as though a bitter-sweet veil had been placed over each object, enveloping everything in suffused light. Everything is dimmed, muffled, simulated, as though it were an imitation, frozen. The setting for this composition takes on such importance that the works hardly dare to make their presence felt. Where on earth are we? With, on the one hand, a night-time view of hyperbolic Los Angeles—you know, the city where Bret Easton Ellis said the inhabitants were scared to merge on freeways in the first sentence of a first novel that inaugurated a certain renewal of transgressive literature, and which above all seemed to grab the zeitgeist in a way that has rarely happened—and, on the

other, the picture of a thick forest which shut out the light of the huge plate glass windows of the Centre Pompidou, we really don’t know any more. The floor covering is like Lego baseplates, grey to look like concrete, green for the grassy areas. Everything is binary, and extremely symbolist. Some of the pieces are placed on platforms, plinths and computer monitors that punctuate the expository nature of the display, while others, occupying the space more immediately, band together to create narratives, evoking images constructed in his exhibitions by Éric Troncy, those “additional moments in the life of works”,³ which he likes to present in events given the atmosphere of a show, comparable to that of “a film, a concert or a television show.”⁴

On the “forest” side, the *Welcome to Twin Peaks* panel by Philippe Parreno made for the gardens of Villa Arson at the time of the exhibition “No Man’s Time” (*No More Reality [Twin Peaks]*, 1991) provides confirmation of the imported fiction suggested by the architecture models in the room “with a view on LA”. Close by, his philosophizing stone (*Cours de dessins: la pierre qui parle*, 1994) speaks of the light typical of sitcoms—a typically 1990s type of TV show: “everything is shown, there are no shadows, you can no longer play with your shadow like Peter Pan”, emphasizing the impression of a world closed in on itself, reinforcing an impression received right from the start of the exhibition. Facing them is what might be called a “conviviality area”, in a reminder of the “relational form” theorized by Nicolas Bourriaud based on the work of many of the artists presented here: tables and seats in front of a mirror by Liam Gillick, near to shelves of books to be leafed through. But the spirit of that time has passed and its theories faded away: does presenting a space of this type in an exhibition in 2014 make it a real conviviality area or is it just a representation? A sort of re-enactment? Of course, there’s no chance we’ll see any compliance with the requirement for an institutional educational service, though these days this is pretty much an obligatory aspect of an institutional exhibition. On this subject, the curator dropped a memorable remark during a guided visit to the exhibition: as we passed Karen Kilimnik’s miniature Stonehenge and commented on the security ropes, Stéphanie Moisdon exclaimed: “before, there were never any visitors to exhibitions; now that contemporary art has taken on a social aspect and visits have become must-dos, we have to take security measures”.

“1984-1999” is an accumulation, an assemblage, a stacking: of objects of different types—a few works proper, some cinema films, various novels, bits of music, a number of banal objects...—of various sensibilities—those of the curator, the exhibition designer (herself an artist), those that emerge in the grouped pieces, and, of course, that of the visitor, which gets added to the pile—all in the same and most artificial of settings. Like every exhibition. However, not all exhibitions attempt to reinvest in such a recent past, nor to offer the dual experience of an exhibition as such (the classic experience of the onlooker) and of an exhibition that evokes somewhere remote, whether in time or space.

What Stéphanie Moisdon and Dominique Gonzalez-Foerster are giving us here is an account of an atmosphere, an account that perhaps contains less to see or read than to feel. Or, to quote one of the works presented: “1. We all have the same objective. 2. Visitors come in search of a dream [...]” (Angela Bulloch, *The Golden Fleece*, 1994).

From a personal perspective, I can say that I discovered images and sounds that formed part of my adolescent landscape, and from an even earlier time, some of the first sounds and images of which I have a clear memory: the face of Kate Moss in black and white, of course, the music of Portishead and Nirvana, the minitel (my “first computer”), the Walkman (one of my best friends), and a few of the first artists I was fascinated by. Is this a dream? I don’t know.

During the 1980s and ’90s, an exhibition was theorized as a “format”, a “medium”, and was analysed using a new terminology every time a new hypothesis was dedicated to it. Perhaps never

since Duchamp as exhibition designer has the “viewer”, pardon me, the “observer”, oops, I mean the “observer-cum-participant”, hell, the person who walks into a contemporary art space, been addressed so directly. (Reread *Relational Aesthetics*⁵ or “Le spectateur et l’accident”⁶ if you are still in doubt). “A place for the actualization of forms, the exhibition is not an end but a moment”, explains Stéphanie Moisdon. She adds, “Here, it’s hesitation that decides the course”. An argument she continues in her text when she writes, “the distinctive feature of those years was a sort of suspension that left unresolved the contrasts between major and minor issues, epochs and genres [...]”.⁷ Just as “1984-1999” leaves us uncertain about its subject, *après-coup*. However, it has the merit of making us ask the crucial question: is art intrinsically contextual?

1. François Cusset, “Hors temps”, in *Une histoire (critique) des années 1990, de la fin de tout au début de quelque chose*, Paris: La Découverte / Centre Pompidou-Metz, p. 13.

2. p. 21. And: “Perhaps never more than during that so very recent time were so many non-conformist galleries created to escape the conventions of the period, so many counter-worlds invented in the indifference to the world that existed, so many tangents sought to break away from the straight lines of the time”, p. 20.

3. Éric Troncy, “La satiété du spectacle”, in *Coollustre*, Dijon: Les presses du réel, p. 7.

4. *Ibid.*

5. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Dijon: Les presses du réel, 2002.

6. Éric Troncy, “Le spectateur et l’accident”, in *Art Press* n°226, summer 1997, reprinted in *Le docteur Olive dans la cuisine avec le revolver*, Dijon: Les presses du réel, 2002, pp. 9-16.

7. Stéphanie Moisdon, “Arts visuels: la première génération”, in *Une histoire (critique) des années 1990...*, *op.cit.* p. 120.



Philippe Parreno

No More Reality (Twin Peaks), 1991

Acrylique sur bois / Acrylic paint on wood, 250 x 195 x 100 cm.

Vue de l'exposition / View of the exhibition «No Man's Time», Villa Arson, Nice, 1991.

© Philippe Parreno, photo: DR

Cours de dessins: la pierre qui parle (détail), 1994.

Résine, haut-parleur, ampli, lecteur mp3 / Resin, speaker, amplifier, mp3 player.

CAPC Bordeaux. Vue de l'exposition / View of the exhibition

«1984-1999. La Décennie».



De l'art «post-Internet»

Par Benoît Lamy de La Chapelle

On a pu remarquer il y a déjà quelque temps l'apparition du terme «post-Internet» visant à qualifier et à analyser les pratiques d'une nouvelle génération d'artistes, nés dans les années quatre-vingt et marqués par l'influence d'Internet lors de leur formation artistique dans les années deux mille. Cette dernière décennie fut en effet celle de la démocratisation du web (avec sa version 2.0), de l'apogée des réseaux sociaux, d'un accès illimité à la connaissance et de la vente en ligne, autant d'outils propices à la création artistique à une époque où semble acquis le principe d'interdisciplinarité dans les arts visuels. Ce vocable semble cependant se concentrer sur des pratiques artistiques considérant Internet non seulement comme un outil de travail mais aussi comme une manne esthétique en soi, autosuffisante, permettant d'explorer et d'habiter l'incommensurable complexité de nos sociétés contemporaines. Si une filiation avec le Net.art est indéniable, l'art post-Internet ne doit pas être compris comme une sorte de renaissance du phénomène. Lorsque le Net.art apparaît dans le milieu des années quatre-vingt-dix à travers les expérimentations d'artistes tels qu'Olia Lialina, Vuk Cosic ou JODI, Internet est en pleine expansion et représente un objet de découverte, aux possibilités illimitées, que ces artistes jugent bon d'exploiter à la fois comme un outil de création accessible à tous en réseau et comme un outil de résistance de par son immatérialité et ses caractéristiques virtuelles, en théorie non réifiables, face à la prépondérance du marché de l'art. Il s'agissait d'exploiter un nouveau «site spécifique¹» sur lequel un art «épuré» pouvait être réalisé. L'art post-Internet émerge plus d'une génération après, chez des artistes membres de réseaux sociaux, dont la dépendance aux moteurs de recherche est maintenant irréversible, avec un Macbook pour atelier et un smartphone à proximité. Ces artistes rejettent la notion d'art *site-specific* pour revendiquer au contraire une multiplicité de sites dans lesquels viennent circuler leurs œuvres, en un éternel va-et-vient entre réalité et virtualité, sur et hors Internet. Ils appartiennent à une génération ayant dépassé l'enthousiasme des débuts d'Internet, examiné les conséquences du phénomène et pris conscience des mutations culturelles en cours. En outre, leurs démarches considèrent acquis le principe de re-matérialisation d'un monde qui se pense pourtant immatériel (dématérialisation des transactions financières, de la communication, de l'information, des rapports humains, travail immatériel au sein d'une société de services où la production est majoritairement automatisée, etc.) puisque cette dématérialisation globale génère de nouveaux rapports physiques et psychologiques avec la production / consommation de biens matériels².

Encore sujette à discussion, l'appellation «post-Internet» reste très ambiguë et peut conduire à des erreurs d'interprétation. Ce terme aurait été utilisé pour la première fois par l'artiste Marisa Olson en 2008 afin de désigner une pratique artistique

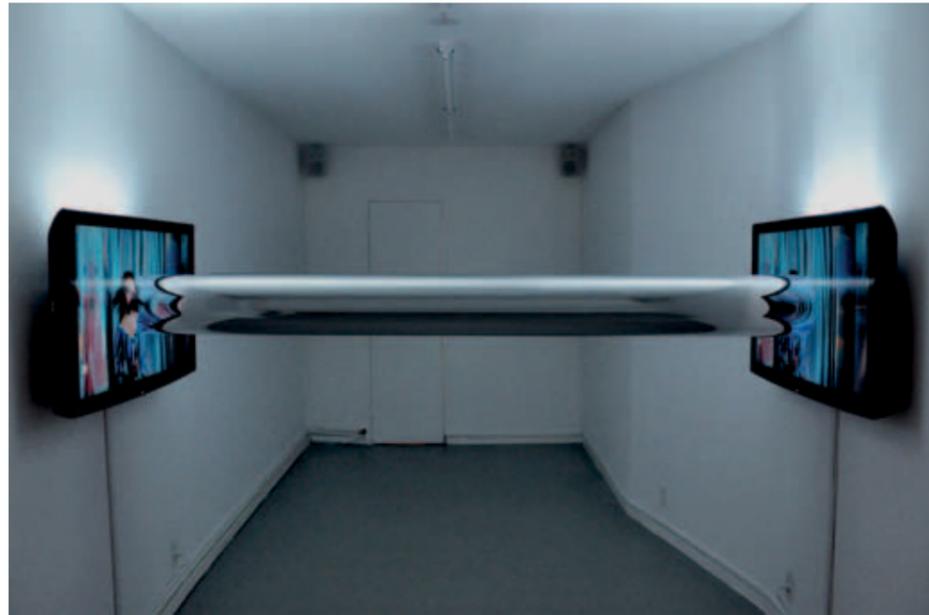
qui aurait lieu «en ligne mais qui peut et devrait aussi avoir lieu hors-ligne³» afin de rendre compte de l'impact d'Internet sur nos vies ; il a ensuite été développé entre 2009 et 2010 grâce à une série de textes théoriques et critiques postés par Gene MacHugh sur son blog intitulé *Post-Internet*. Dès 2008, les artistes concernés par cette nouvelle appellation commencent à se rencontrer, à se constituer en réseaux et à partager des données en ligne. Parmi ces travaux réalisés en réseau se démarque le projet *Post-Internet Survival Guide* (initié en 2010 par les artistes Katja Novitskova et Mike Ruiz), catalyseur d'artistes ayant participé à une recherche d'images et de textes sur Internet publiés en ligne sur le blog *Survival Tips* puis dans l'ouvrage *Post-Internet Survival Guide*⁴. Un des artistes participants, Artie Vierkant, publie la même année *The Image-Object Post-Internet*⁵, un texte cherchant à apporter une définition à l'art post-Internet afin d'y situer sa pratique et d'en expliquer les fondements. Le terme se répand ensuite à travers l'utilisation qui en est faite par les artistes, critiques et commissaires d'exposition, et devient emblématique de cette nouvelle génération associée à Internet. Sa définition peine cependant à se stabiliser et continue à évoluer ce qui, d'après l'artiste Jaakko Pallasvuo, semble de bon augure : «Je préfère que les gens soient en désaccord à propos de cette définition. J'espère que le terme post-Internet restera toujours l'objet de débats au lieu de se figer dans un concept historique univoque⁶».

La diversité des démarches associées à cette nébuleuse découle des multiples possibilités offertes par le net. Le dénominateur commun se trouve certainement dans l'intérêt porté à la distribution, la circulation et l'exploitation de l'information en ligne. La démonstration d'Oliver Laric avec *Touch My Body: Green Screen Version* (2008) est particulièrement éloquent à ce sujet : réalisée à partir du clip de la chanson éponyme de Mariah Carey trouvée sur YouTube, cette vidéo a été dépouillée de tout son arrière-fond pour ne laisser place qu'à la chanteuse sur fond monochromatique (technique utilisée à la télévision ou en informatique afin de rajouter des fonds factices au montage). L'artiste a ensuite posté sa version piratée du clip pour la livrer à la merci de tous les internautes, libres d'y intégrer n'importe quels types de fonds, des plus frustes aux plus élaborés. Rapidement, plus d'une centaine de nouvelles versions du clip ont alors été dénombrées par l'artiste qui en a compilé certaines sur son site. Libres d'utilisation, ces vidéos sont exploitées et réexploitées, circulant de blog en blog et de site en site. Cette expérience révèle un point important à savoir le devenir des droits d'auteur et de la propriété intellectuelle à l'heure du web 2.0, en particulier concernant les œuvres d'art. Comment protéger une œuvre immergée dans un environnement soumis au principe du partage ? *Kopienkritik*, exposition à la Skulpturhalle de Bâle (2011) dans laquelle l'artiste mêlait des moulages de sculptures grecques et de leur copies romaines à ses œuvres, produisait justement un intéressant parallèle entre les conceptions de l'Antiquité et les nôtres : les sculpteurs romains copiaient les classiques grecs aussi librement que nous copions-collons.



Oliver Laric
Touch My Body, 2008
Vidéo monocanale / Single-channel video, 2'05
Courtesy Oliver Laric; Tanya Leighton, Berlin

DIS
Competing Images, 2012
Devant / In front of *The Struggle* (2012) de / by Timur Si-Qin
Courtesy DIS



Antoine Catala
Topologies, 2010
 Vidéos, écrans numériques /
 Video, digital picture frame
 Dimensions variables
 Courtesy 47 Canal, New York

Les blogs ou Tumblr créés collectivement par ces artistes adoptent le format classique du partage en ligne et témoignent de la manière dont les données sont, grâce à Photoshop et autres logiciels, constamment retouchées, transformées et réutilisées; nous noterons parmi eux: *vwork.com*, *r-u-ins.tumblr.com*, *thejogging.tumblr.com*, *xym.no*, *thestate.tumblr.com* et *survivaltips.tumblr.com*. Visuels d'œuvres, photos sélectionnées sur des banques d'images ou trouvées sur des blogs insolites, ces images vraies ou fausses sont parfois réexploitées et transformées par d'autres artistes. Des vues d'expositions se voient ainsi envahies par des objets intrus, apportant une touche d'humour au sérieux des accrochages. Spécialisé dans la manipulation des codes instaurés par les banques d'images, le collectif DIS⁷ caricature ce type d'imagerie afin de créer de nouveaux types de narration et de nouveaux stéréotypes. DIS a investi en 2012 l'exposition de Katja Novitskova et Timur Si-Qin aux CCS Bard Galleries pour une séance photo, *Competing Images* (2012), mettant en scène des modèles vivants posant aux côtés des installations, à la manière dont les internautes trafiquent des images en y accolant des éléments. La «retouche Photoshop» avait donc lieu physiquement pour finalement produire une image en ligne semblable aux autres. Il est troublant de constater que ces images, originales ou artificielles, voisinent sur les mêmes plateformes d'échange sans démarcation, dans un contexte où la majorité des œuvres d'art et des expositions sont appréciées grâce aux images en ligne. Ceci corrobore en partie la démarche d'Artie Vierkant dans son projet *Image Objects* (2011-en cours). Les œuvres de cette série ont toujours pour origine une image qui, une fois apposée sur dibond, existe physiquement pour être accrochée dans le lieu d'exposition. Lorsque vient le moment de documenter l'œuvre par la photographie, Vierkant en altère l'image sur Photoshop, lui donnant ainsi une nouvelle forme et une nouvelle existence. La perception que peut en avoir le spectateur est par conséquent déstabilisée par une œuvre aux formes multiples bien que physiquement intacte. La démarche de l'artiste annule de fait toute hiérarchie entre l'œuvre réelle et son image puisque celles-ci sont dorénavant appréhendées à égalité.

Kari Altmann, quant à elle, s'approprie le langage de la communication technologique grâce à des compilations d'images et de vidéos rassemblées sur son site internet. Ses créations en ligne se veulent en perpétuelle évolution et ne sont pas externalisées, à moins que cela lui soit proposé pour une exposition. L'œuvre change alors d'état sans que sa version en ligne en soit affectée:

son travail exposé hors ligne – par le biais d'un moniteur vidéo ou d'une impression – est toujours visible en ligne, et le sera encore après l'exposition. L'artiste ne considère d'ailleurs pas ses présentations hors ligne comme des «expositions» mais comme un autre mode d'existence pour ses réalisations qui sont au fond continuellement exposées. Cette relativisation de l'espace d'exposition comme fin en soi se manifestait encore dans *Exhibition One* à laquelle a participé Kari Altmann, une exposition organisée par Timur Si-Qin en 2010 dans un white cube en image de synthèse, la «Chrystal Gallery». La question de savoir où se termine l'œuvre et où commence sa documentation se voyait par conséquent contrebalancée par une création digitale incluant les deux phénomènes à la fois⁸.

La circulation aller-retour des images, à l'intérieur et hors des écrans, prend pertinemment forme dans *Topologies* (2010) d'Antoine Catala. Accrochés face à face, deux écrans plasma sont reliés par un large tube dont les extrémités sont recouvertes d'une surface miroitante, reflétant et déformant les images diffusées. Ce flux d'informations passant d'un écran à l'autre sans relâche, apparaît telle une structure technologique de pointe informe, à la fois fascinante et menaçante.

Grâce au succès de la vente en ligne, les biens de consommation font maintenant partie intégrante de cette diffusion. L'installation *Parasagittal Brain* (2011) d'Yngve Holen invite le visiteur à pénétrer entre deux longs rayons sur lesquels se succèdent des objets usuels – bouilloires, purificateurs d'eau, fers à repasser, etc. – qui ont la particularité d'être divisés en deux pour que chaque partie soit placée de part et d'autre du passage. Leurs entrailles sont ainsi crûment déployées bien que leur présentation demeure parfaitement symétrique et leur découpe, sans bavure. Parfaitement neufs d'un côté, ces objets sont néanmoins inopérants, ils exhibent ainsi leur inutilité et leur remplacement à venir, exécutable en quelques clics. Avec *Planned Fall* (2013), Aude Pariset crée une inquiétante atmosphère dans laquelle des mannequins de présentation habillés de vêtements en putréfaction semblent sur le point de s'engouffrer dans des sacs poubelles: détournant les codes de la présentation commerciale, cette installation détourne les habitudes et les désirs compulsifs du «prosommateur» contemporain. Tels des bocaux de formol, les cubes de plexiglas de Sean Raspet conservent les objets les plus divers – et même des impressions numériques – dans du gel de coiffage translucide, rappelant l'atmosphère aseptisée des laboratoires.

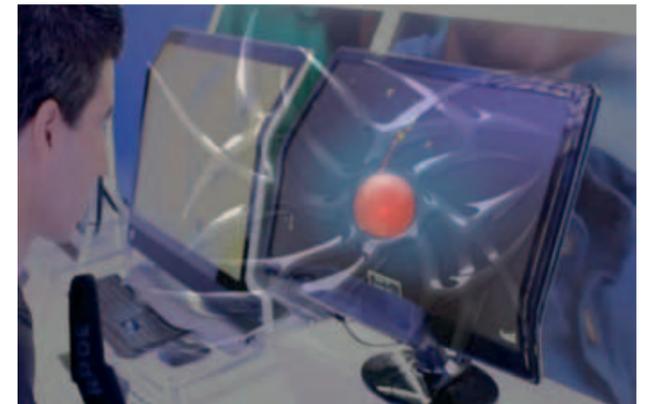
Si admettre que le progrès technologique génère des mutations comportementales et morphologiques chez les êtres humains frise aujourd'hui le truisme, ajoutons qu'Internet a largement contribué à généraliser cet état de fait. Les ordinateurs portables et les smartphones sont désormais des prothèses qui fonctionnent chez nous comme des organes supplémentaires, ou plutôt des «extensions de nous-mêmes», comme l'aurait fait remarquer McLuhan. Nous finissons par penser selon leur mode de fonctionnement, et devenons littéralement PC, Macbook ou smartphone. N. Katherine Hayles précise que si les avancées technologiques de l'information ne peuvent pas fondamentalement remplacer le corps humain, ces dernières peuvent parfaitement l'incorporer, y compris nos habitudes quotidiennes⁹. Les *Timetables* (2011) d'Anne de Vries présentent un ensemble de tablettes imprimées de ciels nuageux sur lesquelles gisent des mains / smartphones en céramique évoquant la multiplicité des connexions de type «cloudcomputing» apparaissant et disparaissant au gré des besoins, activées par des prothèses fonctionnant comme des organes supplémentaires. Si telles sont représentées les mains de l'homme du XXI^e siècle, il convient de voir ce qu'il en est de son portrait, et notamment ceux de la série *N.A.D (NewAgeDemanded)* (2012-en cours) «sculptés» par Jon Rafman. Reprenant la forme classique du buste, l'artiste dresse une série de portraits hybrides que l'accélération du temps présent empêcherait de figer. À la fois virtuels et réels, ces bustes intègrent «les champs de déplacements, de mutations et de mouvement» renégociant le principe de représentation dans un «milieu informationnel¹⁰». Les réseaux sociaux, les blogs, les Tumblr ou Instagram permettent à quiconque d'être en constante représentation. Jaakko Pallasvuo signale que ces sites offrent aussi le moyen de se construire des identités et de s'inventer un avatar¹¹: sa vidéo *Reverse Engineering* (2013) le représente sous différentes identités, parlant de lui-même et de son expérience en tant qu'artiste du XXI^e siècle à l'aide de plusieurs voix et visages, filmés à la webcam. Il s'agit d'une vidéo postée sur Youtube semblable à des millions d'autres grâce auxquelles de nombreux utilisateurs pensent accéder à la célébrité. Pourtant l'accès au «profil» de l'artiste ne se fait pas grâce à l'image mais par un discours beaucoup plus représentatif de sa personnalité, obscurcie par une quantité de visages et d'images qui perturbent les habitudes de ciblage du web. Katja Novitskova donne également un bon aperçu de la manière dont égocentrisme et exhibitionnisme s'accordent avec les systèmes de représentation de soi disponibles en ligne. Les collages digitaux de la série *Earth Call 1 & 2* (2012), associant des paysages trouvés sur Google Earth à des selfies de jeunes hommes postés sur Tumblr, soulignent la sophistication de soi grâce aux retouches et corrections rapides permises par la technologie. Ils illustrent ce que pourrait être le «souci de soi» du XXI^e siècle.

Le genre du paysage se renouvelle de même: captivée par *Second Life*, les jeux vidéo et les images d'habitat standard, Sara Ludy propose des vidéos dans lesquelles le regard flotte nonchalamment dans des paysages virtuels en perpétuel devenir. *Sphere 1-20* (2013) consiste en la projection d'un objet flottant non identifié au centre d'un espace mouvant qui, chaque minute, mute et tourne sur lui-même dans un nouveau décor. Désertés par tout type d'être vivant, ses environnements immersifs sont des zones psychologiques et méditatives à investir.

Parmi ces pratiques dites «post-Internet», nombreuses sont celles penchant vers une lecture archéologique du progrès technologique, à l'instar d'Aleksandra Domanovic qui parcourt l'histoire récente de la Yougoslavie, son pays natal, à travers le prisme d'Internet. Intitulée «From yu to me», son exposition à la Kunsthalle de Bâle (2012) témoignait d'une forte attache à la mémoire de cette nation désormais disparue ainsi qu'aux dérèglements identitaires et culturels ayant suivi. Utilisé pour la Yougoslavie, le domaine .yu fut supprimé en 2010 et remplacé par autant de domaines qu'il y a de nouvelles nations. Cet acte représente pour l'artiste l'ultime



Timur Si-Qin
Selection Display: Gender Dimorphic, 2013
 Impression sur PVC et aluminium sur socle / Print on PVC, Aluminium, pedestal
 243,5 x 410 x 170 cm
 Courtesy Timur Si-Qin; Société, Berlin



Kari Altmann
 Extrait de / Still from *Where is the blood? (Mutant Sequence, Heatseeker, Vital Signs, Flexia)*, 2009-en cours/ongoing
 Vidéo en boucle / Video Loop
 Courtesy Kari Altmann

élimination de son pays dans un contexte politique mondial où l'adresse du domaine compte dorénavant plus que l'hymne national. La série de sculptures issues du projet *The Future Was at Her Fingertips* (2013), représentant des prothèses de mains sur de hauts piédestaux en plexiglas, s'inspire des expérimentations de Rajko Tomovi qui chercha à rendre le sens du toucher aux soldats amputés lors de la Deuxième Guerre mondiale grâce à un procédé d'intelligence artificielle. L'artiste aspire ici à dévoiler l'importance du travail pionnier de femmes comme Ada Lovelace, Sadie Plant ou Borka Jerman Blazi dans les développements et la création de la cybernétique, de la réalité virtuelle, des multimédia et d'Internet. C'est également une femme, ou plutôt son image, qui fut pour la première fois photoshopée en 1987 comme nous le rappelle le projet *Jennifer in Paradise* (2013) de Constant Dullaart. Représentant une femme topless sur une plage de Bora-Bora, agrandie puis affichée sur un mur par l'artiste (laissant percevoir la trame des pixels), cette photographie fut prise à titre expérimental par John Knoll, co-créateur de Photoshop, afin de prouver l'efficacité de son logiciel; l'exhumation de cette image nous remémore une époque où l'authenticité des images était encore envisageable.



Anne de Vries

Timetables, 2011

Bois, métal, céramique, tirages photo numériques /

Wood, metal, ceramic, digital photo prints. Dimensions variables

Courtesy Anne de Vries

Les spéculations concernant le futur sont également récurrentes chez ces artistes. Dans son texte *A Million Years of Porn*, Timur Si-Qin s'appuie sur la théorie de la sélection sexuelle pour expliquer comment certaines espèces changent de morphologie en fonction des critères physiques recherchés lors de l'accouplement, tels que les caractères indicateurs de fertilité ou les signes de résistance aux parasites. Reportant ce principe à l'espèce humaine, l'artiste constate parallèlement qu'en 2006, 97,06 milliards de dollars ont été dépensés à l'échelle mondiale dans la consommation pornographique et que 25 % des recherches sur internet concernaient ce domaine. Il en conclut que les êtres humains sous influence chercheront à l'avenir des partenaires dotés d'attributs physiques semblables à ceux des acteurs porno, ce qui pourrait contribuer à faire évoluer l'espèce humaine ainsi : dans 69 millions d'années, les femmes auront des corps imberbes aux poitrines généreuses et les hommes, une musculature parfaite et des sexes démesurés¹². L'actualisation des théories évolutionnistes combinée au réalisme néo-matérialiste de Manuel de Landa apportent également à Katja Novitskova les outils conceptuels nécessaires à sa vision anthropocéniste du monde. La publication issue du projet *Post-Internet Survival Guide* se présente comme un guide de survie face aux multiples changements auxquels sont actuellement confrontés non seulement l'espèce humaine mais aussi les organismes composant la planète Terre : «la notion de guide de survie se conçoit telle une réponse à un besoin humain élémentaire, visant à faire face à une complexité croissante. Face à la mort, aux attaches personnelles et au désordre, chacun se doit de sentir, d'interpréter et d'inventorier cet océan de signes afin de survivre¹³.» D'autres écrits de l'artiste rappellent que les principes d'attraction et de répulsion, concepts clés de la biologie évolutionnaire, sont aussi bien applicables au domaine de l'art. La vue des animaux a toujours stimulé l'instinct de survie des êtres

humains ainsi que leurs réactions affectives. Issu d'un processus évolutif autonome, l'art produit aussi de fortes réactions émotionnelles chez l'homme, bien que pour des raisons différentes. Afin d'explorer ce rapport, Novitskova a réalisé une série de sculptures intitulée *Approximation* (2012-en cours), de très séduisantes images d'animaux plaquées sur des supports publicitaires destinées à produire chez le spectateur une réaction émotionnelle attribuée à un lointain atavisme. Elle en déduit que ces images d'animaux représenteront bientôt de puissantes ressources, comme l'atteste *Intensive Differences 003* (2012), un papyrus sur lequel est imprimé une image de Justin Bieber photographié à côté d'un dauphin afin de promouvoir sa marque de vêtements, argumentant par là que l'intensité produite à la vue de ces images pourrait devenir une source d'énergie exploitable dans un avenir proche¹⁴.

Rappelons que cette génération d'artistes évolue dans un système économique néolibéral dérégulé qui, bien qu'en crise, parvient toujours à se maintenir. La puissance financière difficilement maîtrisable par les États s'apparente à un flux rapide et insaisissable expliquant certainement pourquoi les liquides et les fluides – ou leurs représentations – sont si présents dans les œuvres. La dématérialisation monétaire à l'œuvre depuis la fin des accords de Bretton Woods a contribué au façonnage d'un système financier dans lequel la monnaie n'a qu'une valeur fictive. Les paiements par carte ou PayPal concourent à cette fluidité des transactions. Les principes postfordistes de l'économie numérique permettent la déterritorialisation des capitaux et l'implantation de firmes high-tech telles que Google, Amazon ou Microsoft dans des paradis fiscaux afin d'éviter l'imposition des pays dont ils tirent profit. Le duo AIDS 3D (Daniel Keller / Nik Kosmas) s'intéresse à ces nouveaux aspects de l'économie globalisée : *Absolute Vitality Inc.* (2012) précise sans détour la participation du marché de l'art à ce système. Semblable à une plateforme de conférences

et de rencontres, cette installation se veut l'organe promotionnel d'une société rachetée en 2012 par les artistes à un fournisseur de services pour sociétés-écrans, localisée à Cheyenne dans le Wyoming (USA). Pensée comme un support multifonction pour leurs projets à venir, cette société a pour principal objectif d'employer une stratégie à plusieurs volets de croissance diversifiée, permettant à des collectionneurs d'investir dans des œuvres d'art à moindre risque, avec un maximum de retour sur investissement. Par ailleurs, les artistes ont avancé l'idée de concevoir des œuvres à partir du «data-mining» utilisé par les agences de marketing pour cibler de potentiels consommateurs : «[...] nous utiliserons un logiciel comme Lexalytics pour faire des analyses sémantiques à partir d'écrits sur l'art dont l'objet sera de créer des descriptions d'œuvres d'art "significatives". Ensuite un spécialiste nous aidera à écrire des algorithmes qui, à partir de ses descriptions, donneront des instructions utiles à la conception de nouvelles œuvres d'art. Enfin, nous exposerons ces œuvres d'art et nous analyserons les opinions et réactions qu'elles produiront sur le public¹⁵.» Notons que, dans un entretien entre Jaakko Pallasvuo et Jean Kay, les deux s'accordent sur les similarités existant entre l'interdisciplinarité caractérisant l'art actuel et la capacité du capitalisme tardif à tout s'approprier, même sa critique¹⁶.

Création, économie et technologie de pointe font d'ailleurs l'objet d'importantes rencontres, à l'instar des conférences TED (Technology, Entertainment and Design) ou du plus récent DLD (Digital-Life-Design), réunissant des artistes aux startups et aux personnalités les plus innovantes, afin de partager expériences et idées à propos de l'avenir de notre société. Concerné par l'influence du progrès technologique sur nos façons de communiquer, Simon Denny collabore en 2013 avec Daniel Keller pour organiser un événement TEDx, suite à l'invitation du Kunstmuseum Liechtenstein, dans la ville de Vaduz. Adoptant à la lettre le format et le contenu des rencontres TEDx, les artistes ont dessiné le plateau de conférence usant des codes de communication à l'œuvre dans ce type d'événements. S'y sont succédé neuf participants issus des domaines créatifs, juridiques, économiques et politiques, disposant chacun de douze minutes pour présenter leurs démarches et idées novatrices au public. À partir d'un format idéologique très prisé, bien que critiqué pour ses partis-pris pseudo-scientifiques, TEDxVaduz se présente comme une fausse parodie ayant pour objectif l'analyse des valeurs, de l'esthétique et des tendances véhiculées par l'économie technologique.

Il se dégage des pratiques évoquées ci-dessus le reflet d'une situation historique troublante, voire inquiétante, liée à d'importants changements de paradigmes à l'origine desquels se trouvent être Internet et les nouvelles technologies. Face à de tels constats, nous pourrions nous attendre à des œuvres à fort contenu critique dénonçant l'avenir vers lequel la culture numérique semble nous projeter. Ce n'est cependant pas dans ce sens que se dirigent les démarches de la plupart de ces artistes qui, selon Constant Dullaart, laisseraient ce travail aux activistes pour produire des œuvres prétendument «post-Internet» alors que celles-ci «sont toujours montrées dans le plus hiérarchisé et le plus conservateur des médiums que le monde de l'art puisse offrir : le white cube¹⁷.» Mais l'un peut-il vraiment empêcher l'autre ? La démarche de Constant Dullaart tend à souligner par ailleurs qu'Internet n'est plus la «zone d'autonomie temporaire¹⁸» support d'une culture politique alternative qu'il a été dans les années quatre-vingt, ni l'espace de liberté tant vanté par les médias, ces derniers rapportant par exemple que les révolutions arabes n'auraient jamais pu se faire sans Facebook... Internet représente maintenant le principal instrument de la «société de contrôle» annoncée par Gilles Deleuze comme le démontrent les dernières déclarations de la NSA, ou l'inextricable situation de Julian Assange, Chelsea Manning et Edward Snowden. Comment Internet pourrait donc être plus pertinent qu'une salle d'exposition pour réagir et résister ? En tant qu'artiste explicitement engagé, Zach Blas ne semble

pas se poser la question. Son projet *Facial Weaponization Suite* (2011-en cours) réagit à la banalisation des procédés biométriques de reconnaissance faciale. Il consiste en une série de masques conçus à partir des données faciales de différents sujets, insondables par les systèmes de lecture biométrique. Parmi ces masques, le *Fag Face Mask* (2012), produit à partir des données faciales d'homosexuels, tend à résister aux récentes études scientifiques postulant qu'il est possible de déterminer les orientations sexuelles des sujets grâce à la biométrie. Portés lors de grands rassemblements sociaux ou de performances, ces masques se conçoivent comme des accessoires opaques de transformation collective, contestant les formes dominantes de représentation politique. Le white cube et Internet demeurent cependant des moyens tout aussi viables de dissémination stratégique pour l'artiste. Cette pluralité des modes de présentation n'altère en rien la pertinence de la portée critique de son engagement. On aurait donc tort de sous-estimer la conscience politique de cette génération et de réduire son travail à un froid dédoublement de l'imagerie d'Internet dans les galeries marchandes. Car ces pratiques peuvent peut-être nous éclairer sur un certain déplacement du combat politique qui ne s'envisagerait plus comme nous le pensions. Peut-être ont-elles trouvé une manière d'«atteindre le corps sans organes, sans déstratifier à la sauvage¹⁹». Il faudrait alors y percevoir en creux des postures se situant désormais à un autre niveau conceptuel que celles, éculées, de l'activisme traditionnel.

1. Josephine Berry-Slater réhabilite la notion de *site-specificity* pour qualifier les expérimentations des artistes du Net.art lors du colloque *Post-Net Aesthetics* qui s'est tenu en octobre 2013 à l'ICA, Londres. <http://new.livestream.com/accounts/5745227/events/2464307>
2. Joshua Simon, *Neomaterialism*, Sternberg Press, Berlin, 2013, p. 17.
3. «Interview with Marisa Olson», *We Make Money Not Art*, 28 mars 2008. <http://we-makemoney-not-art.com/archives/2008/03/how-does-one-become-marisa.php#Uwyzrojdu> (traduction de l'auteur).
4. *Post-Internet Survival Guide*, dirigé par Katja Novitskova, Revolver Publishing, Berlin, 2011.
5. Artie Vierkant, *The Image-Object Post-Internet*, 2010. http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_a4.pdf
6. *Careers are last season: An interview with Jaakko Pallasvuo*, par Tim Gentles, p. 62. <http://www.jaakkopallasvuo.com/careers.pdf> (traduction de l'auteur)
7. <http://disimages.com/>
8. <http://chrysalgalerie.info/>
9. N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago, University of Chicago Press, 1999.
10. Tiziana Terranova, *Network Culture: Politics for the Information Age*, Pluto Press, New York, 2004, p. 7, citée par Ceci Moss dans «Expanded Internet Art and the Informational Milieu» paru sur le site *RHIZOME*, décembre 2013. <http://rhizome.org/editorial/2013/dec/19/expanded-internet-art-and-informational-milieu/> (traduction de l'auteur)
11. «An interview with Jaakko Pallasvuo» sur *aqnb*, 31 mai 2013. <http://www.aqnb.com/2013/05/31/an-interview-with-jaakko-pallasvuo/>
12. Timur Si-Qin, «A Million Years of Porn» dans *The future will be... China: impromptu thoughts on what's to come*, Éd. Pinacoteca Agnelli, Turin et UCCA, Pékin, 2012.
13. *Post-Internet Survival Guide*, op. cit., p. 4 (traduction de l'auteur).
14. Voir à ce propos l'intervention orale de Katja Novitskova lors de la rencontre *TedxVaduz* organisée par Simon Denny et Daniel Keller au Kunstmuseum Liechtenstein, 7 décembre 2013.
15. «KELLER/KOSMAS (AIDS-3D) interview by Simon Denny», *KALEIDOSCOPE/WEB Specials*, 2012. <http://kaleidoscope-press.com/web-specials/kellerkosmas-aids-3dinterview-by-simon-denny/> (traduction de l'auteur).
16. «An interview with Jaakko Pallasvuo» sur *aqnb*, cf. supra.
17. «Beginnings + Ends», *Frieze* n° 159, novembre-décembre 2013, p. 127.
18. Hakim Bey, *The Temporary Autonomous Zone: Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, New York, Éd. Autonomedia, 1991.
19. Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 199.

On “post- Internet” Art

By Benoît Lamy de la Chapelle

Some time ago the term “post-Internet” came to our attention, used to describe and analyze the activities of a new generation of artists, born in the 1980s and marked by the influence of the Internet during their artistic training in the 2000s. This last decade in fact witnessed the democratization of the web (with its 2.0 version), the peak of social networks, unlimited access to knowledge, and online sales, all tools favourable to artistic creation at a time when the principle of inter-disciplinarity in the visual arts seems to be a given. Yet this term, post-Internet, seems to focus on art praxes which regard the Internet not only as a work tool but also as an aesthetic godsend *per se*, both self-sufficient and making it possible to explore and inform the boundless complexity of our contemporary societies. There is an undeniable connection with Net-art, but post-Internet art should not be understood as a kind of rebirth of the phenomenon. When Net.art appeared in the mid-1990s by way of experiments undertaken by such artists as Olia Lialina, Vuk Cosic and JODI, the Internet was expanding a-pace and represented an object of discovery, with unlimited possibilities, which those artists deemed ripe for making the most of, both as a creative tool accessible to one and all in network form, and as a tool of resistance through its immaterial nature and its virtual and, in theory, non-reifiable features, in the face of the predominance of the art market. What was involved for those artists was making use of a new “site specific”¹ basis on which a “purified”, “spare” art could be produced. Post-Internet art emerged more than a generation later, among artists belonging to social networks, whose reliance on search engines is now irreversible, with a Macbook as their studio and a smartphone close by and at the ready. These artists reject the notion of site-specific art and, on the contrary, lay claim to a whole host of sites in which their works circulate, in an endless to-and-fro between reality and virtuality, on and off the Internet. They belong to a generation that has gone beyond the enthusiasm of the Internet’s early days, taken a close look at the phenomenon’s consequences, and become aware of the various cultural changes under way. What is more, their approaches and methods regard as acquired the principle of re-materializing a world which nevertheless thinks of itself as immaterial (de-materialization of financial transactions, communication, information, human relations, and immaterial work within a service-oriented society where production is for the most part automated, etc), because this overall de-materialization gives rise to new physical and psychological relations with the production/consumption of material goods.²

The term “post-Internet”, which is still up for discussion, remains very ambiguous and can lead to mistaken interpretations. The term was supposedly first used by the artist Marisa Olson in

2008, to describe an artistic praxis taking place “... on networks but can and should also exist offline”,³ in order to realize the Internet’s impact on our lives. The term was subsequently developed between 2009 and 2010 thanks to a series of theoretical and critical writings posted by Gene MacHugh on his *Post Internet* blog. In 2008, artists concerned by this new designation started to meet, form networks, and share online data. Among works produced in networks, the project *Post-Internet Survival Guide* stands out (initiated in 2010 by the artists Katja Novitskova and Mike Ruiz), a catalyst for artists who had taken part in an Internet search for images and texts published online on the *Survival Tips* blog, then in the book *Post-Internet Survival Guide*.⁴ That same year, one of the participating artists, Artie Vierkant, published *The Image-Object Post-Internet*,⁵ a text seeking to give a definition to post-Internet art in order to situate its praxis and explain its bases. The term then spread as a result of the use made of it by artists, critics and exhibition curators, and became emblematic of this new Internet-associated generation. But its definition is having trouble becoming constant, and is still evolving, which, according to the artist Jaakko Pallasvuo, seems to bode well: “I like that people are disagreeing on its definitions and with each other. I hope post-Internet will begin to stand for this continuous debate instead of being cemented into an art historical one-liner.”⁶

The diversity of the approaches associated with this nebula stems from the many different possibilities offered by the Internet. The common denominator undoubtedly lies in the interest attaching to the distribution, circulation and use of information online. Oliver Laric’s demonstration with *Touch my Body: Green Screen Version* (2008) is especially eloquent on this subject: made from the clip of Maria Carey’s song of the same title, to be found on YouTube, this video has been stripped of its whole backdrop, leaving room just for the singer against a monochromatic background (a technique used on television and in computers to add artificial backdrops to the editing). The artist then posted his pirated version of the clip and left it at the mercy of all web-surfers, free to add any kind of backdrop, from the crudest to the most elaborate. In no time at all, more than a hundred new versions of the clip were then counted by the artist, who included some of them on his website. These freely used videos are made use of again and again, circulating from blog to blog and website to website. This experience reveals an important point, to wit, the future of royalties and intellectual property in the age of web 2.0, especially where artworks are concerned. How is it possible to protect a work immersed in an environment subject to the principle of sharing? *Kopienkritik*, a show at the Basel Skulpturhalle (2011), in which the artist mixed casts of Greek sculptures and their Roman copies with his own works, produced, it just so happens, an interesting parallel between the conceptions of Antiquity and ours: Roman sculptors copied the Greek classics as freely as we copy-and-paste.

The blogs and Tumblr micro-blogs collectively created by these artists adopt the classic format of online sharing and, thanks to Photoshop and other software systems, illustrate how the data are being constantly re-touched, transformed and re-used. Among these latter, we might note *vwork.com*, *r-u-ins.tumblr.com*, *thejogging.tumblr.com*, *xym.com*, *thestate.tumblr.com* and *survivaltips.tumblr.com*. These images, true or false, are visuals of works, photos selected from image banks or found on unusual blogs, and they are sometimes re-used and transformed by other artists. Views of exhibitions can thus be invaded by intruding objects, adding a dash of wit to the seriousness of hanging works. The DIS collective,⁷ which specializes in the manipulation of codes introduced by image banks, caricatures this type of imagery in order to create new types of narrative and new stereotypes. In 2012, DIS occupied the exhibition of Katja Novitskova and Timur Si-Qin at the CCS Bard galleries for a photo session, *Competing Images* (2012), staging live models posing alongside the installations, the way that

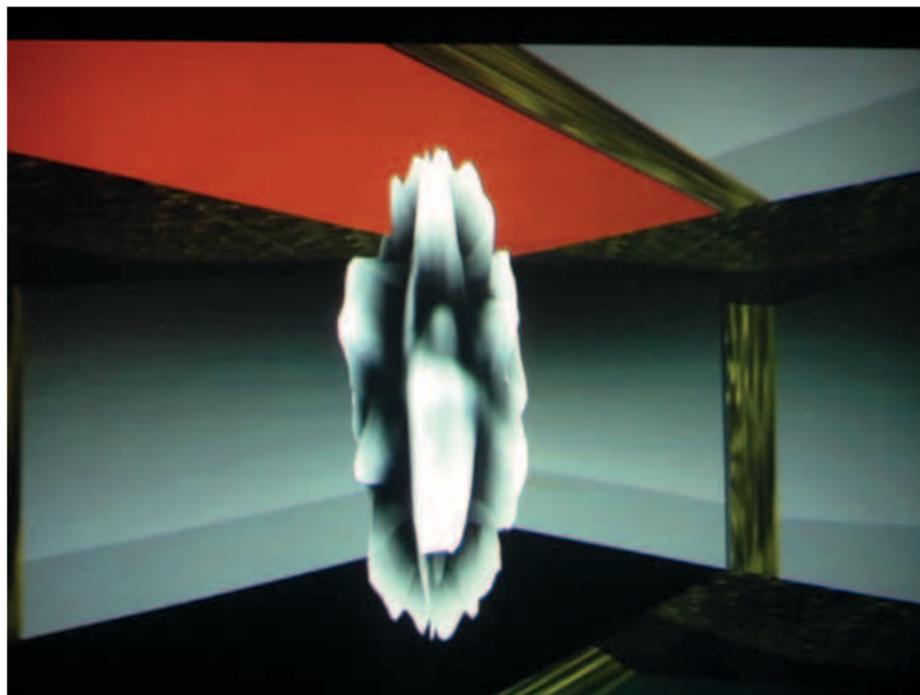


Katja Novitskova

Innate Disposition, 2012

Impression numérique sur aluminium, support plastique / Digital print plastic cutout displays

Vue de l'exposition au / Installation view at the Center for Curatorial Studies: Bard College, Annandale-on-Hudson, New York



Sara Ludy

Extrait de / Still from *Spheres 1-20*, 2013

Projection numérique, disque Blu-ray /

Digital projection from Blu-ray disc

Dimensions variables

Courtesy Sara Ludy;

Klaus von Nichtssagend Gallery, New York

Internet users adulterate images by adding things to them. So the “Photoshop retouch” took place physically and eventually produced an online image like the others. It is disturbing to note that these images, be they original or artificial, are side-by-side on the same exchange platforms with no demarcation, in a context where most works of art and exhibitions are appreciated as a result of online images. This partly corroborates Artie Vierkant’s approach in his project *Image Objects* (2011-in progress). The origins of the works in this series are always images which, once affixed to dibond, exist physically to be hung in the exhibition venue. When the moment arrives to document the work by photographs, Vierkant alters their image on Photoshop, thus giving it a new form and a new existence. The viewer’s possible perception of it is consequently de-stabilized by a multi-faceted work, though one that is physically intact. The artist’s approach in fact does away with any hierarchy between the real work and its image, because these are henceforth grasped on an equal footing.

Kari Altmann, for her part, appropriates the language of online consumption, marketing and technological communication thanks to compilations of images and videos brought together on her website. Her online works are intended to be perpetually evolving and are not externalized, unless somebody proposes this to her for a show. So the work changes states without its online version being affected: her work shown off-line—by way of a video monitor or a print—is always viewable online and still will be after the show. What is more, the artist does not regard her off-line presentations as “exhibitions”, but as another way of existence for her productions which are basically being continually exhibited. This relativization of the exhibition space as an end in itself came across again in “Exhibition One”, which Kari Altmann took part in, an exhibition organized by Timur Si-Qin in a white cube as a synthetic image, the Chrystal gallery, and presented simultaneously in a physical space—Gentile Apri in Berlin—and online, from 10 May to 10 June 2010. The question of knowing where the work ends and where its documentation begins was, as a result, offset by a digital work including both phenomena at once.⁸

The to-and-fro circulation of images, on and off screen, takes relevant shape in Antoine Catala’s *Topologies* (2010). Set up opposite each other, two plasma screens are connected by a wide tube

whose ends are covered with a mirror-like surface, reflecting and distorting the images broadcast. This flow of information, endlessly moving from one screen to the other, seems like an amorphous state-of-the-art technological structure, at once fascinating and threatening.

Because of the success of online sales, consumer goods are now part and parcel of this diffusion. Yngve Holen’s installation *Parasagittal Brain* (2011) invites visitors to make their way between two long shelves on which are arrayed ordinary items—kettles, water purifiers, irons, etc.—which have the particular feature of being split into two so that each part is placed on either side of the passage. Their innards are thus crudely splayed, even though their presentation remains thoroughly symmetrical, and where they are cut is faultless. Altogether new, on the one hand, these objects are nevertheless inoperative, so they display their uselessness and their forthcoming replacement, which can be made with a few clicks. With *Planned Fall* (2013), Aude Pariset creates a disconcerting atmosphere in which presentation dummies dressed in rotting clothes seem to be on the verge of being swallowed up in garbage bags. By diverting the codes of commercial presentation, this installation throws the contemporary “prosumer’s” compulsive habits and desires off-balance. Like jars of formalin, Sean Raspet’s plexiglas cubes hold a wide variety of objects—and even digital prints—in a translucent hair gel, reminding us of the sterile atmosphere of laboratories.

If admitting that technological progress generates behavioural and morphological changes among human beings nowadays verges on being a truism, let us add that the Internet has greatly contributed to making this a generalized state of affairs. Portable computers and smartphones are now prostheses which function with us like extra organs, or rather “extensions of ourselves”, as Marshall McLuhan might have put it. We end up thinking in accordance with the way they function, and we literally become PC, Macbook or smartphone. N. Katharine Hayles points out that if the technological advances of information cannot fundamentally replace the human body, they can perfectly incorporate it, including our day-to-day habits.⁹ Anne de Vries’s *Timetables* (2011) present a set of tables printed with cloudy skies, on which are lying ceramic hands/smartphones, conjuring up the host of different



Simon Denny

TEDxVaduz redux, 2014

Installation T293, Rome. Courtesy Simon Denny; T293, Naples / Rome

Photo: Roberto Apa

“cloud-computing”-type connections appearing and disappearing as required, activated by prostheses working like extra organs. If the hands of 21st century man are represented like this, it is helpful to see what is going on with portraits of him, and in particular those of the *N.A.D. (NewAgeDanded)* series (2012-in progress) “sculpted” by Jon Rafman. Borrowing the classic form of the bust, the artist makes a series of hybrid portraits which the acceleration of present time would prevent from becoming fixed. At once virtual and real, these busts are part of “fields of displacements, changes and movements”, re-negotiating the principle of representation in an “informational environment”¹⁰. Social networks, blogs, Tumblr micro-blogs and Instagrams make it possible for absolutely anyone to be in a state of constant representation. Jaakko Pallasvuo points out that these sites also offer the means for constructing identities and inventing an avatar for yourself¹¹ his video *Reverse Engineering* (2013) depicts him in different identities, talking about himself and his experience as a 21st century artist with the help of several voices and faces, filmed with a webcam. Involved here is a video posted on YouTube, akin to millions of others, thanks to which numerous users think they can have access to celebrity. But access to the artist’s “profile” is not gained because of the image, but through a discourse that is much more representative of his personality, obscured by a number of faces and images which upset web-targeting habits. Katja Novitskova also offers a good overview of the way in which egocentrism and exhibitionism match self-representational systems available online. The digital collages of the series *Earth Call 1 & 2* (2012), associating landscapes found on Google Earth with selfies of young men posted on Tumblr, emphasize the self-sophistication achieved by the swift retouches and corrections made possible by technology. They illustrate what might be the “self-concern” of the 21st century. The landscape genre is likewise renewed: captivated by *Second Life*, video games and

standard habitat imagery, Sara Ludy proposes videos in which the eye nonchalantly floats in perpetually evolving virtual landscapes. *Sphere 1-20* (2013) consists in the projection of an unidentified floating object in the middle of a moving space which, each and every minute, changes and spins on itself in a new décor. Her immersive environments, which are deserted by any kind of living being, are psychological and meditative zones to be occupied.

Among these so-called “post-Internet” practices, many incline towards an archaeological reading of technological progress, like Aleksandra Domanovic who makes her way through the recent history of Yugoslavia, her native country, via the prism of the Internet. Titled “From Yu to Me”, her show at the Basel Kunsthalle (2012) illustrated a powerful attachment to the memory of that now vanished nation, as well as to the ensuing deregulations in matters of identity and culture. The domain .yu, formerly used for Yugoslavia, was done away with in 2010 and replaced by as many domains as there are now new nations. For the artist, this act represents the final elimination of her country within an international political context where the address of the domain now matters more than the national anthem. The series of sculptures resulting from the project *The Future Was at Her Fingertips* (2013), depicting prostheses of hands on tall plexiglas pedestals, draws inspiration from experiments undertaken by Rajko Tomovi, trying to give back the sense of touch to soldiers amputated during the Second World war, using an artificial intelligence procedure. Here the artist aims to reveal the significance of the pioneering work of women like Ada Lovelace, Sadie Plant and Borka Jerman Blazi in the development and creation of cybernetics, virtual reality, multimedia and the Internet. It was also a woman who was for the first time photoshopped in 1987, as we are reminded by Constant Dullaart’s project *Jennifer in Paradise* (2013). Depicting a topless woman on a beach at Bora Bora, enlarged then displayed

Zach Blas

Facial Weaponization Suite: Fag Face Mask -
 October 20, 2012, Los Angeles, CA
 Courtesy Zach Blas
 Photo: Christopher O'Leary

on a wall by the artist (letting viewers see the grid of pixels), this photograph was taken for experimental purposes by John Knoll, co-creator of Photoshop, in order to demonstrate the efficiency of his software; the exhumation of this image reminds us of a time when it was still possible to envisage the authenticity of images.

Speculations about the future are also recurrent with these artists. In his text *A Million years of Porn*, Timur Si-Qin relies on the theory of sexual selection to explain how certain species change morphology on the basis of physical criteria sought during mating, such as characteristics indicating fertility and signs of resistance to parasites. Transferring this principle to the human species, the artist notes, in parallel, that, in 2006, \$97.06 billion were spent worldwide on the consumption of pornography and that 25% of Internet searches have to do with this area. He concluded that human beings under the influence will in future seek out partners endowed with physical attributes similar to those of porn actors, which might contribute to the evolution of the human species, in the following ways: in 69 million years, women will have hairless bodies and generous bosoms, and men will have disproportionately large muscles and penises.¹² The updating of evolutionist theories combined with Manuel de Landa's neo-materialist realism also give Katja Novitskova the conceptual tools required for her anthropocene-like vision of the world. The publication resulting from the project *Post-Internet Survival Guide* is presented as a survival guide in the face of the many different changes with which not only the human species but also the organisms constituting the Earth are currently confronted: "... The notion of a survival guide arises as an answer to a basic human need to cope with increasing complexity. In the face of death, personal attachment and confusion, one has to feel, interpret and index this ocean of signs in order to survive."¹³ Other writings by the artist remind us that the principles of attraction and repulsion, key concepts of evolutionary biology, are also clearly applicable to the sphere of art. The sight of animals has always stimulated the survival instinct of human beings, along with their affective reactions. Resulting from an autonomous evolutive process, art also produces powerful emotional reactions in man, though for different reasons. To explore this relation, Novitskova has produced a series of sculptures titled *Approximation* (2012-in progress), highly seductive pictures of animals affixed to billboards, designed to produce in the viewer an emotional reaction attributed to a remote atavism. She deduces from this that

these pictures of animals will soon represent powerful resources, as attested to by *Intensive Differences 003* (2012), a papyrus on which is printed an image of Justin Bieber photographed beside a dolphin, to promote his brand of clothes, thereby arguing that the intensity produced on seeing these images might become a source of energy that it will be possible to make use of in the near future.¹⁴

Let us bear in mind that this generation of artists is evolving in a free-for-all neo-liberal economic system which, even if in crisis, always manages to stay the course. Financial power, which is not easy for States to control, is akin to a fast and elusive flux which undoubtedly explains why liquids and fluids—and their representations—are so present in works. The monetary de-materialization at work since the end of the Bretton Woods accords contributed to the making of a financial system in which currency had no more than a fictitious value. Payments by credit card and PayPal contribute to this transactional fluidity. The post-Fordist principles of



the digital economy permit the de-territorialization of capital and the establishment of high-tech companies like Google, Amazon and Microsoft in tax havens, so as to dodge being taxed in countries which they profit from. The duo AIDS 3D (Daniel Keller/Nik Kosmas) is interested in these new aspects of the globalized economy: *Absolute Vitality Inc.* (2012) specifies unambiguously how the art market is part and parcel of this system. Akin to a platform of lectures and encounters, this installation sees itself as the promotional organ of a company purchased in 2012 by artists from a provider of services for front companies, located at Cheyenne in Wyoming (USA). Conceived as a multi-function back-up for their forthcoming projects, the main goal of this company was to use a multi-layered strategy of diversified growth, enabling collectors to invest in works of art at minimum risk, with maximum return on investment. What is more, artists have put forward the idea of devising works based on the data-mining used by marketing agencies to target potential consumers: "we'll use a program like Lexalytics to do semantic analysis on a database of art writing in order to create 'meaningful' descriptions of artworks. Then we'll work with someone to write algorithms that, based on those descriptions, create instructions for new artworks. And then finally we'll exhibit the works and analyze the audiences opinion and behavior"¹⁵ Let us note that, in an interview with Jaakko Pallusvu and Jean Kay, they are both in agreement about the similarities existing between the interdisciplinarity hallmarking present-day art and the capacity of late capitalism to appropriate everything for itself, even criticism of it.¹⁶

Creation, economics and state-of-the-art technology are incidentally involved in important encounters, like the TED (Technology, Entertainment and Design) lectures, and the more recent DLD (Digital-Life-Design), bringing together artists with start-ups and the most innovative of personalities, so as to share experiences and ideas to do with the future of our society. Simon Denny, who is concerned by the influence of technological progress on our ways of communicating, has been working since 2013 with Daniel Keller to organize a TEDx event, following the invitation extended by the Liechtenstein Kunstmuseum, in the city of Vaduz. By literally adopting the format and content of TEDx encounters, the artists designed the lecture set using communication codes employed in this kind of event. There was a succession of nine participants coming from creative, legal, economic and political spheres, each one with twelve minutes to present their innovative approaches and ideas to the public. Based on an ideological format that is much valued though criticized for its pseudo-scientific decisions, TEDx Vaduz comes across like a false parody whose purpose is the analysis of the values, aesthetics and tendencies conveyed by the technological economy.

What emerges from the above-mentioned practices is the reflection of a troubling, not to say alarming historical situation, linked to important paradigm changes, at the root of which we find the Internet and the most technologies. Faced with such facts, we might expect works with a marked critical content speaking out against the future towards which the digital culture seems to be projecting us. But this is not the direction espoused by the approaches of most of these artists, who, according to Constant Dullaart, are leaving this work to activists, and producing allegedly "post-Internet" works, while these latter are "always shown in the most hierarchic and conservative of media that the art world can offer: the white cube."¹⁷ But can one really stop the other? Constant Dullaart's approach tends, incidentally, to emphasize that the Internet is no longer the "zone of temporary autonomy"¹⁸, the medium of an alternative political culture that it was in the 1980s, nor the space of freedom much vaunted by the media, with these latter reporting, for example, that the Arab revolutions would never have been possible without Facebook... The Internet now represents the principal instrument of the "society of control" announced by Gilles Deleuze, as is shown by the NSA's latest declarations, and the inextricable situations of Julian Assange, Chelsea Manning and Edward

Snowden. So how could the Internet be more relevant than an exhibition room to react and resist? As an explicitly politically committed artist, Zach Blas does not seem to ask himself the question. His project *Facial Weaponization Suite* (2011-in progress) reacts to the spread and trivialization of biometric and facial recognition procedures. It consists of a series of masks designed using facial data of different subjects, unfathomable by biometric reading systems. Among these masks, the *Fag Face Mask* (2012), made using facial data of homosexuals, tends to withstand recent scientific studies, postulating that it is possible to determine the sexual orientations of the subjects using biometrics. Worn at large social gatherings and performances, these masks are conceived as opaque props of collective transformation, contesting the predominant forms of political representation. The white cube and the Internet are nevertheless still just as viable means of strategic dissemination for the artist. This plurality of methods of presentation in no way alters the relevance of the critical scope of his involvement. It would therefore be wrong to underestimate the political consciousness of this generation and reduce its work to a cold duplication of Internet imagery in commercial galleries. For these practices can possibly shed light for us on a certain shift of the political struggle, which is no longer imagined the way we think. Perhaps they have found a way of "achieving the organ-less body, without untrammelled de-stratification".¹⁹ In this case, we should see therein, in parallel, postures henceforth situated at another conceptual level than those hackneyed postures of traditional activism.

1. Josephine Berry-Slater rehabilitated the notion of site-specificity to describe the experiments of Net.art artists at the *Post-Net Aesthetics* conference which was held in October 2013 at London's ICA. <http://new.livestream.com/accounts/574527/events/2464307>
2. Joshua Simon, *Neomaterialism*, Sternberg Press, Berlin, 2013, p. 17.
3. "Interview with Marisa Olson", *We Make Money Not Art*, 28 March 2008. <http://we-makemoney-not-art.com/archives/2008/03/how-does-one-become-marisa.php#.Uwy2rojdu>
4. *Post-Internet Survival Guide*, edited by Katja Novitskova, Revolver Publishing, Berlin, 2011.
5. Artie Vierkant, *The Image-Object Post-Internet*, 2010. http://jstchill.in.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_a4.pdf
6. *Careers are last season: An interview with Jaakko Pallusvu*, by Tim Gentles, p. 62. <http://www.jaakkopallusvu.com/careers.pdf> (traduction de l'auteur)
7. <http://disimages.com/>
8. <http://crystalgallery.info/>
9. N. Katherine Hayles, *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, University of Chicago Press, Chicago, 1999.
10. Tiziana Terranova, *Network Culture: Politics for the Information Age*, Pluto Press, New York, 2004, p. 7, quoted by Ceci Moss in "Expanded Internet Art and the Informational Milieu" which appeared on the website *RHIZOME*, December 2013. <http://rhizome.org/editorial/2013/dec/19/expanded-internet-art-and-informational-milieu/>
11. "An interview with Jaakko Pallusvu" on *aqnb*, 31 May 2013. <http://www.aqnb.com/2013/05/31/an-interview-with-jaakko-pallusvu/>
12. Timur Si-Qin, "A Million Years of Porn" in *The Future will be... China: Impromptu Thoughts on What's to Come*, Pinacoteca Agnelli, Turin and UCCA, Beijing, 2012.
13. *Post-Internet Survival Guide*, op. cit., p. 4.
14. On this see Katja Novitskova's oral intervention during the TEDx Vaduz encounter organized by Simon Denny and Daniel Keller at the Kunstmuseum Liechtenstein, 7 December 2013.
15. "KELLER/KOSMAS (AIDS-3D) interview by Simon Denny", in *KALEIDOSCOPE/Web Specials*, 2012. <http://kaleidoscope-press.com/web-specials/kellerkosmas-aids-3dinterview-by-simon-denny/>
16. "An interview with Jaakko Pallusvu" on *aqnb*, op. cit.
17. "Beginings + Ends", in *Frieze* n° 159, November-December 2013, p. 127.
18. Hakim Bey, *The Temporary Autonomous Zone: Ontological Anarchy, Poetic Terrorism*, Ed. Autonomedia, New York, 1991.
19. Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, 1987.

**L'HERBIER
MARCHER,
CLASSER,
NOMMER
LE PAYSAGE**

herman de vries, Frédéric Fourdinier,
Sébastien Gouju, Richard Long,
Aurélie Mourier, Mira Sanders

**JUSQU'AU 31.08.14
SAINS-DU-NORD**

MDB

MTVS AMV MDB MBJ
FRAC Nord-Pas de Calais
+33 (0)3 27 60 66 11
ecomusee-avesnois.fr
écomusée

Espace Croisé
Centre d'Art Contemporain

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

Salma Cheddadi
17 mai - 12 juillet 2014

Der See - 2014 - vidéo - production Espace Croisé

CENTRE RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN LANGUEDOC-ROUSSILLON
26, QUAI ASPIRANT HERBER 34200 SÈTE - FRANCE

MELIK OHANIAN

Stuttering
4 JUILLET - 21 SEPTEMBRE 2014

Tel 33 (0) 4 67 74 94 37 - <http://crac.languedocroussillon.fr>
Ouvert tous les jours - 12h30 19h Week-end 15h 20h - fermé le mardi - entrée libre et gratuite
Le CRAC-LR est membre de d.c.a association française de développement des centres d'art

Galerie
Chantal Crousel



Melik Ohanian - Girls of Chilwell, 1913, document de travail, 2014 - Courtesy de l'artiste © Melik Ohanian

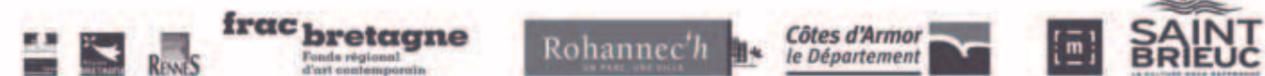
Expositions
Saint-Brieuc, Côtes d'Armor

Traversées

(Œuvres de la collection du Frac Bretagne)

Musée d'art et d'histoire
du 28 juin au 5 octobre 2014

Parc et Villa Rohannec'h
du 28 juin au 31 août 2014



Tony Matelli, Weed # 30, de la série : Abandon, 2007
Collection Frac Bretagne © Droits réservés



Artie Vierkant

Image Object Thursday 5 July 2012 9:49PM, 2012

Impression UV sur Sintra, document altéré /

UV print on Sintra, altered documentation

Entretien

Par Rémi Parcollet

Il y a deux ans, Artie Vierkant, alors fraîchement diplômé de l'Université de Californie à San Diego, indiquait qu'à l'école, les professeurs lui rappelaient constamment que la manière dont il choisissait de documenter son travail était aussi importante que le travail lui-même¹. Il s'était notamment déjà fait connaître en 2010 par son texte *The Image Object Post-Internet* publié sur plusieurs sites Internet. Retravaillant la documentation visuelle de son travail, il en propose une expérience également inédite en ligne. La volonté d'ubiquité de sa démarche interroge.

La reproduction photographique d'une œuvre opère radicalement sa décontextualisation (Walter Benjamin), privilégiant la cognition sur la perception; à l'inverse une photographie de vue d'exposition se détermine en fonction du temps et de l'espace. Les indices qu'elle fournit constituent des éléments pour l'analyse critique de l'exposition. La mise en photographie dont l'exposition a toujours fait l'objet permet les « comparaisons » et « vérifications ». Ces images ne sont plus la représentation d'une œuvre d'art autonome mais d'un ensemble indissociable qui n'est cohérent que dans sa globalité. Les vues d'expositions sont caractérisées par la nécessité de représenter les liens entre des œuvres elles-mêmes mais aussi avec le lieu dans lequel elles s'inscrivent. Je suis interpellé par votre travail, plus exactement par la série des *Image Objects* que vous définissez comme « *modified documentation* » ou « *altered documentation images* ». Faites-vous une différence entre modifier et altérer? Ces photographies sont datées mais non situées, elles sont plates comme des photographies de surface alors que les vues d'expositions rendent compte d'un espace à un moment donné et en un temps donné. Quelle différence faites-vous entre ces deux types de documentation photographique?

« Modifier » et « altérer » sont, pour moi, deux termes relativement interchangeables. Il me semble néanmoins avoir privilégié « altérer » pour ce travail, notamment en raison de son lien avec le mot « altérité ». Je pense que les images acquièrent une altérité en proposant une représentation faussée de l'espace – ou peut-être en ne se souciant pas de le représenter fidèlement – et, comme vous dites, en ne produisant pas ce que l'on attend des vues d'exposition, c'est-à-dire la description d'un espace à un moment précis. Dans la perspective traditionnelle de l'ontologie de l'image, l'on capture quelque chose dans le temps et dans l'espace, on le stabilise et on le conserve, mais c'est une définition qui ne prend en compte que le sens trouvé dans l'image et non dans sa construction et son contexte. Donc, en altérant ces images, et en imposant une différence entre la manière dont on regarde l'objet lorsqu'on le voit dans l'espace et celle dont on regarde l'image de cet objet, ce geste permet à ce que l'on pourrait appeler une expérience du regard secondaire de devenir primaire. En fait, cela s'adresse seulement au contexte dans lequel l'œuvre sera finalement reçue – puisqu'il faut bien reconnaître que l'œuvre sera principalement appréhendée par le biais de sa documentation.

Vous dites que les œuvres sont « datées mais non situées » – par exemple, je vais intituler une pièce *Image Object Monday 19 May 2014 1:07PM*, et ce titre va s'appliquer à la fois à l'objet imprimé

et aux images modifiées de lui qui circuleront. Il en est ainsi depuis le début de la série, mais ça a commencé un peu comme une plaisanterie sur le travail. Le titre correspond à l'instant où je finalise et où j'enregistre le fichier qui sera imprimé (ce sont tous des documents Photoshop au départ), il est en quelque sorte l'horodatage du moment où j'étais assis devant mon ordinateur à faire cette chose, ce travail plutôt facile. En fait, cela permet aussi une réflexion sur la nature des images. Plutôt que de poser une simple relation binaire entre les objets imprimés et les vues d'exposition modifiées, ce qui les donnerait comme une seule identité, la chose est évidemment compliquée par le fichier source (qui donne son nom à l'image objet) qui est un troisième objet qui fait autant partie de l'image que les autres.

La date correspond donc au moment de l'altération de l'image et non au moment de sa production, plus précisément de la prise de vue. D'une certaine manière ce n'est plus le « ça a été » ou « l'instant décisif » d'une œuvre exposée permettant objectivement de l'inscrire dans la mémoire mais le moment de sa réinterprétation, de sa réécriture. Est-ce comme la date qu'on inscrit en bas d'un tableau avec la signature? En conséquence peut-on encore parler de document?

La date est en fait extraite du document – elle provient du moment de l'enregistrement du fichier original d'après lequel est imprimée l'œuvre; la vue d'exposition n'est souvent prise qu'un mois ou deux après, lorsque l'objet final est produit. Je pense que cela fait partie d'une réfutation de cette idée d'instant décisif. L'on entend souvent que la photographie satisfait notre obsession de la production d'une image objective (Bazin, me semble-t-il), mais nous en sommes loin maintenant. L'image construit l'instant plus que l'instant ne la construit.

Il y a des artistes qui se méfient de la documentation visuelle de leur travail: stanley brouwn a, par exemple, décidé d'interdire toute reproduction de son œuvre; Daniel Buren, lui, ne croit pas à l'objectivité de la photographie ni à la fiabilité de l'œil du photographe qui se substituerait à celui de tous les autres et, dès la fin des années soixante, a mis en place le concept de « photo souvenir », c'est à dire d'une image sans valeur qui ne peut se substituer à l'œuvre, ni être vendue, à l'inverse de ce qu'ont pu faire certains artistes dont les démarches relevaient du Land Art ou de la performance. Depuis Brancusi, des sculpteurs, comme Didier Vermeiren, exploitent les photographies de leurs œuvres, toujours en situation (exposition, atelier), ces images devenant autonomes et, dans certains cas, œuvres à part entière. Peut-on considérer votre série des *Image Objects* comme des œuvres autonomes ou des œuvres dérivées d'un travail dans l'espace d'exposition?

Pour moi, cela fait partie du travail de ne pas imposer de distinction ou de hiérarchie. Les *Image Objects* ne sont donc ni autonomes, ni des dérivés. L'image documentaire et l'objet présenté dans l'espace d'exposition sont tous deux des prolongements de l'œuvre et j'espère que l'on ne peut pas dire que l'œuvre se situe plus dans un espace que dans un autre. Quant aux exemples que vous citez, je m'intéresse en effet aux différentes distinctions que les artistes ont faites entre leur travail et sa documentation. L'idée de refuser toute documentation du travail, comme dans le cas de brouwn, me semble assez drôle parce que c'est une sorte de retour du concept d'aura et que cela définit comme une sorte de privilège (au sens positif autant que négatif) le fait de pouvoir voir les objets eux-mêmes. La manière dont j'envisage mes

images est certainement plus proche de celle de Buren, en ce que je n'imprime ni n'encadre ces documentations modifiées, bien qu'elles soient des œuvres importantes en elles-mêmes. Je ne souhaite pas en faire des objets commerciaux, elles sont censées être publiques et libres d'accès, dans ce cas c'est donc une dévalorisation radicale (au sens économique) de l'image que produit sa diffusion accrue. Quelque chose comme la *Boîte-en-valise* de Duchamp s'il l'avait fait fabriquer en série.

Ironiquement, en faisant de la documentation une œuvre à part entière, j'ai remarqué que des gens viennent parfois me voir dans les expositions et me disent qu'ils se demandaient à quoi pouvaient bien ressembler les *Image Objects* en vrai, et qu'ils sont ravis de les voir enfin ainsi. Il semblerait que j'ai, par inadvertance, déclenché quelque chose qui a rendu son aura à l'objet.

À l'inverse de la photographie de reproduction, les auteurs de vue d'exposition revendiquent une part d'interprétation, de « traduction ». Depuis les années quatre-vingt, ils sont d'ailleurs de plus en plus souvent mentionnés; des personnalités apparaissent. Tenez-vous compte du fait que ces images sont un point de vue d'auteur sur votre travail? Altérer l'image est-elle un moyen de vous la réapproprier?

C'est une manière de voir intéressante. Je réalise parfois mes propres vues d'exposition mais, le plus souvent, je les confie à des professionnels. C'est un véritable art que de capter la vue d'exposition idéale et cela requiert bien plus qu'une simple technique: une compréhension du contexte d'une exposition d'art et des critères qui font les belles vues d'exposition. S'il y a des stars dans ce domaine de la photographie, je ne les connais pas, mais il me semble en tout cas que c'est devenu une sorte de genre et que, d'une certaine manière, même lorsque c'est moi qui prend ces photos, je ne fais que m'approprier ce genre.

Paradoxalement vous donnez une matérialité à des fichiers numériques qui, bien souvent, ne sont pas imprimés. Pensez-vous que la nécessité de cette réflexion sur la nature des images, que vous partagez avec d'autres artistes de votre génération, est la conséquence de leur production et de leur diffusion numérique ou bien la continuité de la réflexion sur l'irreproductibilité des œuvres ou des pratiques artistiques depuis les années soixante?

Je pense que c'est une heureuse réunion des deux. La plupart des artistes que nous connaissons aujourd'hui ont été endoctrinés par l'enseignement et menés à une pensée de l'objet et de la figure de l'artiste comme redevables au discours des années soixante (mais aussi du passé plus récent, ou peut-être de tout discours depuis le modernisme et même avant). En même temps, chacun ne peut que concevoir les notions d'authenticité, d'auteur et de reproductibilité à partir des technologies qui ont cours à son époque. C'est peut-être pourquoi les débats les plus fréquents aujourd'hui sont ceux qui traitent de la manière dont la production numérique a modifié un grand nombre de pratiques dans toutes les industries, y compris l'art – je dirais qu'en fait, il ne s'agit pas tant d'une question d'irreproductibilité que de reproductibilité. Pour moi, la reproductibilité est sans aucun doute une préoccupation majeure des pratiques artistiques des années soixante que vous mentionnez, donc peut-être que ce qui se passe, en fait, c'est que les technologies ont finalement permis aux artistes de réaliser les œuvres et la diffusion de ces œuvres dont ils ne pouvaient que rêver alors.

Je reviens sur la réflexion sur la nature des images. Beaucoup d'artistes de la génération qu'on appelle *digital native* travaillent sur les images à la manière d'iconographes ou de chercheurs. Néanmoins, bien avant Internet, Aby Warburg ou encore André Malraux avaient déjà, le premier avec les *Mnésynes*, le second avec le *Musée Imaginaire*, développé cette réflexion sur la diffusion, la circulation, l'usage de ces archives visuelles et leurs conséquences sur notre perception de l'art. Votre travail est-il dans la continuité de cette réflexion sur l'iconologie développée

depuis Warburg ou, à l'inverse, s'agit-il d'une rupture, d'une réflexion nouvelle provoquée par le web? Quelle en serait alors la singularité?

Ce serait, selon moi, du déterminisme technologique que de dire que chaque développement majeur dans la technologie peut lui-même constituer une véritable rupture par rapport à la tradition. Évidemment, comme on a pu le voir, l'une des premières choses que font les gens lorsqu'apparaissent de nouvelles technologies, c'est d'adapter les formats qui avaient été créés pour des technologies plus anciennes. Dans certains milieux, cela s'appelle de la « remédiation² », comme les filtres qui donnent un style Polaroid sur Instagram ou les cinématiques dans les jeux vidéos qui imitent le cinéma.

Je pense qu'en un sens, beaucoup des artistes actuels qui agissent en iconographes ou en ethnographes travaillent d'une manière très similaire à celle de Warburg. *L'Atlas Mnemosyne* de Warburg est incroyable en ce qu'il franchit conceptuellement un grand nombre des barrières qui étaient au cœur de son travail à cette époque. C'est une archive d'images mais à la disposition entièrement variable; les liens entre les images peuvent être modifiés ou rester indéterminés. C'est réellement moins linéaire qu'un site web statique pourtant lui-même constitué de nombreux liens. Cela ne signifie pas que mon travail soit un prolongement direct d'une quelconque recherche, mais il me semble qu'il rend bien compte des débats sur l'ontologie de l'image qui se développent depuis déjà quelques temps.

Votre travail prend des formes très diverses, vidéos, sculptures, photographies, mais il est aussi très homogène, tout semble lié et fonctionner par série: *Possible Objects*, *Similar Objects* ou *Image Objects*. Cette dernière me semble particulière, étant la conséquence des productions précédentes. Lui accordez-vous un rôle, une fonction différente par rapport à l'ensemble de votre travail? Est-elle centrale ou auxiliaire? C'est une série en cours, aura-t-elle une fin, un aboutissement ou, au contraire, doit-elle se poursuivre parallèlement à vos expositions?

J'aime travailler ainsi parce que cela me permet de regrouper des objets très différents sous une même rubrique – cela m'évoque l'idée que vous pouvez prendre un contenu, le reformater, le modifier, le re-présenter, et que néanmoins, c'est toujours la même chose, c'en est juste un prolongement ou une évolution. Il est aussi important, il me semble, de reconnaître qu'aucune œuvre n'est isolée mais qu'elle s'appuie sur ou qu'elle est connectée à une structure qui l'englobe, qu'il s'agisse d'une idée ou d'un procédé de production. Parfois, ces séries disparaissent, ou j'arrête de m'en occuper, mais elles ont été élaborées en tant qu'idées et ce sont des structures auxquelles je peux revenir – elle n'ont pas de date d'expiration. Ce qui m'intéresse aussi, c'est qu'elles puissent entrer en conflit. Par exemple, dans le cadre de la série *Exploits* pour laquelle j'achète une propriété intellectuelle afin de l'utiliser comme matériau, j'ai récemment produit un ensemble de pièces de la même manière que les *Image Objects* – bien qu'ils n'en soient pas – dont les motifs étaient des logos pour lesquels j'essayais d'obtenir une licence de la société Polaroid. Cela m'intéresse de plus en plus. Mettre en place des structures puis les répéter, ou les forcer à entrer en conflit et voir à quoi ressemblent les décombres.

1. <http://www.themagazine.com/newyork/5-art-stars-you-need-to-know-artie-vierkant/Content?oid=2221967>

2. « L'idée de remédiation est dérivée d'une thèse de Marshall McLuhan voulant que chaque nouveau média se déploie en imitant les formes du médium auquel il succède; le CD par exemple adopte la forme du disque vinyle. » Ce terme n'est pas encore officiellement passé dans la langue française, il s'agit de la francisation de *remediation*. Cf.: <http://archee.qc.ca/ar.php?page=imp&no=216>



Artie Vierkant

Image Objects, installation view, 2013

Impression UV sur Dibond, document altéré / UV prints on Dibond, altered documentation



Artie Vierkant

Image Object Sunday 17 June 2012 4:51PM, 2012

Impression UV sur Sintra, document altéré / UV print on Sintra, altered documentation



Artie Vierkant

Image Object Monday 11 March 2013 1:12PM, 2013

Impression UV sur Dibond, document altéré /

UV print on Dibond, altered documentation

Artie Vierkant

Interview

By Rémi Parcollet

Two years ago, Artie Vierkant, then just graduated from the University of California in San Diego, stated that the teachers at the school used to remind him constantly that the way in which he documented his work was just as important as the work itself.¹ He had already made himself known in 2010 with his text *The Image Object Post-Internet*, which was published on several websites. Reworking the visual documentation of his work, he offers an equally innovative experience of it online. His desire for the ubiquity of his work raises questions.

The photographic reproduction of a work has a radical effect on its de-contextualization (Walter Benjamin), favouring cognition over perception; conversely, a photograph of a view of an exhibition is defined in relation to time and space. The clues it provides are factors for the critical analysis of the exhibition. Invariable photographs of exhibitions permit “comparisons” and “verifications”. These images are no longer the representation of an autonomous work of art, but of an indissoluble ensemble which is only coherent in its globality. Exhibition views are hallmarked by the need to represent the links between the works themselves, but also with the place in which they are set. I am exercised by your work, and more exactly by the series of *Image Objects*, which you define as ‘modified documentation’ or ‘altered documentation images’. Do you see a difference between modifying and altering? These photographs are dated but not located, they are flat like photographs of surfaces, whereas the exhibition views describe a space at a given moment and at a given time. What difference do you make between these two types of photographic documentation? Is it the principle of documentation that is modified, or the document?

‘Modifying’ and ‘altering’ are both terms I’ve been using relatively interchangeably. I think ‘altering’ is what I’ve privileged calling this process, partly because of the relationship to the term ‘alterity’. The images, I think, gain an alterity by being misrepresentations of space—or maybe by not bothering to accurately represent space—and, as you say, not acting as installation views are intended to, not describing a space at a given moment and at a given time. In a traditional view of the ontology of the image we capture something in time and space, stabilize it, store it, but this is a definition that only looks to the meaning found in the image rather than the construction and context of the image. So by altering these images, and forcing a difference between how you see the object when you view it in space and how you see the image of that object, this gesture ideally allows what we would call a secondary viewing experience to become a primary one. In a way, it just speaks to the context the work will ultimately be received in—if for the most part the work will be seen through documentation one might as well acknowledge this.

You mention the works are ‘dated but not located’—so for instance I’ll call a work *Image Object Monday 19 May 2014 1:07PM*, and this title will refer to the printed object and the altered images that circulate of it. This I’ve been doing since the start of the series and actually started as a bit of a joke about labor. The date will refer to

the moment I finalize and save the file that will be printed (they all start as Photoshop documents), so the title acts as the time stamp of when I was sitting at a machine making this *thing* and enacting this kind of soft labor. In fact this also allows some reflection on the nature of the images. Rather than being just a binary between the printed objects and the altered installation images, and saying both are one in the same, this is of course further complicated by the source file (and what gives the image object its name) being a third object, equally a part of the image as the others.

So the date tallies with the moment when the image is altered, and not with the moment when it is produced, or, more precisely, shot. In a way it is no longer the “that’s it” or the “decisive instant” of an exhibited work making it objectively possible to include it in memory, but the moment of its re-interpretation, its re-writing. Is this like the date that is written at the bottom of a picture with the signature? As a result, can we still talk in terms of a document?

The date actually is completely abstracted from the document—the date comes from the moment the original file the work was printed from is first saved, so in fact the installation photo is often not taken until a month or two later, once the final object is produced. I think this is all part of a refutation of that decisive instant idea. There’s the old saying that the photograph satisfies our obsession with objective image making (Bazin, I think), and we’re far from that now. The image constructs the instant rather than the instant constructing the image.

There are artists who are suspicious about the visual documentation of their work: Stanley Brouwn, for example, has decided to ban any reproduction of his œuvre; Daniel Buren, for his part, does not believe either in the objectivity of the photograph or in the reliability of the photographer’s eye which replaces that of all the others and, since the late 1960s, has introduced the “souvenir photo” concept, meaning a valueless image which cannot replace the work, or be sold, unlike what certain artists, whose approaches stemmed from Land Art and performance, have managed to do. Since Brancusi, sculptors such as Didier Vermeiren, have been using photographs of their works, invariably in a situation (exhibition, studio), with these images becoming autonomous and, in some cases, works in their own right. Can we regard your series of *Image Objects* as autonomous works or works deriving from a work realized in the exhibition venue?

I think part of the work is to not impose a distinction, or a hierarchy. So really they’re neither autonomous nor derivative. Both the documentation image and the object you would encounter in a gallery space are extensions of the work, and hopefully you can’t say the work is more located in one space or another. As to the examples you mention, I’m certainly interested in the different distinctions artists have imposed between their work and the documentation. The idea of negating documentation of your work, like in the case of Brouwn, is a funny one to me because it just forces the auratic concept back onto the objects you’re making and makes it a matter of privilege (in a positive and a negative sense) to be able to see the works at all. I would say that the way I think about dealing with my images is closer to Buren’s, where I don’t for example print and frame these altered documentation images, despite being significant works in their own right. I don’t want to feel like I’m commodifying the images, they’re supposed to be public and free to everyone, so in that case it’s a similar drastic devaluing (in an economic sense) of the individual image by increased distribution. Something like Duchamp’s *Boîte-en-valise* if he’d had them mass-produced.

Ironically though by making the documentation a work in its own right, something I’ve noticed is people sometimes come to me in exhibitions and express that they’d always wondered what the *Image Objects* look like in real life, and are happy to finally see one in person. So by setting it up like this I’ve inadvertently triggered something that gives the object its aura back.



Artie Vierkant

Image Object Wednesday 21 August 2013 5:15PM, 2013

Impression UV sur Dibond, document altéré /

UV print on Dibond, altered documentation

Unlike the reproduction photograph, people who take views of exhibitions claim a share of interpretation and “translation”. Since the 1980s, incidentally, they are more and more frequently mentioned; personalities are appearing. Do you take into account the fact that these images are an author’s viewpoint about your work? Is altering the image a way of re-appropriating it for yourself?

That’s an interesting way to look at it. Sometimes I do shoot my own installation views, but often I do rely on professionals. There’s a real art to capturing the ideal look of an installation view, and a lot of it requires things beyond technical skill, but also an understanding of the context of an art exhibition and the global standards of alluring installation views. If there are particular stars of the installation view sub-discipline within professional photography I haven’t come in contact with them, but I would say the form has come into its own as a kind of genre, and in a way even when I take the photographs myself I’m just appropriating that genre.

Paradoxically, you lend a material quality to digital files which in many cases are not printed. Do you think that the need for this way of thinking about the nature of images, which you share with other artists of your generation, is the consequence of their digital production and distribution, or is it the continuity of the thinking about the irreproducibility of works and art practices since the 1960s?

I think it’s a happy confluence of both. Most artists we know of today will have gone through several stages of professionalized education, which indoctrinates us into a kind of thinking about the object and the figure of the artist which is indebted to the conversation of the 60s (and the more recent past, and maybe everything since modernism, or maybe before). At the same time one can’t help but form their ideas about authenticity, authorship, and reproducibility from the technologies available to them in their own precise moment. This is why perhaps the most prevalent conversations right now are those on the topic of how digital production has changed a number of practices in all industries, including art—I would say in fact that it’s not a question about *irreproducibility* so much as *reproducibility*. To me reproducibility is definitely a core concern of the art practices you’re referring to in the 1960s, so perhaps what’s actually come to pass is that technologies have actually come about that allow for the realization of the kinds of production and distribution artists could only dream of at that time.

Let me come back to the way of thinking about the nature of images. A lot of artists belonging to what is called the “digital native” generation work on images like iconographers and researchers. Well before the Internet, however, Aby Warburg and André Malraux—the former with the *Mnemosyne Atlas*, the latter with the *Imaginary Museum*—had developed this line of thinking about the diffusion, circulation and use of these visual images and their consequences on our perception of art. Is your work in the continuity of this thinking about iconology that has developed since Warburg or, conversely, is this a break, and a new way of thinking caused by the Web? What might the particular features of this be?

I think it would be technological determinism to say that any major development in technology can itself constitute a full break from tradition. Obviously, as we’ve seen, one of the first things people do with new technologies is to adapt formats that were created for older technologies. In some circles we refer to that as “remediation”, like the Polaroid-style filters of Instagram or cutscenes in video games that emulate cinema.

In a way I think a lot of the artists working now who act as iconographers or ethnographers are working very similarly to Warburg. Warburg’s *Mnemosyne Atlas* is incredible actually in that in concept it cuts through a lot of the boundaries he was working with at the time. It’s an archive of images but the arrangement is fully variable, the links between images are allowed to change or to stay indeterminate. It’s actually profoundly less linear than a static website, and itself is constituted of a number of links.

This isn’t to say that my work is a direct continuation from any particular inquiry of course, but I think that very much it accounts for the conversations that have been unfolding for some time about the ontology of the image.

Your work assumes very different forms—videos, sculptures, and photographs—but it is also very homogeneous, everything seems connected, and appears to work by series: *Possible Objects*, *Similar Objects*, and *Image Objects*. But this last series seems to be special because it is the outcome of the earlier productions. Do you attach a different role and function to this approach in relation to your work as a whole? Is it central or auxiliary? Will this series currently under way have an end, a culmination? Or on the contrary will it be continued in parallel with your shows?

I like to work in this way because it allows very different objects to be grouped together under a similar rubric—it echoes the kind of thinking that you can take a piece of content, reformat it, change it, re-present it, and really it’s the same thing, just a continuation or evolution. It’s also important I think to acknowledge that any one work doesn’t necessarily stand alone, but is either supported or connected by a structure larger than it, whether that is an idea or a production process. Sometimes these series die out, or I stop being attentive to them, but they have been formulated as an idea and it’s a structure I can return to—there isn’t meant to be any specific expiry date to them. It’s interesting too when these can collide. So for instance, for my series *Exploits*, where I license or purchase intellectual property to use as a material, recently I made a series of works that are produced in the same way as *Image Objects*, but were not *Image Objects*, where the prints were logos I was trying to license from the Polaroid Corporation. I think this is increasingly interesting to me. Setting up structures and then either iterating from them, or else forcing them to collide and seeing what the wreckage looks like.

1. <http://www.themagazine.com/newyork/5-art-stars-you-need-to-know-artie-vierkant/Content?oid=2221967>



Tobias Madison

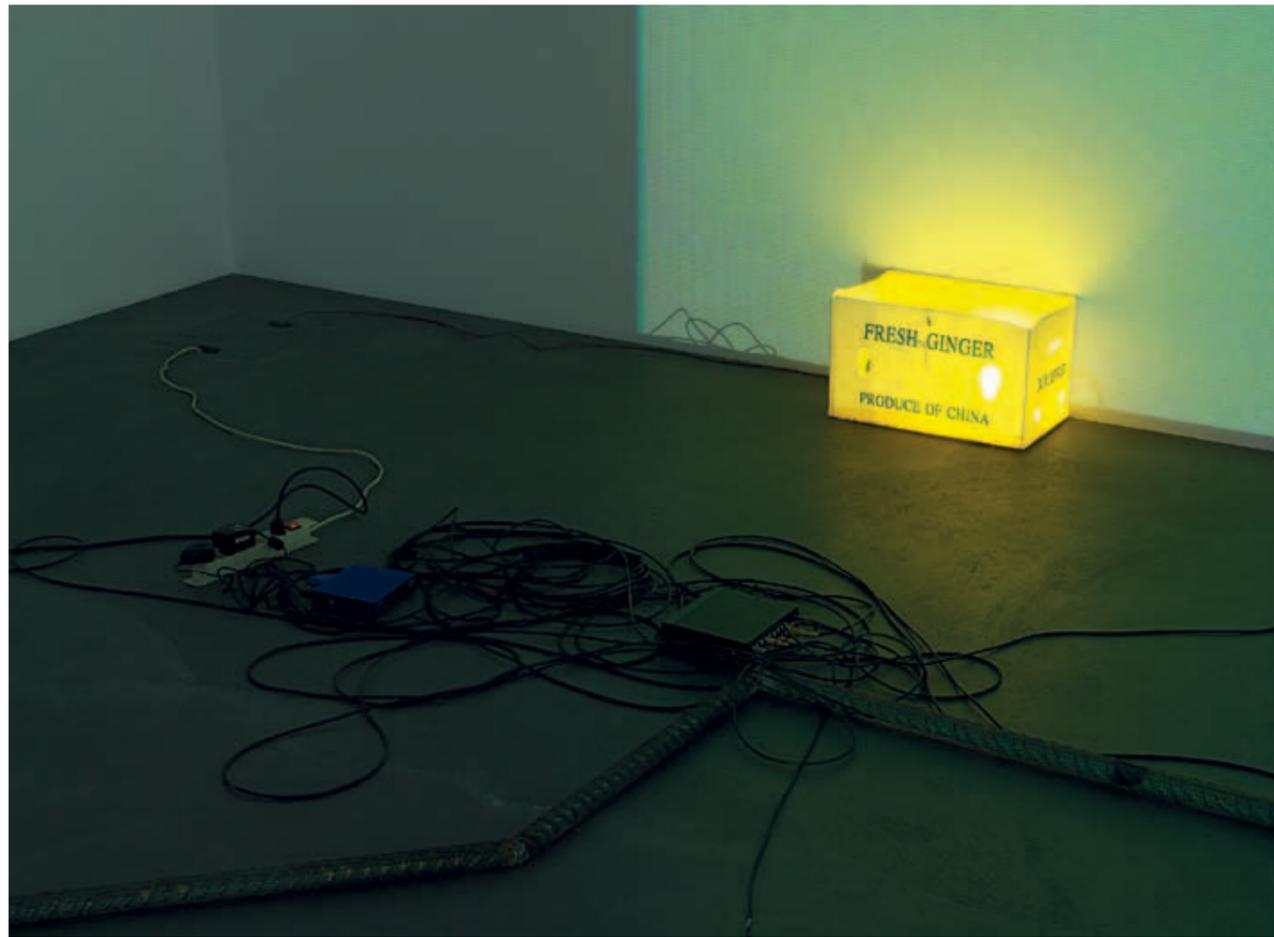
Feedback, 2012

Tissu, ampoules électriques, peinture thermo-résistante, vidéo 22' en boucle / *Fabric*, lightbulbs, thermo-resistant paint, digital Video 22' looped

Vue d'exposition / *Installation View*: Karma International, Zurich.

Courtesy Tobias Madison

Tobias Madison



Un son suivi des yeux

Par Jeanne Graff

Tobias Madison a réalisé quatre vidéos entre 2012 et 2013, utilisant autant de techniques différentes et sur trois continents. Ces techniques permettent d'incarner, grâce à des systèmes rudimentaires d'intelligence artificielle, des liens invisibles entre l'homme, l'espace d'exposition et, par extension, la ville; ces vidéos interrogent la façon dont ces technologies, reposant sur un regard qui n'est pas celui d'un être humain, connectent et pénètrent simultanément le corps, bouleversant son mode de perception de son entourage.

Tobias Madison et Jeanne Graff ont collaboré sur plusieurs projets depuis 2012. Ils sont membres du groupe Solar Lice.

Jeanne Graff — C'est à Hong Kong, en 2012, que tu as réalisé, avec Emanuel Rossetti, ton premier film avec un drone. MELT est composé d'un montage de plusieurs scènes très courtes filmées par le drone dans des lieux vides dans la ville.

Tobias Madison — Le projet a commencé par des questions sur le mouvement à proprement parler. Notre galerie, Karma International, nous avait proposé de faire un projet pour son stand sur la section Art Futures d'Art Hong Kong; étant donné qu'un transport d'œuvres vers l'Asie coûte très cher, nous avons décidé de nous y «transporter» nous-mêmes et de faire une œuvre sur place. Nous avons passé trois semaines là-bas. La première semaine, nous n'avons rien fait mis à part déambuler dans la ville en

observant l'architecture. L'espace urbain typique de Hong Kong est la zone commerciale, flanquée d'un système de surveillance très présent. Chaque espace de la ville a une valeur marchande. Nous avons commencé à travailler parallèlement sur deux pièces, la première est une série de boîtes en carton dans lesquelles nous avons construit des systèmes d'éclairage – l'idée nous en venue en observant des gens qui collectaient ces boîtes en carton pour les revendre tous les matins dans la rue pour gagner un peu d'argent. Nous avons commencé à faire la même chose, et avons donc réalisé cette série qui s'appelle *No*. Nous avons aussi acheté un drone, un jouet capable de filmer, et l'avons pris avec nous durant nos promenades en ville. Nous l'avons d'abord utilisé pour naviguer à travers la ville afin d'en avoir une perspective et des points de vue différents, jusqu'à que nous nous rendions compte qu'en fait, nous étions plus intéressés par le drone lui-même et par ses mouvements. Le drone se contrôle lui-même à travers un système primitif d'intelligence artificielle, deux caméras – une qui est attachée en bas, l'autre devant lui, de manière à ce qu'il ne heurte pas d'objet – et un gyroscope. Nous nous sommes vraiment intéressés à la manière dont ce système très primitif définissait les mouvements du drone, puis nous avons commencé à filmer uniquement en mettant le drone dans une certaine situation et en le laissant voler, ce qui donnait des images très minimales, à caractère inhumain. Nous avons aussi positionné le drone dans une situation où il faisait échouer son propre système, par exemple nous le faisons filmer des catelles dans une station de métro et il n'arrivait pas à enregistrer ces informations avec son sensor, les images filmées composaient une sorte de moirage; cet effet optique était dû au fait que le drone ne pouvait plus mesurer les distances. Nous l'avons aussi placé devant un système de ventilation de manière à



Tobias Madison

MELT (white/copper)

Vidéo 11' en boucle / Digital Video, 11' looped

Vue d'exposition / Installation View: Tobias Madison, «NO; NO; H», Kunsthalle Zurich, 2013.

Courtesy Tobias Madison

Tobias Madison & Emanuel Rossetti

MELT, 2012

Vidéo sous-titrée 11' en boucle / Digital Video, Subtitle File, 11' looped

Vue d'installation / Installation View: Art Hong Kong, Art Futures 2012.

Courtesy Tobias Madison & Emanuel Rossetti

ce que ses mouvements réagissent au vent. Il est important de dire qu'aucune des images ne contiennent d'humains. Nous étions plus intéressés par des angles morts de la ville, des endroits ignorés, ce qui est très rare à Hong Kong. La lumière aussi dérangeait le drone, nous l'avons donc aussi fait filmer des éclairages publics.

As-tu également choisi ce type de caméra parce qu'elle interagit avec son environnement direct, ne différenciant pas les éléments humains de ceux non humains? Les mouvements produits par le drone sont, de manière très visible, non humains.

Nous étions plus intéressés par le fait d'utiliser une caméra qui n'est pas maniée par un être humain, une caméra qui a son propre système, basé sur des calculs primitifs offrant une perspective non humaine sur une architecture complètement gouvernée et capitalisée par des êtres humains.

Pourquoi recherchez-vous ce point de vue non humain?

No, l'autre œuvre que nous avons réalisée à Hong Kong, était basée sur l'import-export. Hong Kong a l'un des ports les plus importants au monde, toutes ces boîtes en carton que nous avons utilisées étaient des colis d'exportation de fruits qui arrivaient de toutes sortes d'endroits. Nous sommes fascinés par les mouvements automatiques qui restent invisibles, la manière dont l'espace est contrôlé. C'est une approche très mathématique de l'urbanisme.

Nous avons souvent plaisanté sur l'idée du cyber-situationnisme qui serait une sorte de dérive automatisée dans la ville: tous les mouvements du drone sont simplement calculés à partir de n'importe quel fragment d'information qu'il comprend, il se déplace donc lentement et scanne l'architecture qui l'entoure.

Les mouvements saccadés du drone, qui est en recherche permanente d'un point de vue, reflètent son environnement, ils sont aussi le reflet d'une technologie nouvelle et «mal maîtrisée», une technologie développée et utilisée par l'armée américaine comme instrument invasif de surveillance.

Le drone que nous avons utilisé était un jouet, ce qui le rendait plutôt sympathique, mais ce qui nous intéressait, c'était l'agressivité liée à cet objet, cette forme de menace immédiate qu'il produit. Nous avons essayé de le garder à un niveau qui est accessible à l'être humain tout en jouant avec ce mouvement qui n'est clairement pas celui d'un être humain... Nous cherchions à produire l'image d'une ville aseptisée menaçante qui, paradoxalement, véhicule une forme de glamour. C'est une ville extrêmement surveillée mais cet œil omniprésent n'est pas celui d'un être humain.

Avais-tu laissé le son du drone dans le film? C'est un son très particulier, presque celui d'un insecte, rapide et incontrôlable. Je m'en souviens très bien dans le film réalisé par Ei Arakawa pour le Carnegie International en

2013, le drone était là comme un personnage, un fantôme, et il apparaissait aussi à l'image¹.

Lorsque nous avons commencé à faire voler le drone, pour faire des tests, dans des zones de passage piétonnier, il avait un effet extrêmement menaçant et les gens faisaient de grands cercles autour de lui. Je pense que, contrairement à ce qui transparait dans la vidéo d'Ei Arakawa, nous attachions peu d'importance à l'apparence du drone. Très intelligemment, Ei l'a utilisé comme une sorte de cinquième membre de la famille «patchwork» qu'il a composée et qui voyage dans son film, ce qui fait complètement sens dans sa pratique et que j'apprécie. Nous cherchions plus à mettre en avant cette sorte de menace inhumaine d'un personnage mathématique que l'humanisation de cette chose.

Tu as également écrit les sous-titres pour ce film.

Hong Kong vous envahit, c'est une ville très agressive, donc nous cherchions constamment des sorties. Nous passions la plupart de nos journées sur une plage de l'autre côté de l'île, à lire des livres de science-fiction et, la nuit, nous ramassions les cartons et nous filmions. Hong Kong véhicule une idée du futur tellement rétro... Les sous-titres étaient influencés par nos lectures de ces histoires de science-fiction: Maurice Dantec, William Gibson, John Varley... La plupart de ces textes évoquent une sorte de vie hors de la vie humaine. Nous avons essayé d'écrire un poème, le monologue d'un drone. Nous avons utilisé un programme de sous-titrage, il y avait des moments où le texte et l'image se chevauchaient, mais pas toujours: est-ce le drone qui parle ou quelqu'un au hasard dans la ville? Cela crée des moments de distance qui suggèrent la présence d'un fantôme dans la machine.

Quelques mois auparavant, tu avais réalisé un premier film, *Feedback*. Les mouvements de caméra y sont à l'opposé de ceux du drone: les caméras sont tenues par des personnes, mais le système de feedback instantané pourrait être vu comme une copie de celui du drone, au sens où il y a un calcul direct de l'environnement dans lequel la caméra se trouve.

Je venais d'ouvrir un cinéma indépendant à Zurich, AP News, et, au même moment, ma galerie m'a demandé de faire une exposition personnelle. J'ai considéré ce cinéma comme faisant partie de mon travail, et je me suis demandé comment «faire une exposition sans faire une exposition», je cherchais une manière de ne pas produire... J'ai commencé par combiner les idées de deux de mes amis: Emanuel Rossetti qui, pour son exposition à 1m3 à Lausanne, avait réalisé un système d'éclairage alternatif à celui de la galerie, et Kaspar Müller, qui a produit des *stills* d'après *La nuit américaine* de Truffaut avec une technique cinématographique qui consiste à mettre un filtre bleu devant la caméra pour simuler la nuit. J'ai donc développé un système d'éclairage bleu pour simuler la nuit et j'ai assemblé avec du scotch des restes de pièces que

j'avais faites avant, puis j'ai fait ce système avec deux projecteurs vissés sur une caméra, qui projetaient simultanément ce que la caméra enregistrait pour créer une boucle de feedback de l'image dans cette lumière artificielle. J'ai invité mes amis à la galerie pour tester ce mécanisme et enregistrer une vidéo qui est, au final, essentiellement constituée des enregistrements de ces tests. La seule consigne était de ne pas trop parler, la vidéo enregistrait les mouvements des gens, leurs interactions, leur relation à l'architecture dépendant de ce système technologique construit sur place. On peut y voir des fragments de personnes, d'œuvres d'art et d'éclairage, des gens débattant en permanence pour savoir comment bouger à l'intérieur de ce système. En résultent ces mouvements très étranges et poétiques dans la galerie. C'était presque un pilotage automatique humanisé... Un système qui définit les mouvements mais sans instructions claires. On agissait de la même manière qu'un drone, réagissant aux gens, à l'architecture, au poids du projecteur qu'on avait dans nos mains, à l'éclairage, jusqu'à une sorte de navigation aveugle en cercle dans l'espace de la galerie.

Cette vidéo avait aussi du son, l'autre feedback parallèle à l'image était issu du feedback du microphone de la caméra qui donnait des informations approximatives sur la distance par rapport au projecteur par l'intensité du son. C'est le portrait d'un groupe d'amis dans un certain contexte et qui représente ou incarne la technologie qui les lie.

Lors de ton exposition à la Kunsthalle de Zurich en 2013, tu as également utilisé le drone, cette fois comme mise en abîme de l'exposition, du white cube et, encore une fois, du vide, ce qui rend le discours sur le drone, ou la technique utilisée, encore plus visible.

Cette pièce (*MELT white-copper*, 2013) est essentiellement une fusion entre *Feedback* et la vidéo du drone de Hong Kong. Elle évoquait la place de l'institution comme celle d'un programme quasi-annexe d'un programme qui se déroulait à l'extérieur et qui consistait essentiellement en une série de soirées organisées dans un club, le Longstreet Bar, et de séances de projections et de conférences dans un cinéma, AP News. Je voulais créer un espace dans lequel le feedback était l'essence même du travail.

Les vidéos ont été tournées dans l'espace vide de la Kunsthalle juste avant mon exposition, tout le système d'éclairage était en fonctionnement, ce qui créait un espace incroyablement lumineux comme base d'enregistrement pour le drone. La luminosité était très déstabilisante pour le drone, ce qui avait pour résultat des mouvements très « drony » qui se projetaient à nouveau dans l'espace.

Les films réalisés dans l'espace d'exposition vide étaient ensuite projetés aux murs, ils fonctionnaient comme système d'éclairage et projetaient l'ombre des visiteurs sur ces murs.

Oui, il fallait marcher à travers les projections pour voir l'exposition, et cela créait ces silhouettes. Cela signifiait que l'on était en train de déranger un processus, plutôt que cela ne vous incluait dans l'image. Tous ces vieux projecteurs représentaient aussi une réflexion sur l'institution elle-même et son histoire, étant donné qu'ils ne lisent pas le signal vidéo analogue de la même manière, on avait des dégradés de vert et de bleu injectés dans le blanc, parfois aussi des coupes de noir hasardeuses.

Pour chaque projet, tu as utilisé ou inventé une technologie que tu ne maîtrisais pas vraiment, que tu utilisais souvent pour la première fois, dans une certaine immédiateté...

Je crois à la position d'amateur. J'ai commencé à m'intéresser à la technologie du drone quand j'ai commencé à en être un utilisateur, pas au moment où c'était une technologie militaire mais quand cela a commencé à devenir une technologie populaire, quand l'on pouvait dépenser deux cents francs pour en avoir un. Je m'intéresse à la relation qui s'établit entre la technologie et ses utilisateurs, et notamment leurs corps.



Tobias Madison

Feedback, 2012

Tissu, ampoules électriques, peinture thermo-résistante, vidéo 22' en boucle /

Fabric, lightbulbs, thermo-resistant paint, digital Video 22' looped

Vue d'exposition / *Installation View*: Karma International, Zurich.

Courtesy Tobias Madison

À Pittsburgh, tu as de nouveau réalisé un film, *Workshop*, avec des enfants de la ville. Les caméras étaient placées sur leurs têtes et ils dansaient dans le musée en se filmant, créant des mouvements très saccadés, qui paraissaient incontrôlés, rappelant ceux du drone.

J'ai utilisé une GoPro, une fois de plus un produit de consommation bon marché. Tout le projet a commencé avec un programme éducatif du musée. Le thème du *Carnegie International* était le jeu. Mon idée a été de donner accès au musée aux enfants, de manière à ce qu'ils puissent utiliser cet espace comme ils l'entendaient, en ayant un accès libre n'importe où dans le bâtiment. En même temps, je m'intéressais à la fétichisation de la culture expérimentale par le musée et les institutions et aussi à la manière dont on invente notre propre langage par rapport au monde qui nous entoure, ce qui est une activité quotidienne des enfants.

À nouveau, comme pour *Feedback*, j'ai utilisé ce système de caméra vissée à un projecteur mais, au lieu de celui que j'avais construit, j'ai utilisé ces caméras GoPro. J'ai équipé les enfants avec et nous avons commencé à faire des choses comme danser avec notre propre image, ou simplement déambuler dans le musée... Ils se sont aussi interviewés entre eux.

Ces quatre projets ont été réalisés très rapidement, entre janvier 2012 et 2013 et sont tous liés.

Ils avaient une certaine immédiateté, une touche « non finie », et s'attachent tous, de près ou de loin, au mouvement qui définit une institution, la dynamique sociale qui l'entoure et, par les mouvements de l'image, à sa relation à sa propre structure.

L'idée d'être relié par la technologie était vraiment évidente dans le film de Pittsburgh. J'observe également que tu passes d'un espace vide et déshumanisé à des scènes très denses avec tous ces enfants qui dansent.

Oui, mais elles parlent essentiellement de la même chose, de la manière dont la technologie pénètre notre corps et change notre perception de notre entourage, trouble les frontières. Tout arrive au même moment partout.

1. *Carnegie International* est la plus ancienne et la plus importante grande exposition d'art contemporain des États-Unis, elle se déroule à Pittsburgh approximativement tous les trois ans. Sa dernière édition, du 5 octobre 2013 au 16 mars 2014, a été co-curatée par Daniel Baumann, Dan Byers et Tina Kukielski. L'artiste japonais Ei Arakawa y présentait un film réalisé avec Henning Bohl, *Helena and Miwako*, dans lequel un des personnages était un drone.



Tobias Madison

A sound followed by the eyes

By Jeanne Graff

Tobias Madison made four videos in 2012 and 2013 on three continents, using a different technique for each. Thanks to rudimentary systems of artificial intelligence, these techniques allowed him to give form to the invisible links that exist between man, the exhibition space and, by extension, the city. The videos explore the way in which these technologies, which are based on a viewpoint that is not human, simultaneously connect and penetrate the body, thus disturbing its manner of perception and surroundings.

Tobias Madison and Jeanne Graff have worked together on several projects since 2012. They are both members of the group Solar Lice.

Jeanne Graff—It was in Hong Kong that, with Emanuel Rossetti in 2012, you made your first film using a drone. *MELT* is composed of a montage of very short scenes filmed by the drone in empty places in the city.

Tobias Madison—The project began with questions on movement, strictly speaking. Our gallery, Karma International, had asked us to do a project for its stand for the section Art Futures at Art Hong Kong. As it is very expensive to send works to Asia, we decided to “send” ourselves and to produce a work on the spot. We spent three weeks there. During the first week we did nothing but

wander around the city looking at the architecture. Hong Kong's most characteristic urban space is a commercial area flanked by a very present surveillance system. Each space in the city has a market value. We began to work on two pieces in parallel: the first is a series of cardboard boxes in which we built lighting systems—we got the idea when we were watching people collecting cardboard boxes that they resold each morning in the street to earn a little money. We began to do the same thing, and then we made this series we called *No*. We also bought a drone, a toy able to mount a camera, and took it with us when we went walking round the city. We first used it to navigate through the city so as to give us different perspectives and viewpoints, but then we realized that we were more interested in the drone itself than its movements. The drone controls itself using a simple artificial intelligence system. It has a gyroscope and two cameras – one is attached below, the other in front in a manner so it cannot bang against anything. We were very interested in the way that this very basic system controlled the drone's movements, then we began to film simply by placing it in a certain situation and leaving it to fly. This gave very minimal, even inhuman, images. We put the drone in situations where its logic made its system fail, for example, we made it film tiles in a metro station but it couldn't record the information with its sensor, thus the filmed images created a sort of watering effect. This was due to the fact that the drone couldn't measure the distances involved. We also placed it in front of a ventilation system so that its movements reacted to the movement of the air. I should point out that none of the images includes people. We were more interested in the city's blind spots, its non-places, which are very rare in Hong Kong. The light also upset the drone, so we also made it film the public lighting system.

Did you also choose this type of camera because it interacts with its immediate environment, not distinguishing between people and non-people? The drone's movements are very clearly non-human.

We were more interested by using a camera that was not controlled by a person, a camera with its own system based on a simple logic that offered a non-human perspective on architecture completely governed and created by humans.

Why did you want this non-human perspective?

The other work we produced in Hong Kong, *No*, was based on import-export. Hong Kong has one of the world's largest ports. All those cardboard boxes that we used had been used to transport fruit that arrived from all sorts of places. We were fascinated by the automatic movements that remain invisible, the way in which the space is controlled. It's a very mathematical approach to urbanism.

We often made jokes about the notion of cyber-situationism, which would be a sort of automated *dérive* in the city: all the drone's movements are simply calculated starting from any old piece of information that it understands. So it moves around slowly, scanning the surrounding architecture.

The drone's jerky movements, while it constantly looks for a point of view, echo its environment. They are also a reflection of a new and "poorly mastered" technology, one developed and used by the US Army as an invasive surveillance tool.

The drone we used was a toy, which made it rather likeable, but what interested us was the aggressiveness linked with this object, the form of immediate threat that it produced. We tried to restrict it to a level that is accessible to a human being while playing with its movements, which are clearly not those of a human. We were trying to produce the image of a menacing and impersonal city that, paradoxically, communicates a sort of glamour. The city is subjected to a high level of surveillance but this omnipresent eye is not that of a human being.

Did you leave the sound of the drone in the film? It is very particular, rapid and uncontrollable, almost like an insect. I have a clear memory that, in a film made by Ei Arakawa for the Carnegie International in 2013, the drone was like a character, a ghost, and it also appeared on screen.¹

When we began to fly the drone, we tested it in a pedestrian precinct. It appeared very threatening and people circled widely around it. I think that, unlike what happened in Ei Arakawa's video, we gave little importance to the drone's appearance. Very intelligently, Ei used it as a sort of fifth member of the "patchwork" family that he created and travels in his film, and which makes complete sense in his practice—something that I like. We were trying more to put across the sense of a sort of inhuman menace of a mathematical character than to humanize the thing.

You also wrote the subtitles of the film.

Hong Kong takes you over. It is a very aggressive city so we were always on the lookout for excursions. We spent most of our days on the beach on the other side of the island reading science-fiction. At night we would collect cardboard boxes and film. Hong Kong is futuristic in such an old-fashioned way. The subtitles were influenced by the science-fiction we were reading: by Maurice Dantec, William Gibson, John Varley, etc. Most of them talk about life outside of human life. We tried to write a poem, the monologue of a drone. We used a subtitling program. There were moments when the text and the image overlapped, but not always. Is it the drone speaking or someone at random in the city? That produces moments when a little distance was created, which suggest the presence of a ghost in the machine.

A few months before, you made a film called *Feedback*. The camera movements are just the opposite of those of the drone: the cameras were held by people but the instantaneous feedback system might be considered a copy of that of the drone, in the sense that it's based on a calculation of the environment the camera finds itself in.

I had just opened an independent cinema in Zurich—AP News—and, at the same time, my gallery asked me to do a solo exhibition. I considered this cinema as part of my work. I wondered how "to create an exhibition without creating an exhibition", I was trying to find a way not to produce... I began to put the ideas of a



Tobias Madison

Workshop, 2013

Vidéo tricanaux, 20' au total, en boucle / *Digital Video*, 3-channel, 20min total, looped

Vue d'installation / *Installation View*: Carnegie International 2013,

Carnegie Museum of Art, Pittsburgh.

Courtesy Tobias Madison

couple of friends together: Emanuel Rossetti who, for his show at 1m3 in Lausanne, had made an alternative lighting system to the gallery's, and Kaspar Müller, who produced stills in the style of Truffaut's *La nuit américaine* using the movie technique of putting a blue filter over the lens to simulate night-time. So I developed a blue lighting system to simulate the night and stuck together with adhesive tape the rest of the pieces I had made before, then I created the system using two projectors screwed onto a camera, which simultaneously projected what the camera was recording so as to create a feedback loop of the image in this artificial light. I invited my friends to the gallery to test the mechanism and record a video; in the end, the video was essentially composed of the recording of these tests. The only instruction was not to talk too much; the video recorded the people's movements, their interaction, and their relationship to the architecture dependent on this technological system built there on the spot. Bits of people can be seen, works of art and lighting, people endlessly discussing how to move within the system. The outcome is some very strange and poetic movements in the gallery. It was almost a humanized automatic piloting. A system that defined movements but without clear instructions. We were acting just like a drone, reacting to people, the architecture, the weight of the projector we were holding in our hands, the lighting, as though it was some kind of blind, circling navigation in the space of the gallery.

The video also had sound: the other feedback, in parallel to that of the image, came from the feedback of the camera microphone which gave rough information on the distance from the projector based on the intensity of the sound. It was a portrait of a group of friends in a certain context and which represents or embodies the technology they are linked by.

At your exhibition at the Kunsthalle in Zurich in 2013, you also used the drone. This time as a mise-en-abyme of the exhibition, the white cube and, again, of emptiness, something that brings the discourse on the drone, or the technique used, more into focus.

This piece (*MELT white-copper*, 2013) is essentially a fusion between *Feedback* and the drone video of Hong Kong. It referred to the Kunsthalle as a place where an almost subsidiary programme was taking place of a programme being held outside, which itself consisted essentially in a series of soirées organized in the Longstreet Bar, and of projections and lectures given in a cinema, AP News. I wanted to create a space in which the feedback was the essence itself of the work.

The videos were shot in the empty space of the Kunsthalle just before my exhibition. All the lighting system was working, which created an incredibly bright space for the drone to record. This brightness threw the machine into a bit of confusion, which resulted in rather "droney" movements that were projected once again in the space.

The films made in the empty exhibition space were later projected on the walls. They functioned like a lighting system and threw the shadows of the visitors onto the walls.

Yes, it was necessary to walk in front of the projectors to see the exhibition, ie. the silhouettes. What this meant was that we were disrupting a process, rather than the individual being included in the image. All these old projectors also represented a reflection on the Kunsthalle itself and its history, as they do not read the video signal in the same way, thus there were blended shades of green and blue in the white, sometimes in random sections of black.

For each project you used or invented a technology that you were not really in control of, which you were often using for the first time in a certain short-term context...

I believe in doing things as an amateur. I began to be interested in drone technology when I began to use it, not when it was a military technology but when it began to become used by the public, when it was possible to buy one for 200 francs. I am interested in the relationship between technology and its users, in particular their bodies.

You made another film, *Workshop*, in Pittsburgh with the city's children. Cameras were placed on the kids' heads and they danced in the museum as they filmed themselves. This created very jerky, seemingly uncontrolled movements, like those of the drone.

I used a GoPro, again a cheap consumer product. The whole project began with an educational programme for the museum. The theme of the Carnegie International was play. My idea was to open the museum up to the children so that they could use the space in the way they understood it, go wherever they wanted to in the building. At the same time, I was interested by the fetishisation of the experimental culture of the museum and other institutions, and also by the way we invent our own language in relation to the world around us, something that children do everyday.

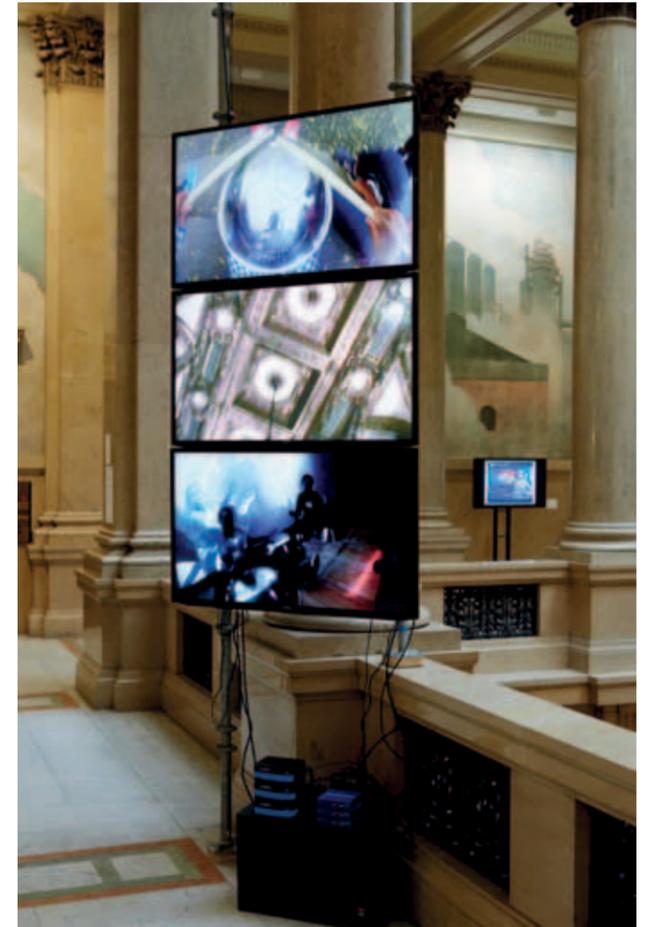
Again, as for *Feedback*, I used this manner of attaching a camera to a projector but, instead of what I had built, I used these GoPro cameras. I fitted the kids out with them and we began to do things like dance with our own image, or simply walk around the museum. They also interviewed each other.

These four projects were made very quickly, between January 2012 and 2013 and there is a link between them all.

They shared a certain immediacy, an "unfinished" touch, and they are all linked, very closely or more loosely, to the movement that defines an institution, the social dynamic around it, and, through the movements of the image, to its relationship with its own structure.

The idea of being linked through technology was very evident in the Pittsburgh film. I also note that you pass from an empty space, without human presence, to very busy scenes with children dancing.

Yes, but they are essentially saying the same thing, referring to the way in which technology penetrates our body and changes our perception of what surrounds us: it blurs the boundaries. Everything arrives at the same moment everywhere.



1. The Carnegie International is the oldest and largest exhibition of contemporary art in the United States. It is held in Pittsburgh approximately every three years. The last time it was held, 5 October 2013 to 16 March 2014, it was jointly curated by Daniel Baumann, Dan Byers and Tina Kukielski. The Japanese artist Ei Arakawa presented a film called *Helena and Miwako*, made with Henning Bohl, in which one of the characters was a drone.

CLARENCE, LE LION QUI LOUCHAIT

Jochen Dehn / Seulgi Lee /
Nicolas Momein / Céline Vaché-Olivieri

Exposition du 02 juillet au 31 août 2014
Vernissage le 30 juin à 18h



CENTRE D'ART CONTEMPORAIN LES CAPUCINS
ESPACE DELAROCHE, 05200 EMBRUN - WWW.LESCAPUCINS.ORG



Musées
de Montbéliard



SARKIS

LES PÔLES DES AIMANTS

Musée
du château
des ducs de Wurtemberg

6 juin 2014
— 4 janvier 2015



démocratie
une proposition d'Édouard Montassut

Tripode

24 mai - 5 juillet 2014

Suggestion de présentation, épisode 30
galerie de l'Espace Diderot, Rezé (44)

www.tripode.fr

HUCUES REPLA RMONCI ATION

Chapelle du Genêteil, centre d'art contemporain
Château-Gontier, T 02 43 07 88 96
Exposition du 05 juillet au 31 août 2014
Du mercredi au dimanche de 14:00 à 19:00

LE CARRÉ
Centre d'art contemporain
Château-Gontier

LA KUNSTHALLE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
MULHOUSE

TRANS- POSITIONS ANNA OSTOYA

05.06
- 24.08
2014

ENTRÉE LIBRE

Tél : 03 69 77 66 47

www.kunsthallemlhouse.com



Transposition 1.2013 (détail) - Acrylique, papier, feuille de palladium et laque, 100 x 200cm - ©Anna Ostoya

CENTRE INTERNATIONAL D'ART ET DU PAYSAGE DE L'ÎLE DE VASSIVIÈRE

PROGRAMMATION 2014 - 2015

RÉSIDENCES DE RECHERCHE ET DE CRÉATION

Alice Didier-Champagne, Paul
Maheke (plasticiens) et Jérôme
Mauche (écrivain) travaillent
en ce moment dans le Château

LE BOIS DE SCULPTURES

60 œuvres en plein air.
Accès libre et permanent

L'île de Vassivière est située
en Limousin, sur le Plateau
de Millevaches
à 60 km de Limoges.
Gare: Eymoutiers.
Aéroport: Limoges ou Brive.

Découvrez l'art contemporain
en Limousin:
www.cinqvingtcinq.org

F-87120 Beaumont du Lac
Tél. +33 (0)5 55 69 27 27
www.ciapiledevassiviere.com

CENTRE
INTERNATIONAL
D'ART &
DU PAYSAGE
ÎLE DE
VASSIVIÈRE

EXPOSITIONS

GRUPE RADO
«CE QUI NE SE VOIT PAS»
6 juillet - 2 novembre 2014

Fanny Béguery,
Madeleine Bernardin Sabri,
Florian Fouché,
Adrien Malcor, Anaïs Masson,
Marie Preston, Maxence Rifflet,
Claire Tenu, Antoine Yoseph
avec la collaboration
de Kerwin Rolland

Commande publique du Cnap à l'initiative
de Peuple et Culture Corrèze.

**RAPHAËL SIBONI ET
FABIEN GIRAUD**
THE UNMANNED
16 novembre 2014 - 8 mars 2015

Coproduction Casino Luxembourg avec
le soutien de la FNAGP.

DOMINIQUE PETITGAND
EXPOSITION PERSONNELLE
22 mars - 21 juin 2015



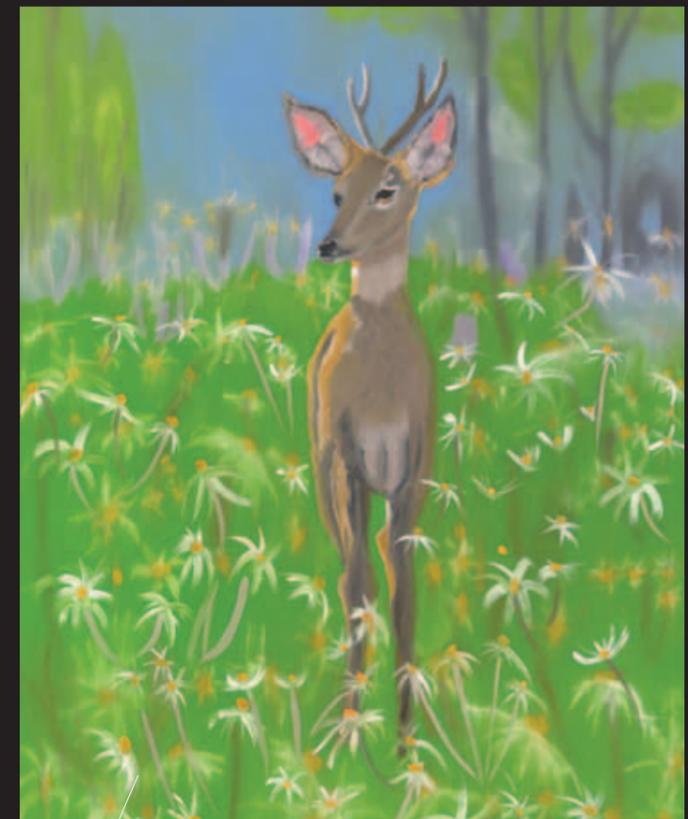
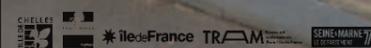
les
églises
centre
d'art
contemporain
de la ville
de chelles

rue éterlet
77500 chelles
— du lundi
au vendredi:
scolaires,
individuels
et groupes
sur RDV
— du vendredi
au dimanche
de 14 h à 17 h:
visites libres
Navette le 24 mai
depuis Paris
sur réservation:
+33 (0)1 64 72 65 70
leseglises@chelles.fr
http://leseglises.chelles.fr

VERNISSAGE
—
SAMEDI
24 MAI 2014
À PARTIR
DE 11H30

LANG /
BAUMANN
OPEN #2

EXPOSITION
25 MAI
—
20 JUILLET
2014



LE CONFORT
MODERNE

ANN CRAVEN / TIME

EXPOSITION DU 28 MAI AU 24 AOÛT 2014 / ENTREPÔT-GALERIE DU CONFORT MODERNE

Ann Craven, TOONG BUCK (The Life of the Farm), 2010, 2010. Courtesy de l'artiste, Mezzanone et Southard Reid. Photo: Mark Wood

Ed Atkins



Vue de l'exposition / Installation view «Ed Atkins», Kunsthalle Zürich, 2014
© Stefan Altenburger Photography Zurich

«Bastards», Palais de Tokyo, Paris, 6.06 - 7.09.2014
«Ed Atkins», Kunsthalle Zurich, 15.02 - 11.05.2014



Vue de l'exposition / Installation view «Ed Atkins», Kunsthalle Zürich, 2014
© Stefan Altenburger Photography Zurich

Par Jill Gasparina

Voir le film *Godzilla* dans une grande salle de cinéma ou le regarder en *streaming* un samedi soir, à moitié assoupi dans son lit, en trois fois, et avec une connexion Internet ralentie par la saturation du serveur, sont deux expériences fondamentalement étrangères l'une à l'autre. Je ne conseille par ailleurs à personne de regarder *Gravity* pendant un vol transatlantique : outre la nature angoissante de la comparaison qu'on ne manquera pas d'établir entre sa propre situation physique et celle du personnage de Sandra Bullock (des corps piégés dans un environnement artificiel en suspension dans un milieu hostile), l'écran est tout simplement trop petit et le son trop bas pour que le film fonctionne. Il s'agit peut-être d'une évidence mais il faut se souvenir parfois que la fréquentation d'un cinéma, quel que soit le type de film, d'ailleurs, et pas seulement les grosses productions, n'a rien à voir avec la consultation en ligne d'un fichier .mp4 ou .avi. Les conditions techniques de la réception varient considérablement, certes, mais, surtout, le corps se trouve engagé de manière tout à fait différente dans chacune de ces deux expériences.

De la même manière, si Youtube, Vimeo ou Vdrome sont des bénédictions pour les amateurs d'art, on sait aussi qu'ils ne se substituent pas à la situation qui est celle de l'exposition. Et cette évidence est particulièrement valable pour le travail d'Ed Atkins. Bien qu'il produise essentiellement de la vidéo et du texte, Atkins porte une attention particulière aux conditions spatiales d'exposition de son travail, comme son *show* à la Kunsthalle de Zurich l'a récemment démontré. La circulation des corps et la distribution du sens et des affects résultent d'un calcul d'une précision chirurgicale qui s'opère dès l'entrée de l'exposition. Imprimé sur papier et mis à l'échelle du mur, un texte accueille le spectateur. À la classique adresse «Dears,» succèdent trois pages d'une prose dense, traversée de marques d'oralité et pourtant d'une sophistication et d'un hermétisme très écrits, cette prose-même que l'artiste déploie dans chacune de ses œuvres. Ce texte, foncièrement opaque, ne fonctionne pas comme une œuvre à part entière (Atkins se refuse à considérer que ses textes ont une autonomie poétique), mais il crée un effet de seuil et pose un contexte de réception. Plus exactement, il esquisse à grands traits le système poétique de l'artiste. C'est un système contradictoire qui chasse le spectateur

en même temps qu'il cherche à le séduire et à l'affecter, et qui se construit sur une approche résolument physique de l'art. Le texte, qui n'est pas intelligible au sens où il serait possible de le résumer en quelques mots, tourne par ailleurs autour d'une question centrale qui traverse tout son travail, cette revanche de la corporéité mise à mal par les technologies digitales de la représentation.

La première salle joue de manière assez classique le jeu de la rétrospective. Trois vidéos récentes sont visibles sur des écrans de taille moyenne, audibles au casque. Il s'agit d'*Even Pricks*, présentée pour la première fois à la Biennale de Lyon en 2013, de *Warm, warm spring mouths* (2013) et de *Material Witness Or a liquid cop* (2012). À l'opposé, des collages sur panneau de bois et d'acier reprennent certains motifs des vidéos. Loin d'être les pièces les plus intéressantes de l'exposition, ils ne livrent qu'une version appauvrie et commerciale du travail de l'artiste mais contribuent par leur présence à organiser l'espace autour d'une tension entre matérialité (la leur) et immatérialité (celle des trois vidéos). Autre effet de construction spatiale : un éclat sonore violent vient parasiter à intervalles réguliers l'écoute du son des vidéos au casque, créant un appel, un suspense physique qui oriente la déambulation vers la salle suivante. Les conditions matérielles de la réception changent radicalement dans cette seconde salle où est présenté *Us Dead Talk Love*, un diptyque vidéo (2012). Le corps est plongé dans le noir et entièrement saisi par l'image, avec deux grands écrans de la hauteur d'un corps posés à même le sol, mais aussi par le son en *surround*. La scénographie, comme à la Chisenhale Gallery de Londres où *Us Dead Talk Love* a été initialement présenté, n'est pas cinématographique : projetée de chaque côté des écrans, la lumière illumine le fond de la salle et crée une profondeur. Malgré la frontalité du dispositif de projection, on peut circuler autour de l'image et cette organisation dessine un véritable espace scénique. Tout le niveau supérieur de la Kunsthalle, enfin, est occupé par *Ribbons* (2014). Cette installation vidéo, inédite, se déploie sur trois salles que l'on traverse successivement. De larges écrans sont installés frontalement, créant dans chaque salle une situation cinématographique que vient complexifier la nécessaire déambulation.

Rien n'a été dit encore du contenu des œuvres elles-mêmes, de leurs motifs obsédants (le poil, la peau, les fluides, le bas corporel, le démembrement, les organes sexuels et non-sexuels, les cadavres, les virus, les allergies, l'abjection, bref, tout un tas de choses morbides gravitant autour du corps), des marqueurs de style et des effets omniprésents (HD, hyperréalisme, répétitions incessantes,

cuts sonores violents, jeux d'inversion du fond et du premier plan, changement brutaux de filtres, de typographie), des registres récurrents (ironie, absurde, grotesque), ou de l'utilisation quasi maniaque des technologies numériques (animation, incrustation, montage du son, composition sonore, typographie...). Mais une description même abrupte et littérale de la scénographie de cette exposition démontre une chose: la manière dont Atkins envisage l'espace d'exposition constitue une porte d'entrée privilégiée dans son travail. Passant du texte aux images, le parcours de l'exposition est celui d'une forme de crescendo physique: il y a de plus en plus d'images, les installations sont de plus en plus larges, et la saisie du corps par les œuvres s'intensifie graduellement jusqu'à l'étage supérieur où elle devient totale. Atkins exploite ainsi tous les moyens à sa disposition pour saisir le public, de manière à la fois physique et affective: «Je crois que l'espace d'une galerie, un espace scénique ou un théâtre induisent une expérience, celle d'être près d'un autre corps et de ressentir ce corps¹», expliquait-il récemment dans un entretien. Ceci ne signifie pas qu'il met en scène le triomphe de corps désirants (après tout, toutes ses œuvres sont hantées de cadavres et de corps malheureux) mais qu'une exposition, si elle peut être un événement mondain, institutionnel, commercial, est donc d'abord une situation physique: elle implique une présence du corps ici et maintenant.

Les technologies numériques ont été longtemps analysées sous le seul angle de la distribution, mais ce n'est pas ce qui intéresse Atkins, pas plus d'ailleurs que de nombreux artistes de sa génération. Pour autant, son travail ne s'inscrit pas dans les débats autour des concepts de *New Aesthetic*² ou du *Post-Internet*³. En un sens, c'est même tout le contraire. Atkins ne part pas, comme les artistes et critiques Maria Olson et Gene McHugh du constat d'une connectivité accrue, de l'intangibilité de l'information ou, comme le technologue et éditeur anglais James Bridle, de la contamination du réel physique par les technologies de l'information, aboutissant à un monde hybride et bizarre. Il se focalise justement sur la représentation d'une physicalité refoulée par tous ceux (les têtes de cons d'*Even Pricks*?) qui clament à l'unisson que tout est en passe de devenir numérique ou immatériel. Par-delà la méfiance bien compréhensible pour les *buzzwords* que sont devenus «post-Internet» ou «*New Aesthetic*» dans la littérature artistique et même dans le marché de l'art⁴, et le plaisir évident du *trolling* qu'ils suscitent, il y a quelque chose de l'ordre de la misanthropie dans ce refus de partager l'enthousiasme générationnel pour le monde numérique, une misanthropie qui fait signe vers la vision du monde sombre et désespérée qu'Atkins déploie d'œuvre en œuvre.

Ses réflexions sur la technologie HD donnent un aperçu assez juste de cette approche singulière, plus proche de Blanchot que de la prose de *Wired*, où les angoisses biographiques à propos de la mort, de la solitude, ou de la maladie se traduisent aussi sous la forme d'un discours sur la technologie. Dans *Us Dead Talk Love*, par exemple, l'utilisation d'un format vidéo mort, le 4:3, permet à l'artiste d'articuler la mélancolie des personnages et celle d'un état technologique. «Aujourd'hui, précise-t-il encore, une vidéo peut être tournée, montée, produite et montrée sans jamais prendre une forme physique (et si elle le faisait, quelle élégante et étrange forme pourrait-elle prendre?). L'aspect essentiellement immatériel de la HD va de pair avec sa promesse d'hyperréalité – de niveaux jusque-là inimaginables de netteté, de clarté, de crédibilité etc, transcendant le monde matériel pour révéler une espèce de perspective divine⁵». Utilisant le cadavre comme métaphore parodique de cette technologie de l'image, Atkins s'est donné pour tâche de créer un art matériellement embarrassant et qui puise dans le grotesque: «J'ai toujours souhaité que mon travail soit incisif et ce, le plus matériellement possible. Le seul matériau reconnaissable au cœur de toutes ces expériences numériquement modifiées, c'est notre corps. Le lieu de l'œuvre, en un sens, a toujours été le corps, le mien comme celui du spectateur. Il y a une

tentative de parvenir à créer un affect de type corporel, à la fois de manière pauvre – via les technologies elles-mêmes – et d'une manière plus complexe, par le rythme et la cadence de l'œuvre dans sa manière de parler et de se donner à voir⁶».

«Il s'est trouvé quelqu'un d'assez malhonnête pour dresser un jour, dans une notice d'anthologie, la table de quelques-unes des images que nous présente l'œuvre d'un des plus grands poètes vivants; on y lisait: Lendemain de chenille en tenue de bal veut dire papillon. Mamelles de cristal veut dire: une carafe, etc. Non, monsieur, ne veut pas dire. Rentrez votre papillon dans votre carafe. Ce que Saint-Pol-Roux a voulu dire, soyez certain qu'il l'a dit.» Ces mots d'André Breton, tirés de *L'Introduction au discours sur le peu de réalité* (1924) nous invitent à ne pas essayer de traduire, comme le fit Remy de Gourmont directement visé ici par Breton qui se refuse cependant à le citer, les tropes récurrents du travail d'Atkins. Ils ne gagnent pas à être abordés sous l'angle de choses chiffrées qu'il faudrait décoder; ils nous suggèrent surtout de nous pencher sur ce «peu de réalité» que génèrent les technologies digitales à l'aune d'une forme de surréalisme qui pourrait bien être relu, aujourd'hui, pour ce qu'il a eu à dire d'un certain état de distance avec la réalité physique. Mark Leckey, dont le travail sur les imaginaires des technologies de production du son et de l'image est devenu, en quelques années, une influence majeure pour toute une jeune génération d'artistes (et qui collabore avec la même galerie londonienne qu'Atkins, Cabinet), évoque d'ailleurs le texte de Breton dans son dernier livre *The Universal Addressability of Dumb Things*, et spécialement ce projet de sculpture: réaliser des objets aperçus en rêve⁷. Et puisqu'il faut bien essayer de caractériser le travail complexe d'Ed Atkins, travail d'une densité dont on ne peut donner ici qu'un bref aperçu, forcément incomplet, on pourra simplement dire qu'il explore inlassablement le gouffre qui sépare, pour reprendre les termes de Nicholas Negroponte dans *Being Digital*, le monde des bits et celui des atomes, et noter que l'exposition de la Kunsthalle de Zurich et le catalogue qui l'accompagne constituent une très belle et bizarre introduction à ce gouffre. Plongez, maintenant.

1. «Ed Atkins interviewed by Katie Guggenheim», septembre 2012 http://www.chisenhale.org.uk/archive/exhibitions/images/EAtkins_Interview.pdf
2. Voir à ce sujet le premier post de J. Bridle sur la Nouvelle Esthétique, le 6 mai 2011: <http://www.riglondon.com/blog/2011/05/06/the-new-aesthetic/>; la transcription de sa conférence de 2012 «Waving at the machines»: <http://www.webdirections.org/resources/james-bridle-waving-at-the-machines/>; une mise au point récente sur le sens qu'il accorde à ce terme de «Nouvelle Esthétique», «The New Aesthetic and its Politics», 12 juin 2013: <http://booktwo.org/notebook/new-aesthetic-politics/>; ou encore «An essay on the New Aesthetic», publié par l'auteur de science-fiction et futurologue américain Bruce Sterling dans *Wired* en 2012: <http://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic/>
3. Terme proposé par Maria Olson et Gene McHugh dans différents textes et entretiens à partir de 2008. Voir le livre de Gene McHugg, «Post-Internet», 2012; Artie Vierkant, «The Image Object Post-Internet» (2010), http://jstchilllin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_a4.pdf, et Michael Connor, «What's Postinternet Got to do with Net Art?», 1^{er} Nov. 2013, <http://rhizome.org/editorial/2013/nov/1/postinternet/>
4. Voir à ce propos l'excellent post de Brian Droitcourt et les torrents de commentaires qu'il a suscités, «Why I hate post-Internet art», Mars 2013, <http://culturetwo.wordpress.com/2014/03/31/why-i-hate-post-internet-art/>
5. Ed Atkins, «Some Notes on High Definition, with apologies to M. Blanchot», <http://fr.scribd.com/doc/50190958/notes-on-HD>
6. «Interview with Beatrix Ruf», in *Ed Atkins*, Ed. Beatrix Ruf, Julia Stoschek et Thomas D. Trummer, JRP Ringier, Zurich, 2014, p. 114.
7. Mark Leckey, *The Universal Addressability of dumb things*, Hayward Gallery Publishing, Londres, 2012, p. 5.



Ed Atkins

Warm, Warm, Warm Spring Mouths, 2013

Extrait du film HD avec son surround 5.1 / Still from HD film with 5.1 surround sound, 12'50.

Courtesy Ed Atkins; Cabinet, London

Ed Atkins

By Jill Gasparina

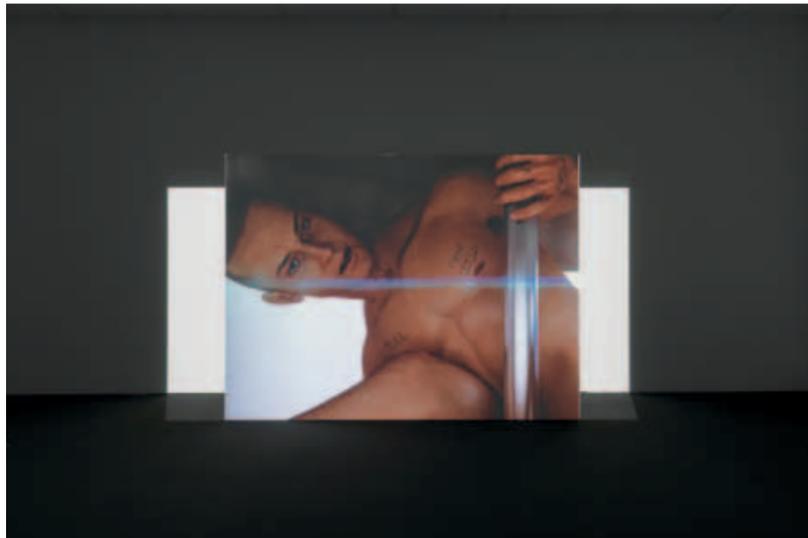
Seeing the film *Godzilla* in a large cinema or watching it streamed on a computer on Saturday evening, half dozing in bed, in three sessions, and on a heavily overloaded Internet connection, are two very dissimilar experiences. I don't advise anyone to watch *Gravity* during a transatlantic flight: apart from the harrowing comparison you are bound to make between your own physical situation and that of the character played by Sandra Bullock (bodies trapped in an artificial environment suspended in hostile surroundings), the screen is simply too small and the sound too low for the film to work. It might seem obvious but we need to remind ourselves from time to time that a visit to a cinema for whatever type of film, and not just big-budget movies, is completely different to watching an .mp4 or .avi film online. Of course the technical environment in which you experience the film varies considerably, but, above all, the body (of the viewer) is engaged in a very different manner for each.

Similarly, even though YouTube, Vimeo and Vdrome are godsend for art lovers, we know that they don't take the place of a real exhibition. And this is particularly true for the work of Ed Atkins. Although he produces mainly video and text, he sets great store by the spatial layout of his works, as his recent show at Kunsthalle Zurich demonstrated. The physical circulation of the bodies and the organization of the sense and affects are the result of a surgically precise calculation that takes effect the mo-

ment you walk in. Printed on paper and blown up to cover the whole wall, a text welcomes the visitors. The traditional address of "Dears" is followed by three pages of dense prose characterized by indications of orality, yet also by a very carefully scripted sophistication and obscurity, the same prose that Atkins uses in his works. Deliberately enigmatic, this text does not function as a work in its own right (Atkins refuses to consider that his texts are endowed with a poetic autonomy), but it gives the impression of a threshold and a receptive context. To be more specific, it offers a broad brush representation of the artist's poetic system. Paradoxically, this system deters visitors while also attempting to charm and move them, and is based on a resolutely physical approach to art. The text, which remains unintelligible in the sense that it cannot be summarized in just a few words, revolves around an issue central to all his work: the riposte of the corporeality made to suffer at the hands of digital technologies.

In classic manner, the first room functions as a retrospective. Three recent videos can be viewed on medium-sized screens and listened to through headphones. The titles of these videos are *Even Pricks*, first presented at the Biennale de Lyon in 2013, *Warm, Warm Spring Mouths* (2013), and *Material Witness OR A Liquid Cop* (2012). Facing them, collages on panels of wood and steel echo some of the motifs seen in the videos. Far from being the most interesting pieces in the exhibition, they only offer a diluted and commercial version of Atkins' work but their presence helps organize the space around the dimension of materiality (theirs) and immateriality (that of the three videos). Another characteristic of the spatial construction is that the videos' soundtrack heard on the headphones is disturbed at regular intervals by a powerful burst of sound that creates an exhortation, a physical suspense, to the viewer to head for the next room. The material circumstances in the second room are changed radically for the presentation of *Us Dead Talk Love*, a video diptych (2012). The body

Vues de l'exposition / Installation views
 «Ed Atkins», Kunsthalle Zürich, 2014
 © Stefan Altenburger Photography Zurich



is immersed in darkness and completely absorbed by the two giant screens, the height of a body, standing on the ground, and subsumed by the surround sound. As at the Chisenhale Gallery in London, where *Us Dead Talk Love* was first presented, the setting is not cinematographic: a light projected from either side of the screens illuminates the back of the room, creating depth. Despite the frontality of the projection device, it is possible to move around the image, which creates a very scenic space. The entire first floor of the Kunsthalle is occupied by *Ribbons* (2014). This new video installation is distributed through three rooms, which are visited in succession. Large screens are installed frontally, turning each room into a sort of cinema auditorium, which complicates the necessary perambulation.

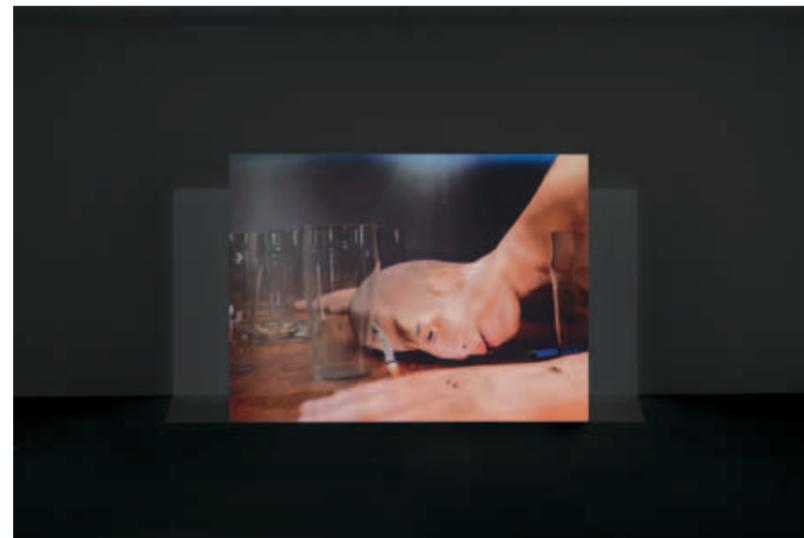
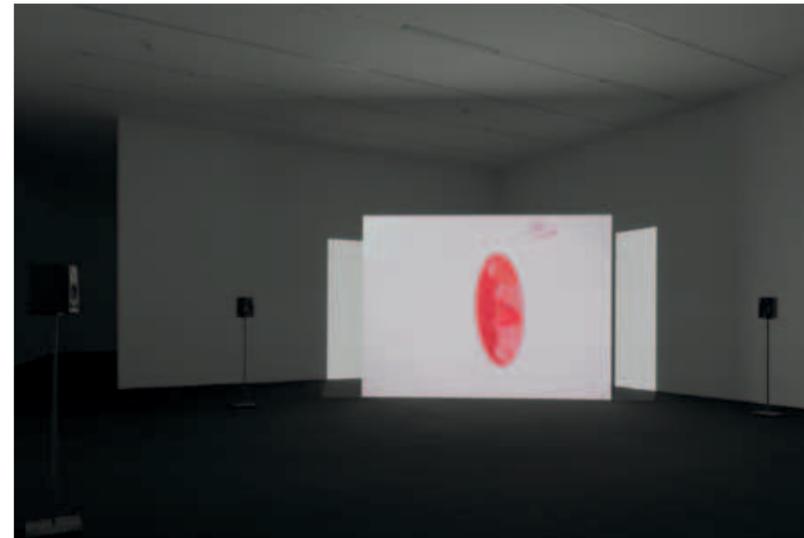
Nothing has yet been said about the contents of these works, their obsessive motifs (hair, skin, fluids, the lower part of the body, dismemberment, sexual and non-sexual organs, cadavers, viruses, allergies, abjection, in short, a series of gruesome themes revolving around the body), style markers, and the omnipresent effects (HD, hyperrealism, incessant repetitions, violent sound cuts, inversions of the background and foreground, abrupt changes of filter and typography), recurrent registers (irony, absurdity, the grotesque), and the almost maniacal use of digital technologies (animation, incrustation, sound editing, sound composition, typography, etc.). But even a short and literal description of the setting of this exhibition points up something particular: the way in which Atkins lays out the exhibition space offers a unique key for entering into his work. After passing from text to images, the exhibition takes on a form of physical crescendo, with an increasing number of images, more and more imposing installations, and the absorption of the body by the works gradually intensifies until it becomes total on the top floor. Atkins exploits all the means at his disposal to capture the public physically and affectively: “I think that a gallery space, performance space or theatre introduces the reality of being near another body and feeling that body”, he recently explained in an interview.¹ This does not mean that he presents the triumph of desiring bodies (after all, all his works are haunted by cadavers and wretched bodies) but that an exhibition—if it is a social, institutional and commercial event—is fundamentally a physical situation: it implies a bodily presence here and now.

Digital technologies have long been considered simply from the perspective of distribution but that is not what interests Atkins, at least no more than it does many artists of his generation. For all that, his work does not fall into the discussion surrounding the concepts of New Aesthetic² or Post-Internet.³ In one sense, it's the exact opposite. Unlike the artists and critics Maria Olson and Gene McHugh, Atkins does not start from

the fact of greater connectivity, the intangibility of information, or, like the English technologist and publisher James Bridle, the contamination of physical reality by information technologies, resulting in a hybrid, bizarre world. Rather, Atkins focuses on the representation of a physicality repressed by all those (the heads of the fools in *Even Pricks?*) who cry in unison that everything is in the process on the way to becoming digital or immaterial. Beyond the very understandable mistrust of the buzzwords “post-Internet” and “New Aesthetic,⁴ and the trolling pleasure they give, there is something almost misanthropic in this refusal to take part in the generational enthusiasm for the digital world, a misanthropy that echoes the sombre, desperate world that Atkins unfolds before us in work after work.

His thoughts on HD technology offer an accurate glimpse of this unusual approach, one that is closer to Blanchot than to *Wired*, in which his personal anxieties regarding death, solitude and disease also take the form of a discourse on technology. In *Us Dead Talk Love*, for example, the use of an obsolete video format (4:3) allows him to express the sadness of the characters and a technological state. “Today” he explains, “a video can be shot, edited, produced and displayed without ever once resolving into a physical form. (And if it did, what sleek alien shape might it take?) The essentially immaterial aspect of HD is concomitant to its promise of hyperreality—of previously unimaginable levels of sharpness, lucidity, believability, etc., transcending the material world to present some sort of divine insight.”⁵ Using the cadaver as a paradoxical metaphor of this defunct image technology, Atkins has devoted himself to creating a materially cumbersome art which draws on the grotesque: “Something I've always wanted my work to do is to be incisive, in a conspicuous material manner. And pretty much the only recognisable material in so many digitally inflected experiences is our body. The work's site, in a way, has always been bodies, mine and the viewer's. There's an attempt to achieve a corporeal kind of affect, both somewhat cheaply—via the technologies themselves—and in a more complicated way through the rhythms and meters of the work's way of speaking and showing itself.”⁶

“A rather dishonest person one day, in a note contained in an anthology, made a list of some of the images presented to us in the work of one of our greatest living poets. It read: ‘The next day the caterpillar dressed for the ball’...meaning ‘butterfly’. ‘Breast of crystal...meaning carafe’. Etc, No, indeed, sir. It means nothing of the kind. Put your butterfly back in your carafe. You may be sure Saint-Pol-Roux said exactly what he meant.” These words written by André Breton in his *Introduction to the Discourse on the Paucity of Reality* (1924) invite us not to try and translate—as did Remy de Gourmont, who was directly targeted here by Breton



despite the author's refusal to cite him—the recurring tropes in Atkins' work. They do not gain by being considered items of code that require deciphering. Above all, they suggest that we should ponder that “paucity of reality” that digital technologies generate as a form of surrealism; indeed, surrealism itself might well be revisited today in view of what it had to say on a certain distance from physical reality. Mark Leckey, whose work on the imaginaries at work in sound and image production technologies has become, in just a few years, a major influence on a whole generation of young artists (he also works with Atkins' London gallery, Cabinet), evokes Breton's text in his most recent book, *The Universal Addressability of Dumb Things*, and especially the sculptural project of creating objects that appear in dreams.⁷ And as an attempt must be made to describe the complex work of Ed Atkins, an oeuvre so multifaceted that only a brief and necessarily incomplete glimpse can be made here, we can simply say that he tirelessly explores the gulf that separates the worlds of bits and atoms, to use Nicholas Negroponte's words in *Being Digital*, and to note that the exhibition at the Zurich Kunsthalle and its catalogue provide a very beautiful and bizarre introduction to that gulf. Make the jump now.

1. Atkins interviewed by Katie Guggenheim, Chisenhale Gallery, September 2012: http://www.chisenhale.org.uk/archive/exhibitions/images/EAtkins_Interview.pdf

2. On this, see the first post in James Bridle's blog, 6 May 2011: <http://www.riglondon.com/blog/2011/05/06/the-new-aesthetic/>; the transcription of his 2012 lecture *Waving at the Machines*: <http://www.webdirections.org/resources/james-bridle-waving-at-the-machines/>; his latest tweak to the acceptance he gives to the term New Aesthetic, in *The New Aesthetic and its Politics*, 12 June 2013: <http://booktwo.org/notebook/new-aesthetic-politics/>; and *An Essay on the New Aesthetic*, published by the American science-fiction author and futurologist Bruce Sterling in *Wired* in 2012: <http://www.wired.com/2012/04/an-essay-on-the-new-aesthetic/>.

3. A term proposed by Maria Olson and Gene McHugh in different writings and interviews as from 2008. See Gene McHugh's book *Post-Internet* (2012); Artie Vierkant, *The Image Object Post-Internet* (2010), http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_a4.pdf; and Michael Connor, *What's Postinternet Got to Do with Net Art?*, 1 Nov. 2013, <http://rhizome.org/editorial/2013/nov/1/postinternet/>.

4. On this, see Brian Droitcourt's excellent post and the torrents of comments it stimulated, *Why I Hate Post-Internet Art*, March 2013, <http://culturetwo.wordpress.com/2014/03/31/why-i-hate-post-internet-art/>

5. Ed Atkins, *Some Notes on High Definition with apologies to M. Blanchot*. <http://fr.scribd.com/doc/50190958/notes-on-HD>

6. “Interview with Beatrix Ruf”, in B. Ruf, J. Stoschek and T. Trummer (eds.) *Ed Atkins* (Zurich: JRP Ringier, 2014), p. 114.

7. Mark Leckey, *The Universal Addressability of Dumb Things* (London: Hayward Gallery Publishing, 2012), p. 5.

En 1971 John Berger imagine avec le producteur Michael Dibb la série d'émissions télévisées *Ways of seeing*. Berger publie une année plus tard un ouvrage du même nom conçu en collaboration avec Chris Fox, l'artiste Sven Blomberg et le graphiste Richard Hollis.

Éditions B42

VOIR LE VOIR

JOHN BERGER

Le voir précède le mot. L'enfant regarde et reconnaît bien avant de pouvoir parler. Mais le voir précède également le mot en ce sens que c'est en effet la vue qui marque notre place dans le monde: les mots nous disent le monde mais les mots ne peuvent pas défaire ce monde qui les fait. Le rapport entre ce que nous voyons et ce que nous savons n'est jamais fixé une fois pour toutes.



Le peintre surréaliste Magritte a exprimé ce décalage perpétuel entre langage et voir dans le tableau *La Clé des songes*.

John Berger invite le spectateur-lecteur à une réappropriation critique de son héritage culturel et à un questionnement des images qui peuplent et envahissent son quotidien.

Près de quarante ans après sa première parution, B42 réédite la version française; la démonstration de Berger reste juste et actuelle.

ISBN 978-2-917855-50-8 | B42-51
22€ | 168 p. | 130 x 195 mm
Disponible en librairie ou sur www.editions-b42.com



LANG/BAUMANN

Exposition du 15 juin
au 28 septembre 2014

PARC
ROUSSEAU
Jardin des Lumières



UN SITE DU CONSEIL GÉNÉRAL DE L'OISE



PARC ROUSSEAU - JARDIN DES LUMIÈRES
1, rue René de Girardin F- 60950 Ermenonville
+33 (0)3 44 10 45 75 www.parc-rousseau.fr

JUNE
17 — 22

TUESDAY TO
SATURDAY,
1-9 P.M.
SUNDAY,
1-6 P.M.

2014

OPENING
RECEPTION
MONDAY,
JUNE 16
5-9 P.M.

78 galleries from
30 countries

*47 Canal, New York
*80M2 Livia Benavides,
Lima

Altman Siegel,
San Francisco
Ancient & Modern,
London
Christian Andersen,
Copenhagen
Aoyama/Moguro, Tokyo
Balice Hertling, Paris

*Blank Projects,
Cape Town
BalteLang, Zurich
Campoli Presti, London
Carlos/Ishikawa,
London

Chert, Berlin
Circus, Berlin
Croy Nielsen, Berlin
Ellen de Bruijne,
Amsterdam
Dependance, Brussels
*Document-Art,
Buenos Aires
*Essex Street, New York
Fluxia, Milan

Fonti, Naples
*Freedman Fitzpatrick,
Los Angeles
Freymond-Guth, Zurich
Cinzia Friedlaender,
Berlin

*Lars Friedrich, Berlin
Gaga, Mexico City
Gaudel de Stampa, Paris
Laurel Gitlen,
New York
Grey Noise, Dubai
*Dan Gunn, Berlin

Jeanine Hoffand,
Amsterdam
Hollybush Gardens,
London
Hopkinson Messman,
Auckland

Andreas Huber, Vienna
Huel Kastner, Prague
*Instituto de Vision,
Bogota
Karma International,
Zurich
Kistorek, Budapest
Kendall Koppe, Glasgow
Emanuel Layr, Vienna

Limoncello, London
Maisterravalbuena,
Madrid
Marcelle Alix, Paris

*Jaqueline Martins,
São Paulo
Mary Mary, Glasgow
*Mathew, Berlin
Francesca Minini,
Milan
Monitor, Rome
Mor Charpentier, Paris
Mother's Tankstation,
Dublin

Neue Alte Brücke,
Frankfurt o.t.M.
NoguerasBlanchard,
Barcelona, Madrid
Non, Istanbul
Office Baroque,
Brussels

Overduin & Co.,
Los Angeles
Peres, Berlin
Plan B, Cluj, Berlin
Platform China, Beijing
*Proyectos Ultravioleta,
Guatemala City
*Dawid Radziszewski,
Warsaw
Raster, Warsaw

*Real Fine Arts,
Brooklyn
Sabot, Cluj-Napoca
*Sandy Brown, Berlin
Schleicher/Lange,
Berlin

Micky Schubert, Berlin
Silberkuppe, Berlin
Sommer & Kohl, Berlin
Gregor Staiger, Zurich
Stereos, Warsaw
Stigter Van Doesburg,
Amsterdam
Simone Subal, New York
The Breeder, Athens,
Monte Carlo

*Truth and
Consequences, Geneva
Martin van Zomerem,
Amsterdam
Vi, Oslo
Vilma Gold, London
Jonathan Vineer, London
Wallspace, New York

*new at LISTE

BURG-
WEG 15
BASEL
WWW.
LISTE.CH

MAIN
SPONSOR
SINCE
1997

E. GUTZWILLER
& CIE
BANQUIERS
BASEL

23-26
OCTOBRE
2014



GRAND PALAIS
ET HORS
LES MURS, PARIS

fiac.com

Organisé par
Reed Expositions



Les réalités augmentées de Neil Beloufa

Mendes Wood DM gallery,
São Paulo, 31.05-12.07.2014
Institute of Contemporary Art,
London; Schinkel Pavillon,
Berlin, fin 2014 / late 2014



Vue de l'exposition de Neil Beloufa
«*En torrent et second jour*», mars 2014,
Fondation d'entreprise Ricard, Paris.
Photo: Aurélien Mole



Neil Beloufa
Extrait de / Video still from
Kempinski, 2007
Video 14'
Courtesy Neil Beloufa

Par Ingrid Luquet-Gad

« - Je l'aime bien. - Quoi? - Le blouson - C'est vrai qu'il était pas mal. Je parle du garçon, pas du blouson¹. » Neil Beloufa s'est toujours plu à tester la porosité des frontières entre objet et sujet. Il y a du jeu dans ses assemblages hétéroclites, et si rien ne s'écroule, c'est que tout est en mouvement. Ses expositions sont conçues comme des entités fonctionnant en circuit fermé, à la fois autophages et autogénératrices.

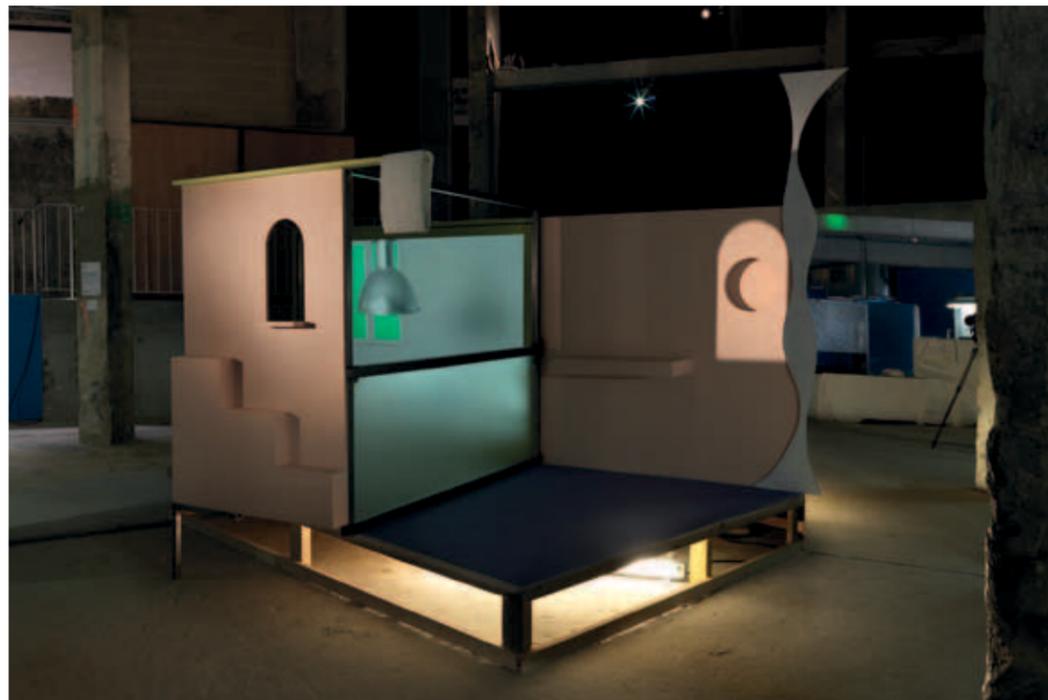
Très remarquée, la vidéo *Kempinski* (2007) posait déjà les jalons du vocabulaire de l'artiste. Dans ce qu'il avait lui-même qualifié de « documentaire ethnologique de science-fiction² », des villageois maliens se succédaient à l'écran pour répondre à l'injonction de décrire, au présent, leur vision du futur. Il faisait nuit noire et les lampes torches qu'ils tenaient à la hauteur de leur visage finissaient inmanquablement par ressembler à des sabres laser, accentuant encore un peu plus l'aller-retour entre réel et fiction. S'employant de manière systématique à faire mentir l'adage benjaminien selon lequel le cinéma est forcément synonyme d'absorbement empêchant tout recul critique, rien d'étonnant à ce qu'il entreprenne une déconstruction en règle du dispositif de monstration de l'image vidéo. Cette déconstruction n'est pas de celles qui procèdent par soustraction de matière: bien au contraire, cadres et supports se transforment en sculptures et assemblages hybrides où prolifèrent les images parasites et où se nouent des alliances contre-nature entre les matériaux, jetant à bas les réflexes d'un spectateur qui ne sait où donner de la tête.

Si sa déconstruction de l'image filmée s'enracine dans la veine hexagonale des années quatre-vingt-dix – il signe dans le numéro actuel de la revue *May* un article consacré à Pierre Huyghe – l'artiste, dans son vocabulaire, délaisse le conceptualisme nourri de post-structuralisme à la française que l'on a beaucoup vu ces derniers temps – où à force d'« infra-mince » et de « presque rien », ce qu'il y a à voir et à comprendre finit par s'évaporer hors de l'espace d'exposition – faisant à la place retour à une matérialité décomplexée et jouissive. La déhiérarchisation des matériaux et des sources, mêlant *high* et *low*, connote la Californie et son passage à la prestigieuse CalArts. Concilier

ces deux approches permet à Neil Beloufa d'être un des artistes français les plus en vue sur la scène internationale; suivi de près par *Artforum* ou encore *Artreview*, il occupe également une place de choix dans le circuit en vogue du « post-Internet » qui s'est avant tout développé dans les pays anglo-saxons.

À propos de « En torrent et en second jour » à la Fondation d'entreprise Ricard, Neil Beloufa dit avoir voulu faire une exposition « autoritaire et propre », la plus rassurante jusque-là. Autoritaire, car le changement de position du spectateur y est plus contrôlé que d'habitude. Matrice de l'exposition, la vidéo *Brune Renault* (2010) est sobrement montrée sur un mur blanc – bien qu'on la retrouve également projetée sur un panneau en mouvement, enchâssée dans une de ces constellations multimédiées et polyimées auxquelles il nous a habitués³. Dans ce court-métrage, des adolescents fument et s'entretiennent de banalités dans une voiture. Le traitement de la scène condense tous les clichés d'une narration cinématographique Nouvelle Vague mâtinée de romantisme *eighties* – des codes qu'on ne perçoit pas au premier coup d'œil tant ils ont fini par être intériorisés, opérant à la manière d'un filtre coloré à travers lequel nous apparaîtrait toute histoire et dont on finirait par ne plus percevoir la teinte. La voiture est découpée en quatre morceaux reposant de petites roues et permettant à la caméra de tourner autour de chacun des personnages qui s'y trouvent mais aussi d'y entrer et d'en sortir librement, en dilatant ainsi l'espace intérieur; chaque personnage semble alors flotter en apesanteur dans ce que l'on pourrait qualifier avec Deleuze d'« espace lisse⁴ ».

Cependant, et c'est là un point central de son œuvre, la circulation est synonyme de création, et la transmission lestée de valeur ajoutée. Comme on parle de « réalité augmentée » à propos de l'insertion d'images de synthèse dans une captation vidéo, il y a bien quelque chose « en plus » qui vient se rajouter à chaque opération de mise en circulation: l'expression « réalité augmentée » est ici à prendre au pied de la lettre. Au contraire du mode de transmission des reblog, retweet et autres regram qui a cours sur les réseaux sociaux, où le contenu de départ ne subit aucune modification afin d'être répercuté, semblant alors se mouvoir de lui-même dans un espace spatio-temporel fluide et ne laisser aucune trace de son passage tandis que l'agent de l'opération reste pareillement transparent, Neil Beloufa joue sur



Neil Beloufa

REAL ESTATE, 2012

Installation et vidéo HD 12', dimensions variables / *Installation and HD video 12', variable dimensions.*

Vue de l'exposition / *Exhibition view* «Les inoubliables prises d'autonomie», Palais de Tokyo, Paris, 2012-13. Photo: André Morin

Courtesy Neil Beloufa

un processus de sédimentation. Parlant lui-même de tuning, il souligne que l'interface a, de nos jours, souvent plus de valeur et d'épaisseur que les choses elles-mêmes. Disposées un peu partout dans l'espace de la fondation, webcams et caméras de sécurité filment l'exposition et retransmettent les images en temps réel, établissant des équivalences entre un objet de l'exposition et un personnage du film-matrice. Remettre en circulation les parties d'une matrice lui permet de montrer l'éventail des possibles induit par un changement de perspective, à la manière du Raymond Queneau des *Exercices de style*.

S'il s'était jusque-là toujours refusé à montrer la vidéo *Brune Renault*, c'était précisément en raison de son caractère narratif plus prononcé – de là à parler de *narrative turn* dans son travail, il faudra attendre les expositions futures pour en juger. Toujours est-il qu'il s'inscrit en cela dans une tendance d'ensemble, traduction de quelque chose comme un air du temps. Même la feuille de salle, tentative d'une cartographie raisonnée de l'espace, superpose les couches d'énonciation. On lit: «SALLE 1 Le cerveau à plat... / SALLE 2 ... accélère... / CORRIDOR ... pour produire plus d'images... / SALLE 3 ... de sa logique confuse... / BAR ... mais aussi une chute à l'histoire». Aidé par la proximité temporelle, un parallèle s'impose avec le titre de la dernière Biennale de Lyon, «Entre-temps... Brusquement, Et ensuite». Neil Beloufa y présentait l'installation *Superlatives and Resolution*. Sous le commissariat de Gunnar B. Kvaran, l'édition 2013 de la biennale prenait pour thème le récit, ses instruments et sa mise en forme. Dans une interview⁵, son directeur, Thierry Raspail, soulignait le regain d'intérêt, depuis une dizaine d'années, pour le questionnement des formes narratives, en lien non seulement avec le développement d'Internet et le succès des séries télévisées mais aussi en raison de l'omniprésence du storytelling dans des secteurs aussi divers que le marketing ou la politique. Pour étayer son propos, il citait l'artiste Antoine Catala qui se sert des moteurs de recherche pour provoquer des récits. Autre exemple de la mise en avant d'une forme narrative en relation

avec Internet, l'exposition «Net Narrative» qui eut lieu en 2012 à la galerie Carlos / Ishikawa à Londres regroupait des œuvres où le récit se situe avant tout au niveau de leur genèse en une ramification souterraine mais absente⁶. Bien qu'il soit effectivement pertinent de replacer le flirt avec la narration dans un contexte numérique, la comparaison a ses limites: dans «En torrent et en second jour», l'artiste n'occupe pas uniquement la posture du «sémionaute⁷» qui met en relation des éléments disparates. Qu'il s'agit d'une posture de production beaucoup plus active se révèle tout d'abord dans le fait que ces éléments sont insérés dans une «chaîne» d'événements; bien qu'il ne s'agisse pas d'une chronologie linéaire, la relation est pensée dans le temps, condition nécessaire à l'émergence d'un sens, du sens. Si le hasard généré virtuellement peut certes produire des rencontres inédites et riches de possibles, le type de relation ainsi initié ne se joue qu'au coup par coup: une image – ou, plus précisément, une métaphore – sera produite, mais pas un récit. Afin de faire advenir ce dernier, il faut que les métaphores soient, de surcroît, inscrites dans un ensemble cohérent: ici celui de l'exposition. Que chaque mouvement procède de celui d'avant, Bergson en faisait la caractéristique de la grâce. C'est aussi la caractéristique d'une posture d'auteur, où l'artiste ne craint pas de se revendiquer comme source et sujet de l'ordonnement du réel. Source – mais en open-source.

1. Extrait du film *Brune Renault* (2010).

2. «Slideshow Neil Beloufa with Andrew Berardini», *Mousse* n° 22, février 2010.

3. Voir par exemple «Les Inoubliables prises d'autonomie», Palais de Tokyo, Paris, du 17 octobre 2012 au 11 février 2013.

4. Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, 1980, Minuit, p. 614-622.

5. «Les récits de la biennale de Lyon», entretien avec Gunnar B. Kvaran et Thierry Raspail par Anaël Pigeat, *Art Press* n° 403, septembre 2013.

6. Cf. Isabel Harbison, «Net Narrative», *Frieze*, n° 151, novembre-décembre 2012.

7. Pour reprendre le terme de Nicolas Bourriaud.



Neil Beloufa

Extrait de / *Video still from*

Brune Renault, 2010

Video 17'45

Courtesy Neil Beloufa

The Augmented Realities of Neil Beloufa

By Ingrid Luquet-Gad

“I like it. – What? – The jacket. – It's true, not bad. I'm talking about the guy, not the jacket.”¹ Neil Beloufa has always enjoyed testing the porous nature of the boundaries between object and subject. There is some play in his eclectic assemblages, and if nothing collapses, this is because everything is in motion. His exhibitions are devised as entities functioning in a closed circuit, at once self-consuming and self-generating.

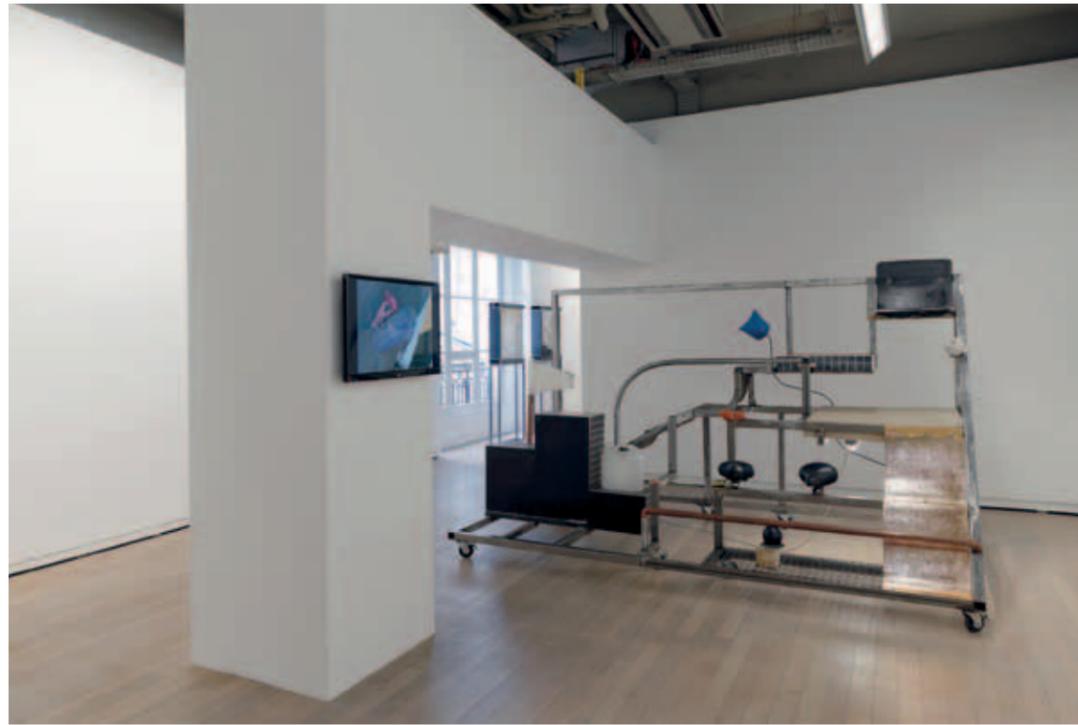
The much acclaimed video *Kempinski* (2007) already posited the markers staking out the artist's vocabulary. In what he himself had described as an “ethnological science-fiction documentary”,² Malian villagers followed each other onto the screen to reply to the admonition to describe, in the present, their vision of the future. It was the dead of night and the torches they held at the level of their faces inevitably ended up looking like laser swords, accentuating the to-and-fro between reality and fiction yet a little bit more. In systematically applying himself to belie the Benjaminian adage whereby film is perforce synonymous with absorption preventing any critical hindsight, there is nothing surprising about him attempting a regular deconstruction of the system for displaying the video image. This deconstruction is not one of those which proceed by way of removing matter: quite to the contrary, frames and surfaces are transformed into hybrid sculptures and assemblages where parasitic images proliferate and where anti-natural alliances are struck up between

the materials, breaking down the reflexes of a spectator who does not know which way to turn.

If his deconstruction of the filmed image is rooted in the French spirit of the 1990s—in the current issue of the magazine *May* he has written an article about Pierre Huyghe—the artist's vocabulary abandons the conceptualism informed by French-style post-structuralism that we have recently seen a lot of—where by dint of “infra-thin” and “next-to-nothing”, what there is to be seen and understood ends up evaporating outside the exhibition venue—reverting, instead, to a straightforward and fun materiality. The de-hierarchization of materials and sources, mixing ‘high’ and ‘low’, connotes California and his move to the prestigious CalArts. Reconciling these two approaches enables Neil Beloufa to be one of the most high-profile French artists in the international scene; closely monitored by *Artforum* and *Artreview*, he also occupies a select place in the voguish “post-Internet” circuit, which has been developed above all in the Anglo-Saxon countries.

With regard to “En torrent et en second jour”, at the Fondation d'entreprise Ricard, Neil Beloufa says he wanted to put on a “clean and authoritarian” exhibition, the most reassuring one to date. Authoritarian, because the switch in the viewer's positions is more controlled than usual. As the matrix of the show, the video *Brune Renault* (2010) is soberly shown on a white wall—even if we also find it projected onto a moving panel, set within one of the multi-matter, multi-image constellations to which he has accustomed us.³ In this short film, teenagers smoke and talk about trivial things in a car. The treatment of the scene squeezes all the clichés we could find into a New Wave film narrative and crosses it with 1980s' romanticism. Codes which we do not pick up at first glance, so internalized have they ended up becoming, operating like a coloured filter through which all history appears, and which we don't even see the colour anymore. The car has been cut into four pieces resting on small wheels, permitting the camera to move around but also in and out of the car so as to dilate its interior; each figure seems to float, weightlessly, in what, together with Deleuze, we might describe as “smooth space.”⁴

However, and this is a central point in his oeuvre, circulation is synonymous with creation, and transmission is offset by added value. Just as we talk of “augmented reality” in relation to the insertion of synthetic images in a video capture, so there is indeed something “extra” that is added to each circulatory operation: the expression “augmented reality” must be understood quite literally here. Unlike the transmission mode of re-blogs, re-tweets and re-grams which is common currency on social networks, where the basic content undergoes no modification



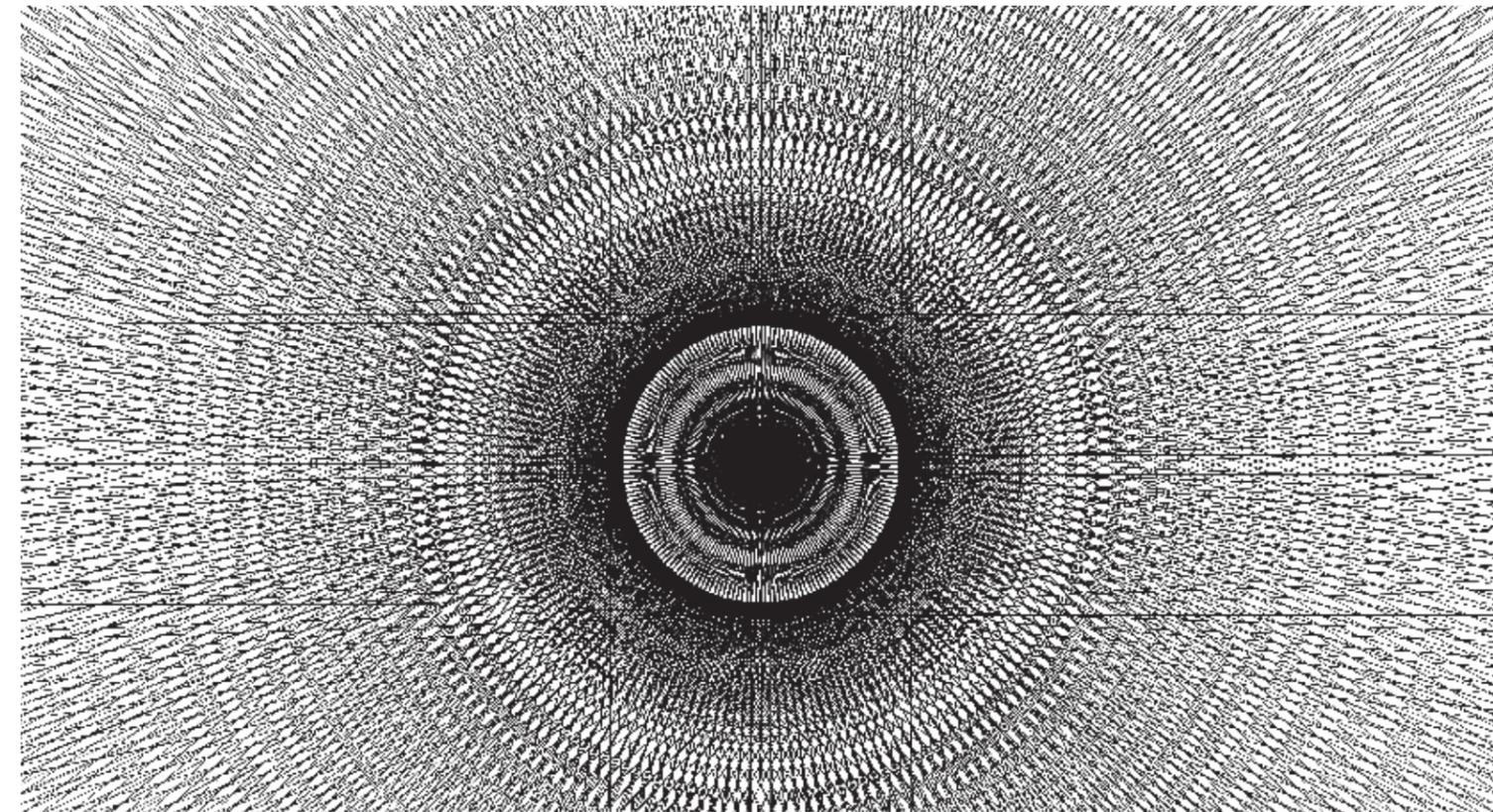
Vue de l'exposition de Neil Beloufa «*En torrent et second jour*», mars 2014, Fondation d'entreprise Ricard, Paris.
Photo : Aurélien Mole.

in order to be echoed, thus seeming to move all by itself in a fluid space-time area, and leaving no trace of its passage, while the agent of the operation remains similarly transparent, Neil Beloufa plays on a process of sedimentation. Talking himself about tuning, he emphasizes that the interface, these days, often has a greater value and depth than things themselves. Arranged here, there and everywhere in the foundation's premises, webcams and security cameras film the exhibition and re-transmit the images in real time, establishing equivalences between an object in the exhibition and a character in the matricial film. Putting the parts of a matrix back into circulation enables him to show the range of possibilities introduced by a change of perspective, in the manner of Raymond Queneau's *Exercices de style*.

If he had hitherto always refused to screen the video *Brune Renault*, it was precisely because of its more pronounced narrative character. If we can talk about a 'narrative turn' in his work, we shall have to wait for future exhibitions to be the judge of that. The fact remains that he includes himself, here, in an overall trend, the translation of something as a mood of the times. Even the public guide, a sort of rational mapping of the space, overlays strata of enunciation. We read: "ROOM 1 The Flat Brain... ROOM 2 ... accelerates... CORRIDOR ... to produce more images... ROOM 3 ... of its fuzzy logic, BAR ... as well as a 'punch line' ". Helped by the proximity of time, a parallel comes across with the title of the latest Lyon Biennale, "Meanwhile... Suddenly, and Then", Neil Beloufa here presented the installation *Superlatives and Revolution*. Curated by Gunnar B. Kvaran, the 2013 Biennale took as its theme narrative, its instruments and the way it is produced. In an interview,⁵ its director, Thierry Raspail, underscored the renewed interest, over the last decade or so, in the questioning of narrative forms, connected not only with the development of the Internet and the success of televised series but also because of the ubiquity of storytelling in sectors as diverse as marketing and politics. To underpin his idea, he quoted the artist Antoine Catala, who uses search engines to create narratives. As another example of the highlight-

ing of a narrative form related to the Internet, the exhibition "Net Narrative", which took place in 2012 at the Carlos/Ishikawa gallery in London, brought together works where the narrative was situated above all at the level of their genesis, like a subterranean but absent ramification.⁶ Although it is in fact relevant to replace flirt with narrative in a digital context, the comparison has its limits: in "En torrent et en second jour", the artist does not just have the posture of a "semionaut"⁷ who connects disparate elements. The fact that what is involved is a much more active production posture is revealed first and foremost in the fact that these elements are inserted in a "chain" of events; even though this is not a linear chronology, the relation is conceived in time, a condition necessary for the emergence of a meaning, and the meaning. If virtually created chance can indeed produce novel and rich meetings of possibilities, the type of relation thus embarked upon is only played out blow by blow: an image—or more precisely a metaphor—will be produced, but not a narrative. In order to bring in this latter, the metaphors must, in addition, be included in a coherent whole: here, that of the exhibition. Bergson made the fact that each movement proceeding from the one before is the characteristic of grace. It is also the characteristic of an author's posture, where the artist is not afraid to claim himself as source and subject of the arrangement of reality. Source—but not an open source.

1. Extract from the film *Brune Renault* (2010).
2. "Slideshow Neil Beloufa with Andrew Berardini", *Mousse* n° 22, February 2010.
3. See for example "Les Inoubliables prises d'autonomie", Palais de Tokyo, Paris, from 17 October to 11 February 2013.
4. Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, 1987.
5. "The Lyon Biennale Does Narrative", Gunnar B. Kvaran and Thierry Raspail in conversation with Anaël Pigeat, *Art Press* n° 403, September 2013.
6. Cf. Isobel Harbison, "Net Narrative", *Frieze*, n° 151, November-December 2012.
7. To borrow Nicolas Bourriaud's term.



voyons voir | art contemporain et territoire
CHAMP MAGNÉTIQUE DU QUOTIDIEN

▲ Jennifer Caubet, *Utopia*, 2014, dessin préparatoire, courtesy de l'artiste.

CENTRE RICHEBOIS, Marseille

Franck Lesbros

Vernissage le 12 juin

DOMAINE DE SAINT-SER, Puylobier

Jennifer Caubet

Elena Costelian

Esther Kokmeijer

Anabelle Soriano

Vernissage le 20 juin

CHÂTEAU GRAND BOISE, Trets

Artists Prospecting Group

Karimah Ashadu

Thomas Couderc

Julien Nédélec

Thomas Royez

Jeanne Tzaut

Cyril Verde

Vernissage le 26 juin

JARDIN DES 5 SENS, Saint-Marc-Jaumegarde

Marie Lelouche

Vernissage le 27 juin



EXPOSITIONS DU **13 JUIN** AU **31 OCTOBRE 2014**
TOUTES LES INFORMATIONS SUR WWW.VOYONSVOIR.ORG

FRAC
HAUTE-NORMANDIE

SOPHIE DUBOSC

AVEC OU SANS RAISON

EXPOSITION DU 17 MAI AU 27 JUILLET
Mercredi-dimanche : 13h30 à 18h30
Entrée libre et gratuite



Sophie Dubosc, *Bras cassé*, 2011.
Collection Frac Haute-Normandie.

FRAC HAUTE-NORMANDIE
3, place des Martyrs-de-la-Résistance
76300 Sotteville-Lès-Rouen
T. 02 35 72 27 51
www.frachautenormandie.org

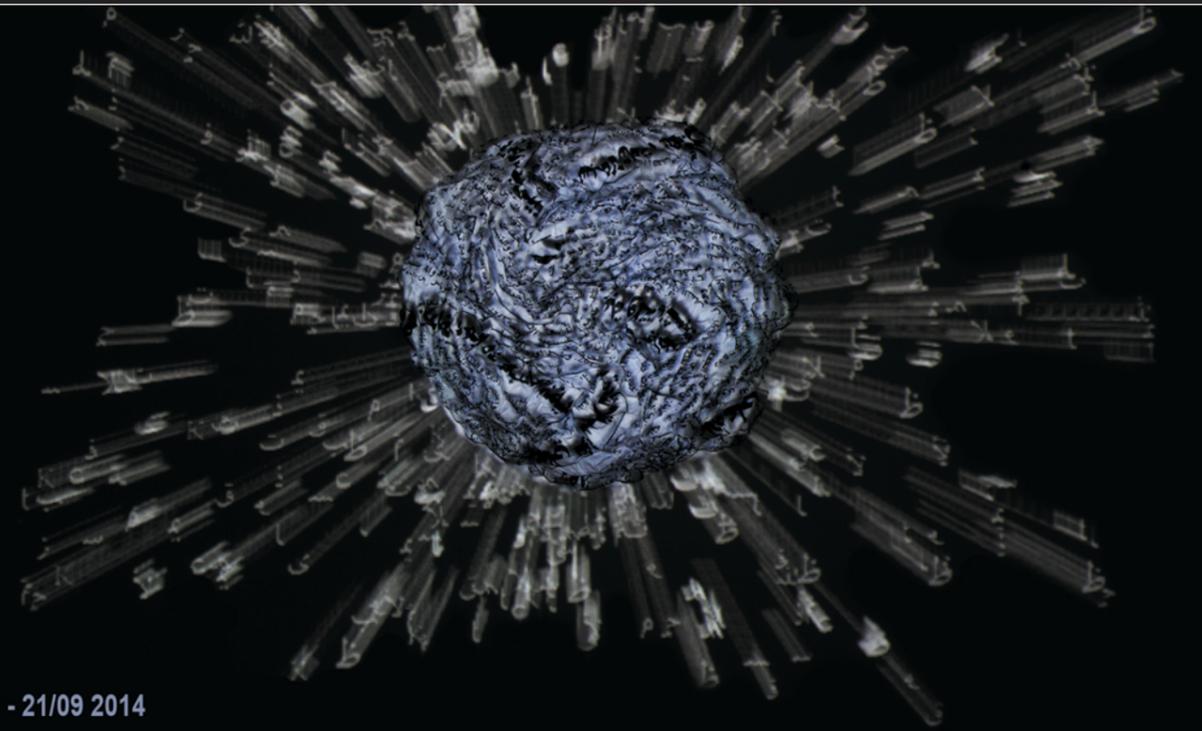


SAISON VIDEO 2014
38



Call for submission 2015 www.saisonvideo.com

Barbara Noiret, *Orchestre(s)*, 2013, vidéo



03/07 - 21/09 2014

SAMUEL ROUSSEAU

L'ATELIER DE LA GARE - lieu d'expression contemporaine

3 place Anne de Bretagne 56500 Locminé / 02 97 46 71 73 / www.latelierdelagare56.com
Entrée libre et gratuite du merc au dim 14:00 - 18:00



visuel : "Les soubresauts du monde" (version arabe) 2013 © Samuel Rousseau Courtesy galerie Claire Gastaud

ONE THING AFTER ANOTHER

AMALIA PICA

5 juin > 17 août 2014

X

La Crieée centre d'art contemporain

Place Honoré Commeurec - halles centrales - 35000 Rennes - 02 23 62 25 10 - www.crie.org - métro République
Entrée libre et gratuite - Mardi au vendredi 12h-19h - Samedi et dimanche 14h-19h - Fermé les lundis, ouverture le 15 août



Entretien avec Nataša Petrešin-Bachelez

Par Patrice Joly

Commissaire invitée du programme Satellite du Jeu de Paume 2014, Nataša Petrešin-Bachelez a placé l'ensemble de son projet sous le signe de l'empathie. À travers l'invitation faite à quatre artistes, elle explore les modalités de réception de ce sentiment, cherchant à se détourner du discours ambiant qui consiste à vouloir installer les protagonistes dans des situations stéréotypées, alors qu'une nouvelle approche, issue des études post-coloniales et féministes, cherche à replacer cette relation dans une configuration élargie où ses déterminants sont interrogés à l'aune des antécédents historiques et des situations en présence; ces recherches alternatives sur l'empathie ont par ailleurs des conséquences généralisables à l'ensemble des relations où il est question de domination, au-delà du terrain postcolonial, même si ce dernier se révèle particulièrement propice à la remise en cause de l'allant de soi. Ce qui nous intéresse ici, dans le cadre d'une série de propositions au sein d'une institution, c'est la manière dont la commissaire, par son choix d'artistes, cherche à mettre en relief et en polémique les occurrences d'un sentiment complexe pouvant se manifester de multiples manières entre les différents acteurs concernés, y compris entre le commissaire, les artistes et le contexte de l'exposition.

Patrice Joly — Votre sélection d'artistes pour le programme Satellite du Jeu de Paume est basée sur l'exploration de l'empathie en tant que sujet d'un discours émergent au sein de la sphère des relations sociales, comment avez-vous procédé pour réunir ces quatre jeunes artistes qui travaillent sur ce segment pour le moins spécifique ?

Nataša Petrešin-Bachelez — Suite à mon expérience de commissariat collectif aux Laboratoires d'Aubervilliers (2010-2012), cette invitation en tant que commissaire attitrée du programme *Satellite* du Jeu de Paume m'a posé quelques difficultés. J'ai donc décidé de transférer le potentiel fourni lors de l'intense collaboration avec la petite équipe des Laboratoires vers le montage d'expositions individuelles avec chaque artiste. Ce faisant, je me suis rendue compte que j'étais en train de creuser le potentiel qu'offre un poste institutionnel à valeur empathique. D'ailleurs, je continue à explorer ce principe d'échange empathique en situation discursive dans le cadre du séminaire «Something You Should Know» à l'EHESS avec Patricia Falguières et Elisabeth Lebovici. Il s'agit d'empathie de la part du commissaire, qui cherche à modérer ce «moment où l'on est affecté et où l'on partage l'état émotionnel de l'autre, puis où l'on évalue les raisons de cet état pour enfin s'identifier à l'autre en adoptant son point de vue». On doit cette description de l'empathie au primatologue Frans



de Waal (*L'âge de l'empathie*, 2010). J'ai choisi ces quatre artistes après avoir évalué quels travaux m'avaient personnellement fait forte impression plus ou moins récemment. En approfondissant davantage les discussions, questionnements et tentatives de compréhension des points de vues, volontés et convictions des artistes, j'ai atteint un nouveau champ de recherche sur la notion d'empathie: celle dans laquelle se trouve l'artiste lorsqu'il ou elle se penche sur un sujet spécifique. La capacité critique, l'autoréflexion et l'observation d'un affect fluctuant constituent un aspect important de leur travail.

Un texte de Carolyn Pedwell que vous m'avez aimablement conseillé fait état de la préemption (ou de la déviation) de l'empathie par le discours libéral à des fins destinées à panser les blessures de l'Histoire (dans le cas des relations post-coloniales) mais en en minorant les traumas irréductibles, en ignorant par exemple l'impossibilité de faire le deuil d'une Histoire confisquée. Pensez-vous que l'art puisse contribuer efficacement à jeter un regard nouveau sur ce qui constitue la complexité d'un sentiment qui, bien souvent, repose sur des présupposés erronés, comme est capable de le faire la littérature avec un roman comme celui de Jamaica Kincaid, *Small Place*, qui met en lumière l'insistance du discours libéral ou néolibéral à vouloir considérer l'empathie comme une émotion simplement «positive».

Les recherches menées par Carolyn Pedwell et Clare Hemmings au cours des dernières années, à l'instar de Chandra Mohanty avant elles, fournissent un très bon aperçu de ce que sont l'empathie, les théories féministes transnationales et le lien entre la solidarité et l'empathie. Elles ont également brillamment présenté les dangers que peut engendrer l'empathie d'un sujet



Kapwani Kiwanga

Maji Maji, 2014

Pistolet. Collection d'Afrique orientale, Ethnologisches Museum, Berlin / *Pistol*. East Africa collection, Ethnologisches Museum, Berlin.

Lion empaillé. Collection du National Museum of House and Culture, Dar es-Salaam, Tanzanie / *Stuffed lion*. Collection of the National Museum of House and Culture, Dar es-Salaam, Tanzania.

Photos: Kapwani Kiwanga

pour un autre, le premier venant souvent d'un milieu privilégié. Il s'agit d'une façon d'asseoir un pouvoir, avec le risque de voir le moins privilégié s'enliser dans son statut d'objet d'empathie, sans autre hiérarchisation possible. Dans l'exemple fourni par le texte de Carolyn Pedwell que vous citez, l'auteur se demande comment utiliser comme matière de travail les affects produits par et dans les archives des anciennes colonies ainsi que ceux ressentis au quotidien dans ces mêmes régions. De nombreuses disciplines artistiques proposent cette approche, mais je préfère toujours l'aborder de façon plus spécifique: qui est l'artiste, à qui s'adresse-t-il/elle, quels sont les liens, émotions, antagonismes ou processus qui en découlent? Il y a en ce sens un fil conducteur entre les quatre points de vue artistiques des «Histoires d'empathie», mais j'aimerais qu'elles soient également évaluées à travers leur contexte d'origine et leur public cible.

C'est vrai que le rapport de ces quatre artistes à l'empathie apparaît d'autant plus remarquable qu'il est extrêmement divers dans sa restitution formelle, passant de l'exploration du format filmique chez Nika Autor à l'installation *in situ* chez Natascha Sadr Haghigian (et quel *in situ*!), de la performance chez Kapwani Kiwanga à la chorégraphie chez Eszter Salamon: est-ce à dire que vous cherchez à montrer que cette question de l'empathie devient véritablement pivot à l'intérieur de la pratique contemporaine et va bien au-delà des différenciations formelles, en privilégiant l'implication personnelle et affective vis-à-vis du sujet traité, en incluant le public et le contexte? N'y a-t-il pas, d'une certaine manière – différente dans la forme et tenant compte de l'héritage des *cultural studies* – une volonté de refonder ou de rechercher une nouvelle «esthétique relationnelle», en moins ethnocentrée, plus ouverte sur les discours de l'émancipation, sur les scènes émergentes?

Cela fait maintenant longtemps que l'on rencontre, dans l'art contemporain et la performance, un usage poreux, discursif et situationnel des médiums et du corps. Je ne vais pas sous-entendre que ces quatre points de vue artistiques se rattachent à une certaine recherche sur la forme contemporaine dans l'art car pour moi, cela va de soi. En outre, au cours de ma pratique curatoriale, jamais je n'ai cherché à prétendre ou affirmer que les projets que je supervise ou auxquels je me consacre soulignent des positions et pratiques artistiques «émergentes», «imminentes» ou «nouvelles», celles-ci étant presque toujours mues par les forces et activités du marché de l'art ou par la communication qui l'entoure. C'est en ce sens que l'empathie et la compassion, qui représentent selon moi les qualités humaines essentielles à la résistance et à la survie globale des générations futures – mais qui doivent, comme toute autre capacité humaine, être vues d'un œil critique –, sont au cœur de mon programme Satellite, puisque c'est à travers la conception d'expositions et les efforts artistiques que nous pou-

vons les appréhender de façon polémique et non pas systématiquement affirmative. J'aimerais surtout que l'on comprenne ces points de vue autrement que comme un recyclage du terme galvaudé «esthétique relationnelle», qui possède sa propre histoire et sa propre contemporanéité dans les domaines de l'art et de la théorie. Cela dit, l'émancipation d'un sujet et la manière dont un processus de réception et d'échange peut l'y conduire – que cela concerne l'art entre objets et sujets, seulement entre sujets, ou dans d'autres situations quotidiennes – m'intéresse profondément, et il me semble que mon travail dans le domaine artistique peut y contribuer de façon significative.

L'exposition de Natascha Sadr Haghigian à la Maison Bernard Anthonioz fait référence explicitement au texte de Benjamin, *Sur le pouvoir d'imitation*, texte qui s'achève sur une réflexion un peu nostalgique du philosophe, selon quoi l'ancien lien mimétique qui unissait l'homme et la nature aurait disparu, se serait cristallisé dans le langage. La proposition de l'artiste peut s'analyser comme une réflexion sur l'écologie en tant que source potentielle de récits après avoir été envisagée successivement comme science puis comme discours politique: est-ce là, selon vous, un des devoirs de l'art, que de réinterroger constamment notre place au sein de notre environnement, de l'univers, et de redonner à la nature un peu de ce caractère «enchanté» qui aurait totalement disparu, ployant sous les coups de boutoir du rationalisme et de la logique du développement?

Dans bon nombre de ses projets, Natascha étudie les notions de similarité, de mimétisme et, par conséquent, de magie, comme celle des onomatopées à la source de toutes les langues ou celle de la similarité comme moyen de reconnaître quelque chose de familier chez l'autre, qu'il soit de nature animée ou inanimée, sujet ou objet, vivant ou apparemment mort. C'est à cette occasion que ses recherches l'ont menée aux écrits de Walter Benjamin sur la similarité, ainsi qu'à notre questionnement sur l'empathie en tant qu'acte à travers lequel les êtres humains peuvent être émus et émouvoir les autres. La magie est également au cœur du projet de Kapwani Kiwanga intitulé *Maji Maji*, dans lequel elle explore les systèmes de croyances dans le sud de la Tanzanie et la façon dont ces derniers ont modelé l'histoire récente du pays à travers la rébellion des Maji Maji. On pourrait décrire ce moment où l'on ressent de l'empathie comme quelque chose qui engendre une rupture de notre vision, de notre perspective et de notre réflexion, peut-être comme quelque chose de magique, lorsque rien n'est plus comme avant. C'est ce moment précis qui m'intéresse le plus en ce qui concerne le rôle de l'art dans cette période troublée de notre histoire contemporaine: ce moment où l'on s'interroge sur nos croyances et nos connaissances, sur nos sentiments et sur ce que nous pourrions faire pour changer les idées reçues.

Il arrive que les événements politiques se mêlent d'un projet artistique sans y avoir été invités (et résonnent de manière inattendue avec des «histoires d'empathie»): la séquence qui se joue à l'autre bout de l'Europe entre la Russie et l'Ukraine repose la question de la participation à une manifestation qui risque d'avoir pour effet de banaliser une situation problématique. Si vous n'êtes pas directement liée à la programmation de Manifesta 2014 qui aura lieu cette année à Saint-Petersbourg, ville de naissance de Vladimir Poutine, vous êtes associée à Manifesta via votre rôle de rédactrice en chef de son *Journal*. Que vous inspire ce genre de réflexion: «boycotter Manifesta, c'est priver la scène artistique russe de la possibilité de la faire sortir de son isolement, c'est rater une occasion de dialoguer avec un régime autoritaire?»

Le *Manifesta Journal*, pour les six derniers numéros duquel j'occupe le poste de rédactrice en chef, a été fondé comme journal indépendant de réflexion sur les pratiques curatoriales et artistiques contemporaines. Le dernier numéro, qui, comme vous l'avez précisé, n'est pas lié à l'édition de Manifesta à Saint-Petersbourg et sortira courant octobre, sera réalisé en collaboration avec la commissaire Lisa Mazza et le commissaire et artiste David Riff, également membre du collectif Chto Delat? qui a décidé de ne pas donner suite à l'invitation de Kaspar König à participer à Manifesta. Les pétitions et appels au boycott de Manifesta ont évidemment influencé le ton de notre ligne



Eszter Salamon 1949

14.10 - 09.11.2014

Photo: Adrien Chevrot © Jeu de Paume

Kapwani Kiwanga. Maji Maji

Satellite programme 7;

une proposition de / a proposal of

Nataša Petrešin-Bachelez, Jeu de Paume,

Paris, 03.06 - 21.09.2014

éditoriale, dont les fils conducteurs seront les problématiques suivantes: comment créer dans de telles conditions de tourmente politique et sociale générale, et ce au-delà de la Russie et de l'Ukraine? Comment sommes-nous conditionnés et comment tenter de nous déconditionner en luttant contre la censure dans ce genre de situation? Comment adapter la complexité du contexte à la question du boycott, sans que celui-ci se résume au simple choix manichéen de participer ou de ne pas participer? L'art contemporain est étroitement lié aux sociétés contemporaines, à la politique, à l'économie, aux spéculations financières, à la crise, mais également aux guerres, à l'argent sale et aux relations douteuses, et c'est pour cette raison que je reste consciente de la complicité de mes actes à chaque étape de mon travail de commissaire et de rédactrice. Ainsi, je suis en mesure d'aborder ouvertement cet aspect dans le contenu que je produis à l'intérieur de cadres donnés.



Vue de l'exposition / Exhibition view

«Kapwani Kiwanga. Maji Maji», Satellite Programme 7,

Jeu de Paume, 03.06 - 21.09.2014.

Photo: Romain Darnaud © Jeu de Paume.



Natascha Sadr Haghigian

«Ressemblance», 20.03 - 18.05.2014

Similar, 2014

Photographie de tournage / Production shot

Courtesy the artist

Photo: Germain Ferey



Nika Autor

«Film d'actualités – l'actu est à nous» / «Newsreel – The News Is Ours»,

11.02 - 18.05.2014

Slava Klavara dans les montagnes de Kamnik, été 1938

Photographie d'archives utilisée dans Newsreel 55 / Archive document used in Newsreel

55 de / by Nika Autor, Marko Bratina, Ciril Oberstar et Jurij Meden, 2013.

Collection du / Property of National Liberation Museum Maribor

Nataša Petrešin-Bachelez in conversation with Patrice Joly

As the guest curator for the *Satellite* programme of Jeu de Paume 2014, Nataša Petrešin-Bachelez has devoted the entire project to the theme of empathy. Through the works of the four artists she invited, she explores the ways in which this feeling is received and seeks to move away from the common discourse, which consists in wanting to maintain the protagonists in stereotyped situations although a new approach, derived from post-colonial and feminist studies, tries to return this relationship to a wider configuration where its determining factors are questioned in the light of historical antecedents and present situations. Besides, these alternative research methods on empathy have consequences that can be applied to all relationships where domination is involved, beyond the field of postcolonialism, even if the latter happens to be particularly conducive to a reassessment of the obvious. What interests us here, in the context of a series of propositions made within an institution, is how the curator chooses artists in order to highlight and question the occurrences of a complex feeling that can take on very diverse manifestations depending on the players involved, including the curator, the artists, and the context of the exhibition.

Patrice Joly—Your selection of artists for the *Satellite* programme is based on the exploration of empathy as the subject of an emerging discourse in the field of social relationships. How did you proceed to bring together four artists who actually work on this specific subject?

Nataša Petrešin-Bachelez—After a collective directorship at Les Laboratoires d'Aubervilliers (2010-2012), the invitation to choose projects for the *Satellite* programme at the Jeu de Paume as an invited 'solo curator' was slightly troublesome for me. I therefore decided to transfer the potential of the intense collaboration within a small-scale team that I acquired from the experience at the Laboratoires onto the process of exhibition making with one

artist at time. I realised that I was semi-consciously "researching by doing" the potential of an empathic institutional position. And I continue to explore empathic exchange in a discursive situation together with Patricia Falguières and Elisabeth Lebovici at the seminar 'Something You Should Know' at the EHESS. This is empathy from the side of the curator, when searching how to mediate that "moment of being affected by and sharing the emotional state of the other, assess the reasons for the other's state and identify with the other, adopting her or his perspective". This description of empathy was penned by primatologist Frans de Waal (*The Age of Empathy*, 2010). The choice of the four artists came after having assessed which artistic work recently moved me more or less strongly. Further discussions, questioning and understanding of these artists' positions, desires and convictions led to another field of research into the notion of empathy, the one in which an artist finds him/herself when researching and working on a particular subject matter. Employing criticality, self-reflexivity, and observation of a modulating affect have an important role in their work.

A text by Carolyn Pedwell that you kindly recommended talks about the way liberal discourse pre-empts (or deviates) empathy in order to heal the wounds of History (in the case of postcolonial relations), yet tends to downplay the importance of irreducible trauma by ignoring, for instance, the impossibility to mourn a part of History that has been suppressed. Do you think that art could provide an effective way of shedding new light on what constitutes the complexity of a feeling which very often rests on false preconceptions, as a novel such as Jamaica Kincaid's *Small Place* manages to achieve by pinpointing the manner in which the liberal and neoliberal discourse insists on considering empathy as a purely 'positive' emotion?

Carolyn Pedwell, along with Clare Hemmings through the research they undertook for the past few years and, prior to them, Chandra Mohanty, offer important insight into empathy, transnational feminist theory and the relationship between solidarity and empathy. They have also argued very convincingly about the dangers of a subject feeling empathy for another subject, with the former often coming from a privileged social position. It is a way of asserting power, the danger thus being that the less privileged

simply remains the object of empathy and is fixed in this hierarchy as such. In the example that you put forward, in Pedwell's text, the whole question of how to deal with the affects that are produced in and around the archives in the former colonies as well as with the affects produced on daily basis in the same regions, and how to deal with them as a material to work with, is brought forward. Many of art's various disciplines can offer that turn indeed, but I am always interested in talking about it on a specific level: who is the artist, whom is s/he addressing, what relations, emotions, antagonisms or processes are being produced. In that sense, there is a red thread linking the four artistic positions of "Tales of Empathy", but I wish they were also assessed in regards to the context from which they come and to whom they are addressing.

It's true that these four artists' relationships with empathy seem all the more remarkable in view of the extreme diversity with which it is formally rendered, ranging from Nika Autor's exploration of the cinematic format to Natascha Sadr Haghghian's *in situ* installation (and what an *in situ*), and from Kapwani Kiwanga's performance to Eszter Salamon's choreography: does this mean that you are trying to demonstrate that this question of empathy truly becomes pivotal within contemporary praxis and reaches far beyond formal differentiations by favouring personal and affective implication towards the subject addressed and including the public and context? Isn't there, somehow—in a different form that takes the legacy of cultural studies into account—, a will to recreate or search for a new 'relational aesthetics'—less ethnocentric, more open to emancipatory discourse and emerging scenes?

For a very long time now in contemporary as well as in performance art, we have encountered porous, discursive and situated uses of media and of the body. It is not my intention to imply that these four artistic positions relate to a certain research of the contemporary form in art. I take it as a matter of fact. Furthermore, in my curatorial practice, I have never been interested in pretending or claiming that the projects I curate or work on underline artistic positions and practices that are 'emergent', 'upcoming', or 'new', which are almost always driven either by the forces and activities related to the commercial art market or by communication around art. In that sense, empathy and compassion, which are in my view essential human capacities for resilient living and the general survival of generations to come, but have to be viewed, as any other human capacities, critically, are at the heart of my *Satellite* programme because through exhibition making and artistic endeavour we can discuss them polemically and not just affirmatively. Above all, I would not like to see these positions understood as a renewal of the overused term "relational aesthetics", which has its own history and contemporaneity in art and theory. However, the emancipation of a subject and how a process of reception and exchange can lead to it, whether usually in art between objects and subjects, but also among subjects, or in other daily situations, is what deeply interests me and where I feel that working within the field of art can contribute to this in a meaningful way.

Natascha Sadr Haghghian's exhibition at the Maison Bernard Anthonioz explicitly refers to Benjamin's essay *On the power of imitation*, which the philosopher ends with the somewhat nostalgic thought—that the mimetic bond between mankind and nature has disappeared and become crystallized in language. The artist's proposition could be interpreted as a reflection on ecology as a potential source of stories, after having been successively considered a science and a political discourse: according to you, is one of art's duties to constantly question our place in our environment and in the universe, and to bring some 'enchantment' back to nature where it might have disappeared altogether under the yoke of rationalism and development logic?

In many of her projects, Natascha has been researching the notions of similarity and mimicry, and consequently of magic, for example of onomatopoeia as the source of all languages or of similarity as a capacity to recognize something familiar in the

other—of animate or inanimate nature, subject or object, alive or seemingly dead. This is where her research brought her to Walter Benjamin's texts on similarity and also to our discussion on empathy as an act where humans are moved or can move others. Magic is also at the heart of Kapwani Kiwanga's project *Maji Maji*, where she explores belief systems in south of Tanzania and the ways they shaped the recent history of the country through the Maji Maji insurrection. The moment when one feels empathy can be described as something that causes a rupture in our vision, perspective, thinking, as something perhaps magical, when nothing is as it was before at that moment. It is precisely this moment that I am most interested in when thinking about the role art can play in these very troubled times of our contemporary civilisation; when we are questioned about what we believe in and know about, how we feel and what we could do to change established ways of thinking.

Sometimes, political events interfere in art projects without the least invitation—and unexpectedly echo 'stories of empathy': what is happening on the far side of Europe between Russia and Ukraine rekindles the issue of taking part in an event that might lead to the trivialisation of a problematical situation. Although you have no direct connection to the programme of Manifesta 2014, which will take place in Vladimir Putin's hometown Saint Petersburg, your role as chief editor of its *Journal* links you to the event. What are your thoughts about the following remark: "boycott of the Manifesta means depriving the Russian art scene of the possibility of escaping isolation. It means missing an opportunity to communicate with an authoritarian regime"?

The *Manifesta Journal*, for the six last issues of which I was the chief editor, was established as an autonomous journal to reflect on contemporary curatorial and artistic practices. The latest issue, which is, as you mention, not part of the Manifesta Biennial in St Petersburg and will come out in mid-October, will be put together in collaboration with curator Lisa Mazza and curator and artist David Riff, also a member of the collective Chto Delat?, which decided to withdraw from taking part in the Biennial on the invitation of its curator Kaspar König. The petitions and calls for the boycott of the Manifesta Biennial have naturally shaped our editorial atmosphere, where the guideline will be the following questions: how can one work in such conditions of intense political and social turmoil, anywhere, not only at the moment in Russia or Ukraine?; how is one conditioned and does one attempt to decondition oneself by working against self-censorship in such situations; how to articulate the existing complexity with the question of boycott and not just the black and white image of "being part of it or not being part of it"? Because contemporary art is entangled as a constitutive part of contemporary societies, politics, economy, financial speculations, crisis, but also wars, dirty deals and interpersonal relations, I am aware of the complicity of my acts in every step I take as a curator or editor, and I try to tackle them openly in the content that I produce within given frames.

GENERATOR

RECHERCHE
PRODUCTION
ÉMERGENCE
RÉSEAUX

GENERATOR est un programme de professionnalisation porté conjointement par 40mcube et l'École Européenne Supérieure d'Art de Bretagne (Brest-Lorient-Quimper-Rennes), en partenariat avec les centres d'art La Criée, Passerelle, Le Quartier, Itinéraires Bis / La galerie du Dourven, le Frac Bretagne, les Archives de la critique d'art, l'entreprise Self Signal et la revue 02.

GENERATOR sélectionne chaque année quatre artistes ayant achevé depuis peu leur formation, et leur donne les moyens, pour une durée de sept mois, de se consacrer entièrement à leur pratique artistique. Ce dispositif rassemble les conditions pour qu'ils développent et approfondissent leur travail de recherche, produisent des œuvres, constituent leurs propres réseaux professionnels.

GENERATOR sélectionne chaque année quatre commissaires d'exposition ayant achevé depuis peu leur formation, pour un séjour de prospection d'un mois permettant la rédaction de textes critiques, la rencontre avec les artistes du programme, mais aussi avec ceux présents sur le territoire.

www.40mcube.org

DOUBLE JEU

Artistes et architectes
collection Frac Centre

17/05/2014
17/08/2014

KADER ATTIA

OGU LA PIETRA

CÉCILE BEAU

BERNHARD HAFNER

LOUIDGI BELTRAME

ARCHITECTURE PRINCIPE

BERDAGUER & PÉJUS

ETTORE SUTTSASS JR.

JORDI COLOMER

YONA FRIEDMAN

FAUGUET & COUSINARD

GÜNTER GÜNSCHEL

AURÉLIEN FROMENT

PAULO SOLERI

DORA GARCIA

SUPERSTUDIO

BERTRAND LAMARCHE

GIANNI PITTENA

CHARLOTTE MOTH

CLAUDE PARENT

JULIEN PRÉVIEUX

CHANEAC

HUGUES REIP

ETTORE SUTTSASS JR.

LES TURBULENCES
FRAC
CENTRE

Bd Rocheplatte
45000 Orléans
www.frac-centre.fr

Mercredi - dimanche
12h - 19h



Region
Centre

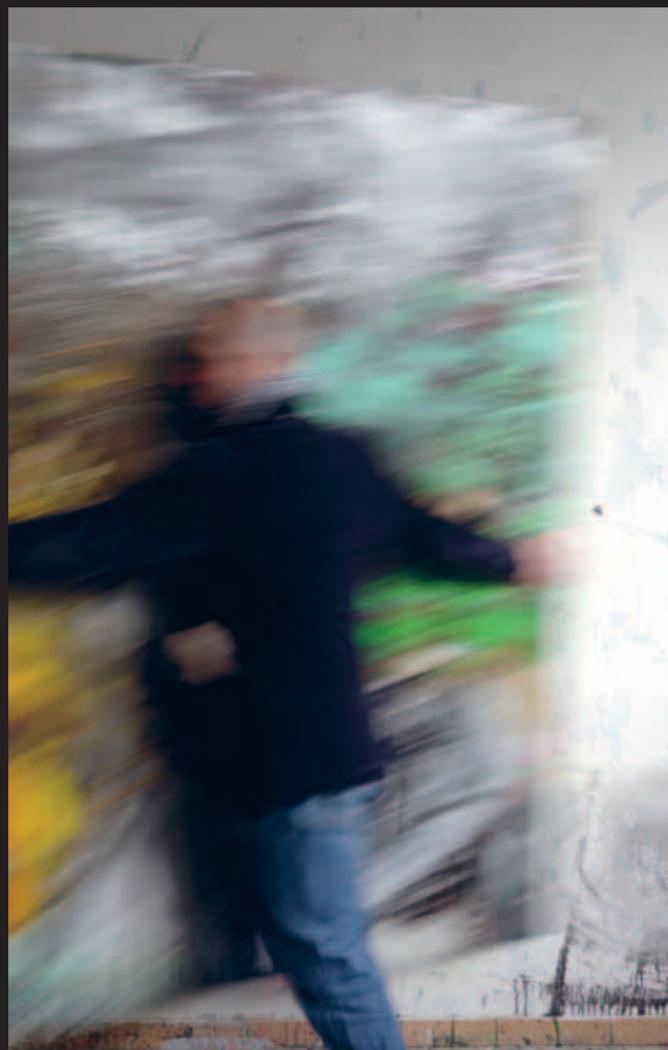
PLATFORM
Représentant des trois régions
du Centre-Val de Loire

Médias Partenaires
ERCO

Partenaires médias
cent



Le Frac Centre est financé principalement
par la Région Centre et le Ministère de la culture
et de la communication.



ÉDOUARD PRULHIÈRE PARALLAX-LIMBO

DU 7 JUIN AU 30 SEPTEMBRE 2014

GALERIE DE L'ARTOTHEQUE
52, RUE DE LA POTERIE
35500 VITRÉ

HORAIRES D'OUVERTURE

du 7 juin au 31 août :
du mercredi au dimanche de 14h00 à 18h00

du 1^{er} au 30 septembre :
du vendredi au dimanche de 14h00 à 18h00.

Tél. : 02 99 75 07 60 et 02 99 75 23 91

estampes.com - Photographie Beatriz da Costa



ROSSON CROW

28 JUIN AU 2 NOVEMBRE 2014

MUSÉE RÉGIONAL
D'ART CONTEMPORAIN
LANGUEDOC-ROUSSILLON
146 avenue de la plage - BP4
34410 Sérignan - France
+33(0)4 67 32 33 05
<http://mrac.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



SONGE D'UNE NUIT D'ÉTÉ

COLLECTIONS
DES FRAC
POITOU-CHARENTES
PAYS DE LA LOIRE
CENTRE

Château d'Angers

Abbaye de Fontevraud

Ville de Chinon

Musée des Beaux-Arts de Tours

Ville de Thouars

Frac des Pays de la Loire

Château d'Oiron

Domaine de Chaumont-sur-Loire

Frac Centre

Frac Poitou-Charentes

PARCOURS
ART CONTEMPORAIN
& PATRIMOINE —
VALLÉE DE LA LOIRE
MARS —
NOVEMBRE 2014

Adrien Missika

Amexica

Centre culturel suisse, Paris, du 25 avril au 13 juillet 2014

Par Patrice Joly



Adrien Missika

We Didn't Cross The Border, The Border Crossed Us, 2014

16 photographies noir et blanc, impression laser, 48 x 34 cm, édition de 1/5

Courtesy galerie Bugada & Cargnel, Paris

Se servir d'un drone en 2014 pour produire des vidéos d'artiste n'est pas anodin: alors que l'emploi de cette nouvelle technologie se développe de manière exponentielle, ce qui fait dire à l'artiste que «d'ici cinq ans, soit il y aura des drones partout, soit ce sera tellement réglementé que l'on ne pourra plus les utiliser¹», son utilisation à des fins militaires suscite de nombreuses controverses philosophiques et morales. Le livre de Grégoire Chamailou, *Théorie du drone* problématise très clairement l'utilisation de cet engin télécommandé que d'aucuns surnomment l'«arme des lâches», arguant que ce dernier transforme en profondeur notre rapport à la guerre du fait que le «combattant» actionne à distance une arme létale sans encourir le moindre danger en retour, ce qui a comme conséquence que «la guerre, d'asymétrique qu'elle pouvait être, se fait absolument unilatérale. Ce qui pouvait encore se présenter comme un combat se convertit en simple campagne d'abattage².»

Le travail d'Adrien Missika n'apporte pas de réponse directe à la question éthique posée par l'utilisation des drones dans les «nouveaux» conflits, pas plus qu'il ne cherche à apporter de solution au problème de la traversée de la frontière entre le Mexique et les USA, il ne fait apparemment que «survoler» ces deux sujets sensibles mais il se peut qu'il apporte de l'eau au moulin des dénonciateurs d'une banalisation de ce prédateur³; comme le dit encore Chamailou dans l'introduction de son essai, l'utilisation des drones va à l'encontre des représentations habituelles que l'on se fait d'un conflit armé, impliquant nécessairement l'idée de bravoure et de réciprocité dans le danger, et les rend caduques. On assiste dès lors à la disparition du soldat en tant que personne et à sa transformation en simple cible: les vidéos de Missika participent d'une certaine manière – relative, sensible et non frontale – de la critique d'une idéologie au même titre que le livre de Chamailou s'attaque au bien-fondé d'arguments avancés par les philosophes de l'éthique militaire qui recourent des éléments de langage utilisés par les marchands d'armes et autres porte-paroles des forces armées destinés à «assurer l'acceptabilité sociale et politique de cette arme⁴».

La dimension politique de ces récents travaux de l'artiste se situe principalement au niveau lexical: la création du néologisme «Amexica» (titre de l'exposition), qui désigne un ensemble imaginaire composé des USA et du Mexique, fait état de l'artificialité pro-

fonde de la séparation entre les deux pays. L'artiste nous rappelle que ce n'est qu'en 1854, avec le rachat de territoires mexicains, que les États-Unis ont englobé ce qui correspond aujourd'hui à l'Arizona. Les vidéos issues de ses survols perpétrés en toute impunité au-dessus de la frontière mettent en évidence l'impressionnante continuité paysagère de part et d'autre de l'obstacle, sauf en ce qui concerne l'urbanisme des métropoles mexicaines, dont les bidonvilles démesurément étendus tranchent radicalement avec l'impression de richesse des villes américaines. Le comble de cette impression d'artifice se situe peut-être dans cette image finale de la série de films où l'on voit le mur littéralement plonger dans le Pacifique. Outre la production d'un format totalement inédit dans le genre, avec des variations d'angles de vue ahurissantes et le subit passage d'une position zéro à une élévation conséquente, c'est la sensation «icaresque» éprouvée lors du visionnage de ces vidéos qui est la plus frappante, l'impression de pouvoir voler de ses propres ailes ou, comme le dit l'artiste, d'être «libre comme un oiseau». A contrario de l'œil armé de l'engin de guerre se dégage ici une sensation pacifique et contemplative, comme si la technologie du drone était ramenée à sa finalité première, purement scopique. La deuxième occurrence lexicale correspond à l'appellation de «coyote» donnée au drone (*As The Coyote Flies*, 2014), qui renvoie dans la langue des migrants aux passeurs de la frontière mexicaine. En inversant, dans le langage, la destination de l'engin pour lui donner une connotation clandestine, on agit directement sur la fonction imaginaire en le faisant littéralement «changer de camp». Certes, l'artiste n'est pas le seul à envisager une utilisation pacifique des drones, et la multiplication de leurs usages domestiques témoigne d'un plébiscite en faveur de ce petit engin: où le travail de l'artiste se fait plus incisif, c'est lorsqu'il détourne un usage consacré et, en lui faisant survoler une barrière sensible et surprotégée, démine la brutalité d'un discours d'exclusion – celui de l'intangibilité de la frontière, de la répartition des richesses, de l'illégitimité de la libre circulation, etc., – qui, pour exister dans le réel, doit avant tout exister dans le langage et dans les représentations⁵.

La deuxième partie de l'exposition est plus spécialement dédiée à la flore de ces contrées désertiques et à certains parmi les plus remarquables de leurs spécimens, les agaves et les cactus: moins connotés politi-



Adrien Missika

As The Coyote Flies, 2014

Vidéo HD couleur avec son transféré sur Blu-ray, 14'35"

courtesy galerie Bugada & Cargnel, Paris

quement a priori, ces pièces témoignent d'un intérêt récurrent de l'artiste pour les végétaux et prolongent ce voyage en *Amexica*. *We Didn't Cross The Border, The Border Crossed Us*, 2014, est une série de photos de saguaros détournés, en noir et blanc, dont le titre fait directement référence au film de Roberto Rodriguez, *Machete*, dans lequel il est question de personnes qui changent de nationalité selon les déplacements de la frontière. Ici la métaphore est claire: les cactus étaient mexicains avant que le nouveau tracé ne les rendent américains. Le détournement sert à préserver l'identité de la plante lorsque le fond – les aléas de l'histoire – se déplace en emportant avec lui les habillages nationaux. *Saving The Agave*, 2014, est une vidéo en boucle d'une vingtaine de minutes qui montre l'artiste s'essayant en vain à tailler la hampe d'un *agave americana*, plante nationale du Mexique à partir de laquelle on produit le mezcal et la tequila, et qui peut vivre jusqu'à cent ans si on l'empêche de fleurir justement en sectionnant sa hampe: ce qui semblait au départ un geste barbare d'irrespect envers la nature apparaît au final comme un geste empathique d'autant plus touchant que l'échec se rejoue à l'infini...

1. Entretien avec Adrien Missika, *Le Phare* n°17, revue du Centre culturel suisse.
2. Grégoire Chamailou, *Théorie du drone*, Paris, La Fabrique, 2013, p. 24.
3. Predator est le modèle de drone le plus utilisé par l'armée américaine.
4. Grégoire Chamailou, *op. cit.*, p. 30.
5. «La barrière États-Unis Mexique met donc en scène un pouvoir souverain et un contrôle qu'elle n'exerce pas; elle s'inscrit dans le tissu d'une règle de droit en suspens et d'une politique de dépense fiscale qui n'a de comptes à rendre à personne; elle sème le crime et la mort; elle est une icône de ce mixte d'érosion de la souveraineté et de xénophobie ainsi que d'exacerbation du nationalisme, de plus en plus répandu dans les démocraties occidentales», Wendy Brown, *Murs*, Paris, Les prairies ordinaires, 2009, p. 52.

Pop-up*

Astérides, Cartel, Marseille, du 18 avril au 6 juillet 2014

Par Patrice Joly

L'année 2013 fut riche en célébrations institutionnelles: celle des trente ans des Frac qui fêtèrent la naissance d'un réseau issu de la volonté politique du premier gouvernement de gauche de la V^e République, celle des centres d'art également, même si elle se voulait plus détachée d'une décision originelle, préférant célébrer sa trentaine dispersée sous des cieux moins chargés en dorures que ceux des salons de Matignon¹. Cet anniversaire de l'association marseillaise sera-t-il le premier d'une série de festivités au sein de ce monde nettement plus diversifié que ne l'est celui des deux précédents? Sera-ce le moment d'une réévaluation ou tout simplement d'une analyse du rôle de ces structures qui parsèment le territoire national d'un maillage aussi dense que nécessaire? Si l'on veut un exemple du caractère incontournable de ces rouages indispensables du système de l'art contemporain, celui d'Astérides est particulièrement frappant. Bien sûr, l'hypothèse marseillaise est un peu extrême dans ses nombreux dysfonctionnements, avec son absence de centre d'art et l'existence d'un musée d'art contemporain exsangue, à la programmation et au rayonnement en décalage total avec la situation de la deuxième ville de France.

Cette configuration est cependant beaucoup moins isolée qu'on ne le pense: des villes comme Nantes, Rouen, Montpellier ou Strasbourg ne possèdent pas de centre d'art... Aussi, l'exemple d'Astérides est-il tout à fait représentatif d'une situation nationale où ce sont les associations qui font le travail de repérage, de promotion et de monstration de l'art contemporain émergent. Pur *artist-run space* – pour reprendre la formulation anglaise qui, ici, n'est pas déplacée puisqu'elle correspond à la genèse d'une association formée par deux couples d'artistes au début des années quatre-vingt-dix – Astérides fut créé dans le but de vivifier et d'activer une scène marseillaise déjà très riche et, surtout, de faire venir des artistes de tous horizons formels et géographiques en s'inscrivant dans un réseau de circulation artistique internationale². Le défilé est plutôt impressionnant, les chiffres parlent d'eux-mêmes: Astérides a vu passer entre ses murs plus de deux cents artistes-résidents mais, avant les chiffres, ce sont les singularités qui comptent et des profils aussi variés et excitants que ceux d'un Jimmy Durham ou d'un Saâdane Afif témoignent de cette richesse de la sélection. Certes, l'exposition «Pop up» qui réunit une quinzaine d'artistes choisis par les fondateurs associés à la nouvelle direction, n'échappe pas à la tentation du best of: les artistes entre temps devenus célèbres sont autant de motifs de fierté pour la petite association (financièrement, s'entend) et témoignent



Élodie Moirenc

Les branches qui craquent (plateau lointain), 2014

Bois, papiers peints, 721 x 335 x 280 cm. Production Astérides. Photo: JC Lett

du flair indéniable de l'équipe dirigeante. Mais la présence au milieu de ces artistes largement reconnus des dernières recrues – comme Élodie Moirenc, qui présentait une installation très efficace utilisant des lés de tapisserie découpés suivant leurs motifs et réassemblés pour recomposer un objet scénique inédit ou Gaëlle Moïsne, déployant un vocabulaire de formes fragmenté qui ravive la mémoire d'un passé colonial enfoui via le rappel subtil des techniques muséales ou anthropologiques – montre que l'association a su maintenir une réelle exigence, au-delà du renouvellement des cadres fondateurs. Cette dernière a ainsi réussi à négocier le passage de relais du quatuor originel vers une équipe de deuxième génération tout en conservant l'énergie des débuts. Le «système» Astérides, c'est finalement un système assez bien répandu dans l'hexagone et, au-delà, dans l'Europe et le monde: un mix de débrouille et de désir, d'exigence artistique et de désintéressement financier, même si le fonctionnement se professionnalise de plus en plus et le désintéressement de départ cède le pas à un réalisme difficilement contournable. Bien que chacun de ces lieux revendique sa singularité et son autonomie, les hypothèses de développement de ces structures légères apparaissent de plus en plus liées au regroupement d'entités complémentaires, favorisant la réactivité mais aussi l'inventivité opérationnelle, architecturale, sociétale; l'insertion d'Astérides au sein de l'entité plus large

qu'est le Cartel et sa participation à des réseaux transnationaux de résidences d'artistes témoigne de la mise en place d'agencements inédits qui répondent aux nouveaux enjeux de la création contemporaine: il serait bienvenu de se pencher de plus près sur ces *artist-run spaces* de deuxième génération qui proposent des modalités de fonctionnement plus souples que leurs aînés de l'institution, en n'oubliant pas de préserver des conditions optimum d'accueil et de présentation des travaux. Après le flambement de Marseille 2013 et les premiers signes de relâchement de la dynamique qu'elle avait réussi à insuffler, l'association Astérides, parée de ses coéquipiers du Cartel, se révèle de plus en plus comme l'élément moteur de la jeune création contemporaine à Marseille.

1. Les trente ans des Frac donnèrent lieu à une réception dans les salons de Matignon.

2. Cf. entretien entre Sylvie Collier et les quatre artistes fondateurs d'Astérides, Gilles Barbier, Claire Maugeais, Jean-Christophe Nourisson, Sandrine Raquin, [vingt ans après...], catalogue de l'exposition «Pop up», éditions Astérides.

* Avec Saâdane Afif, Gilles Barbier, Katia Bourdarel, Gaëlle Choïsne, Anthony Duchêne, Chloé Dugit-Gros, Jimmie Durham, Pierre Malphettes, Claire Maugeais, Élodie Moirenc, Nicolas Momein, Jean-Christophe Nourisson, Bruno Peinado, Sandrine Raquin, Bettina Samson, Claire Tabouret, Sarah Tritz / Émilie Perotto, Raphaël Zarka.

L'Heure des sorcières*

Le Quartier, Quimper, du 1^{er} février au 18 mai 2014

Par Benoît Lamy de La Chapelle

Terre bien connue pour ses contes et légendes mais également pour les forces occultes émanant de ses sols granitiques, la Bretagne offre un réceptacle sur mesure à «L'Heure des Sorcières», dernier volet d'une série d'expositions organisées par Anna Colin¹. Habilement mené, ce projet examine la figure de la sorcière en tant que «métaphore de l'altérité et symbole de résistance à la norme culturelle ou économique²». Par le biais de différentes thématiques abordant chacune la présence de la sorcière dans nos sociétés occidentales, cette exposition associe des œuvres anciennes à d'autres plus récentes, confrontant différentes époques marquées par cette figure, quoique pour des raisons différentes car, si la sorcière était autrefois qualifiée de la sorte par les instances dirigeantes (Église, tribunaux, seigneurs, opinion publique), le féminisme militant et la communauté homosexuelle se sont auto-proclamés ainsi à partir des années soixante-dix.

La première thématique, «Invention et propagation du mythe de la sorcière», est plutôt de type historique et conduit le visiteur vers son origine et les raisons pour lesquelles celui-ci a pu se propager jusqu'à aujourd'hui. Plusieurs œuvres incarnent ce lien avec le passé comme la toile symboliste d'Évariste-Vital Luminais, *La Fuite de Gradlon* (1884), illustrant un passage de la légende de la ville d'Ys, ou encore une gravure intitulée *La Danse des Korriganes, près des Menhirs*, réalisée pour l'ouvrage d'Henri de Cleuziou, *La création de l'homme et les premiers âges de l'humanité* (1887). Plus récente, l'installation de Marie Preston investit la légende sénégalaise de la barque sorcière selon laquelle une goémonière communiquait avec l'Esprit des Eaux grâce à son panier devenu barque, afin de jeter des malédictions sur certains pêcheurs. Les peintures évanescences de Lindsey Bull évoquent le mythe d'une manière plus libre, de même que celles de Jean-Luc Blanc qui, ne représentant pas explicitement de sorcières, explorent cette image de la femme mystérieuse et inaccessible véhiculée aussi bien par la mythologie que par les films de série Z. Une très étonnante vidéo de Carolee Schneemann et Victoria Vesna, *Vesper's Stampede to My Holly Mouth* (1992), traite de tortures infligées à des femmes comme celles infligées aux chats dans le passé. On y voit également Schneeman et son chat Vesper avoir d'étranges rapports buccaux, entre jeux et intimité impudent, rappelant l'importance du chat au côté de la sorcière dans la culture populaire. La thématique suivante, «La sorcière comme alliée politique» insiste sur la manière dont de nombreux groupes féministes ou gays ont pu s'identifier à cette figure. En attestent la documentation concernant le collectif W.I.T.C.H



Mary Beth Edelson

Proposals for: Memorials to 9,000,000 Women Burned as Witches in the Christian Era, 1977-2014

Courtesy A.I.R. Gallery, New York

Photo: Dieter Kik

(Women's International Terrorist Conspiracy from Hell) et plusieurs revues militantes féministes telles que *Sorcières* ou le numéro cinq de la revue *Heresies* intitulé «The Great Goddess», qui soulignent l'appropriation délibérée de la figure ancestrale par ces mouvements: «La sorcière est la personification de la révolte féminine qui, contre le mépris, l'oppression et la persécution, dit oui à elle-même et non au monde tel qu'il ne devrait pas être³». Au cœur du parcours se trouve *Proposals for: Memorial to 9,000,000 Women Burned as Witch in the Christian Era*, une réactualisation de l'installation participative de Mary Beth Edelson proposée à la A.I.R. Gallery en 1977: cernant un bûcher stylisé, une table basse circulaire jonchée de documents et d'objets rituels invite les visiteurs à partager leurs croyances et expériences surnaturelles.

Bien qu'il soit d'emblée annoncé que le projet traite moins de la sorcière en tant que pratiquante, il semble toutefois que la dernière section, «Prendre soin», ait directement trait aux pratiques alternatives, qu'il s'agisse de modes de vie, de médecine, de rituels ou de spiritualité. Ainsi la série de vidéos *Siluetas* (1973-1981) d'Ana Mendieta présente les silhouettes brûlées du corps de l'artiste en parfaite communion avec la nature, évoquant des rites traditionnels de son pays natal. La vie en pleine forêt pendant une semaine fut une expérience proposée à un groupe de partici-

pants par Olivia Plender et Patrick Staff et documentée par l'installation vidéo *Life in the Woods* (2011), afin de réfléchir à nos relations déphasées avec la nature. Faire l'impasse sur la question des pratiques aurait en effet été malavisé vu que de nombreuses activités actuelles (agriculture raisonnée, médecines traditionnelles et quantiques, habitation écologique...) trouvent souvent leurs sources dans des méthodes alternatives rejetées par les normes culturelles et économiques. C'est certainement au cœur de ces pratiques que se cachent les «sorcières» d'aujourd'hui.

1. Ce projet a débuté à La Maison Populaire de Montreuil avec le cycle d'expositions *Plus ou moins sorcières*. Anna Colin y était commissaire en résidence en 2012.

2. *L'Heure des sorcières*, catalogue d'exposition édité par Anna Colin, Éditions B42 et Le Quartier, Quimper, 2014, p. 7.

3. *L'Heure des sorcières*, op. cit., p. 44.

* Commissariat: Anna Colin.

Avec: Jean-Luc Blanc, Lindsey Bull, Georges Devy & L. Dalliance, Florence Doléac, Camille Ducellier, Mary Beth Edelson, León Ferrari, Derek Jarman, Richard John Jones & Max Allen, Latifa Laâbissi, Bruce Lacey, Adolphe Lalauze, Évariste-Vital Luminais, Ana Mendieta, Anita Molinero, Marie Preston, Olivia Plender & Patrick Staff, Carolee Schneemann & Victoria Vesna, Kiki Smith, Nancy Spero.

Guillaume Constantin

Si personne ne me voit je ne suis pas là du tout

Cryptoportique, Reims*, du 10 mai au 22 juin 2014

Par Nicolas Giraud

Les œuvres de Guillaume Constantin, dans leurs relations entre elles comme dans leur singularité, apparaissent toujours à la fois précisément pensées et parfaitement instinctives. Le paradoxe n'est qu'apparent, c'est le propre du travail de Guillaume Constantin que de concilier cet antagonisme, et quelques autres. Son exposition au cryptoportique de Reims en est exemplaire: dans un espace ample et architecturalement fort, il inscrit une proposition qui semble moins *in situ* que faisant déjà partie du lieu. Entre les piliers qui séquent l'espace, il a suspendu des lés de l'un des matériaux techniques qu'il affectionne, un mélange de liège et de caoutchouc. Bien qu'elles structurent le parcours du spectateur, les formes mises en place semblent presque appartenir au lieu et, selon la position que l'on occupe, peuvent même disparaître.

Si l'intervention, de facture post-minimaliste, s'intègre si facilement à l'édifice gallo-romain, c'est qu'elle établit une zone franche. Comme souvent chez Guillaume Constantin, le matériau «pense»: le recours à ces matériaux techniques n'est pas un choix de neutralité mais plutôt le parti pris d'une opérativité. Habituellement choisis pour leurs propriétés, les plaques de médium teinté, les isolants thermiques et soniques ou les bois traités déploient là des qualités propres. Conçus pour structurer et fonctionner à couvert, ils tissent avec les lieux dans lesquels ils sont mis en œuvre, des échos formels et conceptuels.

À Reims, comme dans les récentes expositions de l'artiste à Sète ou à Montreuil, la mécanique de l'œuvre s'amorce par le choix et la voix propre de chaque matériau. Ce qui semble au premier abord une nonchalance vis-à-vis du travail s'avère être un geste sculptural accompli. En procédant ainsi, Guillaume Constantin résout le rapport conflictuel entre les tropes minimalistes et la question de la sensibilité. Ce qui est notamment en tension dans le travail de Robert Morris, cette tentative de conciliation entre expression et neutralité des formes, trouve ici une solution. Le matériau n'intervient plus seulement comme support d'une forme, il est la base d'un mouvement d'archéologie critique. Son choix, comme celui du protocole par lequel il se déploie, fonctionne comme un révélateur du site. En utilisant des encoches existantes dans les piliers, l'artiste court-circuite la fonction patrimoniale du bâtiment pour en remobiliser les fonctionnalités d'origine. Les lés qu'il y installe font simultanément signe vers le display et vers le drapé; la neutralité même de l'inter-



Guillaume Constantin

Vue de l'exposition *Si personne ne me voit je ne suis pas là du tout* au Cryptoportique, Reims. Photo: Martin Argyroglo.

vention et de son protocole permet d'ouvrir tout un répertoire de formes.

Dans ce jeu, Guillaume Constantin semble intervenir à peine, réfléchir à des questions annexes, travailler en bordure. Il semble se préoccuper du lieu, des objets, des matériaux, comme s'il s'agissait avant tout de les réunir sans heurt, de littéralement les «mettre en cheville». C'est en se faisant l'ingénieur de son propre travail qu'il rend possible une circulation féconde entre ses œuvres et l'environnement. Le résultat n'est jamais autoritaire, il est toujours un mouvement circulaire par lequel l'œuvre éclaire le contexte et le contexte, en retour, éclaire l'œuvre.

* Programmation hors les murs du Frac Champagne-Ardenne.

Bruno Peinado

L'écho/Ce qui sépare

Frac des Pays de la Loire, Carquefou, du 19 février au 1^{er} juin / Hab galerie, Nantes, du 28 février au 11 mai 2014

Par Eva Prouteau

Sans titre (Voyage autour de ma chambre): ainsi pourrait-on lire cette double exposition personnelle/collective qui s'ancre dans le temps post-adolescent où Bruno Peinado vécut à Nantes. L'idée s'impose moins comme matrice sentimentale que comme principe universel – la chambre où s'inventent de nouveaux univers, où tous les artistes, un jour, se posent la question de devenir artiste, de faire ce choix risqué, abstrait, souvent désapprouvé; la chambre et sa fenêtre comme symboles de relation au monde, en résonance avec d'autres chambres des 90's comme celle de Dominique A qui venait de composer en solitaire son premier ovni musical, *La Fossette*. Vingt ans plus tard, Bruno Peinado transforme une chanson de cet album en axe programmatique: l'écho, presque une base de pensée, qui fouillerait les répercussions d'une passion naissante pour l'art, l'aube d'une carrière et les ressacs de l'histoire. «C'est l'écho/L'écho qui reprend/L'écho qui défend/D'oublier ce qui se passe/Même si ça se passe au loin/Le moindre bruit nous parvient.»

À ce titre s'en superpose un autre, la chanson *Ce qui sépare*. Si les artistes partagent des filiations, l'art se définit aussi comme espace de la singularité, celui des figures clivantes. Bruno Peinado part de ce constat simple et lui greffe diverses données, historiques et contextuelles: le Hangar à bananes, où se tient l'une des deux expositions, lieu sis quai des Antilles où les premiers arrivaient des anciennes colonies, dit la relation de Nantes à cet Atlantique noirci par le commerce qu'on appelait du *bois d'ébène*...

Plutôt que de concevoir une exposition manifeste sur le post-colonialisme et la fin des avant-gardes, l'artiste fait le pari, plus aventureux, d'aborder ces questions par le biais, la diagonale, la démarche du crabe. Ce qu'il assène depuis vingt ans, d'ailleurs: penser l'art comme «quelque chose qui contourne», cite et métisse, empile et retourne.

À l'image de son œuvre monumentale produite l'été dernier, cheval de Troie facetté et tout de blanc laqué perpétuellement irrigué d'un filet d'eau teinté d'encre noire, cette chambre d'écho est celle des géographies polychromes: au Hangar à bananes, Bruno Peinado mêle ainsi ses œuvres à celles d'une quarantaine d'artistes présents dans la collection du Frac des Pays de la Loire ou dans celles de ses amis artistes. S'il choisit de travailler l'axe, très marqué, du noir et blanc, c'est pour mieux développer un propos télescopé, une stratégie de brouillage des signes incarnée par la grande peinture murale qui électrise l'ensemble. Elle s'inspire des *Dazzle Paintings*, technique de camouflage pour bateaux de l'armée anglaise puis américaine, élaborées



Vue de l'exposition de Bruno Peinado, «L'écho/Ce qui sépare» organisée par le Frac des Pays de la Loire à la Hab Galerie. Photo: Marc Domage.

en lorgnant du côté du vorticisme qui déjouait l'œil ennemi en proscrivant toute ligne verticale. Clin d'œil au Maillé Brézé, navire de guerre posté sur l'autre rive de la Loire, ce *wall painting* en échappées obliques et rayures disruptives place l'exposition sous l'égide d'une pensée sabotage qui casse toute croyance en la pureté de l'art. De manière très intuitive, l'accrochage procède par glissements analogiques (David Medalla/Michel Blazy, Philippe Decrauzat/Claude Lévêque/Mick Peter), rapprochements insolents (la longue ligne de dessins collés les uns aux autres du plus petit au plus grand où Pierrette Bloch rencontre Julien Nédélec et Valie Export s'enlace à Mrzyk & Moriceau) et jeux de mots et de motifs décoratifs. Au détour de ce parcours ouvert, on croise ainsi le léger tapis de poussière d'Igor Eskinja qui reprend le plan de l'île Feydeau et y adjoint un ornement tiré d'un livre de comptes du XVIII^e siècle, de ceux que remplissaient scrupuleusement les esclavagistes nantais du commerce triangulaire.

À Carquefou, la couleur éclate et le principe diffère: si Bruno Peinado continue de diluer son œuvre dans un plus vaste ensemble, il orchestre au mur et au sol tout un système de rhizomes et de répétitions. On chemine ici comme dans les jardins de simples qui viennent répertoire et mettre en relation certaines plantes les unes avec les autres et invitent à la composition d'essences différentes. Cette notion – la composition, l'assemblage, l'hétéroclite – s'impose dans l'esthétique d'ensemble: Laurent Le Deunff, Jacques Jullien, Jean-Marie Appriou, Clédât & Petitpierre,

la liste est longue... Loin des combats esthétiques et des pensées de chapelle, Bruno Peinado excelle dans la conception d'archipels et connecte avec légèreté des pièces de la collection qui n'avaient pas été montrées depuis vingt ans avec celles de jeunes générations (Pagès et Dewar & Gicquel, par exemple). Autant de voyages composites et de mises en récit de ce que les œuvres et les artistes provoquent: une qualité d'émotion que Bruno Peinado partage ici en famille – présentant des œuvres de ses enfants et de sa compagne artiste, Virginie Barré – avec la générosité qui le caractérise. «On ne peut voir une œuvre qu'à travers une autre», dit sobrement John Armleder, ce que confirme le papier peint imaginé par l'artiste: un remix des pages de garde bleues de Tintin avec les rayures de Buren, qui garde en creux les traces des tableaux de Moulinsart. Si le geste est fort, il est pourtant exécuté avec une grande douceur, et l'autorité impériale de l'artiste-commissaire s'efface pour faire dialoguer non pas des personnes qui se ressemblent mais des singularités et leurs «choses qui séparent», dans l'abolition joyeuse des hiérarchies, avec une intelligence de regard exceptionnelle. En définitive, la première vertu de cette double exposition est bien de révéler l'acuité d'un regard: Bruno Peinado, dont la pratique est moins d'inventer de nouvelles formes que de remettre en cause celles déjà constituées, sait indubitablement voir et penser l'art des autres.

Que s'est-il passé?*

MAC/VAL, Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, Vitry-sur-Seine, mars-juillet 2014

Par Marie Cantos

Que s'est-il passé lors des premiers rendez-vous du cycle éponyme? Beaucoup et bien peu à la fois: on a regretté que la boîte à images qui avait inspiré à Élodie Brémaud son action *Diligence planifiée* soit cassée (*Que s'est-il passé #1? Élodie Brémaud*); on a baillé devant la conférence de M. Baud-Poulet, Immaterial Art Broker diplômé de l'Executive Master in Art Market Studies de l'université de Zurich, vantant les mérites de l'investissement dans l'art immatériel (*Que s'est-il passé #3? Florence Jung*); on a soufflé des bougies d'anniversaire sur un gâteau et chanté en chœur «Rame, Rameur, Ramez» d'Alain Souchon (*Que s'est-il passé #3? Nicolas Koch et Jean-Sébastien Tacher*); on a zouké en écoutant Ava Carrère chanter les douze performances qui se sont succédé sur le ring de boxe pour combat solitaire de Stéphanie Lagarde (*Solo*, 2012) dans le cadre de l'exposition *D'échec en échec, sans perdre son enthousiasme* (à Ygrec-ENSAPC, Paris) – une chanson comme un prélude à cette invitation lancée par le MAC/VAL à Sophie Lapalu.

Que s'est-il passé? s'inscrit dans la continuité des recherches que mène la curatrice sur ce qu'elle nomme «les actions furtives». Car, contrairement à Joséphine, la cantatrice de Franz Kafka, les artistes invités tout au long des six rendez-vous du cycle ne se produisent pas sur scène – parfois en public mais jamais ou presque devant un public. Et s'il s'est bel et bien passé quelque chose, ce n'est certainement pas de l'ordre de la performance comme le suggère malencontreusement le sous-titre du cycle, ni avant (lors de ces actions dont vous n'aurez jamais que le récit), ni pendant (lors de ces interventions des artistes au MAC/VAL). Les actions dont il est question ici se dérobent et empruntent parfois les atours les plus triviaux, à l'instar de Yann Vanderme «faisant comme si» (comme s'il faisait nuit, comme s'il aimait le sport), «faisant semblant de faire des choses» (attendre son train, lire le journal), ou, plus mathématique, «faisant les choses à 33%». Vous y avez peut-être assisté un jour mais vous ne le saurez jamais.

Ils ont fait des choses, ils n'ont pas fait grand-chose, mais ils en ont parlé. Avec générosité, Sophie Lapalu nous fait partager les récits de ces «actions furtives» qu'elle dit traquer «tel Dupin dans la nouvelle d'Edgar Allan Poe *La Lettre volée*». Pour leur rendre leur *hic et nunc* que la documentation habituelle (photographies, captations sonores ou vidéo, objets-reliques) fige de manière mortifère. Leur hors-champ, aussi. Et parce que l'*ekphrasis* permet



«Que s'est-il passé n°2», Ava Carrère (5 avril 2014).

de poser la question de la qualité esthétique résiduelle de ces actions. Comment en rendre compte? Fermez les yeux: pari réussi. Zeuxis amateurs, gentiment loufoques ou complètement déjantés, les artistes se prêtent au jeu et proposent des réponses aussi diverses que le sont leurs pratiques respectives. Ainsi: Élodie Brémaud convie Simon Thiou à l'interroger sur *Diligence planifiée* (21-27 juin 2013), un parcours reliant quatorze panoramas alpins dont elle fera le récit, à peine arrivée, transpirant encore dans ses vêtements, lors du vernissage de l'exposition «Tu verras en haut on a une super vue» (Duplex, Genève). Simon Thiou pourra ainsi confronter ces souvenirs à sa propre expérience lorsqu'il l'accompagnera dans la réédition du périple. Ou encore: Nicolas Koch, auteur d'un exploit fictif largement relayé par la presse (une traversée de la Manche en pédalo), confronté à Jean-Sébastien Tacher qui a réellement accompli ledit exploit, avec ses coéquipiers de l'École du Baoum, dans l'indifférence la plus complète (Wimereux-Dover aller-retour), se fait remplacer par l'artiste Benjamin Artola et ne répond même pas aux appels Skype pendant la conférence. Bizarre... bizarre? Après la déconcertante prestation du complice de Florence Jung, on finit par chercher dans toutes ces interventions d'autres «actions furtives».

Mais point de poupées russes ici. Il ne s'agit pas d'enchâsser les secrets les uns dans les autres, plutôt d'en révéler la nature paradoxale. «Le secret ne se constitue tel que de sa disparition» (Louis Martin): où révéler l'exis-

tence de l'action la valide (en la portant à notre connaissance) et l'invalidé en même temps (en déflorant précisément son existence). Un réjouissant exercice d'équilibriste pour Sophie Lapalu et ses complices, à suivre pour quelques rendez-vous encore au MAC/VAL où vous rejoindrez alors ce qu'elle nomme «la communauté des confidents».

* Commissariat: Sophie Lapalu.

Avec: Élodie Brémaud et Simon Thiou; Ava Carrère; Florence Jung et M. Baud-Poulet; Benjamin Artola, Nicolas Koch et Jean-Sébastien Tacher; Jean-Baptiste Farkas; Nicolas Boulard et Yann Vanderme.

Prochain rendez-vous: Dimanche 6 juillet 2014, 17h – Nicolas Boulard et Yann Vanderme

Jules De Balincourt Misfit Island

Musée de Rochechouart, du 28 février au 8 juin 2014

Par Patrice Joly

Ses origines franco-américaines y sont peut-être pour quelque chose: la présence insistante de cartes – plus souvent françaises et américaines – dans la peinture de Jules De Balincourt pourrait bien s'expliquer par cette double appartenance culturelle, bien que ce dernier réside à New York depuis son enfance et traduise un sentiment de déracinement originel. Dans ses grandes compositions, se juxtaposent les territoires colorés – états ou régions, suivant le pays qui s'y trouve représenté – formant autant d'aplats nettement délimités. Il est fort possible par ailleurs que cette récurrence ne soit qu'un prétexte à produire des séries ou à structurer un travail qui, par ailleurs, emprunte à de nombreuses écoles et résonne avec nombre de ses congénères américains; un peu comme le plan rectiligne, chez Mondrian, fait office de principe de répartition de la couleur à l'intérieur de la toile autant que de référence au modernisme. L'utilisation de la carte répond toutefois à la volonté de créer des zones monochromes franches à l'intérieur du tableau tout en permettant de préserver un entre-deux mi-figuratif, mi-abstrait; avec cette nouvelle grille, ce n'est plus la fascination pour la mégapole et son ordonnancement au cordeau que l'on retrouve transposée et traduite sur la toile, mais plutôt son dépassement: dépassement d'échelle (c'est désormais le pays qui est représenté), mais aussi dépassement fonctionnel (les cartes sont sens dessus dessous, bouleversées dans leur orientation habituelle, elles ne respectent plus trop le lien avec le territoire) et disparition des repères signifiants, comme c'est le cas de *Getting To No France* (2008) représentant une France dont les villes ont été rayées de la carte – ce tableau ayant été peint après le refus de la France de cautionner la guerre contre l'Irak et le boycott qui s'en est suivi.

L'histoire et la politique s'invitent dans le scénario représentationnel et la carte apparaît moins neutre qu'il n'y paraît; cette dernière peut signifier un désir d'orientation, elle peut aussi bien s'analyser comme un autoportrait en creux: dans la pratique foisonnante du peintre, ces deux sujets alternent avec régularité et il arrive même que le rappel à des procédés cartographiques à l'ancienne fasse apparaître des navires au milieu de ce qui est censé représenter l'océan, recouvrant par transparence des visages qui emplissent toute la toile (*Misfit Island*, 2014, *Island Hopper*, 2006), symptômes d'une tension entre la figuration d'un subconscient resurgissant et le



Jules De Balincourt

Getting to No France, 2008

Huile et acrylique sur bois, 243,8 x 304,8 cm.

Courtesy de l'artiste et de la galerie Thaddaeus Ropac (Paris-Salzburg).

désir de le canaliser via l'abstraction. Le plus frappant chez Balincourt, c'est peut-être sa propension à ne pas vouloir choisir son camp, et il existe une véritable opposition à l'intérieur de chaque tableau. Une toile comme *As Far As We Could Go* (2014), par exemple, est assez emblématique de son retour à la figuration après qu'il a nettement affirmé la volonté de se rapprocher d'une abstraction plus tranchée il y a sept ou huit ans, avec des peintures de réseaux recouvrant des territoires interchangeables, aveugles et monochromes – ceux de l'Occident post-industriel, peut-être (*Untitled (Black Map)*, 2006) – ou encore des peintures quasi géométriques mais qui renvoient tout de même par leur titre à un désastre technologique latent (*Your Technology Fails Us You Me*, 2008), quand ce ne sont pas à des ambiances franchement guerrières (*Think Globally, Act Locally*, 2007). Bob Nickas a dit de la part abstraite de Balincourt que la distanciation picturale qu'il opère dans ses «map paintings» ou dans ses peintures de réseaux peut se lire comme une manière d'appréhender l'opacité des scénarios de gouvernance mondiale¹: complexe militaro-industriel, pouvoir et abus de pouvoir des dominants, état de guerre perpétuel du monde. L'abstraction chère au

critique new-yorkais est donc toujours lestée, chez Balincourt, d'un récit politique, affectif, sous-jacent où se dessine une vision pessimiste du monde. L'exposition à Rochechouart donne un bon aperçu de la palette du peintre même si l'on peut regretter de n'y voir qu'une petite partie de ses productions, contraignant l'appréhension de toute la complexité de son art, cependant qu'une salle annexe dédiée au Starr Space, espace alternatif qu'il avait créé à la périphérie de Brooklyn au début des années 2000, permet de jeter une lumière nouvelle sur ses motivations. Désormais abandonné, Starr Space semble un lieu cher au cœur de l'artiste: de nombreux événements festifs et artistiques y ont eu lieu, réunissant une communauté bariolée, mélange de célébrités et d'inconnus, et montrant que cette philosophie du partage est toujours bien vivace au pays du dollar roi; le titre de l'exposition, «Misfit Island», témoigne de la nostalgie pour d'imaginaires îlots paradisiaques disparus dont on peut retrouver la trace dans certaines peintures à la facture résolument hédoniste.

1. Bob Nickas, *Painting Abstraction: New Elements in Abstract Painting*, Phaidon, 2009, p. 26.

if I can't dance to it, it's not my revolution

Cantor Fitzgerald Gallery, Haverford College, Haverford, Pennsylvania. USA, du 21 mars au 2 mai 2014

Par Katherine Rochester

Différentes factions engagées sous différents principes; des manifestes passionnés qui déclenchent de grandes querelles et le soupçon d'un autoritarisme quelquefois terni par des alliances avec des gouvernements et des sociétés.

Dans une certaine mesure, l'histoire de l'anarchie ressemble à l'histoire de l'avant-garde artistique. Qu'est-ce qui, alors, empêche de catégoriser tout art comme anarchiste? Dans *if I can't dance to it, it's not my revolution*, la curatrice Natalie Musteata propose «l'horizontalité», «le noir» et «l'amour libre» comme axes pour analyser les relations entre l'anarchie et l'art produit par vingt-sept artistes et collectifs dont l'œuvre s'étend des années soixante à nos jours.

Certains thèmes sont bien définis dans l'espace tandis que d'autres émergent au hasard de l'exposition. *Transformer Display for Community Education, Activism and Fundraising: Version 5* (2014) d'Andrea Bowers et Olga Koumoundouros incarne le principe d'horizontalité. Le projet, qui prend la forme de trois kiosques, est une collaboration entre les artistes et la librairie anarchiste de Philadelphie, The Wooden Shoe. Chaque kiosque offre différents services. Le premier est situé juste devant la salle d'exposition principale et sert de salle de lecture; le deuxième est une bibliothèque anarcho-féministe où les visiteurs sont incités à emprunter des livres à aller feuilleter sur *Circles describing spheres* (2013), la sculpture d'Adrian Blackwell toute proche; le troisième vend des badges, des affiches et autres banderoles anarchistes.

Tandis que les principes horizontaux tels que l'organisation non-hiérarchique, la prise de décision collective et l'usage démocratique des matériaux caractérise le travail d'un certain nombre d'artistes de l'exposition, le concept de noirceur apparaît de manière plus restreinte. Le noir est à la fois la couleur officielle de l'anarchie et l'appellation raciale de nombreux activistes qui ont utilisé les tactiques anarchistes dans le Mouvement des droits civiques. Cette catégorie regroupe les œuvres les plus occupées à proposer de nouvelles connections entre l'anarchie et l'art comme vecteur de changement social. Par exemple, les impressions sur papier journal de Gayle "Asali" Dickson sont de puissants témoignages des mauvais traitements infligés aux femmes afro-américaines. Elles ont régulièrement été publiées dans journal du Black Panther Party mais ont depuis été oubliées. Sur un tract politique réalisé à l'occasion des élections municipales à Oakland (Californie) en 1972, l'on peut voir une femme, bigoudis sur



Adrian Blackwell

«Circles describing spheres»

Photo: Lisa Boughter.

la tête, se détacher sur un fond jaune qui en intensifie les traits, tandis qu'au-dessus d'un photo-montage de gens qui semblent la suivre résonnent les mots : «Survival, survival, survival!». L'on retrouve le ton militant de l'œuvre de Dickson dans les journaux publiés par le collectif anarchiste Black Mask (1965-68) et dans les séquences palpitantes d'émeutes raciales, de manifestations et d'assassinats rassemblées dans le film d'Aldo Tambellini *Black TV* (1968).

Si la catégorie «noir» rassemble un grand nombre d'artistes méconnus, «l'amour libre», au contraire, en réunit de plus connus. *Meat Joy* (1964-2010), le film de Carolee Schneemann, exhale l'anarchie sous forme d'entrailles de poissons, de membres agités et de cous de poulets brisés. Sur le même mur, sont projetées deux autres œuvres vidéo du collectif danois Kanonklubben et, en face, des films de Sherry Millner et Ernest Larsen sont présentés sur moniteur. Aucun ne peut bien sûr égaler l'extrême exubérance de l'ode orgiaque de Schneemann.

Les tas de viande dans *Meat Joy* et les abstractions brouillées de *Black TV* sont un véritable antidote au début trop textuel de l'exposition. En effet, l'œuvre résolument littéraire qui donne son cadre à l'exposition suggère que l'anarchie, paradoxalement, repose sur l'un des systèmes les plus structurés au monde : celui

du langage. Un tel système pourra-t-il jamais rompre un ordre ancien? Seuls John Cage et Jackson Mac Low explorent cette question de manière formelle. Cage et Mac Low ont utilisé le hasard pour ordonner le langage dans leurs poèmes. D'autres artistes présentés ici conservent au contraire les règles grammaticales pour transmettre un contenu révolutionnaire. Une telle accumulation de choses à lire au début d'une exposition postule des prérequis : l'anarchie requiert des lectures, des méthodologies à maîtriser, et des manuels pour initiés. De ce fait, l'exposition est tout à fait à sa place dans la galerie d'une institution universitaire tel que le Haverford College. Est-ce une contradiction? Peut-être. Mais, ainsi que The Wooden Shoe le déclare dans l'énoncé de sa mission, nous fonctionnons tous «à l'intérieur d'un système auquel nous nous opposons» quand nous prenons la peine de le faire. Ce qui est intéressant dans la conception de Musteata, c'est son désir d'avoir une opinion politique à identifier et à discuter. Que cela nous mène à penser notre place au sein des structures de pouvoir est une bonne chose, même si cela signifie nécessairement la prolifération des contradictions et que les images simples cèderont sous la pression des politiques réelles.

antoine catala

antoine catala
heavy words

commissaire de l'exposition:
florence derieux

23.05.14-12.07.14
vernissage le 22.05.14

ouvert du mercredi au samedi,
de 15h00 à 19h30 et sur rendez-vous
entrée libre

peep-hole
via stilicone 10
20154 milan
+39 345 077 48 84
info@peep-hole.org
www.peep-hole.org

avec le soutien du conseil régional de champagne-
ardenne, du ministère de la culture et de la
communication et de la ville de reims

durant la période de rénovation de ses espaces d'exposition, le frac champagne-ardenne développe une série de projets hors les murs et un programme de collaborations spécifiques avec des artistes, des professionnels et divers partenaires (institutions, collectivités...) en france et à l'étranger.

30/60

30/60, opere dalla collezione del
frac champagne-ardenne

commissaires de l'exposition:
leonardo bigazzi et florence derieux

03.07.14-31.07.14
vernissage le 02.07.14

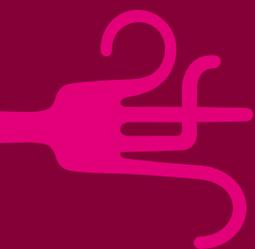
ouvert le lundi, et du mercredi au samedi,
de 10h00 à 17h00

plein tarif: 6€
tarif réduit: 4€ (groupes de plus de 10 personnes ;
conventions; scolaires)
étudiants: 3€

gratuité pour les enfants de moins de 6 ans,
les accompagnants de personnes handicapées et
les journalistes

museo marino marini
piazza san pancrazio
50123 florence
+39 055 219432
info@museomarinomarini.it
www.museomarinomarini.it/

avec le soutien de l'institut français firenze, du
conseil régional de champagne-ardenne, du
ministère de la culture et de la communication
et de la ville de reims



**INAUGURATION
14 > 15 JUIN 2014**

**LA CUISINE
CENTRE D'ART ET DE DESIGN**

**AU CHÂTEAU DE NÈGREPELISSE (82)
RÉHABILITÉ PAR RCR ARCHITECTES**

**14 JUIN > 21 SEPT 2014
EXPOSITION « ÉGLOGUES »
SUZANNE HUSKY**

WWW.LA-CUISINE.FR

La cuisine, centre d'art et de design, est développée par la commune de Nègrepelisse grâce au soutien de la Communauté de Communes Terrasses et Vallée d'Aveyron, du Pays Midi-Quercy, du Conseil Général de Tarn-et-Garonne, du Conseil Régional Midi-Pyrénées, du ministère de la Culture et de la Communication - DRAC Midi-Pyrénées et de la Communauté Européenne avec le Programme Leader IV Midi-Quercy. Crédit photographique : Yohann Gozard.