



### **Montrouge, Terre d'accueil de l'Art Contemporain**

Au fil des éditions et des générations d'artistes présentés depuis 1955, le Salon de Montrouge a marqué l'engagement de la Ville pour la découverte et la promotion des nouveaux talents. Pour cette manifestation d'envergure nationale, Montrouge met en œuvre sa volonté d'apporter aux jeunes artistes les moyens de rencontrer le public et d'établir des ponts : exposition, accompagnement critique, bourses, réseaux de diffusion, vente aux enchères. C'est ainsi que les lauréats du Salon de Montrouge exposent leurs œuvres dans les modules de la Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent au Palais de Tokyo et participent à la biennale itinérante Jeune Création Européenne. Au travers de 8 pays européens partenaires s'ouvrent à nouveau des opportunités d'échanges, de rencontres, d'ateliers en résidence, et pour les lauréats de la biennale, un accueil à l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles.

Partie intégrante du patrimoine culturel montrougien, le Salon de Montrouge transmet son message artistique à un large public en affirmant la permanence et la force du positionnement de la Ville en faveur des artistes et de l'art contemporain.

# 59<sup>e</sup> SALON DE MONTROUGE

30 avril > 28 mai 2014

---



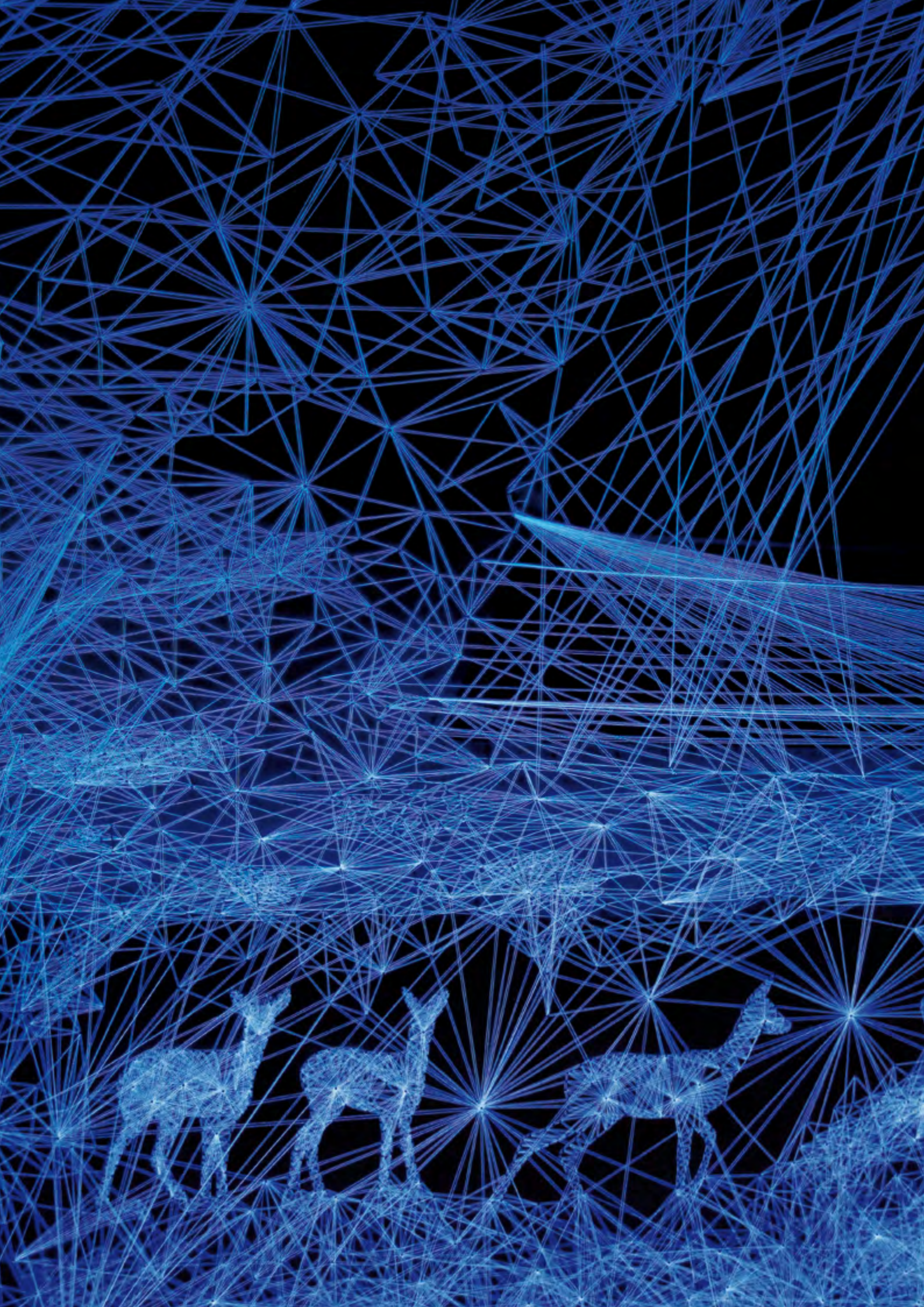
Page suivante: **Julien Salaud, *Stellar cave II***, 2013.  
Installation au Singapour Art Museum.  
Courtesy Galerie Suzanne Tarasieve, Paris. © Julien Salaud.

-----



- 5      **Éditorial / Editorial**  
par Jean-Loup Metton
- 6      **Introduction**  
**Épique époque / Epic Epoch**  
par Stéphane Corréard
- 9      **Julien Salaud**  
**Animalités et vanités / Animality and vanity**  
par Ricardo Arcos-Palma
- 17     **Jean Claude Gandur**  
**Président du Jury / President of the Jury**  
par Stéphane Corréard
- 23     **matali crasset**  
**Entretien avec Mara Hoberman / Interview with Mara Hoberman**
- 33     **L'Adiaf**  
**Accompagner l'art de notre temps / Supporting the art of our times**  
par Gilles Fuchs
- 37     **Le prix Marcel Duchamp / The Marcel Duchamp Prize**  
par Alfred Pacquement
- 39     **De si personnelles collections / Such personal collections**  
Table ronde avec Mathieu Mercier, Michel Poitevin, François Quintin, Catherine Thieck,  
animée par Stéphane Corréard / Conversation with Mathieu Mercier, Michel Poitevin,  
François Quintin, Catherine Thieck, coordinated by Stéphane Corréard
- 46     **Le Collège Critique / The critic committee**
- 49     **Portraits / Portraits**  
Xavier Antin, Jean-Marie Appriou, Ivan Argote, Farah Atassi, Jonathan Binet, John Cornu,  
Rebecca Digne, Antoine Dorotte, Yann Gerstberger, Simon Nicaise, Nøne Futbol Club,  
Justine Pluvinage, Julien Salaud, Pierre Seinturier, Thomas Tronel-Gauthier, Jessica Warboys
- 63     **La sélection officielle / The official selection**







par Jean-Loup Metton

Maire de Montrouge, *Mayor of Montrouge*  
Vice-président du Conseil général des Hauts-de-Seine, *Vice-President of the Conseil général des Hauts-de-Seine*

## 59 – Le 59<sup>e</sup> Salon de Montrouge

Le Salon de Montrouge est un cœur qui bat à longs à-coups. Cela se passe une fois l'an, généralement en mai. C'est à ce moment que la jeune création contemporaine se concentre, se contracte en elle-même et que l'énergie accumulée à Montrouge tout au long du mois de mai, en jaillit pour irriguer l'art français une année durant. Et cela fait aujourd'hui 59 ans, 59 pulsations, que le cœur montrougien de la jeune création contemporaine bat pour les artistes.

Bien sûr, tous les candidats ne trouvent pas place au Beffroi ; malgré ses 1300 m<sup>2</sup> de lieux d'exposition, il manquera toujours d'espace alors que les talents sont nombreux. Sur 3100 dossiers de candidature, Stéphane Corréard et le Collège Critique ont retenu cette année 72 artistes au seuil d'une carrière, de leur carrière. Car c'est la fonction même du Salon de découvrir des talents ou d'accélérer les carrières ; ces expressions pourraient sembler des formules toutes faites si le Salon de Montrouge ne faisait régulièrement la preuve de son efficacité à soutenir les jeunes artistes : le tracé fulgurant de Julien Salaud, l'artiste invité d'honneur de cette année 2014, en est l'illustration éclatante. Mais le Salon offre aussi toute une série d'opportunités : bourses, aides à projets, résidences d'artistes, propositions d'expositions, prix et contacts professionnels qui peuvent être déterminants.

Pour cette 59<sup>e</sup> édition, la structure associée est l'ADIAF, Association de Diffusion Internationale de l'Art Français, association de collectionneurs dont le rôle peut être décisif dans la carrière des artistes. La convergence des objectifs de l'ADIAF avec ceux du Salon ne pouvait conduire qu'à un rapprochement. On retrouve les artistes qui sont « passés » par le Salon dans des sélections artistiques très serrées ; ainsi Théo Mercier, artiste invité d'honneur du Salon 2013, est l'un des quatre finalistes du Prix Marcel Duchamp organisé par l'ADIAF qui les exposera à la Fiac à l'automne.

Le ministère de la Culture et de la Communication et le Conseil général des Hauts-de-Seine sont une nouvelle fois aux côtés de la Ville de Montrouge pour soutenir la création contemporaine émergente. Parmi les partenaires institutionnels, on retrouve aussi l'Institut français, le Palais de Tokyo et l'ADAGP (Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques) ; à souligner aussi la participation du philanthrope et mécène suisse Jean Claude Gandur, président des Fondations Addax & Oryx et Gandur pour l'art, en qualité de Président du jury. Enfin, nous remercions les partenaires privés qui soutiennent la politique en faveur des arts plastiques de la Ville de Montrouge en France et à l'international : Crédit Agricole S.A., Ekimetrics, Procédés Hallier, Le Géant des Beaux-Arts et Artyfamily.

Un soutien tout aussi important est celui du public, fidèle mais renouvelé, enthousiaste mais connaisseur. Chaque édition du Salon est l'occasion de rencontres, de découvertes, de discussions. Que tous ces amis du Salon de Montrouge soient ici remerciés.

## 59 – The 59<sup>th</sup> Salon de Montrouge

The Salon de Montrouge is a heart that beats with long jolts. This happens once a year, generally in May. It is at this time that young contemporary creation is concentrated, contracts on itself and the energy accumulated in Montrouge throughout the month of May, gushes forth to irrigate French art for a year. And today it has been for 59 years, 59 pulsations, that the Montrouge heart of young contemporary creation has beaten for artists.

Of course, not all candidates find their place at the Beffroi ; despite the 1300m<sup>2</sup> of exhibition space, there will always be a lack of space although talents are very numerous. Of 3100 applications, Stéphane Corréard and the critic committee retained 72 artists this year at the threshold of a career, of their career. Because it is the function itself of the Salon to discover talents or to accelerate careers ; these expressions could seem to be ready made formulas if the Salon de Montrouge did not regularly prove its effectiveness in supporting young artists: the dazzling path of Julien Salaud, the guest of honour for this year 2014, is the glorious illustration of this. But the Salon also offers a whole series of opportunities: grants, help with projects, artists' residencies, exhibition proposals, prizes and professional contacts that can be decisive.

For this 59<sup>th</sup> edition, the associated structure is the ADIAF, Association de Diffusion Internationale de l'Art Français [Association for the International Diffusion of French Art], an association of collectors whose role can be pivotal in artists' careers. The convergence of the ADIAF's aims and those of the Salon could only lead to a connection. We find the artists that "passed" through the Salon in the very tight artistic selections, thus Théo Mercier, the guest of honour of the 2013 Salon, is one of the four finalists in the Prix Marcel Duchamp organized by the ADIAF which will exhibit them at the FIAC in the Autumn.

The Culture ministry and the Conseil général des Hauts-de-Seine are yet again alongside the Municipality of Montrouge to support emerging contemporary creation. Among the institutional partners the Institut Français, the Palais de Tokyo, the ADAGP [Society of authors of graphic and plastic arts] are to be found ; the participation of the Swiss philanthropist and patron Jean Claude Gandur, President of the Addax & Oryx and Gandur pour l'art Foundations, should be emphasized, in his capacity as President of the Jury. Finally, we are grateful to the private partners who support the Visual Arts policy of the Municipality of Montrouge in France and abroad: Crédit Agricole S.A., Ekimetrics, Procédés Hallier, Le Géant des Beaux-Arts and ArtyFamily.

An equally important source of support is that of the public, faithful but renewed, enthusiastic, but knowledgeable. Each edition of the Salon is the occasion for encounters, discoveries, discussions. We wish to express our thanks to all the friends of the Salon de Montrouge here.

# Introduction

.....  
par Stéphane Corréard

Commissaire artistique du Salon de Montrouge, *Artistic Curator of the Salon de Montrouge*

## Épique époque

*À la mémoire de Jan Hoet (23 juin 1936-27 février 2014),  
Président du Jury du 57<sup>e</sup> Salon de Montrouge en 2012.*

*Grand conservateur, commissaire de la Documenta IX, à Kassel, et de légendaires expositions dont Chambres d'amis, en 1986, et Open Mind (gesloten circuits), en 1989, au Museum voor Hedendaagse Kunst à Gand, explorateur inlassable de toutes les dimensions de la création, et indéfectible compagnon de route des artistes.*

*Généreux, passionné, captivant, l'art lui allait comme un gant...*

À chaque disparition d'un grand témoin, d'un passeur qui a fortement contribué à forger notre vision de l'art, la tentation est forte d'y voir un signe de la fin d'une époque. Adolescent dans les années cinquante, Jan Hoet appartenait encore à cette génération de pionniers, qui ont dû combattre, quasiment physiquement (ce n'est pas qu'une image, puisqu'il avait été boxeur), pour improviser les modalités d'un soutien efficace à la production et à la diffusion de l'art contemporain le plus novateur. Les aventures rocambolesques qui lui permirent de faire entrer *Wirtschaftswerte*, la mythique installation de Joseph Beuys, dans les collections du Musée de Gand, n'ont certes pas grand chose en commun avec le « professionnalisme » des conservateurs d'aujourd'hui. Il fut peut-être un directeur de musée atypique, mais la collection qu'il a construite, de 1975 à 2003, inspire le plus grand respect. N'est-ce pas là le plus grand professionnalisme qu'on puisse attendre ?

C'est exactement à cela que je songe, en examinant les 3 100 candidatures au Salon de Montrouge. Comment ne pas se laisser impressionner par la qualité graphique, ou au contraire la mise piteuse d'un dossier ? Comment faire abstraction d'un diplôme prestigieux, obtenu qui plus est avec les félicitations, ou de la méconnaissance manifeste des « codes » de l'art contemporain ? Comment supporter une note d'intention artistique maladroite, truffée d'erreurs ou d'approximations, voire de contresens ? La réponse peut paraître désarmante de simplicité : en s'efforçant de distinguer, parmi ces postulants, ceux qui possèdent la force de caractère et les capacités d'expressivité esthétique qui leur permettront, peut-être, de bâtir une œuvre dans la durée. Car c'est cela, un artiste professionnel, et rien d'autre.

Prendre connaissance de ces milliers de dossiers d'artistes à découvrir est pour moi non seulement un plaisir, mais une chance. Je suis ainsi reconnecté en permanence à cette *nécessité* qui conduit des individus de tous horizons, de tous âges et de tous parcours, à vouer leur vie à l'art. Les quelques-uns qui envisagent apparemment d'y faire carrière, attirés par la fausse réussite facile que les records de vente ou les reportages *people* promettent, sont en effet littéralement noyés sous le nombre, infiniment plus grand, infiniment plus vivace, de tous ceux qui, au contraire, sont prêts à mettre de côté leur réussite sociale pour servir l'art. C'est pourquoi, au Salon de Montrouge, exposent côte à côte,

## Epic Epoch

*In memory of Jan Hoet (23 juin 1936-27 février 2014),  
President of the Jury of the 57<sup>th</sup> Salon de Montrouge in 2012.*

*A great curator, curator of Documenta IX, in Kassel and of legendary exhibitions such as Chambres d'amis [Guest Rooms] in 1986 and Open Mind (gesloten circuits), in the Museum voor Hedendaagse Kunst in Ghent, tireless explorer of all dimensions of creation, and unswerving fellow traveller of artists.*

*Generous, passionate, captivating, art fitted him like a glove...*

On every passing of a great witness, a passer-by who has greatly contributed to the forging of our vision of art, there is a strong temptation to see in it the end of an epoch. An adolescent during the 1950s, Jan Hoet still belonged to the generation of pioneers who had to fight, almost physically (this is not just an image, since he had been a boxer), to improvise the system of efficient support for the production and circulation of the most innovative contemporary art. The incredible adventures that allowed him to have *Wirtschaftswerte*, the mythical installation by Joseph Beuys join the collections of the Museum of Ghent, certainly do not have much in common with the "professionalism" of curators today. He was perhaps an atypical museum director, but the collection he assembled, from 1975 to 2003, inspires the greatest respect. Is this not the greatest professionalism we can expect?

It is exactly of this that I think, in examining the 3100 applications for the Salon de Montrouge. How not to be impressed by the graphic quality, or on the contrary the pitiful putting together of a file? How to disregard a prestigious degree, obtain furthermore with high honours, or the obvious ignorance of the "codes" of contemporary art? How to bear an awkward artist's statement, replete with mistakes or approximations, even contradictions? The response may be disarming in its simplicity: in trying to distinguish among these applicants, those who have the strength of character and the capacity of aesthetic expression that will enable them, perhaps, to construct an oeuvre in the long term. Because a professional artist is this, and nothing else.

Taking into consideration these thousands of artists' dossiers to be discovered is not only a pleasure for me, but also an opportunity. I am thus permanently reconnected with this *necessity* that drives individuals from all horizons, ages and paths, to devote their life to art. The few that apparently consider making it a career, drawn by the false easy success promised by the auction records and celebrity coverage, are in fact literally drowned under the infinitely large number, that is infinitely more vivacious, of all those who, on the contrary are ready to leave aside their social success to serve art. This is why, at the Salon de Montrouge, those who are graduates from art schools (with or without high honours), graduates from other fields (artistic and non-artistic, besides),



à égalité stricte de traitement, des diplômés d'écoles d'art (avec ou sans félicitations), des diplômés d'autres filières (artistiques ou non, d'ailleurs), mais aussi des autodidactes, et même des amateurs particulièrement doués et engagés dans l'élaboration d'une œuvre ambitieuse.

Car, édition après édition, le Salon de Montrouge s'efforce d'être le lieu du plus large rassemblement artistique. Le succès grandissant de l'appel à candidatures est la pierre angulaire de ce projet, puisqu'il garantit la représentativité du vivier parmi lequel nous tâchons de distinguer, chaque année, environ soixante-dix artistes en tout début de carrière publique. Pour opérer la sélection, nous réunissons autour de Gaël Charbau (il a été l'âme du journal *Particules*), un Collège Critique d'une quinzaine de membres, renouvelé aux deux tiers chaque année. Là aussi, l'ouverture est le maître mot. Toutes les générations, toutes les sensibilités, mais également toutes les positions à l'intérieur du champ de l'art sont ainsi représentées : critique, journaliste ou historien, mais aussi conservateur, écrivain, galeriste et, pour la première fois cette année, collectionneur.

Esthétiquement surtout, le Salon est le lieu de toutes les rencontres. En effet, notre sélection est une pyramide qui se construit par la base. Nous veillons à chaque étape à conserver la plus vaste représentation des modes d'expression figurant dans les dossiers initialement reçus. Ainsi, tous les médias, tous les thèmes, toutes les tendances ont droit de cité. Grâce à cet éclectisme revendiqué, chaque visiteur est sûr, non pas d'adhérer à la sélection entière, mais de découvrir au moins une dizaine d'artistes à son goût...

Car un Salon n'est pas une exposition comme les autres. C'est naturellement une réunion d'œuvres, mais c'est surtout une présentation d'artistes. C'est pourquoi chaque module individuel est pensé comme une mini visite d'atelier (dont la visite est ré-imaginée chaque année avec brio par matali crasset), et les visiteurs incités à entrer en contact directement avec les artistes, dont les coordonnées figurent dans le catalogue et sur les cartels.

Enfin, le Salon de Montrouge est aussi un lieu de rassemblement non seulement de l'ensemble des professionnels de l'art (galeristes, commissaires, conservateurs...) français et étrangers, mais aussi de tous les amateurs, des plus engagés (comme beaucoup de collectionneurs, notamment membres de l'ADIAF, structure associée au Salon pour cette 59<sup>e</sup> édition) aux simples curieux, puisque l'entrée en est libre et gratuite, tous les jours, week-ends et fériés inclus.

De cette rencontre, spontanée et directe, entre des artistes à découvrir et un public aux aguets des nouvelles tendances, naissent les plus belles histoires d'amour de l'art. Après Théo Mercier en 2013, le retour de Julien Salaud au Salon comme invité d'honneur (après en avoir été l'un des lauréats en 2010) en est un des beaux fruits. Vingtenaire pour le premier, trentenaire pour le second, ils sont à l'image de cette nouvelle génération d'artistes qui nous donne confiance : attractifs mais pas spectaculaires, et profonds sans pesanteur. À leurs côtés, il ne tient donc qu'à nous de la faire advenir, la belle époque.

but also the self-taught, and even especially talented amateurs engaged in the creation of an ambitious oeuvre are exhibited side-by-side with strict equality of treatment. Because, year after year, the Salon de Montrouge tries to be the location of the broadest artistic gathering. The growing success of the call for applications is the cornerstone of this project, since it guarantees the representativeness of the pool from which we try to distinguish each year about 70 artists at the beginning of their public career. To make the selection, we gather around Gaël Charbau (he was the soul of the periodical *Particules*), a critical college of about fifteen members, two-thirds of which is renewed each year. There again, openness is the watchword. All the generations, all sensitivities, but also all positions within the field of art are represented: critics, journalists, historians, but also curators, writers, galleries, and for the first time this year, collectors. Aesthetically above all, the Salon is the place of all encounters. In fact, our selection is a pyramid that is built up from the base. At each stage, we make sure to retain the broadest representation of means of expression appearing in the dossiers that were initially received. Thus all media, all themes, all tendencies have the right to be included. Thanks to this asserted eclecticism, each visitor is sure, not of adhering to the entire selection but of discovering at least a dozen artists to his or her liking...

Because a Salon is not an exhibition like others. It is naturally a gathering of works, but it is above all a presentation of artists. This is why each individual module is considered like a mini studio visit (the visit of which is re-imagined brilliantly each year by matali crasset), and the visitors are encouraged to make direct contact with the artists, whose contact details appear in the catalogue and on the labels. Finally, the Salon de Montrouge is also a place of gathering, not only of French and foreign art professionals (gallerists, exhibition curators, curators...) but also amateurs, from the most committed (like many collectors, including members of the ADIAF, the associated organization for this 59<sup>th</sup> Salon) to the simply curious, since entrance is free, every day, week-ends and bank holidays included.

From this spontaneous and direct encounter, between artists to be discovered and a public that is alert to new tendencies, the most beautiful stories of the love of art are born. After Théo Mercier in 2013, the return of Julien Salaud to the Salon as guest of honour (after being one of the prize winners in 2010), is one of the beautiful fruits. In his twenties for the first, his thirties for the second, they conform to the image of this new generation of artists that gives us confidence: attractive but not spectacular, and profound without heaviness. At their sides, it is therefore only up to us to make it come, the *belle époque*.





# Julien Salaud

Invité d'honneur du 59<sup>e</sup> Salon de Montrouge

par Ricardo Arcos-Palma

Théoricien, critique d'art et curateur. Docteur en Arts et Sciences de l'Art. Université de Paris 1, Panthéon Sorbonne.  
Professeur-chercheur de Théorie de l'Art et Esthétique à l'Universidad Nacional de Colombia,  
*Theoretician, Art critic and curator. PHD in the Arts and Artistic Techniques. University of Paris 1, Panthéon Sorbonne.  
Researcher and lecturer at Universidad Nacional de Colombia*

## Animalités et vanités

Dans mon essai intitulé *Vers une petite histoire de l'animalité*, je me suis posé la question du lien existant entre l'animal et l'humain. Un lien qui semblait parfois si fragile et si mince qu'il pouvait disparaître d'un seul coup. Cependant, c'est justement dans l'imaginaire collectif de la littérature et de l'art qu'un tel lien se manifeste être le plus solide, voire indestructible. Autrement dit, ce sont les artistes qui établissent une sorte de pont (pour nous rapprocher de la belle métaphore employée par Nietzsche), tellement ancien, entre l'humain et l'animal, où les rapports entre l'un et l'autre vont et viennent continuellement.

Depuis l'art de l'Antiquité jusqu'à nos jours, en passant par l'art moderne, diverses manifestations artistiques matérialisent cette alliance entre l'humain et l'animal (Deleuze et Guattari), où l'un devient l'autre ; c'est ainsi que tout un univers a commencé à peupler notre imaginaire collectif. Dans la Grèce Antique, des sirènes, centaures, minotaures, tritons, entre autres, nourrissent l'imagination des artistes. Dans l'Égypte, des sphinx, des dieux à têtes de chien et têtes d'oiseaux comme Râ, la divinité solaire à tête de faucon, sont immortalisés par les artistes. Dans les peuples amérindiens, l'homme jaguar d'Amazonie colombienne ainsi que les serpents pleins de plumes, révèlent l'existence d'un rapport inséparable entre les deux. En Inde et en Afrique, ces traces sont également repérables : Ganesh, le dieu à tête d'éléphant, démontre cette symbiose fondamentale, de même qu'en Chine, les animaux qui peuplent le zodiaque, comme l'homme singe entre autres, déterminent notre destinée.

Au Moyen Âge cette histoire est racontée magistralement par Jérôme Bosch : son fameux tableau, *Le Jardin des délices*, montre en trois moments une évolution : dans le paradis, les animaux sont en parfaite harmonie avec les humains (Adam et Eve), jusqu'à ce qu'un animal humanisé (le serpent) les invite à manger de l'arbre de la sagesse. Dans le deuxième temps, déjà hors du paradis, les hommes et les animaux établissent une forme de dialogue intime, presque comme dans une sorte d'orgie. Et finalement dans un troisième temps, les animaux humanisés dévorent les humains (l'Enfer). Bref, l'animal est bien présent dans l'histoire de l'art et de la littérature, sans oublier de mentionner sa présence dans le travail d'artistes comme Joseph Beuys, Oleg Kulik, Renata Schusheim, Matthew Barney, Jeff Koons, Toledo, entre autres. Et c'est précisément dans cette histoire que se trouve immergée l'œuvre de Julien Salaud.

L'univers artistique de Julien Salaud est fascinant, car non seulement il touche de près à cette histoire de l'animalité,

## Animality and Vanity

In my essay titled *Vers une petite histoire de l'animalité* I investigate the link between animals and men. A relationship that seemed so fragile it might even slip away in an instant. Nevertheless it is through the collective imagination expressed in literature and art that such a link manifests itself with almost indestructible strength. In other words, artists establish the ancient bridge (in reference to the wonderful metaphor used by Nietzsche) linking animal to mankind over which their interaction can flow back and forth constantly.

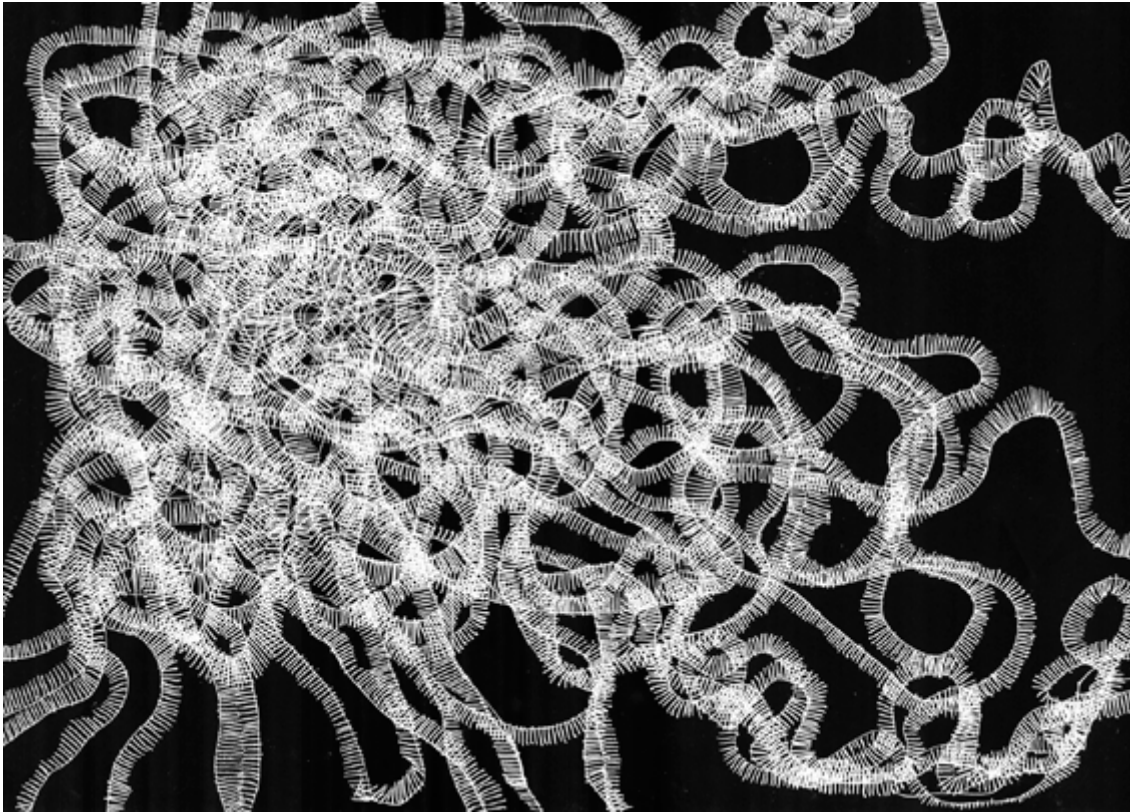
Ever since antiquity, and to this day in modern art, artists have represented the particular type of alliance that exists between man and animal (Deleuze and Guattari) by which one can morph into the other; consequently a vast world of creative invention has filled our collective memories: in ancient Greece, sirens, centaurs, minotaurs, tritons and many others fed artists' imagination. In Egypt it was sphinxes, dog-headed and bird-headed gods – like Ra the solar divinity with the head of a falcon – that were immortalised by artists. Among the American Indian populations the were-jaguar, in Columbian Amazon and the feathered-serpent also testify to the tight relationship between man and animal. Similar manifestations are also found in Africa and India – Ganesh the elephant god – further confirming a fundamental symbiosis; while in China a half-man half-monkey along with other animals determine our future in the zodiac.

In the Middle Ages, the story is masterfully told by Hieronymus Bosch in his renowned painting *The Garden of Earthly Delights*, where he describes three stages of evolution in a triptych: on the left, in Paradise, animals live in perfect harmony with humans (Adam and Eve) until a part human (the serpent) invites them to eat from the tree of wisdom. On the middle panel men and animals are intimately close, almost intertwined in an orgy. Finally on the third panel they are all the human in Hell. Again we see that animals have been present throughout the history of art and literature as shown by animals found in the works of Joseph Beuys, Oleg Kulik, Renata Schusheim, Mathieu Barney, Jeff Koons, Toledo and many others. And it is precisely these stories that Julien Salaud's work is all about.

The creative world of Julien Salaud is fascinating for it investigates further the story of animality while broadening the scope to the notion of vanity. Indeed, vanity is clearly only a human attribute. Who has ever seen a vain animal, except in the works of Aesop? However in Salaud's work

### **Constellation du sanglier**, 2008.

Trophée de sanglier, clous, perles, colle.  
116 x 49 x 64 cm.  
Courtesy de l'artiste et Galerie Suzanne Tarasieva, Paris.



mais aussi parce qu'il ouvre une porte vers la question des vanités. Normalement les vanités sont des attributs humains. On voit rarement des animaux vaniteux, sauf s'ils ont été humanisés comme dans les fables d'Esopé. Néanmoins dans l'œuvre de Salaud, les animaux se couvrent, littéralement, de vanité. Cerfs, poissons, insectes, crânes humains et animaux, squelettes d'animaux, se couvrent, ou plutôt s'habillent, de fils, de perles, de plumes, et se métamorphosent en autre chose. Dans son œuvre *Vieux pirai emplumé* (2008), le redoutable poisson d'Amazonie devient un oiseau aux belles plumes colorées. Ici l'animal se transforme: il se camoufle et devient alors moins dangereux à nos yeux. Mais cela reste un leurre, car sa vraie nature demeure telle quelle. De cette manière l'artiste invente un mensonge tout en insistant sur la réalité: fiction et réalité une fois de plus sont dévoilées par l'art.

Dans la série *Les animaux stellaires* (2008-2014), *La Constellation du Cerf* montre l'animal empaillé, recouvert de clous, sur lesquels se nouent plusieurs fils tissés dans une sorte de toile d'araignée faite par l'artiste. Le rapport entre la cosmologie, la science naturelle et la tâche de l'artiste lui-même, devenu araignée, donne comme résultat une pièce magistrale, où le cerf essaie de se cacher, comme dans la fable d'Esopé *D'un cerf et d'un chasseur*, dans laquelle le cerf vaniteux est chassé à cause de la partie de son corps qu'il aime le plus: ses bois. D'ailleurs la figure du chasseur, ainsi que celles du biologiste et de l'entomologiste, sont ici rappelées par l'artiste. Les têtes de cerfs, les oiseaux, les insectes ont une deuxième vie dans l'univers plastique de Julien Salaud. Ces animaux semblent sortis d'un musée de la chasse ou d'histoire naturelle.

Une autre série qui attire mon attention est *Entomillogismes* (2008-2013). Des insectes se métamorphosent en oiseaux: des ailes emplumées sortent de leurs corps, créant des «monstres» qui semblent jaillir du sommeil de la raison. Des coléoptères à plumes, des mantes religieuses à plumes et habillées de perles, entre autres, créent un univers qui paraît sortir du Bestiaire de La Fontaine (Bachelard).

they are literally draped in vanity. Stags, fish, insects, animal and human skulls, all sorts of animal skeletons are covered, or should I say wear coloured threads, pearls and feathers which metamorphose them radically. As for instance his piece *Vieux pirai emplumé* (2008), the dreaded Amazonian fish has been transformed into a beautiful, colourful feathered bird. The transformation modifies our perception of it, it no longer looks fearsome. However its essence has not fundamentally changed. Though the artist has tricked us into believing otherwise, we are shaken back to reality as we realise the truth: once again fiction and reality are uncovered by art.

In his series *Animaux stellaires* (2008-2014), the *La Constellation du Cerf* (Constellation of the Stag), has the body of a stuffed stag entirely planted with nails on which threads are tied so the artist could weave a simile spider's web around it. The artist associates cosmology to natural sciences while endorsing the role of a spider to produce a masterpiece; the stag is actually undercover, hiding like in Aesop's tale of *The Stag at the Pool*, in which a vain stag admires his antlers in the water, but is caught by the hunter because his favourite attribute got tangled in branches thus jeopardising his escape. As a matter of fact in this piece the human hand is that of the hunter, the biologist and the entomologist. In Julien Salaud's world stags, birds and insects can aspire to a second chance, a new life outside of natural science, or hunting museums.

Another evocative series is *Entomillogismes* (2008-2013) in which insects are turned into birds: by giving them feathered wings they have become "monsters" that seem dreamt up while reason was asleep. Feathered and bejewelled beetles and praying mantises, among others, seem to have sprung out of La Fontaine's bestiary (Bachelard).

The artist's deep interest in science was first expressed in his drawings on photographs, *Photonirismes* (2008-2011). The photographs, taken in the Grande Galerie at the Jardin des Plantes as well as at the palaeontology and compared



Page ci-contre: **Dessin automatique 48**, 2007.  
Stylo à gel blanc sur papier noir. 21 x 29,7 cm. Collection particulière, Paris.

Ci-dessous: **Constellation du cerf (harpe II)**, 2011.  
Taxidermie de cerf, clous, coton, acrylique, colle. 198 x 103 x 206 cm.  
Vue de l'exposition «Rituels», Fondation d'entreprise Ricard, Paris, 2011.  
Courtesy de l'artiste et Galerie Suzanne Tarasieva, Paris.



Ci-dessous : **Faisanglier 2**, 2013.

Taxidermie de sanglier, peaux et plumes de faisane de Colchide. 75 x 125 x 63 cm.  
Courtesy de l'artiste et Galerie Suzanne Tarasieve, Paris.

Page ci-contre : **Printemps (Nymphe de Cerf)**, 2013.

Taxidermie de cerf élaphe, fil de coton, perles de rocaille, clous, bois. 550 x 260 x 140 cm.  
Installation à la Grande Galerie de l'Évolution, MNHN, pour la FIAC hors-les-murs 2013.  
Photo : © F.G. Grandin MNHN. Courtesy de l'artiste et Galerie Suzanne Tarasieve, Paris.

On voyait déjà dans ses dessins sur photographies *Photonirismes* (2008-2011), cette passion que l'artiste a pour la science.

Il dessine sur des photos prises à La Grande Galerie de l'évolution, au Jardin de Plantes ainsi qu'à la Galerie de Paléontologie et d'Anatomie Comparée, les transformant en images rendues par des expositions aux rayons x. On voit l'intérieur des corps, animaux et humains, des plumes qui recouvrent les squelettes des oiseaux, comme dans *Pigeon velu*. Ses images réalisées à l'aide d'un stylo à gel blanc renvoient aux images scientifiques de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle ou du siècle dernier. Les dessins à la plume de Salaud rassemblés dans la série *Histoires naturelles et multichouttes* (2010-2011), nous montrent à nouveau cette fascination pour les oiseaux et les insectes, qui cette fois-ci se confondent avec le monde végétal. Dans *Uranie des bois*, les branches d'un grand arbre sortent et traversent les ailes d'un papillon, et laissent pousser deux fleurs rouges qui s'harmonisent avec les yeux de l'insecte.

D'anciennes techniques amérindiennes sont apprises par l'artiste afin de « momifier » les animaux de la série *Nœuds de flèches* (2009-2010) : dans *Nœuds de flèches 3*, (*pigeon momifié 2*), on peut apercevoir l'oiseau qui est enveloppé par cette technique. Une étrange sensation de mort et vie est ici mise en évidence, et le cadavre est conservé pour

anatomy gallery, were tampered with using graphics simulating X-rays. Indeed, we can examine the insides of animals, humans, and feathers – as in *Pigeon velu* (hairy pigeon) – drawn onto the photograph with a white-gel pen to produce pieces that remind us of 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century science plates. Julien Salaud's pen drawings for the series *Histoires naturelles et multichouttes* (2010-2011), illustrate once again his fascination for insects and birds; here they are blended into the organic realm. With *Uranie des bois* the branches of a large tree travel the wings of the butterfly, and bear on each side of the insect a red flower the same colour as its eyes.

The artist learned ancient Native American techniques to mummify some of the animals in the series *Nœud des flèches* (archer's knot), 2009-2010: in *Nœud des flèches 3*, *pigeon momifié 2* though dead, the bird bound up using this technique, strangely enough, seems alive, its body preserved for eternity. In keeping with Native cultures it has been given a second existence.

In fact, Julien Salaud's artwork contributes to our understanding of the animal realm, indeed we feel closer to those we have so far always taken for granted: the artist's











Page ci-contre: **Aviation I**, 2011.

Dessin digital sur photographie numérique. Tiré en huit exemplaires. 40 x 30 cm.  
Courtesy de l'artiste et Galerie Suzanne Tarasieve, Paris.

Ci-dessous: **Printemps (nymphé de lièvre 1)**, 2013.

Momie de lièvre, perles de rocaille, bois, fil de coton. 80 x 100 x 50 cm.

Vue de l'exposition Nuit Blanche Metz 6, 2013. Courtesy de l'artiste et Galerie Suzanne Tarasieve, Paris.

toujours. L'animal, comme dans les anciennes cultures amérindiennes, aura une deuxième chance de vie.

L'univers plastique de Julien Salaud contribue à mieux comprendre le monde animal, en nous rapprochant de ce que nous avons toujours mis de côté: cet animal mort, animé par les interventions de l'artiste nous rappelle notre familiarité. Il ne reste plus qu'à citer Gérard Wajcman: « Humains, encore un effort pour être animal ».

intervention reminds us of our ties. To conclude I would like to quote Gérard Wajcman: "Come on humans, a little effort and you can become an animal".

(1) Arcos-Palma, Ricardo. *Vers une petite histoire de l'Animalité*. In *Animalités*, édition thématique coordonnée par l'auteur. Inter Art Actuel. Editions Interventions, Québec, 2013.

(2) Gérard Wajcman and Tania Mouraud. *Les animaux nous traitent mal*, Gallimard, 2008, Paris.

(1) Arcos-Palma, Ricardo. *Vers une petite histoire de l'Animalité*. In *Animalités*, édition thématique coordonnée par l'auteur. Inter Art Actuel. Editions Interventions, Québec, 2013.

(2) Wajcman, Gérard et Mouraud Tania. *Les animaux nous traitent mal*, Gallimard, 2008, Paris.









# Jean Claude Gandur

Président du jury du 59<sup>e</sup> Salon de Montrouge

par Stéphane Corréard

## Jean Claude Gandur, laconique historien de l'art

Entrepreneur, collectionneur, mécène et philanthrope, Jean Claude Gandur reçoit dans cet exigu bureau passe-partout que seuls peuvent se permettre ceux dont la planète entière est le théâtre des opérations, et qui ont tout en tête. L'immeuble est quelconque, l'entrée banale, le comptoir d'accueil, un arc de cylindre en bois blond vu mille fois autre part, le couloir étriqué... Au détour d'une chicane, on n'est que plus surpris en y accédant, car la pièce entière semble contractée, absorbée par la grande peinture sur fond blanc de Georges Mathieu qui occupe presque en entier le seul mur libre.

Jean Claude Gandur rentre juste d'un détour par Maastricht, où il a fait l'acquisition, la veille, d'une plaque de bronze gravé égyptienne et d'un chef-d'œuvre de Hans Hartung, un de ses artistes préférés. Le destin de cet Allemand né en 1904 est singulier : abstrait de la toute première génération (ses aquarelles de 1922 laissent librement la couleur se diffuser par capillarité, et dès 1923 il s'attache au fusain, qui restera un de ses modes d'expression de prédilection), il doit aux infortunes de la grande et de la petite histoire de n'avoir vraiment été révélé au public qu'en 1947, à l'occasion de sa première exposition personnelle à Paris, dans la galerie de Lydia Conti.

Cet effet-retard pourrait être le paradigme des collections constituées par Jean Claude Gandur. D'abord comme motif, ensuite comme fatalité : l'une d'elles étant consacrée aux antiquités grecques, romaines et égyptiennes, à la fois source de tout l'art occidental, et de la scène primitive, le Paradis perdu, le départ forcé d'Alexandrie à l'âge de douze ans, la famille Gandur étant chassée par Nasser (déjà, l'écho de la grande histoire dans la petite...); une autre au mobilier et objets d'arts du XVIII<sup>e</sup> siècle français, autour de la figure de Jean-Henri Riesner, un autre allemand venu chercher gloire et fortune à Paris, et qui dut les attendre vingt ans.

Jean Claude Gandur ne cesse de courir après cette sensation de plénitude qu'il a dû ressentir, enfant, entouré des tableaux de Marquet ou Derain que ses grands-parents collectionnaient, et dont la famille a dû se dessaisir progressivement, en attendant des jours meilleurs. Fortune faite, il aurait pu chercher à réparer cette injustice, en accumulant les tableaux de la première École de Paris, ou aligner les trophées artistiques à la mode. Il a choisi la voie inverse. Alors que tant d'autres font des affaires en faisant semblant de collectionner, lui collectionne comme il fait des affaires. Explorateur pétrolier, il a bâti sa fortune (et sa réputation) sur deux qualités qu'il conjugue à merveille

## Jean Claude Gandur, a laconic art historian

Entrepreneur, collector, patron and philanthropist, Jean Claude Gandur receives people in a small anonymous office that only those for whom the entire planet is the theatre of operations and who have everything in their head can allow themselves. The building is ordinary, the entrance banal, the reception counter, the arc of a cylinder in pale wood seen a thousand times elsewhere, the corridor incommensurable... on a turn in a chicane, one is more than surprised in arriving there because the entire room seems to be contracted, absorbed by the large painting on a white background by Georges Mathieu that almost completely occupies the only free wall. Jean Claude Gandur was just back from a detour in Maastricht, where he had acquired the previous day, an Egyptian engraved bronze plaque and a masterpiece by Hans Hartung, one of his favourite artists. The destiny of this German born in 1904 is unusual: a member of the very first abstract generation (his watercolours of 1922 allow the colour to spread freely by capillarity, and as early as 1923, he became attached to charcoal which would remain one of his favourite means of expression), due to the misfortunes of grand and intimate history he was not discovered by the public until 1947, on the occasion of his first solo exhibition in Paris, in Lydia Conti's gallery.

This delayed effect could be the paradigm of the collections assembled by Jean Claude Gandur. First as a motif, then as a destiny: one of them being devoted to Greek, Roman and Egyptian antiquities, both the source of all Western art, and of the primitive scene, the Paradise lost, the forced departure from Alexandria at the age of twelve, the Gandur family was forced out by Nasser (so already, the echo of the great in the intimate history...), another to furniture and decorative arts of the French 18<sup>th</sup> century, around the person of Jean-Henri Riesener, another German who came to Paris in search of wealth and glory, and who had to wait twenty years for them.

Jean Claude Gandur unceasingly chases this sensation of fullness that he must have felt as a child, surrounded by the paintings of Marquet and Derain that his grand-parents collected and from which the family had to part gradually, waiting for better days. Having made his fortune, he could have sought to repair this injustice by accumulating paintings from the first School of Paris, or gathering fashionable artistic trophies. He chose the opposite path. While so many others do business while pretending to collect, he collects like he does business. An oil explorer, he has built a fortune (and his reputation) on

### Portrait de Jean Claude Gandur.

Fondation Gandur pour l'Art, Genève.  
Photo : © Nicolas Righetti / Rezo.ch.



dans sa passion pour l'art: chercher là où personne ne va, et démêler les situations les plus inextricables. C'est naturellement le troisième département des collections de Jean Claude Gandur qui retient le plus vivement l'attention. Depuis une quinzaine d'années en effet, il a réuni un ensemble muséal, quasi exclusivement d'œuvres réalisées à Paris entre 1945 et 1970. Autrement dit, cette «part maudite» de l'histoire de notre art récent, qui gravite autour du traumatisme initial dont nous ne nous sommes jamais complètement remis: la fin de la soi-disant hégémonie de l'art français, symbolisé par le Lion d'or attribué à la Biennale de Venise en 1964 à Robert Rauschenberg. Alors que cette tranche de l'histoire de notre art, qui s'articule autour de trois ensembles (l'abstraction, le Nouveau Réalisme et la Figuration Narrative), reste aujourd'hui encore si problématique que nous ne nous la représentons qu'au compte-gouttes («Voyez vos accrochages des collections permanentes du Musée national d'art moderne au Centre Pompidou ou du Musée d'art moderne de la Ville de Paris», lâche Jean Claude Gandur), c'est possiblement de ce Suisse originaire d'Italie (certes né en France, à Grasse) que pourrait venir le remède.

L'époque actuelle en offre peut-être une opportunité unique. En effet, l'attention de la plupart des historiens et des conservateurs demeurait cristallisée depuis plusieurs décennies sur la «rivalité» entre Paris et New York. Les études de Serge Guilbault (*Comment New York vola l'idée d'art moderne*) et Annie Cohen-Solal (*Un jour ils auront des peintres et Leo Castelli et les siens*) notamment, ont explicité brillamment les enjeux stratégiques et tactiques de cette opposition, et comment les artistes et les critiques américains avaient en somme «substitué» New York à Paris comme centre artistique dans les années soixante. Que cette substitution soit le fruit d'un subterfuge n'a finalement aucune importance, puisqu'elle a réussi au-delà de tout espoir. Subterfuge en effet, que Jean Claude Gandur a parfaitement analysé, en fin connaisseur de la période, et que le critique Michel Ragon résumait en ces termes, en 1958: avec l'arrivée pendant la seconde guerre mondiale d'artistes aussi considérables que Mondrian, Léger, Ernst,

two qualities that he combines wonderfully in his passion for art: looking where nobody goes, and unravelling the most inextricable situations. It is naturally the third section of Jean Claude Gandur's collections that retains the most lively attention. For about fifteen years in fact, he has gathered a museum-worthy collection that is almost exclusively of works created in Paris between 1945 and 1970. In other words, the "accursed share" of the history of our recent art, which gravitates around the initial trauma from which we have never fully recovered: the end of the so-called dominance of French art, symbolised by the Golden Lion awarded at the 1964 Venice Biennale to Robert Rauschenberg. Although this slice of the history of our art, which is articulated around three groups (abstraction, New Realism and Narrative Figuration), is still so problematic today that we only show it in dribs and drabs ("see your hangs at the Musée d'art moderne de la ville de Paris", Jean Claude Gandur lets off); it is possibly from this Swiss man originally from Italy (though born in France, in Grasse) that the remedy could come.

The current period possibly offers a unique opportunity. Indeed, the attention of the majority of historians and curators has remained crystallized for several decades on the "rivalry" between Paris and New York. Serge Guilbault's studies (*How New York stole the idea of Modern Art*) and those of Annie Cohen-Solal (*One day they they will have painters and Leo Castelli and his own*) amongst others, have brilliantly explained the strategic and tactical stakes of this opposition, and how American critics and artists had in summary "substituted" New York for Paris as the artistic centre in the 1960s. That this substitution was the result of a subterfuge is finally of no importance, since it succeeded beyond all hopes. Subterfuge indeed, that Jean Claude Gandur has analysed perfectly as a true connoisseur of the period, and that in 1958 the critic Michel Ragon summarized in these words: with the arrival during the Second World War of artists that were as important as Mondrian, Léger, Ernst, Dali, Tanguy, Masson, Matta..., what we call the "School of New York" could not be considered as anything other

À gauche: **Cuillère à fard zoomorphe représentant un canard troussé**, Égypte, 26 – 30<sup>ème</sup> dynastie.

Stéatite ou calcaire. 2,5 x 14 cm.

Fondation Gandur pour l'Art, Genève. © Photo : Sandra Pointet.

À droite: **Wols, Composition**, vers 1948.

Huile sur toile. 80,3 x 81 cm.

Fondation Gandur pour l'Art, Genève. © Photo : Sandra Pointet.

ci-dessous: **Vue de l'exposition Les Sujets de l'abstraction, Peinture non-figurative de la Seconde École de Paris (1946-1962).**

Musée Rath, Genève, Suisse, du 6 mai au 14 août 2011.

Dali, Tanguy, Masson, Matta... ce que l'on appelle «École de New York» pourrait n'être considérée que comme un «épigone (magnifique, d'ailleurs)» de l'art européen... Mais il est temps de dépasser cet antagonisme stérile, car Paris en fin de compte n'a eu que ce qu'il méritait. En se provincialisant, en accueillant de moins en moins favorablement les artistes étrangers, en sombrant dans l'arrogance aveugle, en s'avérant incapable de distinguer ses meilleurs artistes comme ils le méritaient, la majeure partie du milieu de l'art français avait largement simplifié la tâche des Américains. Le mois même du «camouflet» de Venise, le marchand le plus avisé de son temps, Daniel Cordier, fermait d'ailleurs sa galerie avec fracas, non sans préciser dans une *Lettre ouverte pour prendre congé* les causes de son écœurement : l'École de Paris a abandonné sa mission, les artistes deviennent financièrement trop exigeants et les Musées ne jouent pas leur rôle.

Alors que (presque) tous les peintres de cette génération ont disparu, Jean Claude Gandur pressent (avec l'historien Éric de Chassey, commissaire de l'exposition de *101 chefs d'œuvre* de sa collection, sous le titre *Les sujets de l'abstraction*, au Musée Rath de Genève et au Musée Fabre de Montpellier, en 2011-2012) que l'actuelle relecture généralisée de l'histoire de l'art du xx<sup>e</sup> siècle sous les coups de butoirs de la mondialisation crée les conditions d'une réévaluation de la place des artistes de cette scène française des années cinquante et soixante. Il est vraisemblable

than a "epigone (magnificent besides" of European art... But it is time to go beyond this sterile antagonism, because Paris ultimately, only got what it deserved. In becoming provincial, in welcoming foreign artists less and less favourably, in sinking into blind arrogance, in proving to be incapable of distinguishing the best artists as they deserved, the majority of the French art world had greatly simplified the Americans' task. The same month of the Venetian "camouflage", the wisest dealer of the time, Daniel Cordier closed his gallery with a bang not without specifying the reasons for his disgust in a *Letter for leaving*: the School of Paris had abandoned its task, the artists had become too demanding financially and the Museums did not play their part.

While (almost) all of the painters of this generation have passed on, Jean Claude Gandur sensed (with the historian Éric de Chassey, the curator of the exhibition of *101 masterpieces* from his collection under the title at the Musée Rath of Geneva and at the Musée Fabre of Montpellier, in 2011-2012) that the current re-reading of the history of 20<sup>th</sup> century art under the battering of globalization is creating the conditions for a re-evaluation of the position of artists from this French scene of the 1950s and 1960s. It is indeed likely that for Jessica Morgan (curator *The World Goes Pop* in 2015 at the Tate Modern of in London) or Darsie Alexander and Bartholomew Ryan (curators of *International Pop*, for the Walker Art Center, Minneapolis,









en effet que, pour Jessica Morgan (commissaire de The World Goes Pop en 2015 à la Tate Modern de Londres) ou Darsie Alexander et Bartholomew Ryan (commissaires d'International Pop, pour le Walker Art Center de Minneapolis, puis le Dallas Museum of Art et le Philadelphia Museum of Art, en 2015-2016), les artistes de cette période, à Paris, paraissent aussi exotiques, c'est-à-dire frais et excitants, que ceux d'Amérique Latine ou de l'ex-Europe de l'Est, redécouverts récemment.

Comme le terme Pop est, semble-t-il, en passe de s'imposer pour regrouper des réalités artistiques jusque-là bien séparées, Jean Claude Gandur et Éric de Chassey proposent de dépasser le clivage Paris/New York des années cinquante, ce dernier concluant ainsi son texte dans le catalogue de l'exposition précitée: « Sans vouloir nier les différences qui existent entre les peintures créées à New York et à Paris dans l'après-guerre, n'est-il pas temps de reconnaître qu'elles appartiennent l'une comme l'autre à une même tendance, que l'on a tout intérêt à appeler expressionnisme abstrait (...). Puisque nous sommes enfin dégagés – espérons-le – des querelles nationalistes qui n'avaient pour but que de permettre l'émergence d'une scène artistique nouvelle que l'ancienne empêchait de s'imposer, c'est à l'intérieur de ce mouvement global, sans chauvinisme, que les hiérarchies peuvent désormais être établies, sans préjuger par avance qu'une nation aurait eu l'apanage de la pertinence ».

Que l'initiative d'une telle mise au point revienne à un collectionneur privé est un signe de ces rôles nouveaux que les amateurs peuvent activement et utilement jouer dans le monde de l'art d'aujourd'hui. Bien loin des spéculateurs qui monopolisent les colonnes des journaux, même spécialisés, ils renouent avec la belle tradition des « connoisseurs », qu'Erwin Panofsky caractérisait ainsi en 1955, dans *Meaning in the Visual Arts*: « Le connoisseur peut être défini comme un historien de l'art laconique et l'historien de l'art, comme un connoisseur loquace ».

then the Dallas Museum of Art and the Philadelphia Museum of Art, in 2015-2016), the artists from this period, in Paris would seem as exotic, in other words, fresh and exciting as those from Latin America or ex-Eastern Europe, which have been rediscovered recently. As the term Pop seems to be in the process of imposing itself for grouping together artistic realities that until now had been separated, suggest going beyond the Paris/New York divide of the 1950s, de Chassey concluded his text in this way in the catalogue of the exhibition mentioned: "without wanting to reject the differences that exist between the paintings created in New York and Paris in the post-war years, is it not time to recognize that they all belong to the same trend, that we have every interest in calling abstract expressionism (...). since we have finally been freed – we hope – from the nationalistic quarrels whose only aim was to allow the emergence of a new artistic scene that the old one prevented from coming to the fore, it is inside this global movement, without chauvinism, that the hierarchies can now be established, without prejudging in advance that a nation would have had the prerogative of relevance."

That the initiative of such perfecting should come to the mind of a private collector is a sign of these new roles that amateurs can actively and usefully play in today's art world. Far from the speculators who monopolize newspaper columns, even the specialized ones, they renew with the lovely tradition of "connoisseurs" that characterised in 1955 in *Meaning in the Visual Arts*: "the connoisseur can be defined as a laconic art historian and an art historian as a loquacious connoisseur".





**TOSHIBA**  
Leading Innovation

# matali crasset

Scénographe du 59<sup>e</sup> Salon de Montrouge

Entretien avec Mara Hoberman

Interview with Mara Hoberman

**Mara Hoberman :** Dans votre propre travail, vous tenez compte de toutes les communautés pour pouvoir créer des habitations confortables, durables et pratiques. Souvent cela implique de définir ou redéfinir les dynamiques spatiales. Je pense en particulier au projet réalisé pour une école à Trébédan (*Extension de Générosité*, 2010), de même que *Le bois de Sharewood* pour La Cuisine à Nègrepelisse (2011), que vous avez décrit ainsi : « Il s'agit de moins en moins de mettre en forme de la matière – de l'esthétique – mais plutôt de faire émerger, de fédérer, d'organiser, autour d'intentions et de valeurs communes, des liens et des réseaux de compétences, de connivence, de socialité. La majorité des projets sur lesquels je travaille actuellement mettent en évidence cette dimension de travail collectif et collaboratif. » Comment est-ce que les aspects de votre propre pratique – collectivité et collaboration – se mettent-ils en place lorsque vous collaborez avec d'autres artistes ou un groupe d'étudiants ?

**matali crasset :** Je pense que tous les designers ont une mission de transmission. La transmission définit une pédagogie active qui comporte une certaine part de spontanéité. J'aime quand d'une nouvelle situation découlent de nouvelles règles et idées, c'est pourquoi j'aime travailler avec des enfants ainsi que de jeunes artistes et designers. Ensemble nous utilisons toute notre énergie et notre créativité pour comprendre comment nous allons avancer dans telle situation ou contexte particulier. Dans tous mes projets collaboratifs avec des étudiants, il y a l'idée d'être aligné avec la réalité et notre temps. Mon rôle, dans ces collaborations, est de proposer un système qui permet au groupe de passer d'une étape à l'autre dans la réflexion et l'exécution du projet à l'étude. Il doit y avoir une « épine dorsale », mais en dehors de cette structure très simple, il doit y avoir un maximum d'autonomie et de liberté pour que chacun puisse apporter au projet ses propres suggestions de matière ou de design.

**M.H. :** Travailler de façon collaborative signifie créer des connexions entre le ou les œuvres et les gens – pourquoi trouvez-vous cette manière de travailler particulièrement intéressante ?

**m.c. :** Aujourd'hui, je pense avoir la chance de réinventer la notion de « collaboration ». Auparavant, les moyens et méthodes collaboratifs étaient clairement hiérarchisés. Je pense, par exemple, aux processus d'apprentissage. Désormais nous pouvons trouver toutes sortes de façons de travailler ensemble. J'ai deux objectifs principaux quand je travaille sur ce genre de projets. Le premier est d'inciter les gens à agir. Et c'est important car en somme il me semble que nous sommes devenus assez passifs. Ce que je veux dire par là, c'est que nous ne sommes plus en contact avec notre créativité. Nous laissons les choses se faire d'elles-mêmes. Tandis que lorsque nous sommes acteurs, nous sommes engagés, pensants, et sommes critiques. Deuxièmement, je pense qu'il est essentiel de travailler et fabriquer des choses ensemble car, tout simplement, nous vivons et existons tous ensemble. Si nous y parvenons de façon productive, notre vie sera complètement différente. C'est mon point de vue positif pour l'avenir. C'est très

**Mara Hoberman :** In your own work you consider various communities in order to create comfortable, sustainable, and practical habitats. Quite often, this involves defining or redefining spatial dynamics. I'm thinking in particular of the project you did for a school in Trébédan (*Extension de Générosité*, 2010) as well as *Le bois de Sharewood* for La Cuisine in Nègrepelisse (2011), which you've described thus: "The point is to make ideas emerge, gather people around organizing a common project with shared values, contacts and networks that offer their skills and friendly complicity, rather than just aesthetics and giving shape to matter. Most of the projects I work on at the moment focus on people collaborating on a collective work." How do these aspects of your own practice – collectivity and collaboration – come into play when you are working with other artists or a group of students?

**matali crasset :** I believe that all designers have a mission of transmission. Transmission describes an active pedagogy that also assumes a certain amount of spontaneity. I like when a new situation inspires new rules and ideas and for this reason I like working with children as well as with young artists and designers. Together, we use all of our energy and creativity to figure out how we are going to advance in the particular situation or context that we find ourselves in.

Present in all of my collaborative projects with students is this notion of being in line with reality and with our own time. My role in these collaborations is to describe some sort of system that enables the group to pass through certain phases of thought and execution in order for the project to be realized. There needs to be a "spinal cord," but beyond this basic structure there should be maximum autonomy and freedom so that each person can bring to the project his own ideas for materials and design.

**MH :** Working collaboratively means creating connections between work (or works) as well as between people – why do you find this way of working particularly interesting?

**mc :** Today I think we have a chance to reinvent the notion of "collaboration." In the past, collaborative means and methods were well defined within a clear stratification. I'm thinking of the apprenticeship system, for example. But now we find many different ways for people to work together. I have two main goals when working on collaborative projects. The first is to make people more active. This is important because by and large I think we have become a bit too passive. By this I mean that we're not necessarily in contact with our own creativity. Rather, we just let things happen by themselves. But when we are active, it means that we are engaged, thinking, and being critical. Secondly, I think it is important to work together and make things together because, quite simply, we all live and exist together. If we can do this successfully and productively, we will have a life that is completely different. This is my positive view of the future. It is very important for new designers to concern themselves with these goals and to find new ways to achieve them on various scales. Collaboration is always a possibility, but it has to be awakened and nurtured.

**matali crasset.**

*Dip in Space*, 2011.

Workshop conduit par matali crasset. Organisé pour le Salone del Mobile de Milan, 2011.

Bois, cire, ampoules led rouges et matériaux mixtes.  
Photo : © HEAD – Genève / Baptiste Coulon.



important pour les jeunes designers de s'impliquer dans ces objectifs et de chercher de nouvelles façons de les accomplir dans divers domaines. La collaboration est toujours de l'ordre du possible, mais doit être stimulée et nourrie.

**M.H. : Trouvez-vous que le fait de collaborer avec d'autres artistes ou un groupe d'étudiants change votre façon de penser ou de travailler ?**

**m.c. :** Oui, dans le sens de ce que je disais précédemment concernant la création de cette épine dorsale et le développement d'un cadre, d'un système. Mais en réalité tout projet est collaboratif, en effet, même lorsque je me consacre à mon propre travail, j'ai toujours affaire à d'autres personnes – que ce soit un commissaire d'exposition, un fabricant, ou le donateur d'ordre. Donc l'esprit collaboratif subsiste. Lorsque je travaille avec des étudiants, je fournis quelques outils pour les aider à se poser les bonnes questions afin de faire des choix judicieux. Je les guide en leur proposant d'autres angles afin d'envisager le sujet différemment. Donc, il y a toujours collaboration, cependant c'est une chose fragile – comme l'est la créativité – et elle doit être mise en place avec précaution et subtilité.

Pour moi collaborer cela ne veut pas dire collaborer avec des artistes uniquement mais avec l'ensemble des personnes qui composent la société. Dans ce sens, je trouve que le programme « Nouveaux commanditaires » est très pertinent.

**M.H. : Quel genre d'échanges aimez-vous promouvoir dans la classe ou quand vous travaillez avec de jeunes designers ou artistes en atelier ?**

**m.c. :** Il y en a de toutes sortes. Cela dépend de la nature du projet en question. J'anime de nombreuses conférences et tables rondes où je parle de mon travail, mais même dans ces cas, il y a toujours un temps de discussion à la fin. J'aime expliquer comment j'ai procédé, pourquoi et avec qui. Dans les métiers de la création, nous avons la possibilité de choisir nos méthodes de travail, ce qui n'est pas forcément vrai dans d'autres domaines.

D'un point de vue pédagogique, le plus simple est de créer un environnement stimulant en fournissant les éléments d'un débat dans lequel chacun peut contribuer et retirer un bénéfice de l'échange. Pour moi, c'est essentiel qu'il y ait, dans chaque projet, une partie qui soit liée à chacun des participants ; ainsi chacun pourra être investi de façon personnelle dans le projet et y apporter sa sensibilité propre, tout en gardant, d'autre part, l'accent sur l'esprit collectif. Pour associer cette dynamique au Salon de Montrouge, il est essentiel, ici, de mettre en avant la démarche propre de chacun des artistes, certes, mais on doit aussi envisager d'expérimenter avec la perception d'une façon plus globale.

**M.H. : Avez-vous, par le passé, rencontré de jeunes artistes qui résistent à la collaboration parce qu'ils/elles sont trop concentrés sur leur propre travail – comment me présenter au mieux pour sortir du lot ?**

**m.c. :** Non, pas vraiment. Le vrai défi est plutôt de se conformer avec la standardisation des expositions d'art contemporain – le cube blanc, etc. –, et le fait est que si vous voulez vous assurer une certaine visibilité vous devez respecter ces codes.

**MH: Do you find that you work or think differently when you are collaborating with other artists\* or with a group of students?**

**mc:** Yes, in the sense of what I was saying before in terms of creating that spinal cord and developing a framework and system. But really every project is collaborative because even when I do my own work, I am always dealing with other people – whether it is the curator, the fabricator, or the person who has commissioned the project. So there is always a collaborative spirit. When working with students, I provide some tools to help them ask important questions and make wise choices. I help guide them by giving them another perspective from which to consider the problems at hand. So on some level there is always collaboration, but collaboration is fragile – a bit like creativity itself – so it must be put into place very subtly and carefully.

To me collaborating does not mean just collaborating with the artists, it includes all those belonging to society. That is why I find the “Nouveaux commanditaires” program so relevant.

**MH: What types of exchanges do you like to encourage in the classroom or when you are working with young designers and artists in workshops?**

**mc:** There are many different types of exchanges. It really depends on the nature of any given project. I do many conferences and panels where I talk about my own work, but even in these cases there is always a discussion period at the end, which is very important for me. I like to explain how the work was made, why it was made, and with whom it was made. In creative professions we have the ability to choose how we work and this isn't necessarily true in all fields. On a pedagogical level, the simplest way to create a stimulating environment is by providing ingredients for a debate whereby each person can contribute and take something away from the conversation. For me it is important that at least part of each project be tied to the individual, so that people will have a strong personal connection to the project and bring their own sensibility to it. On the other hand there is also a strong emphasis on the collective spirit. Relating this dynamic back to the Salon de Montrouge for a moment, showcasing each individual artist's approach is important, but there is also a more global perceptual experience to consider.

**MH: Have you ever found that young artists are resistant to collaboration because they are too focused on their own work – how to best present it and make themselves stand apart?**

**mc:** No, not really. If anything the challenge is that they have to contend with the way contemporary art exhibitions are standardized now – the white cube, etc. – and the fact that if you want to have a certain recognition, you have to abide by these codes. This is something we've tried to push at the Salon de Montrouge since the beginning, but still there are conventions in terms of how the show is mounted. I think that the young artists understand this very well. They play the game. They also realize that their own work benefits from

À droite: **L'École "le Blé en herbe" de Trébédan.**  
© matali crasset.

Ci-dessous: **Prototype d'une extension de générosité pour l'École "le Blé en herbe" de Trébédan,**  
Biennale de Rennes, 2011.  
Photo: © Didier Pidoux.

Projet en cours de réalisation, dans le cadre de l'action Nouveaux commanditaires initiée par la Fondation de France grâce au soutien de la Fondation Daniel et Nina Carasso, du CAUE 22, du conseil général des Côtes d'Armor, du conseil régional de Bretagne, du ministère de la Culture et de la Communication – commande publique – DRAC Bretagne, du ministère de l'Intérieur, de l'outre-mer et des collectivités locales, du fonds européen Feder, Ademe, de la commune de Trébédan et de Plust collection.  
Médiation – production: Eternal Network.





-----

C'est quelque chose que nous avons voulu encourager au Salon de Montrouge, depuis le début, cependant il y a toujours certaines conventions à suivre quant au montage de l'exposition. Je pense que les jeunes artistes comprennent cela très bien. Et jouent le jeu. Ils s'aperçoivent aussi que leur travail bénéficie de la diversité des œuvres alentour. Bien sûr, chaque artiste se consacre à la meilleure présentation, la plus professionnelle possible, de son travail, cependant ils sont conscients qu'ils sont en bonne compagnie. Le Salon de Montrouge est un environnement très ouvert. Un artiste peut à tout instant poser ses questions ou exprimer un avis. Toute l'idée du Salon est de monter l'exposition ensemble. C'est un challenge de trouver la manière de fonctionner ensemble et de faire qu'on redevienne actif. La question de l'échelle est intéressante, car ces projets naissent souvent dans des contextes très particuliers et très petits.

**M.H. :** Vous êtes chargée du design de l'espace d'exposition pour le Salon. Quelles sont vos préoccupations esthétiques et/ou pratiques en ce qui concerne la scénographie ?

**m.c. :** Appeler Montrouge un salon ce n'est pas le bon terme, il est important de garder le mot pour la continuité, mais le terme ne correspond plus à ce qui est fait aujourd'hui. L'idée centrale est que nous devons donner à chaque artiste son espace propre – pas simplement des panneaux temporaires sur lesquels on peut accrocher des choses –, mais un espace dynamique où toutes sortes de démarches trouvent leur place. Car c'est cela que ces jeunes artistes doivent mettre en avant plutôt qu'une œuvre unique, ce qui n'est pas simple. La scénographie de Montrouge consiste à montrer surtout la démarche plutôt qu'une œuvre, c'est-à-dire qu'elle doit tenir compte de la cohabitation de tous les stands d'artistes dans leurs modules individuels. Lorsque les visiteurs traversent l'exposition, ils seront confrontés à des croisements et intersections inattendus.

Ma scénographie répond aux besoins de chaque artiste tout en soulignant la cohésion globale de l'exposition.

Pour moi, visiter une exposition ou un salon ne devrait pas vous faire perdre de l'énergie mais au contraire vous en redonner. Les expositions que je préfère sont celles qui questionnent, qui questionnent le temps, qui questionnent les pratiques, etc. J'aime bien ressortir d'une exposition fatiguée, cela veut dire qu'intellectuellement il y a eu une émulation. Le fait que la scénographie fasse écho à la diversité, c'est la particularité de Montrouge, faire voir la diversité de l'art contemporain.

**M.H. :** Vous produisez la scénographie de Montrouge depuis 2009. Comment le Salon a-t-il changé au cours des cinq dernières années ?

**m.c. :** La ligne directrice reste la même : une cohabitation qui permet de découvrir l'exposition à son propre rythme. Stéphane Corréard voulait une scénographie plus active, plus engagée que pour un salon traditionnel. Aussi son architecture doit soutenir les travaux, ne pas être incompatible, ce qui est rare. Chaque année le « thème » (si on peut appeler cela ainsi) est différent. L'année dernière, c'était le jardin à la française. Des petits lieux aménagés pour le repos et la détente permettaient de visiter l'exposition avec un rythme

the diversity of the surrounding work. Of course each artist is focused on how to best present his or her work in a professional way, but everyone understands that they are in good company. The Salon de Montrouge is a very open environment. If there are questions or concerns, an artist can bring these up at any point. The whole idea of the salon is to create an exhibition together. It is challenging to have to work together and actually be energized by this. The issue of scale is interesting because often these projects were initiated in very specific, much smaller, contexts.

**MH:** You are responsible for the Salon's exhibition design.

What are your concerns – aesthetically and/or practically – concerning the scenography?

**mc:** Salon is not quite the right word to describe Montrouge, but, of course, it is important to keep the term for the sake of continuity, even if the event now proposes something different. The main idea is that we need to give each artist his/her own space – and not just temporary walls to hang things, but a dynamic space where all different sorts of practices can be presented. These young artists need to show their approach more than a single work, which is a bit complicated.

At Montrouge the scenography must reveal the artist's approach and not just display a piece, meaning it must take into account the cohabitation of all of the individual modular artist-booths. As visitors pass through the exhibition they will encounter interesting crossovers and points of intersection. My scenography supports the needs of each individual artist while underscoring an overall cohesiveness of the exhibition.

For me, visiting an exhibition or a salon should not make one lose energy, but gain it. The exhibitions I prefer are those that investigate such notions as time, examine various approaches, etc. I like to leave an exhibition tired, it means that it was intellectually challenging.

**MH:** You've done the scenography for the Salon de

Montrouge since 2009. How has it changed over the past five years?

**mc:** The main principle has remained the same: cohabitation with the freedom to discover the show at one's own pace and rhythm. Stéphane [Corréard] asked for a scenography that was more engaged and more active than a typical salon. But the architecture must affirm the work, not be at all incompatible, which is rare. Every year there is a different "theme," for lack of a better word. Last year it was the French garden. Little places to rest and relax gave the exhibition a more slowed-down rhythm. This year, it is the idea of energy – the diffusion of energy and the creative flow, so it's a bit more dynamic. It will inspire another kind of viewing experience. What I like a lot about Montrouge is that Stéphane is an expert not only in terms of showing contemporary art, but also in terms of making the Salon an important and valuable platform for young artists. Every year the Salon goes further in terms of providing a valuable group experience as well as acting like a trampoline for each individual artist. It's my job to materialize all of this and this year I gave the exhibition design the coloration of energy. The scenography has its part

plus lent. Cette année, c'est l'idée d'énergie, la diffusion de l'énergie et le flux créatif, donc c'est plus dynamique. Cela changera le mode de perception de l'évènement. Ce que j'apprécie à Montrouge c'est que, en plus de son expertise pour exposer l'art contemporain, Stéphane possède la capacité de faire de ce Salon une véritable plateforme pour les jeunes artistes. Chaque année le Salon va plus loin, pour que ce soit une expérience collective fructueuse ainsi qu'un tremplin pour chaque artiste. C'est donc mon travail de concrétiser tout cela, et cette année j'ai voulu donner au design une coloration énergique. La scénographie fait partie de la plateforme et du tremplin qu'a créé Stéphane pour que le travail des artistes soit diffusé. Le dispositif est la matérialisation de l'état d'esprit du curateur qui est transcédé à travers l'espace. L'idée du parcours dans la construction de la scénographie est très importante aussi et doit répondre à la diversité de l'accrochage.

**M.H. :** Est-il arrivé qu'un artiste ait utilisé votre scénographie d'une façon que vous avez trouvée surprenante?

**m.c. :** La scénographie est un outil pour certains artistes. On les pousse à l'utiliser. Maxime Chanson, par exemple, en 2012, a pris des éléments qui sont devenus les éléments de son installation lors de sa présentation dans les cadres du Module du Palais de Tokyo. Certains aspects de la scénographie sont fixes pour que l'ensemble reste fonctionnel, il y a néanmoins aussi une bonne partie qui est flexible. Et, dans une certaine mesure, les artistes peuvent intervenir avec des matériaux qui personnalisent leur espace. Chaque année il y en a un ou deux qui me surprennent et je suis tout à fait pour.

**M.H. :** J'ai lu dans une autre interview que vous vous intéressez à la méthode d'apprentissage par l'action de John Dewey, et j'aurais aimé que vous développiez un peu comment sa philosophie a pu influencer votre travail de designer et de formateur/mentor auprès des jeunes artistes.

**m.c. :** Il est normal pour des artistes et des designers d'apprendre par l'action et la création, mais je pense que la philosophie de Dewey est aussi très utile dans d'autres domaines. Nous sommes tous des créateurs – ne sommes-nous pas, après tout, Homo faber – mais, à notre époque, tout cela doit être réactivé et stimulé de nouveau. Des questions émergent lorsque nous fabriquons quelque chose, et elles nous font progresser. En France, on a toujours tendance à séparer les créatifs des non-créatifs, ce qui est bien dommage ; en effet, nous sommes tous créatifs d'une manière ou d'une autre. Quelle que soit la profession, la créativité est toujours essentielle et utile.

**M.H. :** J'ai toujours apprécié l'accent que Dewey met sur la symbiose de l'art et l'éducation et sur le rôle important que joue l'éducation pour rendre l'art plus accessible. L'une de mes citations préférées est quand il compare une œuvre d'art à une fleur éclose en disant : « Les fleurs peuvent être admirées sans pour autant que l'on connaisse les interactions entre le sol, l'air, l'humidité et les graines dont elles sont issues. » Est-ce que ceci vous paraît avoir un rapport avec votre rôle de formateur/mentor auprès de jeunes artistes et designers ?

to play in the platform, the springboard, which Stéphane Corréard has created to make young artists known. Its purpose is to concretize the curator's vision and infuse it into the space. The notion of course in the scenography layout is also essential as it must integrate a great deal of different approaches.

**MH:** Has there ever been an artist who has used your scenography in a way that has surprised you?

**mc:** Some artists use the scenography as a tool, something we encourage them to do. In 2012, for instance, Maxime Chanson commandeered some of its elements for his installation presented at the Palais de Tokyo Module. There are certain aspects of the scenography that are fixed so that everything remains functional, but there is also a good amount of flexibility. The artists can intervene with the materials that define their exhibition space to a certain extent. Each year there are one or two who do something unexpected and I'm all for it.

**MH:** I read in another interview that you are interested in John Dewey's method of learning through action and I wonder if you could elaborate on how his philosophy has influenced the way you work as a designer and as a teacher/mentor to young artists.

**mc:** For artists and designers it's normal to act and to create in order to learn, but I think Dewey's philosophy is also valuable in other areas. We are all creators – we are, after all, homo faber – but this needs to be reactivated and re-stimulated today. When we make things we must ask questions and this is how we learn. In France there is still a tendency to separate the "creative" people from the "non-creative" people and this is a real shame because we all have creativity in one way or another. No matter what profession, creativity is always important and always useful.

**MH:** I've always appreciated Dewey's strong emphasis on the symbiosis of art and education and the important role education plays in terms of making art more accessible. In one of my favorite quotes, he relates an artwork to an in-bloom flower, explaining, "Flowers can be enjoyed without knowing about the interactions of soil, air, moisture, and seeds of which they are the result. But they cannot be understood without taking these interactions into account." Does this relate at all to how you see your role as a teacher and/or mentor for young artists and designers?

**mc:** Yes, certainly there are ramifications when we understand the interaction of different things coming together to create an artwork or an object. But how we see and understand things is also a product of our particular culture of course too.

**MH:** A really interesting project that you did with students from HEAD (Geneva's Haute École d'Art et de Design) for Milan's Salone Internazionale del Mobile in 2011 was called *Dip in Space*. Can you explain how the concept for this project came to be?

**mc:** Let me say first of all that this was for a Master's program called "Spaces and Communication." And secondly, I'll point out that Milan is a furniture salon. So the question



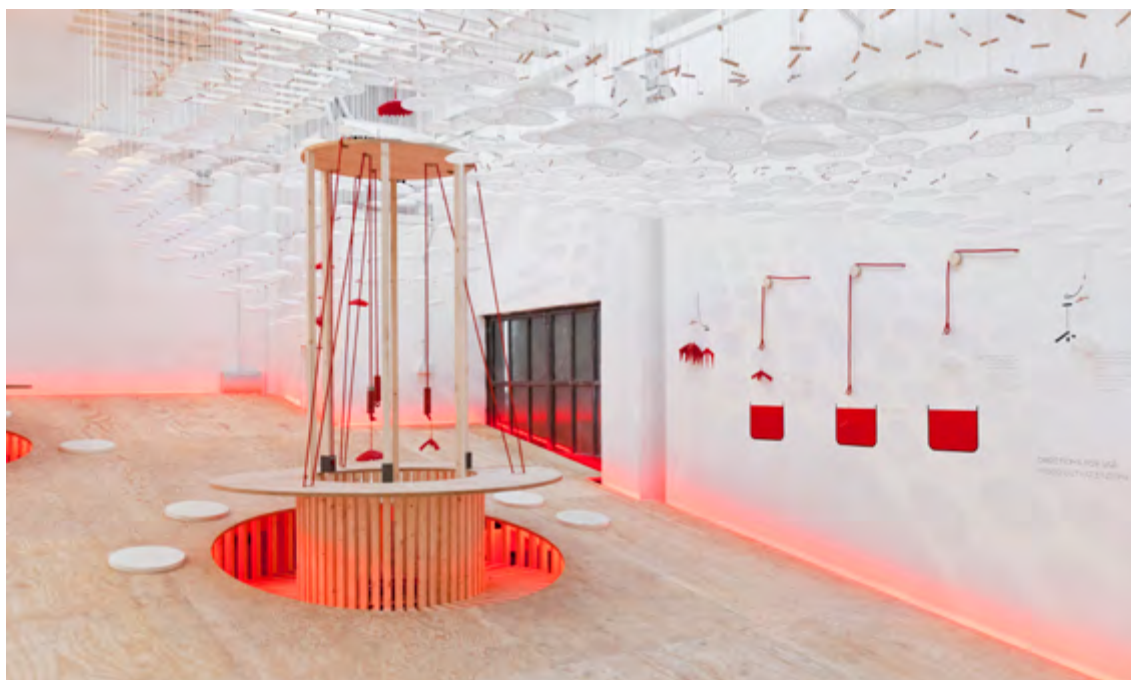
**Dip in Space, 2011.**

Workshop conduit par matali crasset. Organisé pour le Salone del Mobile de Milan, 2011.

Bois, cire, ampoules led rouges et matériaux mixtes.

Photo : © HEAD – Genève / Baptiste Coulon.

-----



m.c. : Oui, il y a sûrement des ramifications lorsqu'on comprend l'interaction des divers éléments qui sont assemblés pour produire une œuvre d'art ou un objet. Mais la façon dont on appréhende et conçoit les choses est aussi un produit de notre culture personnelle.

M.H. : Un projet extrêmement intéressant que vous avez réalisé avec des étudiants de l'HEAD (Haute École d'Art et de Design de Genève) pour le Salone Internazionale del Mobile à Milan en 2011, est *Dip in Space* [Tremper dans l'espace]. Pouvez-vous nous expliquer comment l'idée de ce projet vous est venue?

m.c. : D'abord je dois préciser que c'était pour un programme de Master appelé «Espaces et communication». Ensuite, il faut savoir que le Salon de Milan est un salon pour l'ameublement. Donc la question se posait : comment une école d'art peut-elle s'exprimer dans ce contexte-là? Les étudiants ne conçoivent pas d'ameublement en fait, donc comment pouvions-nous montrer ce qu'est le design sans passer par le produit? L'idée des étudiants était de créer un espace dans lequel quelque chose se passerait, mais quelle serait l'expérience vécue? Là était la question à laquelle ils devaient répondre. En fin de compte, ils ont décidé qu'ils voulaient que les visiteurs soient impliqués dans une action participative. Ils ont donc conçu et produit en multiple une forme en cire blanche, et chaque visiteur était invité à en tremper une dans des cuves de cire rouge bouillante. C'était un geste simple, mais sur la durée du salon, l'espace a fini par se remplir des pièces uniques trempées dans la cire rouge et accrochées pour créer une exposition collective. Pour réaliser leurs pièces les visiteurs devaient s'interroger sur plusieurs sujets (Dois-je le laisser fondre davantage?), et évaluer leur réalisation (Le résultat est-il joli ou non?), pour enfin avoir un regard sur la relation entre l'objet et l'espace.

L'idée de *Dip in Space* était que l'espace qu'occupait HEAD serait transformé au cours des cinq ou six jours grâce à la participation et l'intervention des visiteurs qui normalement n'ont pour rôle que celui de regarder, alors qu'ici ils étaient encouragés à avoir une participation active. C'était une démarche que les étudiants voulaient expérimenter parce que nous avions discuté en classe du fait que les spectateurs ont rarement l'occasion d'exprimer leur point de vue critique lorsqu'ils visitent une exposition d'art ou de design. Mon rôle consistait simplement à les guider et m'assurer qu'ils définissent bien le processus et trouvent ensemble une solution. C'était aussi important que chacun des étudiants se serve de la connaissance de leurs disciplines propres (il y avait parmi eux des graphistes, architectes, etc.) pour contribuer à l'œuvre commune.

M.H. : Il semblerait donc que *Dip in Space* soit un genre de manifeste, je ne sais si c'est le terme exact, décrivant comment une école peut se présenter dans le contexte d'un salon qui promeut de l'ameublement et des objets de design, et non des processus interactifs de collaboration.

m.c. : Oui, absolument. C'était l'échange qui a été le plus fructueux pour les étudiants. Ils devaient tenir le rôle d'un professionnel, tout en s'exprimant sur les processus interactifs d'apprentissage abordés en classe.

became: How can an art school represent itself in this context? These students are not making furniture per se, so how could we show an aspect of design that is not the product? The students' idea was to create a space wherein an experience would take place, but what kind of experience was another big question for them to resolve. In the end they decided they wanted to do something participatory that engaged the visitors directly. The students designed and reproduced a form made out of white wax, an example of which each visitor was invited to dip into vats of molten red wax. It was a simple action, but over the course of the Salon it transformed the space as each unique dipped-wax form was hung up as part of a collective exhibition. The project involved the viewers asking lots of questions of themselves (Should I let it melt more?) and their creation (Is the result pretty or not?) and ultimately encouraged everyone to think about the relationship between an object and a space. The idea for "Dip in Space" was that HEAD's space at the Salon would be transformed over the course of four or five days thanks to the participation and intervention of the visitors, who are normally put in the role of just looking, but here were invited to be active participants. This was something the students wanted to address with their project because we had discussed in class how there is often little opportunity for the viewer to express his/her critical eye when looking at art or design in the context of an exhibition. My role was really just to guide the students and make sure that they defined a process and found a common solution. It was also important that each person with his/her own expertise (among the students there were graphic designers, architects, and so on...) used his or her own individual knowledge as part of the collaboration.

MH: So it seems like *Dip in Space* was a kind of manifesto, if that is the right word, for how a school could present itself in the context of the Salon, which typically shows furniture and design objects, rather than collaborative or interactive processes.

mc: Yes, absolutely. It's really the exchange that was very important for the students. They were put in a professional role, but still able to express something about the interactive learning process of the classroom experience.

MH: You founded your own agency in 2000 after having worked for Denis Santachiara in Italy and Philippe Starck in France. Do you think your experiences working with these major designers as a young person influence the way you interact with young artists and designers today?

mc: These were two very different situations. When I worked for Santachiara I was just out of school. He was very encouraging of the idea that we should all have an engaged approach and express ourselves. He was very human and sensitive, which was important to find after just getting out of school – a vulnerable time when you are looking to find what your place will be in the professional world. Starck was completely different, but there also this mentality of working with young designers. There was a lot of collaboration



.....

**M.H. :** Vous avez créé votre propre agence en 2000 après avoir travaillé pour Denis Santachiara en Italie et Philippe Stark en France. Pensez-vous que l'expérience que vous avez eue d'avoir travaillé dans votre jeunesse pour ces figures importantes du design a pu influencer la façon dont vous échangez avec les jeunes designers d'aujourd'hui ?

**m.c. :** Ce sont deux situations très différentes. Quand je travaillais pour Santachiara, je sortais tout juste de l'école. Il nous encourageait à nous impliquer dans une démarche et à nous y exprimer. Il était très humain et sensible, ce qui était parfait pour les débuts juste après l'école – un moment où on est particulièrement vulnérable et où on cherche à trouver sa place dans le milieu professionnel. Stark était différent, mais il possède la même mentalité, il cherche à travailler avec des jeunes designers. Il y avait beaucoup de collaboration entre les nouveaux arrivants et ceux qui étaient là depuis déjà quelque temps. Petit à petit on m'a donné la responsabilité de Tim Thom, par exemple. Mais c'est aussi là que j'ai compris que la créativité est une chose fragile. Si les designers ne se sentaient pas à l'aise dans la structure, leurs idées n'étaient pas les meilleures. Je suis vraiment persuadée que nous ne pouvons donner notre meilleur lorsqu'on est soumis au stress de la compétition.

**M.H. :** Travaillez-vous avec de jeunes designers sur leurs projets en ce moment ?

**m.c. :** Je viens de finir un autre atelier, avec des étudiants de HEAD, qui était très intéressant et qui a servi à réaliser l'exposition appelé *Spike Space*. Le projet s'articulait autour d'une réflexion sur les « lignes de fuite » de Félix Guattari et nous avons travaillé en collaboration avec un professeur de philosophie de l'école. Le point de départ était la question : Que veut dire être humain ? L'idée était que l'espace de l'exposition devienne un lieu d'interrogation sur ce qu'est l'échelle humaine. Les étudiants ont procédé en trois étapes. La première était la réflexion philosophique, la deuxième de formuler une proposition qui explique comment ils voyaient l'espace en lien avec la notion de dimensions humaines, et la troisième de créer cet environnement critique ensemble. Au final, lors de l'exposition, on donnait à chaque visiteur qui pénétrait dans la galerie une feuille en papier kraft marron en forme de feuille d'arbre qui symbolisait un outil de réflexion individuel. Ces formes organiques, par ailleurs pointues, permettaient de créer un environnement faussement végétal. Mon rôle consistait simplement à suggérer que les étudiants travaillent avec un seul matériau – le carton – mais le projet a été conçu et réalisé par le travail collectif des jeunes designers.

between new designers and those who were already working in the studio for a certain amount of time. Little by little I became in charge of Tim Thom, for example. But it was in this environment that I really learned that creativity is fragile. If the designers didn't feel comfortable in the structure, they would not produce the best ideas. I feel strongly that we don't give our best when we are under the stress of competition. I think that a certain energetic rhythm is important, of course, but not necessarily competition.

**MH:** Are you currently working with young designers on any projects?

**mc:** I just finished another workshop with students at HEAD, which was very interesting, and which resulted in an exhibition called "Spike Space". The project was a reflection on [Felix] Guattari's "lines of flight" and we worked in collaboration with a philosophy professor at the school. The jumping off point was the question: What does it mean to be human? The idea was for the exhibition space to become something that questioned the human scale. The students worked in three steps. The first was the philosophical reflection, the second was making a proposal explaining how they saw the space with regard to human dimensions, and the third was creating this critical environment together. In the final exhibition, each visitor who came into the gallery space was given a leaf-like shape in brown paper, which symbolized a tool of personal reflection. These organic but sharp forms created an environment of faux-vegetation. My role was only to suggest that the students work with one single material – cardboard – but the project was conceived and executed by these young designers working together.

.....

(1) matali crasset, *Le bois de Sharewood* (A project for a platform and hives for Nègrepelisse), 2011.

(2) matali crasset has implemented collaborations for exhibition projects, curating and scenography with Peter Halley, M/M et Alexandra Midal, Mrzyk & Moriceau, Juli Susin, Ivo Bonacorsi and such young artists as Mathias Gaillaguet... She has also collaborated, for instance, with the curators Germano Celant and Luigi Settembrini.

(3) John Dewey, *Art as Experience* (New York, NY: Perigee Books, 1980): 12.

.....

(1) matali crasset, *Le bois de Sharewood* (Un projet de plateforme et de ruches pour Nègrepelisse), 2011.

(2) matali crasset a réalisé des collaborations dans le cadre de projets d'expositions, commissariat et scénographie avec Peter Halley, M/M et Alexandra Midal, Mrzyk & Moriceau, Juli Susin, Ivo Bonacorsi et de jeunes artistes comme Mathias Gaillaguet... Elle a également collaboré avec des commissaires comme Germano Celant et Luigi Settembrini.

(3) John Dewey, *Art as Experience* (New York, NY: Perigee Books, 1980): 12. (traduction française pour Montrouge).

**Workshop Critical spaces : spike space**

Curated by matali crasset & Emmeline Renard

with Lucas Bertinotti, Céline Mosset, Annja Müller, Morgane Zueger & Saskia Zürcher, – à Haute école d'art et de design, Genève.

Photo: © Agathe Pautrot.







# L'Adiaf

## Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français

Structure associée du 59<sup>e</sup> Salon de Montrouge

### Accompagner l'art de notre temps

par Gilles Fuchs

L'ADIAF s'est toujours insurgée contre l'image caricaturale que beaucoup portent sur les collectionneurs qui seraient de vulgaires spéculateurs en quête de résultats fracassants.

Collectionner l'art contemporain est toujours affaire de passion et de passionnés, mais c'est aussi un véritable engagement qui va bien au-delà du plaisir d'acquérir des œuvres. Les collectionneurs privés ne se contentent pas de découvrir de nouveaux artistes, mais les accompagnent, leur apportent un soutien généreux et souhaitent devenir de réels partenaires participant à leur aventure créatrice, renouant ainsi avec la tradition des mécènes de l'avant-guerre... Leur rôle s'est considérablement développé au cours des dernières années et la place qu'ils occupent dans la chaîne créative qui compose le monde de l'art commence à être reconnue. J'ai la faiblesse de croire que notre association a été un acteur moteur dans cette évolution des mentalités.

L'esprit qui anime l'ADIAF est en effet à mille lieues d'un art contemporain trop souvent assimilé à l'argent et au pouvoir. Nous avons souhaité revenir à l'essence même du désir de collection, autrement dit la passion de l'art. Notre ambition a toujours été d'encourager l'esprit de recherche des collectionneurs, de dévoiler leurs passions intimes, de ne pas s'attarder sur les modes passagères ou les aspects spéculatifs, mais au contraire d'affirmer la liberté d'esprit des collectionneurs, leur rôle de défricheur.

Fondée en 1994, l'ADIAF mobilise aujourd'hui trois cents collectionneurs d'art contemporain désireux d'agir et de participer au rayonnement international de la scène française. Nos activités se déploient autour de nombreuses initiatives, à commencer bien entendu par le Prix Marcel Duchamp. Ce prix de collectionneurs, lancé en 2000 en partenariat avec le Centre Pompidou, a été conçu comme un dispositif d'excellence permettant d'aider les artistes de la scène française à développer leur visibilité internationale. Quatorze lauréats et une soixantaine d'artistes ont été distingués par le Prix Marcel Duchamp depuis sa création. Je suis heureux de voir que nos efforts ont porté leurs fruits si j'en crois l'importance prise par le prix, le parcours des artistes et le succès des expositions « Prix Marcel Duchamp » que nous organisons à Paris au Centre Pompidou et à la Fiac, mais aussi dans toute la France avec le concours de musées régionaux : Villeneuve d'Ascq, Tours, Libourne ou Rouen cette année.

Les expositions internationales constituent le second volet des missions de l'ADIAF. Les artistes distingués par le Prix Marcel Duchamp forment un panorama riche, diversifié,

### Supporting the art of our times

by Gilles Fuchs

The ADIAF has always railed against the caricatured image that many people have of collectors, thinking they are vulgar speculators in search of sensational results.

To collect contemporary art is always an affair of passion and of the passionate, but it is also a veritable commitment that goes well beyond the pleasure of acquiring works. Private collectors do not just discover new artists, but accompany them, provide them with generous support and want to become real partners participating in their creative adventure, thus renewing with the tradition of pre-war patrons... their role has developed considerably in recent years and the place they occupy in the creative chain that makes up the art world is beginning to be recognized. I have the weakness of believing that our association has been a driving force in this change in mentalities.

The spirit that guides the ADIAF is a thousand miles from a form of contemporary art that is too often assimilated with power and money. We wanted to return to the essence itself of the desire to collect, in other words the passion for art. Our ambition has always been to encourage the spirit of research, to reveal collectors' intimate passions, not to linger on fads or speculative aspects, but on the contrary to affirm collectors' freedom of spirit, their role of pioneer.

The ADIAF, founded in 1994, today mobilises 300 contemporary art collectors wishing to act and participate in the international outreach of the French scene. Our activities are deployed over several initiatives, beginning of course with the Prix Marcel Duchamp. This collectors' prize, launched in 2000 in partnership with the Pompidou Centre, was conceived as a scheme for excellence allowing artists on the French scene to develop their international visibility. Fourteen prize-winners and about sixty artists have been distinguished by the Prix Marcel Duchamp since its creation. I am delighted to see that our efforts have borne fruit judging by the importance given to the prize, the paths taken by the artists and the success of the "Prix Marcel Duchamp" exhibitions that we organize in Paris at the Pompidou Centre and at the Fiac, but also all over France with the involvement of regional museums: Villeneuve d'Ascq, Tours, Libourne and Rouen this year.

International exhibitions constitute the second part of the ADIAF's mission. Artists who have won the Prix Marcel Duchamp form a rich, diversified, tonic and coherent

Philippe Mayaux  
**Angry White**, 2007  
Plâtre synthétique peint.  
Dimensions variables.  
Collection Centre Georges  
Pompidou – Musée National  
d'Art Moderne.  
Vue de l'exposition « À Mort  
l'Infini », Centre Georges  
Pompidou, Paris, 2007.  
Photo Fabrice Gousset.  
Courtesy Galerie  
Loevenbruck, Paris /  
© ADAGP, Paris.



tonique et cohérent, d'une scène hexagonale en pleine effervescence qui suscite l'intérêt grandissant des musées étrangers. Avec le concours de l'Institut français, nous avons ainsi pu organiser des expositions collectives entièrement dédiées à la scène française : à Shanghai au sein du Pavillon France lors de la dernière exposition universelle, à Tokyo au Mori Art Museum, à Séoul au Musée national d'art contemporain de Corée, ou en Allemagne à la Kunsthalle de Düsseldorf et dans quelques mois au musée Wilhelm Hack de Ludwigshafen.

L'exposition *De leur temps* est un autre exemple des initiatives imaginées par l'ADIAF pour sensibiliser un large public à la vitalité de la création contemporaine. Lancée en 2004, cette triennale présente les œuvres récentes acquises par les collectionneurs. Elle constitue un moment de plaisir et de reconnaissance pour les amateurs privés et montre leur passion de la découverte : 654 artistes ont été proposés par les quelque cent collectionneurs qui ont participé à *De leur temps (4)* en 2013 à Nantes !

Enfin, le programme de visites et de voyages que l'ADIAF met en œuvre pour ses membres – une trentaine de propositions chaque année – correspond à cet état d'esprit et à ce désir partagé d'aiguïser son « œil de collectionneur ».

C'est pourquoi je tiens à remercier Jean-Loup Metton, Maire de Montrouge, et Stéphane Corréard, commissaire artistique du 59<sup>e</sup> salon de Montrouge, d'inviter l'ADIAF en tant que structure associée représentant les collectionneurs privés. C'est une première pour ce salon qui ne se contente pas de s'affirmer comme une plate-forme d'émergence pour les artistes en début de carrière mais également pour ces nouveaux acteurs du monde de l'art que sont les collectionneurs !

Je les remercie de nous proposer une nouvelle forme d'engagement auprès de la jeune création et de donner à l'ADIAF l'occasion d'organiser une série de tables rondes qui préfigurent une Journée des collectionneurs. Cette journée du 24 mai donnera la parole aux amateurs d'art et permettra d'évoquer les nombreuses facettes que peuvent prendre les actions menées par la sphère privée : fondations, prix, résidences d'artistes, centres d'art, expositions...

La reconnaissance des collectionneurs et la mise en lumière de leur contribution à la vie artistique est un signe d'ouverture et de dynamisme qui ne peut que participer à la vitalité et à l'attractivité de la scène française.

Nous allons vivre avec vous une nouvelle aventure artistique, et je suis heureux de la partager avec ceux qui se révéleront, nous l'espérons tous, les talents de demain.

Gilles Fuchs est président de l'Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français, ADIAF.

panorama of a French scene that is booming and is arousing the growing interest of foreign museums. With the involvement of the Institut Français, we have thus been able to organize group exhibitions entirely devoted to the French scene in Shanghai, at the French Pavilion during the last Universal Exxposition, in Tokyo, at the Mori Art Museum at the National Contemporary Art Museum of Korea, in Germany at the Düsseldorf Kunsthalle and in a few months at the Wilhelm Hack Museum of Ludwigshafen.

The exhibition *De leur temps* is another example of the initiatives designed by the ADIAF to make the public more aware about the vitality of contemporary creation. Launched in 2004, this triennial presents recent works acquired by collectors. It constitutes a moment of pleasure and recognition for private connoisseurs and shows their passion for discovery: 654 artists have been proposed by the 100 or so collectors who participated in *De leur temps (4)* in 2013 in Nantes!

Finally the programme of visits and trips that the ADIAF organizes for its members – about thirty proposals every year – corresponds to that state of mind and the shared desire to sharpen their "collectors eye".

This is why I would like to thank Jean-Loup Metton, the mayor of Montrouge, Stéphane Corréard, artistic curator of the 59<sup>th</sup> Salon de Montrouge for inviting the ADIAF as the associated organization representing private collectors this is a first for this salon which is not satisfied with affirming itself as the platform for the emergence of artists at the beginning of their career but also for new players in the art world that are the collectors!

I am grateful to them for proposing a new form of engagement with young creation and for giving the ADIAF the opportunity of organizing its first "collectors' day".

A day planned for 24 May which will give the floor to art lovers and will allow the many facets that actions taken in the private sphere to be mentioned: foundations, prizes, artists' residencies, art centres, exhibitions...

The recognition of collectors and the highlighting of their contribution to artistic life is a sign of openness and dynamism that can only participate in the vitality and attractiveness of the French scene.

We will be experiencing a new artistic adventure with you and I am delighted to be sharing it with those who will show themselves, we all hope, to be the talents of tomorrow.

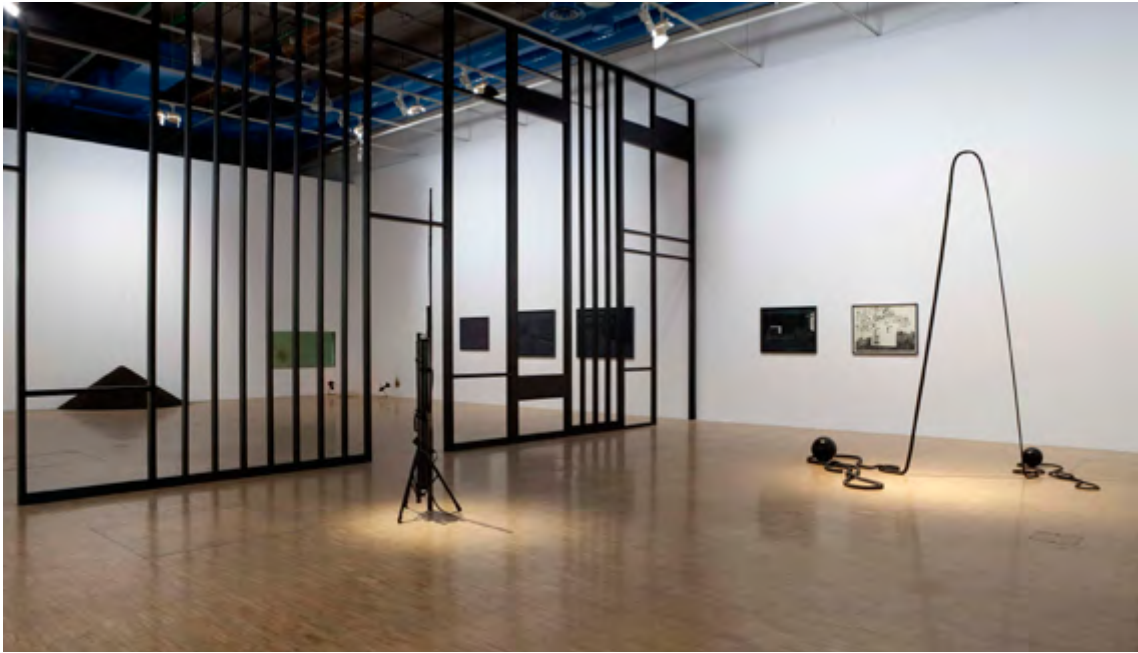
Gilles Fuchs is the President of the Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français, ADIAF.

En haut: **Daniel Dewar et Grégory Gicquel**, Prix Marcel Duchamp 2012. **Le hall**, 2013.  
Centre Pompidou, Paris, Espace 315. © Photo : Jennifer Westjohn. Courtesy : Galerie Loevenbruck, Paris.

En bas: **Cyprien Gaillard**, Prix Marcel Duchamp 2010. **UR**, 2011.  
Centre Pompidou, Paris, Espace 315. © Photo : Jennifer Westjohn. Courtesy : Galerie Bugada & Cargnel, Paris /  
Sprüth Magers, Berlin, London / Laura Bartlett Gallery, London.







En haut: **Tatiana Trouvé**, Prix Marcel Duchamp 2007. *4 Between 3 and 2*, 2008.  
Centre Pompidou, Paris, Espace 315. Photo: © Florian Kleinfenn. Courtesy: Galerie Emmanuel Perrotin, Paris.

Milieu: **Laurent Grasso**, Prix Marcel Duchamp 2008. *The Horn Perspective*, 2009.  
Centre Pompidou, Paris, Espace 315. Photo: © Centre Pompidou, Hervé Véronèse. Courtesy: Galerie Valentin, Paris.

En bas: **Mathieu Mercier**, Prix Marcel Duchamp 2003. *Sans titre*, 2004.  
Centre Pompidou, Paris, Espace 315.

## Le Prix Marcel Duchamp

par *Alfred Pacquement*

Des prix destinés à célébrer les artistes contemporains, il y en a aujourd'hui pléthore. Ceux qui se distinguent de la liste doivent faire la preuve de leur pertinence particulière et se signaler en général par leur durée. Le Prix Marcel Duchamp bénéficie des deux à la fois. S'y ajoute son label, particulièrement mémorable: le nom de Marcel Duchamp n'est-il pas de ceux qui symbolisent à eux seuls les bouleversements de l'art moderne? De même sa formule originale, conciliant initiative individuelle et intérêt collectif, associant collectionneurs privés, galeries, foires d'art contemporain, conservateurs et institutions muséales. Un rassemblement qui ne peut laisser indifférent quand on sait que c'est ainsi que les choses se font et avancent.

Il faut rendre à César, et en l'occurrence au fondateur de l'ADIAF, Gilles Fuchs, tout le mérite de l'initiative. Le Turner Prize, avec son impact médiatique, était évidemment dans toutes les conversations de ceux qui pouvaient déplorer, il y a une quinzaine d'années, que les YBA soient tant regardés et commentés alors que la même génération en France ne débordait guère du cadre hexagonal. Gilles Fuchs et ses amis de l'ADIAF eurent donc l'idée de créer un prix pour mettre en valeur et promouvoir la scène française. Il fallait bien entendu lui donner un nom et, premier coup de génie, celui de Marcel Duchamp fut proposé et retenu avec l'accord de Jacqueline Matisse Monnier, ayant droit de l'auteur du *Grand Verre*. Quel artiste pouvait mieux traduire la contemporanéité que celui qui avait ouvert une brèche définitive dans la tradition sculpturale en inventant le ready-made? Le nom de Duchamp résonnait d'emblée dans l'esprit du public pour un prix qui viserait à identifier les démarches les plus novatrices de la scène artistique.

Mais, à l'exemple du Turner Prize, il fallait aussi associer le prix à une exposition dans un lieu suffisamment prestigieux pour tout à la fois le légitimer et assurer sa bonne diffusion. Il fallait pour cela susciter l'intérêt de l'une des institutions parisiennes ayant une programmation d'art contemporain. Ce fut le vaisseau amiral: le Centre Pompidou, qui dès la première édition se mit d'accord avec l'ADIAF dans un échange gagnant-gagnant au bénéfice de l'artiste choisi. L'ADIAF voyait ainsi garantie la forte médiatisation du prix tandis que le Centre Pompidou s'engageait par ce biais à une exposition annuelle consacrée à un artiste émergent de la scène française.

Le Prix Marcel Duchamp est unique. Il témoigne d'une rare connivence entre l'institution publique et ses partenaires privilégiés que sont les collectionneurs d'art contemporain réunis au sein de l'ADIAF. Ce sont en effet ces derniers qui effectuent la sélection des artistes nommés au nombre de quatre. Le Musée délègue ainsi son travail de prospection à

## The Marcel Duchamp Prize

by *Alfred Pacquement*

Prizes intended to celebrate contemporary artists and today there are a plethora of them. Those that stand out from the list must prove their particular relevance and indicate their durability. The Marcel Duchamp prize benefits from both of these. To these qualities, its label is added, which is especially memorable: the name Marcel Duchamp, is it not one of those that symbolise all alone the upheavals of modern art? Similarly its original formula, reconciling individual initiative and collective interest associating private collectors, galleries, contemporary art fairs, curators and museums. A gathering that cannot be ignored when we know that this is how things are done and they advance. We must render unto Caesar, and in this case, to the founder of the Adiaf, Gilles Fuchs all the merit of the initiative. The Turner Prize, with its media impact was obviously in all the conversations of those who could bemoan, around fifteen years ago, that the YBA were watched and commented upon so much while the same generation in France hardly went beyond the French context. Gilles Fuchs and his friends at the Adiaf therefore had the idea of creating a prize to showcase and promote the French scene. It was of course essential to give it a name and, first stroke of genius, that of Marcel Duchamp was suggested and adopted with the agreement of Jacqueline Matisse Monnier, the artist of the *Grand Verre's* successor. What artist could better translate contemporaneity, than he who had opened a definitive breach in sculptural tradition by inventing the Ready Made? The name of Duchamp resonated early in the public's mind for a prize that aimed at identifying the most innovative approaches on the artistic scene.

But like the Turner Prize, it was also necessary to associate the prize with an exhibition in a location that was prestigious enough both to legitimize and ensure its circulation simultaneously. For this it was essential to generate interest from one of the Parisian institutions that has a contemporary art programme. It was the flagship: the Pompidou Centre, which from as early as the first edition, reached agreement with the Adiaf in a win-win exchange for the benefit of the selected artist. The Adiaf thus saw the prize would receive strong media coverage while the Pompidou Centre undertook by this means to organize an annual exhibition devoted to an emerging artist on the French scene.

The Marcel Duchamp prize is unique. It shows rare collusion between the public institution and its favoured partners that are the contemporary art collectors grouped together within the Adiaf. It is indeed these who select the four artists who are nominated. The Museum thus delegates its prospection work to a group of enlightened and convinced connoisseurs



un groupe d'amateurs éclairés et convaincus, dont la composition est renouvelée chaque année. Depuis 2005, les artistes présélectionnés sont exposés dans le cadre de la Fiac, assurant par là un retentissement considérable à l'événement, et donnant à un large public la faculté de découvrir leurs œuvres tout en les associant sans fausse pudeur aux galeries qui les soutiennent. C'est alors que le jury composé à parité entre conservateurs de musée et collectionneurs privés choisit le lauréat exposé seul chaque année au Centre Pompidou, à l'issue d'exposés tenus en public, aussi brillants que divers, assurés par des personnalités choisies par les artistes.

L'exposition au Centre Pompidou qui en résulte permet de découvrir une ou plusieurs œuvres spécialement produites pour la circonstance, qui sont exposées pour la première fois dans le cadre prestigieux du Musée national d'art moderne. Cette formule originale a vite emporté l'adhésion par la pertinence des choix et la qualité des expositions présentées.

Année après année, le Prix Marcel Duchamp est devenu l'un des événements de la saison, toujours attendu avec impatience et suscitant comme il se doit débats contradictoires. Mais par-delà l'artiste retenu chaque année par le jury, il faut considérer avec attention la liste, élaborée en un peu plus de dix ans, des artistes nommés qui constituent un panorama convaincant de l'art en France. Un prix de ce type n'est pas en effet une compétition sportive. Il n'y pas un vainqueur et des vaincus, mais la confrontation stimulante de démarches novatrices d'artistes issus de la jeune scène française, témoignant de la dynamique de cette génération. Puisant dans cette longue liste, plusieurs expositions ont pu témoigner à l'étranger de l'intérêt de l'initiative, *French Window* au Musée Mori de Tokyo par exemple mais aussi à Seoul, Düsseldorf, etc.

Tous ces efforts seraient vains si les artistes choisis ne représentaient pas progressivement une liste déterminante de la création en France. Le pari était à haut risque : celui que le premier jury ne parvienne pas à se mettre d'accord sur une présélection de qualité, ou bien sûr que le jury final fasse fausse route. À ce sujet, je peux affirmer, ayant présidé le jury depuis l'origine, que les jeux ne sont jamais faits à l'avance et que je ne suis jamais entré dans le huis clos de la délibération en sachant à l'avance qui serait retenu. Certains choix ont été contestés, ce qui est dans l'ordre des choses. L'avenir dira leur pertinence, mais il semble que, même sans le recul du temps, les artistes sélectionnés aient pour la plupart largement confirmé l'attente mise en eux lors de la décision. Ce qui ne veut pas dire, loin s'en faut, que les autres présélectionnés n'aient pas également vu leur œuvre se confirmer sur la scène nationale et souvent internationale, démontrant au passage (et le Prix Marcel Duchamp y est sans doute pour quelque chose) que ces artistes bénéficient aujourd'hui pour la plupart d'une visibilité qui faisait souvent défaut aux générations précédentes.

which is renewed each year. Since 2005, the preselected artists have been exhibited in the context of the Fiac, ensuring by this a considerable resonance for the event and giving a broad public the possibility of discovering their works while associating them without false modesty with the galleries that support them. The jury, composed equally of museum curators and private collectors, then select the winner to be exhibited alone each year at the Pompidou Centre, at the end of presentations held in public and made by personalities chosen by the artists, that are as brilliant as they are diverse. The exhibition at the Pompidou Centre, which results from this, allows one or two works especially created for the occasion to be discovered and they are exhibited for the first time in the prestigious surroundings of the Musée National d'Art Moderne.

This original formula quickly won support through the relevance of the choices and the quality of the exhibitions held. Year after year, the Prix Marcel Duchamp has become one of the events of the season, always looked forward to, and provoking, as it should, opposing debates. But beyond the artist selected each year by the Jury, the list of artists nominated should be considered with care, developed in a little over ten years, and which constitutes a convincing panorama of art in France. A prize of this type is not indeed a sporting competition. There is no winner and loser, but the stimulating confrontation of innovative approaches of artists from the young French scene, showing the dynamism of this generation. Drawing from this long list, several exhibitions have been able to show the interest of the initiative abroad, "French Window", at the Mori Museum in Tokyo for example, but also in Seoul and Dusseldorf, etc.

All these efforts would be in vain if the artists selected did not progressively represent a critical list of creation in France. The wager was high risk: that the first jury would not succeed in reaching agreement on a high quality pre-selection or of course that the final jury would be on the wrong track. On this subject, I can claim, having presided over the jury since the beginning, that nothing is fixed in advance and that I have never gone behind the closed doors of the deliberations knowing in advance who would be selected. Certain choices have been challenged, which is normal. The future will tell us their relevance, but it seems that, even without hindsight, the artists who have been selected have largely confirmed the expectations made of them at the time of the decision. That does not mean, far from it, that the other pre-selected artists have not seen their work confirmed on the national and often international scene, showing by the way (and the Prix Marcel Duchamp has undoubtedly something to do with it) that these artists benefit today for the most part, from a level of visibility that was often absent for previous generations.

Alfred Pacquement is the Chairman of the jury of the Prix Marcel Duchamp 2001-2013.

Alfred Pacquement est Président du jury du prix Marcel Duchamp 2001-2013.

(1) Young British Artists.

(1) Young British Artists.

## De si personnelles collections

Table ronde avec Mathieu Mercier, Michel Poitevin, François Quintin, Catherine Thieck, animée par Stéphane Corréard

Toute collection est à la fois un ensemble d'œuvres, et un documentaire sur les conditions de sa constitution, pourrait-on avancer en paraphrasant le propos de Godard sur les films. Il existe donc autant de collections que de collectionneurs. Parmi eux, certains ont expérimenté plusieurs dimensions particulières de cet art de l'accumulation raisonnée. Mathieu Mercier est artiste, mais a été également galeriste (il a cofondé la Galerie des Multiples et y a réalisé les expositions jusqu'en 2010), et sa collection personnelle a été exposée récemment dans un Centre d'art, Micro-Onde. Chef d'entreprise, Michel Poitevin collectionne depuis une trentaine d'années ; invité par Suzanne Pagé à participer en 1995 à l'exposition *Passions Privées*, il a découvert les vertus d'un engagement public en faveur de l'art et des artistes, qui l'a amené à participer activement au développement de l'ADIAF. François Quintin a débuté sa carrière à la Fondation Cartier pour l'art contemporain, avant de prendre la direction du FRAC Champagne-Ardenne, puis de la Galerie Xippas (il est aujourd'hui directeur délégué de la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette). Catherine Thieck, quant à elle, a été conservatrice de musée (à l'ARC, au sein du Musée d'art moderne de la Ville de Paris), avant de devenir marchande, en reprenant en 1981 les rênes de la Galerie de France. Elle a rassemblé une collection de grande qualité, qu'elle n'a jamais exposée telle quelle, mais prête volontiers les œuvres qui la composent.

Chacun, à sa façon, témoigne d'un engagement personnel, intime et constant aux côtés des artistes, dont la collection est à la fois le reflet et le moteur.

**Stéphane Corréard :** Variés, vos parcours vous ont conduit à envisager l'acte de collectionner sous des angles très divers. Quelle vision vous en vient, immédiatement ?

**Catherine Thieck :** Avant d'être conservateur, galeriste et collectionneuse, je dois évoquer une première expérience qui remonte à la fin des années soixante. Au Musée des Arts Décoratifs, François Mathey montrait des objets et des œuvres à première vue incompatibles. Il intitulait ces expositions *Antagonisme*, *Équivoque*. C'est là que j'ai attrapé le virus. J'éprouve une légère retenue devant une collection très linéaire... ou trop écrémée. Quand Suzanne Pagé a réuni des collections pour *Passions privées*, elle a choisi non pas de les exposer dans leur jus, mais de faire un travail de musée à partir d'œuvres exceptionnelles, rares. Mathey, au contraire, aurait laissé les personnalités et les styles se télescoper. J'aime beaucoup les collections inattendues, riches de volte-face historiques, géographiques ou stylistiques, sans frontières.

## Such personal collections

Conversation with Mathieu Mercier, Michel Poitevin, François Quintin, Catherine Thieck, coordinated by Stéphane Corréard

Paraphrasing Godard speaking of his films, we could say each collection is both an ensemble of works and a documentary on how it was assembled. Consequently, there are as many collections as there are collectors. And some of them have experimented with the various formats particular to the art of integrated accumulation.

Mathieu Mercier is an artist doubling as a gallery owner (he co-founded the Galerie des Multiples, he took part in several shows there, up until 2010), and his personal collection was recently exhibited at the Mico-Ondes art centre. The company director, Michel Poitevin, has been collecting for a good thirty years; in 1995, when he was invited by Suzanne Pagé to contribute to the exhibition "Passions Privées", he discovered the virtues of supporting publicly art and artists which lead him to be actively involved in the development of the ADIAF (organisation promoting French artists on the international scene). François Quintin began his career at the Cartier Foundation for contemporary art before heading the FRAC Champagne-Ardenne, then the Galerie Xippas (he is now deputy director of the Galeries Lafayette Foundation). As for Catherine Thieck, she was a museum conservator (at ARC, a department of the Musée d'art moderne de la Ville de Paris), before becoming an art dealer as head of the Galerie de France. She has assembled an outstanding collection which has never been shown as an entity however she has often generously contributed on loan a number of works. They have, each in their own way, a true personal, intimate commitment to artists; as is reflected by the collections that inspire them.

**Stéphane Corréard :** With different backgrounds, your individual perceptions of the art of collecting have resulted in a wide array of orientations. What are your views on collecting today ?

**Catherine Thieck :** It all began before I became a conservator, gallery director and collector, in the late 1960s, with my first experience: François Mathey was showing at the Musée des arts décoratifs a group of objects and other works that apparently were quite incompatible. He titled these shows "Antagonisme", "Équivoque". That's when I got hooked. I am slightly reticent when confronted with a collection that is very linear... or unadulterated. When Suzanne Pagé gathered the collections for "Passions Privées", she did not exhibit them as a whole but put them through the curator's filter choosing rare and exceptional pieces. While as Mathey would have let the personalities and styles clash. I really like unusual collections full of historical, geographic and stylistic mind changes, devoid of barriers.



Mathieu Mercier : Pour moi aussi, la collection vaut pour autant qu'elle propose un ensemble qui n'ait été vu nulle part ailleurs, et qui ne respecte pas forcément la hiérarchie muséale, ou financière.

C.T. : Pourtant, j'ai longtemps travaillé sans coller de valeur financière aux œuvres...

M.M. : Aujourd'hui, il arrive de visiter au contraire des collections de chiffres. Les propriétaires se souviennent parfois mieux du prix des œuvres que du nom des artistes ! (rires)

S.C. : Envisager le phénomène de collection sous-tend donc porter un regard sur l'évolution de la place de l'art dans la société... Comment envisagez-vous, Catherine Thieck, votre propre parcours dans cette évolution générale ?

C.T. : Dans les années soixante-dix, c'est dans les institutions que se rencontraient les personnalités à la marge. Parmi eux, Pierre Gaudibert, le fondateur de l'ARC. C'est pour travailler à ses côtés que j'ai passé le concours des conservateurs. Et il a démissionné trois mois avant mon arrivée ! Une position à contre-courant, intuitive, est selon moi le fondement même de l'idée de collection. Peut-être les conservateurs sacralisent à outrance les collections publiques. Il faut se souvenir des conditions dans lesquelles ont été montées les collections du Moderna Museet de Stockholm ou la réunion de l'ensemble des Malevitch au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Pour acquérir une cinquantaine d'œuvres de Malevitch, le conservateur a dû engager par écrit sa propre responsabilité, pour exonérer celle de l'administration. Je pourrais dire que j'ai tout appris à l'ARC, mais une soif d'indépendance m'a poussée en 1981 à prendre la direction de la Galerie de France.

S.C. : François Quintin, vous avez connu une expérience assez similaire, passant d'institutions privées ou publiques à l'univers des galeries privées...

François Quintin : J'ai en effet d'abord été curateur pendant six ans à la Fondation Cartier. Là j'ai expérimenté le phénomène de collection d'une manière qui m'a beaucoup marqué, et que je cherche sans doute à reprendre et développer ici, à la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette. La collection n'est pas seulement un ensemble d'œuvres, c'est un ensemble d'expériences artistiques. Un des artistes qui a le plus infléchi ma vision en ce sens est James Lee Byars, que Catherine a bien connu également, et dont j'ai été très proche à la fin de sa vie. La Fondation Cartier conserve dans sa collection une de ses dernières œuvres majeures, *Monument to Language*, une sphère de trois mètres de diamètre, mais aussi un ensemble d'objets que j'avais rapporté d'une des visites que je lui ai faites au Caire, où il résidait alors. Parmi eux, un scarabée momifié, un livre en peau d'animal, serpent ou chèvre, des papyrus, etc. Toute une collection en somme, qui forme un « Egyptian Package », dont il est difficile de prétendre qu'il s'agit de l'une de ses œuvres, mais qui raconte quelque chose de très fort sur la relation qu'on peut entretenir à un moment précis avec un artiste, et comment cette relation est elle-même une métaphore possible de la collection, avec une dimension extraordinairement fragile, humaine et intense. Lorsque j'ai dirigé ensuite le FRAC Champagne-Ardenne, je me suis placé avec bonheur dans le sillage des directrices

Mathieu Mercier: I agree. A collection holds its own when it offers a singular ensemble that does not always follow museum or financial priorities.

CT: For a long time I worked without tagging a price label on works...

MM: Some of the collections we visit nowadays boast mostly figures. The owners often remember the price of the pieces better than the names of the artists! (laughter)

SC: Launching into assembling a collection implies having a point of view on the place of art in society... Catherine Thieck, how do you see your own orientations in the current general context?

CT: In the 70s, marginal personalities could be found within the institutional system. Among them was Pierre Gaudibert, the founder of ARC. I actually sat the exam to be a conservator to work with him. And he quit three months before I arrived! I believe a collection is fundamentally built on intuition and the refusal of mainstream trends. It's possible that curators have sacralised public collections to excess. Remember the way the collections of the Stockholm Moderna Museet were assembled as well as the Malevitch collection of the Amsterdam Stedelijk Museum. In order to purchase the more or less fifty pieces by Malevitch he had to take responsibility personally, on paper, so the administration would not be liable. I could say I learned everything I know at the ARC, but a desire for more independence led me to leave in 1981 to head the Galerie de France.

SC: François Quintin, you have followed a similar path, going from private to public institutions before entering the realm of private galleries...

François Quintin: Yes, at first I was curator for six years at the Cartier Foundation, where I was confronted with the task of constructing a collection; this had a lasting effect on me. Now, I am probably trying to pursue and develop this with the Galeries Lafayette corporate foundation. A collection is much more than just a group of works it is an assemblage of artistic experiences. One of the artists that had a great influence on my vision was James Lee Byars – Catherine also knew him well. I was very close to him at the end of his life. The Fondation Cartier collection owns one of his last major pieces "Monument to Language" – a sphere of three meters in diameter – and a group of objects I had brought back after one of my visits to Cairo, where Byars lived at the time. It comprised a mummified beetle, a book bound with animal skin – either snake or goat skin –, papyrus scrolls etc. really a sort of collection, an "Egyptian Package", it can't actually be considered as one of the artist's works, but it tells a tale, that of the intense relationship one can develop at a given time with an artist, and how this relationship can also become a metaphor for a collection and the incredibly fragile, intense human emotions involved. Then, when I became head of the Champagne-Ardenne FRAC, I was happy to follow the path opened by the women who had held the position before me; early on they had encouraged some artists, such as Raymond Hains and Jimmie Durham, to produce regularly leaving their mark on the collection. A similar, overwhelming, almost physical,

précédentes, qui avaient très tôt impulsé des pratiques de production régulière avec certains artistes qui marquent profondément le fonds, comme Raymond Hains ou Jimmie Durham. Cette présence très prégnante, physique presque, je la retrouve ici, puisque nous avons la chance d'écrire non pas encore l'histoire de la Fondation, mais sa préhistoire, en amont de l'ouverture officielle. Sous l'impulsion de Guillaume Houzé, la collection, qui appartient au Fonds de dotation Famille Moulin, est fortement corrélée aux activités de production menées par la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, ce qui est sans doute l'une de ses spécificités. Ainsi, collectionner n'est pas seulement synonyme de thésauriser... Cette dimension était déjà présente, dès la collection Antidote, qui a d'abord été consacrée à la génération d'artistes ayant émergé en France durant la décennie 2000, qui en donne une image assez extraordinairement précise, grâce à la relation de proximité que Guillaume Houzé a su nouer avec certains artistes, dont Mathieu. L'idée de collection a profondément évolué jusqu'à devenir une action. Il n'est plus suffisant, je crois, d'acquérir les bonnes œuvres au bon moment.

Une collection, c'est bien à la fois un portrait, une archéologie, un cheminement, un outil de connaissance...

**S.C. : Mathieu Mercier, vous exposez actuellement une partie de votre collection au public : en tant que collection d'un artiste, quelle est sa spécificité ?**

**M.M. :** Quand j'ai reçu le Prix Marcel Duchamp en 2003, et le chèque qui l'accompagne, je n'avais jamais eu d'argent avant, et je n'en avais jamais eu autant à la fois : j'ai décidé de consacrer cette somme à l'achat d'œuvres. C'était une manière de claquer la totalité, car je n'avais pas envie que cela change ma manière de vivre ni de travailler. C'était aussi une forme de respect vis-à-vis de ceux qui m'avaient donné ce Prix, c'est-à-dire les collectionneurs. Je collectionnais déjà avant, cela dit, mais je suis passé dans une autre dimension. Symboliquement, j'ai fait l'acquisition d'une édition de Duchamp ; j'ai aidé aussi quelques amis artistes qui étaient en difficulté financière, mais en négociant bien les œuvres. L'exposition actuelle se concentre sur une partie de ma collection, où les « Monochromes et ready-made » sont en effet récurrents, ce qui n'est pas sans lien avec ma production personnelle. Mais j'achète également des œuvres que je serai incapable de produire moi-même, qui à la limite me portent beaucoup plus. Ainsi, je ne vis pas entouré de mes propres œuvres. J'achète une œuvre quand je la devine inépuisable. Une fois qu'on a compris que les œuvres ont ce potentiel, c'est foutu !

**C.T. :** On est accro, oui...

**M.M. :** On a besoin de s'entourer des choses qui peuvent rivaliser justement avec tout ce qui s'épuise, tout ce qui ne fait pas sens, tout ce qui est vulgaire...

**S.C. : Découvrir votre collection permet-il de mieux vous connaître ?**

**M.M. :** Certainement. Ce qui m'intéresse dans une collection, c'est ce qu'elle révèle de la personne qui la réunit. C'est pour quoi j'ai plus de mal avec les collections d'institutions.

presence exists here, since we have been given the wonderful opportunity to record, not the history of the Foundation yet, but indeed its prehistory as we prepare for the official opening. Under Guillaume Houzé's direction, the collection, which belongs to the Moulin family endowment fund, is tightly linked to the production activities of the corporate Fondation des Galeries Lafayette, undoubtedly one of its specificities. Indeed, collecting is not just a question of stockpiling... this was already apparent in the Antidote collection that was initially centred on the generation of artists that emerged during the first decade of the 21<sup>st</sup> century; it gave an astonishingly accurate image of the times thanks to the close relationship Guillaume Houzé was able to entertain with a number of artists including Mathieu. The notion of collection has undergone such profound changes that it now involves much more than simply buying the right works at the right time. A collection is a portrait, it's archaeology, it's a voyage, a key to knowledge...

**SC: Mathieu Mercier, you are currently showing part of your collection to the public, as an artist's collection what would you say are its characteristics?**

**MM: When I received the Marcel Duchamp Award in 2003, and the accompanying check, I had never had that kind of money before; I mean such an amount all at once. So I decided to buy art with it. It was a way to spend it all because I did not want the money to change my way of living and working. It was also a gesture of respect toward the collectors that had chosen me. Though I had already begun collecting prior to that, I was able to go to another level. Symbolically I bought a Duchamp edition and helped out a few artist friends in financial straits, still I negotiated good buys. The exhibition is focussed on one aspect of my collection, "Monochromes and Ready-mades" which are in fact recurrent in the collection and echo, in some ways, my own production. But I also bought works that I could not possibly make and that somehow gave me more buoyancy. So I do not live surrounded by my own works. I purchase a piece when its depth feels limitless. Once you discover a work has that quality, you're done for!**

**CT: Yes, you're hooked!**

**SC: Does opening your collection to others help you understand yourself?**

**MM: Certainly. What interests me in a collection is what it reveals of the collector's personality; which is why I am less inspired by institutional collections. I have just finished hanging the works gathered by Daniel Bosser at his home. I was enthralled by the choices he had made as I discovered them when opening his archive boxes. Not just his evolution, but also how certain concerns structured it, these I endeavoured to highlight in my hanging: his interest in dematerialisation, a taste for just colour with a feeling of limitlessness and also a third aspect, that has nothing to do with the two others, and that is art as a social tool. In that respect, a public collection has to be rather more didactic, sometimes grotesquely so, like the New York MoMA collection which is merely an accumulation of masterpieces.**





Je viens de réaliser l'accrochage d'une partie de la collection de Daniel Bossier, chez lui. J'ai été passionné d'observer son cheminement, tel qu'il ressort de ses classeurs d'archives. Son évolution, mais aussi la permanence de certaines préoccupations, que j'ai tâché de mettre en exergue dans l'accrochage : un intérêt pour la dématérialisation de l'œuvre, et pour la couleur seule, avec une dimension presque infinie, mais aussi un troisième élément, qui n'a rien à voir avec ces deux-là, qui est l'art comme outil de socialisation. Par rapport à cela, une collection publique est forcément plus didactique, jusqu'à la caricature parfois, comme celle du MoMA de New York qui n'est finalement qu'une addition de chef d'œuvres.

C.T. : Les historiens d'art regardent-ils vraiment les œuvres ? Je reste fascinée par leurs connaissances, leur savoir, mais lorsqu'ils choisissent des œuvres pour les exposer, le critère reste souvent l'illustration de leur propos, et non pas la force de l'œuvre elle-même. Lorsqu'on visite une exposition avec un artiste, on comprend tout. Il peut traverser l'exposition à cent à l'heure avant de s'arrêter un quart d'heure devant une seule œuvre qui dit tout.

La collection permet certes d'entretenir une relation intime avec les œuvres. Cependant, les collectionneurs semblent de plus en plus désireux de jouer un rôle plus actif, dirigé vers l'extérieur...

Michel Poitevin : En effet. Mais pour commencer, je dois dire que je me sens très différent de vous, car pour moi la collection est un accessoire de ma vie, elle n'est pas ma vie. Je ne suis pas un professionnel de l'art. Pendant des années en effet, ma seule relation à l'art a été de vivre entouré des œuvres que j'avais choisies. Comme je suis profondément provincial, j'ai longtemps été très isolé du monde de l'art. En 1994 pourtant, Suzanne Pagé est venue me voir à Lille, pour sonder ce que j'avais sur mes murs, et surtout dans ma tête. Et elle m'a invité à participer à *Passions privées*. J'ai découvert à cette occasion que les collectionneurs pouvaient jouer

CT: I wonder if art historians actually look at the works. I am fascinated by their knowledge and erudition, however when they select works for an exhibition the underlying criteria is essentially the illustration their own particular point of view, and has nothing to do the piece in question. When you visit an exhibition with an artist everything becomes clear; she/he might dash through the rooms and suddenly stop to spend a quarter of an hour in front of a single piece that says it all.

A collection, of course, offers an intimate relationship with the works. Still, collectors seem increasingly interested in taking on a more active part, a less private attitude...

Michel Poitevin: True. But I must first say that my perspective is quite different from yours, as my collection does not, in fact, define me, it is an environment. My career has nothing to do with art. Indeed, for years, my sole relationship with art was living among works of my choice. Since I am adamantly provincial, I have spent most of my life cut off from the world of art. In 1994 though, Suzanne Pagé visited me in Lille to seek out what I had on my walls and, most of all, to probe my ideas. Then she invited me to take part in "Passions privées". That is when I realised that collectors could play a larger part in the world of arts. I am, by nature, a liberal, in the philosophical sense. My views are close to those of Adam Smith or Tocqueville. Suffice to say, that I am not a partisan of State involvement in general, and particularly in art. So I naturally chose to contact the ADIAF which groups collectors who wish to promote and popularize artists belonging to the French art scene.

FQ: I am afraid I must say I don't entirely agree with you, Michel. This isn't a first, and it is always a pleasure to have these conversations with you... Of course, public financing cannot handle everything, but private financing cannot be a substitute, both should work hand in hand. As a matter of fact, you have supported several major institutions, like when you

**Vue de l'installation –  
Fondation d'entreprise  
Galeries Lafayette, Paris.**  
Collection Fonds de  
dotation Famille Moulin,  
Paris.

Photo : © Aurélien Mole.  
**Michaela Eichwald**  
*Seelische Oxidation*,  
2012.

Acrylique, huile, laque,  
crayon graphite sur polyester.  
390 x 140 cm.

**Ronan et Erwan  
Bouroullec**  
*Liane 15*, 2010.  
Résine et cuir.  
Dimensions variables.



un rôle plus capital dans le milieu de l'art. Par nature, je suis profondément un libéral, au sens philosophique du terme. Je me sens proche de la pensée d'Adam Smith, ou de Tocqueville. Vous comprendrez que je suis donc assez réservé quant au rôle de l'État en général, et vis-à-vis de l'art en particulier. C'est pourquoi je me suis naturellement rapproché de l'ADIAF, qui réunit des collectionneurs désirant agir pour la promotion et la diffusion des artistes de la scène française. F.Q. : Permettez-moi de ne pas être tout à fait d'accord avec vous, Michel. Cela nous arrive souvent, et c'est toujours très agréable de discuter avec vous... Bien sûr, les financements publics ne peuvent pas tout, mais les financements privés ne doivent pas s'y substituer, les deux doivent agir en synergie. Vous-même avez accompagné beaucoup d'institutions importantes, comme le FRAC Nord-Pas de Calais, dont vous avez présidé l'association des amis, ou le FNAC, au comité d'acquisition duquel vous avez siégé.

M.P. : Bien sûr, c'est même tout le sens de l'action de l'ADIAF, qui est amenée à collaborer avec de nombreuses institutions, à commencer par le Centre Pompidou, qui accueille chaque année l'exposition du lauréat du Prix Marcel Duchamp. C'est d'ailleurs Gilles Fuchs, le fondateur de l'ADIAF, qui m'a fait comprendre que ma position initiale était trop radicale sans doute ; si l'on veut faire progresser la cause des artistes contemporains, il faut unir nos forces. Ainsi, la plupart des artistes que j'ai beaucoup collectionnés, sur la durée, comme Fabrice Hyber, Sophie Calle ou Philippe Parreno, sont également très soutenus par les institutions. Mais si leur carrière n'est pas tout à fait au niveau de celle d'un Damien Hirst ou d'un Wim Delvoye, je ne peux m'empêcher d'en rendre pour partie responsable le système étatique français, trop autocentré.

**S.C. : Une des caractéristiques de votre collection, Michel Poitevin, est en effet d'avoir été construite dans une grande fidélité, à des artistes comme à certaines galeries d'ailleurs.**

lead the society of friends of the Nord-Pas de Calais FRAC, or when you had a seat on the acquisitions board for the FNAC. MP: Of course, it is even the purpose ADIAF; the association collaborates with many institutions, first and foremost the Centre Pompidou since it houses, each year, an exhibition for the winner of the Marcel Duchamp award. In fact, the founder of the ADIAF, Gilles Fuchs convinced me that my position might be a little radical, for if we truly wanted to support contemporary artists we had to join forces. Also, quite a few of the artists I have collected over time, such as Fabrice Hyber, Sophie Calle and Philippe Parreno, have also received a lot of institutional attention. However, I can't help but feel that the fact that their career has not reached the heights of the likes of Damien Hirst or Win Delvoye, it is partially because of the overly centralised French state system.

SC: One of the characteristics of your collection, Michel Poitevin, is the fact it is built on a strong relationship with a number of artists and galleries as well.

MP: True. But to me knowing the artists is not important. If I meet them and find them interesting and enjoyable, fine, but if not it won't keep me from collecting their works.

MM: Same here. I can easily sell my work to collectors I don't really appreciate! (laughter)

CT: You do wonder, though, why that person has bought those pieces, don't you?

MM: Actually, I rarely need to understand a collector's motivations for purchasing one of my works. I suppose they don't often have much to do with my initial intentions.

Nevertheless, what our discussion suggests is that it is impossible to have an interest in art without, at some point, needing to share the experience with others. This explains why living in Lille has caused some problems for you spurring a need for vindication.

MP: It is not a problem!

MM: Still, you mention it quite often...

**Exposition  
Monochromes &  
Readymades.** Collection  
Mathieu Mercier.  
**L'Onde.** 2014.

Photo : © Aurélien Mole.  
Noel Dolla  
Pierre Paulin  
Mike Kelley  
Daniel Spoerri  
Jason Dodge  
Présence Panchounette  
Aldéric Trevel  
Sam Durant  
Claude Rutault  
Michel François  
Man Ray  
Monica Bonvicini  
Elmgreen & Dragset  
Sylvie Fleury  
Hans-Peter Feldmann  
Carl Andre  
Tom Sachs  
François Curlet  
John M. Armleder  
Marc Etienne





M.P. : Certes, mais pour moi connaître les artistes n'a aucune importance. Si je les rencontre et que je les trouve intéressants et sympathiques, tant mieux, mais sinon cela ne m'empêchera pas de collectionner leurs œuvres.

M.M. : Idem. Je supporte très bien de vendre des œuvres à des collectionneurs que je n'apprécie pas ! (rires)

C.T. : Vous vous posez des questions, tout de même? Pourquoi ce type-là achète-t-il ces œuvres ?

M.M. : J'essaie rarement de connaître les motivations qui poussent un collectionneur à acquérir une de mes œuvres. Je l'imagine, elles sont rarement en ligne avec mes intentions premières. Cependant, ce que je retiens de notre discussion, c'est qu'il est impossible de s'intéresser à l'art sans imaginer, à un moment, un partage élargi de cette expérience. D'où votre difficulté, Michel, d'être à Lille, difficulté qui devient pour vous une revendication.

M.P. : Mais ce n'est pas une difficulté !

M.M. : Cependant, vous l'évoquez souvent...

M.P. : Pour moi, c'est plutôt une arme. Je demeurerai provincial toute ma vie. Mais je peux me le permettre. En venant ici, j'ai discuté longuement avec Thomas Bernard, de la galerie bordelaise Cortex Athletico, qui a dû récemment se résoudre à ouvrir une antenne parisienne. C'est à mon sens un des blocages majeurs en France : ne pas admettre qu'il peut se passer des choses importantes au-delà du périphérique parisien.

M.M. : Il en existe, nous le savons tous. Ce qui manque à ces acteurs, précisément, c'est l'interaction.

S.C. : Il y a certainement des liens entre la collection et le territoire, mais il s'agit peut-être plutôt là de dessiner une cartographie mentale de ses goûts, de ses obsessions...

Un jour, Catherine Thieck, je vous ai rencontrée à l'arrivée d'un train : pendant tout le trajet, vous aviez noté de votre belle écriture fine et serrée, dans votre calepin, tous les artistes et toutes les œuvres de votre collection...

C.T. : C'est un exercice que je réalise régulièrement, comme le tricot. En écrivant leurs noms, le titre des œuvres, leur date, en les visualisant de mémoire, je construis mon regard sur le monde. Je fabrique ma maison, mon univers. Je les relie à d'autres images que je ne posséderai jamais. En ce sens, ma collection est un abri, un contre-pouvoir, un compagnon de voyage.

M.P. : C'est le signe que ce qu'on appelle le marché est aujourd'hui très hétérogène. Il est construit par des acheteurs qui amassent un peu indistinctement, mais par des amateurs très pointus, aussi.

M.M. : Parfois, posséder une œuvre même mineure d'un artiste peut nous rapprocher de l'ensemble de son travail. Elle agit alors comme un signe.

MP: To me it is an asset. I shall remain in my small town all my life. It is a luxury. When I got here, I had a long conversation with Thomas Bernard, from the Bordeaux gallery Cortex Athletico, he recently had to resort to opening a Parisian branch. It's, in my opinion, one of the main obstructions in France: refusing to admit that important things can happen on the outside the Paris ring road.

MM: Of course they can, we are all aware of it. What those entrepreneurs need is precisely more interaction.

SC: There definitely is a link between territory and collection, however here the purpose is to draw a virtual map of one's tastes and even obsessions... One day, Catherine Thieck, I met you at the train station and you had spent the whole trip recording in a notebook, with your beautiful, tight and refined handwriting, a list of all the artists and works of your collection...

CT: It is an exercise I do regularly, like knitting. By writing down the artist's names, the dates and titles of their works, by visualising them, I establish my vision of the world. I am building my home; my collection is a shelter, a counter balancing force, a travelling companion.

MP: All this shows is that what is called the market is actually extremely diverse. It is made up of people who tend to collect without distinction and others who are highly educated in the domain.

MM: Sometimes even owning a minor work can introduce you to the artist's vision. It is a sort of sign.

SC: How do you actually select the works that will enter your collection?

CT: I have surrounded myself with works I know I can contemplate forever. Concerning the artists I deal with at the gallery, I visit them in their studio to make my selection then I live with them during the exhibition. If I find I cannot live without them afterwards, I purchase them. For instance I have assembled a large body of works by Meret Oppenheim, because she never produced the same type of work twice. She might even go in the opposite direction of a previous piece; she had her dark moments, non-creative, non-productive moments. Each of her pieces is like one of Tom Thumb's stones; to me that is the epitome of the artistic adventure. I don't have much family; I have never bought a home; these works are a vital part of my livelihood.

MM: Purchasing artwork is always the result of an encounter. When you discover a piece and you think: "This is the one I was hoping to find", or "It found me!"

CT: "It was made for me"... How many times you hear that...

À gauche: **Michel Blazy, *Patman*, 2006.**

Bois, pâtes de soja, colorant alimentaire. 260 x 150 x 160 cm.

Collection Fonds de dotation Famille Moulin, Paris. © Photo: Marc Damage.

À droite: **Didier Marcel, *White As Snow*, 2008.**

Installation composée de sept moulages en résine polyester floquée polyamide blanc. Dimensions variables.

Vue d'installation Pop up – siège des Galeries Lafayette, Paris. Collection Fonds de dotation Famille Moulin, Paris. © Photo: Aurélien Mole.

**S.C. : Comment choisissez-vous précisément les œuvres qui vont rejoindre votre collection ?**

**C.T. :** Je m'entoure d'œuvres que je sais pouvoir regarder en permanence. Pour les artistes avec lesquels j'ai travaillé au sein de la galerie, j'effectuais un choix dans l'atelier, puis je cohabitais avec les œuvres le temps de l'exposition. S'il me devenait indispensable de continuer à les voir tous les jours, je les achetais. J'ai par exemple réuni un corpus conséquent d'œuvres de Meret Oppenheim, car elle-même ne refaisait jamais la même œuvre. Elle pouvait faire le contraire de ce qu'elle venait de faire, vivre des périodes de trous noirs, des moments de non-crédation ou de non-réalisation. Chacune de ses œuvres est un caillou de l'histoire du Petit Poucet ; à mes yeux, c'est l'image de l'absolue aventure artistique. J'ai eu peu de famille, je n'ai jamais acheté d'appartement. Les œuvres sont mon espace vital.

**M.M. :** L'acquisition d'une œuvre procède toujours d'une rencontre. En découvrant un objet, je pense : « C'est celui que j'espérais rencontrer », ou alors « C'est lui qui m'a trouvé » !

**C.T. :** « Il était fait pour moi »... Le nombre de fois où l'on entend ça...

**S.C. :** Pour être aussi personnelle, quel peut être le destin d'une collection, une fois que son initiateur aura disparu ?

**C.T. :** Évoquer avec un collectionneur le devenir de sa collection est comme parler de corde dans la maison d'un pendu. Pour certains cette passion est le moteur de leur existence entière, pour d'autres, elle peut d'elle-même mettre un terme à l'aventure. Et les œuvres sont remises dans le circuit public. Il existe des collectionneurs prisonniers de leur collection, incapables de la faire bouger, comme paralysés.

**M.M. :** C'est souvent le cas des collectionneurs qui bâtissent un ensemble à l'image du monde tel qu'ils se le représentent. Mais il existe toutes sortes de collectionneurs. D'autres au contraire se cherchent complètement, certains encore se font violence, d'autres jouent avec les limites qu'ils se donnent...

**S.C. :** Iriez-vous, comme certains, jusqu'à affirmer qu'une collection peut être considérée comme une œuvre à part entière ?

**M.M. :** Elle se construit comme une œuvre, en tout cas. L'acte de collectionner a même sans doute préexisté à l'acte de création. Toute constitution d'un ensemble est l'expression d'un point de vue. Mais elle ne fait pas œuvre, car elle n'en a pas l'autonomie.

**C.T. :** Historiquement, les collections ont été rassemblées pour être enterrées avec leurs propriétaires.

**M.M. :** Nos approches devraient donc se mesurer sans cesse aux limites données par l'histoire des traces de l'art.

**SC:** Because a collection is such a personal thing, what future is there after its initiator has passed?

**CT:** Bringing up the future of a collection with its owner is like talking about a rope in a hangman's house. For some collecting is a passion, it has driven them their entire life, for others the adventure can easily come to an end. Some are prisoners of their collection, they are incapable of instilling any dynamism; it's as if they were paralyzed.

**MM:** This is often the case when the collection was built to reflect a world imagined by the collector. Still there are all sorts. Some, on the contrary, are experimenting, while others work hard at it and yet others play around with boundaries they set for themselves...

**SC:** Would you go so far as to say a collection could be considered as an artwork in its own right?

**MM:** Like an artwork it is a construction, it's true. The act of collecting probably even preceded that of creating. Putting an ensemble together has to express a point of view. However it cannot be an artwork as it is not autonomous.

**CT:** Historically, collections were assembled to be buried with their owners.

**MM:** Our orientations should then be constantly re-evaluated according to the boundaries set by the history of what art has left us.

Panel conducted by Stéphane Corréard on 22 February 2014 at the corporate Foundation of the Galeries Lafayette.

Propos recueillis par Stéphane Corréard le 22 février 2014 à la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, Paris.











# Collège Critique

## Le Collège Critique du 59<sup>e</sup> Salon :

Coordination : Gaël Charbau, assisté d'Olivia de Smedt

Christian Berst, *directeur de la galerie Christian Berst, Paris*  
Augustin Besnier, *critique d'art*  
Daniel Bosser, *collectionneur*  
*et ancien Président des Amis du Palais de Tokyo*  
Sandra Cattini, *critique d'art et inspectrice à la Direction générale de la création artistique*  
Elisabeth Couturier, *critique d'art et journaliste*  
Philippe Cyrroulnik, *critique d'art*  
*et directeur du 19, Crac de Montbéliard*  
Marianne Derrien, *critique d'art*  
Christophe Donner, *écrivain*  
Dorith Galuz, *collectionneuse*  
Alexis Jakubowicz, *critique d'art et commissaire d'exposition*  
Bernard Marcadé, *critique d'art et commissaire d'exposition*  
Anne Martin-Fugier, *écrivain et collectionneuse*  
Laetitia Paviani, *critique d'art*  
Céline Piettre, *critique d'art et journaliste*  
Michel Poitevin, *collectionneur et administrateur de l'ADIAF, Paris*  
Alexandre Quoi, *historien d'art*  
Olga Rozenblum, *productrice chez red shoes, et co-fondatrice du Treize, Paris*  
Eric Suchère, *écrivain et enseignant, École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne*  
Camille Viéville, *historienne d'art*  
Mathilde Villeneuve, *critique d'art*  
*et co-directrice des Laboratoires d'Aubervilliers*

## The selection committee of the 59<sup>th</sup> Salon:

Coordination: Gaël Charbau, assisted by Olivia de Smedt

Christian Berst, *director of Christian Berst Gallery, Paris*  
Augustin Besnier, *art critic*  
Daniel Bosser, *collector*  
*and former president of Les Amis du Palais de Tokyo*  
Sandra Cattini, *art critic and inspector at Direction générale de la création artistique*  
Elisabeth Couturier, *art critic and journalist*  
Philippe Cyrroulnik, *art critic*  
*and director of 19, Crac of Montbéliard*  
Marianne Derrien, *art critic*  
Christophe Donner, *writer*  
Dorith Galuz, *collector*  
Alexis Jakubowicz, *art critic and exhibition curator*  
Bernard Marcadé, *art critic and exhibition curator*  
Anne Martin-Fugier, *writer and collector*  
Laetitia Paviani, *art critic*  
Céline Piettre, *art critic and journalist*  
Michel Poitevin, *collector and administrator of ADIAF, Paris*  
Alexandre Quoi, *art historian*  
Olga Rozenblum, *producer producer at red shoes, co-founder of Treize, Paris*  
Eric Suchère, *writer and teacher, École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne*  
Camille Viéville, *art historian*  
Mathilde Villeneuve, *art critic*  
*and co-director of the Laboratoires d'Aubervilliers*

Pages précédentes :

**Thomas Lévy-Lasne**  
**La sélection, 2014.**

27,5 x 40 cm.

Aquarelle sur papier.

Courtesy galerie Isabelle Gounod, Paris.

Thomas Levy-Lasne a été sélectionné au 59<sup>e</sup> Salon de Montrouge (2010).



Depuis 2009, le Salon a introduit près de quatre cents artistes, sélectionnés et suivis par plusieurs dizaines de critiques. Afin de faire vivre dans la durée cette double communauté, et suivre le développement de leurs pratiques, le Quotidien de l'Art a créé en 2013 une rubrique hebdomadaire de «portraits critiques» consacrés aux anciens exposants du Salon. Publiés dans l'édition française, et pour certains dans l'édition internationale du Quotidien de l'Art, les premiers de ces textes sont ici rassemblés pour la première fois. Ce programme de suivi critique bénéficie du soutien de la Ville de Montrouge, du Conseil général des Hauts-de-Seine, du Ministère de la Culture et de la Communication et de l'ADAGP.

Since 2009 the Salon has presented about four hundred artists that were selected and have been followed by several dozen critics. In order for these two communities to pursue their relationships, and to keep abreast of their evolutions, the Quotidien de l'Art created, in 2013, a weekly column titled "Portraits critiques" focussing on former exhibitors at the Salon. Published in the French edition, and in some cases in the international edition of the Quotidien de l'Art, the initial texts have been gathered here for the first time. This follow up programme has been sponsored by the City of Montrouge, Conseil Général des Hauts-de-Seine, the Ministry of Culture and Communication and the ADAGP (society of authors in graphic and visual arts).

<b>Xavier Antin</b> par Emmanuelle Lequeux	48
<b>Jean-Marie Appriou</b> par Emmanuelle Lequeux	48
<b>Ivan Argote</b> par Julie Portier	49
<b>Farah Atassi</b> par Emmanuelle Lequeux	50
<b>Jonathan Binet</b> par Sinziana Ravini	51
<b>John Cornu</b> par Alexandre Quoi	52
<b>Rebecca Digne</b> par Léa Bismuth	52
<b>Antoine Dorotte</b> par Julie Portier	53
<b>Yann Gerstberger</b> par Lætitia Paviani	54
<b>Simon Nicaise</b> par Julie Portier	54
<b>Nøne Futbol Club</b> par Anaël Pigeat	55
<b>Justine Pluinage</b> par Julie Portier	56
<b>Julien Salaud</b> par Nicolas Rosette	57
<b>Pierre Seinturier</b> par Gaël Charbau	58
<b>Thomas Tronel-Gauthier</b> par Emmanuelle Lequeux	59
<b>Jessica Warboys</b> par Marie de Brugerolle	60



## Xavier Antin

### La réappropriation des moyens de production

Entre graphisme et arts plastiques, Xavier Antin, qui a participé au Salon de Montrouge en 2011, a progressivement élargi sa réflexion au monde de l'objet.

Graphiste conceptuel... C'est ainsi qu'a commencé Xavier Antin. Pas question, dans les livres qu'il «designait», de se contenter d'obéir aux contraintes: s'il a reçu les formations les plus prestigieuses dans le domaine, des Arts déco au *Royal College of Art* de Londres, c'est pour réinventer sa pratique. Pas pour répondre mécaniquement aux commanditaires. «Très vite, j'ai cherché à mettre en place un processus de travail particulier avec mes clients, à avoir un dialogue réflexif avec mes commanditaires, jusqu'à intervenir parfois sur l'édition, analyse le jeune homme né en 1981. J'ai commencé à réfléchir à la chose imprimée, à l'échelle de la production, à toutes les contraintes du monde industriel, et à la manière dont on pouvait questionner toutes ces questions à travers le livre même, dans sa genèse comme dans sa forme». Contenu éditorial, distribution, technique d'impression... Pour lui, rien n'est indifférent. On l'a déjà compris: cette simple pratique de graphiste ne pouvait le satisfaire pleinement. C'est donc vers le champ des arts plastiques qu'il s'est tourné. Presque involontairement, comme en un glissement insensible, mais évident. «Au fur et à mesure, je me suis mis à faire mes propres livres, et des gens m'ont approché, et m'ont proposé de considérer cela comme une pratique artistique à part entière, se souvient-il. C'est ainsi que j'ai commencé à l'assumer». Et presque par hasard, débarquant tout juste de ses études à Londres, le voilà propulsé au Salon de Montrouge en 2011 sur les conseils d'un ami d'ami. Tout en poursuivant son travail de graphiste, c'est désormais à «l'espace d'exposition comme médium» qu'il réfléchit. À travers ses œuvres, c'est tout le processus de production non seulement de l'image, mais aussi de l'objet, et par conséquent «de nos manières de penser», qu'il explore. Jouant avec les archétypes du design du xx<sup>e</sup> siècle, déjouant les structures économiques, il applique un regard quasi sociologique sur ces technologies contemporaines. Il s'amuse ainsi, dans un livre intitulé *Just in Time, or a Short History of Production*, à proposer toute une série de détournements d'imprimantes de bureau, inspirés par certains souvenirs, comme ce moment où il s'est retrouvé, «du fait de contraintes financières, à réaliser des publications à l'imprimante laser,

quasiment à l'échelle du bureau». À ces machines, il inflige dans son drôle de manuel de sacrés sorts: en voilà une «préparée», comme John Cage préparait ses pianos en les affectant de toutes sortes d'outils, et truffée de véritables pinceaux. Une sorte de hacking du quotidien, qui touche pour lui une question essentielle: «la réappropriation des moyens de production». Ce n'est pas pour rien qu'il revendique l'héritage de William Morris, pionnier du mouvement *Arts & Crafts* qui envisageait l'art comme l'un des principaux acteurs de l'utopie sociale. Dans cette perspective, Xavier Antin a élargi sa réflexion au monde de l'objet, refusant de se laisser enfermer dans l'univers de l'imprimé. Lors de sa première exposition à la galerie Crève-cœur (Paris), qui le représente depuis deux ans, il a composé cinq sculptures: soient cinq dés de la taille d'un tabouret, tous réalisés à l'issue des conversations que l'artiste a menées avec des entreprises spécialisées, qui dans les planches de surf, qui dans les tables de billard ou le bois tourné. À chacune, il a proposé de réaliser cette même forme. Et voilà soudain ces matériaux habituellement dévolus à une fonction qui s'en libèrent, en une sorte de design conceptuel. Voilà une page de tournée.



Xavier Antin, *Just in Time – A Short History of Production*, 2010. Courtesy Galerie Crève-cœur, Paris.



### Re-appropriating production tools

On the cusp of graphic and plastic art, Xavier Antin, who was selected for the 2011 Salon de Montrouge, has progressively broadened the scope of his investigations to the world of objects.

A conceptual graphic designer... is how Xavier Antin started out. But when designing books he certainly did not wish to simply comply with standards: indeed, if he trained at the most prestigious institutions for that domain – from the *École des Arts Décoratifs* in Paris to the *Royal College of Art* in London – it was to be able to reinvent his praxis; and certainly not to execute orders mechanically. "I rapidly began setting up a particular work pro-

cess with my clients and engaging in a dialogue on content with my patrons even sometimes getting involved in the editorial, the young artist born in 1981 explains. I began thinking about the printed matter, the production scales and the constraints of the industrial environment; about how all these issues could be rethought using the book itself, its genesis as well as its format." Editorial content, distribution, printing technics etc. to him everything is significant. Obviously a straightforward graphic approach could not satisfy him. Consequently, he turned to the area of plastic art. Almost involuntarily, imperceptibly, the shift occurred, inevitable. "Little by little I started producing my own books and then some people approached me suggesting I should consider them as fully belonging to an artistic process, he recalls. So, I began acknowledging that." By chance, fresh from his studies in London, he was suddenly picked up by the 2011 Salon de Montrouge where he had applied on the advice of a friend of a friend. So while he resumes his work as a graphic designer he is also studying the premise of the "exhibition space as medium". His works examine the entire production process of the image as well as the object, and consequently of "our thought processes". As he toys with the archetypes of 20<sup>th</sup> century design, eluding the economic structures, he takes an almost sociological look at contemporary technologies. So, he has a bit of fun with his book titled *Just in Time or a Short History of Production*, where he offers a series of appropriations of office printers, inspired by his past experiences such as the time when he had to, "because of financial issues, print publications on a laser printer practically on an office scale." With his unusual tome he inflicts strange predicaments onto his machines: for instance, like John Cage prepared his pianos by putting inside a variety of tools, Xavier Antin has "prepared" his printer by stuffing it with paintbrushes. As if he was hacking daily life, this raises an essential question for him: that of "re-appropriating production tools". Unsurprisingly he claims the heritage of William Morris, the founding father of the *Arts & Crafts* movement that saw art as one of the leading motors of social utopia. With this in mind, Xavier Antin has broadened his perspective to objects, thus refusing to be limited to the printing business. For his first show at the Crève-cœur gallery in Paris, which has represented him over the past two years, he produced five sculptures: five dice the size of a stool all made after conversations he had with companies specialized in either surf boards, billiard tables or turned wood. He asked each to produce this same format. And lo and behold, these materials, habitually used for a specific function, have been freed producing a form of conceptual design. A page well turned!

## Jean-Marie Appriou

### Penser la sculpture

Jean-Marie Appriou a participé au Salon de Montrouge en 2012. Il expose actuellement à la Delko Galerie, à Rennes, jusqu'au 1<sup>er</sup> septembre 2014.

«Grès, bretzel, dreadlocks», dit un cartel; «marbre de carrare, mine de plomb, bouche de renard, plâtre», dit l'autre. Ses légendes techniques sont des poèmes: Jean-Marie Appriou a le sens des alliages étranges, et une attirance pour les techniques négligées. À 27 ans à peine, et déjà alchimiste confirmé, l'artiste s'est composé un univers bien particulier, qui a déjà retenu l'attention de quelques galeristes et curateurs; de ses pairs artistes, surtout, qui l'ont très vite soutenu. C'est aux beaux-arts de Rennes qu'il s'est formé. Avant même son diplôme en 2010, il y rencontre quelques anciens de l'école: Wilfrid Almendra, et surtout Dewar & Gicquel, prix Marcel-Duchamp 2012 avec qui il partage un amour des expérimentations de matières organiques, et des heurts entre high and low culture. «J'ai fait un stage en 4<sup>e</sup> année auprès d'eux, et j'ai été marqué par le côté "Do it yourself" de leur pratique. Leur rapport à la matière m'a aussi beaucoup touché», explique l'artiste. Jean-Marie Appriou choisit alors son camp: «penser la sculpture». Et abandonne le domaine de l'image dans lequel il s'épanouissait à ses tout débuts, fasciné qu'il était par la gravure, notamment les eaux-fortes de Rembrandt. Très vite, il trouve sa technique de prédilection: la céramique, dont il fait un usage d'une rare délicatesse. En Bretagne, dans les années 1970, son père avait construit des fours de céramistes, mais l'enfant avait grandi près d'eux sans les utiliser. «Ce n'est qu'après les beaux-arts que je me suis engagé dans cette matière, raconte-t-il depuis cette région où il s'est construit un atelier secondaire, avec toutes sortes de fours. J'aime le côté déceptif de la céramique, cet engagement physique et processuel qu'elle exige: tu modèles un objet, et tu le redécouvres différent quand tu ouvres la porte du four. Cette matière a un pouvoir très fort de transformation, assez déstabilisant. Elle permet à l'objet de lever les yeux, pour reprendre l'expression de Didi-Huberman». Inutiles récipients de grès, agrémentés d'une touffe de taupé ou d'une rugueuse peau de sanglier: le jeune homme a aussi appris une autre technique plutôt marginale, celle du tannage. Résultat: un détonnant mariage entre minéral et animal, qui l'a fait remarquer au Salon de Montrouge en 2012. «J'avais participé auparavant à une espèce d'école alternative organisée par Dewar & Gicquel,

cela m'a permis de rencontrer l'artiste Mathieu Mercier, qui m'a ensuite invité à une exposition collective, où le curateur Julien Fronsacq, et aussi beaucoup d'artistes de ma génération qui avaient fait ce salon, et je me suis inscrit comme beaucoup de gens de mon âge», témoigne l'artiste. Sa participation y a retenu l'attention de jeunes commissaires (l'une d'entre eux l'a invité à participer au prix Sciences Po au printemps dernier). Quant aux collectionneurs? «Beaucoup avaient l'air intéressés, mais ils semblent encore timides tant que l'on n'est pas estampillé par une galerie». Si l'artiste a déjà collaboré avec Semiose et Air de Paris, il reste pour l'instant libre de tout engagement, désireux de continuer à se mettre en péril. «La céramique est un risque, on ne sait parfois pas si ce que l'on voit est nul ou sublime. Les Chinois lui ont fait atteindre des sphères célestes, mais les objets type Emmaüs peuvent aussi faire tourner de l'œil, s'amuse-t-il. Mais j'aime ces matières, fourrures ou céramiques, qui permettent à la surface de prendre corps, et portent le regard vers l'intérieur. Mon désir, c'est d'incarner quelque chose derrière cette fine couche, ce mensonge». Daniel Dewar l'a résumé en un compliment: «Tu te permets ce que nous n'osons pas, le sentiment».



Jean-Marie Appriou, *Hostie Charcuterie*, 2011. © D. R.



## Thinking Sculpture

Jean-Marie Appriou participated in the 2012 Salon de Montrouge. He is currently exhibiting at the Delko Gallery in Rennes, until 1 September.

"Earthenware, pretzel, dreadlocks" says a wall label; "Carrara marble, pencil, fox mouth, plaster" says the other. His technical captions are poems: Jean-Marie Appriou has a feeling for strange alloys and an attraction to neglected techniques.

At hardly 27 years old, and already an experienced alchemist, the artist has created for himself a very specific universe which has already attracted the attention of a few galleries and curators; of his artist peers especially, who have supported him from early on. It is at the Rennes art school that he was trained. Even before his diploma in 2010, he met some alumni from that school: Wilfrid Almendra and especially Dewar & Gicquel, winner of the 2012 Marcel-Duchamp prize, with whom he shares a love of experimentation with organic substances, and clashes between high and low culture. "I did a final year internship with them, and I was marked by the "Do it yourself" aspect of their practice. Their relationship with the material also affected me strongly," explains the artist. Jean-Marie Appriou then chose his side: "thinking sculpture". And abandoned the domain of the image in which he flourished at the very beginning, fascinated as he was by printmaking, especially Rembrandt's etchings. Very quickly, he found his favourite technique: ceramics, which he uses with rare finesse. In Brittany during the 1970s, his father had built pottery kilns, but the child had grown up near them without using them. "It is only after art school that I became engaged with this material," he says from this region where he has built a second studio with all sorts of kilns. "I like the deceptive aspect of ceramics, the physical and processual engagement it requires: you model an object and you rediscover it different when you open the kiln door. This material has a very strong transformational power that is quite unsettling. It allows the object to raise its eyes to use the expression of Didi-Huberman." Useless recipients in earthenware adorned with a tuft of moleskin or a rough boar skin: the young man has also learned another rather marginal technique, that of tanning. Result: an explosive marriage between mineral and animal, which attracted notice at the 2012 Salon de Montrouge. "I had previously participated in a sort of alternative school organized by Dewar & Gicquel that allowed me to meet the artist Mathieu Mercier, who then invited me to a group exhibition where the curator Julien Fronsacq, and also many artists of my generation who had been at this Salon and, like many people of my age, I joined," says the artist. His participation there drew the attention of young exhibition organizers (one of them invited him to participate in the Sciences Po prize last spring). As for collectors? "Many seemed interested, but they seem still to be shy as long as you are not supported by a gallery". Although the artist has already worked with Semiose at Air de Paris, for the moment he remains free of all commitment, eager to continue expose himself to danger. "Ceramics are a risk, and sometimes you don't know whether what you see is

rubbish or sublime. The Chinese made it reach celestial spheres, but objects of the charity shop type can also make the eye turn, he is amused to say. "But I like these materials, furs or ceramics that allow the surface to take shape and draw the eye towards the interior. My desire is to incarnate something behind this thin layer, this lie". Daniel Dewar summarised in a compliment: "You allow yourself what we do not dare, feeling".

## Ivan Argote No limit

Né en 1983 à Bogotà, Ivan Argote vit et travaille à Paris. En 2009, il participe au 54<sup>e</sup> Salon de Montrouge. Depuis, il multiplie les expositions personnelles et de groupes. Il participe actuellement à «A Space called public» à Munich, avant de prendre part, à partir du 11 octobre, à «Happy Birthday Galerie Perrotin / 25 ans» au Tripostal à Lille.

On dit que rien ne l'arrête. Arrivé de Bogotà en 2006, il intègre l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris où il suit l'enseignement de Claude Closky, dont il retient les protocoles et hérite sans conteste de la liberté de ton. Sitôt diplômé, en 2009, il est présenté au Salon de Montrouge, puis fait un tour de France des résidences d'artistes les plus pointues (et les plus précaires), avant de changer de standing en entrant dans la galerie Perrotin. En somme, tout sourit à Ivan Argote qui sourit à tout, même aux filles inaccessibles des publicités pour les crèmes de beauté dont il mime les pauses, bennais (*All my girlfriends*, 2007), car la naïveté est sa meilleure tactique. À Montrouge, sa vidéo *Retouch* fait parler de lui comme une figure prometteuse de la nouvelle génération; et une telle retombée surpasse l'ironie de ses hypothèses. En effet, quel idiot est assez illusionné pour croire qu'il lui suffit de taguer un chef-d'œuvre pour en signer un? Peu importe, le monde de l'art applaudit. Il faut dire que la grosse bêtise est un coup de maître: en un geste iconoclaste, une frappe chirurgicale au musée national d'art moderne, à la bombe de peinture sur un tableau (sous verre) de Mondrian, Argote donne un nouveau frisson à la performance – qui a d'ailleurs tendance, parmi sa génération, à s'enliser dans une obsession citationnelle. Il comment ainsi l'ultime œuvre appropriationniste et interroge très sérieusement la manière dont l'artiste peut aujourd'hui s'entretenir avec l'histoire de l'art. Chez Argote, les révoltes timorées et manifestations sans casse semblent exprimer un désir sincère de changement, la tentative de faire sa place malgré le poids de l'histoire ou la soumission de la société aux systèmes

de pouvoirs et à l'ordre moral. Quand il demande à tout un wagon de lui chanter «joyeux anniversaire», distribue des centimes d'euros dans le métro, ou demande à des passants de poser fièrement devant du mobilier public détruit, c'est autant de bombes qu'il pose dans la société individualiste, capitaliste et docile. Dans le même temps, l'actualisation des pratiques associées à Fluxus et aux dernières avant-gardes questionnent la possibilité même de leur mise à jour quand la participation du passant est vécue comme un dérangement, voire une prise d'otage. L'héritage des utopies est posé en parallèle de l'héritage esthétique de la modernité. Argote prend la question à bras le corps en en faisant le thème d'une fiction dans le film *La Estrategia* (2011). Sous la forme d'un documentaire, il montre la recréation d'une communauté active à Bogotà dans les années 1970 par un groupe de jeunes gens, espérant ainsi comprendre la manière dont leurs aînés vivaient leurs idéaux. Plus comique, le globe tournant sur une broche, parmi les poulets halal (*Rotation*), ne témoigne-t-il pas, à une échelle cosmique, d'une volonté de changer le monde? Il s'agirait de prendre au sérieux les rêveries infantiles et les farces d'Argote, d'abord parce qu'elles ont prouvé leur efficacité dans le champ de l'art, une ligne de front qui l'occupe autant que la critique sociale. La commissaire Isabelle Le Normand le compte dans une génération (avec Pauline Bastard, Neïl Beloufa, Adrien Vescovi ou Simon Nicaise) caractérisée par une économie réduite et des effets spéciaux bricolés, plus proche de Michel Gondry que de James Cameron (cf. *Catalogue Magazine*, «Une nouvelle Dynastie?», mars 2010). Cette dernière souligne aussi que l'intérêt pour le renouvellement du rapport au public se traduit chez ces jeunes artistes par l'expérience du commissariat et de la scénographie d'exposition.

Dans la série de photos trafiquées *Horses* (2011), l'artiste croise dans une fiction le discours sur l'histoire de l'art et l'influence des systèmes de pouvoir



Ivan Argote, *Retouch*, 2008, vidéo, 12 secondes. Courtesy Galerie Perrotin.





sur le quotidien, deux sujets qui sous-tendent son œuvre. Elle recense des statues équestres à Paris et à New York dont le cavalier, conquérant victorieux et alibi patriotique, s'est volatilisé. La bête n'est plus que l'emblème d'une liberté nouvelle. L'iconoclasme ciblé pourrait prédire la destitution de l'hégémonie culturelle occidentale. Elle le fait, en sourdine et en douceur comme dans la récente vidéo *Two 50 years old men having emotions*, démonstration incrédule de la consolation mutuelle de deux hommes dont le chagrin est inexplicable car peut-être trop évident: ils vont devoir passer la main à une jeunesse qui ne sait pas se tenir.

#### No limits

Ivan Argote was born in Bogotá in 1983 and now lives and works in Paris. In 2009, he took part in the 54<sup>th</sup> Salon de Montrouge. Since then, there have been countless solo and group exhibitions. He is currently in 'Happy Birthday Galerie Perrotin / 25 ans' at the Tripostal in Lille (until January 12<sup>th</sup> 2014).

People say he is unstoppable. When he arrived from Bogotá in 2006, he enrolled at the *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris*, where his teacher was Claude Closky. He has taken onboard the latter's mode of working and has undeniably inherited his freedom of expression. Straight after graduation in 2009, his work was shown at the Salon de Montrouge. This was followed by a veritable 'tour de France' of artist residencies, amongst the most cutting edge (and the most precarious), before his standing changed when he joined Galerie Perrotin. In short, everything seems to be going Ivan Argote's way. And when life smiles at him, he smiles back, even at the inaccessible beauties of cosmetics adverts, whose dumb postures he mimics in *All my girlfriends*, 2007. Naivety works for Ivan! At Montrouge, his video *Retouche* had people talking about him as a highly promising figure of the new generation; and his current success exceeds by far his ironic predictions. In fact, what kind of idiot is deluded enough to believe that by simply tagging a masterpiece, you make it your own? But it doesn't matter because the art world is in admiration. You have to admit that his height of foolishness was also a masterstroke: with an iconoclastic gesture, a precision bombing attack at the Pompidou Centre, he took a spray can of paint to a painting by Mondrian (luckily behind glass). Argote adds a new and thrilling dimension to the performance, which tends in the rest of his generation to get bogged down in an obsessive form of self-citation. With his 'attack' on Mondrian, he has created the ultimate work of appropriationist art and

addresses in all sincerity the relationship of an artist today with the history of art. In Argote's œuvre, fainthearted revolts and non-destructive demonstrations seem to be the expression of a heartfelt desire for change, an attempt to find his place despite the weight of history bearing down on him and the pressure to submit to a society where power and the moral order reign. When he asks a carriage full of passengers to sing 'happy birthday', hands out centimes in the Parisian metro, or asks passers-by to strike a pose in front of vandalised street furniture, he is planting bombs primed to destroy our individualistic and docile capitalist society. At the same time, modernising the practices of Fluxus and the avant-garde movements calls into question the very feasibility of updating them. Participation is seen by the passer-by as an unnecessary disturbance, even a victimisation, as if the artist were taking hostages. Placing our utopian heritage side by side with the aesthetic heritage of modernity, Argote tackles the question head on by choosing it as the central theme of his film, *La Estrategia* (2011). Using a documentary format, he shows how a group of young people recreate a community that was active in Bogotá in the Seventies in the hope to discover how their predecessors lived out their ideals. More comical, doesn't a globe turning on a spit amidst several halal chickens (*Rotation*) seem, on a cosmic level, to bear witness to a desire to change the world? Perhaps we should take Argote's childish dreams and pranks more seriously. Haven't they proven just how effective they can be in the art world, a domain that interests the artist at least as much as social criticism? The curator Isabelle Le Normand places him in a generation (along with Pauline Bastard, Neïl Beloufa, Adrien Vescovi and Simon Nicaise) that is characterised by an economy of means and homemade special effects, closer to Michel Gondry than James Cameron (cf. *Catalogue Magazine*, 'Une nouvelle Dynastie?' March 2010). She also emphasises that an interest in a renewal of the relationship with the public is manifest in these young artists in their experimentation with exhibition curatorship and design. In *Horses* (2011), a series of tampered photos, the artist combines in an imaginary story his message on the history of art and a description of the influence of power systems on our daily life: two subjects which are an inherent part of his entire body of work. The series is an inventory of equestrian statues in Paris and New York whose rider, the victorious conqueror and alibi for an expression of patriotism, has in fact disappeared into thin air. The animal left behind becomes the symbol of a newfound freedom. Does this targeted iconoclasm predict the destitution of western cultural hegemony?

Yes, but softly-softly, like in the recent video *Two 50 years old white males having emotions*, the unbelievable demonstration of two men consoling each other. Their inexplicable grief surely needs no explanation as it is so obvious: they are going to have to step down in favour of a younger generation that doesn't know how to behave itself.

#### Farah Atassi

#### La fulgurance des lignes pures

Après avoir participé au Salon de Montrouge en 2010, Farah Atassi est nommée pour le prix Marcel-Duchamp 2013. Elle revient d'une résidence à l'International Studio & Curatorial Program (ISCP), à New York, et expose ses dernières toiles chez Xippas, à Paris.

Fulgurance: matière première des toiles de Farah Atassi, autant que de son parcours. À peine cinq ans après sa première exposition, voilà la jeune femme qui accède, cet automne, au firmament (certes relatif, mais tout de même): la nomination au prix Marcel-Duchamp. Déjà, quand elle a participé au Salon de Montrouge en 2010, les rumeurs les plus favorables couraient sur son compte, et nombre d'amateurs d'art avaient été subjugués par ses premières toiles, exposées chez Anne+ à Ivry-sur-Seine ou dans le cadre d'une exposition collective à la Ferme du Buisson. Née en 1981, la redoutable rivale de Claire Fontaine, Raphaël Zarka et Latifa Echakhch ne se laisse pourtant en rien dérouter de sa quête. Son succès aussi mérité que soudain? Les collectionneurs qui s'arrachent ses toiles? Cela n'empêche pas Farah Atassi de bouleverser sans cesse sa pratique: les trois séries de toiles qu'elle a réalisées jusqu'à présent frappent autant par leurs très rigoureuses compositions que par leurs singularités. Formée aux Beaux-arts de Paris, elle y papillonnait entre les ateliers de Bernard Piffaretti, Claude Viallat et Jean-Michel Alberola sans se laisser impressionner le moins du monde. Mais, elle le reconnaît, il lui a fallu quelques années avant de trouver sa voie. «J'ai exploré différents sujets, le paysage, le portrait, mais tout était assez désorganisé, pas du tout dans la représentation de l'espace, et j'ai senti un besoin de rupture: selon moi, je me trouvais dans une impasse», se souvient-elle. Alors est venue sa première illumination: avec une implacable froideur, elle se met à explorer du pinceau la ruine moderniste, qu'elle frappe de la lumière si complexe des intérieurs hollandais du siècle d'or (née à Bruxelles de parents syriens, Farah Atassi se sent fille du Nord bien plus

que d'Orient). Naît ainsi une litanie d'espaces pauvres et dépouillés, dépourvus de toute présence humaine, aux tristes tonalités: «J'avais besoin de réapprendre la couleur... En fait, jusqu'à présent, me manquait une contrainte, quelque chose qui me tienne. Quand je l'ai trouvée, je me suis réveillée». Mais cette série qui lui valut ses premiers succès fait déjà pour elle partie du passé. Exposées en ce moment à la galerie Xippas, à Paris, ses toiles les plus récentes témoignent d'un virage à... 90°. Car pour l'artiste, ces œuvres ont en commun un des leitmotivs essentiels à sa recherche: «la réflexion sur la grille moderniste. En travaillant en all-over au Scotch®, je continue à créer le trouble en concevant autrement un espace illusionniste qui échappe à l'abstraction. Un dispositif contradictoire, entre perspectives marquées et effets de planéité». Surtout ne pas voir derrière ces images aux allures de pixels en explosion une influence de l'image numérique: ce sont les avant-gardes du xx<sup>e</sup> siècle qui continuent de hanter la jeune peintre, et les notions attachées à l'histoire de la peinture moderniste et à ses défenseurs comme Clement Greenberg. «Je m'amuse à confronter des motifs ornementaux, folkloriques, à la doctrine moderniste pure qui les rejette», raconte-t-elle en se souvenant des *Nibelungen* de Fritz Lang, film qui mêle les influences du Bauhaus et du folklore germanique. Si Mondrian et Malevitch ont hanté son travail dès les débuts, ce sont maintenant «les limites de leur utopie» qu'elle cherche à questionner. Des interrogations purement formelles, qui réfutent la vision que nombre d'amateurs ont eu de ses premières toiles: «Avec mon travail sur la ruine, beaucoup de gens me parlaient de l'absence, de la mélancolie, il y avait dans leur lecture un



Farah Atassi, *Workshop*, 2011, huile sur toile, 200 x 160 cm. Collection MNAM/ Centre Georges Pompidou, Paris. Courtesy: l'artiste et Galerie Xippas.

pathos que je ne mets pas du tout dans mon travail». Volontairement froides, ses dernières pièces échappent à ce risque. Mais frappent par la fulgurance de leurs lignes pures.

### The brilliance of pure lines

After participating in the Salon de Montrouge in 2010, Farah Atassi has been nominated for the 2013 Marcel Duchamp Prize. She is back from a residence at the International Studio & Curatorial Program (ISCP) in New York and is showing her most recent paintings at the Xippas Gallery in Paris.

Brilliance constitutes the raw material of Farah Atassi's canvases, in accordance with her career. Just five years after her first exhibition, the young woman accedes to the firmament this autumn (relative, but even so) upon her nomination for the Marcel Duchamp Prize. Already, when she participated in the Salon de Montrouge in 2010, the most encouraging rumours were circulating with regard to her, and many art lovers were captivated by the early paintings, exhibited at Anne+, in Ivry-sur-Seine or as part of a group exhibition at the Ferme du Buisson. Born in 1981, the formidable rival of Claire Fontaine, Raphaël Zarka and Latifa Echakhch, she has allowed nothing to divert her from her quest. Success as justified as it is sudden? Collectors snapping up her paintings? This does not preclude Farah Atassi from constantly upending her practice: each of the three series of paintings she has produced so far are striking as much for their rigorous composition as their singularity. Trained at the *Beaux-arts* (Fine Arts school) in Paris she drifted between the studios of Bernard Piffaretti, Claude Viallat and Jean-Michel Alberola without being in the least bit daunted. But she admits that it took her some years to find her own way. "I explored different subjects, landscapes, portraits, but it was quite disorganised and not at all in the representation of space, and I felt a need to make a break: to my mind, I was in a dead end", she recalls. Then came her first illumination: with relentless coldness, she began to explore the modernist ruin with her paintbrush, striking her subject with the complex light of Dutch interiors of the Golden Age (born in Brussels of Syrian parents, Farah Atassi feels far more a daughter of the North than of the East). Thus, a litany of impoverished and stripped down spaces emerged, devoid of any human presence, in forlorn tonalities: "I had to relearn colour... In fact, thus far, I was missing a constraint, something to hold me. When I found it, I revealed myself." But the series that harvested her first successes has already been relegated to the past as far as she is concerned.

Currently on show in the Xippas Gallery in Paris, her most recent paintings reflect a... 90° shift. Because for the artist, these works share an essential leitmotif in her research: "the reflection on the modernist grid. Working in all-over with Scotch®, I continue to create disturbance by conceiving an illusionist space differently that eludes abstraction. A contradictory device between pronounced perspectives and flattening effects." Above all, not to see behind these pixel-like images exploding influences of the digital image: the avant-garde of the 20<sup>th</sup> century continuing to haunt the young painter, as well as concepts tied to the history of modernist painting and its defenders like Clement Greenberg. "I enjoy confronting ornamental, folkloristic motifs with the pure modernist doctrine that rejects them", she says, recalling *Die Nibelungen* by Fritz Lang, a film that combines the influences of the Bauhaus and German folklore. If Mondrian and Malevich have haunted her work from the beginning, she now seeks to question "the limits of their utopia". Purely formal questions, which refute the vision that many admirers had of her early works: "with my work on ruin, many people talked to me about absence, melancholy, there was a pathos in their reading that I do not put into my work at all." Deliberately cold, her most recent works are beyond this risk, striking by the brilliance of their pure lines.

### Jonathan Binet Le chat de Schrödinger

Jonathan Binet a participé au 56<sup>e</sup> Salon de Montrouge en 2011. Il a bénéficié d'un Module - Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent en 2012 au Palais de Tokyo, à Paris, et d'un Statement sur la foire de Bâle en juin dernier. Il est représenté par la galerie Gaudel de Stampa, à Paris.

Il y a des moments dans la vie d'un critique ou d'un curateur qui peuvent sembler anodins sur l'instant, mais qui s'avèreront décisifs pour l'avenir. L'un de ces moments fut pour moi la rencontre, en tant qu'étudiante en histoire de l'art, avec une des galeristes russes les plus importantes de l'époque. Celle-ci m'avait dit: «Une œuvre d'art intéressante doit prendre trois secondes à regarder et trois secondes à comprendre!». Cette phrase m'était apparue comme l'illustration même du mauvais goût. Et depuis, seuls les artistes dont l'œuvre prend une éternité à voir et une autre à comprendre sont susceptibles de m'intéresser. S'il y a un artiste qui m'échappe en permanence et qui rend toute écriture futile, y compris celle-ci, c'est bien Jonathan

Binet. Notre première rencontre fut un coup de foudre absolu, et pourtant, il ne s'agissait que d'une petite reproduction dans une revue d'art. Certes, André Malraux disait qu'il n'y a rien de plus trompeur que la reproduction photographique d'une œuvre. Mais l'œil n'est-il pas le plus grand trompeur? La force de Jonathan Binet réside dans la mise en place d'un Rubik's Cube en perpétuelle mutation, transformant ainsi le regard en pièce de jeu, à la fois impuissant et omnipotent. Dans ce chaos bien orchestré, sa peinture à coup de dés devient un voyage dans la dimension inconsciente de l'action physique. Une action qui bouleverse complètement la relation entre cause et effet, car Jonathan Binet agit sur le passé depuis le futur, en créant une sorte de nanotechnologie de la peinture. Ce comportement quantique nous oblige à penser la peinture en termes de probabilité. Jonathan Binet fait aussi en sorte que les peintures se font elles-mêmes. Parfois, il passe par derrière la toile, place la bombe de peinture dans la croix du châssis, et celle-ci commence à couler, créant une protubérance à la surface habituellement plane du tableau. C'est aussi l'histoire de l'art qu'il renverse, en verticalisant la *drip painting* de Pollock, en donnant à la tradition de support/surface une profondeur, en aggravant les déchirures de Fontana, en continuant les traits de bombe de Martin Barré, en exagérant l'esthétique d'un bureau *Arte povera* de Gedi Sibony ou celle ultra high-tech de Wade Guyton. Et pourtant, Jonathan Binet dépasse toutes ces références en restant un véritable chat de Schrödinger. Les mains dans les poches. Le pied contre le mur. Dans certains pays, l'acte d'attente est presque devenu un métier, qui n'est pas si loin de la position de l'artiste dans son atelier. Comment exécuter un autoportrait en s'y cachant? Au milieu des châssis accrochés, le dos au mur, Binet s'empare de la bombe et d'un petit châssis carré, comme d'une lance et d'un bouclier. Il peint autour de lui, comme l'homme de Vitruve, sans bouger, finit par peindre une toile qu'il tient comme un masque pour ne pas s'aveugler. C'est Leonard de Vinci façon Binet. L'image la plus

emblématique de Jonathan Binet reste celle qui nous renvoie à un Yves Klein renversé, dans laquelle il saute vers le haut d'un mur blanc muni d'une bombe, comme s'il voulait s'échapper à l'espace de la galerie aussi bien qu'à celui de sa propre peinture. *Catch him if you can!*

### Schrödinger's cat

Jonathan Binet took part in the 56<sup>th</sup> Salon de Montrouge. He participated in the Modules - Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent in 2012 at the Palais de Tokyo, in Paris, and in Statements at Art Basel last June. The Gaudel de Stampa gallery in Paris represents him.

There are moments in the life of critic or a curator which may seem unimportant at the time, but which will prove decisive in the future. For me one of these moments was meeting, whilst a history of art student, one of the most important Russian gallery owners of that time. She said to me: "An interesting work of art should take three seconds to look at and three seconds to understand!" This phrase was the epitome of bad taste to me. Since then, the only artists likely to interest me are those whose work takes an age to see and another to understand.

If there is one artist who continues to escape me and who makes writing meaningless, this included, it is clearly Jonathan Binet. It was love at first sight at my first encounter, and yet, it was only a small reproduction in an art review. Certainly, André Malraux said that there is nothing more deceptive than the photographic reproduction of an artwork. However, our eyes can deceive us more than anything else can't they?

Jonathan Binet's strength resides in the creation of an ever-changing Rubik's Cube, thus changing the viewer into a both powerless and omnipotent game piece. In this well-orchestrated chaos, his painting on the basis of a gamble is a journey into the unconscious dimension of the physical action. This is an action that completely changes the relationship between cause and effect, as Jonathan Binet acts on the past from the future, by creating a sort of nanotechnology of painting. This quantum behaviour forces us to consider painting in terms of probability.

Jonathan Binet also ensures that the paintings create themselves. Sometimes, he goes behind the canvas, places the spray-paint in the cross frame, and it starts to run, creating a protuberance on the normally flat surface of the painting. He is also reversing the history of art, by making Pollock's drip painting vertical, adding depth to the supports and surfaces tradition, aggravating Fontana's lacerations, continuing Martin Barré's paint spray trails and exaggerating the aesthetics of an *Arte povera* bureau by Gedi Sibony or ultra high-tech Wade Guyton



Jonathan Binet, *Hitiste*, 2011, aérosol sur toile, 190 x 210 x 8 cm. Courtesy of the artist and galerie Gaudel de Stampa, Paris.





style. And yet, Jonathan Binet exceeds all these references by remaining a true Schrödinger's cat. Hands in pockets. Kicking a wall. In certain countries, the act of waiting has almost become a profession, which is not so different from the position of an artist in his studio. How do you carry out a self-portrait by hiding away? Amongst the hanging frames, leaning against the wall, Binet grabs the spray can and a small square frame, like a lance and shield. He paints around himself, like Vitruvian Man, without moving, ending up painting a canvas that he holds like a mask so as not to blind himself. Leonard of Vinci, Binet fashion. Binet's most iconic image remains one reminiscent of an Yves Klein in reverse, in which he jumps towards the top of a white wall with a spray can in his hand, as if he wanted to escape from the gallery as well as his own painting. Catch him if you can!

### John Cornu

«Objet vs situation»

Depuis sa participation au Salon de Montrouge en 2010, John Cornu a bénéficié de pas moins d'une quarantaine d'expositions personnelles et collectives. Autant d'occasions d'élaborer un art de la situation, entre dérèglement des codes modernistes et romantisme noir.

Art contextuel et création, l'intitulé de la thèse qu'il a soutenue en 2009 à l'université Paris I, résume au mieux le *modus operandi* privilégié de la pratique de John Cornu, faite majoritairement d'installations sculpturales pensées en fonction du site d'intervention. Ainsi des travaux emblématiques de greffe architecturale *Plan libre* (2007), démultipliant les pilotis blancs de la *villa Savoye* de Le Corbusier, et *La fonction oblique* (2010), série décroissante d'étais noirs soutenant l'une des parois d'un blockhaus nantais.

Lauréat en 2010 du Prix découverte des Amis du Palais de Tokyo, John Cornu y réalise l'année suivante une exposition marquante, accompagnée d'une première monographie. Massive et autoritaire, sa proposition *Assis sur l'obstacle* aligne au centre de l'immaculé *white cube* d'un Module-Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent neuf croix de menuisiers noircies, qui évoquent tout à la fois l'art minimal, des structures antichars et un cimetière militaire. Avec pareils objets, l'artiste entend offrir un «scénario à plusieurs entrées», aussi sensible que mental, qui additionne à la force d'une perception immédiate de la forme, inspirée de la théorie de la *Gestalt*, une puissance d'évocation symbolique.

Un principe qu'affirmera avec ampleur l'exposition «Viser la tête», qui s'est

tenue en 2012 au centre d'art Le Parvis à Tarbes, où se déployait au sein du site brutaliste de ce supermarché tout un arsenal de pièces au dénuement radical libérant une charge dramatique et violente: nuée de chaise-trappes, néons dérèglés, tirs de Flash-Ball sur placoplatre... Autre temps fort la même année, l'exposition collective «Filiations» autorisait John Cornu, en talentueux commissaire-artiste, à mettre en relation des œuvres de Kosuth, Toroni et Buren, puisées dans la collection de l'Espace de l'art concret [à Mouans-Sartoux (Alpes-Maritimes)], avec la modularité de ses propres travaux.

Tandis que plusieurs de ses pièces sont entrées dans des collections publiques (FRAC Midi-Pyrénées, FNAC, Cneai), John Cornu est désormais représenté par la Ricou Gallery à Bruxelles et par la galerie Anne de Villepoix à Paris, où il a exposé en 2013 une série de châssis noirs qui semblent rongés par les flammes (*Macula*), avant d'y occuper la *Project Room* en janvier prochain. Membre fondateur du label *hypothèse*, il a aussi contribué à certains de ses projets d'expositions, dont le dernier en date «.doc» à la Galerie Edouard-Manet à Gennevilliers. La riche actualité de John Cornu, qui effectuera en 2014 deux résidences, à Montréal et à Yakouts, en Sibérie, l'a encore amené récemment à installer, dans le cadre du Parcours Saint-Germain à Paris, une colonnade circulaire d'étais argentés à l'intérieur d'une luxueuse boutique de soins capillaires. Soit une nouvelle application de ce qui résonne chez lui comme un credo: «Objet vs situation».



John Cornu, Vue de l'exposition de John Cornu «Qu'en en finisse» (janvier-mars 2013) à la Galerie Anne de Villepoix, Paris. Photo: D. R.



«Objet vs situation»

Since his participation in the 2010 Salon de Montrouge, John Cornu has benefitted from no less than about 40 solo and group exhibitions. As many opportunities to develop an art of the situation, between disturbance of the modernist codes and black romanticism.

Contextual art and creation, the title of the dissertation he defended in 2009 at the Université Paris I summarizes best

the *modus operandi* favoured by John Cornu's practice, drawn largely from sculptural installations, reflections that are based on the site of action. Thus the emblematic works of architectural graft *Plan Libre* (2007), multiplying the white piles of Le Corbusier's *Villa Savoye*, and *La Fonction Oblique* (2010), a decreasing series of black struts supporting one of the partitions of a blockhouse in Nantes.

The winner in 2010 of the Discovery Prize of the Friends of the Palais de Tokyo, John Cornu created a remarkable exhibition there the following year; accompanied by a first monograph. Massive and authoritarian, his proposal *Assis sur l'Obstacle* aligned in the centre of the immaculate *white cube* of a Module-Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent, 9 blackened carpenters' crosses which evoke both minimal art, antitank structures and a military cemetery. With such objects, the artist intends to offer a "scenario with several entrances", as much about feeling as the mind which adds to the force of an immediate perception of the shape, inspired by *Gestalt* theory, a power of symbolic evocation.

A principal that would be affirmed by the exhibition "Viser la tête [Aiming for the Head]" which was held in 2012 at the Le Parvis art centre in Tarbes, where within the Brutalist site of this supermarket a whole arsenal of pieces in radical destitution freeing a dramatic and violent charge was spread out: a cloud of traps, disorderly neons, Flash-ball shots on plasterboard... Another highlight of the same year, the group exhibition "Filiations" allowed John Cornu as a talented curator-artist, to relate works by Kosuth, Toroni and Buren, drawn from the collection of the Espace de l'Art Concret [at Mouans-Sartoux (Alpes-Maritimes)] to the modularity of his own efforts. While several of his pieces have entered public collections (FRAC Midi-Pyrénées, FNAC, Cneai), John Cornu is now represented by the Ricou Gallery in Brussels and by the Anne de Villepoix Gallery in Paris, where in 2013 he exhibited a series of black undercarriages which seem to be gnawed by flames (*Macula*) before occupying the *Project Room* there next January. A founder member of the *Hypothèse* label, he has also contributed to some of its exhibition projects, the most recent of which ".doc" at the Edouard-Manet Gallery in Gennevilliers. The wealth of current events of John Cornu, who in 2014 will enjoy two residencies in Montreal and Yakutsk in Siberia, has again led him recently to install in the context of the Parcours Saint-Germain in Paris, a circular colonnade of silver struts inside a luxury hair care boutique. In other words, a new application of what resonates in him as a creed: "Object v. Situation".

### Rebecca Digne

Le film, une intuition qui pense

Rebecca Digne a participé au 55<sup>e</sup> Salon de Montrouge en 2010 et s'apprête à commencer une résidence au Pavillon du Palais de Tokyo, à Paris. Portrait d'une artiste aux films ciselés comme des bijoux philosophiques.

Pour Rebecca Digne, filmer et penser sont une seule et même chose. Seule compte la justesse de sa pratique et l'organicité des gestes qu'elle met en scène: *Rassembler*, *Creuser*, *Fouiller*, *Cueillir* sont bien des actions que la caméra saisit pour ne plus les lâcher. Ainsi en est-il de *Creuser* (2011) dans lequel elle examine la latitude résidant entre le langage et sa représentation et s'installe au cœur de cette tension: à l'image, une matière épaisse, granuleuse et noire, d'une densité extrême et un geste frénétique de la main qui creuse la terre comme «on creuse son trou ou sa tombe». Ce geste est bien primitif, laborieux, mais il devient pictural lorsque l'écran se sature de matière en mouvement. Et l'on ne cesse de penser à la naissance de l'image, à la préhistoire, aux premiers artistes soufflant instinctivement du pigment sur les parois des murs ou s'aidant des volumes pour décrire le bombé d'une échine.

Le geste de la main est toujours pour l'artiste un acte de résistance. Il suffit de revoir *Mains* - présenté en 2010 lors de l'exposition «Dynasty» au musée d'art moderne de la Ville de Paris et au Palais de Tokyo - pour prendre la mesure du caractère politique de cette prise de position. L'artiste se contentant de filmer le visage d'un homme levant ses mains salies face à la caméra, alors qu'il n'est coupable de rien: cela pourrait paraître d'une simplicité désarmante si la main ne devenait précisément l'organe philosophique de toute prise de contact avec le monde. C'est en 2010 que Rebecca Digne, lors de sa résidence à la Rijksakademie à Amsterdam, réaligne *Cueillir* et radicalise sa pratique: le film sera cueillette, littéralement mode de subsistance, apprentissage de son environnement, faculté d'ouverture du regard. Le film est une barque sur des eaux troubles, une navigation arrêtée et incertaine, un processus paradoxal qui décide d'un cadre et de ce qui s'y passe avec la plus grande pauvreté et la plus grande détermination à la fois.

Rebecca Digne «se met, comme elle le dit, au même niveau de fragilité que ce qui est filmé». Elle se place au présent et sculpte le réel avec humilité et peu de moyens: les films sont courts, sans début ni fin, présentés en boucle, tournés en vidéo ou en pellicule en fonction d'une nécessité impérieusement imposée par le projet. Le travail est le fruit d'un

lent mûrissement de ses intuitions, d'un temps de recherches et de lectures. Il n'est pas étonnant que l'un de ses pères spirituels soit Jean-Michel Alberola : elle partage avec lui un goût de l'essentiel et de la retenue, la même quête d'un territoire précis dans lequel s'actualisera la pensée. Rebecca Digne travaille d'ailleurs en ce moment à la réalisation d'un triptyque filmique autour des trois couleurs primaires : ne sommes-nous pas, ici encore, face à une exploration du primordial?



Rebecca Digne, *Mains*, 2010, film 16mm/Color/Silent/1'15". Tous droits réservés.



### A film: intuitive thinking

Rebecca Digne took part in the 55<sup>th</sup> Salon de Montrouge, in 2010, and is about to begin a residency at the Palais de Tokyo in Paris. Portrait of an artist whose films are pieces of chiselled philosophical jewellery.

To Rebecca Digne filming and thinking are one and the same. What is imperative is the accuracy of her praxis and organicity of the gestures she stages: *Gathering*, *Digging*, *Foraging*, and *Picking* are the actions her camera captures and holds fast; in *Digging* (2011), she examines the latitude between language and its representation as she stands at the very heart of that tension: on the screen a thick, granular, black matter of incredible density; a frenzied hand is excavating the earth as one would "dig one's hole or tomb". The gesture is quite primitive and painstaking but it becomes graphic when the screen is saturated with moving matter. Thus we are constantly reminded of the birth of prehistoric painting when the very first artists instinctively blew pigments onto cave walls or used a volume to describe the curve of a backbone. To an artist, hand gestures are always a means of resistance. One only has to see *Hands* – shown in 2010 during "Dynasty", an exhibition at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris and the Palais de Tokyo – to fully comprehend the highly political nature of such a point of view. Here the artist merely films a man looking at us while he raises his soiled hands; he is captured by the camera, despite his innocence. This could seem disarmingly simplistic

if the hand was not precisely the philosophical tool used when making contact with others. In 2010, during her residency at the Rijksakademie in Amsterdam, Rebecca Digne produced *Picking*, further radicalizing her approach. The film is itself a harvest therefore literally a means of subsistence, of understanding one's environment and broadening one's scope. The piece is a vessel floating on dark waters, an interrupted and uncertain navigation, and a paradoxical process that can choose, with great determination and economy of means, a frame and the action it contains.

As Rebecca Digne explains, she: "puts herself at the same level of fragility as the object of the film". She is positioned in the present and humbly sculpts reality with the simplest of tools: the films are short, without beginning or end, and played in a loop. They are videoed or filmed depending on the mandatory requirements of the project. The work is the result of a slow maturation of her intuitions, time spent on research and much reading. It is hardly surprising that one of her spiritual fathers is Michel Alberola since, as he, she is an adept of both restraint and the essential; they share the same pursuit: finding the exact territory where thought can become substance. As a matter of fact, Rebecca Digne is currently working on shooting a triptych on three primary colours: are we not, here again, confronted with an investigation into the primordial?

### Antoine Dorotte Sur le zinc attaqué

Antoine Dorotte a été lauréat du Salon de Montrouge en 2009. Il est représenté par la galerie ACDC à Bordeaux. Il présente sa commande publique réalisée en 2013 à Lagardette Bassens Carbon-Blanc, dimanche, 27 octobre, de 16h00 à 18h00, 5, quai Bourbon à Paris (4<sup>e</sup>).

«Si quelqu'un un jour vous parle de faire un film d'animation avec des plaques d'eau-forte, prenez-le au sérieux», écrivait l'artiste Bruno Peinado au sujet d'Antoine Dorotte, son ami et voisin breton. Et si ce quelqu'un y parvient, avec deux cent plaques gravées pour quelques secondes de film – juste le temps de se prendre un coup de canif dans une réminiscence d'une scène de *West Side Story* (*Sur un coup d'urcin*, 2007) –, et s'il remet ça, dans ce qui s'annonce comme une série, ou une suite de teasers fulgurant des aventures de la surfeuse *PaintOmovie*, cette réincarnation de l'*Irma Vep* de Feuillade dans la silhouette de *Catwoman*, signant un *ride* à 360° sur une vague tropicale, ou, dans le dernier opus, mettant la racée à un ours polaire dressé chez Nintendo,

et bien, en effet, ce quelqu'un ne plaisante pas. L'œuvre d'Antoine Dorotte, forte, belle, aiguisée, caustique comme l'acide qui attaque le zinc, furieusement poétique, se développe, se ramifie et prend de l'ampleur. Cela va faire mal. Repéré au Salon de Montrouge en 2009, il remporte le prix Maif pour la sculpture en 2011. En 2012, il parachutait dans le bassin du jardin des Tuileries sa *Mystérisa Bola* de cinq mètres de diamètre en écailles de zinc. À Bordeaux, il vient signer une commande publique sur la ligne du Tramway, *Les fées*, un conciliabule démoniaque de pilonnes électriques, et prépare une exposition au FRAC Aquitaine pour 2014. En ce moment, il rejoue l'installation créée pour son exposition «Forte taille en eau douce» (à la Galerie Edouard Manet de Gennevilliers) dans le sous-sol voué sur moquette rouge d'un immeuble de l'île Saint-Louis (5, quai Bourbon, 75004 Paris, jusqu'au 16 novembre). Dans ce décor pour réunion de société secrète aux faux airs de backroom sadian, les gouttières serpentes ornées du fameux moirage d'acide, qui, au centre de la pièce, éjaculent du sulfate de cuivre sur un tétraèdre rutilant dont on assiste à la lente oxydation, et nous livrent un spectacle obscurantiste et (presque) burlesque, que l'on prend pour une prophétie. «Destruction et création sont intimement liés», comme l'écrit à son endroit Lionel Balouin. Le mariage impossible des références, du *quattrocento* à la série B, le détournement des poncifs et des techniques, le tout pris dans une boucle, toujours, une tornade infernale, transforme l'appropriationniste en apprenti sorcier, dont la soupe de références risque à tout moment d'exploser plus fort que la bombe H. Ce n'est plus la fin de l'histoire sur laquelle dissertait le postmodernisme, c'est l'apocalypse qui est à l'ordre du jour. Mais la tentation du côté obscur mise en scène chez Dorotte depuis ses premiers dessins n'est pas seulement une allégorie de l'histoire de l'art, ni un tropisme de vieil adolescent bercé au heavy metal: la critique de la grande fabrique à rêve est bien là, lancinante et infatigable; dans ce cauchemar hautement



Antoine Dorotte, *Forte taille*, 2013, prod. Galerie Edouard Manet, Gennevilliers. Courtesy galerie ACDC, Bordeaux.



esthétique, ce sera «plus trash la vie». Irma Vep vaincra, le dessin et la gravure s'en trouveront revivifiés et de nouvelles fictions naîtront sous la mine et contamineront le monde rationnel, où certains ont vu de leurs yeux le serpent aux écailles de zinc.

### On attacked zinc

Antoine Dorotte was a prize winner at the 2009 Salon de Montrouge. He is represented by the ACDC Gallery in Bordeaux. He is presenting his public commission created in 2013 at Lagardette Bassens Carbon-Blanc, on Sunday 27 October from 4 p.m. to 6 p.m. at 5, quai Bourbon à Paris (4<sup>e</sup>).

"If someone someday speaks to you about making a cartoon film with etching plates, take them seriously," wrote the artist Bruno Peinado about Antoine Dorotte, his friend and Breton neighbour. And if someone succeeds in doing it, with 200 engraved plates for a few seconds of film – just the time to be stabbed with a penknife, as a reminiscence of a scene in *West Side Story* (*Sur un coup d'urcin*, 2007) – and if he puts that back into what looks like a series, or a succession of teasers fulgurating with adventures of the surfer *PaintOmovie*, a reincarnation of the *Irma Vep* of Feuillade in the silhouette of *Catwoman*, signing a 360° ride on a tropical wave or, in the final opus, thrashing a polar bear trained at Nintendo, and in fact, this person is indeed not joking. The work of Antoine Dorotte, strong, beautiful, sharp, caustic like acid that attacks zinc, furiously poetic, develops, ramifies and grows. This is going to hurt. Noticed at the 2009 Salon de Montrouge, he won the Maif prize for sculpture in 2011. In 2012, he parachuted his 5 metre diameter *Mystérisa Bola* made of zinc scales into the pond of the Tuileries garden. In Bordeaux, he has just signed a public commission on the tramway line, *The Fairies*, a diabolical confabulation of electrical pylons and is preparing an exhibition at the FRAC of Aquitaine for 2014. At the moment, he is again playing the installation created for his exhibition "Forte taille en eau douce" (at the Edouard Manet Gallery of Gennevilliers) in the vaulted basement on red carpet of a building on the l'île Saint-Louis (5, quai Bourbon, 75004 Paris, until 16 November). In this décor for meetings of a secret society with false airs of a Sadian backroom, the serpentine gutters decorated with the famous moiré decoration of acid, which, in the centre of the room, ejaculate copper sulphate onto a gleaming tetrahedron whose slow oxydation we observe and provides us an obscurantist spectacle that is (almost) burlesque, when we take for a prophecy. "Destruction and creation are intimately connected" as Lionel Balouin writes in



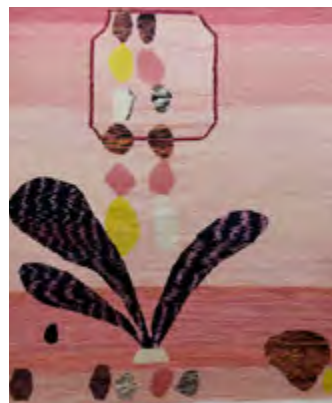
turn. The impossible marriage of references, from the *quattrocento* to B series, the misappropriation of stencils and techniques, all taken in a loop, always, an infernal tornado, turns the appropriation into a sorcerer's apprentice, whose soup of references risks exploding with greater strength than the H bomb at any time. This is no longer the end of history on which Postmodernism dissertated, it is the apocalypse which is on the agenda. But the temptation from the dark side put into play by Dorotte since his earliest drawings is not only an allegory of the history of art, nor the tropism of an adult lulled by heavy metal: the criticism of the great dream factory is in fact present, both haunting and tireless; in this highly aesthetic nightmare, it will be "more trash than life". Irma Vep will be victorious, drawing and printmaking will be revived and new fictions will be born under the pencil led and will contaminate the rational world where some have seen with their own eyes the serpent with the zinc scales.

### Yann Gerstberger

#### Larache – ou bordel et dates

Il est 02h12 du matin, je suis en train de faire la vaisselle quand j'entends une série de petits cris aigus. Ça ne vient pas de la chambre de mon fils, non, ça vient de l'autre côté de la cloison, il y a de la musique. Je m'arrache difficilement de ce sommeil pour le moins laborieux et j'ai du mal à me rendre à l'évidence mais, il n'y a plus de doute: je suis en train de rêver que je fais la vaisselle et mon voisin s'envoie en l'air. Je suis dégoutée. Du coup, j'hésite. Est-ce que je déprime ou est-ce que je bouge de là? Pour peu qu'ils remettent le couvert, je décide d'aller lire mes mails. Dans la journée, j'avais envoyé un message à Yann pour lui parler de cet article que j'allais écrire sur lui. Je ne suis pas mécontente de le retrouver en plein milieu de la nuit sur fond de google-image-tombe-plage. «Pour le fun savais-tu que Jean Genet est enterré à Larache au Maroc (google image)? Ok.» Et suis ravie de le savoir d'humeur taf, s'étant légèrement ken au surf en début de semaine. Petite précision, ça fait maintenant presque un an que Yann est parti vivre au Mexique et là, au moment même où je me distrais dans le noir face à mon écran blafard, il est à la plage. Passons. Donc bain de minuit dans l'actualité de Yann Gerstberger. Le sable est chaud et le ressac idem, j'entre sans difficulté dans sa rentrée artistique puisqu'il commence par m'évoquer la sortie de son catalogue *Zicatela Ding*<sup>1</sup> «avec des artistes internationaux de renom!», à savoir

Lili Reynaud Dewar, Julien Goniche et moi-même. Pas désagréable, je me sens bien à l'aise, je passe les épaules et file une petite brassée de mémère la tête hors de l'eau. Il m'explique ensuite qu'il participe au troisième numéro du fanzine d'artiste *DYStopie*<sup>2</sup>, porté par le même studio de design graphique parisien, *Adulte Adulte*, auteurs de la charte de son propre catalogue et poursuit avec sa présence à la *YIA Art Fair*<sup>3</sup>, ainsi qu'à la grande et très alléchante (de mon point de vue) exposition «Decorum – tapis et tapisseries d'artistes», qui ouvre aujourd'hui, 11 octobre, au musée d'art moderne de la Ville de Paris; peut-être aussi un solo show dans un projet space à Oaxaca qui s'appelle *Proyecto Paralel* en octobre, mais pas sûr. Bon, voilà pour les plus ou moins grosses vagues de la rentrée, ça va, j'aperçois encore le rivage. Il s'agit maintenant de glisser un peu plus loin dans les ténèbres sans fond et le courant glacé qui vous fige les pattes arrières auxquelles s'agrippent de temps à autre quelques objets sans matière, j'ai nommé: la préparation d'une exposition personnelle, qui aura lieu au printemps 2014 au Confort Moderne [à Poitiers]. «Donc il y aurait beaucoup de tapisseries abstraites post earthquake et des sculptures post earthquake – ou même disons post world – ou bien post anthropologie fictionnelle, dans un mode *E.T. téléphone maison*, c'est-à-dire le passage où E.T. essaye de se connecter aux autres E.T. à l'aide d'objets pour enfants divers en lisière d'une forêt et qu'il est tout moribond». Et là je me souviens de mon rêve, celui où je faisais la vaisselle. Je me souviens, comme dans tout rêve qui se respecte, que je ne faisais pas simplement la vaisselle, c'est-à-dire que je ne m'occupais pas de laver des assiettes, etc. mais que je lavais, texto – une sale



Yann Gerstberger, *Genuine Desert Watch*, 2013, coton, colorants naturels (grana cochinilla) et synthétiques, colle néoprène, bâche vinyle, 290 x 240 cm. Vue de l'exposition «Deshoras», Galerie Alain Gutharc, Paris. Photo: Aurélien Mole.



page de l'Histoire – l'Histoire avec un grand H, nettoyage d'un meurtre, ou je ne sais quoi, d'un événement dans le genre, quelque chose d'à la fois louche et officiel, quelque chose qui fait tout ensemble bordel et dates, quelque chose de trouble comme, au loin, dans le sable, une «tombe de plage mexicaine, un peu mal faite mais très colorée avec des passages béton brut et gros carrelage, avec beaucoup de fleurs synthétiques dessus toutes niquées par l'air marin».

- (1) Ouvrage édité à l'occasion d'*Art-o-rama 2013*, salon d'art contemporain à Marseille dont Yann Gerstberger était l'artiste invité.
- (2) Autoédition lancée en mai 2012. Chaque numéro se compose de trois journaux faits main de seize pages donnant chacun carte blanche à un artiste différent.
- (3) Fondée par Romain Tichit, *YIA Art Fair – Young International Artists* – souffle sa troisième bougie, du 24 au 27 octobre 2013, au cœur du Marais à Paris.

#### Larache – or Muck-ups and Dates

It is 2:12 a.m. and I am doing the dishes when I hear a series of short shrill cries. But they aren't coming from my son's room, no, they come from the other side of the wall. I can also hear music. I pull myself out of this rather tedious slumber and, though I have trouble focussing, it becomes quite clear: I was dreaming about washing dishes while my neighbour was getting laid. I'm grossed out. And don't know what to do. Should I get depressed or get out of here? They might even go at it again. I decide to get up and read my emails. I had sent a message to Yann earlier about writing this article on him. In fact, I am quite enthused at meeting up with him in the middle of the night by way of google – image – tomb – beach. "A bit of trivia, did you know that Jean Genet was buried at Larache, Morocco, (google image)? Ok." I'm delighted to see he's back in the mood for the job since earlier this week he'd gotten creamed surfing. A bit of info, it's been about a year now that Yann moved to Mexico, so right now while I'm sitting in the dark, staring into the pallid screen trying to take my mind off things, he's at the beach. I decide to take a midnight dip into Yann Gerstberger's news. The sand is warm and so are the waves, I have no trouble slipping into his latest artistic news since he starts off by mentioning the publication of his catalogue *Zicatela Ding*<sup>1</sup> "with famous international artists!", i.e. Lili Reynaud Dewar, Julien Goniche and myself. Nice, I feel pretty good about that. I am up to the shoulders now and launch into a slow granny breaststroke, carefully keeping my head out of the water. He then explains that he'll be involved in the third edition of the artist's fanzine *DYStopie*<sup>2</sup> put out by *Adulte Adulte*, the same Parisian graphic design studio that did the graphics for

his own catalogue; then continues with his presence at the *YIA Art Fair*<sup>3</sup> as well as the tantalizing (in my opinion) exhibition "Decorum" – Artist's Carpets and Wall Hangings – opening on 11 October at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris; and a solo show at *Paralel /// Oaxaca* in January 2014. So that's about it for the biggest news waves. I'm fine; I can still see the shore. Now it's time to dive into deeper, darker waters where icy currents chill your hind legs while immaterial things occasionally cling to them, I mean: preparing an individual show for 14 March 2014 at the Confort Moderne in Poitiers, France. "There'll be plenty of abstract weavings from after the earthquake and post earthquake sculptures – I should even say post world – or maybe post fictional anthropology, in mode *E.T. "phone home"*: you know the part when E.T. tries to contact other E.T.'s using a bunch of kid's stuff he takes to the edge of a forest, and he is nearly dying." And then I remember my dream, where I was washing dishes. I remember that – like in any true dream – I wasn't just doing the dishes; I wasn't actually picking up plates etc. I was literally washing – a filthy page of History – History with a capital letter; disappearing a murder or something like that, something official and fishy including muck-ups and dates, something unsettling like, over there in the distance, a "tomb on a Mexican beach, a slipshod but bright and colourful affair of raw concrete, crude tiling and masses of messy synthetic flowers all screwed up by the sea spray."

- (1) Published for *Art-o-rama 2013*, contemporary art fair in Marselles where Yann Gerstberger was invited.
- (2) Self-publication launched in May 2012. Issue of three handmade copies of sixteen pages for which each artist has been given carte blanche.
- (3) Founded by Romain Tichit, *YIA Art Fair – Young International Artists* – celebrated its third anniversary from 24 to 27 October 2013, in the Marais quarter of Paris.

#### Simon Nicaise des objets sentimentaux

**Simon Nicaise a participé au Salon de Montrouge en 2009. Il est actuellement en résidence en Thaïlande dans le cadre du programme Thaillywood initié par Marie Fontaine Taittinger.**

En 2009, il remportait le prix de la jeune création avec une sculpture refusée par le service de sécurité du Centquatre (Paris): une sculpture reproduisant à échelle 1 une cheminée rustique entièrement constituée d'allumettes, soit un fantasme domestique ou prétexte artistique douteux en proie à sa disparition par un simple claquement de doigt; autant dire que la poésie de *Souffre* ne pouvait rien concéder aux normes anti-incendie, quitte à ne pas

être exposée du tout. S'il avait songé à faire carrière sous un chapiteau, Simon Nicaise aurait été de ces clowns romantiques, spécialistes es flocs sublimes et chutes virtuoses. Pourtant, celui qui se cramponne aux idées « casse-gueule », tant d'un point de vue technique – à l'exemple du mobile en cendres de cigarettes (*Mobile*, 2012) – que commercial, voire intellectuel – sur le stand de la galerie Dominique Fiat à la FIAC en 2012 une porte se refermait inéluctablement en faisant couiner un os en plastique coincé dans l'embrasure – trace dans le champ de l'art une route sans embuche. Exposé au Salon de Montrouge en 2009, lauréat du prix Science Po en 2010, il a depuis participé à une trentaine d'expositions collectives (dont « Seconde main » au musée d'art moderne de la Ville de Paris en 2010) et s'est vu offrir une dizaine d'expositions personnelles, comme chez Dominique Fiat (2012) ou Primo Piano (2011). Il est aussi entré dans les collections du FRAC Haute-Normandie, dont les dernières acquisitions feront l'objet d'un accrochage à l'occasion des trente ans des FRAC à partir du 23 novembre au musée d'Evreux et à la Maison des Arts Solange-Boudoux. Grâce au soutien du Centre national des arts plastiques et de la région Haute-Normandie, un catalogue raisonné paraîtra en janvier 2014, avec un texte de Lionnel Gras. Simon Nicaise est aussi un artiste engagé auprès de la jeune création, fédérant une nébuleuse d'artistes de sa génération autour de ses projets associatifs tels que la Störk galerie à Rouen et la webradio Duuu (duuradio.fr) consacrée à des entretiens et des tables rondes.

S'il est difficile de qualifier son esthétique, l'on peine pourtant rarement à reconnaître une œuvre de Simon Nicaise. Abreuvée d'histoire de l'art, sa pratique de la sculpture et de l'objet semble autant devoir à sa fréquentation des musées qu'à celle des boutiques de farces et attrapes, un jumelage dont il continue à explorer les propriétés formelles et les ressorts métaphysiques, comme dans le récent triptyque *Amazingo Physiognomonegus*, trois crânes monstrueux moulés dans un masque d'horreur flasque, comme une anthropologie de la fête en négatif. Souvent issu du détournement d'un objet du quotidien dont il annule l'usage, inverse le sens giratoire et sémantique par une astuce simple, son art pourrait se situer au croisement du ready-made et de la prestidigitiation. Ainsi de l'hypnotique installation *Effet, pas d'affect* (2010), un petit train dont le rail circulaire est posé sur une table tournant dans le sens opposé, de sorte à neutraliser la distraction. C'est cette mélancolie de trouble-fête qui est si singulière chez Nicaise, particulièrement poignante quand elle semble, par un

acte dérisoire et une mièvrerie surjouée, tenter de retenir la joie avant qu'elle n'écluse, pour en contempler le reliquaire, à l'image du bouquet de ballons percés *Sans Titre* (2012). Les procédés de pétrification, embaumement et cryogénéisation satisfont souvent cette humeur, comme pour *Cannibalisation d'une goutte d'eau* (2010), qui renferme les munitions d'une bataille de boule de neige dans un congélateur de supérette. Avant de rejoindre la résidence Thaillywood (créée par Marie Fontaine Taittinger) en Thaïlande où il séjourne actuellement, il donnait à l'espace d'art rouennais *Le 180* sa « première et dernière performance », comme annonçait cet addict des tombés de rideaux, sous le titre toujours lyrique « Les êtres et les objets se perforent ». L'artiste n'envisage pas là un tournant dans sa pratique mais une « mise au point » sur un corpus, une sorte de check-up renouvelable tous les cinq ans. Il s'agissait de réaliser ou de re-faire en public des œuvres produites dans l'atelier, telle une transposition de la « cuisine spectacle » dans les cocktails chics, joués par l'artiste avec une nonchalance exquise et une dérision subtile qui pointait, de manière plus incisive que dans ses œuvres, la figure de l'artiste en amuseur public.



Simon Nicaise, *Résident*, 2012, balai, aimants et visserie, 145 x 40 x 9 cm. Photo : Émilie Ouroumov.



### Sentimental objects

Simon Nicaise is currently in Thailand undertaking a residency within the Thaillywood programme initiated by Marie Fontaine Taittinger.

In 2009, he won the Young Creator's Award with a sculpture that had been refused by the Centquatre (Paris): the piece represented, on a scale of 1/1, a rustic chimney entirely made of matches;

in other words a domestic fantasy or a dubious artistic pretext ready to disappear in smoke in a stroke. Suffice to say that such *Sulphurous* poetry could not comply with fire & safety regulations, even if it prevented the work from being exhibited. If Simon Nicaise had launched into a career under a circus tent, he would have been one of those clowns that specialize in sublime flocs and virtuoso falls. Still, he who clings to "risky business", whether technical – as in his cigarette ash mobile (*Mobile*, 2012) – or commercial and even intellectual – at the Dominique Fiat Gallery stand for the 2012 FIAC a door kept slamming shut on a squeaking plastic bone stuck in the doorway – has so far made his way without trouble into the art field. Exhibited at the 2009 Salon de Montrouge, laureate of the Prix Science Po in 2010, he has since taken part in about thirty group shows (including "Seconde Main" at the Musée d'art moderne de la Ville de Paris in 2010) and was offered ten or so personal exhibitions with such galleries as Dimonique Fiat (2012) or Primo Piano (2011). He has also been purchased by the FRAC Haute-Normandie – an exhibition of the latest acquisitions marked the 30 years of the FRAC (Regional Fund for Contemporary Art) in November at the Musée d'Evreux and the Maison des Arts Solange-Boudoux. Thanks to the contribution of the Centre national des arts plastiques and of Région Haute-Normandie a catalogue raisonné was published in January 2014 with a text by Lionnel Gras. Simon Nicaise is also involved with young creators, bringing together a nebula of artists of his generation to work on group projects such as the Störk gallery in Rouen, and the web-radio Duuu (duuradio.fr) which focusses on interviews and panel discussions.

Simon Nicaise's aesthetics are not easy to define, however his works are not that difficult to recognize. His sculptural approach and objects are steeped in art history yet seem to be as much inspired by frequent visits to museums as by a jokes and novelty shop; a combination he continues to explore both for its formal properties and metaphysical resources like in his latest triptych *Amazingo Physiognomonegus*: his three monstrous skulls shaped into a flaccid mask of horror are a sort of study of the dark side of partying. Often an appropriation of objects of daily use for which he invalidates the purpose and, through a simple trick, reverses the mechanisms as well as the semantics, his art could be seen as a mixture of ready-made and illusion. Thus the hypnotic installation, *Effet pas d'affect* (2010) in which a miniature train runs on circular railway tracks set up on a table that spins in the opposite direction, thus neutralising the distraction. Nicaise's singularly

disruptive melancholia becomes particularly poignant when, through some insignificant action of excessive sentimentality, he attempts to hold joy back just as it is about to flower, leaving us to contemplate its relics: see the bouquet of popped balloons *Sans Titre* (2012). The process of petrification, embalming and cryonics often reflect this mood as in *Cannibalisation d'une goutte d'eau* (Cannibalising a Drop of Water, 2010) where the ammunition for a snowball battle is stored in a supermarket freezer. Before leaving for the Thaillywood residency (founded by Marie Fontaine Taittinger) in Thailand where he is at the moment, he offered at the Rouen art space, *Le 180*, "his first and last performance" as our aficionado of curtain falls called it; a piece as always poetically titled: "People and things auto-perforating". Far from being a turning point in his approach he saw the performance as a "focus" on a body of work, a sort of check-up to be repeated every five years. He produced or rather re-enacted the making of works created in his studio; a transposition of the "cuisine shows" put on during fancy cocktail parties, the artist performs with delightful nonchalance and subtle derision thus highlighting, with rather more sarcasm than in his works, the artist's role as an entertainer.

### Nøne Futbol Club Des œuvres qui font image

**Nøne Futbol Club a participé au 58<sup>e</sup> Salon de Montrouge en 2013, et y a été récompensé par le prix du Conseil général des Hauts-de-Seine. Ce duo d'artiste participe actuellement à l'exposition « Cookbook, l'art et le processus culinaire » à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. Leur travail est également présenté dans les Modules-Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent hors les murs du Palais de Tokyo, aux musées des tissus et des arts décoratifs de Lyon, à l'occasion de la biennale.**

Ils ont encore l'âge d'être à l'école des beaux-arts – et c'est le cas de l'un d'entre eux. Pourtant, le duo Nøne Futbol Club est aujourd'hui sollicité de toutes parts. Leur rencontre a eu lieu dans une école de graphisme qu'ils ont chacun quittée à la veille de leur diplôme, puis leur collaboration a commencé l'année suivante. « Mélange plein de leurres », ce nom surprenant allie une image de culture populaire (le football au Brésil) et une absence – qui veut rappeler le mouvement des *Anonymous* ou la figure d'Ulysse se présentant comme « personne » devant le Cyclope avant de lui crever un œil. Le ø de Nøne n'a d'autre signification que d'introduire un ensemble vide dans



cet enchevêtrement d'anglais, de portugais et d'apparence de danois. Le duo pratique la sculpture, l'installation et la vidéo à travers des gestes simples et radicaux, pour capter la fugacité du moment précis où l'on saisit la complexité des choses.

Les œuvres de Nøne Futbol Club font image et sont d'une efficacité redoutable. Plusieurs d'entre elles sont consacrées à la sacralisation du corps, et à la recherche d'une beauté artificielle qui tourne souvent à la torture. Dans *Work n°65 Choplifting*, un zoom dans le portrait d'un crooner italien au visage allègrement refait est imprimé sur une petite bâche tendue par des sandows sur un cadre métallique chromé qui sert habituellement aux scènes de concerts ou aux promotions de supermarchés. Comme dans des tableaux saint-sulpiciens, ce fragment de sourire émaillé est tout auréolé des moirures de ces élastiques bandés. C'est un peu le même geste que l'on retrouve dans *Work n°076-mobile: Stay Hungry*, une série de boîtes dans lesquelles sont épinglées, au lieu de papillons, des statuettes écrasées ou fondues d'hommes aussi body-buildés que celui de Richard Hamilton dans son célèbre *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (1956). Évidemment, c'était aussi l'envie de se confronter à la question du nu dans l'art classique.

À travers *Work n°911 All Cars Are Beautiful*, véhicule de police retourné comme une vieille chaussette que Nøne Futbol Club a présenté au Salon de Montrouge, certains ont pu reconnaître (dans le titre de l'œuvre) le numéro des urgences américaines et le sigle punk ACAB (*All Cops Are Bastards*). «Alors on est tous prisonniers», disait un visiteur devant l'œuvre publiquement récompensée. Devant, *Work n°144: Hot Wheels*, des images de manifestations viennent spontanément à l'esprit : par l'épreuve du feu, ces gros anneaux de bois ont pris la forme des pneus qui brûlent dans les émeutes. Ils émergent de leur propre définition dans une boucle que l'on retrouve souvent chez Nøne Futbol Club. Activiste et provocant, leur travail s'attaque à notre société contemporaine. *Work n°63 Get High* est une cage dans laquelle sont enfermés des pigeons capturés à Barbès. Sur des perchoirs en forme de lettres, ils doivent des graines dont les miettes tombent sur le sol, et «écrivent» le slogan «Get High» – la pièce était destinée au Prix Sciences-Po pour l'art contemporain. «C'est comme dans le management, les employés ne se rendent pas compte de la stratégie des dirigeants», estime le duo. Le travail de Nøne Futbol Club oscille en permanence entre la dénonciation et l'humour, avec une violence qui se neutralise au moment même où elle s'avance.



Nøne Futbol Club, *Work n°067: Liza*, 2014. Aluminium, sandow, bâche imprimée. 200 x 200 cm.



### Works that create image

Nøne Futbol Club participated in the 58<sup>th</sup> Salon de Montrouge in 2013, and won the Conseil Général des Hauts-de-Seine prize. This artistic duo is currently participating in the exhibition "Cookbook, l'art et le processus culinaire [Cookbook, culinary art and process]" at the Paris École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Their work is also presented at the Modules-Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent outside the walls of the Palais de Tokyo, at the Lyon Musées des Tissus et des Arts Décoratifs on the occasion of the Lyon Biennale.

They are still of an age to be at art school – and this is the case for one of them. However, the Nøne Futbol Club duo is today sought from all over. Their meeting took place in a graphic arts school that both left just before receiving their diploma and then their collaboration began the following year. "A mixture full of lures", this surprising name allies an image of popular culture (football in Brazil) and an absence – which intends to recall the movement of the *Anonymous* or the figure of Ulysses presenting like "Noman" before the Cyclops before gouging his eye out. The ø of *None* has no meaning other than to introduce an empty whole in this tangle of English, Portuguese and Danish appearance. The duo practices sculpture, installation and video through simple and radical gestures, to capture the transience of the precise moment when we understand the complexity of things.

The works of the Nøne Futbol Club create image and are of a formidable efficiency. Several of them are devoted to the sacralisation of the body, to the search for an artificial beauty which often turns to torture. In *Work n°65 Choplifting*, a zoom in the portrait of an Italian crooner whose face has been blithely redone is imprinted on a small tarpaulin held down by bungees on a chrome metal frame which usually serves for concert stages or supermarket promotions. Like

in 19<sup>th</sup> century religious paintings, this fragment of an enamelled smile is all haloed with moiré patterns from these bound elastics. Almost the same gesture is found in *Work n°076-mobile: Stay Hungry*, a series of boxes in which instead of butterflies, crushed or melted statuettes of men as body built as Richard Hamilton in his famous *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?* (1956) are pinned. Obviously it was also the desire to confront the question of the nude in classical art.

Through, *Work n°911 All Cars Are Beautiful*, a police vehicle overturned like an old sock that Nøne Futbol Club presented at the Salon de Montrouge, some were able to identify (in the work's title) the American emergency number and the punk acronym ACAB (*All Cops Are Bastards*). "Then we are all prisoners", said one visitor in front of the work which was publicly honoured. In front of *Work n°144: Hot Wheels*, images of protest spontaneously come to mind: through testing by fire, the large rings of wood have taken the form of the tyres that burn during riots. They emerge from their own definition in the loop that we often find in the work of Nøne Futbol Club. Smart and provocative, their work attacks our contemporary society. *Work n°63 Get High* is a cage in which pigeons captured in the Barbès area of Paris are enclosed. On perches in the form of letters, they devour grain, the crumbs of which fall on the ground, and "write" the slogan "Get High" – the piece was destined for the Sciences-Po Prize for contemporary art. "It's like in management, employees do not realize the strategy of the managers", considers the duo. The work of Nøne Futbol Club permanently oscillates between denunciation and humour, with a violence that is neutralized at the same time as it also advances.

### Justine Pluinage Filmer nue

Justine Pluinage a remporté le grand prix du Salon de Montrouge 2013. Elle poursuit son travail entre le documentaire et la fiction au Fresnoy – Studio national des arts contemporains à Tourcoing. Elle présente une installation vidéo, *Virile*, au musée des arts décoratifs de Lyon, dans le cadre des Modules-Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent du Palais de Tokyo.

Face caméra, le visage fermé, marqué par les années et l'ennui, col roulé rose, cheveux bien coiffés; de temps en temps, elle repousse sa mèche derrière l'oreille, cligne des yeux, se redresse un peu, pour faire bonne figure. En voix off, Eliane raconte : ses journées sans

intérêt, le ménage, le canapé, la télé, son mari diabétique et impuissant – elle simule, «il est content, tout va bien» –, ses petits bonheurs, il n'y en a pas beaucoup, ses chiens. Silence, elle parle de cette carapace : «à l'intérieur, tout est détruit, y'a rien». Elle réfléchit : «j'ai besoin que ça fasse mal, finalement j'existe à travers la douleur car je n'ai pas connu autre chose». Au bout de cinq minutes seulement, Eliane conclut. Elle a tout dit. Sa vie est finie, ça s'est passé il y a quarante-cinq ans; parfois, elle y repense, «à 16h05», l'heure à laquelle on lui a enlevé le bébé qu'elle venait de mettre au monde (*Eliane, mère de l'ombre*, 2007).

Avant d'entrer à l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles, Justine Pluinage avait fait des études de psychologie, et on ne peut en ignorer l'influence sur sa pratique documentaire. Entre 2006 et 2009, elle réalise des portraits de femmes stupéfiants de vérité. La caméra ne parvient pas seulement à pénétrer l'intimité de ses sujets; il semble que l'enregistrement ait un effet déclencheur pour libérer la parole, prononcer ce qui n'a jamais été dit. «Grâce à la mise à distance qu'offre l'espace de la représentation, les personnes s'autorisent à accoucher d'une parole douloureuse», commente Mathilde Villeneuve dans son texte pour le Salon de Montrouge. La dissociation de l'image et du texte (ou de la voix off), qu'utilisera l'artiste à plusieurs reprises, ménage aussi cette distance, un écart «qui permet de passer du "je" au "nous"», analyse la critique d'art. Le documentaire comme méthode de psycho-analyse et comme support d'une thérapie collective? Le sérieux d'un tel projet est désamorcé par le film-sketch *Tourette et Péronné* (2012) où un couple témoin de son isolement, lui hilare, elle désespérée depuis que son mari a déclaré un genre de syndrome de Gilles de la Tourette inversé : il rit tout de temps. Dès lors, la fiction et l'humour viennent troubler la véricité documentaire, le champ d'investigation se précise.

Caméra embarquée, Justine Pluinage continue d'explorer la réalité, avec une certaine préférence pour les endroits où l'on échoue, les moments où l'on s'ennuie, les instants où l'on est ridicule. Entamée à Rome en collaboration avec la comédienne et chanteuse Anaïs Delmoitiez, *Mirifique* (contraction de «magnifique» et «minable») est une série de plans fixes montés en boucle, des images insolites trouvées pendant la journée puis associées avec le récits des rêves de la nuit. L'installation vidéo présentée en ce moment à Lyon dans le cadre des Modules-Fondation Pierre Bergé-Yves Saint Laurent du Palais de Tokyo, fonctionne également sur un principe d'association. Un petit chien

sursaute sous l'effet de son propre aboïement; des types tatoués tirent à la carabine sur des ballons de baudruches au stand d'une fête foraine; deux mannequins de papes tournent sur eux-mêmes derrière une vitrine. Le titre de l'ensemble, *Virile*, féminisation de l'adjectif masculin, révèle dans chaque image une idée de virilité amoindrie. L'une des vidéos pointe plus directement le sujet: elle montre les jambes de l'artiste en plongé, premier plan sur un gode en plastique rouge à la place de son sexe, gigotant sur un air électro pop de supermarché qui parle du fantasme féminin d'être un jour ainsi équipée. Par le décalage humoristique et la connivence qu'elle crée, Justine Pluvinage aborde de plein fouet la domination masculine. L'identité sexuelle et les questions du genre sont depuis longtemps au centre de son travail, et l'artiste n'a pas peur de les aborder à la première personne. C'est la force de son film *Jo*, qui lui a valu le premier prix au dernier Salon de Montrouge. Après une rupture, elle était partie à New York avec deux objectifs en tête: «filmer et baiser», c'est ce que dit le sous-titre du film muet qui montre les amants d'un soir dans une salle de bain – la chambre étant occupée par un autre couple – tandis que le texte fait confiance, du projet déraisonnable, de son échec, du malaise, de la tristesse. Comment le film pourrait-il être plus honnête?



Justine Pluvinage, *Big Dick*, 2013, vidéo, 1min30, boucle. Musique: Anaïs Delmoitié. Courtesy de l'artiste.

### Filming naked

Justine Pluvinage won the Grand Prize of the 2013 Salon de Montrouge. She is continuing her work between documentary and fiction at the Fresnoy – Studio national des arts contemporains at Tourcoing. She is presenting a video installation, *Virile* at the Lyon Decorative Arts Museum in the context of the Modules – Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent of the Palais de Tokyo.

In front of the video camera, face closed, marked by the years and boredom, pink polo neck, hair carefully styled; from time to time, she pushes a lock behind her ear, blinks her eyes, straightens a little, to make a good impression. In a voice-off, Elian recounts: her uninteresting days, housework, the sofa, the

TV, her impotent and diabetic husband – she simulates, “he’s happy, all is well”, her small pleasures, there are not many, her dogs. Silence, she speaks about the carapace: “on the inside, everything is destroyed, nothing’s there.” She was thinking: “I need it to hurt, finally I exist through pain because I have never known anything else.” After only five minutes, Elian concludes. She has said everything. Her life is over, it happened forty-five years ago; sometimes, she thinks about it again, “at 4.05p.m.”, the time when they took away the baby she had just brought into the world (*Eliane, mère de l'ombre* (Mother of shadow), 2007).

Before entering the Arles *École Nationale Supérieure de la Photographie*, Justine Pluvinage had studied psychology, and we cannot ignore its influence on her documentary practice. Between 2006 and 2009, she made portraits of women that were amazingly truthful. The camera does not only succeed in penetrating the intimacy of her subjects; it seems that the recording has an effect for freeing the words, pronouncing what has never been said. “Thanks to being put at a distance that allows space for representation, the people allow themselves to give birth to painful words”, comments Mathilde Villeneuve in her text for the Salon de Montrouge. The dissociation of the image and text (or from the voice-off) which the artist uses on several occasions, also handles this distance, a gap “that allows the passage from “I” to “us””, analyses the art critic. The documentary as method of psychoanalysis and as a support for collective therapy? The seriousness of such a project is in the film-sketch *Tourette and Péronné* (2012) where a couple describes its isolation, him hilarious, her helpless since her husband has declared a form of Gilles de la Tourette’s syndrome inverted: he laughs all the time. Thus, fiction and humour disturb the documentary truthfulness, the area of investigation becomes more precise. Video camera on her shoulder, Justine Pluvinage continues to explore reality, with a certain preference for places where one fails, the moments when one gets bored, the instants where one is ridiculous. Begun in Rome in collaboration with the actress and singer Anaïs Delmoitié, *Mirifique* (a contraction of “magnifique” and “minable” [pathetic]) is a series of fixed plans mounted in a loop, strange images found during the day and then associated with narratives of night-time dreams. The video installation presented at the moment in Lyon in the context of the Modules – Fondation Pierre Bergé – Yves Saint Laurent of the Palais de Tokyo, also works on a principle of association. A small dog jumps under the effect of his own barking; tattooed guys shoot with a rifle at balloon balls at the stand of a funfair; two mannequins of popes rotate behind a display window. The title of the ensemble, *Virile*,

a feminisation of the masculine adjective, reveals in each image an idea of diminished virility. One of the videos points to the subject more directly: it shows the artist’s legs elevated, foreground on a red plastic dildo in the place of her sex, wriggling to a supermarket electro pop tune which speaks of the feminine fantasy of one day being equipped in this way. By the humorous lag and collusion she creates, Justine Pluvinage addresses the full brunt of masculine domination. Sexual identity and questions of gender have for a long time been at the centre of her work, and the artist is not afraid to address them in the first person. This is the strength of her film *Jo*, which earned her the first prize at the last Salon de Montrouge. After a break up, she had gone to New York with two aims in mind: “to film and to fuck”, which is what the subtitle of the silent film that shows lovers for one night in a bathroom – the bedroom being occupied by another couple – while the text confides in the foolish project, its failure, its weakness, sadness. Is there any way the film could be more honest?

### Julien Salaud La quête inachevée

Julien Salaud a été lauréat du Salon de Montrouge en 2010. Depuis, il est représenté par la galerie Suzanne Tarasieve (Paris), et il a exposé au Palais de Tokyo (Paris), à Chambord, Singapour, Séoul et Madrid.

Le cerf est un animal de légende. Représenté depuis l’art pariétal, ce n’est qu’avec l’avènement de la modernité – et des ses technologies qui «dé-naturent» le monde – que cette figure ancestrale s’estompe de notre quotidien. Mais pas de notre imaginaire. Dans les lointains cultes celtiques, le mystérieux dieu Cernunnos, mi-humain mi-cervidé, était maître du règne animal, du cycle de vie et de la mort – peut-être aussi des métamorphoses. Le travail à la fois onirique, organique et rituel de Julien Salaud évoque avec force cette divinité païenne, et nous interroge sur la nature quasi-magique de son travail artistique. La présence singulière des ses œuvres dans notre réalité rationnelle saisit le désir de fantastique des spectateurs; dans leur démesure parfois (certains diront leur kitsch), elles convoquent une mémoire animiste que notre culture contemporaine n’a toujours pas réussi à éradiquer.

Julien Salaud est la révélation du Salon de Montrouge en 2010, où il remporte le prix du Conseil général des Hauts-de-Seine, il déploie depuis son bestiaire polymorphe et lycanthropique. Au Palais de Tokyo, il est intervenu en 2012 sur le plafond de la salle Alice Guy pour y déployer sa «Grotte stellaire». Sur un

ciel bleu nuit, paissent et gambadent des animaux-constellations fait de fils blancs et phosphorescents, tendus sur des clous qui maillent l’espace et symbolisent les étoiles. Si cette œuvre est revendiquée comme inspirée par l’ethnoastronome Chantal Jégues-Wolkiewicz, cette voûte céleste est aussi une figuration de la cosmologie de l’artiste, entre savoir scientifique et émerveillement enfantin, entre chamanisme et orfèvrerie. Ces hybridations animaux/astres sont une constante de l’artiste, à l’image de cette *Constellation de la Chevette* où un cervidé naturalisé est minutieusement épinglé en mille endroits puis recouvert de fils blancs tendus comme un maillage stellaire (ou des polygones d’images 3D si le regard est saisi par notre culture désormais numérique). L’œuvre possède un revers spectral lorsque plongée dans les ténèbres les fils réagissent à la lumière «noire» des néons qui constituent son châssis. Là encore l’ambivalence des choses du monde surgit – d’elle-même – comme dans la pensée animiste qui semble habiter l’artiste.

Des insectes et des oiseaux peuplent aussi à foison les contrées artistiques de Julien Salaud, et se mêlent aux corps humains, se mélangent, se transforment, se greffent, habitent les mêmes espaces organiques et symboliques. La poésie qui s’en dégage n’est pas étrangère à celle de Jan Fabre, dont l’artiste revendique l’influence, aux côtés de celle d’Annette Messager et de Kiki Smith. Il semble cependant que l’inspiration principale de Julien Salaud reste le rapport direct et solitaire à la nature qu’il a entretenue dans son enfance et plus tard en Guyane, où il a passé trois années dans la jungle à étudier les animaux pour le compte d’une O.N.G. Ce n’est qu’à son retour en France, en 2003, qu’il se consacre à une activité artistique plastique. Sa formation initiale, en biochimie et en ethnologie, se retrouve aujourd’hui de manière mutante dans ses productions et est certainement indissociable de son approche croisée, chahutant le rationnel, le symbolique, le poétique et la mystique.

La force et la fascination qu’exercent les œuvres de Julien Salaud sur les spectateurs sont leur incarnation d’un ailleurs-ici. Ces «bêtes glatissantes» échappées des légendes arthuriennes nous invitent à l’introspection. Pour l’artiste, il s’agit d’une quête, semblable à celle du chercheur en sciences humaines, à celle d’un ethnologue qui en «cherchant l’Homme» aurait franchi le Rubicon pour oser l’expérience d’une humanité hors de l’humain, une métamorphose partielle pour espérer atteindre les contrées de l’altérité – et «re-connaître» ainsi la différence. Julien Salaud est-il alors un passeur – à la fois artiste, scientifique et chaman? Un diable à la croisée des chemins? Un Cernunnos contemporain? Un questionneur, assurément. C’est peut-être



pour cela que ses œuvres – ornements, totems, parures – symbolisent les particularités de chacun et les singularités polymorphes que nous retrouvons en elles. Mais c'est aussi pour cela que l'ailleurs onirique et animal qu'elles convoquent renvoient à la brutalité de l'ici anthropocentré et d'un maintenant hypernormé.



Julien Salaud, *Constellation de la Chevrette*, 2011, chevrette empaillée, clous, coton, colle, assemblage au scotch d'une pyramide de néons à lumière noire, spot de lumière blanche, système électronique de variation des lumières, dimensions variables. Vue de l'installation au Grand Orient de France dans le cadre de l'exposition « Éthique et Corps », Paris, 2011. Courtesy Suzanne Tarasieve Paris.



## The unfinished quest

Julien Salaud was a prizewinner at the 2010 Salon de Montrouge. Since then he has joined the Suzanne Tarasieve Gallery (Paris), and he has exhibited at the Palais de Tokyo (Paris), Chambord, Singapore, Seoul and Madrid.

The stag is an animal of legend. Depicted since the time of primitive wall painting, it is only with the arrival of modernity – and of its technologies that “de-nature” the world – that this ancestral figure fades from our daily lives. But not from our make-believe. In distant Celtic rituals, the mysterious god Cernunnos, half human, half-deer, was master of the animal reign, of the cycle of life and death – perhaps also of metamorphoses. Julien Salaud's work, both dreamlike, organic and ritual strongly evokes this pagan divinity, and questions us on the quasi-magical nature of his artistic work. The strange presence of his works in our rational reality seizes spectators' desire for the fantastical; sometimes in their excessiveness (some would say their kitsch), they summon an animistic memory that our contemporary culture has still not succeeded in eradicating. Julien Salaud was the revelation of the 2010 Salon de Montrouge when he won the prize of the Conseil Général des Hauts-de-Seine, since then he has been laying out his polymorphous and lycanthropic bestiary. At the Palais de Tokyo he worked on the ceiling of the Alice Guy room in 2010 to unfurl his *Grotte stellaire*. On a midnight blue sky passed and gambolled animal-constellations made of white phosphorescent

threads stretched over nails which divide the space into a network and symbolize the stars. If this work is claimed to be inspired by the ethnoastronomer Chantal Jégues-Wolkiewicz, this celestial vault is also a figuration of the artist's cosmology, between scientific knowledge and childish wonder, between shamanism and silverware. These animal/astral hybridations are a constant for the artist, like that of the *Constellation de la Chevrette* where a naturalized deer minutely pinned in a thousand places then covered with white threads stretched out like a stellar network (or polygons of 3D images if the eye is taken by our now digital culture). The work possesses a spectral reverse when, immersed in the darkness the threads react to the “black” light of the neons that constitute its chassis. There again the ambivalence of the things of the world arises – from itself – like in the animistic thought that seems to inhabit the artist.

Insects and birds galore also populate the artistic lands of Julien Salaud, and combined with human bodies, mix together, transform, graft, and inhabit the same organic and symbolic spaces. The poetry that emerges from this is not foreign to that of Jan Fabre, whose influence the artist claims, alongside those of Annette Messenger and Kiki Smith. It seems however that Julien Salaud's main inspiration is the direct and solitary relationship with nature that he maintained during his childhood and later on in Guyana, where he spent three years in the jungle studying animals on behalf of an NGO. It was only on his return to France, in 2003 that he devoted himself to the practice of the visual arts. His initial training, in biochemistry and ethnology, is found today in a mutant manner in his productions and certainly cannot be dissociated from his intersectional approach, heckling the rational, the symbolic, the poetical and the mystical. The strength and fascination exercised by Julien Salaud's works on the spectator are their incarnation of an elsewhere-here. These “crying beasts” escaped from Arthurian legends invite us to introspection. For the artist, it is a quest, similar to that of the student of the humanities, to that of an ethnologist who in “researching Man” had crossed the Rubicon to dare to experience of a humanity outside the human, a partial metamorphosis to hope to reach the lands of otherness – and thus to “re-know” the difference. Is Julien Salaud then a ferryman – both artist, scientist and shaman? A devil at the crossroads? A contemporary Cernunnos? Assuredly a questioner. It is perhaps for that that his works – ornaments, totems, adornments – symbolise the features of each one and the polymorphic singularities we find in them. But it is also for this that the dreamy and animal elsewhere that they summon refer to the brutality of the anthropocentric here and a hypernormalized now.

## Pierre Seinturier Spectator's Cut

Pierre Seinturier a reçu le prix spécial du jury du Salon de Montrouge 2013. On peut actuellement découvrir une partie de sa production dans le cadre des Modules - Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent, délocalisés à la 12<sup>e</sup> Biennale de Lyon, dans l'enceinte des musées des tissus et des arts décoratifs, aux côtés de Justine Pluvinage et de Nøne Futbol Club, autres lauréats du Salon de Montrouge.

Mêler l'art le plus contemporain aux différents héritages et bijoux des arts appliqués, c'est souvent engager un exercice périlleux, simplificateur pour les uns, incongru ou provocateur pour les autres, qui y trouvent là un moyen inespéré de démasquer l'« artificialité » des jeunes artistes, face aux « somptueux trésors » du passé. Heureusement, l'œuvre de Pierre Seinturier, dont quelques pièces sont actuellement visibles au musée des arts décoratifs de Lyon, décripe immédiatement les réflexes les plus conservateurs : elle est à la fois indéniablement contemporaine et incontestablement préhistorique. La manière de travailler de l'artiste est en effet rudimentaire, ses outils, volontairement peu nombreux : des carnets de croquis où il consigne comme des instantanés de moments vécus, où il faut « toujours se tenir aux aguets », confie-t-il. Dans une soirée : une paire de jambes croisées, une pochette d'album ; un autre jour : le croquis d'une montagne, une clôture, un pont, une forêt. Pierre Seinturier accumule ainsi une mémoire « polaroïdesque », un album personnel sans autre logique que celle de l'entremêlement des formes et des figures qui y poussent et repoussent, et dont il faut souligner qu'il les reproduit presque toujours de mémoire, presque toujours en noir et blanc et, enfin, sans y attacher plus d'importance que cela : il n'est pas un fétichiste de lui-même. C'est avec une élégance un peu anglaise qu'il commente ses œuvres, et lors d'une visite d'atelier, il peut tourner le dos, comme cela, pour continuer à jeter quelques traits sur un dessin en cours, sans que cela ne paraisse du tout impoli. Le flegme. Tous ces petits croquis donc, Pierre Seinturier s'en sert d'appui pour passer à l'échelle supérieure, dans des formats allant de la page de journal à la toile de salon. Et c'est là, dans ses peintures, que l'on reconnaît immédiatement l'œuvre d'un artiste singulier. Quelqu'un qui se tiendrait entre l'écriture graphique de Raymond Pettibon, les espaces de Jean-Michel Sanjougand et l'articulation des personnages de Kyle Field. Tous les trois utilisent la touche et la réserve du support comme des

éléments « architecturaux », structurant l'image depuis l'intérieur des figures. Mais la comparaison formelle s'arrête là, car Seinturier est certainement le plus narratif. En réduisant le plus souvent sa palette à des camaïeux ou à des nuances sourdes, tout juste aiguisées par une touche pourpre, travaillées en jus, à la limite parfois de l'épuisement du médium sur le pinceau, ses œuvres s'apparentent à des story-boards dont la réalisation du film, noir évidemment, serait déléguée aux spectateurs. Ainsi, à peine plus épaisses qu'une pellicule, elles montrent avec raffinement des jockeys, des personnages au bord d'une piscine, ou au bord du meurtre, le plan américain d'une femme à la toilette, une soucoupe planant au-dessus d'une forêt ou encore cet instant où survolant la route, nous anticipons le fracas traversant d'une biche, dont la chair rouge va bientôt se mêler aux phares éblouissants d'une Buick Wildcat 1967.



Pierre Seinturier, *Thrilla in Manila 13*, huile sur papier, contrecollé sur bois. 35 x 50 cm. Collection Privée, Paris.



## Spectator's Cut

Pierre Seinturier was awarded the Special Jury Prize at the 2013 Salon de Montrouge. Some of his works were on display as part of the modules set up by the Fondation Pierre Bergé - Yves Saint Laurent and delocalized to the 12<sup>th</sup> Biennale de Lyon, housed in the Decorative Art and Textiles Museum along with Justine Pluvinage and Nøne Futbol Club, also laureates of Montrouge.

Mixing highly contemporary art with the traditions and treasures of applied art can often be a dangerous proposition: reductive, according to some, and incongruous or provocative to others who believe it is a wonderful occasion to unmask the “artificiality” of young artists by confronting them with fabulous ancient masterpieces. Fortunately, the samples of Pierre Seinturier's work shown at the Lyons Decorative Art Museum, have tamed even the staunchest conservatives. Indeed, his approach is both unquestionably contemporary and indisputably antediluvian. The way the artist works is certainly rudimentary and his tools limited by choice: sketch pads in which he records

snapshots drawn from his life since, he confides, "one must constantly be on the look-out". For instance at a party: a pair of crossed legs, an LP cover; another day it'll be a mountain to sketch, a fence, a bridge, a forest. Thus Pierre Seinturier has accumulated a collection of Polaroid-like memories, a very personal album that boasts no other logic than a jumble of birthed and rebirthed shapes and figures as, indeed, they are nearly always traced from memory, in black and white, and without taking it all too seriously: he is not his own fetishist. While he gives a tour of his studio, with near British elegance, he just might turn his back on you an instant to add a few lines to a work in progress without it feeling the least bit offensive. Phlegmatic, he is.

So all these small sketches are stock used by Pierre Seinturier to move up to broadsheet and mantelpiece formats. And it is then, seeing his paintings, that we suddenly become aware of the singularity of this artist's work; something between Raymond Pettibon's graphic vocabulary, Jean-Michel Sanejouand's work with spaces and how Kyle Field assembles figures. All three create their particular "architecture", by playing with touches and supporting medium while structuring the composition starting from inside the figures. However these are the only similarities as Seinturier's work is much more narrative. By limiting his palette to monochromatic muted hues, just barely defined by a touch of crimson, worked in washes until the brush nearly runs out of colour, his works are like storyboards for a film – film noir of course – that is passed on to the spectator to complete. Barely thicker than a strip of cellulose, they describe with refinement: jockeys, characters sitting on the edge of a swimming pool, or on the edge of murder, a three-quarter shot of a woman bathing, a flying saucer above a forest or, looking down onto a road, the very instant before the inevitable fracas expected at the encounter of the bloody flesh of a doe and the bright headlights of a 1967 Buick Wildcat.

### Thomas Tronel-Gauthier De la densité à la dissolution

Thomas Tronel-Gauthier a exposé au 55<sup>e</sup> Salon de Montrouge en 2010. Depuis, il a participé à plusieurs expositions collectives et personnelles, en France et à l'étranger. Jusqu'au 14 février 2014, il présente *Matière d'origines*, à la Galerie Saint Séverin, à Paris, avant de bénéficier de janvier à mai 2014 d'une résidence de création au lycée agro-alimentaire d'Yvetot, en partenariat avec la Galerie Duchamp.

Enfant, on lui a sans doute offert l'attirail du parfait petit alchimiste. Depuis,

Thomas Tronel-Gauthier ne s'est jamais lassé d'expérimenter la matière, toutes les matières. Et l'on peut imaginer son atelier parisien comme un creuset où se fondent mousse de polyester et sable volcanique, bonbons acidulés, baume du tigre et résines de tout acabit. Mais pas question pour le jeune artiste, né en 1982, de changer le plomb en or: il a d'autres quêtes, plus humbles mais aussi essentielles. Lui, c'est la nature qu'il fait artifice, l'instant qu'il fait éternel. Ses bidouillages de matière, il y a pris goût en arpentant tous les ateliers de l'école des Arts déco de Strasbourg où il a été formé: bois, céramique, métal, il a appris à les maîtriser tous dès ses débuts. Mais ce sont d'autres expériences qui l'ont fait remarquer par le Salon de Montrouge, où il a exposé en 2010: des sculptures réalisées à partir d'éléments normalement destinés à la cuisine, qu'il détourne d'un geste poétique. Il pratique ainsi une saignée dans un arbre à partir de pâte rouge destinée à fabriquer des sucreries, et affuble un vrai framboisier de faux fruits qui ne sont en fait que des bonbons. Il lui arrive aussi d'utiliser la gélatine. En collant des carrés transparents sur une vitre, il brouille la vue sur le paysage, et compose un vitrail joliment myope, «une peau qui se met à vivre, et devient même sonore en se rétractant». Mais le jeune homme est loin de se restreindre au domaine culinaire. Il élargit vite son horizon, il fossilise des éponges et capte en peinture le brouillard de la baie d'Halong. «Finalement, ce qui m'intéresse, ce sont les cycles de la vie, former, déformer, refaire à partir de ce qui est détruit», explique l'artiste. De la Villa Ameline de Nice au centre d'art de Clamart, il s'attaque au summum de l'éphémère: le dessin provoqué par la mer sur le sable d'un rivage, ou la vague elle-même. Grâce à une technique sophistiquée de moulage, il parvient à dupliquer ces bribes de paysages. Elles deviennent sous ses doigts fragment d'ondes noires, ou vague saisie dans son mouvement au cœur d'une baignoire ancienne. Rien d'étonnant à ce que son art s'épanouisse pleinement depuis sa résidence de trois mois dans les îles Marquises, l'an passé. Du paradis de Gauguin, il découvre la triste réalité: une société conquise à tous les amérindianismes, dépouillée de ses racines identitaires. A priori. Mais il fouille, s'attarde, observe les enfants avec qui il organise un atelier, s'initie à la technique ancestrale du tapa, s'intéresse aux formes phalliques des pilons de cuisine taillées dans la lave locale, écoute le désir de renouer avec la culture originelle. Et il opère un virage dans son œuvre. Par la vidéo, médium encore ignoré, il capte la beauté gracieuse des flots ou des «sirènes», comme on appelle là-bas les poissons endémiques, amphibiens du partage des

eaux qui s'accrochent à leurs rochers. Ses photographies arrêtent l'impact soudain d'une vague sur le sable noir. Mais surtout, il s'interroge sur l'ultime tabou de ces îles prudes, depuis leur évangélisation: l'impact des essais nucléaires de Mururoa. Il rencontre les si nombreux malades du cancer, écoute leur silence. Alors, celui qui sculptait à ses débuts des algues fragiles dans un polystyrène d'emballage japonais, se met à graver dans la nacre des huîtres perlières ces champignons atomiques dont le souvenir est tellement tu là-bas. Comme Gauguin en son temps, il questionne l'étrangeté de notre présence sur ces terres, et en profite pour changer profondément. Nul hasard si ses œuvres disent la transition, le passage de la densité à la dissolution: c'est de cette matière mouvante que sont faits nos paradis contemporains.



Thomas Tronel-Gauthier, *Les Os à mœlle roudoudou*, 2007, os poli, bonbon gélatineux arôme fraise, verre blanc, 28 x 28 x 11 cm. Photo: Thomas Tronel-Gauthier.



### From density to dissolution

Thomas Tronel-Gauthier was shown at the 55<sup>th</sup> Salon de Montrouge in 2010. Since then he has taken part in several group and individual shows in France and abroad. Until 14 February 2014 he presented *Matière d'origines* (The Matter of Origins) at the Galerie Saint Séverin in Paris then from January to May he was offered a creative residency at the Yvetot agro-food vocational school in partnership with the Galerie Duchamp.

No doubt as a child he must have received as a gift the Perfect Little Alchemist Set. Indeed, ever since, Thomas Tronel-Gauthier has been practicing experiments on matter, any kind of matter. His Paris studio is probably more like a melting pot where polyester foam, volcanic sand, colourful candy, tiger balm and a jumble of resins are mixed and smelted. But the young artist, born in 1982, is not interested in changing lead into gold, his pursuits are elsewhere and though more modest they are still essential. His work

turns nature into artifice, the instant into eternity. His taste for tinkering with matter stems from roaming the studios at the Strasbourg Decorative Art School where he was trained and learned to handle, right from the start, wood, ceramics and metal. However, it was another aspect that drew the attention of the Salon de Montrouge, where he was shown in 2010: the sculptures he produced using elements normally found in kitchens that he re-appropriates with his poetic touch. Thus he scored a tree trunk with the type of red paste used for making sweets and hung fake fruit, actually candies, onto a real raspberry bush. He sometimes also uses gelatine. By gluing transparent squares onto the window panes, he tampers with our perception of the landscape thus composing a nicely myopic stained glass effect, "a skin which becomes alive with sound as it retracts". Still the young man is not at all limited to culinary elements. He rapidly broadens his scope, starts fossilizing sponges and even manages to capture in paint the fog lacing the bay of Ha Long. "In fact, what I am interested in are the cycles of life, shaping, deforming and reforming what has been destroyed", he explains. Whether at the Villa Ameline in Nice or the Centre d'art de Clamart, he challenges the fleeting instant: the lines left by the tide on a sandy beach, even the wave itself. Thanks to a sophisticated moulding technique, he is able to reproduce these elusive landscapes. They become, under his touch, fragments of dark waves, or again a wave captured as it is swelling within an old fashioned bathtub. Unsurprisingly, his art bloomed during his three-month residency on the Marquesas Islands last year. Of Gauguin's paradise he discovered the sad truth: a society seduced by the all-American, stripped of any original identity, a priori. However, he probes deeper, hangs around, observes the children he organises a workshop for, and learns the ancestral technique of tapa bark cloth, studies the phallic shapes of the kitchen pestles carved from local lava rock, listens to hopes of renewing ties with the original culture. Then his work takes a turn. With video, medium yet unknown to him, he captures the graceful beauty of the waters where the amphibious "sirens" – as an endemic fish is called locally – live, clinging to their rocks between sea and air. His photographs freeze the sudden impact of a wave on the black sand. But most of all, he reflects upon the ultimate taboo for these prudish – thanks to evangelization – islands: the consequences of the nuclear tests at Mururoa. He witnesses the unspoken words of some of the many cancer patients. And then, after his initial sculptures representing algae lacework carved in Japanese packing polystyrene, he begins engraving the carefully kept unmentioned nuclear mushrooms onto the mother-of-pearl oyster shells. As



Gauguin did, he questions the legitimacy of our presence on these islands while actually changing profoundly. Clearly it is not by chance that his works speak of transition, the passage from density to dissolution: our contemporary paradises are they not made up of such unstable matter.

### Jessica Warboys In a pocket of time

Née au Pays de Galles en 1977, Jessica Warboys a participé en 2009 au Salon du Montrouge. Depuis, elle a bénéficié d'expositions personnelles au Crédac à Ivry-sur-Seine, à la Kunsthalle Bielefeld ou à la Whitechapel Gallery, à Londres, ou a participé à la Documenta 13 à Cassel. Elle est représentée par la galerie Gaudel de Stampa à Paris.

Le travail de Jessica Warboys continue son développement à partir des notions de circularité, de doublement, de performativité picturale et filmique. Depuis les séries de films super 16mm de 2010, *La Forêt de Fontainebleau*, *Marie de France*, *Victory Park*, qu'elle a présentés au Crédac puis à la BF15 à Lyon en 2011 («Te MoTuTAPu A TAikehu»), ou lors du prix Ricard de 2011, Jessica Warboys continue de tisser une œuvre qui convoque le performativité des médiums. Que ce soit pour les *Sea Paintings*, qui sont le résultat de plusieurs immersions de l'artiste avec des pans de toile contenant des pigments, dans ses films qui sont le fruit de performances aux décors construits par l'artiste, pour ses sculptures qui ont parfois un rôle d'objets scéniques, l'effet «post performatif» est à l'œuvre. Il en va d'une récurrence du médium utilisé qui sans cesse rejoue son mode opératoire. Le principe de la boucle, notamment dans le poème *Inner Pocket Suit Jacket* dit par Richard Foreman (2010, collaboration avec Morten Norbye Halvorsen), exemplifie la forme inchoative du processus, toujours en recommencement. Le hula hoop, la ritournelle, les jeux/rituels créent un effet de vertige qui donne à l'ensemble de l'œuvre une profondeur temporelle fascinante. Les pièces vont souvent par doubles, et leurs titres se répètent. *Ladder, Ladder* (1997-2007), *Banner, Banner*, 2009, ou *Kite, Kite*, 2010, par exemple. Jessica Warboys s'appuie sur des modes opératoires tels que l'objet trouvé (en l'occurrence des «peintures trouvées»), l'assemblage en croisements, l'hybridation de techniques artisanales comme l'art de la pâte de verre. Sa projection du monde opère via des structures logiques aux temporalités cycliques, qui déjouent l'académisme de la mode pour rester, infiniment, contemporaine. Sa façon d'utiliser des

procédés en apparence archaïques ou des modes de récit anciens, comme les chansons de gestes ou les légendes, procède d'une altération des systèmes narratifs et styles académiques. Elle déplace ainsi sans cesse le curseur de ce qu'on croit reconnaître par analogie et l'impression de «déjà vu» né de rencontres fortuites. Jessica Warboys déplie le monde à partir d'un mouchoir de poche.



Jessica Warboys, *Ab Ovo*, vue de l'installation, Spike Island, Bristol, avril 2013. Courtesy: Gaudel de Stampa. Crédits photo: Stuart Whipps.



### In a pocket of time

Born in Wales in 1977, Jessica Warboys participated in the 2009 Salon de Montrouge. Since then, she has had solo exhibitions at the Crédac at Ivry-sur-Seine, at the Kunsthalle Bielefeld and at the Whitechapel Gallery in London and participated in Documenta 13 at Cassel. She is represented by the Gaudel de Stampa gallery in Paris.

Jessica Warboys's work continues to develop from notions of circularity, dubbing, pictorial and filmic performativity. Since the series of super 16mm films of 2010, *La Forêt de Fontainebleau*, *Marie de France*, *Victory Park* which she presented at the Crédac and then at the Lyon BF15 in 2011 ("Te MoTuTAPu A TAikehu"), or at the same time as the Ricard Prize of 2011, Jessica Warboys continues to create an oeuvre that summons the performativity of media. Whether it is for the *Sea Paintings*, which are the result of sections of canvas containing pigments being immersed in the sea by the artist, in her films which are the fruit of performances with decors built by the artist, for her sculpture which sometimes plays the part of scenic object, the "post performative" effect is at work. It applies to a recurrence of the medium used which ceaselessly replays this process. The principle of the loop, in particular in the poem *Inner Pocket Suit Jacket* told by Richard Foreman (2010, collaboration with Morten Norbye Halvorsen), exemplifies the inchoate form of the process, always beginning again. The hula hoop, the refrain, rituals create an effect of dizziness which gives all the work a fascinating temporal depth. The pieces often go in pairs and their

titles are repeated *Ladder, Ladder* (1997-2007), *Banner, Banner*, 2009, and *Kite, Kite*, 2010 for example. Jessica Warboys uses processes such as found objects (namely "found paintings"), assemblage in junctions, the hybridisation of craft techniques such as the art of glass plate. Her projection of the world operates through logical structures towards cyclical temporalities, which thwart the academism of fashion to remain, infinitely, contemporary. Here manner of using processes that are apparently archaic or old modes of narrative, like songs of gestures or legends, proceeds from an alteration of the narrative systems and academic styles. She thus unceasingly moves the cursor of what we believe we recognize by comparison and the impression of "déjà vu" born from casual encounters. Jessica Warboys unfolds the world from a pocket handkerchief.

## sélection officielle / official selection

Anna Ádám	64	Sylvio Marchand	150
Driss Aroussi	66	Robin Jiro Margerin	152
Steeve Bauras	68	Aurélien Mauplot	154
Pauline Bazignan	70	Mazaccio & Drowilal	156
Julie Beauvils	72	Gabriel Méo	158
Éva Bergera	74	Mari Minato	160
Emmanuelle Blanc	76	Élisa Mistrot	162
Louise Bossut	78	Nicolas Muller	164
Anna Broujean	80	Muzo	166
Gaëlle Callac	82	Aapo Nikkanen	168
Benoît Carpentier	84	Solène Ortoli	170
Pablo Cavero	86	Inès P Kubler	172
Laetitia de Chocqueuse	88	Pénélope	174
Corinne Chotycki	90	Emeline Piot	176
Pierre Clément	92	Louise Pressager	178
Guillaume Collignon	94	Matthieu Raffard	180
Dominique Cozette	96	Arnaud Rivet	182
Pauline Delwaulle	98	David Rodríguez	184
Judith Deschamps	100	Stéphanie Saadé	186
Clémentine Despocq	102	Ludivine Sibelle	188
Benjamin Efrati	104	Quentin Spohn	190
Eskrokar	106	Delphine Trouche	192
Charles-Henry Fertin	108	Françoise Vanneraud	194
Mara Fortunatović	110	Aymeric Vergnon-d'Alançon	196
JaZoN Frings	112	Noah Wiegand	198
Jean-Marie Georgelin	114	Tatiana Wolska	200
Julia Gerard	116	Anne-Sophie Yacono	202
Virginie Gouband	118	Qingmei Yao	204
Géraldine Guilbaud	120	Anne-Charlotte Yver	206
Colin Guillemet	122		
Adrien Guillet	124		
Alice Guittard	126		
Louis Henderson	128		
Lena Hilton	130		
Thibaut Huchard	132		
Rieko Koga	134		
Florent Lagrange	136		
Jessica Lajard	138		
Nicolas Lebrun	140		
Gaëlle Leenhardt	142		
James Lewis	144		
Véronique Lorimier	146		
Paul Maheke	148		



1 – *Re-Play!* 2013.  
Broderie, collage sur photographie. 18 x 27 cm.

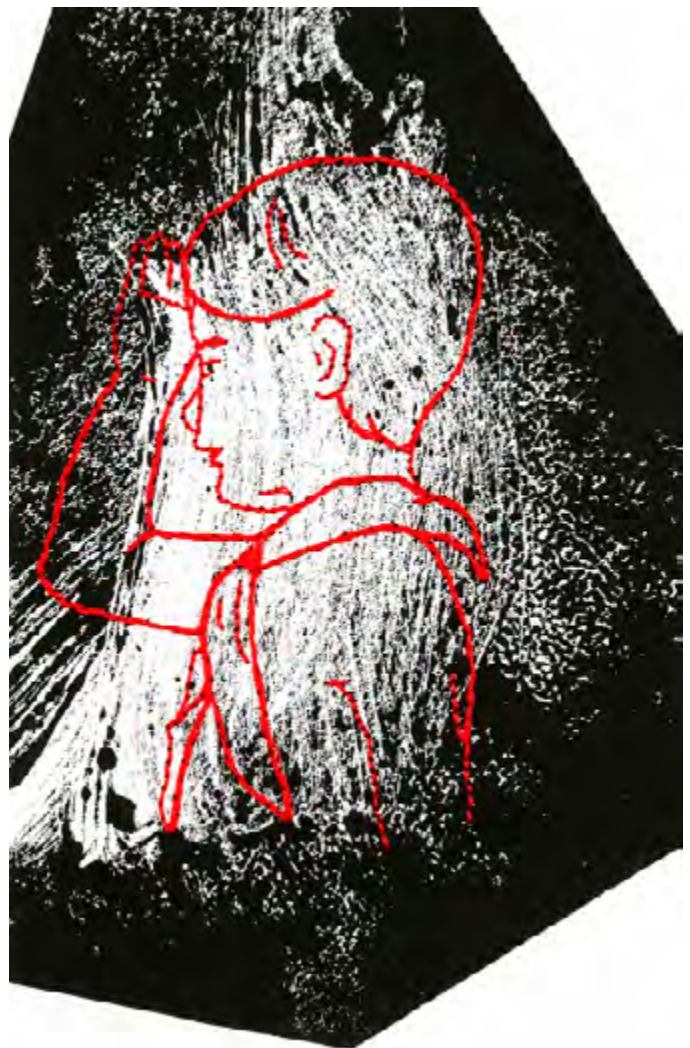
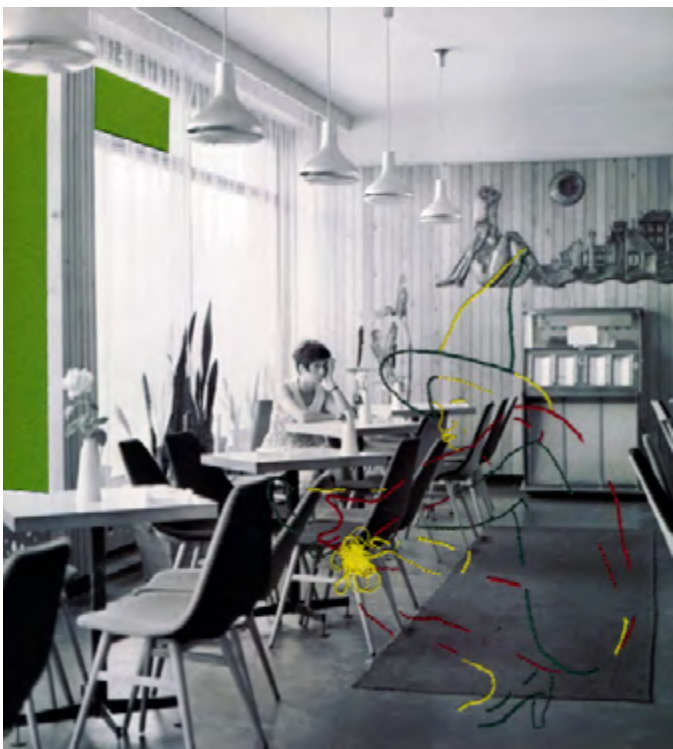
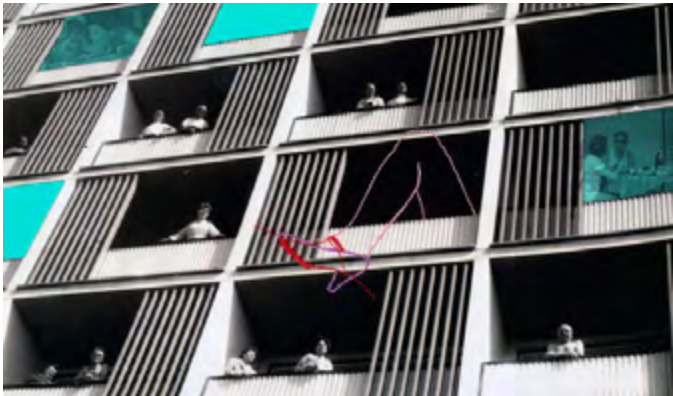
2 – *Re-Play!* 2013.  
Broderie, collage sur photographie. 18 x 18 cm.

3 – *Histoires croisées*, 2013.  
Collage. 30 x 24 cm.

4 – *Comme si...*, 2013 (détail).  
Vidéo. 37 sec.

5 – *Réapparences*, 2013.  
Broderie sur monotype. 21 x 15 cm.

1 | 4  
2 | 5  
3 |



# Anna Ádám

par Mathilde Villeneuve

## Mémoire blanche

Tandis que l'artiste Éric Baudelaire réalise un film sur l'Abkhazie, pays qui n'est pas reconnu par la communauté internationale, que l'association libanaise Arab Image Foundation mène depuis des années un gigantesque travail d'archivage pour préserver les productions photographiques issues du Moyen-Orient, d'Afrique du Nord et de la diaspora arabe, qu'un groupe de chercheurs, artistes et activistes tente via la mise en dépôt d'un livre d'images d'anonymes, dans des lieux d'art ou auprès d'artistes, de perpétuer l'histoire invisible du Sahara occidental, Anna Ádám combat quant à elle les stratégies d'effacement de la mémoire collective, et en particulier celles en jeu dans son pays d'origine, la Hongrie.

Cherchant à renouer avec une histoire plus complexe que celle que les médias et politiciens veulent bien communiquer, elle constitue une banque d'images de différentes natures (photos, pellicules, cartes postales) où figurent des sujets multiples, opposés parfois (des villes dévastées par la guerre, des portraits, des scènes de loisirs). Dans *Histoires croisées*, elle colle, détoure, superpose ces images et les relie par des lignes pour mieux en souligner les correspondances invisibles, à l'intersection desquelles campent des formes géométriques colorées, interrompant le récit par une abstraction, comme un vide incompressible.

Avant d'entamer ses études en écoles d'art (Lyon puis Cergy, où elle est encore), Anna Ádám a suivi une formation de stylisme. C'est sûrement cet apprentissage des techniques de confection et d'impression des tissus qui l'amène à considérer les surfaces telles des matières à investir et à marquer. Ses greffes de personnages féminins, cousues à même des photographies (*Re-play!*, 2013), font irruption dans des espaces publics de l'époque socialiste. Leurs poses érotiques semblent chercher à s'accaparer ces lieux qui étaient ceux du contrôle et de la censure et à les assimiler aux espaces privés de notre ère capitaliste.

Sondant les effets du tournant radical opéré par la Hongrie, qui passe notamment par la destruction massive des signes de son passé socialiste, les vidéos de *Il était une fois* recueillent des témoignages de personnes

racontant, devant un bâtiment aujourd'hui disparu (telle une statue de Staline dézinguée par la population), le souvenir qu'ils en ont. Face aux trous béants creusés par ceux qui font l'histoire résiste le souvenir d'individus. À l'inverse, dans la vidéo *Comme si*, une vieille femme confesse ne plus rien se rappeler de la période de l'holocauste. Cette fois le traumatisme a eu raison d'elle, l'oubli a été son arme de survie.

Attentive au processus de politisation de la scénographie, ses œuvres – vidéo, dessins, photos, collages – deviennent des « objets de protocoles » activés à l'intérieur de dispositifs de réception intime de l'œuvre, où l'on est invité à circuler, entre la grande et la petite histoire.

## White Memory

At a time when artist Éric Baudelaire is making a movie on Abkhazia, a country that is not recognised by the international community; when the Lebanese organisation, Arab Image Foundation, has for many years been engaged in the colossal task of archiving and preserving the photographic production of the Middle-East, North Africa and the Arab diaspora; when a group of scientists, artists and activists has been entrusting a book of anonymous photos to artists and depositing them at various artistic venues in order to perpetuate the invisible story of Western Sahara; Anna Ádám is fighting her own battle against the strategic effacement of collective memory with regard to her country of origin: Hungary.

In an attempt to reconnect with a history that is much more complex than the media and politicians would have it, she has been compiling a data bank of pictures (photos, film, postcards) of a broad array of sometimes unrelated subjects such as war devastated towns, portraits, leisure activities etc. In *Histoires croisées* (Crossover Stories) she outlines, superimposes, glues these images together and, to reveal their unsuspected relationships, links them up by drawing lines marked at the intersections by colourful geometrical shapes; these abstract forms are like incompressible voids interrupting the narrative discourse.

Before starting her studies in art schools (Lyons then Cergy, where she still studies), Anna Ádám trained as a clothes designer. Acquiring the skills to cut and print on fabric certainly lead her to see surfaces as a media she could use to leave her mark. Thus her transplanted female figures sewn right onto the photographs as in *Re-Play!* (2013), invade the public places of the socialist era. Their erotic postures might illustrate a need to take over those former areas of control and censure while comparing them with the private domains of our capitalist era.

In the video series *Il était une fois* [Once Upon a Time], she probes the consequences of the radical turn taken by Hungary that lead to the massive destruction of any remaining signs of the socialist past of the country: people are filmed talking about their memories, in the background are the gaping holes left by demolished monuments (like the statue of Stalin that was torn down by the population). Indeed the voids left by those who make history cannot erase a person's memories. In the video *Comme si* [As if], she uses the opposite angle, an elderly lady confesses she cannot remember anything of the holocaust. In this instance, the balm of oblivion was her only means to survive the trauma endured.

As she is aware of the increasing politicization process in scenography, her works – videos, drawings, photos, collages – have become "protocol-objects" acting independently within the viewers' personal perception of the works and inviting them to travel back and forth between historical and personal matters.



# Driss Aroussi

par Philippe Cyroulnik

Driss Aroussi, dans sa pratique, fait appel à ce qui permet de reproduire le réel comme la photographie, de le saisir comme la vidéo. Le dessin tient aussi une place importante dans son travail. Mais en ce domaine, il faudrait plutôt parler de collage. Lui-même parle de transfert.

Dans la photographie, Driss s'intéresse au processus qui fait advenir l'image, mais peut aussi l'altérer : la lumière, le temps de pose, la reproduction numérique.

Son travail est profondément ancré dans le réel contemporain : paysages avant tout urbains, chantiers de nos villes, ouvriers du bâtiment et outils de chantier. Le réel pour lui porte aussi la marque du travail, les stigmates de ses contradictions, les signes de la transformation qui s'opère sur notre réel. Dans sa photo, il isole les personnes mais ne les décontextualise pas. Ces ouvriers sont photographiés en général frontalement dans le cadre de leur travail. Mais même quand il les photographie sur un fond qui les sépare du chantier, les signes de leur travail sont visibles sur leurs vêtements ; ils en dessinent la trace. En mettant un drap rouge, il rappelle délibérément le lien du portrait à la peinture : le fond rouge est ici un écho du tableau et de l'art du portrait. Dans ses portraits, ces ouvriers sont des figures. Ni héros ni victimes. Mais simplement des êtres. Et ils forment communauté. C'est pourquoi il lui arrive de faire des portraits de groupe.

Dans sa photographie, il fait des « portraits » d'outils, d'objets et de vêtements. Non pas neufs, mais des outils que l'homme a maniés et qui portent ses marques et les salissures du temps. Des vêtements qu'il a portés, froissés de son corps et par le travail, des objets dont il a fait usage et qui en gardent les plis et l'usure, comme ce sac que montre une de ses photographies.

La photographie chez lui saisit le paysage comme chantier en cours, mais aussi comme friche ; et plus encore ce que l'image saisit, c'est l'architecture et les figures de cette transformation du paysage qu'elle induit ; ce sont aussi les signes de son abandon et de sa détérioration. Elle s'intéresse moins au pittoresque, au fini, qu'au travail en cours ou à ce moment où celui-ci a été interrompu, comme ces chantiers abandonnés au rythme des crises.

Entre l'advenue de l'image, sa dissolution et dégradation, se déploie l'espace du temps comme producteur de forme. Dans les pola-

roids de Driss Aroussi, le temps et la lumière deviennent matrice d'une image qui absorbe le réel dans l'informe de sa corrosion.

L'enfouissement du réel dans ces « compositions abstraites » est en quelque sorte comme l'intériorité de notre réalité, son indice abstrait qui par là même s'en sépare pour devenir image autonome.

## Le réel comme signe

Le réel c'est aussi les signes ; ces millions de signes qui l'organisent et nous y orientent ; ou qui nous y perdent. Le réel c'est aussi le livre et ses signes qui s'agrègent en lettres, mots, phrases et ponctuations. Le livre lui-même est une concrétion de pensées du monde, mais aussi d'interprétations du réel. C'est là où le monde se déchiffre. Mais c'est un lieu où un monde peut s'inventer. Le signe en est l'outil qui organise et structure ce passage du visible au lisible. Les signes sont comme les cellules et les particules ; ils prolifèrent et se mettent en forme, en phrases, en textes et en panneaux ; ou en réseaux qui signifient le monde et nos rapports.

Les artistes depuis longtemps ont été fascinés par la lettre et le signe ; et aussi leur disponibilité à s'arracher au sens. L'usage de la typographie dans l'avant-garde des années vingt, du cubisme au constructivisme, est là pour en témoigner. On peut évoquer aussi la poésie visuelle, ou certains artistes du lettrisme ou de l'art conceptuel. On peut se rappeler les sculptures de lettres de Paul Armand Gette, les jeux typographiques d'un Gérard Duchene ou d'un Arthur Aeschbacher. C'est n'est pas pour rien que pour Driss Aroussi les signes et les symboles sont comme les matériaux d'une production qui déjoue le textuel pour aller du côté d'un processus suggérant une dynamique moléculaire : concentration – prolifération – raréfaction ; ou géologique : compression – sédimentation – poussée – fracturation – accumulation. Ses transferts sont plutôt de l'ordre d'une pulsation, d'une sismographie qui configure un dessin étrange ; pour Driss Aroussi, comme les outils de chantier le bâtiment, les signes et les lettres sont la matière qui fait les livres. Mais il les conçoit comme des carnets de bord sans texte. Je parle de livres car ils ont le format de nos livres de poche, forme industrielle et massive de l'édition. Ils portent en eux l'écho du dessin par la texture du papier et son format. Ce sont des livres sans récit ni image, mais où, d'une feuille à

l'autre, un monde prend forme en deçà ou au-delà de la description. Lettres et signes s'agrègent et se dispersent, se rassemblent ou se disséminent au gré de ses impulsions scripturales. Ce qui leur donne force d'attraction c'est d'être dans la proximité si grande avec ce qui fait lien et langage, mais en même temps de s'en distancier radicalement.

In his artistic practice, Driss Aroussi calls on what allows the real to be reproduced such as photography, of capturing it like video. Drawing also occupies an important place in his work. But in this area it would be better to speak of collage. He himself talks of transfer.

In photography, Driss is interested in the process that brings about the image, but can also alter it: light, exposure time, digital reproduction.

His work is deeply anchored in contemporary Real landscapes that are above all urban, work sites of our cities, builders and site equipment. The real for him also carries the marks of work, the stigmata of its contradictions, the signs of the transformation it effects on our reality.

In his photo he isolates the figures but does not decontextualize them. These workers are generally photographed frontally in the context of their work. But even when he photographs them against a background that separates them from the worksite, the signs of their work are visible on their clothing; he draws their trace. In including a red cloth he deliberately recalls the relation of portrait to painting: the red background is here an echo of the painting and the art of portraiture. In his portraits they are figures. Neither heroes nor victims. But simply *beings*. And they form a community. This is why he sometimes makes group portraits.

In his photography he makes "portraits" of equipment, objects and clothing. Not new but equipment that man has handled and which bears the marks and dirt of time. Clothing that he has worn, crumpled by his body and by work, objects he has used and which retain the folds and wear like the bag that is shown in one of his photographs. Photography for him captures the landscape like a worksite in progress, but also as a wasteland, and even more as a *residue*. What

1 – *Lettres transferts*, 2009.  
Dessin. 17 x 11 cm.

2 – *Lettres transferts*, 2012.  
Dessin. 21 x 14 cm.

3 – *Sans titre*, 2007.  
Photographie.

4 – *Fujifilm Instax*, 2013.  
Photographie. 8 x 5 cm.

5 – *Sans titre*, 2006.  
Photographie.

1 | 3 |  
2 | 4 | 5

the image captures is the architecture and the figures of this permanent transformation of the landscape, that it induces; it is also the signs of its abandonment and its deterioration. It is less interested in the picturesque, in the finished than in the work in progress or in the moment when this has been interrupted like worksites are abandoned in tune with the coming and going of crises. Between the befallen of the image and its dissolution, its deterioration is deployed from the space of time as producer of form. In Driss Aroussi's Polaroids, time and light become matrices of an image that absorbs the real in the unformed of its corrosion. The burial of the real in these "abstract compositions are in a way like the interiority of our reality, its abstract indication which thereby separates from it to become an autonomous image.

#### The real as a sign

The real is also the signs; these millions of signs that organize it, and direct us. Or which lose us there. The real is also the book and the signs that clump together in letters, words, sentences and punctuations. The

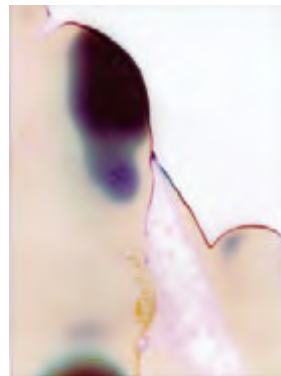
book itself is an accretion of thoughts of the world, but also of interpretations of the real. It is where the world deciphers itself. But it is a place where a world can invent itself, the sign is a tool of it that organizes and structures this passage from the visible to the legible. The signs are like cells and particles; they proliferate and begin to form themselves, in sentences, in texts and in panels; or in networks that signify the world and our relationships.

Artists have for a long time been fascinated by the letter and the sign; and also their availability to break away the meaning. The use of typography by the avant-garde of the 1920s, from Cubism to Constructivism is there to prove this. We can also evoke the visual poetry or certain artists of lettering or conceptual art. We can also recall the sculptures of letters by Paul Armande Gette, the typographical games by Gérard Duchene or Arthur Aeschbacher for example.

It is not for nothing that for Driss Aroussi signs and symbols are like raw material for a production that foils the textual to go instead to the side of a process suggesting a molecular dynamism: concentration –

proliferation – rarefaction, or geological: compression – sedimentation – extensive – fracturing – accumulation. His transfers are rather of the order of a pulsation, a seismography that configures a strange drawing; for Driss Aroussi, like worksite equipment *makes* the building, signs and letters are the material that makes books. But he conceives them as logbooks without text. I mention books because they have the format of our paperbacks, an industrial and massive form of publishing. They carry in themselves the echo of the drawing by the texture of the paper and its format. They are books without narrative or image, but where from one page to the other, a world takes form below or above the description. Letters and signs aggregate and disperse, gather together or disseminate at the discretion of its scriptural pulse. What gives them the strength of attraction is to be in such great proximity with what makes connection and language but at the same time distances themselves from them radically.

Sponsor: Studio AZA, Marseille





**1 – Beelitz Heilstatten**, 2011.  
Photographie. Dimensions variables.  
© Photo: Steeve Bauras / ADAGP.

**2 – Zugzwang n° 5, White dreams 1/2**, 2011.  
Techniques mixtes. 150 x 150 cm.  
© Photo: Emba – Galerie Édouard-Manet de Gennevilliers / Photo Laurent Lecat.

**3 – 3K Project**, 2013.  
Photographie. 80 x 50 cm.  
© Photo: Steeve Bauras / ADAGP.

**4 – Rouge**, 2011.  
Photographie. Dimensions variables.  
© Photo: Steeve Bauras / ADAGP.

**5 – Sans titre**, 2013.  
Photographie et collage. Dimensions variables.  
© Photo: Steeve Bauras / ADAGP.

1 | 3 | 5  
2 | 4 |



# Steeve Bauras

par Marianne Derrien

Attirante, troublante, suspecte, *Novocaine for a dodgy tune* est un piège tendu aux interprétations et aux croyances qui endorment nos consciences et engourdissent nos pensées. L'effet agit petit à petit : d'abord une sensation de lourdeur, puis une somnolence jusqu'à la perte de repères. La manipulation et le contrôle des esprits deviennent possibles. En perpétuel mouvement, Steeve Bauras n'est jamais en terrain conquis. «Exot» et non exotique, son rapport au monde est façonné par le fait «de savoir d'où l'on vient et de n'avoir aucune crainte de se perdre, ne ressentir aucune peur de l'inconnu et par la même occasion du Barbare <sup>(1)</sup>». Steeve Bauras s'acharne dans cette quête existentielle afin d'évacuer le contexte prédéfini, cheminement de l'étranger qui s'impose un déracinement. Être étranger à sa propre culture pour trouver sa place et prendre position.

Photographe et sculpteur, Steeve Bauras cherche constamment à éprouver la faiblesse de ces techniques et la force des sujets qu'il traite. Un équilibre instable qu'il expérimenta en questionnant les limites du photographique lors d'un voyage en Pologne sur les sites d'Auschwitz et de Birkenau. Photographies sans légendes, les mots nous manquent. Déséquilibre ou gêne, on se raccroche à des mots venant d'ailleurs, ceux du poème de Paul Celan : «Lait noir de l'aube nous le buvons le soir / le buvons à midi et le matin nous le buvons la nuit / nous buvons et buvons / nous creusons dans le ciel une tombe où l'on n'est pas serré (...) <sup>(2)</sup>».

Dans cet «entre-deux» des mondes, à la fois témoignage d'un passé historique et vecteur de nouvelles réalités visuelles, Steeve Bauras s'inscrit dans une logique de «prise de possession de la réalité» si chère à Pier Paolo Pasolini. Berceuse empoisonnée aux tonalités punk noisy, *Novocaine for a dodgy tune* est un subtil mixage, telle une variation musicale entre une sculpture en béton morcelée au sol, une série photographique et une vidéo, toutes deux réalisées dans le cadre du *3K Projet*, 1<sup>er</sup> opus élaboré en 2013 à Dakar. Entité sombre et problématique entre la photographie, la vidéo et la sculpture, cette réactivation acquiert un nouveau sens. Un rythme se propage telle une épidémie sémantique et inquiétante.

À la fois symétrique et chaotique, cette structure oscille entre la brillance et la matité des matières premières qui la constituent et nous propose une plongée dans ses interstices statiques et liquides. Comme arrachée du bitume et arrosée de pétrole, cette «architecture de pensée» est faite d'un liant difficile à percevoir et à saisir.

Il faut trouver les armes pour attaquer et se protéger. C'est au travers de la fiction que Steeve Bauras propose une issue et une impasse en se réappropriant un extrait du film américain *Shock Corridor* de Samuel Fuller (1963). À la recherche d'un mal et de son antidote, les paradoxes de la fabrique d'une idéologie s'énoncent ouvertement par la séduction et la violence du discours extrémiste. Par cette retentissante reprise des idéologies propagandistes, Steeve Bauras fait sonner un air de chasse.

(1) Extrait d'un entretien de Steeve Bauras par Dominique Brebion, *Art Absolument, Entre-Vues*, Photographie contemporaine caribéenne, fondation Clément, Martinique, <http://media.artabsolument.com/filipbook/caraibes2/files/assets/se0/page18.html>

(2) Paul Celan, *La Fugue de la mort*, in *Pavot et mémoire*, 1952. Ce poème a été écrit en mai 1945, à Bucarest, trois mois après la libération du camp d'Auschwitz par l'Armée rouge.

Attractive, disturbing suspicious, *Novocaine for a dodgy tune*, is a trap laid for the interpretations and beliefs that put our consciences to sleep and numb our thoughts. The effect acts little by little: first a sensation of weight, then a somnolence as far as disorientation. Manipulation and control of minds become possible. In perpetual movement, Steeve Bauras is never on his turf. "Exot" and not exotic, his relationship with the world is formed by the fact "of knowing where we come from and not having any fear of losing oneself, not feeling any fear of the unknown and at the same time of the Barbarian." <sup>(1)</sup> Steeve Bauras is bent on this existential quest in order to evacuate the predefined context, the foreigner's journey that imposes uprooting. To be foreign to one's own culture to find one's place and take a stand.

A photographer and sculptor, taking position is constantly seeking to test the weakness of these techniques and the strength of the subject they treat. An unstable balance that he tried out in questioning the limits of the photographic during a trip to Poland, on the sites of Auschwitz and Birkenau. Photographs without captions, words fail us.

Imbalance or discomfort, we cling to words coming from elsewhere, those of Paul Celan's poem: "*Black milk of the dawn we drink it in the evening/ drink it at midday and in the morning we drink it at night/we drink and we drink/ we dig a tomb in the sky where we are not tight (...)*". <sup>(2)</sup>

In this "in-between" of words that are both a sign of a historical path and a vector of new visual realities, Steeve Bauras fits into a logic of "taking possession of reality", so dear to Pier Paolo Pasolini. A poisoned lullaby with noisy punk tones, *Novocaine for a dodgy tune* is a subtle mixture like a musical variation between a concrete sculpture fragmented on the ground, a photograph series and a video, both created in the context of the *3K Projet*, 1<sup>st</sup> opus made in 2013 in Dakar. A sombre and problematic entity between photography, video and sculpture, this reactivation acquires a new meaning. A rhythm propagates itself like a semantic and worrying epidemic. Both symmetrical and chaotic, this structure oscillates between the brilliance and the dullness of the raw material that constitutes it and offers us a plunge into its static and liquid interstices. As if torn from bitumen and watered with petrol, this "architecture of thought" is made with a binder that is hard to perceive and capture. The arms to attack and protect oneself must be found. It is through fiction that Steeve Bauras proposes a way out and a dead end in reclaiming an extract from the American film *Shock Corridor* by Samuel Fuller (1963). In search of an evil and its antidote, the paradoxes of the manufacture of an ideology are openly set out by the seduction and violence of the extremist discourse. By this resounding repetition/ reclaiming of propagandist ideologies, Steeve Bauras sounds a hunting call.

(1) Extrait from an interview with Steeve Bauras by Dominique Brebion, *Art Absolument, Entre-Vues*, Photographie contemporaine caribéenne, fondation Clément, Martinique, <http://media.artabsolument.com/filipbook/caraibes2/files/assets/se0/page18.html>

(2) Paul Celan, *La Fugue de la mort*, in *Pavot et mémoire*, 1952. This poem was written in May 1945, in Bucarest, three months after the liberation of the Auschwitz camp by the Red army

Sponsors : Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil général des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge, ADAGP, La Générale en Manufacture, Villa Arson



# Pauline Bazignan

par Augustin Besnier

En art, la répétition tend vers deux directions opposées. La première, extensive, vise la prolifération et confine à la formule. La seconde, intensive, relève de l'introspection et touche au rituel. De ces voies, Pauline Bazignan a suivi la seconde.

Son intérêt pour la fleur n'est pas né du hasard: au terme de ses premières années d'école d'art, le sentiment de faire « n'importe quoi » finit par la gagner et la décide à recentrer sa pratique sur un sujet on ne peut plus élémentaire, et donc des plus essentiels, comme l'ascète se discipline pour parfaire sa pensée.

Il y aurait beaucoup à dire sur cette impression de faire « n'importe quoi » en art. Ici, elle a surtout conduit l'artiste à passer d'indomptables étalages de couleurs à une série de disques monochromes: retour à l'essentiel, astres ou atomes, qui pouvaient être tout sauf n'importe quoi.

De ces sortes de graines naquirent les fleurs que l'on voit là, serait-on tenté de dire. En réalité, celles-ci apparaissaient dans des toiles antérieures, mais y donnaient surtout à voir une pesanteur, en laissant tomber à terre leurs semences. Les fleurs que l'artiste allait peindre à présent se délesteraient plutôt de ce poids narratif propre à tout *motif*, pour ne faire éclore que la peinture même.

Il n'est pas étonnant que ce fût le travail de la tige qui posa le plus problème: de ces problèmes que les peintres se sont toujours posés avec une gravité déconcertante et qui ont souvent fini par révolutionner leur art. La fleur, de ce point de vue, fut la pomme de Cézanne de Pauline Bazignan.

Après maints essais – de l'utilisation de pochoirs à l'application de vraies tiges sur la toile –, une coulure accidentelle fut révélatrice. Pas de pinceau ni de touche, juste une goutte de peinture traçant sa propre voie: c'est la nature qui ordonne, et si la pesanteur s'y retrouve, elle *peint* désormais là où elle était *peinte*.

C'est alors que le motif devient moteur, que la peinture troque son but – comme celui de réussir à représenter telle fleur dans son vase – contre une raison, généralement inexplicable. Comme d'autres escaladent les montagnes uniquement « parce qu'elles sont là »,

il fallait gravir cette verticalité stupéfiante, quitte à recommencer mille fois avant de savoir pourquoi.

Nul artiste ayant une telle raison de peindre ne saurait se répéter. La goutte de peinture coulera jusqu'à la fin de ce monde, comme la pomme – celle de Newton cette fois – finira toujours par tomber au sol. Il faut d'ailleurs imaginer Pauline Bazignan tenir dans sa main une orange non pelée et se confronter au mystère de sa chair invisible. Si elle n'en déduisit aucune loi physique, elle en fit une série sans fin de moulages d'écorces évidées, comme un besoin de percer le mystère chaque fois qu'il se présente. Faire le vide pour faire éclore porterait donc aussi bien ses fruits en art qu'en méditation, les œuvres de Pauline Bazignan sachant donner à la contemplation une raison d'être qu'aucune formule ne saurait comprendre.

In art, repetition can follow two different directions. The first is extensive, it aims at proliferation while confining to a model. The second is intensive, requires introspection and the realm of rituals. Of these two paths, Pauline Bazignan has chosen the second. She did not become interested in the flower by chance: after a few years in art school, the feeling of doing “nothing of any significance” began to take hold of her, so she decided to narrow her focus to something more elementary, therefore essential, just as the ascetic would use discipline to perfect their thought process.

There would be much to say about the impression of doing nothing of any significance in art. In this case, it led the artist to go from wild displays of colour to a series of monochrome disks: returning to the essence of things, stars or atoms, that could be anything but insignificant.

One might say the flowers we see before us sprouted from this seed bed. In truth, they had made appearances in previous works but mostly illustrated gravity by dropping their seeds. The flowers that the artist was to paint would now be delivered from the narrative load born by the *motif*, so that the paint itself might bloom.

Unsurprisingly, it was the stem that was difficult to work: it is one of those issues that painters have had to reflect on with disconcerting gravitas and often caused them to revolutionise their art. From that point of view, the flower to Pauline Bazignan is Cézanne's apple.

After several attempts – from stencilling to tacking real stems to the canvas –, it was an accidental drip that triggered her discovery. No paintbrush or technique, just a drop of paint following its own path: nature prevails and if gravity is complied with, it is the painter now and no longer the subject.

The *motif* then becomes the conductor, painting exchanges its purpose – such as managing to represent some type of flower in a vase – for a, generally unexplainable, reason. As others would climb mountains just “because they are there”, it was essential to scale this particular dizzying vertical axis, even if it required a thousand attempts before understanding why.

No artist driven by such a reason to paint could become repetitive. The drop of paint will continue to fall to the ground 'til the end of times, as will the apple – Newton's apple in this case. Besides, imagine Pauline Bazignan holding an unpeeled orange in her hand pondering on the mystery of its invisible flesh. Though no law of physics came to her, it inspired an endless series of empty skin mouldings as if it was a necessity to penetrate any secret that might arise. Creating a void for something to blossom would therefore be as fruitful for art as in meditation, indeed Pauline Bazignan's works offer a reason for contemplation that no models could ever comprehend.

**1 – Sans titre**, 2009.  
Acrylique sur papier. 20 x 15 cm.

**2 – Sans titre**, 2010.  
Acrylique sur papier. 65 x 50 cm.

**3 – Sans titre**, 2004.  
Acrylique sur toile. 195 x 114 cm.

**4 – Intérieur**, 2006 (détail).  
Céramique. 8 x 8 x 8 cm.  
© Photo : Clémence René-Bazin.

**5 – Intérieur**, 2011.  
Céramique (installation). Dimensions variables.  
© Photo : Clémence René-Bazin.

1 | 2 | 4  
| 3 | 5





1 – *Club à trois*, 2013.  
Acrylique sur toile. 195 x 130 cm.

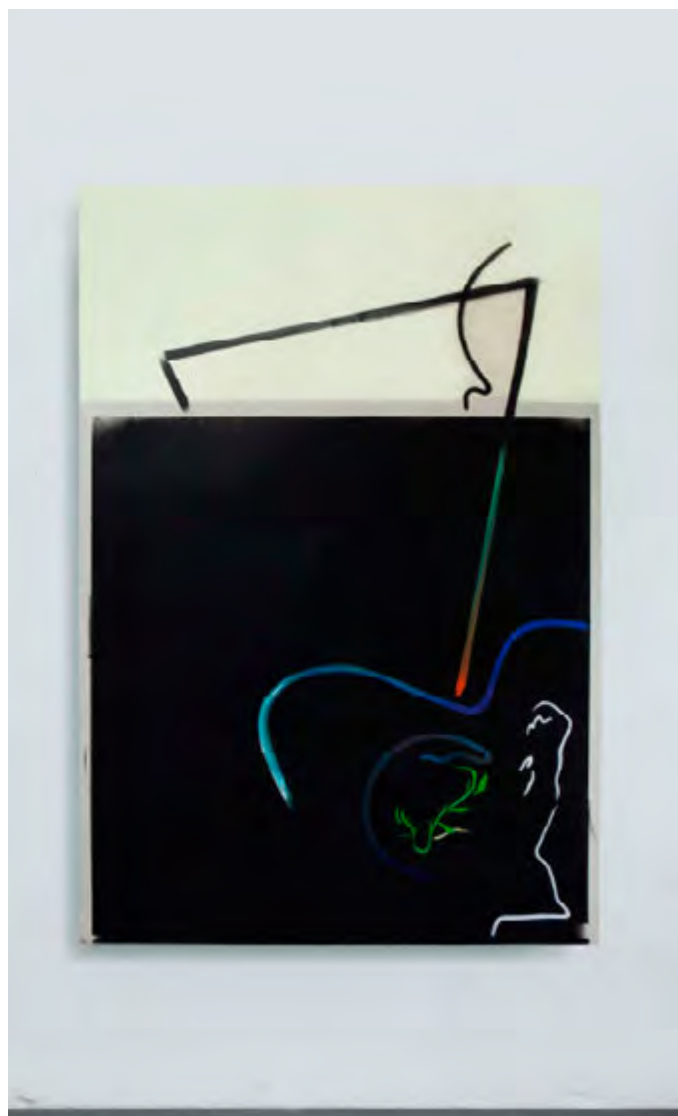
2 – *Faux mec*, 2013.  
Acrylique sur toile. 165 x 130 cm.

3 – *Cool set*, 2013.  
Acrylique sur toile. 195 x 130 cm.

4 – *O.B.L.C.V.*, 2013.  
Acrylique sur toile. 195 x 130 cm.

5 – *Rei*, 2013.  
Acrylique sur toile. 195 x 130 cm.

1 | 2 | 4  
| 3 | 5



# Julie Beaufils

par Olga Rozenblum

Julie Beaufils présente un triptyque extrait d'un ensemble de tableaux récents. Dans ces séries, les toiles sont peintes vite, principalement faites de traits. La déclinaison de motifs et la réplique des formats, montés et peints sur les mêmes châssis les uns après les autres, installent une instantanéité qui va de pair avec une forme de dérision face à des thèmes récurrents : visages et corps schématisés, objets de décoration ou du quotidien, personnages hybrides. L'ensemble crée un dialogue entre la peinture abstraite et le dessin de comics. Ce mode de production attribue une fonction hasardeuse et irréversible aux compositions, qui vient souligner les sujets de l'artiste : Julie Beaufils explique que ses peintures ne sont en aucun cas des fictions mais racontent, tout au moins, l'histoire d'une iconographie, celle des images de séries, clips, et autres émissions audiovisuelles. Par des procédés de détournement et des dispositifs répétitifs, les mots dissimulés dans les lignes éparées de couleur bleue et noire, comme les personnages fantomatiques, font appel à ces clichés. Si l'on en discerne les traces – références par ailleurs plus intimes dans le processus de travail de l'artiste que nécessaires à la compréhension des œuvres – c'est par la teinte, l'odeur. Comme dans un poste de télévision, les tableaux projettent avant tout un goût.

C'est souvent après avoir suivi de fausses pistes qu'on comprend les agencements des pièces comme *O.B.L.C.V* («*Ordre, Beauté, Calme et Volupté*» – voir la reproduction de l'œuvre de Matisse dans le cadre en haut de la toile) ou de *Cool set*. Les titres interprètent le lyrisme débridé des intentions, et on résout le paradoxe entre la préciosité et l'humour déployés dans les tableaux. L'assemblage en constitue une lecture évidente. Selon Chris Sharp dans son article «*CAMP + DANDYISM = NEO-CAMP*»<sup>(1)</sup>, un certain nombre d'artistes contemporains, Alisson Katz, Matthew Brannon, Ella Kruglyanskaya ou Camilla Wills par exemple, partageraient «*a distinctly plastic sensibility: a propensity toward whole colors; an intimacy of scale; a shamelessly manufactured sense of facture and, at times, finish.*» Un courant qu'il définit au regard de l'histoire de l'art des années quatre-vingt-dix, envisageable pour la première fois. Manifestement sensuelles à priori, les œuvres *neo-camp* ne présentent presque rien de naturel. Elles sont, selon l'auteur, maîtrisées à la per-

fection, maniérées, «plus proches de la précision surnaturelle des dessins d'Ingres dans la filiation symbolique».

Seules les formes autoritaires survivent à l'appropriation de l'imagerie médiatique et télévisuelle ; l'élégante abstraction des pièces de Julie Beaufils en est une proposition valable.

(1) in *Kaleidoscope 14*, printemps 2012.

Julie Beaufils is presenting a triptych extracted from a group of recent paintings. In these series, the canvases are painted quickly, usually with lines. The selection of motifs and the repetition of formats, mounted and painted on the same stretchers one after the other, create an instantaneousness that is associated with a form of derision faced with recurrent themes: schematic faces and bodies, decorative or everyday objects, hybrid characters. The whole creates a dialogue between abstract painting and comic drawing. This method of production attributes a risky and irreversible purpose to the compositions, which emphasizes the artist's subjects: Julie Beaufils explains that her paintings are not in any case fictions but tell, at the least, the history of an iconography, that of images in series, movie clips, and other audiovisual programmes. By processes of misappropriation and repetitive devices, the words hidden in scattered lines of blues and blacks, like ghostly characters, rely on these clichés. If we detect their traces – references besides that are more intimate in the artist's working process than needed to understand the works – it is by the shade, the smell. Like in a television, the paintings project a taste above all.

It is often after false leads that we understand the arrangements of pieces such as *O.B.L.C.V* («*Ordre, Beauté, Calme et Volupté*» [Order, Beauty, Calm and Sensuousness] – see the reproduction of Matisse's work in the frame at the top of the canvas) or of *Cool Set*. The titles interpret the unbridled lyricism of the intentions and the paradox between the preciosity and humour used in the painting is resolved. The assembly constitutes an obvious reading of it. According to Chris Sharp in his article

“*CAMP + DANDYISM = NEO-CAMP*”<sup>(1)</sup>, a certain number of contemporary artists Alisson Katz, Matthew Brannon, Ella Kruglyanskaya and Camilla Wills, for example seem to share: *a distinctly plastic sensibility: a propensity toward whole colors; an intimacy of scale; a shamelessly manufactured sense of facture and, at times, finish.*” A movement that he defines in view of the history of the art of the 90s, which can be envisaged for the first time. Manifestly sensual, in theory, *neo-camp* works present almost nothing that is natural. According to the author, they are mastered to perfection, mannered, “closer to the supernatural precision of Ingres' drawings in the symbolic filiation”.

Only authoritarian shapes survive the appropriation of media and television imagery; the elegant abstraction of Julie Beaufils' pieces is a valid proposal.

(1) in *Kaleidoscope 14*, Spring 2012.

# Éva Bergera

par Augustin Besnier

La chirurgie esthétique aurait-elle anéanti la peinture de portrait ? Des photos de «vieilles belles» sous les yeux – entendez par là de ces femmes ravagées par le bistouri –, Éva Bergera voulut traduire leur «descente presque belle», ce dérapage effrayant dont on aime tant moquer la vanité. Convaincue que son médium saurait dévoiler la fragilité sous les masques de cire, l'angoisse niée par l'étirement de la peau, elle aurait aimé percer le secret de celles qui s'offrent à l'outil.

C'était sans compter ce que quiconque se fantasme artiste de soi-même devait lui communiquer : sa perpétuelle insatisfaction. Car le propre de la personne refaite est de toujours vouloir la retouche, de ne jamais dater et signer le tableau ; pour la simple raison que le modèle a disparu et qu'il faut que vive le visage.

À quoi bon alors vouloir révéler ce qui n'existe plus ? Sculpté, le visage n'est pas un masque, mais une effroyable mise à nu de son intériorité. Plus d'angoisse à dévoiler, elle nous saute aux yeux, toute tentative de la peindre l'enfouissant plutôt. La fascination que provoquent ces visages confinés au monstrueux ne pouvait donc, au grand désarroi de l'artiste, être réitérée en peinture qu'à coup de surenchère : formats imposants, couleurs criantes, visages clownesques, autant de démonstrations de force qui cachaient mal la faiblesse d'un art dont elle espérait qu'il puisse accuser la «fatigue d'être soi».

Les toiles d'Éva Bergera sont-elles pour autant aussi faibles qu'elle voudrait le croire ? Font-elles piètre figure face au sensationnalisme des photos people ? Peut-être en eût-il été ainsi si elle n'avait pris l'art du portrait à rebours. Car plutôt que de (re)composer, il lui fallait creuser, racler, corroder les couches de peinture pour faire fondre l'épiderme, et faire enfin *visage*.

Et le résultat fait peur à voir : femmes-bouches, têtes spectrales, faces vitriolées ou rougies par la honte, autant d'«autres» qui font autorité par leur fragilité ou, comme dit Levinas, par leur nudité. S'il devait y avoir là quelque chose de monstrueux, ce ne serait donc pas par excès, mais par défaut de matière, de «corps». Même les grandes bouches font sentir la béance, gueules glou-

tonnes qui avaleraient l'homme sans dire mot, aussi muettes que tout ce qui, dénué de langage, passe pour sauvage.

Devant de tels visages, c'est pourtant le langage qui se montre brut : bouclier face au vulnérable, peur du vide qui s'ouvre à soi, les refrains machistes peints sur la toile disent tout l'effroi qu'inspire la faiblesse. Le monstrueux et la faiblesse changent alors de côté, les peintures d'Éva Bergera opérant le tour de force de rendre vain le pouvoir de dénoncer qui engloutit le dénuement. Sa vidéo *La loi du ventre* l'exprime encore : il n'y a pas de vide qui ne puisse être rempli sans sauvagerie – sans «boulimie», dirait-elle –, pas de mise à nu qui ne soit insultée.

Could cosmetic surgery have destroyed portrait painting? Examining photographs of "old beauties" – that is the women ravaged by the scalpel –, Éva Bergera felt like translating their "almost beautiful fall", the terrifying mishap that is always such fun to mock: vanity. Convinced her medium would be able to reveal the fragility hidden under the wax masks, the angst denied by the stretched skin, she would have liked to penetrate the secret of those women who endure the knife.

But she hadn't expected to find out that believing one can be the artist of oneself leads to perpetual dissatisfaction. What is particular to having your face corrected is the recurring need for touch-ups; the artwork can never be dated and signed, indeed since the model has disappeared the face must be kept alive.

What's the use of wanting to reveal what no longer exists? The sculpted features are not a mask but a terrible baring of one's internal self. There is no pain to seek out for we can see it plain as day, and any attempt at painting its portrait in fact only buries it. The fascination induced by these faces bordering on monstrosity could, much to the artist's confusion, only be reproduced in painting by overdoing things: large formats, gaudy colours, and clown-like features, all loud displays that cannot really hide the weakness of

an art she hoped would show the "fatigue of being oneself".

But after all, are Éva Bergera's works as weak as she might think they are? Are they that poor compared to the sensationalism of celebrity photographs? She might have been right, had she not worked the art of portraiture backwards. For rather than (re)composing, she had to dig, scrape and corrode the layers of paint so as to melt the skin and make the features appear.

The result is frightening: women-mouths, spectral heads, burnt faces reddened by vitriol or shame, and so many "others" that prevail due to their fragility and, as Levinas would say, their nudity. So if something monstrous ought to be, it would not be the result of excess, but of a lack of matter, of "body". Even the huge mouths seem to be gaping gluttonous holes, ready to gobble a man up without a word, as dumb as anyone who, deprived of language, is deemed a savage. However, when confronted to these faces, the language becomes brutal: a shield against vulnerability, fear of the abyss opening before us, the recurring macho comments painted onto the canvas express the intense horror weakness causes. Then both monstrosity and weakness swap sides, and Éva Bergera's paintings manage the tour de force of making vain any capacity to denounce that does away with destitution. Her video *La Loi du ventre* (The Law of the Stomach) insists: gaping holes can only be filled with bestiality – with "bulimia" as the artist would say –, stripping naked is always met with abuse.



**1 – La constipation affective**, 2012.  
Techniques mixtes sur toile. 200 x 200 cm.

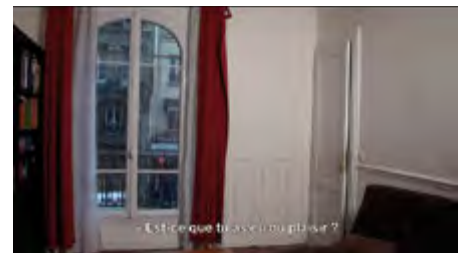
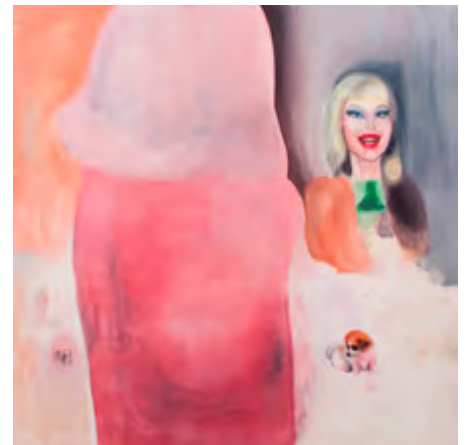
**2 – Les vieilles belles**, 2010.  
Acrylique sur toile. 250 x 200 cm.

**3 – La montagne qui mange des nains**,  
2011.  
Techniques mixtes sur toile. 200 x 200 cm.

**4 – Pleures, tu pisseras moins**, 2013.  
Huile sur toile. 200 x 200 cm.

**5 – LA LOI DU VENTRE**, 2013.  
Vidéo. 27 minutes.

1 | 3  
| 4  
2 | 5



**1 – Série Incertitude. Sans titre n° 1,** 2013.  
Impression numérique pigmentaire. 44 x 44 cm.

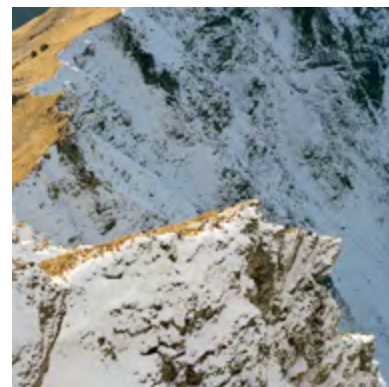
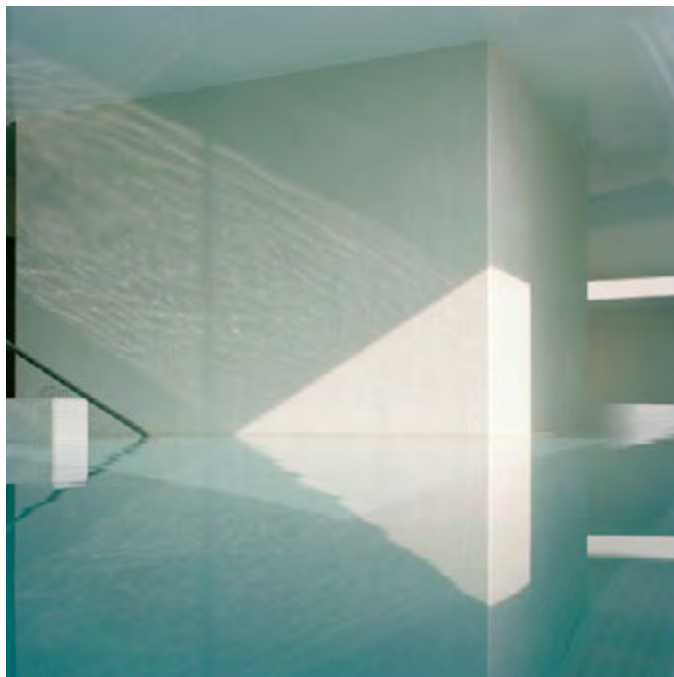
**2 – La Visite,** 2011 (détail).  
Vidéo/stop-motion. 8 min. 50 sec.

**3 – Série L'Eau. Sans titre n° 2,** 2013.  
Impression numérique pigmentaire.  
120 x 120 x 3 cm.

**4 – Série Industries. Sans titre n° 2,** 2008.  
Tirage d'exposition Lambda. 90 x 90 x 3 cm.

**5 – Série Alpes. Sans titre n° 5,** 2013.  
Impression numérique pigmentaire.  
90 x 90 x 3 cm.

1 | 3 |  
2 | 4 | 5



# Emmanuelle Blanc

par Christophe Donner

## L'ascension translucide

La montagne comme premier modèle architectural observé par l'homme, la baie vitrée et la colonne comme supports urbains à ce projet babélien.

La montagne parce qu'Emmanuelle Blanc a grandi en Haute-Savoie et en voyant ses photos de paysage alpestre, on pense à Jean Achard (1807-1884), le fondateur de l'École dauphinoise, mais surtout à son disciple, Laurent Guétal (1841-1892), ou mieux encore à Charles Bertier (1860-1924), véritable précurseur de l'hypermécanisme.

Si on imagine la petite fille visitant le musée de Grenoble, et perdue devant ces tableaux à la fois désuets et vertigineux, on se trompe. Fillette des alpages, elle se contentait de regarder autour d'elle, les paysages, en vrai.

Au cours de ces quelques années d'études en architecture à Paris, s'est amplifiée, sinon sa connaissance, une impatience. Dans ces lieux universitaires qui offrent la plupart du temps un rapide remède à l'architecture quand ce ne sont pas carrément des massacres de celle-ci, lui est venu le désir de construire avant d'analyser, la nécessité de faire avant de savoir, la certitude d'une possibilité d'entrer avant de comprendre.

L'architecture française étant ce qu'elle est, il a donc bien fallu qu'elle s'empare d'une autre manière de l'espace.

La photographie est l'art des empêchés, des paresseux, ou des pressés. Le don contrarié trouve refuge dans une image qui devient à son tour un édifice. Tel le petit oiseau qui va sortir, il y a toujours un architecte qui sommeille dans l'appareil du photographe. En regardant les photographies d'Emmanuelle Blanc, de paysages ou d'architecture, on pense moins à Ansel Adams (1902-1984) qu'à Armando Salas Portugal (1916-1995), le photographe de Luis Barragán. Les architectes devraient toujours avoir leur photographe attiré. Si la photo est bonne, on peut y vivre.

Une piscine de Jean Nouvel, une abbaye cistercienne, un lavabo à l'abandon, mais aussi Chandigarh, Le Havre et le Burkina Faso, et si un jour elle photographie Brasilia, il s'agit partout d'attendre la lumière, au moment où

elle restitue la possibilité de l'habitat, la désignation de l'utopie première de l'homme sur la nature : je l'ai construite, s'exclament l'enfant, le fada, les compagnons illuminés, les mathématiciens autistes. Écoles, salons, bibliothèques, théâtres, usines, Emmanuelle Blanc voudrait maintenant sortir de ce qu'elle sait faire pour repartir à la conquête de l'espace.

En installant sur la baie vitrée du Beffroi une photo de montagne noyée dans la brume, image que la transparence rend encore plus incertaine, l'artiste place les visiteurs au cœur de son ambition. Elle propose une troisième dimension impénétrable, la photographie échappe au mode conventionnel d'appropriation des images. Elle répond à sa manière à la proposition d'Olafur Eliasson qui, à la Fondation Vuitton, installe les visiteurs dans une cabine d'ascenseur totalement obscure. Emmanuelle Blanc répond par la lumière aux questions posées par l'obscurité.

## The translucent ascension

The mountain as the first architectural model observed by man, the elevator as the latest avatar of Babel: these are the two axes of Emmanuelle Blanc's installation on the elevator of the cultural centre at the Beffroi de Montrouge.

The mountain because Emmanuelle Blanc grew up in the Haute-Savoie area and in seeing her photographs of Alpine landscapes we think of Jean Achard (1807-1884), the founder of the School of the Dauphiné, but especially his follower Laurent Guétal (1841-1892), or even better Charles Bertier (1860-1924) a true precursor of hyperrealism.

If you imagine the little girl visiting the museum of Grenoble, lost among all those paintings that are both obsolete and dizzying, you are wrong, girl from the pastures, she was simply looking around her, the landscapes, for real.

Over her eight years of architectural studies, in Paris, her impatience grew, if not her knowledge. And the desire to build before explaining, the need to do before knowing, the certainty of a possibility of entering before understanding.

Since French architecture is what it is, she has in fact had to capture space in another way.

Photography is an art of the impeded, the lazy, or the rushed. The thwarted gift finds refuge in an image that in turn becomes a building. Such as the little bird that is going to leave, there is always an architect sleeping in the composite of the photographer. Looking at Emmanuelle Blanc's photographs of landscape or architecture, we think less of Ansel Adams (1902-1984) than Armando Salas Portugal (1916-1995) the photographer of Luis Barragan. Architects should always have their official photographer. If the photograph is good, you can live there.

A swimming pool by Jean Nouvel, a Cistercian abbey, an abandoned washbasin, but also Chandigarh, Le Havre and Burkina Faso, and if one day she photographs Brasilia, it will again be about waiting for the light, the moment where she revives the possibility of habitation, the designation of the initial Utopia of man over nature: I built it, exclaims the child, the fada, the enlightened companions, the autistic mathematicians. Schools, salons, libraries, theatres, factories, Emmanuelle Blanc would now like to leave what she knows how to do to start out again to conquer space.

In installing on the sides of the elevator in the Beffroi a photo of a mountain covered in mist, an image that the transparent makes even more unsure, the artist places the visitors at the centre of her ambition, in the spine whose pride is in the marrow. The photograph escapes the sorrowful mode of appropriate to deliver a new architectural possibility.

A response in the form of inversion of Olafur Eliasson's proposal, at the Fondation Vuitton, he placed visitors in an elevator cabin that was totally dark. What the day responds to the night.



# Louise Bossut

par Michel Poitevin

Avant Montrouge, j'avais découvert le travail de Louise Bossut lors de l'exposition *De leur temps (4)* à Nantes. Dans les propositions d'une collectionneuse prêteuse, nous avons remarqué une photo, *Paysage Hollandais, vers Zierikzee*, datée de 2007. On ne pouvait pas ne pas faire un lien avec la peinture de Vermeer. Cette première et immanquable impression nous renvoie à l'histoire de l'art, chaîne ininterrompue de travaux à travers le temps. C'est ce qui caractérise, sans conteste, le travail de Louise. Lorsqu'on la lit, elle dit puiser son inspiration dans l'univers muséal. Après notre première rencontre, ayant quelques heures libres, elle projetait d'aller au Louvre.

Comme Louise le fait, les artistes ont puisé leur inspiration dans l'héritage commun qu'est notre culture, travaillant autour d'archétypes, créant ainsi une chaîne continue à travers le temps et l'espace (pour l'exemple, l'exposition *Picasso et ses maîtres*). Elle le dit, on peut le voir, les sujets récurrents de l'histoire de l'art traversent toute sa recherche et production photographique.

Mais ce serait trop simple ou trop réducteur de dire que le travail de Louise Bossut n'est que la poursuite d'une trajectoire née dans le passé et la mémoire des initiés. Car tout en reprenant les genres de la tradition picturale ancienne à travers ses paysages, natures mortes, portraits nus ou habillés, elle accroche notre œil tout autant par le sujet que par la qualité et la modernité de son travail. Sa technique produit des images, prises à la chambre grand format, d'une remarquable précision. Cette méthode, de prise unique, demande une mise en scène et une organisation technique rigoureuses et donc une préparation qui s'étire dans le temps, loin d'un instantané pris sur le vif. Derrière son appareil, elle est dans la situation du peintre devant son chevalet. Comme lui, elle doit saisir dans ce monde qui l'entoure le sujet qui correspond à sa recherche. Un visage, un paysage peut évoquer un tableau, un style, une œuvre globale, dans lequel Louise extraira mentalement son sujet et le créera avec les outils de la modernité. Un paysage de neige à Bruxelles sera traité à la manière de Breughel, un enfant (presque) nu, Achille, en souvenir d'un tableau de Picasso ou encore Vénus, nu féminin allongé, est un hommage à tous les nus de l'art.

Si la peinture est son héritage, la photographie, apprise à Bruxelles, à l'École nationale des arts visuels de La Cambre, est le médium qui lui permet d'exprimer sa créativité. À cet héritage revendiqué, une distance s'impose car les sujets sont bien de notre temps. Regardez les paysages, les natures mortes, les portraits, rien n'est « pastiché », les plus banals détails sont reproduits.

L'œuvre de Louise, au-delà du plaisir répété de la vision, nous démontre que nous sommes les heureux héritiers de ce passé créatif. Giotto, Louise Bossut, même combat créatif? Je le lui souhaite.

Before Montrouge, I had discovered the work of Louise Bossut at the fourth edition of "De le leur temps" in Nantes. Among the suggestions made by a contributing collector, we had noticed a photograph: *Paysage Hollandais, vers Zierikzee* (Dutch landscape near Zierikzee) dated 2007. We just had to draw a parallel with Vermeer's work. This first and obvious impression takes us back to Art History and the uninterrupted chain of works linking the ages together. This is, without a doubt, what characterises Louise Bossut's work. In her writings she says she finds her inspiration in museums. After our first encounter, since she had a few hours to spend, she planned to visit the Louvre.

Similarly to Louise, many artists have drawn inspiration from the common heritage that is our culture; they have been exploring archetypes thus creating a continuous chain travelling time and space (for example, the exhibition *Picasso and his Masters*). The artist claims, and we can confirm, that recurrent subjects in the history of art are present in all her research and photographic production.

It would be simplistic or too reductive, however, to say that Louise Bossut's work just focusses on pursuing traditions from the past born in the minds of the enlightened. For, while she revisits the various genres of ancient pictorial traditions through landscapes, still-lives, nude and clothed portraits, our attention is retained both by the subject

and the modernity of her work. Taken with a large-format view camera, her technique produces pictures of outstanding precision. This method, using a single take, requires far more rigorous and time consuming set preparation and technical organisation than a snapshot. Behind her camera, like a painter facing the easel, she must capture from the world she lives in a subject relating to her research. A face, a landscape might evoke a painting, a style, a body of work from which Louise has identified and extracts her subject; she then produces it using modern tools. A snowy landscape near Brussels is treated in a style reminiscent of Breughel; *Achille*, a (nearly) naked child, brings to mind a Picasso, while *Vénus*, a nude of a reclining woman, bears homage to the many nudes in Art.

Though painting is her heritage, photography, studied in Brussels at the École National des Arts Visuels of Cambre, is the medium that enables her to express her creativity. The heritage she claims is, however, seen with some distance as her subjects are certainly contemporary. If you examine the landscapes, still-lives and portraits you will find these are not pastiches, indeed every trivial detail has been kept.

Louise Bossut's body of work, besides the consistent pleasure it offers us, also demonstrates how lucky we are to have been bequeathed such a creative past. Giotto, Louise Bossut on the same creative path? I certainly hope so.

**1 – Paysage bruxellois, parc de Forest sous la neige, 2010.**  
Photographie analogique. 100 x 125 cm.

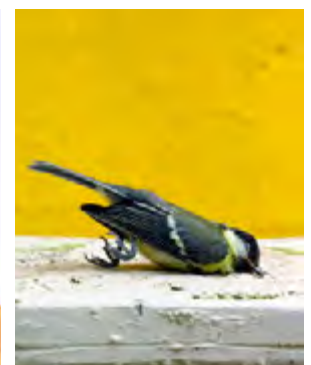
**2 – Le bain des Naïades, Ninglinspo, 2012.**  
Photographie analogique. 65 x 81 cm.

**3 – Ema, 2008.**  
Photographie analogique. 81 x 65 cm.

**4 – Portrait d'Achille, 2013.**  
Photographie analogique. 81 x 65 cm.

**5 – Mésange, 2014.**  
Photographie analogique. 31 x 25 cm.

1 |  
2 | 3 | 4 | 5







# Anna Broujean

par Marianne Derrien

## #Amour#Google#Relique# Brocante

Dans cet incessant rapport entre le texte et l'image, Anna Broujean nous met dans une confusion des temporalités et des techniques. À l'ère des tweets, des posts, des blogs et des réseaux sociaux, les besoins narcissiques, commémoratifs mais également régressifs de scénographier nos vies, nos morts et nos sentiments, semblent avoir décuplé par l'entremise des nouvelles technologies. Les flux et trafics d'informations sont désormais constants et ont changé notre perception et lecture des images : de leurs origines, leurs statuts jusqu'à leurs archivages. Dans sa série *Les petites morts*, Anna Broujean récupère des photographies sur Internet en fonction de leurs potentialités et de leurs impacts visuels. La tonalité kitsch de ces images est clairement assumée et mise en décalage par la légende écrite par l'artiste. Chaque époque génère des représentations de la mort qui lui sont propres. Stigmatisant les effets nocifs de nos modes de consommation, ces images/textes énoncent des peurs contemporaines récentes, absurdes ou invraisemblables, provenant de « comportements à risque », terminologie propagée par les médias et les instances politiques. Alors même que ce sont ces instances qui engendrent certains de ces modes de consommation et de comportement, cette série photographique *Les petites morts*, déagée de toute empathie, nous permet de jouer avec moquerie et ironie de ces retournements de situation et de manipulation de l'information.

L'esprit corrosif et l'humour noir issus des cultures visuelles de la bande dessinée et de la presse satirique, comme par exemple les dessins du britannique Glen Baxter, l'ont largement inspirée. Reliques actuelles de nos pulsions scopiques, la récupération d'images et le fait de pouvoir se les accaparer ne déterminent pas notre capacité à lire ces images. Anna Broujean opère à la façon d'un kaléidoscope. Fonctionnant toujours sur le mode sériel, les *Biographies* sont des photographies dites « amateur » suite aux trouvailles faites par l'artiste sur les brocantes de différents pays. En ajoutant à ces photographies un texte inventé de toutes pièces sur la vie des personnes représentées, Anna Broujean révèle l'imaginaire poétique

teinté d'absurdité et de banalité afin de renverser les codes sacralisants propres au style biographique. Poussant à l'extrême la question de l'intime et du personnel, sa vidéo *I love you bis bis* est un montage en boucle de 122 extraits de films hollywoodiens. Chaque extrait a été choisi lorsqu'une scène du film amène un personnage à prononcer « I love you ». Ritournelle entêtante et cocasse, cette vidéo décortique le registre de la comédie romantique à la sauce américaine afin de vider le langage de son sens. De cette artificialité révélée du sentiment amoureux, une forme de dégoût et d'agacement apparaît. Traversant les différents registres et statuts de l'image et de son rapport au langage, les montages et séries photographiques d'Anna Broujean révèlent de manière rusée et ironique les rouages quotidiens d'une culture du divertissement à la fois attractive et repoussante.

## #Love#Google#Relic#Flea Market

In this incessant relationship between text and image, Anna Broujean places us into a confusion of timeframes and techniques. In the era of tweets, posts, blogs and social networks, narcissistic needs that are commemorative but also regressive, of staging our lives, our deaths and our feelings seem to have multiplied tenfold through new technologies. The flow and traffic of information are now constants and have changed our perception and reading of images: of their origins, their status as far as their archives. In the series *Les Petites Morts*, Anna Broujean recuperates photographs from the Internet on the basis of their potential and their visual impact. The kitsch tones of these images are clearly assumed and displaced by the caption written by the artist. Each period generates representations of death that are specific to it. Stigmatizing the harmful effects of our methods of consumption, these images/texts express recent contemporary fears that are absurd or improbable coming from "risky behaviour", terminology that is propagated by the media and political bodies. While it is these very bodies that generate some of these forms of consumption and behaviour, this photographic series

*Les Petites Morts*, freed from all empathy, allow us to enjoy these twists and manipulations of information with mockery and irony.

The corrosive spirit and black humour that come from the visual cultures of graphic novels and the satirical press, such as the drawings of the British artist Glen Baxter for example, have greatly inspired her. Current relics of our scopical impulses, the recuperation of images and the fact of being able to monopolize them do not determine our capacity to read these images. Anna Broujean operates in the manner of a kaleidoscope. Always working in series, the *Biographies* are so-called "amateur" photographs following finds made by the artist in flea-markets of different countries. In adding a text to these photographs, invented from scratch about the life of the people shown, Anna Broujean reveals poetic imaginary tinted with absurdity and banalities in order to reverse the sacralising codes that are specific to the biographical style. Pushing the question of the intimate and the personal to the extreme, her video *I Love You Bis Bis* is a looped montage of 122 extracts from Hollywood films. Each extract was chosen when a scene of the film leads a character to say "I love you". A haunting and comical refrain, this video dissects the register of the American flavoured romantic comedy in order to empty the language of its meaning. From this revealed artificiality of the loving sentiment, a form of disgust and annoyance emerges. Crossing the various registers and statuses of the image and its relationship to language, the photographic montages and series of Anna Broujean reveal in a cunning and ironic manner the daily workings of a culture of diversion that is both attractive and repulsive.

Sponsor : Le Géant des Beaux-Arts

# Gaëlle Callac

par Camille Viéville

Jouer avec les mots autant qu'avec les images : voilà ce qui anime le travail de Gaëlle Callac. Car les mots ont pour elle une importance capitale. Qu'ils apparaissent au cœur de ses œuvres ou que leur présence se fasse plus discrète dans des titres particulièrement choisis, ils participent d'un même mouvement narratif. Depuis une quinzaine d'années, elle déploie un récit susceptible de trouver un écho dans l'esprit de chacun : un récit de l'intime qui ne serait pas personnel, mais au contraire, se ferait universel, dans le refus de ce que Gilles Deleuze appelait la « petite affaire privée <sup>(1)</sup> ». Dès lors, l'usage de media jugés désuets – le super-8, le collage, la gravure – et le recours à des référents subtilement surannés – la carte postale ancienne, le proverbe, l'abécédaire – réveillent une mémoire collective un peu endormie, à l'âge du tout numérique et de ses nombreux avatars.

Avec la série d'eaux-fortes *L'ABC de l'EAU* (2013), Gaëlle Callac inaugure un dispositif plastique qui concentre ces différentes préoccupations. Se plaçant sous la tutelle d'Honoré de Balzac, « embarqué sur un mot dans les abîmes du passé <sup>(2)</sup> », elle grave des compositions (rehaussées de collages) en surimpression de la première page de vingt-six ouvrages, ouvrages dont le point commun est la présence du terme « eau » dans leur titre. La rencontre entre le nom du livre et la gravure – parfois inspirée par des images aussi diverses qu'une publicité, un tableau ancien, une bande dessinée ou la photographie d'un bâtiment industriel – favorise la réappropriation de l'un et de l'autre par l'artiste, bien sûr, mais aussi par le spectateur. De cette rencontre sémantique et iconographique naît le détournement, ouvrant la voie à de nombreux niveaux de lecture.

Avec *Un homme se penche sur son passé* (2014), Gaëlle Callac travaille à nouveau sur la conjonction du mot et de l'image, et reprend le procédé de la gravure sur page de livre. Mais elle l'enrichit d'une double dimension, poétique et narrative. À l'aide des seuls titres de vingt romans lauréats du Prix Goncourt – depuis *Le Feu* d'Henri Barbusse (1916) jusqu'à *Au revoir là-haut* de Pierre Lemaitre (2013), en passant par *L'Amant* de Marguerite Duras (1984) ou *Je m'en vais* de Jean Echenoz (1999) –, elle compose une ode

à l'amour et à ses passions qui convoque le souvenir d'une histoire achevée.

L'esthétique de Gaëlle Callac doit de loin en loin au surréalisme, celui des collages de Max Ernst, des peintures de René Magritte ou des *152 proverbes* de Benjamin Péret et Paul Eluard. Elle se montre également très marquée par l'écriture cinématographique issue de la Nouvelle Vague, dont l'épure n'exclut pas un certain lyrisme.

<sup>(1)</sup> Dans *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* de Pierre André-Boutang (1988).  
<sup>(2)</sup> Dans *Louis Lambert (1832)*; cité par Gaëlle Callac sur son site internet.

Gaëlle Callac's work is alive with words and images. Indeed words are central to her work. Whether they pop up inside a piece or they discreetly adorn a carefully chosen title, they always initiate narrative dynamics. Over the past fifteen years she has developed a storyline that manages to stir us: an intimate, yet not personal, story quite the contrary, for it is universal material; indeed she refuses to indulge in "trivial private affairs <sup>(1)</sup>" as termed by Gilles Deleuze. From then on the use of what might be tagged as old-fashioned media – super-8, collage and engraving – and slightly outdated references – old post cards, proverbs, and alphabet games – she awakens our sleepy collective memory at a time of digital supremacy and other avatars.

With the series of etchings *L'ABC de l'EAU* (2013), Gaëlle Callac inaugurates an artistic approach which contains the essence of her interests. Under the guidance of Honoré de Balzac "riding a word deep in the far-away past <sup>(2)</sup>" she etches her compositions (enhancing them with collages) superimposing them on the first page of twenty six different books which all have in common the presence of the word "eau" (water) in their title. The mix of the book title and the engravings – sometimes inspired by images as diverse as an advertisement, an antique painting, a comic strip or a photograph of an industrial building – enables the re-appropriation of both by the artist, of course, as well as by the viewer. The "détournement" is thus created by the semantic and iconographic crossover offering a variety of possible interpretations.

With *Un homme se penche sur son passé* (A Man is Looking into his Past), 2014, Gaëlle Callac once again tackles the conjunction of word and image with etchings on a book page. But she enriches it with the duality of both poetic and narrative aspects. By simply using the titles of twenty Goncourt award winning novels – from *Le Feu* (The Fire) by Henri Barbusse (1916) to *Au revoir là-haut* (Goodbye up there) by Peirre Lemaitre (2013), including *L'Amant* (The Lover) by Marguerite Duras (1984) and *Je m'en vais* (I am leaving) by Jean Echenoz (1999) –, she composes a hymn to love and its passions that speaks of a past relationship.

Gaëlle Callac's aesthetics are sprinkled with references to surrealists such as Max Ernst's collages, René Magritte's paintings and the 152 proverbs by Benjamin Péret and Paul Éluard. She is also inspired by the cinematographic writing of the French New Wave as, despite the sketchy style, had not completely done away with lyricism.

<sup>(1)</sup> In *L'Abécédaire Gilles Deleuze*, by Pierre André-Boutang (1988)  
<sup>(2)</sup> In *Louis Lambert (1832)*; quoted by Gaëlle Callac on her internet site

1 – *L'abc de l'eau – L*, 2013.  
Eau-forte. 11 x 18 cm.

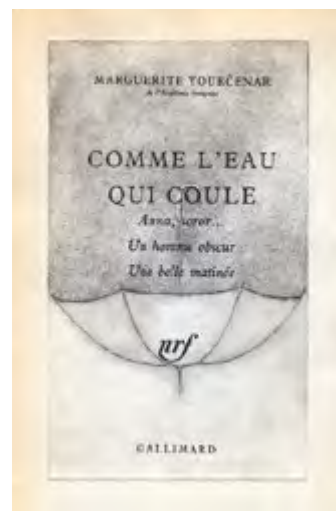
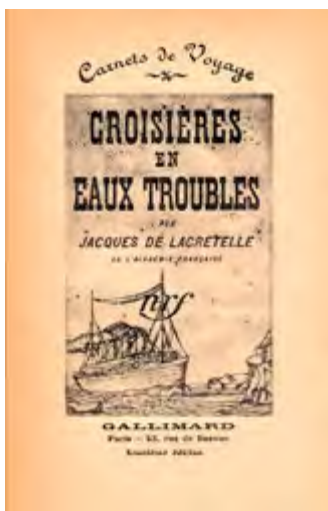
2 – *Un homme se penche sur son passé*, 2014.  
Eau-forte. 20 x 13 cm.

3 – *L'abc de l'eau – Y*, 2013.  
Eau-forte. 20 x 14 cm.

4 – *L'abc de l'eau – V*, 2013.  
Eau-forte et collage. 10 x 17 cm.

5 – *L'abc de l'eau – M*, 2013.  
Eau-forte. 16 x 9 cm.

| 2 | 4  
| 1 | 3 | 5





**1 – Racing with the sunbeams –  
Garde Suisse, 2013.**

Gesso, image thermo-imprimée sur tissu  
découpé, panneau de bois incliné.  
126 x 90 x 40 cm.

**2 – Sans titre (RVNJB), 2014 (détail).**

Gesso, acrylique sur tissu découpé et collé.  
31 x 58 cm.

**3 – Prototype de la pièce *Fail* (en cours de  
réalisation), 2014.**

Gesso, image thermo-imprimée sur tissu  
découpé, panneau de bois incliné.  
143 x 70 x 30 cm.

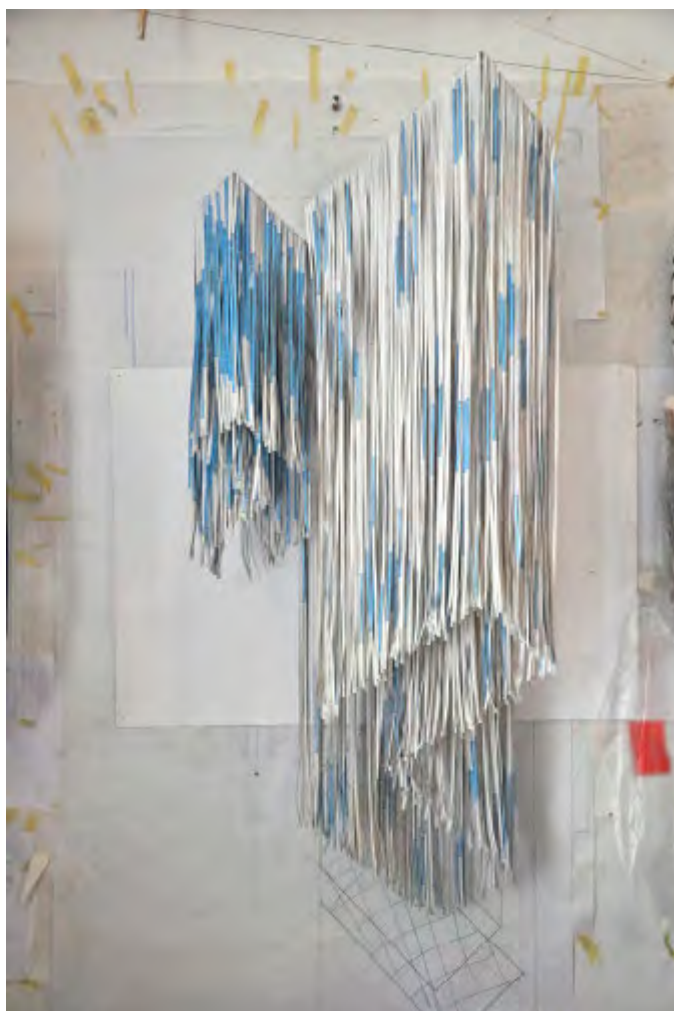
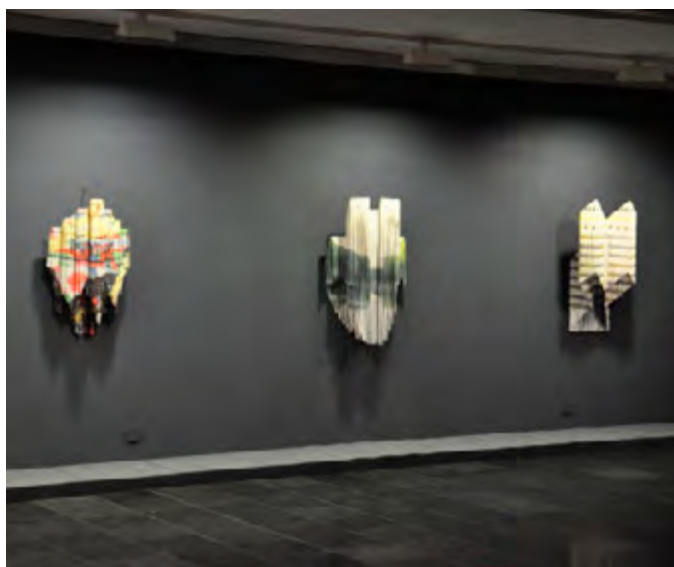
**4 – Vue de l'exposition au TAMAT  
de Tournai, Belgique, 2011.**

3 pièces - image thermo-imprimée sur tissu  
découpé, panneau de bois incliné.  
Dimensions variables.

**5 – Ton échelle = Mon échelle, 2013.**

Gesso, image thermo-imprimée sur tissu  
découpé, panneau de bois incliné.  
154 x 62 x 53 cm.

1 | 4  
2 | 3 | 5



# Benoît Carpentier

par Alexis Jakubowicz

Il faut avoir des yeux de verre pour regarder les œuvres de Benoît Carpentier. Pas des billes qu'on se greffe en prothèses, mais celles dont la nature a bien pourvu les hommes, qui sont taillées comme des diamants. Des yeux conformes à ces corps transparents qui détournent les rayons du soleil. Équipé de tels appareils, alors on voit ces toiles lacérées, montées selon leurs longueurs d'onde, exposer la vraie nature de leur auteur : Carpentier est un artiste réfractaire. On voit chez lui ce qu'il en coûte de briser la lumière, au sens où les Latins déjà la voyaient se défaire en entrant dans la pluie.

Pour s'en convaincre, il n'y a qu'à voir que les tracés de ses dessins ont l'étrange apparence de ceux qui agrémentent *La Dioptrique*, fameux traité d'optique géométrique de René Descartes. En son « Discours huitième », on jurerait que le philosophe-physicien s'est procuré les plans de la double projection (*Sans Titre*, 2013) présentée cette année au Salon de Montrouge. C'est que l'artiste contemporain et son illustre prédécesseur partagent leurs vues sur la lumière, qui « n'est autre chose, dans les corps qu'on nomme lumineux, qu'un certain mouvement, ou une action fort prompte et fort vive, qui passe vers nos yeux, par l'entremise de l'air <sup>(1)</sup> ». Ce mouvement, on le sait à présent, s'appelle « gravité ». Newton, à côté de Descartes, donne aux œuvres de Benoît Carpentier la masse suffisante pour qu'on y puisse, comme aurait dit Paul Valéry, « apporter notre corps ». C'est à la condition des lois de l'attraction universelle qu'on peut les regarder. Alors on se rappelle avec Maurice Merleau-Ponty, auteur fétiche de l'artiste, que la vision n'est qu'un mouvement des yeux <sup>(2)</sup>.

La mécanique ! Voilà ce qui se cache derrière ces trames de tissu apprêté de gesso, peint en partie à l'acrylique. C'est parce qu'il est physique que cet art est un art. On a pu avancer, par le hiatus entre la forme des tableaux, la perspective et le dessin en plan, que la démarche de Carpentier « se fonde dans une confrontation avec des modèles hérités de la Renaissance ». Si l'on souscrit à cette comparaison, il faut encore y faire peser le poids de la lumière ; dans le vocabulaire de l'artiste, elle atteste la couleur. Aussi dans cette autre mesure, ce ne sont pas tant les enjeux picturaux du xv<sup>e</sup> siècle que ceux du xvii<sup>e</sup> qui

ressurgissent, où fait rage la bataille du *colorito* contre le *disegno*. Que l'on resonge à présent au ministre Colbert lançant aux premiers peintres de l'Académie, tout prêt à jeter Poussin contre Rubens pour montrer que leurs têtes valent autant que leurs mains : « Pensez, le roi l'ordonne ! » Et Carpentier de conclure leur querelle avec ses projections : un peintre ça ne pense pas, ça réfléchit.

(1) René Descartes, *La Dioptrique*, « De la Lumière », Discours premier, in *Discours de la Méthode*, (1637), Gallimard, « Folio Essais », 1991, p.152.  
(2) Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, (1964), Editions Gallimard, « Folio essais », 2005, p.17.

One must have glass eyes to see Benoît Carpentier's work. Not the types that are grafted as prosthesis, but the ones nature actually provided men with and are cut like diamonds; eyes similar to transparent bodies that deflect the rays of the sun. Once equipped with such devices then one can see the lacerated canvases, hung according to their wave length, reveal the true nature of their author: Carpentier is a refractive artist. His work testifies to the price he must pay to fragment light in the manner of the Latin people who, early on, believed light was splintered by the rain.

If any more convincing is required suffice to examine his drawings, you will find that they bear a strange resemblance to those illustrating the renowned treaty on geometric optics, *Dioptrics*, by René Descartes. Indeed in his "*Discours huitième*" it could honestly be assumed that the physician and philosopher had found the blue prints for the double projection (*Untitled*, 2013) presented this year at the Salon de Montrouge. In fact the contemporary artist and his illustrious predecessor share views on light: "when considering the bodies we describe as luminous, light is but a form of movement, or quite a prompt and lively activity, that is passed on to our eyes, through the air <sup>(1)</sup>". This movement, we now know, is called "gravity". Newton, along with Descartes, offers Benoît Carpentier's works enough mass so that one may, as Paul Valéry would have said, "add our body". The law of universal gravitation allows us to appreciate them. Then we remember the idea of Maurice Merleau-Ponty, the artist's favourite author, that vision is just the eye moving <sup>(2)</sup>.

Mechanics! That is what is concealed behind these gesso coated wefts, partially painted with acrylic. It is because it has to do with physics that this art is art. It has been suggested that, due to the hiatus in the format of the paintings, the perspective and drawing plan, that Carpentier's approach "is founded on the confrontation with models inherited from the Renaissance". If one agrees to this comparison, the weight of light must also be added; in the artist's words, it is proof of colour. In that case, it is not so much the pictorial endeavours of the 15<sup>th</sup> century as those of the 17<sup>th</sup> that surface once again; a time when the battle raged between *colorito* (colour) and *disegno* (drawing). Also, remembering Colbert – French Finance Minister – who summoned the first painters of the Academy, so eager and ready to launch into Poussin against Rubens to show that their heads and hands were equally valuable, to: "Think, the King demands it!" Thus Carpentier concludes the dispute with his projections: painters do not think, they reflect.

(1) René Descartes, *La Dioptrique*, « De la Lumière », Discours premier, in *Discours de la Méthode*, (1637), Gallimard, « Folio Essais », 1991, p.152.  
(2) Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, (1964), Editions Gallimard, « Folio essais », 2005, p.17.

# Pablo Caverro

par Michel Poitevin

---

Pablo Caverro est un artiste à la recherche de la forme et de la couleur pure. N'attendez pas de lui, pour l'instant, une œuvre que vous pourriez aisément accrocher dans votre salon. Son travail se développe selon des procédés minutieusement mis au point pour attirer votre œil vers une perception cérébrale des couleurs et de la lumière. La science est le moteur de la construction de ses systèmes. Projecteurs, caméras, ordinateurs, horloges ont remplacé les traditionnels et habituels outils de l'artiste. De même, le hasard guide la plupart de ses diverses constructions, laissant les algorithmes de ses logiciels nous guider, plutôt nous entraîner méthodiquement de la réalité à l'abstraction. Il a en lui du Malevitch qui, lui, souhaitait nous entraîner, tels des aviateurs, vers l'univers blanc de l'abstraction absolue. Pablo est aussi dans la recherche de cette sensibilité picturale pure, la couleur n'est travaillée que pour faire réagir notre interprétation à l'absence du réel.

De cette situation naît l'impression que le geste de l'artiste est bridé, maintenu derrière les systèmes mis en place pour montrer uniquement la couleur, la lumière, le temps ou parfois la spatialité des formes et des objets. Si l'impulsion artistique de la main peut de temps en temps être ressentie comme absente, n'en doutons pas, le travail intellectuel construit et contrôle le concept central de l'œuvre élaborée.

Ces lignes pourraient donner l'impression que Pablo Caverro est un robot avec une mécanique sans affect et sans émotion. Rassurons-nous, ce n'est pas le cas. Il a gardé la sensibilité des gens amoureux de l'art. J'en apporte la preuve en choisissant parmi l'ensemble de ses travaux une œuvre en ligne singulière, *Color Match Book* ([www.colormatchbook.com](http://www.colormatchbook.com)). C'est un nuancier qui juxtapose à l'infini des paires de couleurs. L'écran prend schématiquement la forme des pages ouvertes d'un livre. Chaque couleur est tirée au sort lorsque l'on progresse parmi les possibilités virtuelles, et forme des couples plus ou moins harmonieux de teintes. On est là dans le monde de Pablo Caverro. Se mêlent intimement la couleur, la lumière, l'informatique, le mouvement, le hasard lié au jeu de la machine. Mais cette approche mathématique est vite tempérée par sa parole. « J'ai remarqué que face à *Color Match Book*, la première réaction du public

est de chercher un assortiment de couleurs qui lui plaira. Nous assortissons constamment des couleurs, ne serait-ce en nous habillant chaque matin ou en ordonnant la décoration de notre lieu d'habitation. *Color Match Book* incarne ce qu'il y a d'universel dans la question du goût ». Ainsi son travail recherche aussi l'émotion du regard.

L'art de Pablo Caverro n'est évidemment pas décoratif, il ne « fabrique » pas des nuanciers pour architectes d'intérieur. Il développe un langage qui nous permet de dévoiler la frontière de notre propre perception. Ce n'est peut-être pas un art simple, mais il a l'avantage de faire travailler nos petites cellules qui elles sont, paraît-il, grises.

---

The artist Pablo Caverro is on a quest to find pure shape and colour. Do not expect him to deliver a piece you can hang on your living-room wall. His work is the result of meticulously prepared processes that must entice the eye to perceiving colours and lights through the brain. Science is the motor driving the construction of his systems. Projectors, cameras, computers, clocks have all replaced the traditional and familiar tools of the artist. Also, most of his various constructions react randomly; indeed it is the algorithms of his programmes that guide us, or rather methodically lead us from reality to abstraction. Driving him, the spirit of Malevitch, he who wanted to lead us, like aviators, into the white universe of total abstraction. Pablo is also seeking a similar pure pictorial feeling; colour is there only to trigger our interpretation in the absence of reality.

This situation gives the impression that the artist's touch is kept in check, controlled by the systems that have been devised only to show colour, lights, time and sometimes the spatial properties of shapes and objects. Though the creative intent of the artist's hand might sometimes be missed, undoubtedly, it is intellectual effort that has built and monitored the concept at the heart of the final result.

These lines could give the impression that Pablo Caverro is a mechanical robot with neither affect nor emotions. But be reassured,

this is not the case. He still has the sensitivity of art lovers. And I shall provide further proof with this unusual on-line piece I have chosen from his body of work: *Color Match Book* ([www.colormatchbook.com](http://www.colormatchbook.com)). It is a colour chart that endlessly juxtaposes colour pairs. On the screen the basic shape of an open book. Each colour is randomly chosen as we browse the virtual possibilities to form pairs of more or less compatible matches. That is the world of Pablo Caverro. Colour, light, information technology, movement are intimately blended and subject to the random pick of the machine. This mathematical approach however is immediately moderated by his words: "I noticed that when viewing *Color Match Book*, the first reaction of the public is to find a series of colours they like. We are constantly matching colours, for instance when we are getting dressed in the morning or when arranging the decor of our living quarters. *Color Match Book* embodies the universal in the notion of taste." So his work also seeks out the viewer's emotions.

The art of Pablo Caverro is, of course, not decorative, he is not making colour charts for interior decorators. He develops a language that enables us to reveal the limits of our own perception. This is not easy art, but it has the advantage of putting to work our little cells which apparently are grey.

---

Sponsor: Ekimetrics

---



**1 – Light Paintings**, 2011.

Vidéoprojection sur peinture phosphorescente.  
200 x 200 cm.

**2 – Dégradé (de luminosité 0 à 100%)**,  
2012.

Impression marouflée. 111 x 620 cm.

**3 – A Claraboia Vermelha**, 2013.

Installation lumineuse dans la ville de Porto.  
Dimensions variables.

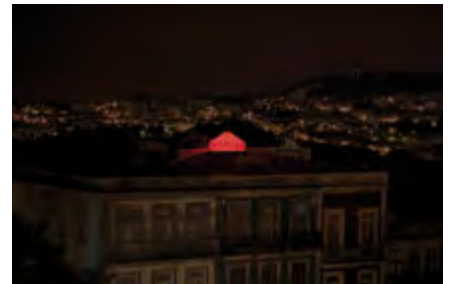
**4 – Lined Time ([www.linedtime.com](http://www.linedtime.com))**,  
2011.

Site internet. Dimensions variables.

**5 – Chambre Noire (n° 4)**, 2012.

Photographie argentique (sténopé).  
62 x 82 cm.

1 | 1  
2 | 3  
| 4  
| 5



**1 – Constellation #3**, 2013.  
Crayon sur papiers. 70 x 70 cm.

**2 – Histoire Géographique**, 2014.  
Bois, métal, bougies. 85 x 50 x 50 cm.

**3 – Totem est désert**, 2013.  
Héliogravure, crayon sur papiers, bois.  
30 x 60 x 10 cm.

**4 – Jacques Le Fataliste**, 2013.  
Huile sur toile. 40 x 40 cm.

**5 – L'endroit où l'ombre**, 2011.  
Seau, corde, miroir. Dimensions variables.

1 | 3  
2 | 4  
| 5



# Laetitia de Chocqueuse

par Dorith Galuz

«Tout en travaillant cette matière qu'est "l'écho du passé", mes œuvres, qui sont souvent le fruit d'un processus assez lent, développent l'idée que la patience est capable d'imposer une temporalité au regardeur». C'est ainsi que Laetitia de Chocqueuse nous décrit sa démarche. Avec elle, nous ne sommes pas dans le spectacle, le spectaculaire, l'exposition. Mais plutôt dans un dévoilement. Dans la création d'une atmosphère où vont se côtoyer différents temps, différents espaces. Dans son travail, elle essaie de concilier passé et modernité, tradition et innovation. Rapprocher deux objets qui n'ont pas de lien et créer une nouvelle potentialité.

La scénographie d'une exposition n'est pas pour elle une simple juxtaposition d'œuvres, mais une mise en scène. C'est par le rapprochement de plusieurs œuvres apparemment décalées qu'elle va essayer de créer une temporalité et une atmosphère différentes de celles de chaque œuvre prise individuellement.

Pour elle il n'est pas question de rupture, de tout ou rien... Les mots clés de son travail sont : rapprochement, mise en lien, recherche d'équilibre, patience... C'est dans ces «reliances» et la coexistence harmonieuse entre tradition et innovation, que Laetitia trouve la source de sa créativité.

Ainsi dans son travail des *Constellations* on trouve à la fois des évocations d'œuvres historiques et une esthétique moderne. Ces *Constellations* sont de grandes étendues blanches d'où émergent quelques coins dessinés issus d'œuvres constituant l'histoire de l'image (Giotto, Manet, Richter ou Pollock). Ces œuvres a priori abstraites de loin, deviennent de plus en plus figuratives au fur et à mesure que l'on s'en approche. C'est alors que l'artiste nous interroge sur la juste distance nécessaire pour apprécier la quintessence de ces œuvres ; s'éloigner pour apprécier un tableau de Rothko, s'approcher pour voir le détail d'un tableau flamand.

Son travail a besoin d'une longue maturation. Son rapport à la matière est quasi sensuel, puisqu'elle a besoin de ressentir longuement une matière avant de pouvoir la travailler, nous dit-elle.

Son œuvre intitulée *Histoire-géographique* se présente sous la forme d'un globe sur lequel sont fixées un grand nombre de bougies ; bougies qui symbolisent la multitude des points de vue possible dans des temps et des espaces divers, pour tenter de mieux appréhender la réalité. La question que nous pose l'artiste est celle de la mémoire sélective, pourquoi retient-on tel événement et pas tel autre, pourquoi s'intéresse-t-on à tel lieu plutôt qu'à tel autre ?

Le titre est, pour Laetitia, une part essentielle de son travail ; à travers différents jeux de mots (*Totem est désert, Histoire-géographique*) elle nous délivre quelques indices de compréhension de l'œuvre tout en nous laissant un espace de liberté quant à l'interprétation que chacun choisira de privilégier.

Au milieu de références multiples dont elle se nourrit et avec lesquelles elle cherche une juste distance, Laetitia de Chocqueuse exprime avec subtilité sa singularité.

“While working with this material, which is “the echo of the past”, my works, which are often the fruit of quite a slow process, develop the idea that patience is capable of imposing a temporality on the viewer.” This is how Laetitia de Chocqueuse describes her process. With her, we are not in a spectacle, the spectacular, the exhibition. But rather in the unveiling. In the creation of an atmosphere where different times and different spaces are going to rub shoulders. In her work, she tries to reconcile past and modernity, tradition and innovation. To bring closer two objects that do not have any connection and to create a new potentiality. The design of an exhibition is not a simple juxtaposition of works for her, but a staging. It is by bringing closer different works that are apparently out of synch that she tries to create a temporality and a different atmosphere for each work taken individually.

For her there is no question of a break, of everything or nothing... The keywords of her work are: bringing together, connecting, search for balance, patience... it is in these “reliances” that the source of her creativity is to be found.

Thus in her work *Constellations*, we find both evocations of historical works and a modern aesthetic.

These *Constellations* are large white areas from which a few drawn areas emerge that are derived from works that constitute the history of the image (Giotto, Manet, Richter and Pollock). These works that are in theory abstract from a distance, become more and more figurative as we get closer to them.

It is then that the artist interrogates us on the correct distance for appreciating the quintessence of her works: moving away to appreciate a painting by Rothko, moving closer to see the detail of a Flemish picture.

Her work needs a long period of time to mature. Her relationship with the material is almost sensual since she needs to feel a material for a long time before working with it, she tells us.

Her work entitled *Histoire géographique* appears in the form of a globe onto which a large number of candles are attached; candles that symbolise the multitude of points of view that area possible in various spaces and times, to try to better understand reality. The question the artist asks us, is that of selective memory, why retain an event and not another, why are we interested in a place rather than another one?

The title is for Laetitia an essential part of her work: through different word plays (*Totem est désert; histoire-géographique*) she gives a few clues to understanding the work while also leaving us free space for each of us to add whichever interpretation we prefer. In the midst of multiple references with which she is nourished and with which she seeks the right distance, Laetitia de Chocqueuse expresses her uniqueness with subtlety.

Sponsors : Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil général des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge, ADAGP



# Corinne Chotycki

par *Éric Suchère*

## Un doute permanent

«J'aurais d'abord déclaré que ma peinture est figurative, par moment abstraite, exceptionnellement symboliste et lyrique à l'occasion. C'est de la peinture»<sup>(1)</sup>. Corinne Chotycki. Prenons cette déclaration à la lettre. La première partie ne parle que de grandes catégories historiques maintenant périmées. La seconde partie place l'artiste sur un terrain glissant – qui oserait, aujourd'hui, en peinture, revendiquer le symbolisme et le lyrisme? Et il y a ce conditionnel un peu étrange impliquant un doute, un jeu de faux-semblant – alors, on serait des indiens, par exemple. Il reste à regarder les peintures pour voir si cela correspond et si on peut aller au-delà.

Prenons *Pont* (2013) que le titre décrit très bien puisqu'elle représente l'arche d'un pont avec la jointure de ses pierres et un fleuve d'un joli bleu donnant sur un quai. Aucun doute sur le caractère figuratif de cette peinture, sauf que la représentation est un peu trop franche, qu'elle fonctionne, par sa frontalité, sa planéité et sa naïveté forcée, comme un signe, une peinture plate – dans tous les sens du terme –, tellement fausse et artificielle qu'on ne peut y croire – du moins en tant qu'image. En prenant appui sur elle, on pourrait dire que la peinture de Chotycki est abstraite même quand elle est figurative.

Prenons *Vairon* (2013) : des ondulations marron verticales en encadrent d'autres ocre, marron et turquoise. Et s'il s'agissait d'une scène de théâtre? Comme dans la méthode paranoïaque-critique chère à Dalí, le regard défait le tableau et y projette son doute sur les éléments de la représentation qui apparaissent comme une figuration épurée jusqu'à la presque abstraction. En prenant appui sur elle, on pourrait dire que la peinture de Chotycki est figurative même quand elle est abstraite.

Prenons *La Lune pleine* (2013) où l'on voit deux formes circulaires terminées par des formes droites sur un fond noir. Si l'on reprend la définition que donne Jean Moréas du symbolisme dans son manifeste<sup>(2)</sup> où il s'agit de «vêtir l'idée d'une forme sensible» sans «jamais aller jusqu'à la conception de l'idée en soi», on concevra que cette peinture l'est et l'on pourrait dire que toute peinture de Chotycki qui est figurativement abstraite, l'est. Prenons *Ondulations* (2013), avec son exultation colorée de roses, d'ocre, de verts et de

bleus dans une rythmique serpentine : quel lyrisme ! Quel peintre en serait capable sans basculer dans la mièvrerie ou sans l'annuler par un clin d'œil ironique ?

Donc, la peinture de Chotycki est abstraite presque figurative, ou figurative tendant vers une abstraction symboliste épurée et nébuleuse et lyrique à l'occasion. Reste l'essentiel : c'est de la peinture et seule la peinture est capable de telles chausse-trappes et l'on peut se demander de quel cerveau une telle peinture a pu sortir.

(1) Cette déclaration apparaît dans dans le dossier de candidature de l'artiste de 2013.

(2) Paru dans *Le Figaro*, le 18 septembre 1886.

## A permanent doubt

“First, I would have declared that my painting is figurative, at times abstract, exceptionally symbolist and lyrical on occasion. It is painting.”<sup>(1)</sup> Corinne Chotycki.

Let us take this statement literally. The first part only talks about major historical categories that are now out of date. The second part places the artist on a slippery slope – who would dare, today, in painting, claim symbolism and lyricism? And then there is this slightly strange conditional tense that implies a doubt, a game of pretence – then, we would be Indians, for example.

It remains to look at the paintings to see if this corresponds and see if we can go further. Take *Pont* (2013) which the title describes very well since it depicts the arch of a bridge with joints of the stones and a river of a lovely blue with a view of a quay. No doubt about the figurative character of this painting, except that the depiction is a little too straightforward, that it functions, by its frontality, its flatness and its forced naivety, like a sign, a flat painting – within all meanings of the word –, so false and artificial that it cannot be believed – at least as an image. By relying on it, we could say that Chotycki's painting is abstract even when it's figurative.

Take *Vairon* (2013): brown vertical corrugations frame others in tan, brown and turquoise. And what if it was about a theatre stage? like in the paranoiac-critical method dear to Dalí, the viewer undoes the painting and projects on it his or her doubt about the elements of the representation that appear like a purified figuration going as far as near

abstraction. By relying on it, we could say that Chotycki's painting is figurative even when it's abstract.

Take *La Lune pleine* (2013) in which we see two circular shapes ended by straight forms against a black background. If we repeat the definition of symbolism given by Jean Moréas in his manifesto<sup>(2)</sup>, in which it is “to dress the idea of a sensitive shape” without “ever going as far as the conception of the idea in itself” we would conceive that this painting is that and we could say that any of Chotycki's painting that is figuratively abstract, is that.

Take *Ondulations* (2013), with its coloured jubilation of pinks, tan, greens and blues in a serpentine rhythm: what lyricism! What painter would be capable of one without falling into sentimentality or without cancelling it by an ironic wink?

Therefore Chotycki's painting is abstract, almost figurative or figurative tending towards a purified and nebulous symbolist abstraction, lyrical on occasion. The essential remains: it is painting and only the painting that is capable of such pitfalls and we can wonder out of what brain such painting can have come.

(1) This statement appears in a PDF file by the artist of 2013.

(2) Appeared in *Le Figaro*, 18 September 1886.

1 – *Ondulations*, 2013.  
Détrempé sur toile. 80 x 75 cm.

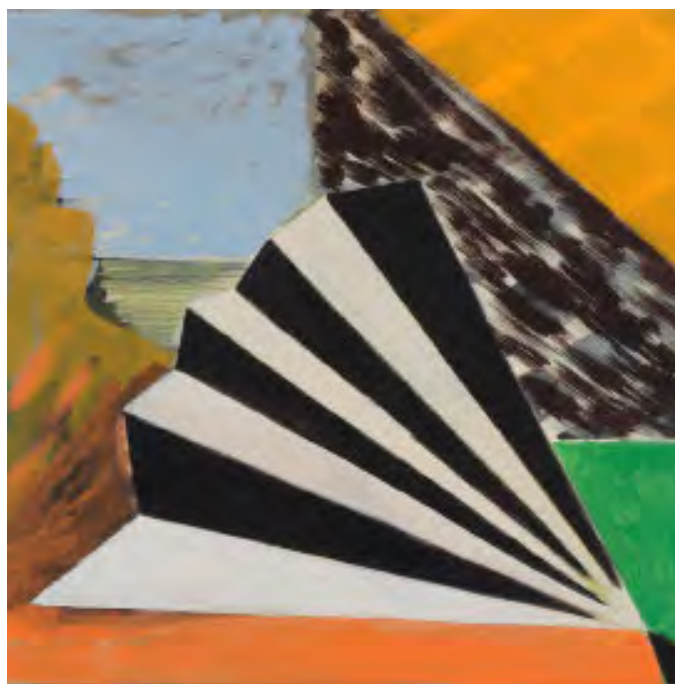
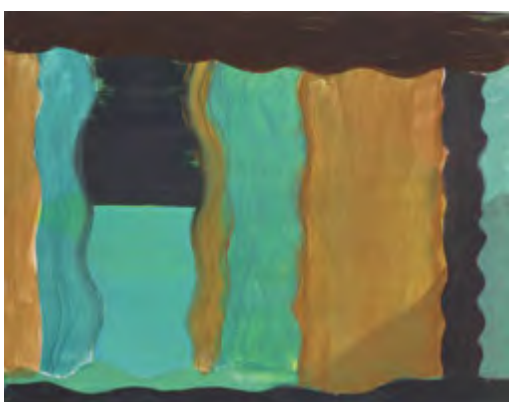
2 – *Vairon*, 2013.  
Détrempé sur toile. 54 x 70 cm.

3 – *Pont*, 2013.  
Détrempé sur toile. 135 x 110 cm.

4 – *Gênes*, 2011.  
Détrempé sur toile. 70 x 73 cm.

5 – *La Lune pleine*, 2013.  
Détrempé sur toile. 70 x 55 cm.

1 | 4  
2 | 5  
3 |



**1 – Alpine**, 2012.  
Skis, panneaux de bois. 50 x 55 x 280 cm.

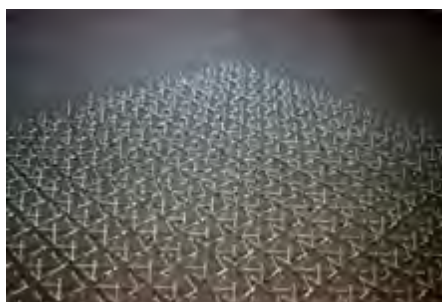
**2 – Furtif**, 2012.  
Bois, film plastique, tubes fluorescents.  
280 x 350 x 400 cm.

**3 – Niveaux**, 2013.  
Impression lambda sur papier satin, équerre.  
32 x 42 cm.

**4 – Le champ**, 2010 (détail).  
Seringues 1 ml, colle. 20 x 380 x 380 cm.

**5 – Hectares**, 2013.  
Mètres, colle. Dimensions variables.

1 | |  
2 | 4 | 5  
3 | |





# Pierre Clément

par Michel Poitevin

À la vue d'une production artistique, diverses perceptions peuvent être ressenties. Parfois nous pouvons aisément appréhender un style, un geste. Parfois un médium unique nous permet de concentrer et faciliter notre compréhension. Le travail de Pierre Clément n'est pas dans ces univers. Sa production fait apparaître, au contraire, une diversité d'exploration et de larges territoires de réalisation. Par un travail sur la forme, le mouvement, la lumière, il multiplie les voies. Le plus souvent Pierre utilise les outils numériques pour créer une certaine distance au réel en inventant un futur qui donne une fausse apparence de bricolé. Mais son univers fait aussi naître des formes, installations ou sculptures réalisées en matériaux classiques, bois, verre, papier, polystyrène, etc. Dans tous les domaines, l'éclectisme est sa règle.

Au premier regard, mon œil s'est arrêté sur une œuvre récente, de format réduit, *Niveaux*, réalisée en 2013. Comment la qualifier? Ce n'est pas une peinture, un dessin, une photographie, une sculpture, juste la juxtaposition de deux éléments incertains : une reproduction kitsch extirpée d'un calendrier des postes sûrement ancien et une équerre en plastique transparent de 30 cm ayant appartenu à un écolier. L'effet est saisissant. Le sommet de la montagne (le Cervin) forme un angle aigu proche de celui, dressé, de l'équerre. La vue partielle d'un arbre complète ce chromo. Le haut de l'arbre sortant du champ de la photo, la pointe de l'équerre semble, à côté, le symboliser et mesurer sa hauteur. Lorsque nous nous sommes rencontrés, Pierre m'a expliqué que son travail s'accomplit en général dans la rapidité. Vite est, pour lui, un élément essentiel de son acte créatif. Il est vraisemblable que le hasard et la sagacité de l'artiste ont rapproché ces deux éléments en quelques minutes. Rien, une économie de moyen, une économie de temps, voilà ce qui pourrait caractériser son travail. Cette rapidité de l'exécution qui impressionne tant le néophyte n'a rien à faire avec la qualité du résultat. Une demi-heure peut être un moment de fulgurance et un an de travail un instant perdu.

Pierre Clément a fait ses études à l'École supérieure d'art des Pyrénées à Tarbes, il y vit et travaille. Il a le plus souvent montré son travail dans sa région d'élection, à

Tarbes et à Toulouse, où il est actuellement en résidence.

Circonscrire les territoires de son activité est difficile, je le disais en préambule. Il est de ces artistes qui semblent se réfugier derrière leur création en inventant des faux-semblants comme pour nous égarer. *Zone interdite*, *Hectares*, *Le champ*, *Radar* et d'autres sont autant de noms d'œuvres fortes, puissantes, mais différentes, presque autonomes. Derrière toutes se trouve l'inventivité de Pierre. Elles existent comme une fratrie qui aurait le même père sans totalement se ressembler. Si nous pouvions les analyser, chacune a un ADN commun mais reste unique. Toutes devront un jour faire famille. Cet instant arrivera. Et puis est-ce nécessaire?

A variety of notions might surface when viewing a body of work. Sometimes we comprehend a style or a touch with ease. Sometimes a single medium enables us to focus and thus aides understanding. Pierre Clément's work, however, belongs to none of those categories. His production, on the contrary, reveals a variety of explorations and a large amount of areas of work. By exploring shapes, movement and light he increases the amount of possible solutions. Often Pierre uses digital tools to create distance from reality by inventing a future that gives a false impression of being bodged. But his approach also produces shapes, installations and sculptures made from traditional materials such as wood, glass, paper, Polystyrene, etc. In all these domains, eclecticism is the rule.

At the first glance, my eyes set on a recent piece, a small format, *Niveaux*, produced in 2013. How can I describe it? It is not a painting, nor a drawing, a photograph or a sculpture it is simply the juxtaposition of two improbable elements: a kitsch reproduction extracted from a rather old post-office calendar and a 30 cm. transparent plastic set square from a school boy's kit. The effect is astonishing. The summit of a mountain – the Matterhorn – forms an acute angle similar to that of the vertical set square. A partial view of a tree completes the gaudy plate.

The top of the tree extends beyond the frame of the picture; the tip of the set square next to it seems to be its symbolic representation while measuring its height. When we met, Pierre explained that he generally works quickly. Rapidity is, to him, an essential part of his creative drive. It is likely it took only a few minutes for chance and the artist's wisdom to bring both elements together. Nothing much, a few materials, in no time at all, could describe his approach. Production speed, which usually impresses the novice, has nothing to do with the quality of the final product. Half an hour may suffice for a flash of inspiration while a year's work can be a wasted moment.

Pierre Clément studied at the Fine Arts School of Tarbes in the Pyrenees where he lives and works. He has mostly shown his work in his preferred region, Tarbes and Toulouse, where he is currently in residence.

As I said in my introduction, defining the areas he explores is difficult. He is one of those artists that seem to take refuge behind their creative production by imagining pretences as if they were trying to put us off the scent. *Zone interdite*, *Hectares*, *Le Champ*, *Radar* and others are all powerful and compelling pieces, but quite distinct, practically autonomous. Behind each one is Pierre's inventive mind. His pieces are like siblings that have the same father but do not look much alike. If we could analyse them, they all have the same DNA but each is unique. They will all one day have a family. That time will come. But, after all, is it really necessary?

# Guillaume Collignon

par Alexis Jakubowicz

On voit parfois dans nos campagnes des silhouettes courbées contre un trépied, les yeux rivés dans un viseur. Elles n'ont pas d'uniformes ni ne chassent les dangers du volant. Elles ne sont pas au bord des routes pour la beauté du paysage ni ne sondent l'horizon pour y trouver un oiseau rare. Elles arpentent, simplement, les pieds sur terre et le compas dans l'œil. Derrière leurs outils de mesure, les géomètres exercent un *droit de regard* sur l'espace. Ils découpent nos forêts, limitent nos champs, cadastrant nos écoles, maisons et bureaux, certifient nos piscines olympiques et bornent les routes. Quand on les croise en ville, laser et GPS en main, on peine à voir en eux, comme aurait dit Platon dans son projet de République «la connaissance de ce qui est toujours<sup>(1)</sup>».

Photographe-arpenteur, Guillaume Collignon a longtemps eu comme eux l'attrait des peintres cézaniens sortis *sur le motif*. Diplômé de l'écal, il a pris dans ses premiers travaux le pli net de la plus pure tradition helvétique. D'Albert Steiner à Nicolas Faure, il a marché, marché tant et tant, le chevalet au dos, la chambre photographique sous le bras, encombré dans d'étranges processions. Et lorsqu'ils arrivaient enfin sur son motif, au *Schweizer pässe* ou au barrage de *La Grande Dixence*, il posait le poids de sa mécanique, la montait haut sur piédestal, réglait son objectif, cessait de respirer pour déclencher son appareil. En 2012, il est allé, pour accomplir une frénésie sérielle, de la Norvège à la Turquie, faire le portrait de tremplins de saut à ski. Ensuite quelque chose s'est passé, qui l'a fait désert.

Guillaume Collignon, pour le moment, a cessé de marcher. Les hauts sommets qu'il a tant capturés s'affichent désormais en basse résolution sur l'écran de son ordinateur. Il s'est désinvesti, mire ses montagnes dans les lucarnes de webcams qu'il copie à la mine plutôt qu'aux sels d'argent. «Nulle main humaine ne pourra dessiner comme dessine le soleil» avait dit Jules Janin en découvrant le daguerréotype. C'est que précisément l'invention de la photographie a introduit «la quantité, le nombre et la mesure dans la matière même de l'image<sup>(2)</sup>». Collignon a trouvé la parade pour passer d'une mise au point à la *mise au trait*. La nature, dépourvue a priori dans le dessin de sa mathématique, est cernée chez lui dans la rigueur du papier

millimétré. Les villages cis dans les cols que jadis il arpentaient, se retrouvent dans son nouvel emploi de cartographe, aussi réglés que dans son appareil. Montés à Montrouge sur des tables panoramiques en vis-à-vis de paysages qu'il a lui-même pratiqué, l'artiste donne aux visiteurs une fausse étape de randonneurs. Sous les traits de ce dispositif d'orientation, l'installation censée dire aux passants ce qu'ils voient *ici* et *maintenant*, prouve que l'époque des appareils a dissolu les conditions de l'art *hic et nunc*.

(1) Platon, La République, Livre VII [527b], Flammarion, «GF Flammarion», 2002, traduction et présentation par Georges Leroux.  
(2) André Rouillé, La Photographie, Entre Document et Art Contemporain, Paris, Éditions Gallimard, «Folio essais», 2005, p. 45.

While wandering the countryside we sometimes happen upon figures bent over a tripod, eyes glued to the viewfinder. They do not wear a uniform nor are they on a crusade against reckless driving. They are not on a country road to admire the beauty of the landscape, nor are they scanning the horizon to spot a rare bird. They are simply surveying, feet firmly planted on the ground with a compass in the mind. Behind their measuring devices, geometers are authorised to monitor space. They divide our forests up, define borders for our fields, register our schools, houses and businesses, certify our Olympic pools and mark the boundaries of our roads. When we encounter them in town with their laser and GPS in hand, we can hardly imagine that they – as Plato would put it in his project for a Republic – “understand the forms that have always been<sup>(1)</sup>”.

A photographer-geometer, for many years Guillaume Collignon would carry his gear around much like Cézanne's followers did when painting outdoors *sur le motif*. After graduating from the Lausanne canton art school (ECAL), he clearly chose, in his early works, to adhere to the purest Swiss pictorial tradition. From Albert Steiner to Nicolas Faure he walked and walked so much, so far, lugging an easel on his back with a view camera under his arm, in strange and cumbersome processions. And when at last they came upon the subject, the *Schweizer pässe* or the *Grande Dixence* dam, he would unload his heavy equipment, set it high on the

tripod, adjust his lens, and hold his breath as he released the camera. In 2012, to satisfy a serial spree, he travelled from Norway to Turkey taking shots of ski jumps. Then something happened causing him to defect.

For the moment, Guillaume Collignon has stopped walking. The summits he once snapped relentlessly now appear in low resolution on his computer screen. He has dropped out and now only gazes at the mountains through the eye of a webcam, reproducing them using a lead pencil rather than silver salts. Jules Janin said, when discovering the Daguerreotype: “No human hand is able to draw as draws the sun.” Indeed the invention of photography revealed “figures, numbers and measurements within the image-matter itself<sup>(2)</sup>”. Collignon has discovered a way to move on from focus points to lines. Nature, logically deprived of its mathematical essence in a drawing, is captured here on graph paper. Since he has turned to cartography, the villages nestled in the passes he used to wander are still as carefully monitored as in his camera days. At Montrouge, panoramic tables are installed opposite landscapes familiar to him; here the artist offers the visitor a counterfeit rest area for hikers. Under the guise of an orientation tool, initially designed to inform people of what they can see *here* and *now*, the installation proves that the era of modern devices has blurred creative boundaries once and for all.

(1) Platon, La République, Livre VII [527b], Flammarion, «GF Flammarion», 2002, traduction et présentation par Georges Leroux.  
(2) André Rouillé, La Photographie, Entre Document et Art Contemporain, Paris, Éditions Gallimard, «Folio essais», 2005, p. 45.

**1 – Furkapässe**, 2014 (détail).  
Mine sur papier millimétré. 50 x 65 cm.

**2 – Petra IV**, 2014.  
Photographie. 90 x 230 cm.

**3 – Hauptstrasse n°2**, 2013.  
Photographie. 52 x 220 cm.

**4 – Grandes Rousses, (installation)**,  
2013.  
C-print sur duratrans. 200 x 290 cm.

**5 – Ein Bokek**, 2014.  
Photographie. 69,5 x 85 cm.

1 | 4 | 5  
2 | 2 |  
3 | 3 | 3





1 – *Une expo sans mickeys*, 2013.  
Techniques mixtes, impression sur bâche.  
65 x 50 cm.

2 – *Faut-il arrêter la viande?*, 2011.  
Techniques mixtes sur carton. 80 x 60 cm.

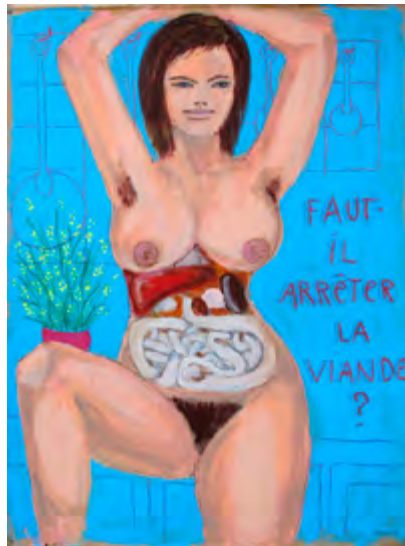
3 – Série "Ma vie est un chef d'œuvre",  
*Johnny*, 2014.  
Photographie numérique. Dimensions variables.  
Reproduction tableau Picasso.

4 – Série "Ma vie est un chef d'œuvre",  
*Mon premier flirt*, 2014.  
Photographie numérique. Dimensions variables.  
Reproduction Wim Delvoye.

5 – *Bigouden*, 2011.  
Techniques mixtes sur carton. 80 x 120 cm.

1 | 2 | 4  
| 3 | 5

UNE EXPO SANS  
MICKEYS COMME  
UN ROMAN SANS MOTS  
COMME UNE GUERRE SANS SANG  
COMME UNE FEMME SANS SEINS  
SANS SINGULARITÉ  
COMME UN PORTRAIT SANS TRAIT  
COMME UN JOURNAL SANS UNE  
UNE ÉLECTION SANS URNE  
UNE ÉRECTION SANS BURNES  
ON SE FOUT DE QUI LÀ?  
JE N'AI PAS LA RAIE PONCE



Wim Delvoye, Luk

Mon premier flirt, c'est moi qui l'ai provoqué. J'étais amoureuse du chef de la bande, Jipé, un garçon du lycée technique, brun ténébreux. Ce fut compliqué. Il fallait que je demande à Piemene qui connaissait Tehin-Tehin que ce dernier dise à Jojo de dire à Schmitt qu'il dise à Didi qui le répète à Jipé que je serais sous le pont samedi à 17 h. Ce qui fut fait. Il vint en ciré noir, matière cosmétique et glaciale. Je ne voulais pas qu'il tripote ma mini-poitrine parce que j'avais un soutien renforcé style carlen dont la pointe restait enfoncée si on ne la ressortait pas. Je ne savais pas comment on tourne la langue, ni rien, d'ailleurs. Ce fut quasi mal. Il y alla dents en avant, m'attaquant les lèvres. L'histoire s'arrêta là. J'eus d'autres rêves de bouche tout aussi lamentables car Joinville marquait tremblement de matériel de bonne qualité.



Je devais ramener ma sœur du récital de Barbara mais entre temps, je suis allée au Bilboquet où se retrouvaient mes amis de Salut les Copains. Johnny, avec qui je venais de faire une photo pour MAT, m'accroche dans l'escalier et commence à me baratiner. Pas désagréable, après tout. J'oubliai grave ma sœur, rentrée seule. Johnny en était à vouloir me payer un studio pour que je couche avec lui ! Bref, après force arguments tous plus yéyés les uns que les autres, et son refus de me raccompagner à Joinville en moto, je pris un taxi. Il était 4 heures du mat. Horreur, le living était allumé, mon père en pyjama était fumasse. Ma mère était hilare et tentait de le raisonner. Et pour le calmer : Mais, Dédé, tu te rends compte ? C'est Johnny, quand même ! Johnny ! Mon père et Johnny, ça faisait deux.

Picasso, L. Inman, au chapitre de grille



# Dominique Cozette

par Christian Berst

Pour Dominique Cozette, la vie est un roman. Le sien. Celui d'une femme de la génération baby boom qui a traversé les illusions et désillusions de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle pour aborder le xxi<sup>e</sup> avec stoïcisme et humour. Lorsqu'elle écrit sa biographie, c'est sous forme de flashes, d'instantanés dans lesquels le futile côtoie le pathétique, avec une ironie jamais feinte. Avec une tendresse sans complaisance, aussi.

Mais l'on sent qu'elle cherche à tenir à distance les événements, à leur imprimer sa patte. Façon de dire « je reste au gouvernail », qui ne serait qu'une posture bravache si elle n'était dominée par une totale sincérité.

Alors, bien sûr, l'autofiction est passée par là. Et sa manière de saisir au scalpel des lambeaux d'existence. De les livrer sans fard, ou presque, à des témoins friands de la vérité des autres, crue, écartelée, triviale. Cozette cultive avec une pointe de coquetterie l'anti-héros qui est en elle. Comme une fille de pub saurait le faire. Car, non contente d'avoir sacrifié avec docilité à tous les gimmicks, à toutes les expérimentations de sa génération – la vie en communauté exceptée –, elle exerça, entre autres, le métier sans doute le plus emblématique de notre société de l'hyperconsommation : publicitaire.

Le raccourci, la formule laconique, le slogan sont autant d'outils de sa propre propagande. Et plutôt que de convoquer les éphèbes et les prêtresses retouchées des magazines, elle confie à d'autres icônes, de l'art cette fois-ci, le soin de porter son message. De sa série *Ma vie est un chef d'œuvre*, on ne sait ce qui de l'autodérision ou de l'émerveillement l'emporte dans ses saynètes. Ces chromos et les commentaires qui les accompagnent tiennent d'ailleurs un peu, dans leur construction, d'un livre d'heures à l'ère du numérique. Car le fait de recourir à des reproductions de tableaux de maîtres renforce autant l'appartenance assumée de l'artiste à une génération warholienne – en quête de son quart d'heure de gloire – qu'elle accentue l'idée de décliner sa vie... en tableaux, justement. Série d'instantanés sauvés d'un continuum dont l'évocation n'échapperait pas aux lourdeurs de l'énumération ou du bilan comptable. Une existence réduite au pointillé, apte à ne pas lever tous les voiles.

Dominique Cozette est en phase avec sa civilisation déphasée : la *peopolisation* douce-amère, la nonchalance lucide, la dévoration des possibles sont les signes évidents d'une grave légèreté. De celle qui s'illustre dans la recommandation que le petit Sartre recevait de sa grand mère : « Glissez, mortels, n'appuyez pas ».

To Dominique Cozette life is a novel. Her life is a novel. It's the story of a female baby boomer that has experienced the illusions and disillusion of the second half of the 20<sup>th</sup> century and has entered the 21<sup>st</sup> with stoicism and humour. Her biography is made up of flashes, snapshots in which the pathetic and the trivial are associated with both wholesome irony and raw tenderness.

However we can sense she is keeping events at bay to leave her mark on them. A way of saying "I am in charge", which would just be a brash posture if the artist was not driven by her sincere honesty.

Of course, autofiction is in the air, wielding the scalpel it cuts into a life in tatters; then exposes it, almost naked, to the eyes of those who love to gobble up other people's raw, dismembered and trivial reality. With a touch of coquetry, Cozette cultivates the anti-hero within her; just as a girl in advertising would. For, not only did she fall for all the gimmicks and experiments her generation was subjected to – except for commune living – but she also, among other jobs, launched into a trade that is emblematic of our hyper-consumer society: advertising.

Short-cuts, laconic phrases, slogans are the tools of her own propaganda campaign. So rather than conjuring up the touched up Adonis and high-priestesses in magazines, she entrusts other icons, those from the world of art, with her message. In her series "*Ma Vie est un chef-d'œuvre*" (My Life is a Masterpiece), self-mockery and amazement alternate without competing. As a matter of fact, with regard to their construction, her colourful pictures and the accompanying commentaries could be seen as a sort of digital-age book of hours. Indeed, her appropriation of masterpieces supports the artist's

fully assumed place within a Warholian generation – seeking her fifteen minutes of fame – which she pushes further by putting her own life on display... in her works. The series of snapshots are extracted from the continuum that otherwise would inevitably be a tedious list of accounting. A life that boils down to a bunch of pixels, leaving parts undisclosed.

Dominique Cozette is in synch with a desynchronised civilisation: the sweet and sour rule of the magazine cover, a sort of lucid nonchalance, a bulimia for new opportunities, these are all the sign of a dangerously carefree attitude. Bringing to mind what the grandmother of young Sartre said to him: "thus lightly touch, and swiftly go".

# Pauline Delwaulle

par Alexis Jakubowicz

Pauline Delwaulle est l'auteur d'un monde sans distance et sans temps qu'elle parcourt du bout des doigts. Elle plante son index comme un compas sur la *Terra Incognita*, laissant à ceux qui voudraient l'y poursuivre ses empreintes digitales pour seules traces de pas. Avis aux arpenteurs tactiles de surtout s'égarer dans ce planisphère qui déroule sous la pulpe d'infinis linéaires, des dessins parsemés de légendes. La table lumineuse de Pauline Delwaulle renferme les strates d'une topographie cantonnée aux contours des côtes, des lacs et des îles, avec pour seule information les noms qu'on donne aux territoires pour leur usage ou leur mémoire. Ils sont ainsi nommés sans autre magistère que le droit de cité sur les plaines, les reliefs et les trous qui essaient la Terre. Elaborée avec les mots de la vie *in situ*, la carte puise dans la carrière des « pierres qu'ont rejetées les bâtisseurs », ceux qui construisent un monde artificiel où les données emportent la poésie.

C'est à Google qu'on songe évidemment, dont la *map* n'est pas un outil de voyage, mais un mode de transport en commun. Les milliards d'usagers qui l'empruntent sont rompus à la pratique du GPS ou de l'audio-guidage. Ils n'échauffent ni leur corps ni leur esprit, se privent du sens de l'orientation, s'interdisent le tropisme, l'intuition et la divagation, l'énergie du plaisir. La distance aurait-elle disparue dans l'écran en même temps que l'effort dans l'avènement du pilotage automatique? En somme, pourquoi garder les pieds sur terre au lieu d'avoir avec Google un œil omnipotent fixé sur l'univers? Car l'être-au-monde « *a par essence besoin de la proximité*<sup>1</sup> ». C'est justement le tour de force de sa *Terra Incognita* que de rétablir une expérience physique dans l'espace imaginaire. L'algorithme qui ronronne dans les limites apparentes d'un écran permet une circulation empirique infinie. Ici, lorsqu'on effleure un toponyme, la machine, calibrée pour procéder à des mariages sémantiques, fait glisser le terrain jusqu'à l'autre bout du monde. La carte se couvre ainsi d'itinéraires tracés pour la langue et non pour la raison cartographique.

C'est également en quête de cette terre littéraire que Pauline Delwaulle a filmé l'arpentage de *L'Île* (2012), comme Jules Verne a vu pour sa littérature des mondes extraordi-

naires où personne avant lui n'avait posé le pied, l'œil ou l'esprit. Sa découverte émergée de la mer a une carte, un territoire; elle est parsemée d'histoires, de récits d'explorateurs et de scientifiques, mais n'est jamais nommée. Alors que tout est fait pour attester son existence, elle se dissout dans une fiction collective pour former l'archipel de toutes les îles possibles.

Cette manière d'écrire le territoire, l'artiste l'a expérimentée de plus belle en proposant à la commission nationale de toponymie des territoires austraux et antarctiques français de nommer « » une vallée de l'île de la Possession, dans l'archipel Crozet (*Nom blanc*, 2012). Le paysage décidément lui donne de grandes idées: si l'on donnait à cette védutiste post-Internet le plan d'un nouvel univers, elle aurait comme Piranèse la folie de l'entreprendre.

(1) Martin Heidegger, *Être et Temps* (1927). Trad. François Veizin, Paris, Gallimard, 1986, p. 145.

Pauline Delwaulle has authored a world devoid of distance and time that she roams with the tip of her fingers. Her index is a sort of compass, when it lands on *Terra Incognita* it only leaves behind, in lieu of a trail for those who wish to follow her, a few finger prints. Tactile land surveyors are strongly encouraged to visit this planisphere, for it will unravel under your finger pads an infinite amount of lines and drawings dotted with captions. Inside Pauline Delwaulle's light table lies a stratified topography strictly made up of the outlines of coasts, lakes and islands; the only additional information being the common usage names given to these territories. They are named through no other authority than that of being a part of the plains, mountains and valleys that have colonized Earth. The map, devised using mundane words *in situ*, quarries "the stones rejected by the master builders" who construct an artificial world in which data eliminates poetics.

Of course Google comes immediately to mind; its map is not a travel aid but a means of public transit. The billions of users surfing it are experts with GPS or audio-guidance. Their bodies and minds do not overheat;

they make no use of their sense of direction, and refuse tropism, intuition, wild ideas and the energy of pleasure. With the screen, could distance have disappeared just as effort has since the arrival of the autopilot? In other words, why keep one's feet on the ground when with Google one can cast an omnipotent eye onto the universe? For – as Heidegger developed in *Being and Time* – being-in-the-world by essence implies proximity. The actual tour de force of her *Terra Incognita* is that it re-establishes the physical experience within an imaginary space. The algorithm purring inside the apparent limits of the screen allows for unlimited empirical circulation. Here, by lightly touching a place name, the machine, programmed to implement semantic matches, carries that piece of land to the other end of the world. The map therefore becomes covered in lines drawn by itineraries resulting from language rather than cartographic rules.

Just as Jules Verne had to see in order to produce his literature about extraordinary worlds where no one else before him had set foot, eye or mind, on her literary quest for this land Pauline Delwaulle filmed the surveying of an island – *L'Île*, 2012. Risen from the sea, her discovery is entitled to a map, a territory, it is strewn with stories and tales brought back by explorers and scientists, but it is never actually named. Though everything has been done to prove its existence, it has been turned into a collective fiction and has become the archipelago of all possible islands.

Pauline Delwaulle pushed even further her experimental writing of a territory when she suggested that the French Southern and Antarctic topology society should call, “ ”, a valley of the island La Possession located in the Crozet archipelago – *Nom blanc* (blank name), 2012. Clearly for her, landscapes trigger great ideas: if we gave this post-internet veduta artist the blue print for a new universe, as did Piranesi, she just might be mad enough to take up the challenge.

Sponsor: Ekimetrics



**1 – Terra Incognita**, 2013.  
Installation numérique interactive. Dimensions variables.

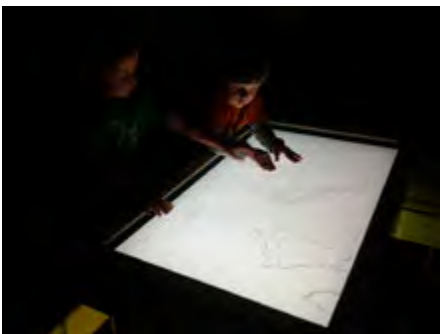
**2 – Carte des doubles**, 2012 (détail).  
Sérigraphie et pliage. 20 x 20 cm.

**3 – La forme de la ville**, 2010.  
Photographie de l'action. Dimensions variables

**4 – L'île**, 2012.  
Film. 24 min. 09 sec.

**5 – Terra Incognita**, 2013.  
Installation numérique interactive. Dimensions variables.  
Productions le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains. En partenariat avec le Laboratoire L2C2 de l'Institut des Sciences Cognitives, CNRS, Université de Lyon. Soutien de Bipolar et de la SCAM.

1 | 4  
2 | 5  
3 |



**1 – Untitled Film Still, #13, 1978,** 2013  
(détail).  
Photomontage.

**2 – The Third Memory, 2000,** 2014  
(détail).  
Camcording. 9 min. 46 sec.

**3 – Untitled Film Still, #24, 1978,** 2013  
(détail).  
Photomontage.

**4 – Museum Highlights, 1989,** 2013  
(détail).  
Photomontage.

**5 – Museum Highlights, 1989,** 2014  
(détail).  
Photomontage.

1 | 3  
2 | 4  
| 5



# Judith Deschamps

par Dorith Galuz

Le travail de Judith Deschamps m'a tout de suite interpellé. En le découvrant, j'ai été troublée, je me suis demandé : mais qui est Judith Deschamps ? Sans le réaliser de prime abord, j'étais déjà au cœur même de sa recherche ; c'est-à-dire son questionnement sur la construction de notre identité d'une part et les rôles et places que nous prenons dans la société d'autre part.

Sa série des *Untitled Film Stills*, photographies noir et blanc argentiques qu'elle débute en 1977, interroge les codes et les stéréotypes féminins véhiculés par le cinéma et la télévision dans les années cinquante. En mettant en scène ces stéréotypes, elle nous met face à des images, des images de femmes qui ont façonné l'identité d'une génération, et dont nous portons peut-être encore l'empreinte aujourd'hui.

En 1989 elle s'intéresse à la politique et à la visée sociale des musées aux États-Unis, et crée *Museum Highlights*, performance déguisée sous la forme d'une visite guidée au Musée des Beaux-arts de Philadelphie. Elle y joue le personnage d'une guide bénévole et endoctrinée qui, en proclamant les bienfaits de l'institution muséale, dévoile la hiérarchisation des codes et des valeurs esthétiques instituée par le musée, mais aussi par toute l'organisation de la cité.

Dans le film *The Third Memory*, elle nous montre comment l'histoire d'un homme est reprise et remaniée par l'industrie cinématographique. Le réel a disparu, seuls les images et les commentaires subsistent. Judith Deschamps nous dit que c'est à partir de ces traces que nous percevons le réel. Ce réel serait alors, comme le cinéma, la fabrication et le montage de toutes ces interprétations entre elles.

Les trois œuvres que Judith Deschamps a choisi de présenter à Montrouge ont sûrement été influencées par sa pratique théâtrale, avant ses études à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg.

Au théâtre nous savons que nous jouons un rôle, mais dans la vie ?

Judith Deschamps interroge cette interface entre l'individu et la société. Ce que le psychanalyste C. G. Jung a nommé la *Persona* (en référence aux masques que portaient les acteurs dans l'Antiquité).

Ce masque est nécessaire à la relation sociale, c'est une protection, mais à condition d'avoir conscience qu'il s'agit d'un masque. Sans cette conscience, le risque est d'être pris

dans la confusion et de croire que ce masque est notre identité, qu'il est la réalité.

À mon sens Judith Deschamps interroge cette frontière, ce décalage entre le masque et le Moi, ou entre ce que nous donnons à voir et ce que nous sommes.

Dans une société où le culte de l'image est roi, Judith Deschamps enquête sur cette image et essaie de décoller ces masques pour trouver sa propre identité.

Elle accepte pour cela de passer par un vertige.

Son courage et son audace sont là, dans ses allers et retours entre passé et présent, entre sphère individuelle et collective, entre réel et fiction.

Et si nous acceptions de la suivre dans ce vertige ? Peut-être y trouverons-nous nos propres réponses !

Judith Deschamps' work immediately challenged me. In discovering it, I was troubled, I wondered: but who is Judith Deschamps? Without realizing it at first, I was already at the very heart of her research; that is, her questioning of the construction of our identity on the one hand and the roles and places we occupy in society on the other part.

Her series of *Untitled Film Stills*, black and white film photographs that she began in 1977, question the feminine codes and stereotypes, conveyed by cinema and television in the 1950s. In staging these stereotypes, in presenting them for view again, they put us faced with images, images of women who have fashioned the identity of a generation, and whose imprint we still bear today.

In 1989 she became interested in politics and the social references/targets of museums in the USA and created *Museum Highlights*, a performance disguised in the form of a guided tour of the Philadelphia Museum of Art. In it she plays the part of a volunteer indoctrinated guide who, in proclaiming the benefits of the museum institution, reveals the prioritization of the codes and aesthetic values instituted by the museum, but also by the entire organization of the city.

In the film *The Third Memory*, she shows us how the history of a man is repeated and revised by the film industry. The real has disappeared, only the images and commen-

taries have survived. Judith Deschamps tells us that it is starting from these traces that we perceive the real. This real is therefore apparently, like cinema, the fabrication and the montage of all these interpretations among themselves.

The three works that Judith Deschamps has decided to present at Montrouge, have surely been influenced by her theatrical practice, before her studies at the *ÉcécPersona* (with reference to the masks worn by actors in Antiquity).

This mask is necessary for social relations, it is a protection, but on condition that one is aware it is a mask. Without this awareness, the risk is of being confused and believing that this mask is our identity, that it is reality.

In my view, Judith Deschamps questions this frontier, this lag between the mask and the Self, or between what we show and what we are.

In a society where the cult of the image is king, Judith Deschamps investigates this image and tries to take off these masks to find her own identity.

For this she agrees to pass through a dizzy spell.

Her courage and her bravery are there, in her toing and froing between past and present, between collective and individual sphere, between real and fiction.

And if we agreed to follow her in this spell? Perhaps we might find our own answers there!



# Clémentine Despocq

par Elisabeth Couturier

Au départ, elle voulait être danseuse. Puis comédienne. Elle a passé un bac littéraire section théâtre. Elle a suivi le cursus de l'École des beaux-arts de Chalon-sur-Saône afin, dit-elle, de «tout tester, le dessin, la peinture et la sculpture, mais aussi les médias numériques». Elle tâtonne, cherche son propre mode d'expression et opte, finalement, pour le bijou : «Je suis attirée par le lien intime qu'il entretient avec le corps. Il l'orne, le traverse, le marque» dit-elle. Elle se spécialise et obtient un diplôme créateur bijou contemporain et un CAP, puis un *bachelor* design industriel bijou et accessoires. Mais, pour Clémentine Despocq, créer des bijoux reste le meilleur moyen de réinventer la sculpture. Les pièces qu'elle réalise résultent d'une approche à la fois conceptuelle et sensible. Elle se fiche de signer des objets beaux ou originaux. Elle veut mettre la peau sous tension. Faire du corps le théâtre de ses obsessions. Au mot bijou, elle préfère celui de «Parure». Plus d'enjeux. Plus de vertiges. Un grain de beauté lui inspire une carte du ciel : quelques perles mordorées reliées par un fil invisible dessinent une galaxie. Rejeté délicatement sur le dos d'une jeune fille aux cheveux relevés, ce collier baptisé *Orion* marque la promesse d'une étreinte à venir. Son inspiration ? Le poème d'un anonyme : «*Je voudrais découvrir tous tes grains de beauté. Ceux qu'aux premiers instants, j'aperçus sur ton cou. Et ceux qu'à mes regards il t'a plu de cacher. Mais à qui j'offrirai mes baisers les plus doux.*» Elle souligne : «La peau est notre miroir, elle est le palimpseste sur lequel on peut lire notre histoire intime et personnelle : une cicatrice, une ride, un tatouage.» Dans sa collection *Mise à nu*, elle saisit avec délicatesse, dans un esprit surréaliste, une partie frissonnante du corps désirant : le téton d'un sein qu'elle transforme en broche et pendentif. Réalisées en argent et coquille d'œuf, ses créations s'affichent comme une invitation à des caresses érotiques. Elle cite Molière : «*Couvrez ce sein que je ne saurais voir : par de pareils objets les âmes sont blessées. Et cela fait venir de coupables pensées.*» Avec le somptueux collier intitulé *Vénus*, elle met en scène une splendide chevelure. On pense au mythe de Samson et Dalila, cette dernière ayant trahi son amant et coupé ses longs cheveux dont il tirait son invincible force. Clémentine Despocq sait aussi magnifier la maladresse : *Monday* est

une allusion aux hommes endormis qui le matin boutonnent maladroitement leur chemise. Elle y a brodé une phrase que seul le boutonage décalé permet de lire : «Error is human» (l'erreur est humaine). Elle précise : «Qui se trompe trouve». Un clin d'œil à Picasso qui déclarait : «Je ne cherche pas, je trouve»? Un ange passe... Son objet fétiche? Une broche faite avec le prénom Simone. Un hommage à trois célèbres Simone : Simone Signoret, Simone de Beauvoir et Simone Veil. «Chaque femme française est une Simone en puissance : séductrice, intellectuelle et politique, s'assumant et se revendiquant» explique-t-elle. Celle qui se définit comme bijoutière plasticienne ne dessine pas. Elle met en forme ses émotions en passant par la matière. C'est ainsi qu'elle soulève le voile de nos pudeurs et nous embarque dans ses douces rêveries.

At the start, she wanted to be a dancer. Then an actress. She did a bac littéraire, theatrical section. She followed the course at the Ecole des Beaux Arts of Chalon-sur-Saône, in order, she says, to “try everything, drawing, painting and sculpture but also digital media.” She fumbled, sought her own means of expression and finally opted for jewellery: “I am attracted to the intimate connection it maintains with the body. It adorns it, crosses it, marks it” she says. She specialized and was awarded a diploma as a creator of contemporary jewellery and a CAP, then a bachelor in industrial design for jewellery and accessories. But for Clémentine Despocq, creating pieces of jewellery remains the best way to reinvent sculpture. The pieces she makes result from an approach that is both conceptual and sensitive. She does not care about signing beautiful or original objects. She wants to electrify the skin. Make the body the theatre of her obsessions. To the word jewel, she prefers that of “Adornment”. More at stake. More dizziness. A mole inspires in her a map of the sky: a few bronzed pearls connected by an invisible thread drawing a galaxy. Delicately pushed back, thrown backwards onto the back of the young girl with raised hair, this necklace called *Orion* marks the promise of an embrace to come. Its inspiration? An anonymous poem: “*I want to discover all*

*your moles. Those that in the first instants, I noticed on your neck. And those which to my gaze it pleased you to hide. But to whom will I offer my gentlest kisses.*” She emphasizes: “skin is our mirror, it is the palimpsest on which you can read our intimate and personal history: a scar, a wrinkle, a tattoo.” In her collection *Mise à Nu*, she captures with delicacy, in a surrealist spirit, a quivering part of the desirous body: the nipple of a breast that she transforms into a brooch and pendant. Made from silver and eggshell, her creations appear as an invitation to erotic caresses. She quotes Molière: “*cover this breast that I should not see: through similar/ equivalent objects, souls are injured. And it brings guilty thoughts.*” With the sumptuous necklace titled *Venus* she stages splendid hair. We think of the myth of Samson and Delilah, she who betrayed her lover and cut his long hair from which came his invincible strength. Clémentine Despocq also knows how to magnify awkwardness: *Monday* is an allusion to the sleepy men who in the morning button up their shirt awkwardly. In it she has embroidered a phrase that only unmatched buttoning makes legible: “Error is human”. She specifies: “Who makes a mistake finds”. A nod to Picasso who declared: “I do not seek, I find”? An angel passes by...her favourite object? A brooch made with the name Simone. A tribute to three famous Simones: Simone Signoret, Simone de Beauvoir and Simone Veil “each French woman is a Simone in power: seductress, intellectual and political assuming herself and asserting herself” she explains. She who identifies herself as an artist jeweller, does not draw. She lays out her emotions by passing with the material. This is how she raises the veil of our modesties and carries us in her gentle reveries.

**1 – Vénus**, 2010.  
Parure, laiton, cheveux synthétiques.  
66 x 20 x 6 cm.  
© Photo: Yann Sully Heng.

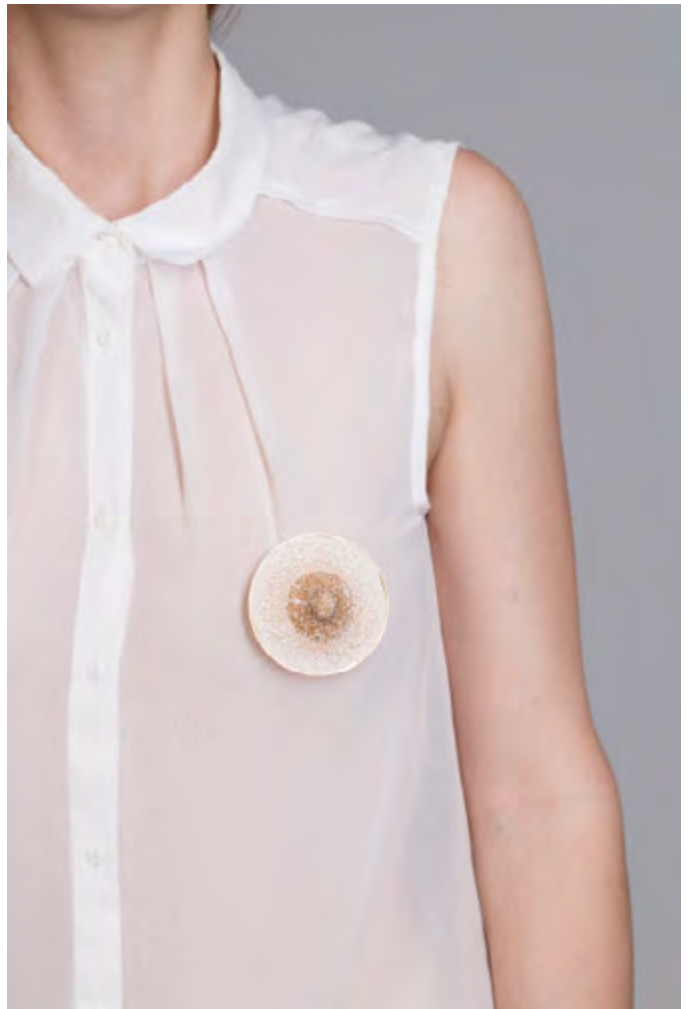
**2 – Simone**, 2010.  
Broche, laiton, tampon, bois, caoutchouc.  
Dimensions variables.

**3 – Monday**, 2011 (détail).  
Chemise brodée.  
© Photo: Baptiste Coulon

**4 – Découvrez ce sein...**, 2013.  
Broches, bague, collier.  
© Photo: Baptiste Coulon.

**5 – Découvrez ce sein...**, 2013.  
Broche, argent doré, coquilles d'œufs.  
6 x 6 cm.  
© Photo: Baptiste Coulon.

1 | 4  
2 | 5  
3 |



1 – *Fumeur Actif*, 2012 (détail).  
Vidéo-Performance. 1 min.

2 – *Conférence-minute#1: L'Histoire*,  
2013 (détail).  
Vidéo-Performance (HD). 4 min. 21 sec.

3 – *Chercheur Aveugle*, 2014 (détail).  
Vidéo-Performance (HD). 5 min.

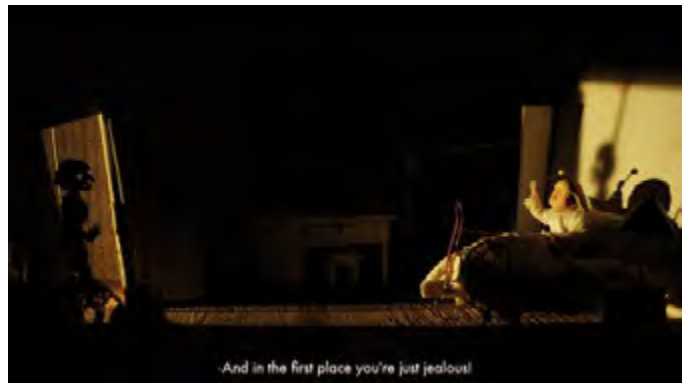
4 – *Gugus Claqué: un crocodile de  
cruauté*, 2013 (détail).

Film d'animation HD. 11 min. 45 sec.

5 – *Gugus Claqué: un crocodile de  
cruauté*, 2013 (détail).

Film d'animation HD. 11 min. 45 sec.

1 | 4  
2 | 5  
3 |





# Benjamin Efrati

par Olga Rozenblum

Dérivée de la philosophie analytique, la méthodologie de Benjamin Efrati adopte une dialectique aberrante : issues de remises en cause traditionnelles de la vérité (visions insaisissables de Lautréamont en tête, mouvements d'avant-garde du xx<sup>e</sup> siècle, fous littéraires comme Jean-Pierre Brisset...), ses conférences associent des définitions de concepts tangibles à celles de phénomènes courants mais jusque là injustifiés (la beauté et la notion de « chou » ; la déraison et la politique d'interdiction du tabac...). Dans des leçons distordues, les erreurs logiques et linguistiques constituent des règles passagèrement indispensables.

Cette pédagogie s'élabore plus volontiers au sein du collectif, en l'occurrence Miracle, dont il est l'un des fondateurs. Dans un projet de recherche de 2013 intitulé *Théorie de la dissolution*, Gallien Déjean explique : « La pratique collective, entend-on, est l'espace idéal où perdurent les éléments essentiels de la radicalité avant-gardiste : dissolution de la posture autoritaire de l'auteur et du fétichisme de l'œuvre d'art au profit d'un engagement politique et sociétal (une position incarnée par l'Internationale situationniste) ; création d'une identité alternative qui subvertit la figure traditionnelle de l'artiste et les institutions qui l'encadrent en s'appuyant sur une stratégie ironique qui endosse les attributs de la structure entrepreneuriale. » Benjamin Efrati lance en effet l'impulsion d'un mouvement alternatif avec Miracle, qui présente d'ailleurs les caractéristiques reconnaissables de cette construction identitaire conjointe : utilisation d'un champ lexical propre, abondance iconographique, expérimentations musicales, organisation d'événements plus ou moins légaux, etc. La pluralité de propositions permet au groupe de justifier efficacement de l'insolence esthétique de leurs projets, entre autres subversions. Et comme modalités, Miracle choisit précisément les pratiques prescrites par les situationnistes : les *comics* (bandes dessinées), le détournement des supports de communication, le film.

Comme l'IS à son époque, Benjamin Efrati fait pourtant preuve d'une méfiance envers la production collective du xx<sup>e</sup> siècle « composée de mouvements qui essayent sans cesse de rejouer Dada ». René Vienet mettait en garde ses camarades en 1967 prescrivant :

« que nous complétions l'expression de notre contestation par des moyens qui se passent de toute référence au passé. Il ne s'agit pas pour autant d'abandonner des formes (...) sur le terrain traditionnel du dépassement de la philosophie, de la réalisation de l'art, et de l'abolition de la politique ; il s'agit de parachever le travail de la revue, là où elle n'est pas encore opérante <sup>(1)</sup>. » Car, pour revenir à son origine, l'intention de Benjamin Efrati n'est pas tant de soulever les masses contre quelques injustices, mais bien de renouveler une sémantique adaptée à notre environnement. Toute son œuvre s'intéresse aux dérives du langage, dès lors, afin de créer un accueil populaire et chaleureux aux formes savantes de l'élite underground.

(1) L'Internationale situationniste, Numéro 11, octobre 1967.

Derived from analytical philosophy, Benjamin Efrati's methodology adopts a rogue dialectic: derived from traditional questionings of truth (elusive visions of Lautréamont in mind, avant garde movements of the 20<sup>th</sup> century, writers of madness such as Jean-Pierre Brisset...), his lectures associate definitions of tangible concepts with those of common phenomena that are unjustified until then (beauty and the notion of "cute"; insanity and the policy of forbidding smoking). In distorted lessons, logical and linguistic errors constitute temporarily indispensable rules.

This pedagogy is more easily developed within the collective, in this case, Miracle, of which he is one of the founders. In a research project of 2013 entitled *Theory of Dissolution*, Gallien Déjean explained: "collective practice, we understand, is the ideal space where the essential elements of avant-garde radicalism persist: dissolution of the authoritarian posture of the author and the fetishism of the work of art for the benefit of political and societal engagement (a position incarnated by the I.S.); creation of an alternative identity that subverts the traditional figure of the artist and the institutions that surround him or her, by relying on an ironic strategy that assumes the attributes of the entrepreneurial structure". Benjamin Efrati in fact launches the impetus of an alternative

movement with Miracle, which in addition presents the recognizable characteristics of this joint construction of identity: use of a specific lexical field, iconographical wealth, musical experiments, organisation of more or less legal events, etc. The plurality of proposals allows the group to justify efficiently the aesthetic insolence of their projects among other subversions. And as methods, Miracle chooses precisely the practices prohibited by the Situationists: *comics*, the misappropriation of communication media, film.

Like the IS in its time, Benjamin Efrati in addition, shows distrust towards collective productions of the 20<sup>th</sup> century (composed of movements that unceasingly try to replay dada", when René Vienet suggested to his colleagues in 1967: "that we complete the expression of our contestation by methods that do without any reference to the past. This is not a question of abandoning forms for as much (...) on the traditional terrain of going beyond philosophy, the creation of art and the abolition of politics; it is about finalizing the work of the review, where it is not yet operative." <sup>(1)</sup> Because, to return to its origin, Benjamin Efrati's intention is not so much to raise the masses against certain injustices, but to renew a semantic adapted to our environment. His entire œuvre is interested in abuses of language then, in order to create a popular and warm welcome to the skilled forms of the underground élite.

(1) L'Internationale situationniste N° 11, October 1967.

Sponsor : Ville de Montrouge

# Eskrokar

par Dorith Galuz

.....

Eskrokar, dont le pseudonyme joue déjà sur la provocation et le paradoxe, travaille sur cette mince frontière entre art et escroquerie. Frontière qu'il interroge et met en scène dans des dispositifs critiques et parodiques où le second degré est souverain.

Les références multiples à Duchamp sont comme autant de clin d'œil complices, mais aussi une tentative par la dérision de « tuer le père », d'en faire le deuil ; référence également à Piero Manzoni et son regard critique sur le monde de l'art et les artistes, notamment avec cette bulle de chewing-gum, qu'Eskrokar nomme : *Souffle d'artiste parfum fraise*. Mais l'œuvre de cet artiste ne se limite pas à cette ironie et cette critique : il y a l'utilisation de la fiction ; un artiste inventé de toute pièce ainsi que son œuvre ; le critique d'art fictif Jean-Noël Basmin et ses analyses de l'œuvre d'Eskrokar ; un dossier « Art press » pour présenter sa candidature à Montrouge... Il y a aussi l'aspect poétique de certaines œuvres. Ainsi dans sa petite sculpture vivante intitulée *Les fourmis savent remonter le temps*, où des fourmis remontent le long d'un sablier : l'objet et l'action deviennent la métaphore du temps qui s'écoule... mais surtout de la capacité à remonter le temps. C'est par le choix du titre que la poésie est mise en avant.

C'est un aspect récurrent du travail d'Eskrokar, où beaucoup de choses sont dites à côté de l'œuvre, par le titre, le cartel (qui peut même devenir l'œuvre).

Le langage, les mots choisis, deviennent alors autant d'indices qui insufflent le sens à l'objet.

L'artiste nous incite donc à contacter l'in-solite, l'étrange, l'impossible, mais aussi à approfondir notre réflexion. Ainsi dans *Do Not Cross*, un miroir enrubanné d'une rubalise de couleur jaune, généralement utilisée par la police pour délimiter une scène de crime. Ce à quoi la rubalise nous interdit d'accéder nous est paradoxalement donné à voir par le miroir, c'est-à-dire le reflet, notre reflet. Le spectateur est ainsi piégé par l'artiste et par le médium utilisé. Il est malgré lui projeté de l'autre côté du miroir, à l'intérieur de cette scène de crime. Le projet artistique d'Eskrokar ambitionne de faire de ce miroir le reflet de notre inconscient, peuplé de crimes et de fantasmes. C'est ce que nous cachons, notre part d'ombre, qu'il veut nous obliger à regarder.

Dans *Ne pas ouvrir, c'est un piège*, c'est aussi la limite à ne pas franchir et la tentation transgressive qu'elle provoque qui est mise en scène, dans l'action de poser sur une porte un simple papier sur lequel est inscrit l'interdit.

Que va-t-on découvrir derrière cette porte ? Cela ouvre tous les espaces imaginaires, les possibles ; mais aussi tous les risques, le péril de découvrir la réalité, de perdre l'espace du rêve, du fantasme. Car c'est bien ça qui fascine Eskrokar, l'espace du fantasme, un espace où tout est ouvert.

Encore une fois, à travers un objet qui semble simple, presque minimaliste, Eskrokar nous invite au-delà des apparences, dans des espaces de questionnement et de réflexion plus subtils.

.....

Eskrokar, whose pseudonym already plays on provocation and paradox, works on the narrow frontier that exists between art and fraud. A frontier that he questions and stages in critical and paradoxical devices where the offbeat reigns.

The multiple references to Duchamp are like so many complicit nods, but also an attempt through mockery, of "killing the father", to mourn it: a reference also to Piero Manzoni and his critical view of the art world and artist, in particular with the chewing gum bubble that Eskrokar calls: *Souffle d'artiste parfum fraise*.

But this artist's work is not limited to this irony and its criticism: there is the use of fiction; an artist invented from scratch as well as his œuvre: the fictional art critic Jean-Noël Basmin, and his analyses of the work of Eskrokar; an "art press" dossier to apply for Montrouge...

There is also the poetic aspect of some works. Thus in his small living sculpture called: *Les fourmis savent remonter le temps [Ants know how to go back in time]*, in which ants go upwards along an hourglass: the object and the action become the metaphor for the time that passes... but above all of the capacity to go back in time. It is in the choice of title that the poetry is highlighted.

This is a recurring aspect of the work of Eskrokar, where many things are said, alongside the work, by the title, the wall label (which can even become the work).

The language, the words chosen, then become so many indicators that give the object its meaning.

The artist therefore incites us to contact the unusual, the impossible, but also to deepen our reflection: thus in: *Do Not Cross*, a beribboned mirror of a yellow marker ribbon, generally used by the police for marking off a crime scene. What the marker ribbon prevents us from accessing is paradoxically shown to us by the mirror, that is, the reflection, our reflection. The viewer is thus trapped by the artist and the medium used. Despite itself, it is projected on the other side of the mirror, inside this crime scene.

Eskrokar's artistic project has the ambition of making this mirror the reflection of our unconscious, inhabited by crimes and fantasies. It is what we hide, our share of the shadow that he wants to force us to look at. In *Ne pas ouvrir, c'est un piège [Do not open, it's a trap]* it is also the limit not to cross and the transgressive temptation that it provokes that is staged, in the action of placing a simple sheet of paper on a door, on which the forbidden is written.

What will we discover behind this door?

It opens all the imaginary spaces, the possible; but also all the risks, the danger of discovering reality, of losing the space of dreams, of fantasy. Because it is in fact this that fascinates Eskrokar, the space of fantasy, a space where everything is open.

Once again, beyond an object that seems simple, almost minimalist, Eskrokar invites us beyond appearances, into spaces of questioning and reflection that are more subtle.

.....

Sponsors: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil général des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge, ADAGP

.....

1 – *Néons*, 2012.  
Néons. Dimensions variables.

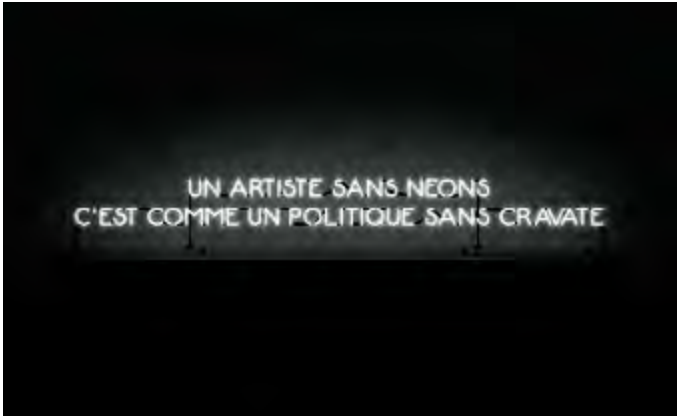
2 – *Cartel 1*, 2010.  
Impression numérique sur plexiglass. 6 x 9 cm.

3 – *Ciel*, 2012.  
Vidéo numérique. 12 min.

4 – *Le Tableau volé*, 2013.  
Teinture sur mur (proposition pour le Musée des  
Beaux-Arts de Rennes). 160 x 124 cm.

5 – *Les Fourmis savent remonter le  
temps*, 2011.  
Sablier, sucre, fourmis. 16 cm.

1 | 4  
2 | 5  
3 |





**1 & 5 – Module-mouvement n°4, Compensation, 2011.**

Bois brut, sandow, acier, motorisation.  
2,50 m de diamètre.

**2 – Module-mouvement n°3, 2010.**

Bois de construction, boulon, câble.  
17 m x 2,30 m.

**3 & 4 – Module-mouvement n°2, La jetée, 2010.**

Contreplaqué, motorisation.  
2,90 x 1,50 x 0,25 m.

**6 – Robe, 2009.**

En collaboration avec Bertille Bak.  
Ensemble électromécanique.  
3,50 x 4,70 m.

1 | 5  
2 | 6  
3 | 4



# Charles-Henry Fertin

par Alexandre Quoi

## La scénographie en mouvement

Charles-Henry Fertin conçoit prioritairement sa pratique sculpturale comme un mode d'intervention *in situ* au moyen de volumes minimalistes, aussi épurés que massifs, qu'une motorisation souvent dissimulée met en mouvement.

Parmi ces diverses structures dépouillées portant l'intitulé générique de *Module-mouvement*, il est un élément d'ordre architectural qui s'affirme récurrent, celui de la cimaise. Ici, un appendice de mur d'exposition en contreplaqué bascule lentement de manière inquiétante ; là, une cimaise laissée à l'état brut se déplace de façon latérale et quasi imperceptible en délimitant une unité de passage instable au sein de l'espace investi. Ailleurs encore, une large paroi en bois ajourée et fixée à un pivot s'offre, en extérieur cette fois, à la force motrice du vent, lors d'une résidence de l'artiste au Domaine de Kerguéhennec en 2012.

Dans le contexte du Salon de Montrouge, Charles-Henry Fertin adapte spécifiquement ces principes en s'appropriant le dispositif scénographique de matali crasset. À première vue, nulle intervention perceptible face à son *Module-mouvement n°10* en tout point identique au module individuel attribué à chaque participant, n'était la présence d'un socle vierge de section carrée qui se dresse au-devant de celui-ci. Faite œuvre, cette scénographie prend vie : elle s'anime d'un mouvement très lent qui ouvre et referme alternativement les deux cimaises latérales, tels les panneaux d'un retable, tandis que le socle est soumis à une rotation rapide sur lui-même pendant un temps court et intermédiaire à ce va-et-vient programmé. Charles-Henry Fertin entend ainsi « se rendre visible en fermant son stand » et, partant, cherche à libérer de nouvelles perspectives sur l'environnement et les autres propositions exposées alentour.

À la frontière de la magie et du théâtre mobile, les instruments de monstration que sont la cimaise et le socle se muent en un objet artistique autonome, qui signe ici le propre retrait de l'artiste, soucieux de faire appel à une interactivité passive du spectateur, lequel est invité à prendre conscience,

durant le temps de sa visite, de la force agissante du vide situé dans l'entre-deux de la sculpture et de l'espace.

D'Alexander Calder à Jean Tinguely, de Robert Breer à Jeppe Hein, on sait combien, depuis le siècle dernier, la question du mouvement réel appliquée à la sculpture a suscité quantité d'expérimentations plastiques. Charles-Henry Fertin revitalise le genre, loin de tout effet spectaculaire, en pointant le statut de l'œuvre et de son auteur dans une dimension presque sociologique. Car, c'est bien la limite incertaine entre création et production utilitaire qui émerge au travers de son activité professionnelle qui, par nécessité matérielle, l'amène depuis plusieurs années à fournir des éléments électromécaniques et scénographiques à d'autres artistes ou à des commissaires. De ce savoir-faire et de cette réalité économique, que nombre de monteurs, régisseurs ou graphistes partagent, Charles-Henry Fertin tire de nouvelles possibilités et le sujet même de son art.

## Scenography in Movement

The sculptural approach of Charles-Henry Fertin is focussed above all on transforming a site using plain unadorned, minimalist yet massive volumes set in motion by a device that is generally concealed. The sober ensemble of his generically titled *Module-mouvement* sculptures features one recurrent structural element: the exhibition wall. In one instance, the plywood wall panelling of the show room swung back and forth dangerously; in another, the wall, left in its original state, slid laterally almost unnoticed thus indicating a possible passageway and disrupting the space it controlled. Elsewhere, following a residency at the Domaine de Kerguéhennec in 2012, he installed, outdoors, a broad wood panel with apertures set on a pivot that lent its surface to the power of the winds.

For the Salon de Montrouge, Charles-Henry Fertin has applied these exact same principles to matali crasset's scenography arrangements. At first glance, his *Module-mouvement n°10* seems to have been left

untouched, it is perfectly identical to the modules attributed to all the other participants, apart from an empty square-section plinth at the entrance. But suddenly it becomes art: the scenography comes to life, slowly the two lateral walls begin opening and closing alternatively as would the panels of an altarpiece, and, during orchestrated intermissions, the plinth bursts into a fast spin. Charles-Henry Fertin thus intends to "become visible by closing his booth" while attempting to open up new perspectives on the environment and surrounding exhibits.

Whether through theatre mechanisms or by magic the wall and the plinth – standard equipment at an exhibition – are transformed into autonomous artistic objects. Here, the artist has stepped back leaving the visitor to enter into a passive relationship as indeed, during the time of the visit, he/she is made aware of the dynamic forces that separate a sculpture from the exhibition facilities.

Over the last century, from Alexander Calder to Jean Tinguely, from Robert Breer to Jeppe Hein, there have been numerous experimentations inspired by the question of real movement applied to sculpture. Charles-Henry Fertin has revitalized the genre. Refusing the spectacular, he simply points to the status of the artist and his work giving it a sociological twist. Because of the necessities of a livelihood, there is a fine line for him between creation and utilitarian production: for several years now he has been asked to supply other artists or curators with electromechanical devices for their works and scenography. Charles-Henry Fertin therefor draws on the skills he developed while making a living – a situation shared by many a film editor, stage manager and graphic artist – to uncover new possibilities, and even the object of his work.

Sponsors: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil général des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge, ADAGP

# Mara Fortunatović

par Alexandre Quoi

## Blanc d'essai

«Le blanc sonne comme un silence qui subitement pourrait être compris. C'est un "rien" plein de joie juvénile ou, pour mieux dire, un "rien" avant toute naissance, avant tout commencement.»<sup>(1)</sup>

Si Mara Fortunatović a élu le blanc comme champ d'investigation, ce n'est pas tant pour sa richesse symbolique, voire sa dimension spirituelle, que pour ses propriétés physiques intrinsèques : son union de toutes les valeurs du spectre coloré, son pouvoir de radiation, sa capacité à réfléchir la lumière et à transmuter l'espace. Tout est donc affaire de perception au sein de ses environnements aux accents minimalistes, décors immaculés dont le dépouillement rigoureux n'a d'égal que la minutie de l'assemblage des éléments qui les composent. Ce vocabulaire monochromatique se décline en volumes et en plans. Et il s'applique à de multiples matières, parmi lesquelles se détachent majoritairement la peinture, colorée de façon infime, et le papier, tantôt marouflé, plié ou ondulé, dont l'artiste explore les nuances infinies et modifie la surface en fonction de sa sensibilité tactile et de sa teinte – du mat au brillant, du rugueux au lisse, du clair au grisé. Une matériologie très subtile, poussée jusqu'au seuil de l'imperceptible. Mara Fortunatović s'attache, comme la plupart des adeptes de la monochromie, à mettre en évidence l'interdépendance de l'œuvre et de son contexte. Ses pièces, elles-mêmes gouvernées par un principe d'interaction, deviennent ainsi des outils de mesure de l'intensité lumineuse de l'espace.

Sous l'intitulé polysémique *La Camera Chiara*, l'installation conçue spécialement pour le Salon de Montrouge transfère l'atelier d'une éclatante blancheur de l'artiste, où elle expérimente de continues reconfigurations. La présentation d'une photographie de ce laboratoire en constante évolution – qui n'est pas sans évoquer à certains égards l'univers des «cellules» d'un Absalon ou d'une Laura Lamiel – livre ici la clé de lecture de son dispositif : un déplacement de l'espace de conception à l'espace d'exposition. C'est aussi l'occasion pour Mara Fortunatović de tester un nouveau matériau, la tôle d'aluminium cintrée et ondulée. Peintes en blanc, ces minces et grandes feuilles de métal

gèrent l'illusion de rouleaux de papier dressés et réunis en un groupe de colonnes, tels des acteurs hiératiques en attente d'être manipulés. Une fois intégrées à la scénographie, dans un angle ou à l'extrémité d'une cimaise, ces larges parois courbées agissent encore comme un trompe-l'œil en déstabilisant les repères spatiaux. Non loin de là, les jeux de reflets, de transparences et d'ombres se complexifient davantage dans un grand passe-partout encadré, où chaque fenêtre ouvre sur une manifestation lumineuse différente. Pour que se déploie tout ce registre de phénomènes visuels, il faudra alors compter, dans le temps même de l'exposition, sur l'action conjuguée de la lumière, de la surface des objets et de l'observation attentive et patiente du spectateur, invité à une plongée sensorielle entre éblouissement et aveuglement.

(1) Vassily Kandinsky, *Du Spirituel dans l'Art, et dans la peinture en particulier*, 1912.

## Blank test

"It [white] is not a dead silence, but one pregnant with possibilities. White has the appeal of the nothingness that is before birth, of the world in the ice age. Not without reason is white taken as symbolizing joy, spotless purity [...]."<sup>(1)</sup>

If Mara Fortunatović has chosen white as her field of investigation, it is not as much for the wealth of symbolic, even spiritual, notions it carries but for its inherent physical properties: the blend of all the hues in the colour spectrum, its capacity to radiate, reflect light and transform space. Everything is a question of perception inside her minimalist environments, in the carefully stripped down, immaculate décors each element of the assemblage is placed with the utmost precision. Her monochrome language is uttered in volumes and planes, applied to a variety of materials among which paint, with just a hint of colour, dominates; and either marouflaged, folded or corrugated paper the endless nuances of which the artist investigates modifying the surface according to its tactile qualities and its shades – from matte to shiny, rough to smooth, light or greyish. Her comprehensive study of the matter is

pushed to such extremes it reaches the limits of perception. Mara Fortunatović is intent – as most adepts of the monochrome – on underlining the interdependence between the work and its context. Her works are themselves governed by the principle of interaction and as such become a device measuring the intensity of light in a given space.

The installation – with the polysemous title of *La Camera Chiara* – specially designed for the Salon de Montrouge houses the artist's studio and its radiant whiteness where she continuously experiments with configuration variations. By exhibiting a photograph of her ever changing laboratory – which, in some ways, reminds of the cellular worlds of such artists as of Absalon or Laura Lamiel – she gives the keys to her approach: moving the creative space into the exhibition space. It is also an opportunity for Mara Fortunatović to test a new material, corrugated, arched aluminium. The large sheets of thin metal, painted in white, give the illusion of being standing rolls of paper gathered together in columns like hieratic actors waiting to be manipulated. Once integrated to the scenography, in a corner or at the extremity of a wall, the large curved walls still keep up the illusion shifting the benchmarks that construct the space. A little further, reflections bouncing back and forth, shadows and transparencies add to the confusion inside the all-purpose framework where each window offers a different perspective on light. During the length of the exhibition, for the array of visual phenomenon to be set into action, we will have to count on the interaction of light, the surfaces of objects as well as the attentive, patient, observation of the viewer who delves into her dazzling blinding sensorial experience.

(1) Vassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, translation by Michael T.H. Sadler, 1914.

Sponsors: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil général des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge, ADAGP



**1 – Meta Meta Δ (#2 face 2)**, 2013 (détail).  
MDF, tube fluorescent, acrylique, vernis.  
200 x 170 x 100 cm.  
© Photo: Romain Darnaud.

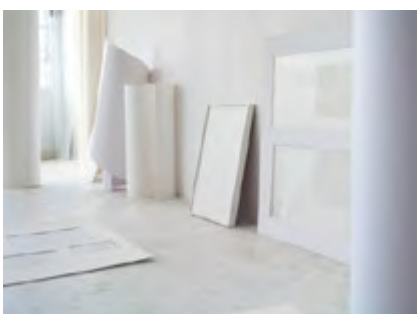
**2 – Recherches pour Undŭla**, 2014.  
Techniques mixtes. Dimensions variables.  
© Photo: Daniela Macé Rossiter.

**3 – Indagatio, vue d'atelier**, 2014 (détail).  
Techniques mixtes, Dimensions variables.  
© Photo: Daniela Macé Rossiter.

**4 – Praesentia, vue d'exposition**, 2013.  
Techniques mixtes, Dimensions variables.  
© Photo: Romain Darnaud.

**5 – Indagatio, vue d'atelier #1**, 2014.  
Techniques mixtes. Dimensions variables.  
© Photo: Daniela Macé Rossiter.

1 | 4  
2 | 5  
3 |



1 – *Your Sister's Favorite Banker*, 2010.  
Photographie numérique.

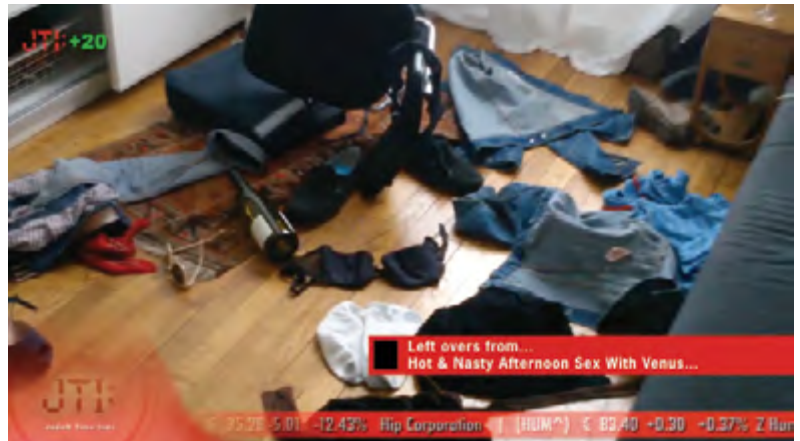
2 – *Erotic Dollar Z4*, 2012 (détail).  
Fausse gravure sur papier. 7 x 17 cm.

3 – *JaZoN Ex. Big Board*, 2013 (détail).  
Objet numérique. Dimensions variables.

4 – *Clone numérique JaZoN Ex. Z Ticker*, 2013.  
Objet connecté, écran LED. 35 x 177 cm.

5 – *Z Moment (After XXX with Venus)*, 2014.  
Vidéo. 7 sec.

1 | 4  
2 | 5  
3 |



# JaZoN Frings

par Alexandre Quoi

Je lis la plaquette que tu me tends, JaZoN, dans un café rue Quincampoix, où tu m'as donné rendez-vous – comme tu es espiègle, ou simplement zélé, tu m'expliques que c'est dans cette rue qu'en 1720 a eu lieu l'explosion de la première bulle spéculative provoquant une émeute, à cause d'un certain John Law, un des fondateurs de la bourse actuelle. Volage, joueur et malin lors de ses belles années, l'échec de son système lui coûte de mourir d'un gros rhume, tout seul à Venise. «JaZoN Frings est un artiste qui opère sous l'identité de JaZoN Ex. JZX, dont il est le fondateur et le président, est un système de notation construit à partir de sa vie. Il utilise les mécanismes de la cotation boursière pour réinterpréter l'idée de valeur et notamment transposer le marché boursier à une échelle humaine». C'est un portrait, en fait, dont l'originalité est son acquisition fragmentée, et dans l'interaction avec le collectionneur qui, s'il souhaite profiter d'une portion de l'œuvre, s'engage alors dans un jeu financier réel. Malheureusement, JaZoN, désolée, mais je n'y comprends rien au *stock market*, aux *hedge funds*, aux *mergers & acquisitions*. En matière de bulles, à l'instant de cette conversation, il n'y a que celles qui remontent à la surface de la bière en face de moi qui me parlent. Il y a là et dans ma tête, je t'assure, autant de bulles que de raisonnements possibles, comme dirait Sloterdijk, lui pour qui «l'image morphologique du monde que nous habitons n'est plus la sphère mais l'écume» et pour qui «la pensée dans l'écume c'est la navigation dans des courants instables». Non, mais ce qui m'intrigue dans ton travail c'est cette idée de valeur, et ça dans cette histoire de portrait, notamment quand tu me racontes que recevoir un «sexto» équivaut à «+8» ou qu'apprendre à l'instant que tu ne seras jamais prof en école d'art parce que tu n'as pas fait de thèse c'est «-4». Tu l'intègres d'ailleurs immédiatement à la *JaZoN Time Index Session*. Tu mets en jeu ta valeur, non pas en tant qu'objet mais en tant que sujet. J'ai lu ici et là que la valeur d'une chose était sa désirabilité et que la valeur d'un sujet était son honneur. Ici, il y a les pertes et les acquis, mais il y a aussi la peur, non quantifiable, planante, qui valide l'humanité de ton portrait chiffré, peur de ne pas plaire, peur de ne pas réussir. À propos de ces questions de valeur, de parole donnée, de marchandise, j'ai lu aussi quelque part <sup>(1)</sup>

quelque chose sur une tribu amérindienne, au sein de laquelle c'est la mort qui est mise en circulation. La mort comme valeur, car celui qui tue sait que la mort lui sera donnée en représailles, donc s'il tue en sachant cela, c'est qu'il n'a pas peur de la mort. «La victoire du sujet consiste alors en ce que la foi des autres lui est acquise, dès lors qu'il est parvenu à leur donner ce qu'il n'avait pas – la preuve de l'absence de peur – tout en payant le prix pour faire croire qu'il l'avait. Ce prix étant la Mort, sa vie peut-être prise pour solde de tout compte dans cette victoire.»

-----  
(1) Christian Geffray, *Trésors. Anthropologie analytique de la valeur*, Arcanes, «Hypothèses», 2001.

-----  
I read the booklet you gave me at a café on the Rue Quincampoix where we had our RDV. Either being mischievous, or simply zealous you explained it was on this road around 1720 the first speculative stock market bubble burst provoking a riot. The culprit was a certain John Law, the man who brought the idea of stock trading into France. Fickle, cunning and a gambler in his good years, the failure of his system ultimately cost him his life from pneumonia, alone in Venice: “*JaZoN Frings is an artist who works under the identity of JaZoN Ex. (JZX), of which he is the founder and president, is a notational system constructed from his life. He uses mechanisms of stock market valuations to reinterpret the idea of value, especially to transpose the stock market to a human scale.*” It is a portrait, in fact, whose originality is its fragmented acquisition and by the interaction with the collectors whom, should they want to profit from a portion of the work, then commit to a real financial exchange. Unfortunately, JaZoN, sorry, but I don't understand anything about the *stock market*, *hedge funds*, or *mergers & acquisition*. In terms of bubbles, at the moment of the conversation, the only one's speaking to me were those rising to the surface of the beer in front of me.

At that point in my head, I assure you, there were as many bubbles as possible interpretations, as Sloterdijk would say, he for whom “*the morphological images of the world which we inhabit is no longer the sphere*

*but the spray*” and for whom “*the thought in the spray is the navigation in unstable currents.*” No, but what intrigues me in your work is this idea of value and when in this narrative portrait in particular, you tell me that to receive a “sexto” is equivalent to +8 or to learn that, in the instant, you will never teach art in a university because you did not do a PHD is -4. Further more, you integrate it immediately into the JaZoN Time Index Session. You put value into play, not as an object but as a subject. I have read here and there, that the value of a thing is its desirability and that the value of a subject is its honour. Here, there are losses and gains, but there is also fear, unquantifiable, hovering, which validates the humanity of your calculated portrait, fear of not pleasing, fear of not succeeding. In a book <sup>(1)</sup> which speaks of these questions of value, of given speech, of merchandise an Amerindian tribe is mentioned, within which it is death that is circulated.

Death as a value because, he who kills knows that he will be killed in as a reprisal. Therefore if he kills with this knowledge, he is stating he is not afraid of death. “*the victory of the subject then consists of the faith of others being acquired by him, since he has succeeded in giving them what he did not have – the proof of the absence of fear – while paying the price for making them believe he had it. This price being Death, his life can be taken for the final balance as victory.*”

-----  
(1) Christian Geffray *Trésors*, Anthropologie analytique de la valeur, Arcanes «Hypothèses», 2001

---

Sponsors: Ekimetrics, Spin Interactive & Romain Troche

---



# Jean-Marie Georgelin

par Elisabeth Couturier

Doué pour le dessin, Jean-Marie Georgelin, alias JMG, fait d'abord ses classes dans la rue : entre 2003 et 2010, il fréquente la communauté des graffiteurs sans frontière. Un jour ici, un autre ailleurs. New York et Los Angeles comme bases arrière. Il peaufine son tag : « Jam Jamer ». Il s'enivre de la liberté de créer à ciel ouvert, kiffe les bouffées d'adrénaline que procurent les descentes nocturnes et apprécie, plus encore, la dimension éphémère des cessions réalisées à « l'arrache ». Compétition silencieuse. Challenge viril. Et puis, un jour, il réalise à même le mur un collage de lettres géantes qui déclare : *Graffiti is dead*. Au-dessous, un cercueil recouvert de bombes aérosol. Un message sans ambiguïté : « Je voulais passer à autre chose » explique-t-il. Fin du premier acte... Il y a deux ans lui vient l'idée d'un nouveau type d'intervention urbaine articulée autour du partage virtuel. *EVERYWHERE* est une œuvre généreuse qui passe de main en main et qui invite chacun, où qu'il soit sur la planète, à participer à un concept artistique inédit. JMG colle un peu partout, dans différentes villes, des petites affiches de service jaunes, réalisées sur le modèle de celles qui offrent des cours, des ménages ou des travaux à domicile. On peut arracher une des languettes qui porte le mot *EVERYWHERE*. Mais rien n'est à vendre. Au dos de l'étiquette se trouve l'adresse d'un site sur lequel se connecter : *everywhereyougo.net*. L'artiste précise : « Je propose aux visiteurs de prendre une photo mettant en scène cette languette et, ensuite, de la poster à [thegameiseasy@everywhereyougo.net](mailto:thegameiseasy@everywhereyougo.net). Mon intérêt premier est d'éveiller la curiosité et sous une apparente absurdité, de créer du sens. » Et ça marche ! Il a reçu d'étonnantes images : « Je suis très curieux de voir, au final, où atterrit cette étiquette jaune, dans quel contexte elle est photographiée. » explique-t-il. De plus, les internautes ont la possibilité d'imprimer l'affichette avec ses languettes, de propager, ainsi, sa diffusion dans un maximum de lieux et de continuer la chaîne. Le concept *EVERYWHERE* comptabilise à ce jour plus de 250 participants et des centaines de photos provenant des quatre coins du monde : Angleterre, États-Unis, Australie, Japon... Au-delà de son aspect interactif et ludique, l'œuvre imaginée par JMG saisit la transformation profonde de notre société désormais archi connectée : elle souligne l'urbanisation triomphante

et l'attractivité des grandes métropoles, l'omniprésence des réseaux sociaux dans notre quotidien, l'anglais comme langue universelle, et la globalisation de l'économie comme ouverture mentale des frontières. *EVERYWHERE* reste une démarche participative et gratuite. Elle ne sert les intérêts d'aucun consortium. Elle place l'échange humain en première ligne. Et la créativité solidaire au cœur de son dispositif.

Talented in drawing, Jean-Marie Georgelin, alias JMG, learned his trade first on the streets: between 2003 and 2010, he associated with the community of graffiti artists without borders. One day here, the next somewhere else. New York and Los Angeles as bases of operations. He refined his tag: "Jam Jamer". He became intoxicated with the freedom of creating outside, was really into the bursts of adrenaline he got from his nocturnal outings and appreciated, even more, the ephemeral dimensions of the disturbances created in a hurry. Silent competition. Virile challenge. And then, one day, he created a collage of giant letters directly on a wall that declared: *Graffiti is dead*. Below, a coffin covered in aerosol cans. A message without ambiguity: "I wanted to move on to something else", he explained. The end of the first act... two years ago the idea came to him for a new type of urban action articulated around virtual sharing. *EVERYWHERE* is a generous work that goes from hand to hand and invites each one, wherever he or she is on the planet, to participate in a new artistic concept. JMG sticks up a little everywhere, in different cities, small yellow service posters, created on the template of those that offer classes, cleaning or personal services. You can tear off one of the small tabs that bears the word *EVERYWHERE*. But nothing is for sale. On the back of the label there is the address of a site to connect to: *Everywhereyougo.net*. The artist has specified: "I suggest visitors take a photograph staging this label and then post it to [thegameiseasy@everywhereyougo.net](mailto:thegameiseasy@everywhereyougo.net). My primary interest is in arousing curiosity and under an apparent absurdity, of creating meaning." And it works! He has received surprising images: "I am very curious to see, ultimately, where this yellow label lands,

in which context it is photographed." He has explained. In addition, internet users have the possibility of printing the little poster with its tabs, to propagate it, thus its circulation in a maximum number of locations and the chain is continued. The *EVERYWHERE* concept to date counts over 250 participants and hundreds of photos coming from the four corners of the world: England, the USA, Australia, Japan... Beyond its interactive and playful aspect, the work imagined by JMG seizes the deep transformation of our society that is now super connected: it emphasizes the triumphal urbanization and the attractiveness of the great metropolises, the omnipresence of social networks in our everyday, English as the universal language and globalisation of the economy like the mental opening of borders. *EVERYWHERE* remains a participatory and free process. It does not serve the interests of any consortium. It places human exchange on the front line. And solitary creativity at the heart of its system.

Sponsor: Ville de Montrouge, Eiffage Ile de France

1 – **EVERYWHERE**, 2011.  
Photographie. Dimensions variables.  
© Photo : Silvio M.

2 – **EVERYWHERE**, 2011.  
Photographie. Dimensions variables.  
© Photo : Siham H.

3 – **EVERYWHERE**, 2011.  
Photographie. Dimensions variables.  
© Photo : GLC

4 – **EVERYWHERE**, 2011.  
Photographie. Dimensions variables.

5 – **EVERYWHERE**, 2011.  
Photographie. Dimensions variables.

1 | 4  
2 | 5  
3 |



1 – *Narine*, 2014.  
Porcelaine. 20 x 25 cm.

2 – *Elle ira où elle veut*, 2013.  
Porcelaine. 25 x 15 cm.

3 – *Sacré sacrum*, 2014.  
Porcelaine. 5 x 10 cm.

4 – *Palimpseste*, 2013.  
Porcelaine. 25 x 15 cm.

5 – *Sillon primaire*, 2014.  
Grès noir. 29 x 24 cm.

6 – *Apatride*, 2014 (détail).  
Grès chamotté. 34 x 28 cm.

1 | 3 | 5  
2 | 4 | 6





# Julia Gerard

par Marianne Derrien

## Mélusine, ça brûle!<sup>(1)</sup>

Entrer en bataille avec ou contre la matière. Julia Gerard est une alchimiste du XXI<sup>e</sup> siècle qui pratique la céramique depuis plusieurs années dans son atelier près de la Loire dissimulée par une forêt. Contexte propice à la concentration et aux aspects techniques liés à la céramique ; Julia Gerard fait de la haute voltige, comme elle le précise, car les contraintes de séchage, de découpe dans les plaques de terre et d'équilibre confèrent une charge physique et symbolique à ce médium docile et capricieux. « Matière vivante, première et ancestrale, la terre est un matériau qui contraint au pragmatisme par sa texture et le rendu final en fonction de l'échelle de la pièce. Il faut la couvrir, la sécher, la battre et attendre qu'elle cuise. » précise Julia Gerard.

Étrusque, surréaliste, absurde, punk, brut, les références sont surprenantes lorsque l'on appréhende sa pratique de la céramique. En dessinant, raturant, fragmentant, Julia Gerard fait surgir des formes par l'accumulation de détails uniques. Grâce à cette colonisation et cette profusion de graphie proche de l'écriture automatique aux couleurs chaudes et complémentaires, ces petites pièces à multiples facettes ne se laissent pas découvrir facilement. Entre ordre et désordre, Julia Gerard déambule, avec le même œil affûté, dans les Muséums d'histoire naturelle et les décharges. Faculté d'exploiter et de provoquer des accidents dans ce matériau-terre, l'artiste intègre parfaitement l'imprévu et la salissure dans le processus de fabrication. Titres intrigants et légendes précisant les temps de cuisson de ses œuvres, Julia Gerard engage également un travail du langage où la déstructuration des entités est possible. Les mots sont des images et des sons comme dans ce poème de Ghérashim Luca : « À ce carrefour/qui est four alchimique/des gestes/des jets/des jeux/et des tics... » C'est un dosage magique qui est à l'œuvre dans les pièces de Julia Gerard : un fin mélange entre le bestiaire et l'humain.

Réversibles, certaines de ces pièces en céramique oscillent entre le crâne et l'objet. L'utilitaire et le mortuaire riment parfaitement et étrangement ensemble. Ce travail de la terre est foncièrement lié aux rites funestes. Julia Gerard en révèle la part symbolique et nous propulse dans des temps

anciens, ceux de la préhistoire, à l'ère de l'art des parois. En mélangeant la primauté fondamentale de la terre à l'absurde, à la science et au langage, Julia Gerard fabrique une fantasmagorie contemporaine aux caractéristiques mythiques et urbaines. « Tandis que par l'une de ses faces, l'artiste représente peut-être le type historique le plus évolué, par l'autre il continue l'homme préhistorique. Le monde lui est frais et neuf, il l'examine, il en jouit avec des sens plus aiguisés que ceux du civilisé, il a gardé le sentiment magique de l'inconnu, mais surtout la puissance poétique de la main<sup>(2)</sup> ».

(1) Titre d'une œuvre de Julia Gerard  
(2) Henri Focillon, *Éloge de la main*, PUF, p.123.

## Mélusine, it's burning!<sup>(1)</sup>

Entering into battle with or against matter, Julia Gerard is an alchemist of the 21<sup>st</sup> century who has been working with ceramics for several years in her studio close to the Loire, hidden by a forest. A context that is propitious to concentrating and for technical aspects relating to ceramics, Julia Gerard makes acrobatics as she specifies because the constraints of drying, carving in plaques of earth and balance give a physical and symbolic charge to this docile and capricious medium. "Living matter, primal and ancestral, earth is a material that limits one to pragmatism by its texture and the final appearance depending on the scale of the piece. It has to be covered, dried, beaten and you wait for it to fire", says Julia Gerard.

Etruscan, surrealist, absurd, punk, brut, the references are surprising when you approach her ceramic practice. In drawing, scratching out, fragmenting, Julia Gerard makes forms appear by the accumulation of unique details. Thanks to this colonisation and profusion of graphics close to automatic writing in warm, complementary colours, these small pieces with multiple aspects, are not revealed easily. Between order and disorder, Julia Gerard wanders, with the same keen eye, in natural history museums and dumps. A faculty for exploring and provoking accidents in this earth-material, Julia Gerard integrates perfectly the unforeseen and soiled in the process of creation. Intriguing titles and captions specifying the firing time of her works,

Julia Gerard also engages in a study of language where the deconstruction of entities is possible. The words are images and sounds like in the poem by Ghérashim Luca: "On this crossroads which is an alchemical furnace/ of gestures/ of jets/ of games/ and of ticks..." It is a magical dosage that is at work in Julia Gerard's pieces: a delicate mixture between the bestial and the human.

Some of these works in ceramic are reversible and oscillate between the skull and the object. The utility and the mortuary rhyme perfectly and strangely with each other. This working of the earth is fundamentally connected to funereal rites. Julia Gerard reveals their symbolic share, and propels us into ancient times, those of prehistory and the era of cave paintings. In combining the fundamental primacy of the earth to the absurd, to science and language, Julia Gerard makes a contemporary phantasmagoria with mythical and urban characteristics. "While by one of her sides, the artist perhaps represents the most evolved historical type, by the other she continues prehistorical man. The world is fresh and new to her, she examines it, she enjoys it with senses that are more sharpened than those of the civilized, she has retained the magical emotion of the unknown, but above all the poetic power of the hand." <sup>(2)</sup>

(1) Melusine it's burning! Title of a work by Julia Gerard  
(2) Henri Focillon, *Éloge de la main*, PUF, p.123.

# Virginie Gouband

par Camille Viéville

Le travail que mène Virginie Gouband depuis quelques années est une réflexion, ample et complexe, sur le statut de la représentation, ses rapports à l'espace, au monde et au spectateur. Privilégiant les procédés mécaniques que constituent la photographie et le film, elle use d'images apparemment banales pour mieux interroger la position de l'œuvre d'art face au réel. Ainsi, ektachromes (en cours, 2012-...) et films super-8 (*Untitled – SolarFlare*, 2010) brûlent et disparaissent littéralement sous notre regard. Dans *Feux croisés* (2012), le défilement de diapositives projetées en fondu à l'aide de deux appareils et leur fusion impressionnent diversement la mémoire de l'observateur. Les snapshots, les captures d'écran de télévision, les photographies de publicités ou d'œuvres d'art de *Flash 01* (2009) assaillent, à un rythme effréné, notre rétine, rappelant ce à quoi la fureur contemporaine la soumet.

Avec la série *Light Sculptures* entamée en 2011, Virginie Gouband approfondit cette réflexion sur la photographie et se penche avec intelligence sur les ambiguïtés de son double statut – celui d'objet, celui de médium. Dans ce cadre, elle a photographié des filtres colorés, les mêmes qu'utilisent fréquemment les photographes mais aussi les cameramen et les éclairagistes de théâtre pour modifier l'espace, le sculpter par les effets lumineux. Elle a ensuite tiré ses clichés sous la forme de films positifs (translucides, donc) et les a montés entre deux plaques de verre. L'artiste propose dès lors de nombreux niveaux de lecture, le spectateur se trouvant en premier lieu devant un objet photographique. Un objet photographique, certes, mais pas des plus anodins, puisqu'il *figure* des filtres de couleur, d'ordinaire uniquement perceptibles par les modifications qu'ils exercent sur notre vision. C'est précisément par le truchement de la représentation que l'artiste les a rendus visibles : « En créant la représentation d'un filtre coloré sur un support photographique qui lui est analogue (de par sa transparence, sa texture, etc.), j'ai tenté, explique Virginie Gouband, d'ouvrir l'image à une réelle présence qui interagisse avec l'espace qui la contient. C'est-à-dire que le filtre photographié soit à la fois l'image d'un filtre et un filtre à part entière. Qu'il ait ainsi les mêmes réactions qu'un filtre face à l'éclairage de l'exposition. »

Obstinément, les *Light sculptures* repoussent les limites de la photographie, étendent son territoire, pour se placer à la frontière de la sculpture – modelant l'espace –, de la peinture – colorant le mur vierge du musée ou de la galerie (comment ne pas penser alors aux grands maîtres de l'abstraction) –, de l'objet – par leur présence même au monde – et enfin de l'installation – par leur action potentielle sur la salle d'exposition et sur le visiteur.

Virginie Gouband has, for a few years now, been working on a broad and complex study of the status of representation, its relationship to space, the world and the viewer. With a preference for such mechanical processes as photography and film, she uses seemingly banal pictures to further her investigation of the relationship between work of art and reality. Thus, ektachromes (work in progress, 2012-) and super-8 films (*Untitled – Solar Flare*, 2010) burn and disappear right in front of our eyes. In *Feux croisés* (Crossfire), 2012, the projected slides, thanks to the use of two machines, dissolve into each other affecting differently the manner in which they impact the viewer's memory. The rapid fire of snapshots, screen captures from television, publicity photographs and artworks (*Flash 01*, 2009) attack our retinas, reminding us of the violence they are submitted to in our contemporary times.

With the *Light Sculptures* series launched in 2011, Virginie Gouband delves deeper into the subject of photography and examines with intelligence the ambiguities of its double status as both an object and a medium. To do so she photographed coloured filters, the same used by photographers as well as cameramen and theatre light engineers to transform space using light effects to sculpt it. She then printed her shot on positive film (so, translucent) and put them between two sheets of glass. The artist is then able to offer several levels of perception, the viewer being first confronted with a photographic object. Of course this object is not just that, indeed it represents coloured filters which usually are only sensed through the changes they produce on our vision of things. However it is because of her use of

representation that the artist has made them visible: "By creating the representation of a coloured filter on a photographic medium that is analogue to it (in transparency and texture, etc.) I attempted, explains Virginie Gouband, to open the image to a true presence that interacts with the space that contains it. In other words the photographed filter is both the picture of a filter and a filter in its own right. Thus it operates exactly as a filter when set in front of the exhibition lighting."

*Light Sculptures* keep pushing the limits of photography, enlarging its territory to nearly become sculpture – by modelling space – painting – by colouring the blank walls of the museum or gallery (how could this not bring to mind the great masters of abstraction) – an object – insofar as it is present in the world – and finally an installation – through the potential impact of the piece on the exhibition room and the spectator.

Sponsor: Ville de Montrouge, ENSAV La Cambre

1 – *Light Sculptures*, 2011.  
Photographie ektachrome. 10 x 13 cm.

2 – *Light Sculpture*, 2013.  
Photographie ektachrome. 20 x 25 cm.

3 – *Light Sculpture*, 2013.  
Photographie ektachrome. 20 x 25 cm.

4 – *Light Sculpture*, 2013.  
Photographie ektachrome. 20 x 25 cm.

5 – *Light Sculpture*, 2013.  
Photographie ektachrome. 20 x 25 cm.

1 |  
2 | 3 | 4 | 5





**1 – Tête II**, 2012.  
Mortiers colorés, tissu, plâtre. 62 x 45 cm.

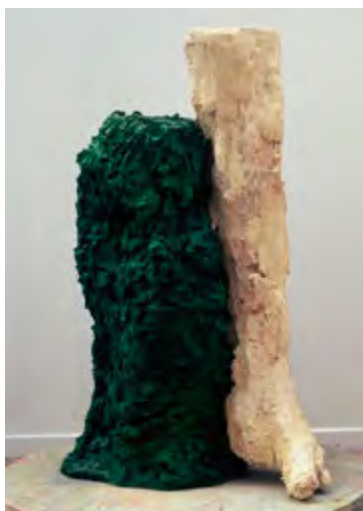
**2 – Sans titre**, 2012 (détail).  
Mortiers colorés, bois. 108 x 76 cm.

**3 – Chose-homme**, 2012 (détail).  
Tissus, bois, plâtre, mortiers colorés.  
156 x 60 cm.

**4 – Jambe-à-l'herbe**, 2013.  
Mortiers colorés. 95 x 49 cm.

**5 – Tête V**, 2013.  
Mortiers colorés, plâtre. 64 x 48 cm.

1 | 3  
2 | 4  
| 5



# Géraldine Guilbaud

par *Éric Suchère*

## La couleur sculptée

Il y a, aujourd'hui, plus d'artistes qui pratiquent l'installation ou le volume que d'artistes qui se revendiquent sculpteurs et continuent à travailler un objet tridimensionnel pour que l'on tourne autour. Il y a aujourd'hui plus d'artistes qui travaillent avec des objets à l'apparence manufacturée que de sculpteurs utilisant la taille et le modelage – c'est comme cela et il n'y a pas à polémiquer. Géraldine Guilbaud fait partie de ces quelques-uns. En plus de cela, elle pratique une sculpture figurative qui la place dans un héritage artistique de plus de 30 000 ans au caractère universel. C'est là son ambition, toute son ambition – rien que cela !

Donc Géraldine Guilbaud réalise des sculptures figuratives, souvent expressives, voire expressionnistes, au caractère grotesque, voire caricatural et, surtout, en couleur. J'ai écrit en couleur et non pas colorées car Géraldine Guilbaud tient à cette distinction. Il n'y a pas une forme sur laquelle la couleur serait ajoutée a posteriori, mais une forme qui est sculptée – modelée et taillée – par des matériaux déjà colorés – mortier ou tissu. Cette distinction importe dans le sens où la réalisation de la sculpture dépend autant de phénomènes fondamentalement matériels tels que la masse et le relief, au caractère physique très tangible, que d'autres plus fuyants, plus virtuels, que sont la couleur, sa tonalité, son intensité, les rapports de ton... C'est donc dans et avec la couleur qu'elle modèle et taille ses volumes.

On ne peut pas dire qu'il s'agit de la matérialisation tridimensionnelle d'une peinture, mais ses sculptures ont une apparence picturale, jouent autant avec la surface colorée qu'avec le volume et c'est là ce qui l'éloigne de Lüpertz, de Baselitz, d'Étienne-Martin ou de Balkenhol, pour qui la couleur n'est qu'un ajout qui modifie assez peu la perception du volume – ce qui n'est en rien une critique de leurs travaux, mais une simple constatation. Et l'on pourrait voir dans la modulation presque rodinienne de la surface autant une manière d'accrocher la lumière et de faire vibrer le volume, qu'un équivalent de la touche dans une peinture – aussi bien qu'un va-et-vient constant entre l'un et l'autre – et c'est là ce qui l'éloigne des masques et crânes

du Vanuatu dans lesquels on retrouve les matériaux colorés mais où la relation à la peinture est évidemment absente.

C'est dans cette relation à la peinture que se trouve l'originalité de cette pratique, car si Géraldine Guilbaud fait des sculptures fortement figuratives, la couleur, la surface colorée et les rapports de ton déréalisent en partie ces figures, les transforment, sous certains angles, en abstraction. Ainsi, une tête devient une composition presque frontale et un tas représentant de l'herbe se transforme en une surface monochrome extrêmement modulée, et c'est par cette ambiguïté de ces surfaces-reliefs que ce travail s'éloigne de tout primitivisme ou de tout revival expressionniste.

## Sculpted colour

Today, there are more artists who practice installation or volume than artists who claim to be sculptors and continue to work on a three dimensional object so you can go around it. Today there are more artists who work with objects that appear manufactured than sculptors that use sculpting and modelling – it is like this and there is no point in arguing. Géraldine Guilbaud is one of these few. In addition to this, she practices figurative sculpture that places her within an artistic heritage that is over 30,000 years old and is universal. Her ambition lies there, all her ambition – nothing but that!

So Géraldine Guilbaud makes figurative sculptures that are often expressive, even expressionist, with a grotesque character, even caricatured and above all, in colour. I wrote in colour and not coloured because this distinction is important to Géraldine Guilbaud. There is no form on which colour would be added afterwards but a form that is sculpted – modelled and carved – in materials that are already coloured – mortar or cloth. This distinction is important because the creation of the sculpture depends as much on fundamentally material phenomena such as mass and relief with of a highly tangible physical character as other more fleeting, virtual ones such as colour, its tonality, its intensity, the relationships between shades. It is therefore in and with colour that she carves and models her volumes.

We can't say that this is a three dimensional materialization of a painting but her sculptures do have a picture-like appearance, playing equally on the coloured surface as on the volume and it is this that distances her from Lüpertz, Baselitz, Étienne-Martin and Balkenhol where colour is only an addition that hardly changes the perception of the volume – which is not a criticism of their work in any way, but a simple observation. And we could see in the almost Rodin-like modulation which is made of the surface as much a manner of attracting the light and making the volume vibrate, as an equivalent of the touch in a painting – as much as a constant toing and froing between one and the other – and it is this that distances her from the masks and skulls of Vanuatu where we find the coloured materials but where the relationship with painting is obviously absent.

It is in this relation with painting that the originality of this practice can be found because although Géraldine Guilbaud makes strongly figurative sculptures, the colour, the coloured surface and the relationships between the colours partly unmake these figures, transform them, under certain points of view, into abstraction. Thus a head becomes an almost frontal composition and a pile representing grass is transformed into an extremely modulated surface and it is from this ambiguity of these reliefs-surfaces that this work is distanced from any primitivism and of an expressionist revival.

# Colin Guillemet

par Bernard Marcadé

**Bernard Marcadé :** 1,57 m : une hauteur récurrente dans certaines de vos pièces ?

**Colin Guillemet :** Il s'agit de la hauteur standard d'accrochage dans les musées pour qu'il y ait une harmonie au travers des salles. C'est une hauteur qui m'intéresse, parce qu'il y a un côté « validation ». À cette hauteur, toute œuvre devient « muséale », elle fait désormais partie du club...

**B. M. :** Dans vos pièces récentes, vous utilisez des caisses d'emballage (pour les sculptures) de différentes dimensions sur lesquelles vous installez des cordes qui justement viennent toutes à cette hauteur de 1,57 m. Cela renvoie pour vous à l'image du charmeur de serpent ?

**C. G. :** Ce qui m'intéresse dans cette image, c'est l'idée que tout ce qui est poétique est en fait très matériel. Qu'il s'agit au fond de tirer des ficelles. Par écrit, la poésie c'est un travail très ardu de syntaxe et de sémantique, alors qu'on a tendance à ramener le poétique du côté de l'éthéré ou du nébuleux...

J'ai récemment revu des films de Jean Cocteau, ça tient vraiment à trois bouts de ficelles, c'est très décidé et minimal, bien qu'inattendu et ça va finalement à l'essentiel...

Je me réfère toujours à Lewis Carroll, *Alice au pays des merveilles*, qui est à la fois un livre pour enfant mais aussi un traité de logique et de linguistique. Les deux lectures sont possibles et coexistent, sans que l'une vaille mieux ou plus que l'autre.

**B. M. :** On a trop tendance à opposer le logique et le poétique...

**C. G. :** C'est un peu l'affaire de l'œuf et de la poule. Qu'est-ce qui vient avant, est-ce l'usage ou la friction ? Est-ce qu'il y a de l'usage parce qu'il a de la friction, ou inversement ? L'idée d'utiliser le moment où la logique se casse, en essayant de garder sa clarté et sa précision, c'est ce qui m'intéresse... Je retrouve cela chez Chaplin aussi.

**B. M. :** Une forme du burlesque ?

**C. G. :** Je préfère le mot *slapstick* au mot burlesque, car justement il y a un côté matériel ; c'est littéralement le bâton qui fait le bruit des claques. Une blague avec des mots est intraduisible, alors qu'un gag visuel c'est universel, compréhensible par tout le monde. En plus chez Chaplin il y a une dimension sémiotique qui relève de la critique sociale, sans pour autant qu'il se réfère de manière lourde à la pensée politique théorique traditionnelle. Quand dans les Temps modernes Paulette Goddard fait sa première apparition, elle a un couteau entre les dents ; c'est bien sûr une

référence explicite à l'image du bolchevique que l'idéologie de droite favorise alors.

**B. M. :** Revenons à votre projet pour Montrouge.

**C. G. :** Mon idée est de reprendre encore une fois les cordes, caisses de transport et cette hauteur de 157 cm et de « rejouer » *Les bourgeois de Calais* de Rodin. C'est une œuvre qui a plus de cent ans, on ne peut plus « muséale », et pourtant, par son côté plain-pied, a une résonance participative assez étonnante. Mais dans ce cas, la hauteur de 157 cm est aussi celle qui décapite ces bourgeois, ce sont des condamnés à mort après tout... Cela donne un tout autre aspect à l'idée du « club » musée, qui pourrait aussi bien être un cimetière. En même temps les cordes ressemblent aussi à quelque chose qui repousse, comme un gazon extrêmement résolu.

**Bernard Marcadé :** 1.57 metres: a recurring height in some of your pieces?

**Colin Guillemet :** This is the standard hanging height in museums so that there is some harmony between the rooms. It's a height I am interested in because of its "validation" aspect. At this height, every work becomes "museal", it becomes part of the club...

**B.M. :** In your recent pieces, you have used transport crates (i.e for sculptures) of different sizes on which you install ropes which arrive exactly at this height of 1,57 m. this refers for you to the image of the snake charmer...

**C.G. :** What interests me in this image, is the idea that everything that is poetic is in fact very material. It's basically a matter of pulling strings. In writing, poetry is actually a very arduous work with syntax and semantics whereas we have a tendency to associate poetry with the ethereal and the nebulous... I recently saw some films by Jean Cocteau again, it all relies on next to nothing, it is very determined and minimal though unexpected, and ultimately, it aims straight at the essential... I always refer to Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*, which is both a children's book and a treatise on logic and linguistics. Both readings are possible and exist together, without one being more valid than the other.

**B.M. :** We have a tendency to oppose the logical and the poetic too much...

**C.G. :** It is rather a "chicken-and-egg" question. What comes first, is it usage or friction? Is there usage because there is friction, or the opposite? The idea of using the moment where logic breaks, and trying to keep its clarity and precision, this is what I'm interested in... I also find it in Chaplin.

**B.M. :** A form of the burlesque?

**C.G. :** I prefer the word *slapstick* to the word burlesque, because there is precisely a material aspect; it is literally the baton that makes the noise of slapping. A joke with words cannot be translated, whereas a visual gag is universal, comprehensible to everyone. And then, with Chaplin, there is also a semiotic dimension that is firmly in the realm of social criticism, without tedious or heavy-footed quotations from traditional political theory. When in *Modern Times*, Paulette Goddard makes her first appearance, she has a knife between her teeth, it is of course an explicit reference to the image of the Bolshevik that the ideology of the right favoured at the time.

**B.M. :** Let's get back to your project for Montrouge.

**C. G. :** My idea is to once again take ropes, transport crates and the height of 157 cm and to "replay" Rodin's *The Bourgeois of Calais*. It's a work that is over a hundred years old, completely "museal" and moreover, from its ground level aspect, has a participatory resonance that is quite surprising. But in this case, the height of 157 cm is also that which decapitates these bourgeois, they are sentenced to death after all... This gives an entirely different aspect to the of the museum "club", which could just as easily be a cemetery. At the same time, the ropes also resemble something that grows, like an extremely resolute patch of grass.



**1 – *The last word***, 2010 (détail).  
Projection diapositives (80 diapositives).  
Dimensions variables.

**2 – *Unprincipled Certainty***, 2011.  
Dessin mural au pastel. 280 x 300 cm.

**3 – *Charming (Les Bourgeois)***, 2014  
(détail).  
Tirage jet d'encre plié, encadré et graphite.  
40 x 30 cm.

**4 – *Charming***, 2010.  
Socles divers, cordes charmées jusqu'à  
la hauteur de 157 cm, hauteur standard  
d'accrochage de musée. Dimensions variables.

**5 – *The parrot is the message***, 2011.  
Techniques mixtes. 35 x 65 x 135 cm.

1 | 3 | 4  
2 | 5 |



**1 – Bad Bird Box**, 2012.  
Nichoir en bois peint. 20 x 13 x 14 cm.  
© Photo : Mathieu Mercier.  
*Commissariat pour un arbre #1*, commissariat Mathieu Mercier.  
Le Village Royal, Paris, 2012.

**2 – Historical Branding Theory  
(Bass Pale Ale)**, 2013.  
Fer à marquer. 79 x 9 x 9 cm.

**3 – Evian Coconut Milk**, 2013.  
Techniques mixtes. 27 x 11 x 11 cm.

**4 – Ideal Standard**, 2012.  
Sérigraphie. 60 x 40 cm.

**5 – J'en veux plus (Orange)**, 2013.  
Graffiti. Dimensions variables.  
*L'atelier des Testeurs*,  
commissariat Christophe Kihm, Arnaud et Bertrand Dezoteux.  
Chalet Society, Paris, 2013.

1 |  
2 | 4  
3 | 5



# Adrien Guillet

par Alexis Jakubowicz

«Premièrement, le capitalisme est une religion purement culturelle, peut-être la plus extrêmement culturelle qu'il y ait jamais eu. Rien en lui n'a de signification qui ne soit immédiatement en rapport avec le culte. L'utilitarisme y gagne, de ce point de vue, sa coloration religieuse<sup>(1)</sup>.» Pour autant qu'il le nomme, Walter Benjamin n'explique pas précisément ce qui constitue le culte des pratiques capitalistes sinon que les billets de banque ont leurs «adorateurs» comme les saints des différentes religions. Le noème capitaliste pour ainsi dire a des rouages que le philosophe ne pouvait observer, qui reposent aujourd'hui sur l'extrême diffusion iconique des marques et des opérateurs économiques. Son dogme pourrait bien être la publicité fondée non seulement sur la reproductibilité, mais sur l'imminence digitale. C'est qu'à l'impression des bibles a succédé l'âge des réseaux, des bannières publicitaires interactives et des fenêtres pop-up qui s'ouvrent dans nos navigateurs plus rapidement que ne tombent les prospectus dans nos boîtes aux lettres. L'icône alors comme image religieuse, devenue logotype en même temps que le *dasein* – manière d'être spécifique de l'être humain, est supplanté par le *design* – manière d'être spécifique aux choses.

À l'instar de toutes les religions, le capitalisme a son art. Adrien Guillet puise dans son iconographie pour voir comment les marques ont plagié Dieu et façonné les hommes à leur image. Il structure son œuvre à partir d'une réflexion menée sur la formation et l'usage des signes visuels dans le champ commercial, de sorte que son corpus représente un exemple unique de ce qu'on pourrait nommer une *gestalt-théologie*. On sait que la théorie de la forme, ou gestaltisme, a conclu entre autres pour la psychologie, la philosophie et la biologie à la structuration de la perception selon des lois dites «naturelles» qui s'imposent au sujet. Le travail d'Adrien Guillet porte précisément sur l'adhésion aux icônes marchandes dans un contexte sinon de foi, de tropisme, c'est-à-dire de glissement intérieur inné vers les signes extérieurs de richesse. Sa pratique étudie l'exégèse des formes du désir, celles qui ne sont ni totalement une nécessité, ni vraiment superflues et qui appellent des produits qu'on imagine être source de satisfaction ou de performance. Son culte est celui de l'*Ideal Standard* (2012), qui allie en lui-même la transcendance et

l'immanence des modes de consommation, un absolu pétri par l'industrie dans la banalité. L'artiste s'échine à convertir la forme d'une marque dans l'antiforme d'un médium. Ainsi de la couverture de compagnie aérienne *Sans Titre* (*Delta Air Lines*), mitée par son propre logo, rendue comme un feutre de Robert Morris et suspendue à la cimaise comme une oriflamme. L'utilitaire, punaisé au mur, change de destination. Le logotype devient logologique, c'est-à-dire discursif, de sorte qu'avec Guillet et après MacLuhán, le message devient son propre anti-message.

(1) Walter Benjamin, «Le capitalisme comme religion», in W. Benjamin, *Fragments philosophiques, politiques, critiques, littéraires*, édité par Ralph Tiedemann et Hermann Schweppenhäuser, trad. de l'all. par Christophe Jouanlanne et Jean-François Poirier, Paris, PUF, 2000, p. 111-113.

“Firstly, capitalism is a pure religious cult, perhaps the most extreme that there ever was. Within it everything only has meaning in direct relation to the cult [...]. From this standpoint, utilitarianism gains in religious colouring.”<sup>(1)</sup> Although he identifies it, Walter Benjamin does not explain exactly what the cult of capitalist practices consists of, other than the fact that bank notes have a “following” like the ‘holy ones’ did for other religions. The mechanics of the capitalist concept, so to speak, were not observable for philosophers then; but nowadays brands and market makers rely on extensive iconic promotion. Benjamin’s dogma could just be advertising not only supported by reproducibility but also the digital imminence. Indeed, the age of networks has superseded bible printing with its interactive publicity banners and pop-up windows that our navigators can open much faster than flyers take to land in our mail boxes. The icon as religious image has become a logotype while *dasein* – a specific form of existence for human beings – has been supplanted by *design* – specific form of existence with regard to objects.

In keeping with other religions, capitalism has its own art. Adrien Guillet draws on its iconography to study how brands have plagiarised God and created man in their own image. His work is structured by a study of the form and usage of visual signs for commercial purposes, thus his body of work is a unique example of what could be called *gestalt-theology*. We know that Gestalt

theory, applied to psychology, philosophy and biology, deduces that the structure of perception follows “natural” laws that the subject has to accept. Adrien Guillet’s work is precisely concerned with the allegiance to such commercial icons in a context, if not of faith, of tropism; in other words an innate internal shift toward external signs of wealth. His approach examines the exegesis of the various forms of desire, those which are neither totally necessary nor entirely superfluous and call for products which are believed to be a source of satisfaction or performance. His cult is the *Ideal Standard* (2012) which in itself allies the transcendence and immanence of consumption patterns, an ideal steeped in the mundane by industry. The artist has worked hard to convert the format of a brand into a formless medium. Thus an airline company blanket, *Sans Titre* (*Delta Air Lines*) moth-eaten by its own logo, has been treated so it resembles a felt piece by Robert Morris then hung on a picture rail like a banner. The purpose of this utilitarian object, once nailed to the wall, has been modified. The logotype has become logo-logical, in other words discursive, thus with Guillet, and after MacLuhán, the message contains its own anti-message.

(1) ‘Capitalism as religion’, translation by Chad Kantzer of Fragment 74, entitled ‘Kapitalismus also Religion’ from Volume VI of Benjamin’s *Gesammelte Schriften*, edited by Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser (Suhrkamp), 100-03.”



# Alice Guittard

par Mathilde Villeneuve

## Fables travesties

« Ce n'est pas la façon dont tu as dit ce que tu as dit, c'est l'air que tu avais pendant que tu le disais... » Les phrases d'Alice Guittard sonnent tantôt comme une réplique de Jean-Pierre Léaud, tantôt comme une prérogative sortie tout droit d'un manuel de physique : « Il est nécessaire de faire abstraction du centre en se focalisant sur tout le reste. » C'est entre ces deux extrêmes que l'artiste produit une sorte de « littérature-pataphysique » ralliant l'exploration de la langue à celle de paysages hostiles, préférant aux résultats tangibles des solutions imaginaires, et aux routes toutes tracées, ses chemins de traverse.

C'est avec Tom Bulbex (personnage fictif imaginé à partir d'un lapsus qu'elle fait alors qu'elle est encore étudiante à la Villa Arson, confondant avec l'artiste Alain Bublex) qu'elle part à la recherche du « point nodal » – « le pays où on coupe les cordes vocales des chiens pour éviter les avalanches », une zone totalement silencieuse à la croisée de trois montagnes. Au gré de l'édition *Quête transalpine non euclidienne symboliquement authentique*, produite en 2010, elle accumule les éléments de l'enquête censés prouver l'existence du lieu : coordonnées géographiques et données mathématiques, analogies de formes montagneuses, instruments scientifiques de mesure de l'espace-temps, cartes. La lecture de ce récit initiatique niché entre *La Montagne magique* de Thomas Mann et *Le Mont analogue*, le roman inachevé de René Daumal, est quant à elle confiée à un homme qui bégaié...

Sondant l'espace éditorial et les limites de la langue, elle édite une trilogie basée sur le protocole d'une réaction en chaîne de traductions. Chaque élément de composition du livre d'origine d'un poète roumain suicidé (nous dit-elle) – titre, auteur, logo, prix, ISBN, etc. – est sciemment répliqué et affublé de son synonyme. Soumettant l'intégralité du texte au même procédé, elle opère un glissement des mots et fait chavirer le sens. Tant et si bien qu'on finit par verser dans trois textes aux sonorités trébuchantes, syntaxes diffractées et inventions poétiques des plus réjouissantes.

Alice Guittard aime littéralement ne pas savoir où elle met les pieds. C'est sûrement pour cela qu'elle part en Islande, terre lui

apparaissant des plus étrangères ; pour cela encore qu'elle se filme de loin en train de gravir le volcan d'Arnarstapi – celui-là même décrit par Jules Verne – ou en train de traverser un lac glacial – renonçant à la dernière minute à planter sur l'île d'en face son palmier rapporté pourtant exprès de Nice. Autant de quêtes dérisoires qui nous poussent à considérer avec parcimonie ses avertissements de début d'ouvrage : « malgré certaines apparences, il est nécessaire de traiter cette œuvre avec gravité ». À l'exploit attendu de la performance, elle répond par la fragilité de ses dérives. Quand elle fait le tour de l'Islande, c'est en autostop, arborant le panneau « peu importe ».

## Disguised Tales

« It is not the way you said what you said but what you looked like when you said it... », says Alice Guittard sounding now and then like the fanciful French actor Jean-Pierre Léaud, and other times like a she is reading from a physics textbook: “One must set aside the centre and focus on all the rest.” Navigating from one extreme to the other the artist produces pataphysic-style writings in which she associates the exploration of language and that of hostile territories, preferring imaginary solutions to tangible results, and side roads rather than any straightforward route.

With Tom Bulbex (a fictional character she imagined when she was studying at the Villa Arson, after she mispronounced the name of artist Alain Bublex), she sets off to discover the “nodal point” – “the country where dogs' vocal cords are cut to avoid avalanches”, a totally silent area located between three mountains. Throughout her publication titled, *Non Euclidian Symbolically Authentic Transalpine Quest*, printed in 2010, she accumulates elements during her investigation that are meant to prove the existence of the place: geographical coordinates, mathematical data, analogies of shape between mountain ranges, instruments that measure space and time, maps. Her initiatory tale nestled somewhere between Thomas Mann's *Magic Mountain* and René Dumas's unfinished novel, *Mont Analogue*, is read by a man with a stutter...

Investigating the domain of publishing and the limits of language, she publishes a trilogy based on a protocol of chain reaction translations. Each element composing the original book written by a Romanian poet who committed suicide (so she says) – title, author, logo, price, ISBN, etc. are intentionally replicated and given a synonym. The entirety of the text is submitted to the same process; Alice Guittard produces these shifts in words to overturn their meaning. So much so, that we end up delving into three texts containing jarring sonorities diffracted syntaxes and delightfully poetic invention.

Alice Guittard literally enjoys not knowing what she is getting herself into. Which is probably why she left for Iceland, a territory she found utterly foreign; also why she had herself filmed from afar climbing the Arnarstapi volcano – the exact one described by Jules Verne – or crossing a frozen lake – renouncing at the last minute to plant on an island opposite a palm tree she had actually brought over from Nice to that effect. All these trivial quests lead us to consider with caution the foreword that opens the volume: “Despite appearances, one must take this work seriously”. To high expectations concerning her performance she opposes the fragility of her immoderation. When she launches on a trip around the island, she thumbs it carrying a sign that announces: “anywhere”.

Sponsors: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil général des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge, ADAGP, La Générale en Manufacture, ENSA Villa Arson

**1 – OCCUPATION OPTIMALE (mais partielle) DU MONT CHAUVE**, 2013.  
Photographie. Dimensions variables.

**2 – Ensemble d'éditions**, 2013 (détail).  
Édition. Dimensions variables.

**3 – Pourquoi chercher ce qui n'existe pas ?**, 2012 (détail).  
Édition et photographie. Dimensions variables.

**4 – Hola Vefur Loð, 1 % d'arbres en Islande**, 2012 (détail).  
Vidéo-performance. Dimensions variables.  
10 min. 07 sec.

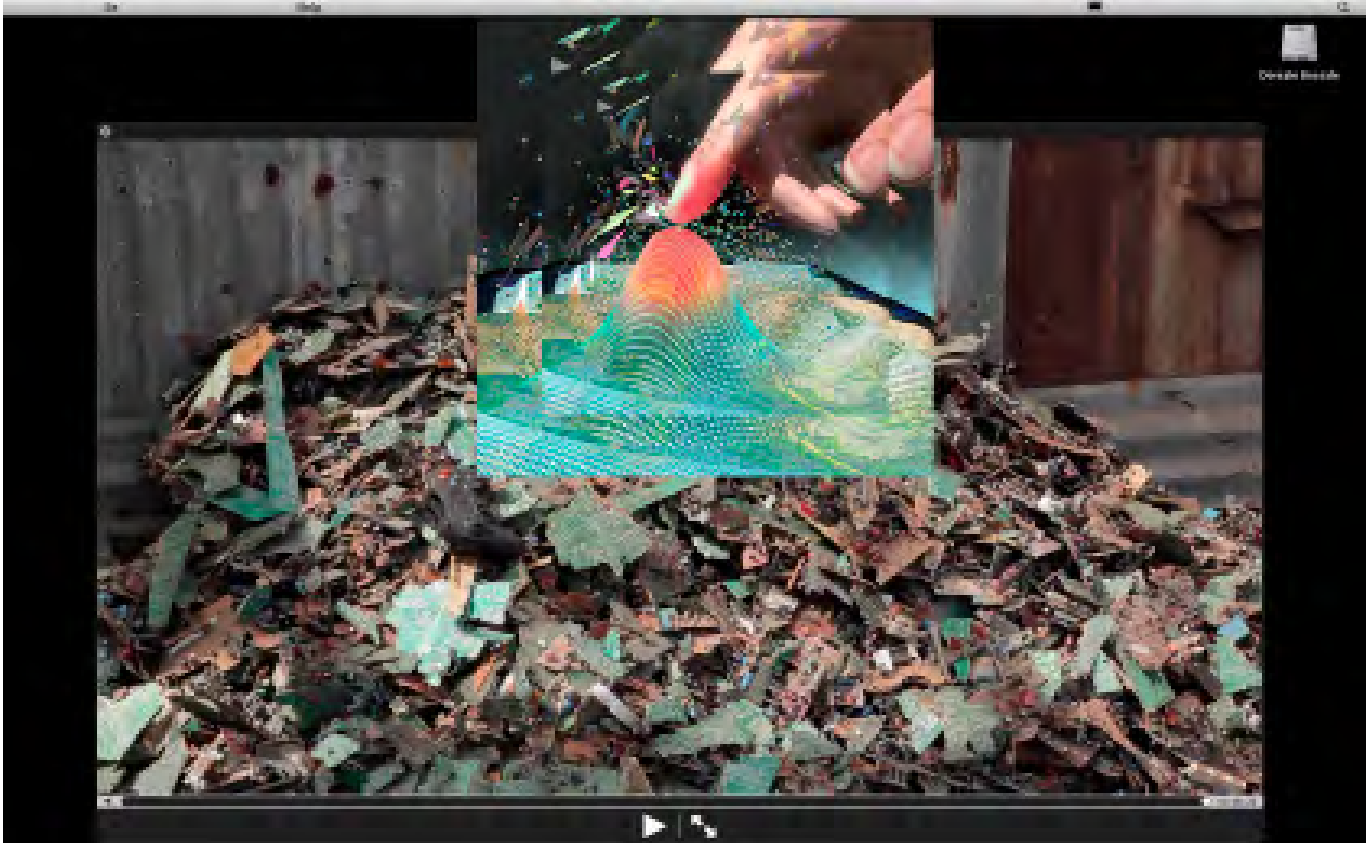
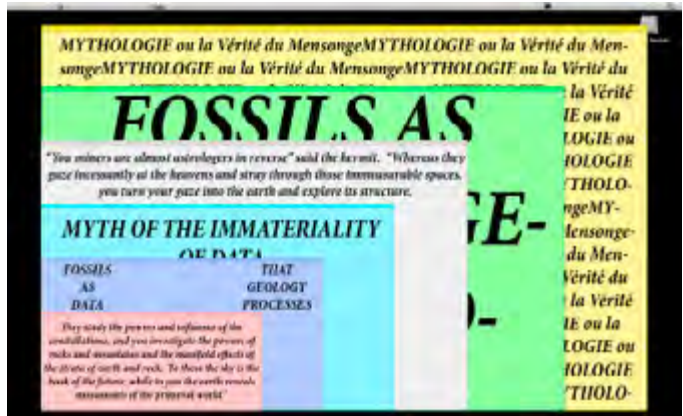
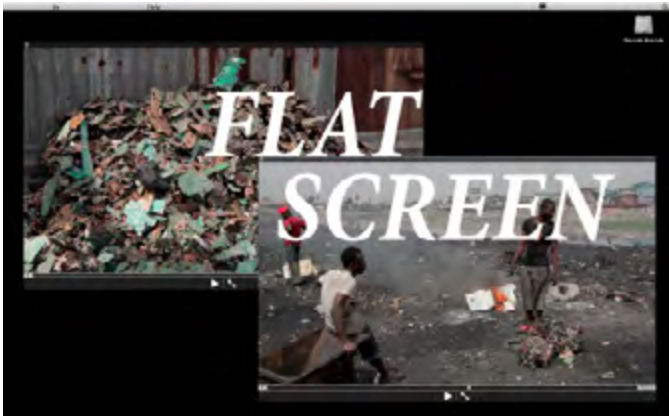
**5 – Pourquoi chercher ce qui n'existe pas ?**, 2012 (détail).  
Édition et photographie. Dimensions variables.

1 | 3  
2 | 4  
| 5



1/6 – *All That is Solid (Vidéo still)*,  
 2014.  
 Vidéo. 10 min.  
 Production Le Fresnoy - Studio National des  
 Arts Contemporains.

1 | 4 | 6  
 2 | 5 |  
 3 |





# Louis Henderson

par Alexandre Quoi

## L'archive, grand ordinateurur de l'histoire

En 2013, Louis Henderson, insatiable voyageur, est parti pour un mois de tournage au Ghana, l'ancienne colonie britannique ouest-africaine, jadis baptisée « Côte de l'Or ». Il en a rapporté des images filmées dans des mines d'or sauvages et sur le site d'un terrain vague, Agbogbloshie à Accra, connu comme la plus vaste décharge au monde d'ordinateurs obsolètes exportés illégalement d'Occident, que de jeunes hommes brûlent, au péril de leur santé, pour en extraire les métaux précieux, dont l'or contenu dans les processeurs. Soit « un étrange système de recyclage, une sorte d'exploitation minière postcoloniale à l'envers – où l'Africain est à la recherche de métaux dans les matériaux de l'Europe », constate Louis Henderson, qui entend « mettre en évidence l'importance de dissiper le mythe capitaliste de l'immatérialité de la technologie informatique ». Faisant suite à un premier film, *Lettres du voyant*, le nouveau projet *All That is Solid*, conçu pour le Salon de Montrouge, emprunte ainsi son titre à un passage du fameux *Manifeste du Parti communiste* (1848) de Marx et Engels exposant une « conception matérialiste de l'histoire », instrument de compréhension de la réalité sociale et historique. Le dispositif de la vidéo donne à voir, en une véritable opération de mise en abîme, l'espace bureau du propre ordinateurur de l'artiste, devenu table de montage, où se déroule en direct la création du film. Couche après couche, vidéos clips, courriels, notes, photographies puisées sur Google Image et autres pages Internet sont sélectionnées; tous ces fichiers et fenêtres s'agencent, tandis qu'un texte narre le processus et guide le spectateur à travers ces données stratifiées donnant naissance à un récit. Par cette approche auto-réflexive, Louis Henderson développe une singulière méthode de décorticage du mode d'apparition du film lui-même, non moins qu'un commentaire critique sur la technologie informatique à laquelle il a recours et qui conditionne aujourd'hui notre perception du monde. À l'instar des travailleurs ghanéens qu'il a filmés, son activité, déterminée par les simples outils informatiques en sa possession, correspond bien finalement à celle d'un chercheur, non pas d'or, mais d'une matière scénaristique qu'il tente d'exhumer

des archives stockées dans son disque dur. Si Louis Henderson revendique volontiers l'influence du concept de *soft montage* énoncé par Harun Farocki – cet espace mental ouvert à l'interprétation par la juxtaposition d'archives audiovisuelles hétéroclites –, l'on pourrait aussi rapprocher la vidéo *All That is Solid*, objet cinématographique littéralement de post-production, d'une autre notion formulée dès 1973 par Allan Sekula, celle de *disassembled movie*: un film en pièces détachées. Reste à noter que la diffusion de cette pièce, projetée sur un écran de plexiglas suspendu, qui donne l'illusion d'un écran immatériel et interactif, achève de jouer sur l'écart entre une technologie hautement sophistiquée et les moyens réels les plus courants ici mis en œuvre.

## Mining a Hard Drive

In 2013, Louis Henderson, a fanatic traveller, spent a month filming in Ghana, a former British colony in West Africa previously called the "Gold Coast". He came back with film of the *galamsey* gold-mining and, near Accra, of Agbogbloshie the world's greatest waste site for illegally exported obsolete computers from the West. There young men put their health at risk by burning the IT equipment to extract the precious metals contained in the processors. In other words "a strange system of recycling, a sort of reverse post-colonial mining whereby the African is searching for metals in the materials of Europe", comments Louis Henderson who is intent on "demonstrating how important it is to do away with the capitalist myth claiming the immateriality of computer technology". Following a first film, *Lettres du voyant*, his new project *All That is Solid*, specifically made for the Salon de Montrouge, draws its title from a passage of Marx and Engels' *Manifesto of the Communist Party* (1884) thus underlining the "materialist conception of history", as a tool to understand social and historical reality. The video set up operates as a *mise en abyme* exposing the artist's office space and computer-cum-editing-table where the film is being edited before us. Layer after layer of video clips, emails, notes, photographs, all taken off Google Image and other Internet pages are selected; all the files and windows

are assembled while a text narrates the progression guiding the spectator through the stratified data to finally produce a storyline. Henderson's auto-analysis offers an unusual method of dissecting the actual production of the film, as well as being a critical commentary of the computer technology it requires, and that nowadays determines our perception of the world. As for the Ghanaian workers he has filmed, his own activity, determined by the only computer devices he possesses, is compared to the tools of the gold-digger except here he digs not for gold but for the scenario material deep inside the archives of his hard drive. Though Louis Henderson readily claims the influence of Harun Farouki's concept of *soft montage* – a mental space open to interpretation by juxtaposing various and sundry audio-visual archives –, the video *All That is Solid*, quite literally a post-production cinematographic object, also bring to mind another notion formulated in 1973 by Allan Sekula, that of the *disassembled movie*: the spare parts of a film. Finally, the work is projected onto a screen of Plexiglas hung from the ceiling that simulates an interactive immaterial screen thus further toying with the gap between highly sophisticated technology and the equipment actually used in this instance.

Sponsor: Ekimetrics

# Lena Hilton

par Céline Piettre

-----

Aaah la peinture de Lena Hilton. Sa douceur, son économe délicatesse, sa mine joueuse, heureuse. Ses airs de pictogrammes, de signalétique privée de message. De quoi réconcilier les inconciliables, le sérieux de l'abstraction géométrique avec les taquineries d'un François Morellet, la rigueur algébrique (et métaphysique) du suprématisme avec les ruses optiques de Josef Albers. Surprenante aussi, avec cette simplicité de façade qui nous embobine en un rien de temps, ces tonalités d'enfant sage, rose tendre et jaune poussin passés au service d'une philosophie picturale un brin derridienne. À sa façon d'utiliser le mot « tableau », de décrire les « opérations » qui organisent sa peinture – d'une toile à l'autre elle soustrait ou ajoute –, à cette attention portée à l'*autour* de l'œuvre (le mur, l'espace d'exposition, le corps qui regarde), tout cela ramène irrémédiablement à Jacques Derrida et à sa *Vérité en peinture*. La manière, encore, qu'elle a de « travailler » le cadre, d'en souligner les bords externes et internes, de s'intéresser au seuil du tableau, fait du philosophe une sorte de figure tutélaire avec qui discuter en hors champ.

Dans une exposition présentée à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris (où Lena fait ses études jusqu'en 2009), l'artiste propose une série constituée à partir d'un seul motif, un cœur noir sur fond blanc. D'abord placé au centre de la toile, il migre ensuite vers sa périphérie (dans une deuxième toile) pour finir par ne se montrer que par morceaux ou remplir à l'inverse tout l'espace pictural devenu monochrome noir. Le format et la position du tableau sur le mur déterminent le contenu ; le sujet, rejeté à l'extérieur, entame une existence invisible. De la même façon, dans un projet récent (2013), le marron est progressivement recouvert de fines couches de blanc, ne survivant qu'aux marges de la toile, comme forcé à l'explosion du dehors par une force centrifuge. Avec Lena Hilton, la cimaise est toujours la peinture. Et les œuvres sont toujours en relation les unes avec les autres, se construisent (et se déconstruisent) les unes par rapport aux autres. Il faut être au moins deux, *a* et *b*, pour que l'équation de cette peinture existe. Pour que se creusent des *espacements* (Derrida encore) entre ses différents éléments constitutifs. « La peinture c'est ce mouvement » résume Lena Hilton, entre le visiteur et l'œuvre et entre l'œuvre et son contexte.

Certaines toiles fonctionnent par paire. On ferme les yeux et hop, ce qui était bleu devient blanc, les vides se sont remplis, les traits légèrement déportés. Il s'est passé quelque chose. Sans être figurative, la peinture de Lena Hilton performe, raconte des histoires avec un vocabulaire restreint. Des histoires de symétries, de couleurs, de signes, d'urbanité – une de ses sources d'inspiration. Des histoires que le fait-main, dans sa fragilité, charge d'émotionnel. Voilà pourquoi une fois entré dans l'œuvre, avec une facilité déconcertante d'ailleurs, on parvient difficilement à en sortir.

-----

Haaa, the painting of Léna Hilton. It gentleness, its thrifty delicacy, its playful appearance, happy. Its airs of pictograms, signage deprived of any message. Enough to reconcile the irreconcilable, the seriousness of geometrical abstraction with the teasing of an artist like François Morellet, the algebraic (and metaphysical) rigour of suprematism with the optical tricks of Josef Albers. Also surprising with its simplicity of façade which bamboozles us in no time, these tonalities of a good child, soft pink and bright yellow put to serve a painting philosophy that is a bit Derridean. The way of using the word “picture”, of describing the “operations” that organise her painting – from one canvas to another she subtracts or adds – this attention paid to the *around* of the work (the wall, the exhibition space, the body that looks), all this irremediably brings us to Jacques Derrida and his *The Truth in Painting*. The manner, again, that she has of “working” the frame, of emphasizing its external or internal edges, of being interested in the painting's threshold, makes the philosopher a sort of tutelary figure with whom to discuss off-field.

In an exhibition held at the Paris École Nationale Supérieure des Beaux-Arts (where Lena studied until 2009), the artist proposed a series constituted from a single motif, a black heart on a white background. First placed in the centre of the canvas, it then migrated towards its periphery (in a second canvas) to end up by showing itself only in pieces or on the contrary filling all the visual space that had become black monochrome.

The format and position of the painting on the wall determined its contents; the subject, rejected to the outside, began an invisible existence. In the same way, in a recent project (2013), brown is progressively covered by thin layers of white, only surviving at the edges of the canvas, as if forced to explore the outside by a centrifugal force. With Lena Hilton, the gallery wall is still the painting. And the works are always in relation with each other, constructing (and deconstructing) themselves in relation to the others. There must be at least two, *a* and *b*, so that the equation of this painting can exist. So that *spacings* (Derrida again) can exist between its different components.

“The painting, it is this movement” summarized Léna Hilton, between the visitor and the work and between the work and its context.

Certain canvases operate in pairs. We close our eyes and poof, what was blue becomes white, the empty areas have filled, the lines slightly deported. Something has happened. Without being figurative, Lena Hilton's painting performs, tells stories with a restrained vocabulary. stories of symmetries, colours, signs, of urbanity – one of her sources of inspiration. Stories that the hand-made, in its fragility, fills with the emotional. This is why, once entered into the work, with a disconcerting ease besides, we succeed in coming out of it with difficulty.

**1 – Contenu suivant, vue d'ensemble (2 tableaux), 2010.**

Acrylique sur toile, peinture murale.  
Dimensions variables.

**2 – Sans titre, 2009.**

Acrylique sur toile. 100 x 600 cm.

**3 – Sans titre, vue d'ensemble (2 tableaux), 2009.**

Acrylique sur toile. 270 x 180 cm.

**4 – Sans titre, 2013.**

Acrylique sur toile. 76 x 56 cm.

**5 – Sans titre, vue d'ensemble (2 tableaux), 2011.**

Acrylique sur toile. 100 x 80 cm.

1 | 4  
2 | 5  
3 |





1 – *Hyène*, 2014.  
Acrylique sur toile. 250 x 120 cm.

2 – *Pig trial*, 2013.  
Crayon sur papier. 40 x 28 cm.

3 – *Face à l'autel*, 2013.  
Crayon sur papier. 40 x 28 cm.

4 – *Playground*, 2013.  
Crayon sur papier. 140 x 170 cm.

1 |  
2 | 4  
3 |



# Thibaut Huchard

par Anne Martin-Fugier

## Il peint même au crayon

À huit ans, il a pris des cours de dessin. À douze ans, il s'est mis à fréquenter un atelier où il a fait de la peinture à l'huile. Plus tard, il a passé cinq ans à l'école Emile Cohl de Lyon qui forme aux métiers du dessin, illustration, BD, dessin animé.

Diplômé en juin 2010, il a, dans un premier temps, tâché de ne pas quitter le domaine artistique : le matin, il travaillait pour un client ; l'après-midi, il se consacrait à sa peinture. Mais bientôt il lui a semblé impossible d'avoir une activité alimentaire dans le même registre que sa création personnelle. Il s'est installé à Paris à l'été 2011 et a choisi de se concentrer sur sa création en vivant de petits boulots sans rapport avec l'art. Il peint chaque après-midi dans un atelier collectif, l'Atelier en Commun, au 100, rue de Charenton, à Paris.

Au départ, il y avait le bonheur de la peinture matiériste, abstraite. Thibaut n'est venu au dessin, dit-il, que pour structurer sa peinture. Il la voulait moins gestuelle, subordonnée à une composition, « vivante sans être barbouillée ». Il a dessiné des esquisses, comme une partition qui devait le mener au tableau, jusqu'au jour où un ami peintre lui a suggéré que ces esquisses étaient en elles-mêmes des œuvres.

Dessins et tableaux sont des représentations figuratives. Il travaille à partir de photos, de captures d'écrans, de supports documentaires. Au centre de l'œuvre, il installe souvent un faisceau de lumière, un cône d'éclairage, une « poursuite » en langage théâtral. La première série, *Cour de récréation*, met en scène des orgies, comme le beau grand dessin d'une foule de nus en grisaille, fantomatiques, enchevêtrés, entourant une fille à la peau foncée, à genoux, qui se masturbe. *Faubourg*, série plus récente, est composée de douze dessins destinés à devenir des peintures à l'huile sur toile. L'un d'eux, *Hyène*, a déjà donné naissance à une grande toile. Au centre, une grosse voiture le long d'un trottoir, portière ouverte ; autour, une douzaine de jeunes gens désœuvrés portant sweat-shirts, capuches ou casquettes. Les uns sont assis sur le capot ou sur le siège, d'autres, sur un banc, leur tournent le dos, d'autres encore sont debout contre la voiture. Ils tiennent des bouteilles, se passent

un joint. Aucun ne regarde les spectateurs mais l'un d'eux tient en laisse une hyène qui, elle, nous regarde. Les tonalités sont sourdes avec quelques taches de couleur comme le vert cru d'un pantalon, le côté morne étant accentué par la barre HLM à l'arrière-plan. D'autres scènes sont insolites comme *Sieste*, où un homme est allongé par terre dans une clairière, observé, peut-être avec réprobation, par des gens en cercle autour de lui. Ou comme *Le Procès du porc* qui s'inspire des procès d'animaux du Moyen Âge. Les cadrages originaux, souvent sur les jambes des personnages (*La Nappe*, *Twister*, *Agence n°2*), et le jeu sur les nuances de gris font de ces œuvres sur papier des tableaux en noir et blanc plus que des dessins.

## He paints even with a pencil

At eight he took drawing lessons. When he was twelve he began oil painting at a studio he attended. Later, he spent five years studying in Lyons at the Emile Cohl School for graphic arts, illustration, cartoon graphics and film.

After graduating in June 2010, he tried to remain in the field of arts: mornings he would work for a client while afternoons were devoted to painting. But he soon realised it was nearly impossible for him to make a living with an art related job; it interfered with his personal work. He moved to Paris in the summer on 2011 and chose to focus on his creative production while supporting himself with a number of non-artistic odd jobs. Each afternoon he paints at a shared studio: the Atelier en Commun located at 100 Rue de Charenton.

Initially, he revelled in the joy of abstract *matiériste* informal painting. According to Thibaut, he only started using drawing to structure his work. He wanted it to be less gestural with an underlying composition that had "liveliness yet was not messy". He began drawing sketches as if they were a musical score that could later produce a painting, until one day a painter friend of his suggested his sketches were creations in their own right.

His drawings and paintings are figurative. He works from photographs, screenshots and documents. A shaft of light is often set at

the centre of the composition, a cone-shaped beam much like that of a follow-spot for the theatre. The first series, *Cour de récréation* (Playground), are orgy scenes: as in the beautiful, large-scale drawing of a group of ghost-like intermingled bodies in grisaille surrounding a dark skinned girl masturbating on her knees. *Faubourg* (Suburbs), his latest series, consists of twelve drawings destined to become oil paintings on canvas. One of them, *Hyène* (Hyena) has already been painted onto a large format canvas. At the centre, a large car is parked along a pavement with a door open; around it a number of young men are loitering, they are wearing sweat shirts, hoodies and caps. Some of them are sitting on the hood or a car seat; others, on a street bench, have their backs turned away from the group, and yet others are leaning against the vehicle. They are drinking and passing a joint around. None of them are looking at the viewer however one of the boys has a hyena on a leash; the animal is looking straight at us. The tones are muted with a splash of colour here and there, such as the bright green of a pair of trousers; the overall bleakness is confirmed by the block of project buildings in the background. Some drawings represent strange scenes as in *Sieste* (A nap) in which a man is sleeping on the ground in a clearing surrounded by a circle of people staring, maybe disapprovingly, at him; and in *Le Procès du porc* (Trial of a Pig) inspired by medieval animal trials. Because of his unusual way of framing the scenes, often focusing on the legs of the figures – *La Nappe* (Tablecloth), *Twister*, *Agence n°2* – and the many nuances of grey he uses with relish, his works on paper are more like black and white paintings rather than just drawings.

# Rieko Koga

par Augustin Besnier

---

On trouve souvent chez les artistes bruts la tendance à couvrir les deux faces d'une feuille de papier, comme si par-delà le gaspillage auquel s'adonnait l'art, c'était la dualité des choses qui perdait son sens. Vanité de l'homme et de la peinture que de garder une face cachée, si c'est pour la laisser vide !

Ce qui plaît à Rieko Koga dans la broderie est de pouvoir investir cette autre face, pour en faire la dépositaire de ce que l'on tait. « Le dessin au crayon reste en surface », dit-elle, tandis que l'aiguille « plonge ». Je pique, je fais surface, je montre, je cache, sans volte-face : le fil est continu, resserrant les deux faces sans confusion.

Ce que la broderie garde secret n'est jamais que le négatif de la forme visible, l'au-delà qui sous-tend le sensible dans une parfaite complémentarité. Si l'artiste aime ainsi cacher ses souvenirs et ses sentiments dans le tissu, elle accepte aussi de retourner ses œuvres : montrer l'autre côté n'est alors rien « révéler », comme on leverait le rideau sur un artifice, mais confier ses douleurs sans les hurler, à l'image de ces parties cousues de fil blanc dont il faut s'approcher pour les voir chuchoter.

Ce jeu de montré-caché donne non seulement leur force poétique aux œuvres, mais leur confère aussi une tension qui s'imisce dans la souplesse du support. Car le trait de fil ne peut qu'être dardé, droit comme une entaille qu'il viendrait en même temps suturer. Rieko Koga y voit un lien avec le tatouage, l'aiguille qui perce le tissu diaphane faisant écho à celle qui pique la peau pour faire pénétrer l'encre. À la différence toutefois que le dessin tatoué se doit d'être lisse, plein et uniforme, quand la forme cousue semble accidentée, presque brusque, en dépit de la continuité du geste.

C'est d'ailleurs dans le hiatus entre ce que le processus requiert de constance et de régularité et la discontinuité du tracé que l'artiste insère tout ce qui l'anime. Comme un excès d'énergie fait bégayer jusqu'aux pensées les plus fluides, le pointillé et la hachure trahiraient l'épanchement d'âme. D'où ce sentiment d'un travail emporté, ne faisant aucunement voir ni sentir le temps infini passé à générer chaque œuvre. Même les suites de nombres cousus ont quelque chose

de synchronique, loin des toiles d'Opalka que les pulsations du pinceau s'asséchant inséraient dans une durée lisible.

La durée des œuvres de Rieko Koga n'est pas moins éternelle, mais sait aussi rendre compte de l'instant présent, telles ces fleurs qui ne s'ouvrent que quelques heures avant de se refermer pour longtemps. La plupart des tissus sont ainsi soigneusement pliés, d'autres sont rembobinés, attendant patiemment de se déployer à nouveau sous nos yeux. C'est alors que certains parlent à l'artiste, que d'autres s'emplissent de souvenirs neufs ou dévoilent l'avenir, rappelant combien une œuvre n'est jamais totalement finie.

---

Often outsider artists will cover both sides of a sheet of paper, as if, besides the wastefulness art indulges in, the meaning behind the duality of all things had been forgotten. The arrogance of man and art, keeping one side hidden, and this only to leave it empty!

What Rieko Koga likes about embroidery is that she can take over the reverse side to use it as the guardian of all things left unsaid. "A pencil drawing just covers the surface", she says, while as the needle "dives in". I plunge in, come back up to the surface, I show, I hide, without even changing positions: the solid line of the thread tightens both sides together without the slightest ambiguity. The secret kept by the art of embroidery is simply a negative version of the shapes we can see, a place that supports the emotion in the piece with perfect complementarity. Thus the artist chooses to hide her memories and feelings in the fabric, though she also accepts to turn her piece back to front: showing the reverse side is not "confessing" anything, nor lifting the veil to uncover a hoax, it is confiding one's sorrows without crying out loud; like for instance the areas covered in white stitches that you can only see whispering when up close. The game of now-you-see-it, now-you-don't, not only adds poetic power to her works but also produces a tension that interferes with the flexibility of the ground. Indeed the threaded line can only be speared, at once a cut and a suture. Rieko Koga sees a connection with tattoos, her needle puncturing

the pale fabric and the needle penetrating the skin so the ink seeps under it. The difference being that a tattoo must be seamless, coloured in and uniform, while the sewn piece appears lumpy, almost rough, despite the fluidity of her movement.

As a matter of fact, the soul of the piece lies in the gap between the steadiness and regularity demanded by the process and the broken lines the artist produces. Just as excess energy might cause even the clearest thinker to stutter, dots and hatching are the mark of soulful effusions. The outcome is a piece that feels full of impetuosity, the infinite amount of time involved to produce it remains unseen and unfelt. Even her series of sewn numbers are rather synchronic, nothing like Opalka's canvasses on which the pulse of the drying paintbrush renders time visible.

Indeed, the life-span of Rieko Koga's works is not any less eternal however her pieces also record the present moment, like those flowers that only unfold for a few hours before closing up for a long while. Most of her fabrics are thus carefully folded or rolled up, and are patiently waiting to unfurl once again before our eyes. And then, some might beckon the artist while others fill with new memories or reveal the future, reminding us that a piece of art is never entirely finished.



**1 – 961 – 1258**, 2014.  
Broderie à la main sur lin. 32 x 25 cm.

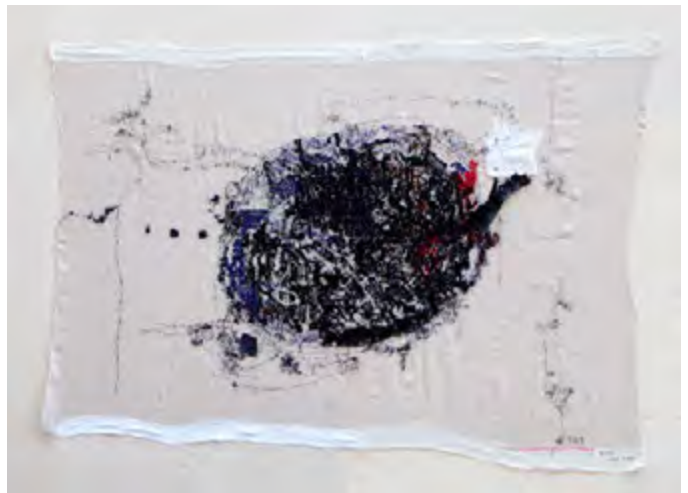
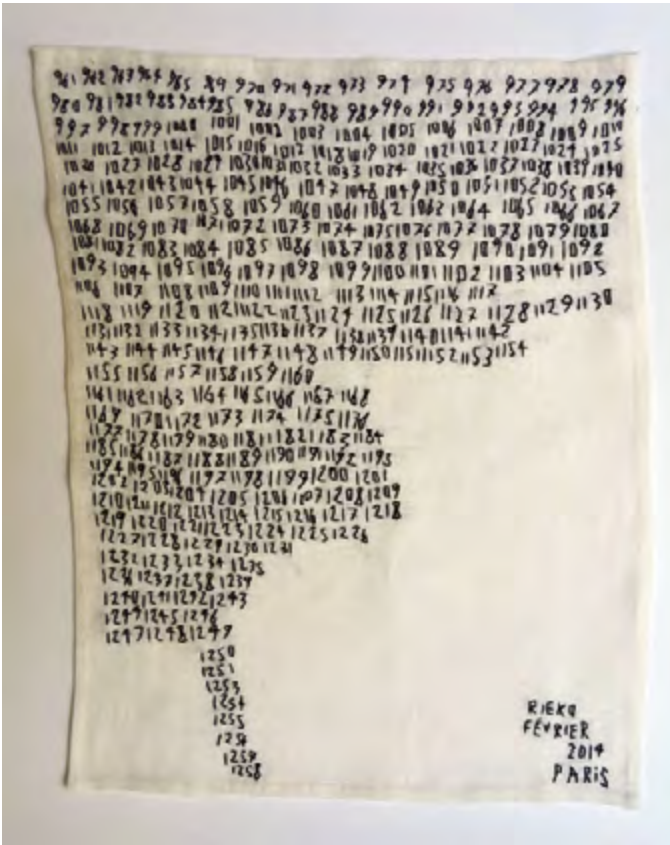
**2 – Inside Out**, 2013.  
Broderie à la main sur boîte.  
Dimensions variables.

**3 – Future Diary**, 2010.  
Broderie à la main sur coton. 1.500 x 137 cm.  
Photo: © Antoine Béchara.

**4 – The Tree of Life**, 2011 (détail).  
Installation. 1.500 x 1.000 x 400 cm.  
Photo: © Johanne Debas.

**5 – Kodo – Beat**, 2009.  
Broderie à la main sur lin. 123 x 170 cm.  
Photo: © Louve Delfieu. Collection privée.

1 | 3  
2 | 4  
| 5



**1 – Turing Land / Duchamp Land**, 2013 (détail).  
Modélisation 3D, synthèse vocale, texte génératif. 2 min. 30 sec.  
Courtesy: Licence Art Libre.

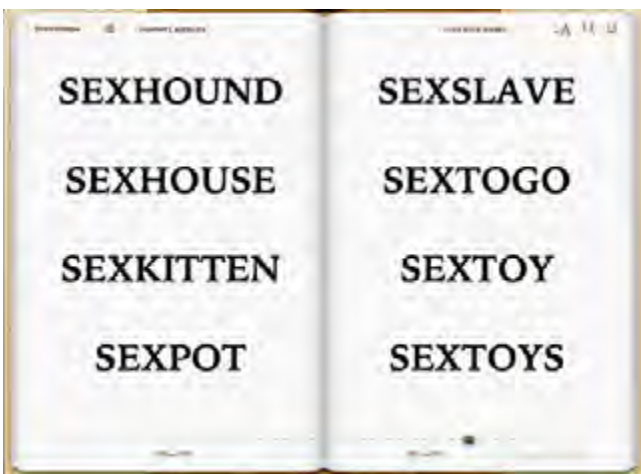
**2 – Machine which seem to think**, 2013.  
Pages de livres, composantes informatiques. Dimensions variables.  
Courtesy: Licence Art Libre.

**3 – 1 109 Sms Words**, 2012 (détail).  
Edition électronique (.epub). Dimensions variables.  
Courtesy: Licence Art Libre.

**4 – >\_Open [source] Hearing**, 2014 (détail).  
Impression 3D: plastique ABS et PLA.  
Impression 2D: Papier Enhanced Matte Epson, 220 gr. Dimensions variables.  
Courtesy: Licence Art Libre.

**5 – The Future of the School - L'école de demain**, 2012 (détail).  
Techniques mixtes. Dimensions variables.  
Courtesy: Licence Art Libre.

1 |  
2 | 4  
3 | 5



# Florent Lagrange

par Alexis Jakubowicz

1966 : Bernar Venet participe à l'exposition *Impact I* au musée de Céret. De retour d'un séjour à New York où il a vu l'ensemble minimaliste *American Sculpture: Selection I*, il prévoit d'envoyer un tube en bakélite coupé en biseau. Faute de moyens il ne peut pas créer la pièce mais en adresse le dessin industriel sur papier millimétré, laissant à la charge du musée le choix de la réaliser. Le *Tube* est finalement montré avec son plan, introduisant dans l'art une relation dialectique entre le signifiant et le signifié, l'objet et ses spécificités techniques. Cette œuvre inaugure une période conceptuelle dédiée au traitement de l'information scientifique.

1967 : l'artiste allemande Charlotte Posenenske s'illustre en concevant les séries *Vierkanthrohre D* et *DW*. L'assemblage de ces systèmes de tubes industriels modulaires est également laissé à l'appréciation de ceux qui les exposent.

1968 : Seth Siegelaub publie le *Xeroxbook*, première exposition entièrement imprimée sans aucune œuvre-objet. Surtout, Pontus Hulten tient au MoMA *The Machine at the End of the Mechanical Age*. Mécontent d'y voir son œuvre *Tele-sculpture*, Vassilakis Takis la retire de l'exposition. Son geste donne naissance à la fronde de l'Art Workers Coalition qui à travers une série de conférences « open hearing » reconsidère les relations de travail entre artistes, commissaires, critiques et institutions. C'est également en 1968 que Jack Burnham organise *Software* au Jewish Museum pour acter le déclin de la machine industrielle et l'émergence des technologies de l'information.

2014 : Florent Lagrange passe au crible de la *data*, du code informatique et de la 3D quarante années de débat sur la place de la technologie dans l'art. L'impression de sa mnémosyne ne confine pas seulement aux réflexions les plus en vue dans les domaines du *tech art*, mais embrasse simultanément le minimalisme, le conceptualisme, la culture populaire, la poétique et les critiques platoniciennes à l'égard de la représentation. *Documents: Open [Source]: Hearing*, dans son titre même suggère la stratification, comme l'empilement de couches successives déposées par des buses. L'œuvre appelle une archéologie de l'*ars* et de la *technè*. Sur les cimaises en livre ouvert, trois niveaux de lecture se superposent en fait : le bois d'abord, à même

le mur, matière brute sciée, poncée et peinte comme on le fait depuis des âges appelle la notion de *crafting*, si chère à Theodor Nelson. Les pages du manifeste *open hearing* ensuite, qui malgré l'impression numérique n'ont guère plus de portée sémiologique que la presse de Gutenberg. Les objets qui en réchappent en bas reliefs enfin, modélisés puis imprimés en trois dimensions. Ces différents degrés techniques ont à leur pied des chutes de matière : de la sciure, du papier découpé, des filaments de plastique brûlé, pour preuve effectivement qu'une idée qui prend corps est toujours amputée. L'idéalité des formes, ainsi questionnée, constitue l'encyclopédie d'une connaissance active et non contemplative. Florent Lagrange clôt même le schéma tri-propositionnel de l'idée de la chose, de l'image de la chose et de la chose elle-même qu'avait pu vulgariser Joseph Kosuth. Avec lui les notions de définition, de représentation et de ready-made volent en éclat. L'artiste est équipé pour les accomplir simultanément avec un seul outil ; l'œuvre n'est même plus l'hypothèse du concept, elle en est une fonction.

1966 : Bernar Venet takes part in the exhibition *Impact I* at Céret museum. Just back from New York, where he saw the minimalist show *American sculpture: Selection I*, he has planned to enter a Bakelite tube cut at an angle. But he cannot afford to make the piece so he sends the blueprint on graph paper, leaving it to the museum to have it made or not. In the end, the *Tube* is shown next to its draft, thus introducing to art a dialectic relationship between signifier and signified; the object and its technical specifications. His piece launched a conceptual period dedicated to processing scientific information.

1967 : the German artist Charlotte Posenenske is noted for her series *Vierkanthrohre D* and *DW*. Assembly of the industrial tubular modules is also left to the appreciation of those who exhibit her work.

1968 : Seth Siegelaub publishes the *Xeroxbook*, first exhibition that is entirely printed with no objects. And, first and foremost, Pontus Hulten presents at the MoMA, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*. Upset at having his piece *Telesculpture* in the

show, Vassilakis Takis removes it from the exhibition. His reaction spurs the rebellion of the Art Workers Coalition; a series of conferences – *open hearings* – are held during which the relationships between artists, curators, critics and institutions are reassessed. 1968 is also the year when Jack Burnham organises *Software* at the Jewish Museum to mark the decline of industrial machinery and the emergence of information technology.

2014 : Florent Lagrange scrutinizes forty years of debate on the place of technology in art with computer data, coding, and 3D. The impression of his Mnemosyne while inviting to reflect on the latest in the domain of *tech art*, also tackles minimalism, conceptualism, popular culture, poetics as well as Plato's criticism with regard to representation. *Document: [Open Source]: Hearing*, even suggests stratification in its title, such as the pile of successive layers left by buses. His work calls for an archaeology of *ars* and *technè* (arts and crafts). Like an open book, a three-tiered proposal is hung on the wall – the elements are superposed: the first layer against the wall is made of wood; a raw material that has been sawed, sanded, and painted as has been done for centuries, and suggests the notion of *crafting* dear to the heart of Theodor Nelson. Then come the pages of the manifesto *open hearing* that, despite being digitally printed, has just as little semiotic significance as Gutenberg's press. Finally, a number of objects in low-relief spill out; these were modeled then printed in 3D. Below the various technical generations of objects, on the floor, off-cuts of wood, paper and burnt plastic strings, attest that amputations are unavoidable when giving birth to a concept. The forms-in-themselves, as examined here, compose an encyclopaedia of active, therefore non-contemplative, knowledge. Florent Lagrange even finalizes the diagram for the three propositions: the idea of the object, the picture of the object and the object itself, as Joseph Kosuth had explained. With Florent Lagrange the notions of definition, representation and ready-made are pulverised. The artist is equipped to produce them simultaneously with a single tool; more than just the idea of a concept, his piece has become one of its functions.

Sponsor: Ekimetrics



# Jessica Lajard

par Bernard Marcadé

**Bernard Marcadé :** Votre travail utilise essentiellement la céramique ?

**Jessica Lajard :** On peut dire ça de cette manière, même si je ne veux pas avoir le tampon «céramiste»... J'ai commencé vraiment à travailler ce matériau en 2011, après mon diplôme. J'avais déjà fait un stage auparavant, quand j'étais à La Barbade (aux Antilles anglaises), mais c'était un stage artisanal, de la poterie surtout... C'est vrai que j'aime travailler cette matière; c'est élastique, agréable, il y a des surprises avec les couleurs... Pour mes maquettes c'est la matière que j'utilise... Mais ce n'est pas le seul matériau qui m'intéresse. J'utilise aussi la résine, le polystyrène ou le carton... Pour Montrouge justement je vais me lancer dans le travail du tissu.

**B. M. :** Qu'est ce qui vous séduit dans cette matière, mis à part la dimension tactile? Est-ce qu'il n'y a pas dans ce choix une manière de défi, voire une façon de vous situer à contre-courant?

**J. L. :** Il n'y a aucune stratégie de ma part dans ce choix. Cette matière relève pour moi du plaisir, essentiellement. Quand je fais une pièce et que ça devient très laborieux, cela m'ennuie très rapidement. En plus aujourd'hui la céramique est très à la mode, peut-être même trop à la mode...

**B. M. :** En regardant vos pièces, on perçoit immédiatement une dimension à la fois grotesque et érotique...

**J. L. :** Les gestes effectués dans le travail de la céramique relèvent d'un certain érotisme, c'est vrai... C'est une matière sensuelle en tout cas.

**B. M. :** Vous jouez aussi avec les notions de bon et de mauvais goût?

**J. L. :** Oui je cherche cette situation limite, l'endroit où cela pourrait basculer dans l'immonde justement... Ce n'est pas présent dans toutes mes pièces, mais c'est vrai que ça l'est de plus en plus... Aujourd'hui, en effet, mon travail tourne autour de sujets comme le sexuel ou le tropical... Les jeux d'assemblage m'intéressent aussi beaucoup, ainsi que les sculptures de jardin, celles des jardins de tout le monde...

**B. M. :** Votre tropicalisme est lié à votre enfance à la Barbade?

**J. L. :** Pendant mes études, je considérais ma démarche comme «conceptuelle», puis «pop»... Je m'aperçois que les influences tropicales sont pour moi de plus en plus importantes maintenant. Je trouve que c'est un vocabulaire qui me convient.

**B. M. :** Cela vous permet d'aller du côté d'un baroque qui n'aurait pas peur de déborder, vers le mauvais goût...

**J. L. :** Oui, cela me permet de rajouter des couches, des couches et des couches...

Comme dans la pièce que je veux présenter à Montrouge (*Love Birds*) où les éléments (les doigts, les palmiers) peuvent être lus de manière ambiguë. Les noix de coco renforcent la dimension phallique, les vagues en laine ou en coton, la dimension absurde.

**B. M. :** Peut-on considérer l'installation de Montrouge comme un paysage?

**J. L. :** Tout à fait. J'en parle comme d'une carte postale en trois dimensions.

**B. M. :** Le titre paraît assez important ici?

**J. L. :** Oui *Love Birds* fait référence au nom que l'on donne en anglais aux amoureux. Même si mon travail n'est pas strictement biographique ni psychologique (comme celui de Louise Bourgeois par exemple), les titres et les éléments que j'emploie renvoient à des anecdotes qui sont liées à ma vie...

**B. M. :** Le fait que vous ayez une éducation à la fois française et anglaise explique-t-il votre goût pour la sculpture?

**J. L. :** Je ne pense pas... Aux Antilles j'ai eu essentiellement une éducation «Art and Craft». Ce n'est qu'à partir de l'âge de 18 ans, quand je suis venue en France, que je me suis intéressée à l'art contemporain... Par contre, je crois que du côté de l'humour, mon éducation anglaise a eu une influence certaine...

**Bernard Marcadé :** So, your work mostly uses ceramics?

**Jessica Lajard :** you could say that, even if I can't have the "ceramicist" stamp... I really began to work with this material in 2011, after my diploma. I had already done an internship, when I was in Barbados (in the British Caribbean), but it was a craftwork internship, especially of pottery... It is true that I like working with this material; it's elastic, agreeable, there are surprises with the colours... For my models it's the material I use... But it is not the only material that I'm interested in. I also use resin, polystyrene and cardboard... For Montrouge, in fact, I will be working with cloth...

**B.M.:** What do you find appealing in this material, except for its tactile dimension? Is there not a challenge in the choice of a material, even a way of placing yourself against the current?

**J.L.:** There is no strategy in this choice on my part. This material for me is more a question essentially of pleasure. When I make a piece and it becomes very laborious, that bores me very quickly. In addition, today ceramics are very fashionable, perhaps even too fashionable...

**B.M.:** Looking at your pieces, you immediately perceive a dimension that is both grotesque and erotic.

**J.L.:** The gestures made in working ceramics do fit into a certain eroticism it is true... It is a sensual material in any case...

**B.M.:** You also work with the notions of good and bad taste?

Yes, I look for this situation which is at the limit, the place where it could swing into the ugly in fact... it is not present in all my pieces, but it is true that it is more and more. Today in fact my work turns around subjects such as the sexual and the tropical... Sets of assembling also interest me a lot, as well as garden sculptures, those of everybody's gardens.

**B.M.:** Is your tropicalism connected to your childhood in Barbados?

**J.L.:** While I was studying, I considered my method to be "conceptual", then "pop"...

I notice that tropical influences are more and more important for me now. I find that it's a vocabulary that suits me.

**B.M.:** This allows you to go to the side of a baroque that would not be afraid of overflowing, towards bad taste...

**J.L.:** Yes, this allows me to add layers, layers and layers... like in the piece I want to present at Montrouge, (*Love Birds*) where the elements (fingers, palm trees) can be read ambiguously. The coconuts reinforce the phallic dimension; the waves in wool or cotton, the absurd dimension...

**B.M.:** Can we consider the Montrouge installation to be like a landscape?

**J.L.:** Absolutely. I talk about it like a three dimensional postcard.

**B.M.:** So the title seems quite important here:

**J.L.:** Yes, *Love Birds* refers to the name given in English to lovers. Even if my work is not strictly biographical or psychological (like that of Louise Bourgeois for example), the title and elements I use refer to anecdotes that are connected to my life...

**B.M.:** The fact that you have received an education that is both English and French, does it explore your taste for sculpture?

**J.L.:** I don't think so... In the Caribbean, I essentially had an "Art and Craft" education. It is only from the age of 18 years old, when I came to France, that I became interested in contemporary art... On the other hand, I believe that in terms of humour, my English education has had a definite influence...

Sponsor: Marbrerie d'Art Caudron, Montreuil

**1 – Out of the blue**, 2011.  
Céramique émaillée, polystyrène et résine.  
210 x 70 x 70 cm.

**2 – Cat tree**, 2013.  
Céramique émaillée et bois.  
Dimensions variables.

**3 – Cat tree**, 2013 (détail).  
Céramique émaillée et bois.  
Dimensions variables.

**4 – Two suns in a sunset**, 2011.  
Céramique émaillée. 45 x 107 x 45 cm.

**5 – Playmates**, 2012.  
Résine acrylique. Dimensions variables.

1 | 4  
2 | 5  
3 |



**1 – Random(),** 2013 (détail).  
 Installation réseaux interactive. Techniques mixtes, supports dimensions et formes variables.  
 (<http://www.random.artemg.com/>).


**2 – Random(),** 2013 (détail).  
 Installation réseaux interactive. Techniques mixtes, supports dimensions et formes variables.  
 (<http://www.random.artemg.com/>).

**3 – Random(),** 2013 (détail).  
 Installation réseaux interactive. Techniques mixtes, supports dimensions et formes variables.  
 (<http://www.random.artemg.com/>).


**4 – Random(),** 2013 (détail).  
 Installation réseaux interactive. Techniques mixtes, supports dimensions et formes variables.  
 (<http://www.random.artemg.com/>).

**5 – Random(),** 2013 (détail).  
 Installation réseaux interactive. Techniques mixtes, supports dimensions et formes variables.  
 (<http://www.random.artemg.com/>).


1 | 3  
 2 | 4  
 | 5




Participation des visiteurs




Adresse IP des visiteurs et du serveur








Participation des artistes à l'exposition random()

Catégorie	Pourcentage
Artistes ayant répondu aux projets	67,57%
Artistes n'ayant pas le temps	17,94%
Artistes n'ayant pas répondu	14,33%











# Nicolas Lebrun

par Christophe Donner

## Yottabit perspective

S'il ne le connaît pas, je conseillerais à Nicolas Lebrun le livre d'Hans Belting, *Florence et Bagdad, une histoire du regard entre l'Orient et l'Occident*. Mais il connaît sûrement ce livre publié il y a deux ans chez Gallimard, et je ne doute pas qu'il ait également étudié l'ouvrage du même Hans Belting, *L'Histoire de l'art est-elle finie?*, car c'est une question qui le préoccupe visiblement. Le livre de Belting est paru en 1989, à une époque où les performances et les installations menaçaient les arts plastiques d'une implosion fatale. Belting suggérait que, l'idée ayant balayé l'histoire, et dès lors qu'un nouveau sens lui était assigné, l'art pouvait se passer d'un récit. Il était en quelque sorte immobilisé. Internet allait l'immatérialiser.

Cette «révolution copernicienne», si elle ne ranime pas l'histoire perdue de l'art, nous ramène cependant à Blaise Pascal qui, jaloux des prodiges réalisés par les peintres de la perspective, invoquait pour la morale la même recherche du point qui, à l'instar du point de fuite, serait le lieu de vérité d'où penser les choses.

Quatre siècles plus tard, l'art est-il le point de vérité de la toile?

Disons-le tout net, Nicolas Lebrun n'est pas venu à Montrouge pour montrer ses œuvres, mais pour les penser, et nous y faire penser, et faire penser aux œuvres des autres, qui l'entourent, le précédent, le dominant et l'interrogent, ou pas, sur ces questions essentielles : comment «faire» de l'art, et comment l'exposer à l'heure où toute création est simultanément téléchargée, imprimée en 3D, diffusée à l'infini, valorisée par un nombre de vues dont le record est le cœur? Ici, l'artiste se réjouit d'être dépassé de son œuvre qu'il voit changer de nature au gré de la doxa cybernétique.

Véritable éponge informatique, le projet de Nicolas Lebrun interroge la circulation des œuvres, leur place ici même, il deviendrait tristement utile s'il était sorti de son élément liquide : l'expo, son contexte, ce que vous êtes en train de faire en vous demandant à quoi riment ces écrans, ces projections aléatoires et pourtant très élégantes, presque design, accordant à l'œil un confort, une géométrie ; bref, il ne vous veut aucun mal.

Ordonnateur de surprise-party virtuelle, il envoie ses immatérialités pensantes à des moteurs de recherche qui n'en peuvent plus. Certes, il dérouté les commissaires et les collectionneurs, car sa proposition, aussitôt cliquée, se voit collectée par tous les internautes interloqués. Mais son dispositif a le grand mérite, paradoxal, de placer les visiteurs du Salon de Montrouge hors de la toile, en rebelles égarés.

De même que le tableau d'à côté est dans l'histoire de l'art un point comme un autre, l'organisation virtuelle que Nicolas Lebrun tente d'introduire dans votre esprit est un autre point «comme un autre» de cette histoire. Mais un point qui en modifie inéluctablement la perception. Il menace, il drague, il implore, et même si vous le refusez : «J'y comprends rien», vous ne pourrez lui faire aucun mal.

## Yottabit perspective

If he doesn't already know it, I recommend Hans Belting's book *Florence et Bagdad, une histoire du regard entre l'Orient et l'Occident*. [*Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Scienc*] to Nicolas Lebrun. But he surely knows this book published two years ago by Gallimard [2011 for the English edition] and I don't doubt that he has also studied the publication by the same Hans Belting *L'Histoire de l'art est-elle finie?* [*The End of the History of Art?*] because it is a question that concerns him visually. Belting's book was published in 1989 [1987 for the English edition] at a time when performances and installations threatened the visual arts with fatal implosion. Belting suggested that, the idea having swept away history and since a new meaning had been given to it, art could do without a narrative. It was in a way immobilised. The Internet was going to immaterialize it.

This "Copernician Revolution", if it does not rekindle the lost history of art, does bring us back to Blaise Pascal who, jealous of the wonders created by the painters of perspective, invoked for the moral the same search for the point that, like the vanishing point, would be the place of truth from which to think of things.

Four centuries later, is art the point of truth of the canvas?

Let's face it, Nicolas Lebrun has not come to Montrouge to show his works but to think them, and to make us think them, and make us think of the works of others, who surround him, precede him, dominate him, and question him, or not, on essential issues:

How "to make" art, and how to exhibit it at a time when all creation is simultaneously uploaded, printed in 3D, circulated infinitely, enhanced by numbers of views whose record is the heart. Here, the artist welcomes being dispossessed of his work which he sees changing its nature to suit the cybernetic orthodoxy.

A veritable IT sponge, Nicolas Lebrun's project questions the circulation of works, their place here, it would be sadly useful if he had come out of his liquid element: the exhibition, its context, what you are doing in wondering what are those screens, those random projections, that are moreover very elegant, almost design, giving the eye a comfort, a geometry, in short he means you no harm.

Organizer of a virtual party, he sends his thinking immaterialities to search engines that cannot, but. Certainly, he defeats curators and collectors because his proposition, as soon as it's clicked, is collected by all the dumbfounded internet users. But his system has the great, paradoxical merit, of placing the visitors to the Salon de Montrouge outside the canvas, as lost rebels.

Just like the painting from beside is in the history of art a point like another, the virtual organization that Nicolas Lebrun is trying to introduce in your mind is another point "like another" of this history. But a point that inevitably changes the perception of it. He threatens, he cruises, he implores, and even if you refuse him: "I don't understand anything about it", you cannot hurt him at all.

# Gaëlle Leenhardt

par Antoine Thirion, avec Olga Rozenblum

Lorsqu'en 1969, Jean-Marie Straub et Danièle Huillet adaptèrent au cinéma *Othon* de Corneille, ils choisirent pour titre une formule tirée de la pièce : *Les yeux ne veulent pas en tout temps se fermer* – ajoutant un autre vers : *ou Peut-être qu'un jour Rome se permettra de choisir à son tour*. Dédiant le film « au très grand nombre de ceux, nés dans la langue française, qui n'ont jamais eu le privilège de faire connaissance avec l'œuvre de Corneille », Straub et Huillet donnaient le texte à jouer à des acteurs non francophones et le laissaient se heurter au contemporain, où l'accueillaient les clameurs distantes de la ville moderne, le vacarme du trafic automobile, les stridulations des cigales, le souffle du vent, le clapotement des fontaines et le désollement des ruines. Le texte devait dès lors compter sur l'effort du spectateur pour entendre les voix et voir les traces du passé depuis l'endroit même où elles sont parasitées.

En choisissant la même sentence pour intituler en 2012 sa première exposition à la galerie Xavier Hufkens à Bruxelles et la publication qui l'accompagnait, Gaëlle Leenhardt répond clairement à l'appel des Straub : « même la réalité purement sensorielle de l'espace (...) : comme elle serait douce sans la tragédie du cynisme, de l'oppression, de l'impérialisme, de l'exploitation – notre terre ; libérons-la ! » La pratique de Gaëlle Leenhardt est portée par la conviction que rien ne se perd tout à fait ; que les traces d'une puissance étouffée subsistent, en attente d'un geste qui les ramène à la surface. Comme eux, elle insiste sur un terme – creuser – non depuis une position scientifique et analytique, mais d'abord physique : la pensée informe, immergée, enfouie, sort de terre ; l'œuvre est un élevage de poussière qui dévoile un paysage de détails jusque-là imperceptibles ; l'artiste est celui qui habite le lieu.

Avant d'être œuvre, le travail de Leenhardt repose sur une attention extrême pour le visible, un regard qui s'attache avec rigueur et précision à collecter partout en Europe des images mineures, abandonnées sur des étals de marché ou dans des piles vouées au rebut ; à entendre, aussi, des voix littéraires en révolte (Michaux, Duras, Genet), qui donnent une origine tellurique à l'écriture et à la pensée. La finalité de l'œuvre, ce n'est

pas l'existence d'un objet mais d'une pensée et d'une mémoire : l'image « est archivée, gardée, cachée, elle ne sera sûrement jamais montrée, puisque ce n'est pas son contenu qui doit être visé, c'est la réminiscence d'une action finie ».

Creuser, là aussi, pour retracer l'histoire qui saura incarner les images restantes. En explorant et en manipulant la matière de restes patrimoniaux, Gaëlle Leenhardt propose un travail d'archéologie intime. Sous l'apparence d'une conteuse de fables sensibles, elle participe à la mise en place d'une méthodologie expérimentale d'historiographie.

When, in 1969, Jean-Marie Straub and Danièle Huillet adapted *Othon* by Corneille for the cinema, they chose for title a sentence from the play: *Eyes do not wish to remain closed at all times* – adding another line: *or Maybe one day Rome will take the liberty of making its own choice*. Dedicating the film to “the many, many people born in the French language that have never had the privilege of reading the work of Corneille”, Straub and Huillet asked non Francophone actors to deliver the text, while letting the ancient words rub against the distant din of the modern city; the commotion of traffic, the wind blowing, the splash of the fountains and the abandonment of its ruins. Thus the text relies on the efforts the spectator must make to hear the voices and see the traces of the past from the very place that interferes with it.

By choosing the same title for her first exhibition in 2012 at the Xavier Hufkens gallery in Brussels and for the accompanying publication, Gaëlle Leenhardt has clearly responded to the Straubs' appeal: “even the purely sensual reality of space [...]: without the tragedy of cynicism, of oppression, of imperialism and exploitation, how sweet our earth would be; let's free her!” Gaëlle Leenhardt's approach is underlined by the conviction that nothing is entirely lost; that a subdued power still subsists awaiting the hand that will release it. As the Straubs did, she focusses on the verb 'to dig'; her point of view is not scientific or analytic but mainly

physical: shapeless thought is buried, underground, and emerges; the work is a dust farm exposing an intricate landscape until now left unseen; the artist is the one inhabiting it.

Before becoming art, Leenhardt's process requires the most attentive observation of what is visible, with rigour and precision she seeks out and collects from round Europe insignificant pictures that turn up on market stands or dumped out to be scrapped; meanwhile we can hear the telluric words and ideas voiced by such rebellious writers as Michaux, Duras, Genet. The purpose of her work is not to produce an object but a thought and a memory: the picture “is archived, kept, hidden, it will certainly never be exposed, as indeed it is not the content that must be shown but the reminiscence of past acts”.

Here again she digs in order to retrace the history embodying those remaining pictures. By exploring and manipulating the remains of our heritage, the work of Gaëlle Leenhardt is an archaeological excavation of the intimate. While seeming to be merely sensitive storytelling the artist's work actually is instrumental in setting up an experimental methodology for historiography.

1 – *Bim Slavija*, 2013 (détail).  
Techniques mixtes. Dimensions variables.

2 – *Bim Slavija*, 2014 (détail).  
Techniques mixtes. Dimensions variables.

3 – *Coma*, 2014 (détail).  
Livre sur le musée d'art contemporain de Belgrade  
composé de deux cahiers.  
29,7 x 42 cm ; 14,8 x 21 cm.

4 – *Excavation*, 2012.  
Terre, plâtre, polystyrène, bois, métal.  
150 x 200 cm.

5 – *Bim Slavija*, 2013 (détail).  
Techniques mixtes. Dimensions variables.

1 | 3  
2 | 4  
| 5





**1 – Two forms (after Barbara Hepworth), 2012.**

Pièces de 1 et 2 pennies antérieures à 1992 fondues. 20 x 20 x 5 cm.

**2 – Write drunk, edit sober, 2014 (détail).**

Béton, orme et acier. 166 x 52 x 40 cm.

**3 – Jazz Hands (working title), 2014.**

Vidéo. 2 min. 39 sec.

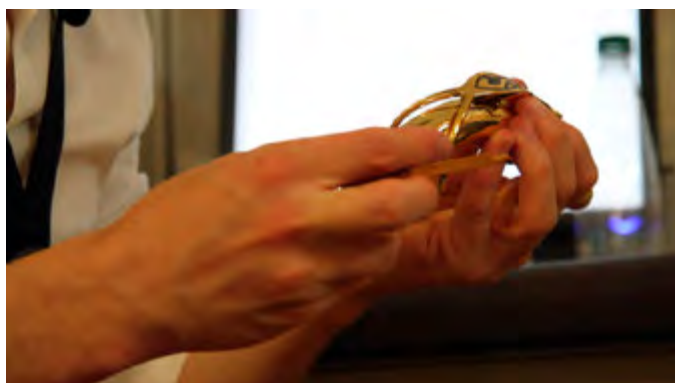
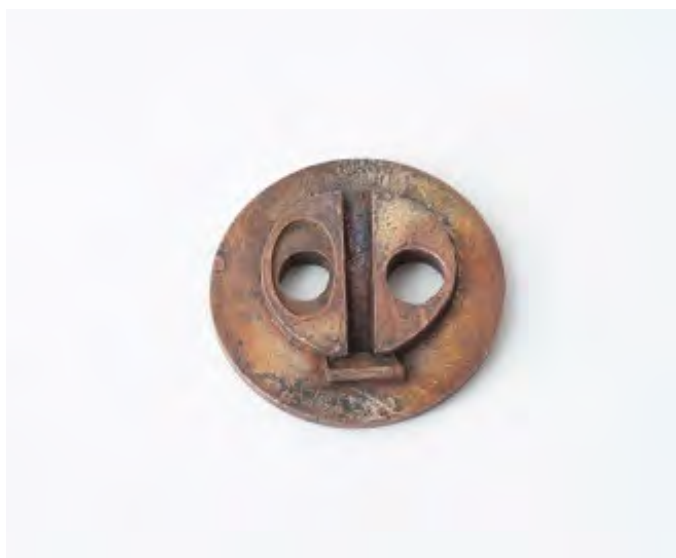
**4 – (work in progress), 2014 (détail).**

Plâtre, acier, agar, plastique et peinture en spray. 99 x 89 x 3 cm.

**5 – Such views are more marginal, 2013.**

Vidéo still. 13 min.

1 | 3  
2 | 4  
| 5



# James Lewis

par Olga Rozenblum

Des processus d'associations ambigus permettent à James Lewis d'explorer certains systèmes d'apparition d'œuvres. Dans des structures hybrides, sculptures ou projets, il expérimente différents équilibres poétiques. On pense à des artistes de sa génération face à la synthèse de matériaux industriels et végétaux, réalisée par exemple dans les séries *In this sense, these two words refer, respectively, to the joy and the pain, Look closely and you'll miss it, A night out with the girls* (plastique, acier, plantes, pierre..., 2013). Plus romantiques, les œuvres de James Lewis ne sont pas tout à fait ces *display* saturés d'images et d'informations produits depuis quelques années. James Lewis insiste plus volontiers sur l'étude de la relativité et de la synchronie, le résultat du temps sur la matière, les correspondances entre une construction et une émotion (des sculptures ont pour sous-titres *La solitude, L'aveuglement, La possession...*). Les matériaux seront choisis pour leur qualité à révéler, assemblés à l'aune de leur degré de fertilité vitale et conceptuelle.

Dans l'installation du Salon de Montrouge, on ne découvrira que cet aspect tangible de son travail, bien que James Lewis imagine aussi des performances et des textes. En 2013, il crée par exemple *Everything is material*, événement qui « propose de s'inspirer du « fait divers », utilisant tout sujet comme point de départ (...), le micro événement devenant matière pour penser notre existence. »

C'est au regard de certaines croyances que s'interprète le travail de James Lewis. « L'existence n'est rien de plus qu'une vie passée attentivement, à travers l'assemblage de scènes incalculables. (...) Chacun perd ses scènes les unes après les autres. En d'autres termes, on pourrait appeler cela l'exaspération du temps. (...) Se rappeler de scènes qui ont été perdues c'est entrevoir, dans le même temps, les scènes de la mort qui restent à venir. » (James Lewis cite *Mémoires d'un chien* de Daido Moriyama). L'installation protéiforme activée au Salon rend dépendantes les pièces les unes des autres. Elles sont les images, liées par des agencements manifestes, du cycle perpétuel et de la survivance des objets. *The unenthusiastic chess champion of the world* est une représentation éphémère du « bonhomme

allumette », humain schématisé dans sa plus simple constitution, qui se dégradera au fil de l'exposition ; l'autre figure en béton porte, en guise de titre, une règle de « bon savoir produire une œuvre », *Write drunk, edit sober* (*Écrit saoul, relit sobre*), évocation de procédés rituels de l'artiste. Le traitement de l'installation est celui de la dégradation artificielle, annonce anticipée de la décrépitude des œuvres. La décadence s'avère précisément constituer une étape à part entière de la production.

Processes of ambiguous associations allow James Lewis to explain certain systems for the appearance of works. In hybrid structures, sculptures or projects, they experiment with different poetical balances. We think of artists of his generation faced with the synthesis of industrial materials and vegetation, created for example in the series *In this sense, these two words refer, respectively, to the joy and the pain, Look closely and you'll miss it, A night out with the girls* (plastic, steel, plants, stone..., 2013). More romantic, the works of James Lewis are not entirely these displays saturated with images and information produced in recent years. James Lewis does not insist willingly either on the study of relativity or of synchrony, the result of time on matter, matches between a construction and an emotion (the subtitles of sculptures are *Solitude, Blindness, Possession...*). The materials will be chosen for their quality to be revealed, assembled in the light of their degree of vital and conceptual fertility.

In the installation at the Salon de Montrouge, we will only discover this tangible aspect of his work, although James Lewis also imagines texts and performances. In 2013, for example he created *Everything is material*, an event that "proposes to be inspired by "new stories", using any subject as a starting point (...), a micro event becoming material for thinking about our existence."

It is in view of certain beliefs that the work of James Lewis should be interpreted. "Existence is nothing more than a life spent attentively, through the assembly of incalculable scenes (...). Everyone loses his

or her scenes one after the other. In other words, you could call that the exasperation of time. (...). Remembering scenes that have been lost is to glimpse, at the same time, the death scenes that are to come." (James Lewis quotes *Memories of a Dog* by Daido Moriyama). The protean installation activated at the Salon makes pieces dependent on each other. They are the images, connected by obvious arrangements, of the perpetual cycle and the survival of objects. *The unenthusiastic chess champion of the world* is an ephemeral representation of the "matchstick man", a schematic human in its simplest constitution, which will disintegrate over the course of the exhibition; the other figure in concrete wears, as a title, a rule for "how to produce a work", *Write drunk, edit sober* (*Écrit saoul, relit sobre*), an evocation of the artist's ritual processes. The treatment of the installation is that of ratification disintegration, the anticipated foreboding of the decrepitude of works. Decadence proves to constitute precisely a completely separate stage of production.

# Véronique Lorimier

par Alexis Jakubowicz

Véronique Lorimier est voyante, au sens du zodiaque autant que de Rimbaud. Dans le dessin comme la divination, elle procède « par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens <sup>(1)</sup>. » Comme les poètes et les savants maudits, elle cherche « toutes les formes d'amour, de souffrance, de folie », épuise en elle tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Peintre passée par le tarot, rompue aux rêves diurnes – *ineffables tortures* au cours desquelles toute sa foi conduit à l'inconnu, elle sent se prolonger les corps, les gestes et les espaces tirées aux cartes.

Puisqu'il en est de la peinture comme de la poésie (*Ut pictura poesis* dit Horace), elle a fait sien la méthode rimbaldienne. Que rend-elle au papier de sa bonne aventure quand elle rouvre les yeux, sinon comme a dit Simonide des images parlantes? Eh bien l'inverse précisément, des poésies muettes, des songes qui persistent au crayon de couleur. Indélébiles sur sa rétine, ses dessins sont comme des sensations de persistance qui explosent dans toutes leurs longueurs d'onde à l'intérieur de nos paupières. Les particules fantômes, auréoles primitives de l'hallucination, sont détournées en vert, en bleu, en jaune, en mauve et montées en amas de phosphènes. Devant les grands ensembles qu'elle présente à Montrouge, on est en vérité passé derrière ses yeux, rapidement de la lumière à l'ombre. L'accroche est immersive plutôt que linéaire, pour qu'on y puisse jeter son regard sans bouger.

On doit dans la chapelle de Véronique Lorimier, demeurer immobile et néanmoins partir; entrer dans son état d'hypnose, empathique, apathique, forcément esthétique, du bout des cils seulement. C'est alors qu'apparaissent les silhouettes gravées sur les vitraux-Canson, dans des dispositions qui pourront faire songer quelques fois à Chagall. Pour la plupart néanmoins, les dessins de l'artiste ont reçu du bocage l'héritage de Chaissac. Comme les « bonshommes de la peinture rustique moderne <sup>(2)</sup> », les personnages de Lorimier croisent au large des univers de Klee pour le trait pariétal et de Miró dans quelques-unes de leurs acrobaties. On y décèle aussi, dans la répétition narrative, des traces étranges, inquiétantes et parfois drolatiques des cosmogonies de Bruegel l'Ancien ou bien de Jérôme Bosch. Toutes ces figures

se montrent en contre-jour. On les perçoit dans une masse de lumière, comme au sommeil d'un corps qui s'abandonne malgré lui. Quand éblouis, les formes et les couleurs saturent à nous faire perdre l'intelligence de nos visions, c'est qu'il est temps d'y mettre fin. Ses dessins, on ne les a pas vu, mais eus et faits comme on le dit des rêves.

(1) Lettre de Arthur Rimbaud à Paul Demeny, 15 mai 1871.

(2) Gaston Chaissac, Lettre à Michel Ragon, novembre 1962 (citée in Michel Ragon, *Du côté de l'Art Brut*, Paris, Alin Michel, 1996, p.36).

Véronique Lorimier is a seer, in reference to astrology and Rimbaud. When drawing, as with divining, she undergoes “a long, prodigious and rational disordering of all the senses <sup>(1)</sup>”. Like those accursed poets and scholars, she seeks out “every form of love, of suffering, of madness, consumes all the poisons in herself, and keeps only their quintessence”. She is a painter versed in the tarot and apt at the art of dreaming – *unspeakable torture* during which all her faith leads her into the unknown where she senses bodies, gestures and spaces being drawn out by the cards.

As is painting so is poetry (*Ut pictura poesis* says Horace), therefore the artist has adopted Rimbaud's method. Once her eyes reopened, what does the page reveal of her fortune-telling, other than – as Simonides said – a picture that speaks? Well, the opposite of course: silent poems, dreams traced with coloured pencils. Forever imprinted on her retina, her drawings are like persistent sensations flashing along the many wave lengths of our mind's eye. Unfathomable particles, primitive hallucination auras are outlined in green, blue, yellow and mauve and constructed as a series of phosphenes. When viewing the large ensembles she is presenting at Montrouge, we suddenly find ourselves on the other side of her eye-lids, gone from light into shadows. The hanging is immersive rather than linear so that we may see inside without having to move.

When entering Véronique Lorimier's chapel one must at once remain still and take off; slip into her state of empathetic, apathetic and certainly aesthetic hypnosis with just the tip of one's eye-lashes. Only then can one

make out silhouettes imprinted onto coloured transparent paper in compositions that might conjure up Chagall. More often, however, the farmlands of Vendée have blessed the artist's drawings with Chaissac's heritage. Like his “rustic chaps of modern painting <sup>(2)</sup>”, Lorimier's figures orbit the universes of Klee – for the primal touch – and Miró for their occasional acrobatics. One might also pick up in the narrative some uncanny, at once worrisome and comical, traces of Brueghel the Elder's or Hieronymus Bosch's cosmogonies. All the characters are shown back-lit. Doused in light we view them as sleeping bodies unwittingly relaxed. When dazzled, the shapes and colours become so saturated we lose the understanding of our visions, it is then best to stop. Thus we have not seen her drawings but “had” them as one would a dream.

(1) Letter from Arthur Rimbaud to Paul Deneny, 15 Mai 1871.

(2) Gaston Chaissac, Letter to Michel Ragon, November 1962 (quoted in Michel Ragon, *Du Côté de l'Art Brut*, Paris, Albin Michel



1 – *Le turbulent*, 2013.  
Crayon de couleur sur papier. 54 x 54 cm.

2 – *Mi-bête se révèle humain  
le protecteur des petits*, 2013.  
Crayon de couleur sur papier. 44 x 64 cm.

3 – *Il montre à son allié*, 2013.  
Crayon de couleur sur papier. 44 x 54 cm.

4 – *Ne vous séparez pas*, 2013.  
Crayon de couleur sur papier. 44 x 64 cm.

5 – *Ils Jouent*, 2014.  
Crayon de couleur sur papier. 59 x 44 cm.

1 | 5  
2 |  
3 |  
4 |



**1 – Saynète pour un abri de gare, 2014.**  
Affiche. 240 x 320 cm.

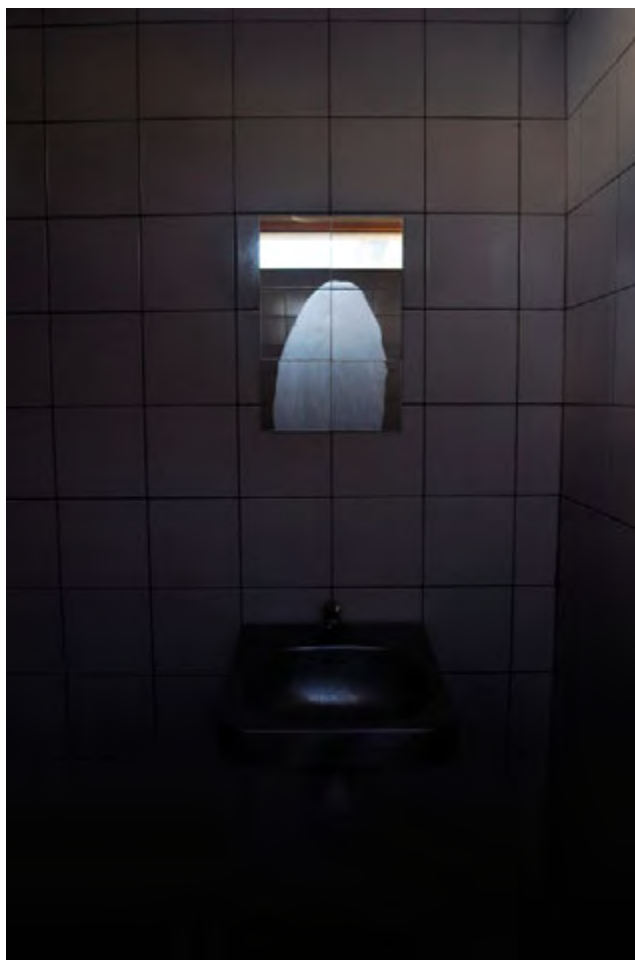
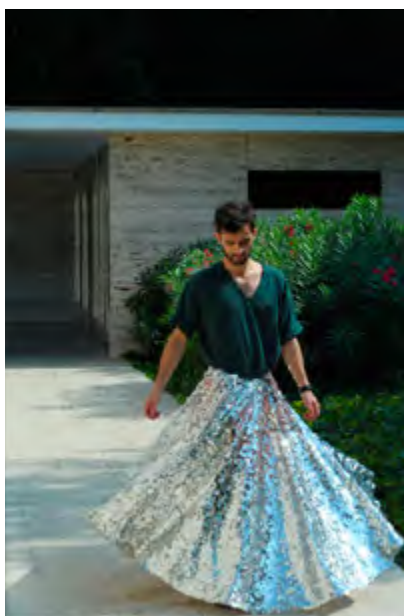
**2 – La montagne et l'eau, 2013.**  
Plaque de signalisation gravée. 9 x 25 cm.

**3 – Tout en sollicitant le soleil (le derviche et Van Der Rohe), 2012.**  
Dimensions variables

**4 – Les réflecteurs iridescents, 2011.**  
Tempéra et pigment iridescent sur carton  
entoilé. 15 x 10 cm.

**5 – Un miroir pour les toilettes  
publiques, 2013.**  
Miroir dépoli. 45 x 30 cm.

1 | 4  
2 | 5  
3 |



# Paul Maheke

par Daniel Bosser

Après avoir pratiqué le dessin, essentiellement des autoportraits de grand format, au cours de ses études à l'Ensa de Cergy dont il sort diplômé en 2011, Paul Maheke explore d'autres champs artistiques sous formes d'actions dans l'espace public urbain ou champêtre habituellement non dédié à l'art.

Ce qu'il nomme «la forme légère» de son intervention consiste à mener des actions éphémères, minimalistes, discrètes, dans les lieux les plus inattendus au cours de ses nombreux voyages (Europe, Ile de la Réunion, Québec, Chine...). Ces actions de promeneur fantôme prennent souvent la forme d'objets énigmatiques abandonnés sur place comme des indices étranges. Trois petites toiles monochromes déposées sur l'emplacement d'un parking sous l'écriteau portant le nom de son propriétaire, des petites plaques noires posées sur les grilles de protection qui surplombent une gare et sur lesquelles l'artiste a gravé des descriptifs de paysages, des souches d'arbres recouvertes de peinture en forêt, sont des manifestations de ce qu'il appelle «l'art du fantôme». Paul Maheke laisse à la discrétion d'un inconnu ses objets artistiques qui, lorsqu'ils trouvent preneur, invitent ce dernier à questionner ce qui est donné pour art. Disparition, réapparition s'entrecroisent furtivement au coin d'une rue, au détour d'un chemin de campagne, comme une possibilité de lecture poétique de ces pratiques presque immatérielles.

Paul Maheke explore également des questions liées à l'identité et à l'altérité au travers d'actions-performances dont il est le chorégraphe. Elles ont pour titre générique *Swaying identities* (*Saynète pour un abri de gare*; *Le crocus*; *Le derviche et Van der Rohe...*) et se déroulent également dans l'espace urbain. Dans *Saynète pour un abri de gare*, neuf personnages effectuent une sorte de gestuelle codée socialement, comme une chorégraphie rituelle. Dans celle du derviche tourneur, la danse réalisée dans l'espace du Pavillon de Mies van der Rohe à Barcelone s'offre au visiteur comme une apparition envoûtante qui entre en forte résonance avec le plan libre et la fluidité des espaces transparents de l'architecture.

Artiste plasticien mais paradoxalement artiste avec peu d'objets, Paul Maheke se plaît à développer cet art de la rencontre

potentielle et furtive qui induit un rapport moins autoritaire à l'art. Cette présence discrète qui le conduit à indexer subtilement son travail dans l'espace urbain est une manière de s'effacer sans pour autant disparaître, et de faire en sorte que chaque apparition entraîne une disparition pour renaître et disparaître à nouveau.

Paul Maheke ne revient jamais sur les lieux de ses actions ou de ses scénographies. Il ne garde de ses interventions furtives que des traces documentaires qu'il intègre ensuite sous diverses formes (dessins, miroir gravé, photographies, vidéo...) dans un dispositif d'exposition dans lequel il aime offrir au visiteur la possibilité d'intervenir (œuvres encadrées posées au sol induisant la possibilité de les déplacer et de les manipuler comme des objets en attente d'une autre vie...).

After practicing drawing, mostly large format self-portraits, while studying at the ENSA of Cergy which he left with a degree in 2011, Paul Maheke has been exploring other artistic fields in the form of actions in the urban or rural public space, usually not devoted to art.

What he calls "the light form" of his action consists of leading ephemeral, minimalist, discrete activities in the most unexpected places over the course of many journeys (Europe, Reunion, Quebec, China...). These actions of a ghostly wanderer often take on the form of enigmatic objects abandoned in situ like strange indications. Three small monochrome canvases left on a parking lot under a sign bearing the owner's name, small black plaques placed on protective railings that overlook a station and on which the artist has engraved the descriptions of landscapes, tree stumps covered in painting in the forest are manifestations of what he calls "the art of the ghost". Paul Maheke leaves his artistic objects the discretion of an unknown. When they find an owner, they invite him or her to question what is given as art. Disappearance and reappearance intersect furtively at the corner of a street, the bend of a country road like a possibility of poetic reading of his almost immaterial practices.

Paul Maheke also explores questions related to identity and otherness through actions – performances of which he is the choreographer. The generic title given to them is "swaying identities" (*saynète pour un abri de gare, le crocus, le derviche et Van der Rohe...*) and also take place in the urban space. In *saynète pour un abri de gare* (*skit for a station shelter*) 9 characters make sort of socially coded gestures like a ritual dance in that of the whirling dervish, the dance created in the spaces of the Mies Van der Rohe Pavilion in Barcelona appears to the visitor like a mesmerising apparition that created a strong resonance with the free plane and the fluidity of transparent spaces of architecture.

A visual artist, but paradoxically an artist with few objects, Paul Maheke enjoys developing this art of the potential furtive encounter that induces a less authoritarian relationship with art. This discrete presence that leads it to index his work with subtlety in the urban space is a manner of fading without disappearing for as much and ensuring that each apparition results in a disappearance to be reborn and disappear again.

Paul Maheke never returns to the locations of his actions or his scenography. Of these furtive actions, he only keeps documentary traces that he integrates in various forms (drawings, engraved mirror, photographs, video..) in an exhibition system in which he enjoys offering the visitor the possibility of playing a part (framed works placed on the ground inducing the possibility of moving them and manipulating them like objects waiting for another life...)

Sponsors: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil général des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge, ADAGP



# Sylvio Marchand

par Sandra Cattini

## Présence continue

Sylvio Marchand s'essaie à l'alchimie du temps avec ses possibles contractions, ses contradictions, et aborde assez frontalement des questions comme celle de son rapport à l'histoire, à la préservation du patrimoine, ou encore, la confrontation entre passé et futur. À ses essais s'adjoignent quelques réalisations précises.

Jusqu'alors, c'est sans doute quand il quitte ses problématiques rétro-futuristes et s'affranchit du poids de l'histoire pour s'inscrire dans un présent continu, que Sylvio Marchand est le plus juste.

Ainsi, *De la survivance* (2012) consiste à isoler et clore le lieu d'exposition en le recouvrant intégralement d'une couche de silicone formant comme une peau blanche, immaculée et d'un seul tenant – du sol au plafond –, qui scelle la porte d'entrée et les fenêtres et rend ainsi le lieu impénétrable. Cela n'est pas sans résonance avec le vernissage lui-même, au sens propre, et à la couche de vernis qu'il évoque, sauf que là, l'acmé est le début de la fin ; ils s'unissent en un même temps autour du destin déliquescence de cette œuvre. Ce qui la construit la détruit, puisque le silicone, qui n'adhère que sur lui-même, tombe progressivement en lambeaux. L'œuvre n'existe qu'à partir du moment où l'on peut pénétrer dans la galerie, ou cette visibilité enclenche aussitôt le compte à rebours de sa destruction. Le visiteur-destructeur a la sensation d'arriver après quelque chose. Il y participe, certes, puisqu'il est l'acteur, ou du moins le moteur, de cette détérioration, mais toujours avec le sentiment et la conscience de ce qui s'est passé avant. Il impressionne les lieux, quasi photographiquement, et l'imagination nettoie immédiatement ce qui a été altéré.

Une autre pièce percutante de Sylvio Marchand figure un pavé pris dans le carreau d'une fenêtre (*Les nœuds de nos mots*, 2009). Le projectile, jeté depuis la rue, est resté figé dans son mouvement figurant la pénétration de cette matière, un jour liquide, que fut le verre. L'objet est impossible, bien sûr, mais il laisse rêveur. Revers de *De la survivance*, il travaille d'autres seuils et contracte le temps, allie le geste à la pensée en un instant. Il est un arrêté du temps linéaire, de la matière et

de ses effets dans ses seuils de résistance. Il est aussi une manière de révéler toutes les forces en présence, les tensions, les équilibres qui dépendent les uns les autres.

Bizarrement, le projectile arrêté dans sa course est davantage une empreinte du geste de celui qui l'a lancé. Aussi, ce dernier reste-t-il très présent et quasi visible à travers une forme de présence continue. Si parfois la question politique est abordée de manière plus fastidieuse, cette œuvre la dépasse joyeusement. Si elle en est le point de départ et qu'elle entraîne avec lui le geste de la révolte urbaine, celui de la rumeur qui gronde, le suspens qu'elle occasionne balaye toute tentative littérale.

## Continuous Presence

Sylvio Marchand tinkers with the alchemy of time and its possible contractions/contradictions, while addressing head-on such questions as its relationship to history, the conservation of heritage and the confrontation of past and future. To his experiments he has added a few finished pieces.

Until now, Sylvio Marchand's work resonates probably best when he abandons his retro-futurist issues and frees himself from the weight of history to enter the present continuous. Thus, for *De la survivance* (Of Survival), 2012, he isolated and closed the exhibition venue by entirely covering it with a coat of silicon which forms a single layer – from ground to ceiling – of whitish, immaculate skin that seals off the entrance door and the windows, rendering the venue impossible to access. A proposition that brings to mind the French term for an art opening, *vernissage* – in other words the final varnishing of a painting for conservation before putting it on show <sup>(1)</sup> – except that in this case the acme is the beginning of the end, as they both unite in a single time capsule, the future decay of the piece. The silicon at once structures and destroys the piece as it can adhere only to its own matter, therefore gradually falls in tatters. The art form can only claim existence if the gallery can be visited, however as soon as the space has been viewed the countdown is launched for its destruction. The visitor-destructors,

therefore, get the feeling they have arrived after-the-fact. They are, of course, participants since they are the actors, or at least the motors driving the deterioration, still they know and sense what has happened. They leave their imprint on the place, quasi photographically, and their imagination immediately wipes out what has been altered.

Another hard-hitting piece by Sylvio Marchand features a paving-stone stuck in a window-pane: *Les Nœuds de nos mots* (Knots in our words), 2009. The movement of the projectile, thrown from out in the street, has been suspended illustrating the penetration of a once liquid matter now become glass. The object is impossible, of course, but certainly triggers the imagination. Inverting *De la survivance*, he is examining here other thresholds, contracting time, while compressing thought and act within the same instant. It is also a means to reveal all the forces in presence, the tensions and balances working to support each other.

Strangely enough, the projectile arrested in mid-flight mostly testifies to the act of the thrower. Indeed, the latter, remains present, almost visible, in a form of continuous presence. If sometimes political issues are addressed a little tediously, the piece overrides this delightfully. If it is a starting block and carries in its wake the act of urban rebellion, and the rumble of growing rumours, the suspension it has caused balances out any attempt at becoming too literal.

(1) Added by the translator

Sponsors: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil général des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge, ADAGP

**1 – *Cancervation*, 2011.**  
Cire, bois. 60 x 180 x 40 cm.  
© Photo: Karine Labrunie.

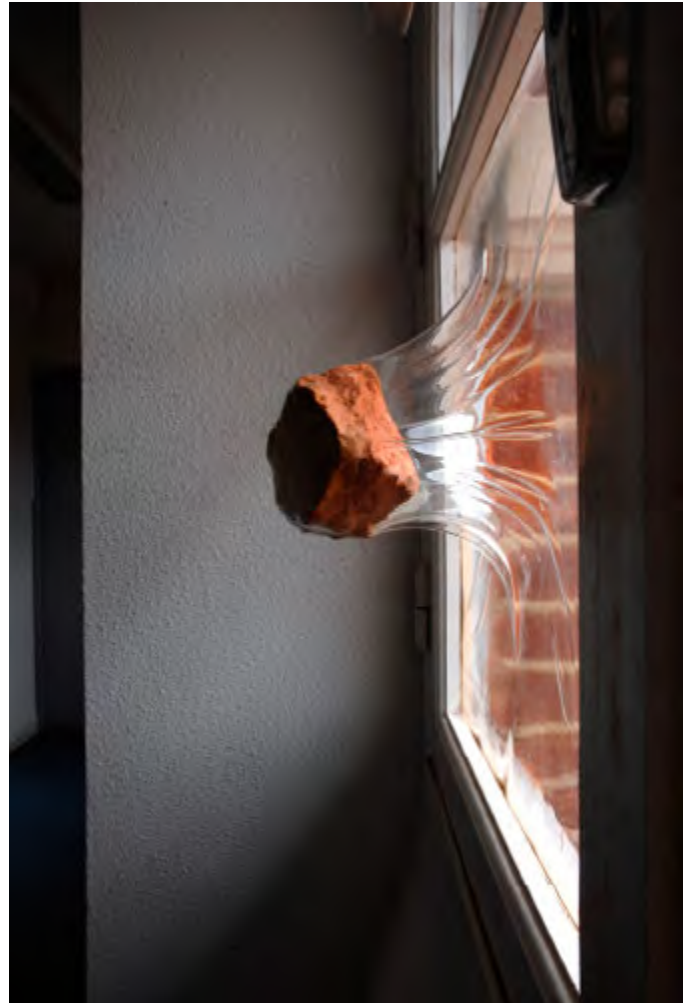
**2 – *De la survivance*, 2012 (détail).**  
Silicone. Dimensions variables.

**3 – *De la survivance*, 2012 (détail).**  
Silicone. Dimensions variables.

**4 – *Les nœuds de nos maux*, 2009.**  
Brique, plexiglas. 40 x 40 x 25 cm.

**5 – *Loi d'herméneutique*, 2011 (détail).**  
Cire, métal, bois. 175 x 100 x 100 cm.

1 | 4  
2 | 3 | 5

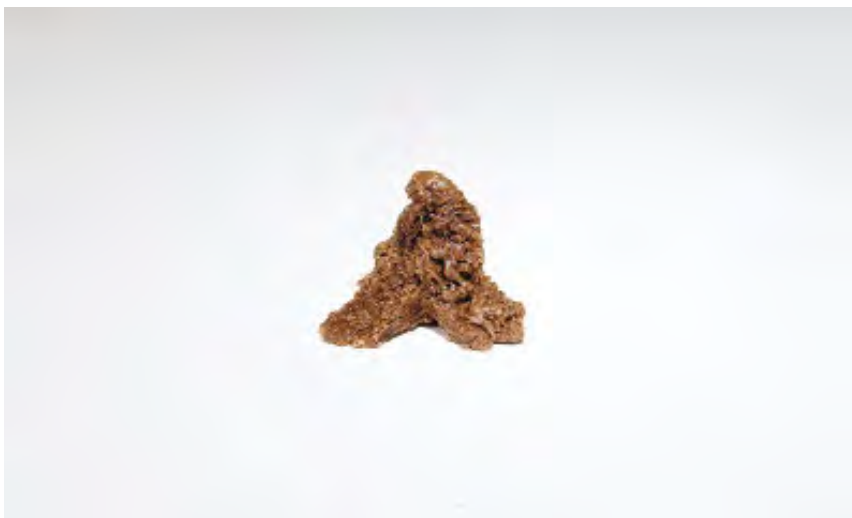


**1 – Cameltoe, 2013.**  
Cire d'abeille, goudron. Dimensions variables.  
© Photo: Ana Drittanti.

**2 – Cameltoe, 2013.**  
Cire d'abeille, goudron. Dimensions variables.  
© Photo: Ana Drittanti.

**3 – Cameltoe, 2013.**  
Cire d'abeille, goudron. Dimensions variables.  
© Photo: Ana Drittanti.

1 |  
2 |  
3 |





# Robin Jiro Margerin

par Michel Poitevin

Lors de la première réunion du Collège Critique, j'avais remarqué le travail de Robin Margerin. Pourquoi? Difficile de répondre de manière intelligible, sinon par le fait que je me sais naturellement attiré par ce que je ne comprends pas au premier abord, là où un effort est nécessaire pour pénétrer le travail. La consultation plus approfondie de son dossier a confirmé ma première perception. Composé d'images étonnantes, en particulier *Growing old is not for pussies*, une table en cire d'abeille pigmentée et en paraffine teintée, le document développe un univers constitué d'installations colorées et multifformes, parfaitement homogènes dans le concept sinon dans la forme. La lecture du texte accompagnant le travail est aussi jubilatoire. Un extrait pour l'exemple: «J'opère dans le défi de construire des choses qui sont dans l'état du presque, qui sont cantonnées entre deux états concrets, presque beau, presque fort, presque vrai». Voilà qui rappelle «bien fait, mal fait, pas fait» de Filliou. Serait-il un post-Fluxus?

Lors de notre première rencontre, il m'a dit s'intéresser à la vie «sessile» des plantes et la transposer à ses installations. Le mot sessile n'étant pas particulièrement usité, j'ai cherché et compris que ce terme s'applique aux plantes immobiles, vivant sur un substrat qui leur sert de base. Sans moyen autonome de déplacement, la plante sessile doit obligatoirement trouver dans un espace restreint les moyens de sa survie. Ses sculptures et ses installations sont-elles sessiles, restent-elles immobiles? Certainement. Vivent-elles sur et de la surface sur laquelle elles sont exposées? Peut-être. Si tel est le cas, l'objectif sera atteint. Nous le constaterons à la vision de ses réalisations.

Bien sûr le travail de Robin en est à ses prémices, mais déjà mature. Personne mieux que lui peut exprimer le fondement de sa création. «Les pensées, par leur nature essentielle, nécessitent un corps pour exister, tel l'esprit et ses extrémités. Je suis venu à comprendre ma pratique comme un laboratoire du genre de Frankenstein, me permettant de donner à mes pensées un corps extérieur au mien, où elles prennent leur propre personnalité et humeur, leur propre vie». Espérons pour lui qu'il n'enfantera pas dans son atelier de titan prométhéen, mais une création, un corps extérieur, pour reprendre ses mots, à la

mesure de son imagination particulièrement fertile et empreinte de sa poésie.

Elève de Bernard Piffaretti, aux Beaux-arts de Paris, ce dernier lui a appris la rigueur et certainement aussi que la création ne consiste pas à créer à partir du vide, mais du chaos, pour rester dans la logique de Marie Shelley, ce qu'il réalise parfaitement. Sa prochaine étape après Montrouge est une exposition, résidence de groupe au Torrance Art Museum de Los Angeles. Le projet a pour objet de présenter l'imaginaire créé par la ville et ses artistes sur le travail de cinq représentants de la jeune scène artistique parisienne. Elle sera bien représentée avec lui.

I noticed Robin Margerin's work during the first meeting of the critic's college. Why? Difficult to offer a clear explanation for it other than the fact that I am naturally attracted by things I don't immediately understand, when an effort is required to comprehend the work. Further examining of his dossier confirmed my first impression. The file consists of unusual pictures – particularly *Growing Old is not for Pussies*, featuring a pigmented bee's wax and coloured paraffin table – revealing a world made up of colourful and multiform installations all perfectly coherent in concept if not in format. The accompanying text is also quite thrilling. Here is an excerpt as an example: "My work is challenging as I want to build things that have, nearly, reached a certain state; that are caught between two specific states, nearly beautiful, nearly powerful, nearly true". Now this brings to mind Filliou's "well-done, badly-done, not done at all". Could Margerin be described as post-Fluxus?

When we met for the first time, he told me he was interested in transposing the 'sessile' life of plants into his installations. As the word sessile is not often used I looked it up and understood that the term applies to sedentary plants that are permanently attached to a substratum on which they live. Deprived of any autonomous means of transportation the sessile plant must find in the vicinity of its restricted environment the means to survive. Are the artist's sculptures and installations sessile, do they stay put, certainly, do

they live on and from the surface on which they are exhibited, possibly. If this is true the objective will have been met. We shall take stock when viewing his production.

Of course, though already mature, Robin's work is in its early stages. Nobody better than he can explain the foundations of his creation: "A thought requires a body to exist, as a matter of essence, such as our mind and its extremities. I have come to understand my practice as a laboratory, in the Frankenstein sense, allowing me to give body to my thoughts, external to my own; where they can take on their own personality and mood, their own life." Let's hope for him that he will not give birth to a Promethean giant in his laboratory, but artwork, an external body – to quote him – that meets his particularly imaginative expectations and poetic vision.

Student of Bernard Pifaretti, at the Paris Beaux-Arts, the latter taught him rigour and also certainly that creation is made not from a void, but from chaos – to follow Mary Shelley's logic – something he knows perfectly well. His next opportunity, after Montrouge, is an exhibition and collective residency at Torrance Art Museum of Los Angeles. The purpose of the project is to show the creative production inspired by the city and its artists through the work of five representatives of the young Parisian art scene. He ought to be an excellent representative.

# Aurélien Mauplot

par Mathilde Villeneuve

## Les mondes renversés

Aurélien Mauplot propose d'inverser les points de vue, de regarder le monde depuis l'espace, – moins ses sommets montagneux que leurs vallées –, ou de s'enfouir dans une grotte pour mieux l'examiner. À partir des livres qui nourrissent son intérêt pour l'exploration des paysages, l'artiste crée des systèmes de visualisation abstraits de notre environnement.

Il dessine les plus hauts sommets du monde la tête en bas, à même les pages du premier livre de montagne de Maurice Herzog, *Annapurna – Premier 8000* (1951), et superpose, sur chacune des 331 pages du *Tour du monde en 80 jours* de Jules Verne, la silhouette noire d'un des pays actuels. Cette cartographie fragmentée – contrairement au planisphère où les pays apparaissent faisant partie d'un même grand ensemble – révèle l'aberration de la fabrication des frontières. Si bien que l'éloge du colonialisme énoncé par l'auteur du XIX<sup>e</sup> siècle ne semble pas très éloigné des enjeux géopolitiques contemporains. Le titre même de la pièce, *Les Possessions*, fait écho à l'Île de la Possession, baptisée ainsi par les explorateurs découvrant cette terre sub-antarctique pour la première fois en 1772. Éclatée au mur, la carte du monde devient celle de l'histoire des propriétés. Ces livres, objets par excellence de la connaissance, Aurélien Mauplot ne souhaite pas tant leur infliger une forme de détérioration que tenter de désacraliser notre rapport à eux. Via les propositions de nouveaux usages qu'il en fait, il induit leur mise à distance critique. D'ailleurs, adepte de culture populaire et d'un « bouleversement de la perception à la portée de tous », l'artiste promeut la pratique de la spéléologie plutôt que de la philosophie pour aborder Platon.

Dans *Imago Charta*, il agrège une carte d'un pays, choisi cette fois pour son actualité politique, à des photographies de paysage qu'il a lui-même réalisées. L'image enregistrée et figurante (la photo) est alors mise en tension avec une image construite et abstraite (la carte). Des corrélations de sens naissent de cette nouvelle alliance, nous suggérant que « La chute de la Grèce » s'effondre dans l'océan, que « Le réveil égyptien » fait figure de pyramide elle-même incrustée dans une montagne, que « La fonte de l'antarctique »,

collée au dos d'un ordinateur, est induite par l'industrie Apple, et que « Le maraîcher de l'Europe » est de la fumée qui s'échappe de la cheminée d'une usine. L'opération d'abstraction qu'Aurélien Mauplot entreprend dans son œuvre rend dérisoire la répartition du monde selon des intérêts économiques et politiques. Les contre-propositions cartographiques qu'il forge se rapprochent plus volontiers d'un atlas warburgien : une carte de l'imagination « traversière », sans début ni fin, qui privilégie une circulation entre les choses du monde par association, analogie et anachronisme. Des cartes composées de matériaux textuels ou visuels, que l'artiste recycle ou produit, comme autant de documents et de « plateaux » connectés entre eux par voies à la fois superficielles (visibles et historiques) et souterraines (symptomales et archéologiques) <sup>(1)</sup>.

(1) À ce propos voir Georges Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Les Éditions de Minuit, 2011.

## Worlds Upside Down

Aurélien Mauplot suggests we change our points of view and see the world from outer space – not as much the mountains as the valleys –, or to delve into a cave to better examine it. Inspired by the literature that has spurred his interest in exploring landscapes the artist has created abstract systems to visualise our environment.

He draws the highest summits of the world upside down directly on the pages of Maurice Herzog's first book on mountain ranges, *Annapurna, First Conquest of an 8000-meter Peak* (1951), and superimposes on each of the 331 pages of *Around the World in 80 days*, by Jules Verne, the black-filled shape of one of the current countries. His fragmented cartography – contrary to a planisphere where countries seem part of a single ensemble –, reveals the aberrancy of establishing borderlines. Consequently, the 19<sup>th</sup> century author's praise of colonialism does not seem that different from contemporary geopolitical challenges. Even the title of the piece, *Les Possessions*, refers to the isle of La Possession, named by the explorers who first discovered the sub-Antarctic land, in 1772. Broken up onto the wall, his map of the world looks like a record of properties. Aurélien Mauplot does not intend to inflict

damage upon these books, objects of knowledge par excellence, but rather to desacralize our relationship to them. The new uses he puts them to, introduces critical distance. As a matter of fact, since he is into popular culture and “a disruption of perception open to all”, he encourages practising speleology instead of philosophy to tackle Plato.

With *Imago Charta*, he aggregates the map of a country, chosen in this instance for its political news, to photographs of landscapes he has personally taken. The representative recorded image (the photo) is thus put in opposition with an abstract image that has been constructed (the map). New correlations of meaning are created by this novel association, suggesting that “The fall of Greece” is collapsing into the ocean, the “Awakening of Egypt” is a mountain embedded with pyramids, that “The melting of Antarctica”, glued onto the backside of a computer, is caused by the Apple industry, and that “The vegetable garden of Europe is smoke rising from industrial chimneys. The act of abstraction that Aurélien Mauplot operates in his work trivialises the manner in which the world has been divided up for political and economic interests. The cartographic counter proposals he constructs could be compared to a Warburgian atlas: a map of a “traverse” imagination, without any beginning or end, which allows the issues of the world to circulate through association, analogy and anachronism. The maps, made up of textual and visual materials, either recycled or fabricated by the artist, are as many documents and “plateaus” connected together by both superficial (visible and historical) and subterranean (symptomatic and archaeological) channels <sup>(1)</sup>.

(1) See the works of Didi-Huberman, *Atlas ou le gai savoir inquiet, L'œil de l'histoire 3*, Editions du Minuit, 2011

1 – *Les Possessions*, 2013 (détail).  
Impression numérique sur papier. Dimensions variables.

2 – *Renversement du Monde – Annapurna éperon nord ouest*, 2014.  
Héliogravure grattée. 14 x 14 cm.

3 – *Parure – 10190 ans*, 2013.  
Impression numérique sur papier. 21 x 21 cm.

4 – *Retour en Ithaque*, 2013.  
Impression numérique sur papier. 115 x 72 cm.

5 – *Les Possessions*, 2013 (détail).  
Impression numérique sur papier. Dimensions variables.

1 |  
2 | 3 | 4 | 5





**1 – Cowabunga**, 2013.  
Photographie, impression jet d'encre sur  
Canson baryté. 20 x 30 cm.

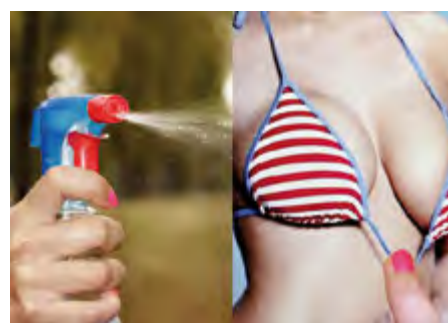
**2 – L'instant décisif**, 2011.  
Photographie, tirage lambda contrecollé sur  
dibond, encadré dans une caisse américaine.  
41 x 54 cm.

**3 – Jeudi (Série Les 7 slips de la  
semaine)**, 2013.  
Photographie, tirage lambda contrecollé sur  
aluminium et encadré.  
75 x 108 cm.

**4 – Le déclencheur**, 2012 (détail).  
Livre d'artiste, impression jet d'encre, 20 pages,  
agrafé.  
14,8 x 21 cm.

**5 – Magnum #6 (Série Ça gicle)**, 2013.  
Diptyque, impression jet d'encre sur support  
souple et peinture industrielle blanche.  
Dimensions variables.

1 | 3  
2 | 4  
| 5



# Mazaccio & Drowilal

par Bernard Marcadé

**Bernard Marcadé :** Ce qui me frappe au premier abord quand je regarde et considère ce que vous bricolez tous les deux, c'est que votre binôme n'a rien à voir avec Gilbert & George, Hilla et Bernd Becher, Pierre et Gilles ou encore Eva et Adèle... Néanmoins, il y aurait quelques connexions à faire du côté de Fischli/Weiss. Une même douce impertinence... Mais je m'avance peut-être un peu vite... Je sens quelque chose de l'ordre de l'acoquinement...

**Élise Mazac :** Oui, en effet ; on pourrait même oser le mot « accouplement »... Par exemple pour *Ça gicle*, j'ai collectionné des images de pilotes de F1 et de miss pendant plusieurs mois, puis je les ai disposées dans l'atelier sans trop savoir à quoi elles serviraient. Un jour, Bobby a proposé un premier jet – et là, nous sommes tombés d'accord sur le fait qu'il ne fallait rien ajouter.

**Robert Drowilal :** Moi, je m'occupe un peu plus de la technique, Élise moins, ce qui lui donne un recul intéressant. Mais *Ça gicle* fut un vrai travail d'équipe. On a été à l'écoute de toutes nos intuitions ; c'est quelque chose de nouveau pour nous, qui a commencé avec *L'instant décisif*...

**B. M. :** Ah ce fameux « premier jet » ! Je dois dire que vous y allez de bon cœur ! Entre jet d'encre et jets de peinture... ça en jette comme on dit ! C'est vrai que l'instantanéité de l'acte photographique semble un peu passer de mode aujourd'hui à l'heure du numérique. Du coup, *L'instant décisif* paraît finalement assez intempêtif. On dit que la photographie relève du « ça a été », mais avec cette photographie on est plutôt du côté : « j'y étais ! ».

**R. D. :** Si on considère la dimension performative de cette prise de vue – de longues minutes d'attente et de concentration jusqu'à ce que la crotte de l'éléphant tombe – ce basculement me paraît juste. Cependant, je crois que ce que le numérique a rendu obsolète, c'est plutôt l'opposition entre le document indicial d'une part et l'image fabriquée d'autre part. Et quand les images que nous produisons empruntent, miment ou parodient des types d'images existant, elles sont toujours réinscrites dans un récit que nous élaborons. Un peu comme chez *General Idea*.

**E. M. :** [baille] Ces questions m'ennuient assez ; tout ce que je peux affirmer, c'est que ces dernières années, j'ai développé une aptitude à pressentir qu'une situation photographique va survenir. L'expérience m'a

également enseigné que, lorsqu'il ne manque qu'un seul élément pour qu'il y ait « Art », celui-ci finit toujours par arriver... Comme ce collant filé des *7 slips de la semaine*.

**B. M. :** Votre numéro est assez bien au point ! Vous vous répartissez parfaitement les rôles... Bobby dans le rôle du technicien mais aussi du théoricien un peu chiant... Élise, dans celui de l'empêcheuse de penser en rond... Il me plaît de saluer une démarche qui se démarque d'un néo-conceptualisme contemporain assez ennuyeux, au profit d'une approche qui n'abandonne ni son exigence réflexive ni sa verve critique... Une position assez culottée en effet...

**E. M. :** Disons que le public se fait une fausse idée des artistes.

**Bernard Marcadé :** What strikes me in the first instance when I look at and consider what you are both tinkering with, is that your pair has nothing to do with Gilbert & George, Hilla and Bernd Becher, Pierre and Gilles or even Eva and Adèle... Nevertheless, there may be some connections to be made as regards Fischli /Weiss. A similar gentle impertinence... But I may be getting ahead of myself a little quickly... I sense something along the lines of cozying up...

**Elise Mazac :** Yes, indeed; you could even use the word “coupling”... for example for *Ça gicle* [It squirts], I collected images of Formula 1 pilots and beauty queens for several months, then I arranged them in the studio without really knowing what they were for. One day, Bobby suggested an initial idea – and there, we agreed on the fact that nothing should be added.

**Robert Drowilal :** As for me, I work a little more with the technique, Elise less, what gives her interesting distance. But *Ça gicle* was a real case of teamwork. We were listening to all our intuitions; it is something new for us, which began with *L'instant décisif* [The Decisive Instant]...

**BM. :** Ah, this famous “initial idea [premier jet]” ! I must say that you go there with a good heart ! Between inkjet and paint jet... it throws [ça jette] as we say ! It is true that the instantaneousness of the photographic act seems to be a little outdated today in the age of the digital camera. As a result, *L'instant décisif* finally seems quite unintentional. We say that photography relates to “it

has been”, but with this photograph we are closer to: “I was there!”.

**RD :** If you consider the performative dimension of this shooting- long minutes waiting and concentrating until the elephant's droppings fall – this changeover seems right to me. However, I think that what digital photography has made obsolete, is rather the opposition between the traded document on the one hand and the manufactured image on the other. And when the images we produce borrow, mimic or parody existing types of image, they are always fitted again into a narrative that we develop. A little like in *General Idea*.

**EM :** [yawns] I find these questions quite boring; all I can confirm, is that in recent years, I have developed an aptitude for sensing that a photographic situation will arise. The experience has also taught me that when only one element is missing for there to be “Art”, this always finishes by happening... like the laddered tights of the *7 slips de la semaine* [7 briefs of the week].

**BM. :** Your number is quite focused ! You divide up your roles perfectly... Bobby in the role of the technician but also the slightly boring theoretician... Elise in that of the preventer of thinking in circles... I am pleased to salute a method that stands out from a quite boring contemporary neo-conceptualism, in favour of an approach that abandons neither his reflective requirements nor her critical verve... a position that is actually quite sassy...

**E.M. :** Let us say that the public has false ideas of artists.

# Gabriel Méo

par Sandra Cattini

## Ne fait pas crédit

En miroir d'une société de surconsommation, Gabriel Méo collecte, utilise et réutilise objets et images, y compris ses propres œuvres, pour ses compositions nouvelles. Aussi recrache-t-il en permanence un flot continu de tableaux, de sculptures et d'objets en tout genre. Cette frénésie consumériste se retrouve dans sa manière de travailler sur quatre ou cinq tableaux et deux ou trois sculptures à la fois. La circulation des uns aux autres lui permet, dès la conception des œuvres, d'établir la fluidité d'une langue commune qui trouve encore une autre formulation dans les images qu'il associe systématiquement à son travail lorsqu'il le présente. En effet, chaque page de son dossier artistique, sorte de proto-catalogue, est accompagnée d'une photographie qu'il a prise, comme on prend des notes, et tient lieu de texte explicatif.

Gabriel Méo sait la puissance du visuel face à l'autorité des mots, tel l'abrupt « ne fait pas crédit », sans plus de sujet ni d'adresse, maladroitement scotché sur un patchwork visuel de carrelages muraux qui se superposent et arborent des styles hétéroclites dissonants. La photographie fait figure de prélèvement archéologique et sociologique. Sa simple ponction dans le réel dresse le portrait de la boucherie improbable dans laquelle nous sommes, ou de n'importe quel autre commerce du monde grinçant derrière lequel se serait glissé le panonceau.

Son travail dévoile un foisonnement sans hiérarchie qui malmène le goût. Aux Beaux-arts, Gabriel Méo fait des tableaux à partir des palettes qui traînent, laissées par les autres étudiants (*Il n'y a pas de soleil à Seattle*, 2010-2013), ou du plateau d'une table de camping façon bois, sur laquelle il dispose une composition pauvre à la Hirshhorn, faite de l'envers de sous bocks de bière au teint jauni (*Icône*, 2010). Il expédie aussi quelques céramiques qui singent celles de Vallauris, des objets fatigués telle sa boule à facettes décatie en terre non-cuite posée sur une toile, ou encore une série de trophées rythmés selon une grammaire simple et recourant systématiquement aux bandeaux de sport en éponge et aux diabolos des jongleurs.

De la même manière, son panthéon est large et sans exclusive, tel que le suggère *L'art du xx<sup>e</sup> siècle* (2010), une de ses premières pièces, reprise dans un *display* dont il a le secret, et qui présentait l'épais ouvrage éponyme des éditions Taschen, auréolé d'une constellation de post-it laissant entrevoir tout ce qui avait pu retenir son attention. Son monde des merveilles.

Ailleurs, au beau milieu de tableaux pleins de faux raccords, s'intercale l'image d'un vieux mur de pierre écroulé colmaté sèche-ment à coup de parpaings et de ciment gris, soit une sorte de mise au carré brutale de l'organique et du vétuste qui détruit ce qu'elle reconstruit. Sa collecte photographique saisit, le plus souvent, des collages urbains, des détails hétérogènes, tel un puissant révélateur des formes dont il nous abreuve à travers toutes ses œuvres. Car Gabriel Méo travaille les mauvais raccords, les tentatives de rattrapage ratées, les sutures qui exsudent, les greffes qui ne prennent pas.

## Doesn't give credit

Mirroring the society of overconsumption, Gabriel Méo collects, uses, and re-uses objects and pictures, including his own works, to produce new pieces. He is, therefore, constantly whipping out a glut of small formats, sculptures, and sundry objects. This consumerist frenzy is reflected in the fact that he works on four or five paintings and two or three sculptures all at once. Circulating from one to the other enables him, right from the start, to establish a common language that flows from one piece to the other; while he finds yet another formulation with the pictures he systematically inserts into his presentation dossier. Indeed, each page of his proto-catalogue art portfolio includes a photograph he has taken, as one would take notes, and added in lieu of explanatory literature.

Gabriel Méo is aware of the power of visuals when confronted with the authoritative tone of words, as in his laconic, "Ne fait pas crédit", that eludes both subject and addressee and is shoddily taped on a visual patchwork of superimposed tiles flaunting a mix of clashing styles. The photographs act

as archaeological and sociological samplings. By retrieving the sign from reality he manages to conjure up the portrait of the dubious butcher shop we might be in, or any sort of shop in the dark world where this sign might have been hung.

His work exposes an unruly proliferation of debateable taste. At the fine arts school, Gabriel Méo produces paintings using palettes abandoned by other students, *Il n'y a pas de soleil à Seattle* (There is no sun in Seattle), 2010-2013, and a simile wood table top for campers on which he has deposited a poor composition, Hirshhorn style, made up of the yellowing underside of beer mats, *Icône*, 2010. He has churned out a few imitation Vallauris ceramic pieces as well, tired objects like his decrepit looking unfired clay ball set on a canvas, the series of trophies punctuated by a rather simple vocabulary, while repeatedly resorting to the use of terycloth bandanas and jugglers' diabolos.

Also, his pantheon is broad and without exclusives, as suggested by *L'Art au xx<sup>e</sup> siècle*, 2010, one of his first pieces re-used in one of his typical displays featuring Taschen Edition's thick eponymous tome surrounded by a constellation of post-its hinting to all the things that had drawn his attention: his world of marvels.

Elsewhere, right in the middle of paintings filled with make-believe touch-ups, he has inserted the picture of an old ruin of a wall, badly repaired with a few breeze blocks and grey cement; a brutal squaring-off of the organic and dilapidated that both reconstructs and destroys. His photographic ensemble, that generally captures urban collages and a profusion of unrelated details, is able to firmly extract all the forms that flood his body of work. Indeed, Gabriel Méo is interested in bad touch-ups, unsuccessful attempts at putting things right, exuding sutures and rejected transplants.



**1 – Stoïque Perpétuité**, 2009.  
Photographie numérique. Dimensions variables.

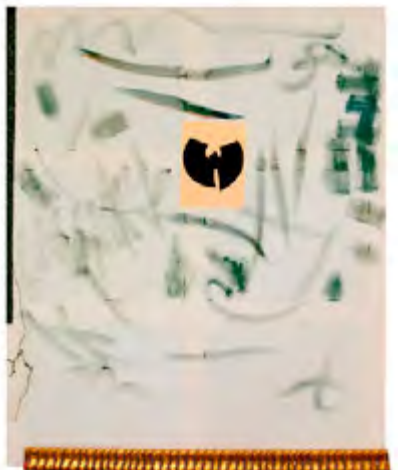
**2 – Vanité en bon uniforme**, 2012 (détail).  
Terre crue, métal et plume de paon.  
225 x 84 x 82 cm.  
© Photo : Kim Caul.

**3 – La Sculpture Du Jour #3**, 2013.  
Techniques mixtes. 88 x 29 x 21 cm.  
© Photo : Kim Caul.

**4 – Le Titre ou la Faillite**, 2012.  
Peinture acrylique et collage sur toile. 100 x 50 cm.  
© Photo : Kim Caul.

**5 – Fast Shadow**, 2013.  
Peinture acrylique et collage sur toile.  
170 x 170 cm.  
© Photo : Kim Caul.

1 | 3 |  
2 | 4 | 5



**1 – Sans titre (série Gaulois), 2013.**

Acrylique sur mur, tuyaux et plafond.

Dimensions variables.

© Photo : Jérémie Souteyrat.

**2 – Utsuwa (D'après Eileen Gray), 2013.**

Acrylique et peinture sur toile de verre.

220 x 240 cm.

© Photo : Baptiste François.

**3 – Utsuwa (D'après Eileen Gray) – Projet Centre Pierre-Mendès-France, 2014.**

Acrylique et adhésif d'aluminium sur papier

puis montage informatique sur photographie.

Dimensions variables.

© Photo : Baptiste François.

**4 – Chêne, Châtaigne, 2012.**

Chaux, eau de chaux, pigment naturel, acrylique

sur mur, plafond et poutre de la Chapelle.

Dimensions variables.

© Photo : Stéphane Cuisset.

**5 – Sans titre (série Lénapes) – Projet Hôpital Necker, 2014.**

Acrylique sur papier puis montage informatique

sur photographie.

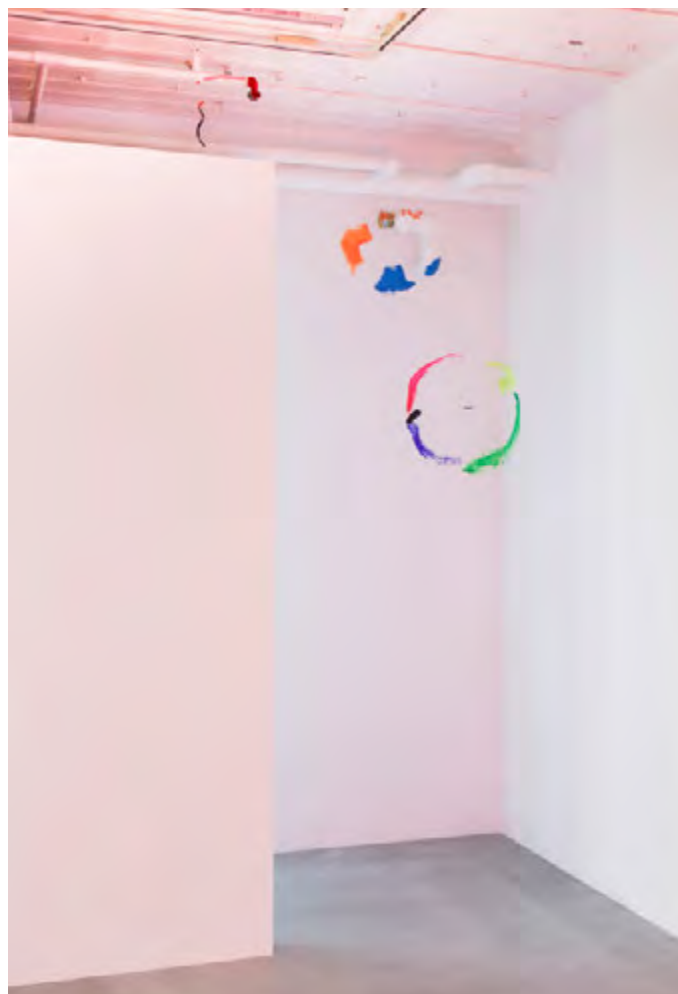
Dimensions variables.

© Photo : Baptiste François.

1 | 3

2 | 4

| 5



# Mari Minato

par *Éric Suchère*

## Éloge du transitoire

Mari Minato est une artiste d'origine japonaise qui vit depuis 2006 en France. Depuis 2009, elle se livre à un travail *in-situ* qui consiste à peindre directement sur les murs des lieux dans lesquels elle doit exposer. Ses interventions picturales sont souvent discrètes et consistent en quelques taches, lignes et ébauches de formes.

Taches, lignes et ébauches de formes car tous ces éléments coexistent dans ce travail et si, de loin, son apparence peut être abstraite, quelques éléments figuratifs peuvent surgir : dragon, sculpture africaine, éléments de paysage, symboles... Tous ces éléments proviennent de carnets de dessin qui sont la matrice de son travail *in-situ* : choses vues lors de voyages qu'elle transporte dans d'autres lieux en les métamorphosant.

Le déplacement et l'inscription dans un lieu sont donc au cœur de cette pratique. Il y a le déplacement de l'artiste lors de ses voyages, le déplacement des choses vues par la transposition des croquis en des peintures murales et l'inscription dans un lieu qui génère la forme définitive dans une relation à l'architecture et/ou à son histoire qui redéfinit, ré-ancre, re-territorialise ces notations éphémères dans une inscription qui est tout autant définitive que transitoire.

Tout autant définitive que transitoire car ce travail ne supporte pas le repentir. Une fois que la trace est laissée, la peinture est là dans son instantanéité, dans la fulgurance de son exécution : une coulure, un léger affleurement, une traînée rapide, une flaque... Quant au transitoire, il est implicite. L'œuvre n'étant pas transportable, chaque exposition rend l'œuvre éphémère, une œuvre à peine documentée par quelques photographies qui ne rendront jamais justice à la relation à l'espace... Espace d'autant plus important que les inscriptions de Mari Minato jouent des relations d'échelle – de l'infime à l'imposant –, sur des anamorphoses et sur les particularités architecturales – présence de tuyaux, d'équipements de sécurité, décrochements des murs, angles entre deux cloisons...

La gestualité qui est à l'œuvre dans ces peintures pourrait nous amener à lire le travail de Mari Minato comme celui d'une artiste

traditionnelle japonaise – elle a été formée aux techniques traditionnelles de la peinture de son pays d'origine – et l'abstraction dont elle fait preuve pourrait nous amener à les regarder comme l'œuvre d'une artiste contemporaine occidentale – puisqu'elle a fait ses études à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris – prolongeant une esthétique formaliste. Je crois qu'il est préférable d'y voir un mixte entre les deux, une peinture qui ne serait ni tout à fait l'un, ni tout à fait l'autre, tout autant asiatique qu'occidentale, traditionnelle et postmoderne et qui œuvrerait sur le déplacement permanent d'une culture à une autre, d'un registre à un autre, sur un entre-deux et un transitoire qui sont à l'œuvre dans le travail lui-même.

## In praise of the transitory

Mari Minato is an artist of Japanese origin who has been living in France since 2006. Since 2009 she has been concentrating on site specific work that consists of painting directly on the walls of the places where she is exhibiting. Her painting activities are often discrete and consist of a few marks, lines and sketches of shapes.

Marks, lines and sketches of shapes because all these elements co-exist in this work and if, from a distance the appearance of this work can be abstract, a few figurative elements can arise: dragon, African sculpture, elements of landscape, symbols... These elements all come from sketchbooks that are the template of her site specific work: things seen on trips that she transports to other places, changing them.

Moving and inclusion in a location are therefore at the heart of this practice. There is the artist's movement when she travels, the moving of things seen by the transposition of sketches into mural paintings and the inclusion in a place that generates the definitive form in a relationship with the architecture and/or its history that redefines, re-anchors, re-territorializes these ephemeral notations in a placing that is just as definitive as it is transitory.

Just as definitive as it is transitory because this work does not bear correction. Once the

line has been placed, the painting is there in its instantaneousness, in the brilliance of its execution: a spill, a slight overflowing, a quick streak, a puddle... as for transitory, it is implicit. Since the work cannot be transported, each exhibition makes the work ephemeral, a work hardly documented by a few photographs which will never do justice to the relationship with the space... a space that is all the more important as Mari Minato's inscriptions play with relations of scale – from the tiny to the massive – on the anamorphoses and the architectural specificities – presence of pipes, safety equipment, recesses in the walls, angles between two partitions...

The gestures that are at work in these paintings could lead us to read the work of Mari Minato as that of a traditional Japanese artist – she was trained in the traditional painting techniques of her home country – and abstraction that she shows could lead us to see them as the work of a contemporary Western artist – since she studied at the Paris École Nationale Supérieure des Beaux-arts – extending a formalist aesthetic. I believe it's preferable to see in her a mixture of the two, a form of painting which is neither exactly one nor the other, equally Asian and Western, traditional and post-modern and which works on the permanent movement of one culture to another, from one register to another, on an in-between and a transitory which are at work in the painting itself.

Sponsors: Le Géant des Beaux-Arts, Rubans de Normandie, idem paris, manoir de soisay, M. Hishoshi TERA0



# Élisa Mistrot

par Anne Martin-Fugier

Élisa se rappelle avoir autrefois accompagné son grand-père, peintre du dimanche, quand il allait peindre dans les champs de blé. Mais le déclic, elle l'a eu chez Pierre Cocrelle, l'un des Présence Panchounette, dont la fille était son amie. Aux Beaux-arts de Bordeaux, elle s'est spécialisée en peinture à partir de la deuxième année et n'a plus envisagé de faire autre chose. Dans l'atelier qu'elle a obtenu pour trois ans à la Fabrique Pola, elle ne peint que des portraits. Et des portraits de ses proches ou de ses connaissances dont beaucoup fréquentent le Café Pompier, lieu associatif géré par les étudiants des Beaux-arts.

Elle part de photos. Souvent elle demande à ses modèles de poser et elle réalise des montages. Mais il lui arrive aussi de réutiliser des photos de ces gens-là diffusées sur les réseaux sociaux. Elle commence par une esquisse rapide, au fusain ou directement avec un lavis. L'esquisse doit être sommaire, dit-elle, pour «laisser la place à ce qui vient avec la peinture». Le montage photoshop lui permet de visualiser, d'enlever les fonds, de travailler la mise en scène, de gagner du temps. Avec la peinture à l'huile, il faudrait attendre plusieurs jours avant de reprendre le tableau.

Sa peinture n'a rien de réaliste: «On n'attend pas de moi un témoignage réaliste, vraisemblable. Il n'y a pas d'enjeu collectif, politique, derrière mon travail. Je peins pour raconter quelque chose de personnel. Si je veux faire passer quelque chose par l'image, il faut que j'aie un lien fort avec les personnes que je peins.» Dans *Changes*, elle transforme l'une de ses amies en David Bowie – elle aime les sosies. Homme ou femme? La blondeur est indifférenciée. Sur les paupières, on retrouve le jaune de la chevelure et le rouge du vêtement. Une joue est comme mangée par le fond: «Ce que je peignais ne lui ressemblait pas, alors j'ai effacé le bord droit du visage et la ressemblance est apparue.»

Dans *Bambi*, le mur est vert, le bar rouge, le rideau noir, et deux jeunes femmes attendent. La blonde au premier plan, bras écartés, nous regarde en face, on devine un sein sous sa blouse transparente, la brune a une tenue noire et blanche de jeune fille sage. Trop sage pour être honnête, il aurait suffi d'un rideau rouge pour qu'on pense à une maison close. Qui sont-elles? Pourquoi

la baguette de pain et la petite sculpture? Pour quelle cérémonie mystérieuse et peut-être perverse se préparent-elles?

*Elliott Lancaster-Kheireddine* est un des tableaux les plus récents. Jusque-là les fonds colorés d'Élisa étaient abstraits. C'est la première fois qu'elle introduit un fond avec des éléments de réel. On identifie un intérieur. L'homme assis devant la cheminée a pris possession de l'espace: «Il porte un nom impressionnant, qui évoque la littérature, le cinéma, d'où la pose.» Élisa peint en jouant avec le réel et son imaginaire.

Élisa remembers the days when she used to go out to the wheat fields with her amateur painter of a grandfather, to paint outdoors. But the real turning point when she visited the house of a girlfriend whose father, Pierre Cocrelle, was a member of the group Présence Panchounette. At the Fine Arts School of Bordeaux she specialised in painting when she entered her second year and since has not envisaged doing anything else. In the studio she obtained for three years at the Fabrique Pola, she only paints portraits. The portraits are those of friends and acquaintances most of which hang out at the Café Pompier, a coop café managed by Fine Arts students.

She starts with photographs. She often asks her models to pose then she creates montages. She can also sometimes re-use the models' photos taken from social networks. She begins by quick sketches or immediately with a wash. The sketch must just be a suggestion as "room has to be left for what will be provided by the paint". The Photoshop montage helps her visualise the piece, eliminate the background, work on staging the scene, thus gaining time. With oil painting it would take several days before she could resume work on a piece.

Her painting is far from realist: "I am not expected to offer a realist and truthful account. My work does not put forth any social or political issues. I paint to deliver a personal message. In order for a picture to carry this meaning I must have strong feelings for the persons I paint." In *Changes*,

she morphs one of her girlfriends into David Bowie – look-alikes appeal to her. Is it a man or a woman? Fair complexions bear no gender. The yellow hair and red clothes are echoed in the colour of the eye-lids. One of the cheeks has almost been swallowed by the background: "What I was painting did not resemble her, so I erased the right side of the face and suddenly the resemblance became obvious."

In *Bambi*, the wall is green, the bar is red, the curtain black, and two young women appear to be waiting for something. The light-haired girl standing in the foreground has her arms opened and is staring right at us, under her transparent blouse we can make out a breast; the brunette is wearing a sensible black and white outfit. To sensible to be honest, indeed had the curtain been red we might have thought of a brothel. Who are they? What is the purpose of the baguette of bread and the small sculpture? What mysterious – even perverse – ceremony are they preparing?

*Elliott Lancaster-Kheireddine* is one of her latest pieces. Until then, her coloured backgrounds had been abstract. This is the first time she has presented a background with elements taken from reality. We can recognise an interior. The man sitting in front of the fireplace fills the space: "The impressive name he bears brings literature and the cinema to mind, hence his posture." When Élisa paints she shifts back forth, from reality to her imaginations.

Sponsor: Le Géant des Beaux-Arts

1 – *Twins*, 2013.  
Huile sur toile. 80 x 100 cm.

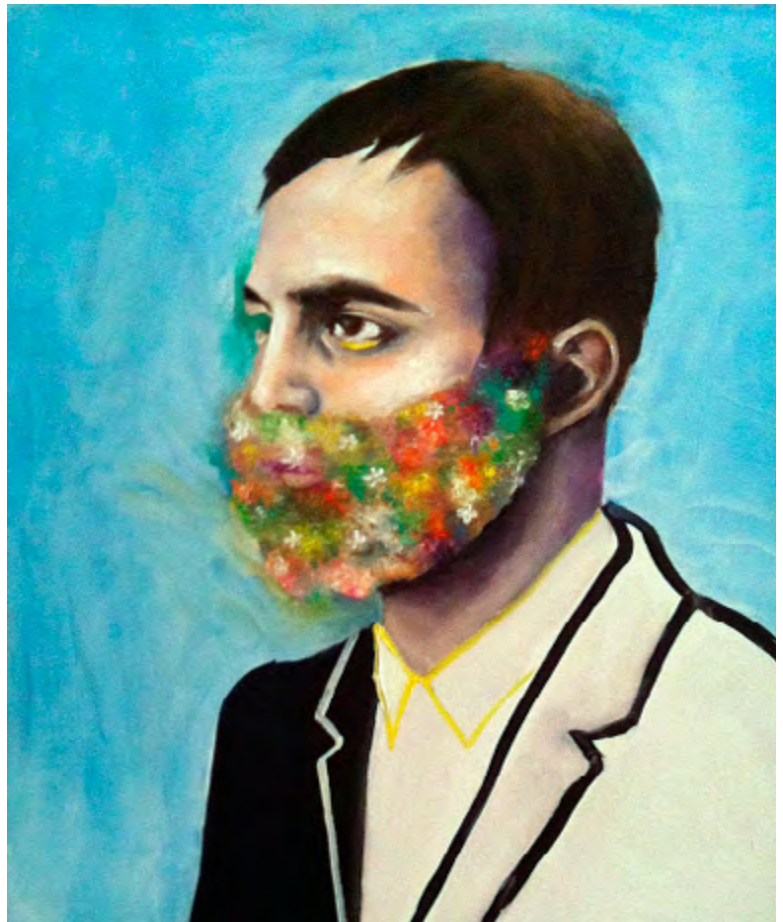
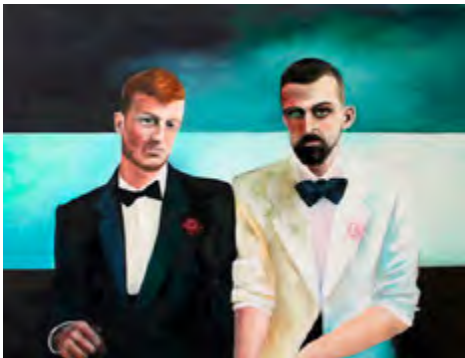
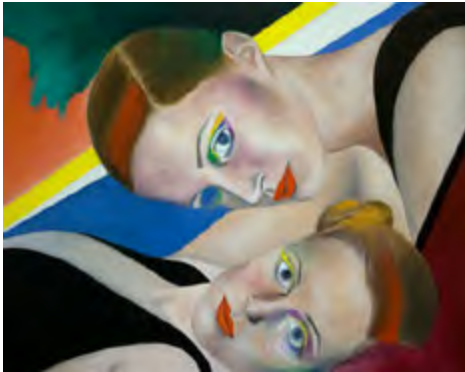
2 – *Suited*, 2013.  
Huile sur toile. 97 x 130 cm.

3 – *Top Club*, 2014.  
Huile sur toile. 130 x 130 cm.

4 – *Changes*, 2011.  
Huile sur toile. 100 x 120 cm.

5 – *A.M.I.*, 2013.  
Huile sur toile. 50 x 40 cm.

1 | 4  
2 | 5  
3 |



**1 – Le Mont-Blanc dans le White-Cube,** 2014.

Impression numérique encadrée, feutre indélébile sur le verre du cadre. 22 x 30 cm.

**2 – Tuteur,** 2012.

Poteau de signalisation des limites de la route ainsi que de la hauteur de la neige l'hiver à Vienne. Dimensions variables.

**3 – Casque sans tête,** 2013.

Céramique. 26 x 21 x 21 cm.

**4 – L'endroit du décor,** 2013 (détail).

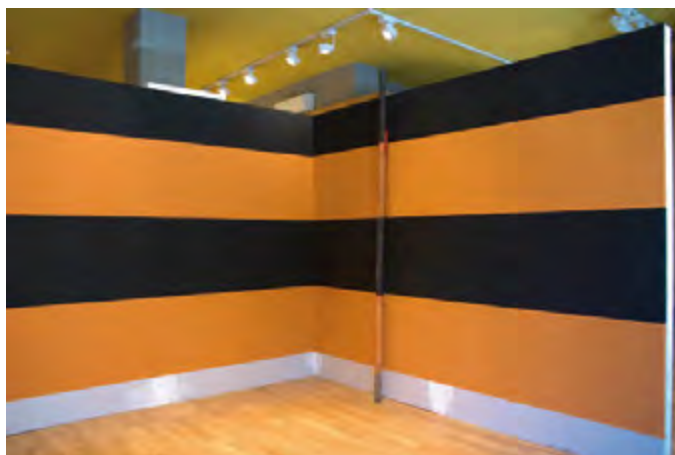
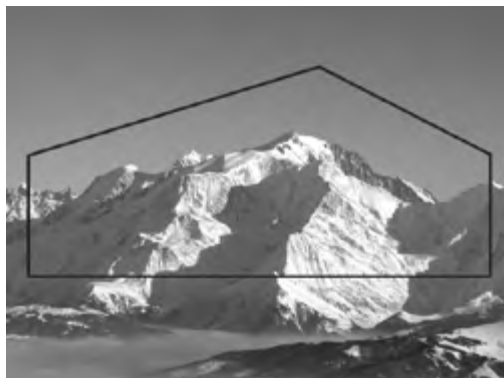
Reconstruction de la salle d'exposition par une maquette en carton récupéré. Peinture murale dans l'espace aux motifs de ceux présents dans la maquette. Dimensions variables.

**5 – Nom et prénom du peintre d'origine, année de conception de l'œuvre,** 2010.

Acrylique sur toile (d'après la peinture murale déjà présente et recouverte par le tableau). 165 x 165 cm.

1 | 3 | 5

2 | 4





# Nicolas Muller

par Daniel Bosser

Installations, peintures, sculptures, photographies sont les champs d'investigation de Nicolas Muller depuis ses études à L'EESI d'Angoulême (2008) et à la Villa Arson à Nice (2010), et qu'il développe notamment dans le cadre de nombreuses résidences (Vienne, Florence, Francfort...).

Ses œuvres, bien qu'ayant chacune leur autonomie, sont généralement inscrites dans des projets qui entrent en forte résonance avec la mémoire ou l'architecture de l'espace qui les reçoit. Deux pièces de 2010 sont emblématiques de cette démarche. La première, *Vue de la fenêtre nord de la Villa Caméline*, est une vitre descellée d'une fenêtre puis encadrée et exposée. La seconde, *Nom et prénom du peintre d'origine, date de création de l'œuvre*, est une toile sur laquelle il a peint la réplique d'une peinture murale (qui était une des contraintes du lieu d'exposition) et qu'il accroche exactement au-dessus de la peinture murale. Ces gestes d'appropriation créent un décalage entre deux réalités et mettent en pratique cet art du déplacement et du recouvrement/révélation de la mémoire des lieux. Nicolas Muller, selon son propos, «rapproche ce détournement du regard du spectateur de la pratique de la digression dans le langage écrit ou parlé».

Ce questionnement sur l'espace et le dispositif d'exposition, Nicolas Muller va le renforcer dans ses projets ultérieurs. Dans *L'endroit du décor*, la reconstruction au sein de la salle d'exposition de la maquette du lieu en carton de récupération, et la reproduction à l'identique sur les murs d'éléments graphiques figurant sur le carton de la maquette, font que le modèle devient le modelé. Ce va et vient du regard entre la maquette et l'espace d'exposition provoque ainsi un troisième espace physique. De même dans le projet *Samotari* réalisé à Vienne en Autriche en 2012, l'architecture intérieure construite par l'artiste (des peintures murales et un tuteur de mesure d'enneigement, et des peintures ayant pour titre *Des peintures d'ateliers*) déplace mentalement le lieu d'exposition vers la ville.

Les pièces qu'il a produites lors de sa résidence à la Villa Romana à Florence en 2013 conduisent le promeneur (terme qu'il préfère à celui de visiteur) dans un univers mental dont les références à l'histoire de l'art côtoient la simplicité des réalités quotidiennes. Le titre des œuvres (ou le cartel) *Das Blau Pferd, un siècle de peinture allemande* et *Jus de Calvino*, qui pour Nicolas Muller

font partie intégrante de l'œuvre comme dans tous ses autres projets, apportent des indices de compréhension, mais l'artiste n'impose pas de lecture autoritaire de ses travaux. Il préfère laisser le promeneur explorer son travail avec plusieurs pistes de lecture, comme un archéologue qui irait à la découverte d'un lieu où se mêleraient traces de culture savante et objets de fable populaire. Comme ce casque en céramique, *Casque sans tête*, reposant sur le sol au milieu de la salle d'exposition, dans lequel la tête du promeneur pourrait se loger pour y trouver la mémoire de l'exposition et l'histoire du lieu. Son dernier projet, *Olympia*, fonctionne comme une quête symbolique s'appuyant sur sa pratique de l'in situ et du déplacement de l'espace d'exposition : faire entrer l'extrême sommet du Mont-Blanc dans la maquette du white cube portée sur le sommet de la montagne mythique.

Installations, paintings, sculptures and photographs, have been Nicolas Muller's areas of investigation since his time as a student at the EESI of Angoulême (2008) and at the Villa Arson in Nice (2010) and which he has developed in the context of numerous residencies (Vienna, Florence, Frankfurt...)

Although each of his works is autonomous in itself, they are generally part of projects that resonate with the memory or the architecture of the space that houses them. Two pieces from 2010 are representative of this process. The first *Vue de la fenêtre nord de la Villa Caméline (View from the northern window of the Villa, Caméline)* is a pane of glass removed from a window, then framed and exhibited. The second, *Nom et prénom du peintre d'origine, date de création de l'œuvre, (Surname and name of the original painter, date of creation of the work)* is a canvas on which he has painted a replica of a mural which was one of the constraints of the exhibition space) and which he hung exactly above mural. These gestures of appropriation create a gap between two realities and puts this art of displacement and recovery/revelation of the memory of places into practice. According to his statement, Nicolas Muller "brings this diversion of the spectator's gaze from the practice to digression in written or spoken language"

Nicolas Muller has reinforced this questioning about the space and the exhibition system in his later works. In *L'endroit du décor (The Right Side of the Decor)*, the reconstruction within the exhibition space of the model of the location in recovered cardboard and the identical reproduction on the walls of graphical elements appearing on the model's cardboard makes the model become the modelled. This toing and froing of the gaze between the model and the exhibition space thus provokes a third physical space. In the same way with the project *Samotari* created in Vienna in Austria in 2012, the interior architecture built by the artist (murals and a tutor snow level measurement and paintings whose titles are *des peintures d'ateliers (studio paintings)*) mentally moves the exhibition space towards the city.

The pieces he produced during his residency at the Villa Romana in Florence in 2013 lead the stroller (he prefers this term to visitor), into a mental universe whose references to the history of art exist alongside the simplicity of everyday realities. The title of the works (or the label) *Das Blau Pferd, un siècle de peinture allemande, jus de Calvino (Das Blau Pferd, a century of German painting, juice of Calvino)* which for Nicolas Muller form an integral part of the work like in all his other projects, contribute clues to comprehension but the artist does not impose any authoritarian reading of his works. He prefers to allow the stroller to explore his work with several ways of reading like an archaeologist who goes to discover a place where traces of a cultivated culture and works of popular fable are mixed together. Like the ceramic helmet, *casque sans tête* lying on the ground in the middle of the exhibition space in which the stroller's head could be placed to find in it the memory of the exhibition and the history of the place. His most recent project *Olympia* operates like a symbolic quest relying on his practice of site-specific art and the displacement of the exhibition space: make the extreme summit of Mont Blanc in the model of the white cube carried on the summit of the mythical mountain.

Sponsors: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil général des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge, ADAGP, Zelig Team

# Muzo

par Christophe Donner

## Retour au pays des arts

Au départ, Jean-Philippe Masson est peintre, mais c'est une époque, les années quatre-vingt, où la peinture n'a pas la première place dans l'art. L'abstraction a fait son temps, et la figuration traîne son infamie comme une clocharde ses vieilles hardes. Dans les écoles d'art, on apprend tout, on apprend le rien, mais pas la peinture.

Dérouté, le jeune Masson fuit ces académies, se casse le nez aux portes des galeries, et du coup, il renonce à son ambition d'être peintre pour se contenter de peindre. Il peint, dessine et grave des gens, des rues, des monstres, et gagne sa vie avec en signant Muzo.

Les années passent, les écoles d'art lâchent dans l'actualité des artistes contemporains qui, entre l'ahurissement du doute et le cynisme du marché, rencontrent une gloire bouleversante. L'art contemporain investit les musées, anime les ventes, nourrit les revues et les galeries internationales, il réjouit les collectionneurs avisés. C'est du grand art. Que Muzo voit grandir, le dépasser, et devenir de plus en plus étranger à lui, insaisissable, lointain, au point que cet art contemporain lui apparaît de plus en plus petit, minuscule, et finalement invisible, disparu de son entendement.

Il pensait en rester là.

Et puis le hasard, qui se fait souvent ironique, le ramène dans quelques-unes de ces écoles où des jeunes gens apprennent à devenir des artistes contemporains.

Trente ans après avoir fui ces écoles, sans diplôme ni rien avoir appris, il s'y retrouve à jouer les jurés, devant émettre un avis sur les travaux des étudiants en fin d'études.

Un avis qui décidera de leur avenir d'artistes contemporains.

Il regarde. Avec une intensité proche de l'étude.

L'ethnologie occupe une place singulière dans les arts. Eugène Delacroix est allé chez les Arabes, Jean Rouch chez les Dogons, Jean-Luc Godard chez les Maos, Raymond Depardon chez les fous de San Clemente ; cette année-là, Muzo se sera rendu chez les artistes contemporains.

Rares sont les peintres à avoir visité les artistes sans devenir des portraitistes, plus ou moins à la solde de leurs sujets copains. L'artiste au travail ou en pause promotion-

nelle est toujours en majesté. Les peintres épargnent leurs coreligionnaires. Même Gustave Doré, dont on imagine que Muzo est l'émule.

Les jurés sont là, devant ces œuvres qui semblent comme autant d'énigmes. Les étudiants sont là, transis de certitudes fragiles. Et ce que les tableaux de Muzo révèlent avec empathie, c'est que tous s'interrogent : qu'est-ce que l'art ?

Les œuvres sont là, elles aussi, pièces à conviction des ambitions qui vont être jugées : sont-elles contemporaines ?

Après les quelques secondes d'effroi suscitée par l'âpreté du graphisme, on voit bien que ces tableaux recèlent un événement ; le peintre reconnaît l'existence de l'art contemporain. Et ce n'est pas pour rire qu'il les propose au Salon de Montrouge : il les soumet au jugement de l'autorité contemporaine. Ce n'est pas pour rien qu'ils ont été sélectionnés : l'art contemporain interroge la peinture figurative.

## Return to the country of Arts

At the start, Jean-Philippe Masson was a painter, but it was a time, the 1980s, when painting did not have the top spot in art. Abstraction had had its day, and figurative painting dragged its infamy as a tramp would her rags. In art schools, you learned everything, you learned nothingness, but not painting.

Baffled, the young Masson fled these academies, broke his nose on the doors of galleries, and, suddenly, he gave up his ambition to become a painter to settle for painting. He painted, drew and engraved people, roads, monsters, and earned his living with it, signing Muzo.

The years went by, the art schools unleashed contemporary artists into the present who, between the bewilderment of doubt and the cynicism of the market, encountered a staggering glory. Contemporary art invested museums, enlivened auctions, nourished journals and international galleries, it delighted informed amateurs. It was great art. Which Muzo saw growing, overtaking him, and becoming more and more foreign to him, elusive, distant to the point that this contemporary art appeared smaller and

smaller to him, minuscule, and finally invisible, disappeared from his intellect.

He thought he would remain there.

And then chance, which is often ironic, brought him into some of these schools where young people learn to become contemporary artists. Thirty years after fleeing these schools, without any qualifications nor having learned anything, he found himself in them, acting on juries, having to give an opinion on the work of students at the end of their studies. An opinion that would decide their future as contemporary artists.

He looks. With an intensity close to study. Ethnology holds a special place in the arts. Eugène Delacroix went to the Arabs, Jean Rouch to the Dogons, Jean-Luc Godard to the Maos, Raymond Depardon to the mad people at Clemente ; Muzo will have gone to the contemporary artists.

Painters who have visited artists without becoming portrait artists are rare, more or less in the balance of their friend subjects. The artist at work or in a promotional break is always in majesty. Painters save their coreligionists. Even Gustave Doré, who we imagine Muzo emulates.

The jurors are there, in front of these works that seem like so many enigmas.

The students are there, benumbed with fragile certitudes. And what the paintings of Muzo reveal with empathy, it is what all wonder: what is art ?

The works are there, them too, evidence of the ambitions that will be judged: are they contemporary ?

After the few seconds of terror aroused by the harshness of the graphics, we see well that these paintings contain an event; the painter recognizes the existence of contemporary art. And it is not so as to laugh that he proposes them at the Salon de Montrouge: he submits them to the judgment of the contemporary authority. It is not for nothing that they have been selected: contemporary art questions figurative painting

1 – *Farine et verre brisé*, 2011.  
Acrylique sur toile. 65 x 81 cm.

2 – *La redoublante*, 2011.  
Acrylique sur toile. 65 x 81 cm.

3 – *Elève de première année*, 2013.  
Acrylique sur toile. 81 x 65 cm.

4 – *Les boulettes de colle*, 2012.  
Acrylique sur toile. 65 x 81 cm.

5 – *Elève diplômée-Poitiers*, 2013.  
Acrylique sur toile. 81 x 65 cm.

1 | 4  
2 | 5  
3 |





# Aapo Nikkanen

par Philippe Cyroulnik

---

Les peintures d'Aapo Nikkanen nous placent dans une situation ambiguë. Elles sont abstraites mais avec des éléments figuratifs ; figuratives mais avec une tendance à dissoudre la figure dans la peinture. Comme si nous assistions à un petit naufrage. Elles ont un côté dérangeant car, dans un premier temps, elles prennent le spectateur à contre-pied. On peut penser autant à Goyer qu'à Peter Saul, à Bram van Velde qu'à Guston et même parfois au symbolisme d'un Odilon Redon. Elles frappent d'emblée par un double usage de la couleur et de la ligne au profit d'un univers qui relève d'une certaine ironie. Mais l'artiste associe cette ironie à des logiques symboliques et formelles complexes.

Chaque tableau d'Aapo Nikkanen se transforme au fur et à mesure qu'on le regarde en une scène où se noue et se dénoue ce qui pourrait être le début d'une narration sans qu'elle ne prenne véritablement forme. Un récit qui resterait en deçà de l'histoire qu'il serait censé raconter. Non pas tant que chaque tableau intègre le récit dans sa structure : il peut y avoir une peinture qui se donne comme un portrait, une autre comme une composition, voire pour certaines encore comme une scène. Mais toutes, par le jeu des lignes et par ce qui constitue des fantômes ou des fragments de figures, induisent une logique narrative ; quand bien même celle-ci reste en suspens ou peut avoir un aspect quasi virtuel.

La gamme colorée est très variée, mais son emploi ne respecte aucune volonté de réalisme. Une dose d'humour vient dérouter l'interprétation et nous offre des situations qui participent d'un pittoresque utilisé de telle façon qu'il produit quelque chose à la fois d'inquiétant et d'hilarant, sans qu'on sache bien de quel côté de l'alternative nous placer.

On pense parfois à la part de grotesque présente dans l'œuvre d'un James Ensor. Ce n'est d'ailleurs pas par hasard que ce jeune artiste affectionne des artistes comme Urs Fischer ou Olaf Breuning. On dit parfois de certaines situations qu'elles sont des tempêtes dans un verre d'eau, c'est un peu ce qui arrive à ses personnages qui semblent être à mi-chemin entre ce qui serait une genèse monstrueuse, issue de manipulations aberrantes ou les restes altérés d'une humanité après quelque catastrophe picturalo-mentale !

Nikkanen revendique la force imageante des jeux de forme et de couleur. Il évoque la notion de *paréidolie* avec cette tendance naturelle qu'a le cerveau humain à percevoir des visages là où il n'y en a pas, tels ces nuages ou ces roches que nous investissons de projections anthropomorphiques. Il déclare même avoir souffert d'une sorte d'apophénie lui faisant établir des relations non rationnelles entre les choses. Mais ce qui importe le plus ici, c'est ce que ce parti pris lui permet comme connexions et amalgames entre le trait, la couleur et ce qu'ils peuvent faire advenir comme image manifeste ou latente. La peinture de Nikkanen peut être unitaire comme dans *Psychic tsunami*, où la forme contient l'image d'un désastre de la forme, ou au contraire reprendre la structure spatiale et compositionnelle de la peinture de genre ou d'histoire, où se déploient sur le tableau des séquences mélangées et fragmentées de récits dignes de comics, comme dans *Acid Afterlife* ; ou enfin participer d'un mouvement de métamorphose dans lequel les signes, dans leurs agencements et leurs articulations formelles, peuvent produire deux images différentes mais liées comme dans *Anamorphic Study*. Mais l'image est toujours chez lui comme corrodée par son caractère délibérément « douteux ». Dans *The Last Painting of On Kawara*, l'esprit de sérieux semble soumis aux actes manqués d'un expressionnisme gestuel fonctionnant comme l'envers hystérique de la distance conceptuelle : il y a là un art d'envisager la fin des choses sur le mode du *lamentable*. Ce n'est pas par hasard que Nikkanen introduit des *dispositifs sculpturaux* dans son travail. À l'inverse des fragments de corps ou des objets qu'on peut voir chez Robert Goyer, porteurs de métaphores souvent mélancoliques, Nikkanen théâtralise délibérément la scène de ses représentations. Il joue de la métonymie et place ses objets dans une situation ambiguë entre fragments d'organes et éléments d'un réseau. Hybrides entre l'organique et le technologique, ils viennent instituer dans l'espace un récit en vacance (comme l'on parle d'un poste vacant, et donc libre d'être occupé ; mais aussi d'une vacance momentanée des signes). Ils induisent également une relation aux tableaux qui en change leur statut en les intégrant comme éléments de décors d'une scène et d'un monde où se côtoient le trivial et le pathologique.

Son humour est au service de ce que l'on pourrait nommer une symbolique de l'ordinaire. La couleur vient parfois, comme dans ses photographies retouchées et colorisées, introduire une inquiétante étrangeté dans l'ordinaire des choses, rendre énigmatique l'évidence des images. Ce n'est pas étonnant que l'on puisse trouver chez lui des éléments propres à la symbolique maçonnique mais aussi l'écho de certaines formes de spiritisme (cf. *Les Mondes célestes* d'un Camille Flammarion ou les visions d'un Emmanuel Swedenborg). Mais c'est aussi la capacité d'absorber dans son art les éléments iconiques propres à la culture populaire urbaine, les objets et déchets de notre société consumériste, qui donne une très forte singularité à son œuvre. D'un certain point de vue il reprend une tradition de l'ironie et de la provocation visuelle que l'on pouvait trouver chez un Karel Appel ou dans les œuvres anciennes d'un Jorg Dokoupil. Mais en y intégrant un sens de l'énigme visuelle, du gag et du récit initiatique. Par certains aspects, on pourrait trouver l'écho lointain de plusieurs figures du surréalisme. L'image et ses significations peuvent chez Nikkanen se retourner. Elle campe entre boîte à gag et *Wunderblock*. Sa capacité à absorber dans son art les éléments iconiques d'origines culturelles et sociales multiples, des objets et signes de notre société consumériste, lui donne une très forte singularité. Mais son œuvre, au-delà de l'humour, interroge les limbes de notre réel et de notre inconscient collectif.

---

The paintings of Aapo Nikkanen put us in an ambiguous position. They are abstract but with figurative elements; figurative but with a tendency to dissolve the figure in the paint. As if we were present at a small wreckage. They have a disturbing side because in the first instance, they put the viewer off balance. We can think as much of Goyer as Peter Saul, Bram van Velde as Guston and even sometimes of the symbolism of the likes of Odilon Redon. They strike first by a double use of colour and line for the benefit of a universe that falls within a certain irony. But the artist associates irony with symbolic and formal complex logics.

**1 – Untitled**, 2013.  
Techniques mixtes sur impression giclée.  
30 x 24 cm.

**2 – Redneck Planet**, 2012.  
Acrylique sur toile. 65 x 50 cm.

**3 – Acid Afterlife (the first painting  
On Kawara made after his death)**, 2012.  
Acrylique sur toile. 40 x 50 cm.

**4 – The Last Painting of On Kawara**,  
2012.  
Acrylique sur toile. 30 x 40 x 3 cm.

1 | 2 | 3 | 4



Each painting by Aapo Nikkanen transforms itself as we look at it, into a scene in which what could be the beginning of a narration that is knotted and loosed without taking on a true form. A narrative that apparently remains below the story it is supposed to tell. Not so much as each painting includes the narrative in its structure: there can be a painting which presents itself as a portrait, another as a composition, even for some as a scene. But all, by the set of lines and by what constitutes ghosts or fragments of figures, induce a narrative logic; when in fact this remains in suspense or can have a quasi-virtual existence.

The colour range is very varied but its use does not respect any intention for realism. A dose of humour comes to divert the interpretation and offers us situations that participate in a picturesque used in such a way that it produces something that is both disturbing and hilarious without us being able to know on which side of the alternative we should place ourselves.

We think sometimes of the part the grotesque plays in the works of James Ensor for example. It is not furthermore by chance that this young artist is fond of artists such as Urs Fischer and Olaf Breuning. Certain situations are sometimes described as storms in a teacup, this is a little like what happens to his figures which seem to be half way between what would be a monstrous genesis, derived from abhorrent manipulations or the corrupted remains of a humanity after some pictorial-mental catastrophe! Nikkanen claims the imaging strength of plays on colour and form. He evokes the notion of *pareidolia* with this natural tendency that the human brain has of perceiving faces where they do not exist, such as in clouds

or rocks which we invest with anthropomorphic projections. He declares even that he has suffered from a sort of apophenia that makes him establish non rational relationships between things. But what is the most important here is that this bias allows him like connections and amalgams, between line, colour and what they can make happen as a manifest or latent image. The painting of Nikkanen can be unitary like in *Psychic tsunami* in which the form contains the image of a disaster of the form, or on the contrary repeats the spatial or compositional structure of genre or history painting in which the mixed and fragmented sequences of stories worthy of comics are deployed on the painting, such as in *Acid Afterlife*; or finally participate in a movement of metamorphoses in which the signs, in their formal arrangements and articulations, can produce two images that are different but connected, such as *Anamorphic Study*. But the image in his work is always as if it had been corroded by its deliberately “doubtful” character. In *Kawara Last Painting*, the spirit of seriousness seems to be subjected to parapraxes of a gestural expressionism operating like the hysterical back to conceptual distance: there, there is an art of envisaging the end of things in the mode of the *lamentable*. It is not by chance that Nikkanen introduces *sculptural devices* in his work. Unlike fragments of bodies or objects that can be seen in the art of Robert Gober, carriers of metaphors that are often melancholic, Nikkanen deliberately makes the scene of his depictions theatrical. He plays with metonymy and places his objects in an ambiguous position between fragments of organs and elements of a network. Hybrids between the organic and technological, they institute in the space a story in vacancy (as we speak of a vacant

position, therefore free to be occupied but also of a momentary vacancy of signs). They also induce a relationship with paintings which change their status by integrating them as decorative elements of a scene and a trend in which the trivial and the pathological rub shoulders His humour serves what could be called a symbolism of the ordinary. Colour at times, like in his retouched and colourized photographs, introduces a disturbing strangeness in the ordinary of things, making the evidence of the images enigmatic. It is not surprising that in him the echo of certain forms of spiritism can be found (cf. *The Celestial Worlds* of Camille Flammarion for example of the visions of Emmanuel Swedenborg). But it is also the capacity to absorb the iconic elements specific to popular urban culture in his art, the objects and waste of our consumerist society that gives his work a very strong singularity. From a certain point of view he is repeating a tradition of irony and visual provocation that can be found in the art of Karel Appel or the early works of Jorg Dokoupil for example. But in integrating a sense of the visual enigma, of the gag and initiatory story. In certain aspects the distant echo of some figures of Surrealism can be found. The image and its meanings can in the art of Nikkanen twist around. It camps between joke box and Wunderblock. His capacity to absorb in his art iconic elements of multiple cultural and social origins, objects and signs of our consumerist society gives it a very strong singularity. But his work, beyond the humour, interrogates the limbo of our reality and our collective unconscious.

# Solène Ortoli

par Solène Ortoli et Marianne Derrien

## Chronique d'une vie illustrée du Salon

Solène Ortoli : *L'avantage du verre...* L'année dernière, quand je suis venue au Salon, je me suis rendu compte que le lieu était très ouvert. J'ai imaginé un artiste qui n'aurait pas été sélectionné, mais qui accrocherait ses toiles aux grilles *côté Salon*. J'ai fait des dessins, regarde... Par contre, je ne lui ai pas encore trouvé de nom.

Marianne Derrien : Ton titre est très duchampien... Le pseudonyme, le regardeur, le *Grand Verre*, etc. Tes dessins sont très beaux. Cela me rappelle ce roman, *La vie illustrée de Marcel Duchamp*, avec douze dessins d'André Raffray. Il y a une image où Marcel Duchamp assiste à une représentation des *Impressions d'Afrique* en 1912, expérience qu'il qualifiera comme révélatrice et qui l'amènera à concevoir le *Grand Verre*. Tu penses toujours à cette idée de ne pas être à l'intérieur du Salon ? Parle-moi encore de lui.

S.O. : Oui, c'est comme si je me déguisais et me glissais sous d'autres traits. La mise à distance, son élaboration, je pense que c'est ce qui m'intéresse. Chez cet artiste non sélectionné, il y a quelque chose de décomplexé : je suis visible donc je me montre. Il s'invite entre deux artistes sélectionnés, mais de l'autre côté du *verre*. Dans la situation que je mets en place, je souhaite surtout rendre visible la tentative « d'intégration » de la part de l'artiste plutôt que la position du refusé.

M.D. : Je pense à *L'effet de Serge*, ce spectacle de Philippe Quesne. Son travail est aussi à la croisée du théâtre et des arts plastiques... C'est l'histoire de Serge qui, le dimanche soir, invite chez lui des amis pour leur offrir un petit spectacle d'effets spéciaux.

S.O. : Oui, en faisant chuchoter ses comédiens, il nous plonge dans une intimité. En observant les grandes baies vitrées du Beffroi, j'ai eu l'impression qu'il y avait un espace à investir, comme une scène. Un espace que quelqu'un aurait pu avoir envie de remplir. Mais je me demande jusqu'où il faut investir cet espace. Est-ce que ce stand extérieur nécessite-t-il la présence de l'artiste ? Est-il intéressant de mettre une personne à l'intérieur le temps de l'événement ?

Une personne qui interviendrait à certains moments pour parler de ce travail exposé et, qui l'air de rien, voudrait faire oublier le *verre* ?

M.D. : C'est aussi une partition. Tu veux donner du rythme, faire une chronologie de l'événement ou le laisser évoluer en fonction des réactions qu'il va susciter ?

S.O. : En effet, je ne maîtrise pas entièrement mon projet pour cette raison-là. La chose qui me semble importante avant tout, c'est que la mise en scène ne soit pas lisible et que l'événement paraisse réel. Quand je suis dans une exposition, j'écoute les commentaires que les visiteurs font sur les œuvres. À partir de ce qu'ils voient, ils se racontent des légendes. D'autres légendes que celles imprimées sur un carré en plexiglas, en bas à gauche de l'œuvre.

## Chronicle of an illustrated life of the Salon

S.O. : "*The advantage of glass...* last year, when I came to the Salon, I noticed that the place was very open. I imagined an artist who had not been selected, but who hangs his canvases on the gates. I make drawings, look... On the contrary, I have not yet found a name for him."

M.D. : "Your title is very Duchampian...the pseudonym, the viewer, le *Grand Verre*, etc... Your drawings are very beautiful. This reminds me of this novel, *The illustrated life of Marcel Duchamp* with twelve drawings by André Raffray. There is an image where Marcel Duchamp attends a performance of the *Impressions of Africa* in 1912, an experience he would describe as revealing and which would lead him to conceive the *Grand Verre*. Are you still thinking of this idea of not being inside the Salon? Talk to me again about him."

S.O. : "Yes, it's as if I disguised myself and slid under other features. The distancing, its elaboration, I think that's what I'm interested in. There is something uninhibited in this artist who was not selected: I am visible therefore I show myself. He invites himself between

two selected artists, but on the other side of the *glass*. In the situation that I set up, above all I want to make the attempt at "integration" visible on the artist's part, rather than the position of the refused."

M.D. : "I think of *L'Effet de Serge*, the performance by Philippe Quesne. His work is also at the intersection of theatre and the visual arts... it is the story of Serge who, on a Sunday evening invites friends to his home, to give them a small show of special effects."

S.O. : "Yes, in making the actors whisper, he plunges us into an intimacy. In observing the large windows of the Beffroi, I had the impression that there was a space to be inhabited, like a stage. A space that someone could want to fill. But I wonder just how far this space needs to be inhabited. Does this external stand require the artist's presence? Is it interesting to put someone inside for the duration of the event? A person who would take part at certain times to talk about this exhibited work and, who nonchalantly, would make the *Verre* forgotten?"

M.D. : "It is also a partition. Do you want to give rhythm, make a chronology of the event or leave it to evolve on the basis of the reactions it will arouse?"

M.D. : "In fact, I don't have complete control of my project for that reason. The thing that seems important to me above all, is that the setting is not legible and that the event might appear to be real. When I am in an exhibition, I listen to the comments the visitors make about the works. Starting from what they see, they tell each other captions. Captions other than those printed on a square of Perspex below the work on the left".

Sponsors: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil général des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge, ADAGP



1 – Photo Montrouge 2013, 2014.  
Photo.

2 – Visuel extérieur. Sans dialogue,  
2014.  
Dessin.

3 – Visuel extérieur. Dialogue 1 et 2, 2014.  
Dessin.

4 – Visuel intérieur. Dialogue 3, 2014  
Dessin.

5 – Détail signalétique, 2014.  
Dessin.

| 1  
2 | 3 | 4  
5 |



**1 – *Herbier hérissé*, 2014.**  
Techniques mixtes. Cire, papier, boîte, éléments végétaux séchés. 45 x 52 x 55 cm.  
© Photo: Violaine Chaussonnet.

**2 – *Herbier double aux pétales*, 2014.**  
Techniques mixtes. Cire, papier, bois, éléments végétaux séchés. 6 x 30 x 35 cm.  
© Photo: Violaine Chaussonnet.

**3 – *Herbier jaune*, 2013 (détail).**  
Techniques mixtes. Cire, papier, carton, éléments végétaux séchés. 31 x 45 x 30 cm.  
© Photo: Illés Sarkantyú.

**4 – *Herbier jaune*, 2013.**  
Techniques mixtes. Cire, papier, carton, éléments végétaux séchés. 31 x 45 x 30 cm.  
© Photo: Illés Sarkantyú.

**5 – *Herbier cœur*, 2013.**  
Techniques mixtes. Cire, papier, carton, bois, éléments végétaux séchés. 32 x 37 x 30 cm.  
© Photo: Illés Sarkantyú.

1 | 3  
2 | 4  
| 5



# Inès P Kubler

par Camille Viéville

En 1906, Ernst Jentsch, dans un essai demeuré célèbre pour l'histoire de la psychanalyse, s'interrogeait sur cet obscur instant d'incertitude « où l'on doute qu'un être en apparence animé soit bel et bien vivant et, réciproquement, qu'un objet sans vie ne soit pas en réalité animé <sup>(1)</sup> ». Plaçant l'inquiétante étrangeté au cœur de son travail, Inès P Kubler crée un univers où les objets semblent à la fois dotés d'une vitalité propre et figés pour l'éternité. Plus encore, sa prédilection pour les matériaux de récupération (papier journal, corde, boîtes diverses, clous, etc.), les matières naturelles (bois, feuilles séchées) et leur assemblage, témoigne de sa volonté d'échapper à un monde toujours plus standardisé. Depuis quelques années, elle recourt aussi systématiquement à la cire, substance d'une remarquable plasticité et pourtant très stable, tantôt liquide – bien qu'hydrophobe –, tantôt solide, souvent utilisée pour donner l'illusion de la vie, en sculpture bien sûr, mais aussi dans certains procédés de momification.

Ainsi, par ses assemblages, Inès P Kubler reconstruit le quotidien qui, sans différer profondément du réel, subit de sensibles métamorphoses : s'opère, selon les mots de l'artiste, un « glissement du familier vers l'étrange, faisant de ces objets un viatique vers les fantaisies du spectateur <sup>(2)</sup> ». Ces installations – dont le principal point commun est la cire – s'inscrivent également dans un temps suspendu : une chemise encore pliée dans sa boîte (*Pliage*, 2007), les restes d'une architecture ruinée, des piles de vaisselle oubliée dans une petite malle (*Sans titre*, 2014).

La découverte d'un herbier ancien – dont les feuillets et la couverture avaient, au fil des décennies, gonflé jusqu'à fusionner – a inspiré à Inès P Kubler la série *Herbiers*, commencée en 2013. La cire va y jouer un rôle nouveau. Dans ces œuvres, elle n'est plus un élément parmi d'autres, non, elle se trouve désormais au cœur même du processus créatif. Coulée, elle fait office de liant et permet aux matériaux de se maintenir ensemble, tout en assurant leur bonne conservation. Les fragments végétaux surgissent de leur contenant devenu trop étroit pour eux : feuillets de papier ou de carton, boîtes en bois, boîtes d'allumettes et autres boîtes de Pétri (empruntées aux microbiologistes). La réflexion sur le débordement de la nature,

entamée par P Kubler avec *Nidification* (2009), et sur son insoumission fondamentale à la culture des hommes, prend alors un tour plus ombreux. L'espoir d'un renouveau est lui aussi marqué de cette inquiétude initiale, représentée par les crevasses, les béances, les aspérités des assemblages. Ces herbiers sont des objets atrabilaires, la mise en scène du temps suspendu nous rappelant à notre propre finitude.

(1) Ernst Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906) (ma traduction).  
(2) Inès P Kubler, *Sculptures / Installations*, texte en ligne sur son site.

In 1906, Ernest Jentsch, wrote an essay that was to become a milestone in the history of Psychoanalysis, it was a reflection upon that dark moment of doubt “when one wonders if an apparently animated being is truly alive and kicking and conversely if an inanimate object might actually be alive <sup>(1)</sup>”. By focusing her work on disquieting strangeness, Inès P Kubler creates an environment in which objects seem at once filled with vitality and forever petrified. Also, her inclination toward recycling (newspapers, strings, boxes, nails etc.), employing natural materials (wood, dried leaves) and assembling them, illustrates her desire to escape a world that has become increasingly standardised. For the past few years she has systematically turned to wax; a remarkable material for its plasticity it is extremely stable and can, even though hydrophobic, go from liquid to solid, it also is sometimes used to give the illusion of life, through sculpture, of course, but also during certain mummification processes. So, Inès P Kubler's assemblages reconstruct mundane situations which are a close reflection of reality yet have visibly undergone a series of transformations. The artist explains: “a familiar setting suddenly begins shifting to something quite unsettling, feeding the viewer's imagination.” Her installations – which all have wax in common – seem to have suspended time: a shirt is still neatly folded in its box *Pliage*, (Folding), 2007, the rubble from a ruined building, piles of dishes forgotten in a small truck, *Sans Titre*, 2014.

One day Inès P Kubler came across an old herbarium – the pages and cover had, over time, swollen so much they had begun to

merge together; it inspired her series *Herbiers* launched in 2013. Here wax will have another part to play. Indeed, in these pieces wax is not just an element amongst others it is right at the heart of her creative process. In liquid form it is used as a binder to ensure that all the parts are maintained together while preserving them in good condition. Vegetal fragments overflow their container for lack of space: sheets of paper, cardboard, wooden boxes, matchboxes and other Petri dishes (borrowed from microbiologists). P Kubler's investigation into how unruly nature is – initiated with *Nidification* in 2009 – and how it fundamentally overrules the culture withheld by mankind, takes a rather dark turn. Hope for revival is also marred by a primal fear, represented here by the crevasses, gaping holes and sharp edges of the assemblages. These herbaria are irritants; staged to give a sense of suspended time they remind us that we are finite.

(1) Ernst Jentsch, *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906) translated by the author into French.



# Pénélope

par Sandra Cattini

## Les ciseaux de Pénélope

Pénélope est presque un nom générique, celui d'une forme de résistance, d'un rempart contre le flux amnésique de l'information, fait d'un lent et patient travail de tissage des nouvelles que notre artiste militante recueille à travers ses collages. Chacun, selon son sujet, est l'objet du dépouillement régulier du monde à travers les articles du journal du même nom. Cela peut lui prendre plusieurs années pour amasser la somme d'informations nécessaire à constituer ses tableaux de mots qui reprennent le plus souvent des standards de la culture visuelle, non pas en nouilles, mais en coupures de presse. Sont ainsi repris Van Gogh, Munch, Hokusai... etc.

Depuis 2011, elle travaille à une série de collages sur Fukushima, suite à la catastrophe qui a eu lieu en mars 2011, et cite et re-cite en plusieurs volets les célèbres estampes de Hokusai sur le mont Fuji.

Aux aberrations d'Hokusai où un motif, la vague, envahit et supplante le sujet initial du mont Fuji, succèdent les vagues de lettrines tout en arabesques qui se déchainent et hypnotisent toute l'actualité. Un individu armé de ses ciseaux et du journal, en dehors de tout circuit, réagit. L'insistance et la régularité forgent cette position singulière émouvante.

*Fukushima I* (2011-2012) reprend *La vague* d'Hokusai, et relate la stupeur et l'hébété face au drame, à travers la déferlante d'articles parus pendant les trois semaines qui ont suivi. Sous les cheminées de la centrale électrique, placée devant le mont Fuji, peuvent se lire les mots constituant la vague qui va s'écraser sur elles : « solution », « en difficulté », « renfort », « inquiétude », « résiste », « hostilité », « mécontentement », « compte ses morts »... Puis leur font suite les mots « stupidité », « embarras », « sanitaires », « écologique »... D'autres lames, qui s'épanchent plus sur le désarroi et les conséquences de tout cela.

Au choc succède la résignation à des peurs immédiates. On assiste à une contraction du temps, si l'on en croit les expressions retenues au creux de la vague par les articles des deux mois suivants : « Attention aux retombées financières », « L'arrêt du

nucléaire au Japon suscite l'inquiétude », « Pourquoi les marchés financiers n'ont-ils rien vu à Fukushima ? » (*Fukushima II*, 2011-2012). Le troisième relaie les considérations politiques d'un débat qui s'inscrit en toile de fond, sur les publicités d'Areva et d'EDF dont le slogan, « ce ne sont pas quelques gouttes qui vont nous arrêter », résonne drôlement.

Entre juin 2011 et mars 2013, on s'éloigne de la catastrophe et de son onde de choc (*Fukushima IV*). Au point qu'elle est quasiment passée sous silence et ne subsiste que de loin à travers une quinzaine d'articles. Tout paraît s'être effacé et, à l'image du mont Fuji émergeant des eaux muettes, le calme serait revenu. Sous les découpages de Pénélope, « Le Monde » qui entoure l'image comme une frise s'écrit : « Le Mensonge ».

Pénélope veille.

## Penelope's scissors

Penelope is almost a generic name; a name that speaks of resistance, a shield against the amnesic flow of information slowly, patiently woven with the news articles grouped in our militant artist's collages. Each one addresses a topic and is a compilation of the world – *le monde* in French – cut out from the daily newspaper also called "Le Monde". It can take her several years to gather the right amount of information to compose her framed words which often recreate popular paintings by such artists as Van Gogh, Munch, Hokusai, etc. using, not noodles, but newspaper clippings.

She has been working on a series of collages on Fukushima since 2011, in the wake of the March 2011 disaster, repeatedly quoting on several panels Hokusai's famous prints of Mount Fuji. These deviant Mount Fuji representations are submerged and dominated by another of the Japanese artist's motifs: wave after raging wave of swirling, hypnotic newsprint. Indeed, a person, an outsider even, can comment on the news merely armed with a pair of scissors and newspapers. It is the determination and consistency of her reactions that instil such a singular emotion into the work.

*Fukushima I* (2011 – 2012) re-appropriates Hokusai's wave to tell of the stupefaction and bewilderment caused by the disaster, her medium is the flood of articles published during the three following weeks. Under the stacks of the electric power plant, at the foot of Mount Fuji, the rising tidal waves, ready to crash onto the plant, are made up of the words: "solution", "in trouble", "reinforcement", "concerns", "resistance", "hostility", "discontent", "counting the dead"... followed by "stupidity", "embarrassment", "sanitary", "environmental"... other breakers in line bring word of the ensuing despair and consequences.

After the initial shock, paralysing fear imposes resignation. It seems time has shrunk, if we are to believe the statements hidden in the trough of the waves found in articles written during the two months after the event: "Danger of financial consequences", "End of nuclear programmes in Japan", "Why have the financial markets not seen anything at Fukushima?" (*Fukushima II*, 2011 – 2012). The third relays the political considerations under question, the arguments are highlighted against a background of advertisements for Areva and EDF (both energy behemoths) boasting a slogan with a strange ring to it: "a few drops of water are not going to stop us".

Between June 2011 and March 2013 with *Fukushima IV*, the disaster and its shock wave are slowly becoming part of the past. It is hardly even mentioned anymore, only some fifteen articles still address the topic. It all seems forgotten: Mount Fuji stands alone, emerging from the silent swell, all is quiet. Underneath Penelope's collages, "The World" that frames the image like a frieze spells out: "Mensonge" (Lies).

Penelope is on watch.

**1 – Fukushima vue n°4, Hommage à Hokusai, 2013.**

Collage journaux et encre de Chine. 80 x 110 cm.

**2 – Le cri(se), Hommage à Munch, 2012.**

Collage journaux et acrylique. 110 x 80 cm.

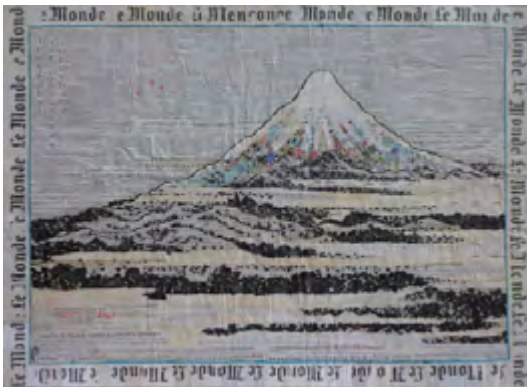
**3 – Fukushima vue n°1, Hommage à Hokusai, 2011.**

Collage journaux et acrylique. 80 x 110 cm.

**4 – Stéréotype n°1, l'épouse et la mère, Hommage à Picasso, 2013.**

Collage journaux, livres, papiers divers et encre. 65 x 50 cm.

1 | 3  
2 | 4



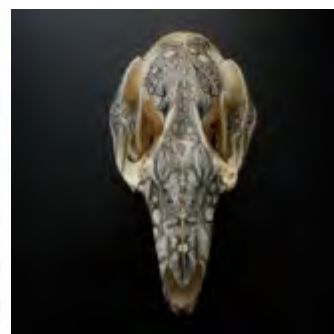
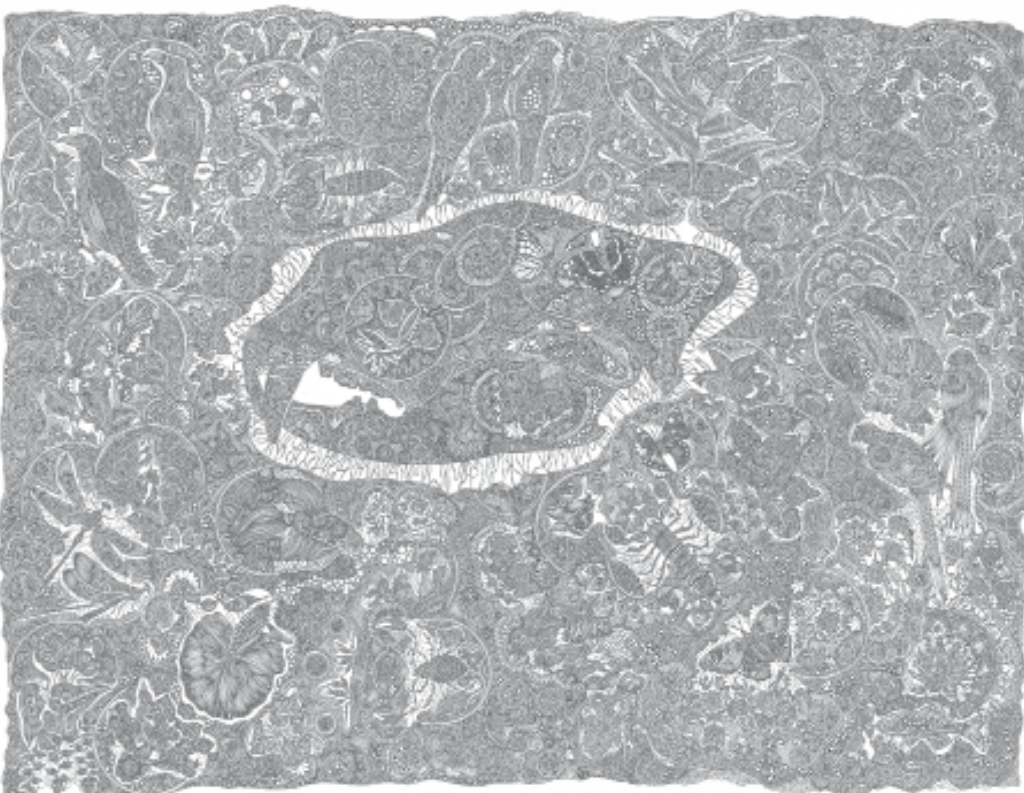
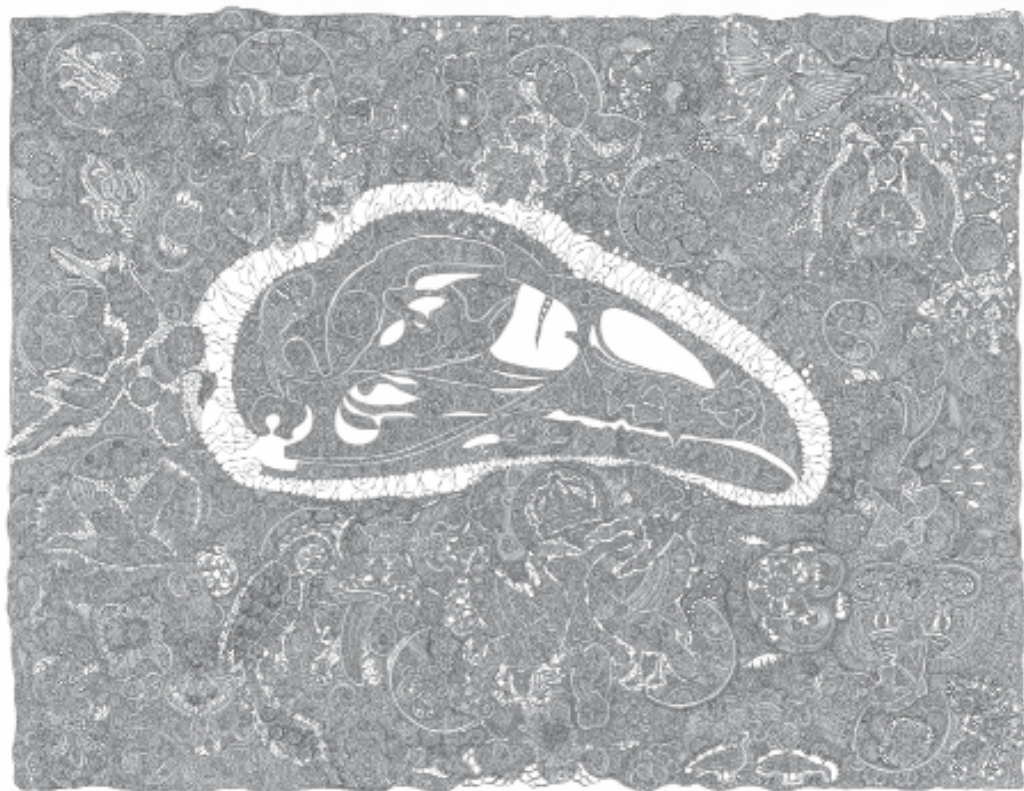


**1 – Neuf**, 2012.  
Dessin au staedtler sur carton. 50 x 65 cm.  
© Photo: I-labo

**2 – Huit**, 2012.  
Dessin au staedtler sur carton. 50 x 65 cm.

**3 – Crâne de Fouine**, 2012.  
Dessin au staedtler sur os. 7 x 9 x 14 cm.

1 | 3  
2 |





# Emeline Piot

par Christian Berst

Au commencement, le trait prend racine au centre de la feuille, circonvolant cet axe au point de lui faire naître un esprit tutélaire, voire un *Urbild*. Ensuite, s'en va coloniser l'étendue du papier jusque dans ses derniers retranchements, puis, revenue de ces orées, l'encre finit de scarifier la surface, encore et encore ; chaque forme devenant à son tour la matrice d'une nouvelle génération, le blanc de la feuille termine épuisé, mais plus primordial que jamais.

Ses œuvres, Emeline Piot les appelle ses « fantaisies », sans doute en allusion à une époque où ce terme n'était pas réduit à désigner un caprice, mais référerait aux temps immémoriaux des apparitions, des envoûtements et de l'oniromancie.

Dans cette mécanique holistique du rêve, d'ailleurs, l'hybridation entre règne animal et végétal génère inmanquablement de nouvelles chimères, elles-mêmes serties dans ce grouillement. Tandis que des figures hiératiques d'un lointain animisme semblent s'imposer.

Les formes emplissent le papier dans une fausse symétrie, comme surgies d'une démonologie médiévale ou rescapées du jardin des délices, mais, signe d'un évident syncrétisme culturel, finissent aussi par rappeler les tatouages maoris. Ce parallèle devient plus frappant encore lorsqu'un crâne d'animal – également totem central de ses dessins – devient le support tridimensionnel de ces vanités d'encre.

Évoquant tour à tour les trophées surmodelés de Nouvelle-Guinée, l'ossuaire de Hallstatt et les *Calaveras* mexicains, le travail d'ornementation d'Emeline Piot tend, pareillement, à « animer » une surface inerte dans une ultime conjuration de la mort, doublée d'une résurrection symbolique.

Le XXI<sup>e</sup> siècle serait donc spirituel, ou ne serait pas, à en croire Malraux. Faut-il alors s'étonner si des artistes en nombre toujours croissant cherchent à refonder dans nos peurs ancestrales une iconographie liturgique capable de nous réconcilier avec notre mystère ?

Qu'ils le fassent, comme ici, en nous livrant un vertige babélien, polysémique, proliférant,

baroque même, traduit moins un désarroi qu'une volonté d'atteindre à l'universalité.

En ce sens, il se pourrait bien qu'Emeline Piot soit une chamane.

At the beginning, a line takes root at the center of the page circumventing the axis to the point that it produces a guardian figure or a sort of *Urbild*. Then it sets off to take over the surface of the paper pushing into the farthest corners and, after leaving the borderlines, the ink goes on to scratch the surface again and again; each figure ends up becoming a matrix for yet another generation. The white sheet, finally spent, still remains as primordial as ever.

Émeline Piot calls her works “fantasies”, no doubt alluding to a time when these were not simply fancies, but part of an ancient époque of apparitions, spell-casting and dream-reading.

With her holistic dream mechanisms, interbreeding between the animal and vegetal never fails to produce new fanciful imaginations that are also caught within the surrounding welter of images. Meanwhile tutelary figures emerge from some faraway animist places.

These forms fill the sheet with false symmetry; it is as if they had sprung forth from some medieval demonology, or had escaped from a garden of delights, but, end up resembling Maori tattoos, proving her cultural syncretism. The parallel becomes even more striking when an animal skull – also a central totem in her drawings – is the tri-dimensional ground for her ink *Vanitas*.

Evocative of New-Guinea trophy skulls, the Halstatt ossuary and the Mexican *Calaveras*, Émeline Piot's ornamental work also aims at bringing life to a lifeless surface in a last attempt to both avert death and perform a symbolic resurrection.

If we are to believe André Malraux, the 21<sup>st</sup> century is to be spiritual or not at all. Is it not natural then that a growing number of artists are looking to transform our ances-

tral fears into a liturgical iconography that could reconcile us with our mystery?

When, as here, it is done by offering a proliferous, polysemic, head-spinning, even baroque, babble from Babel, the work expresses rather than vulnerability a true desire to achieve universality.

Which is why, Émeline Piot just might be a shaman.

# Louise Pressager

par Marianne Derrien

## C'est bon pour la Morale !

Louise Pressager a commencé par des études en Droit, menées parallèlement à l'écriture de paroles de chansons. *Verba volant, scripta manent*, « Les paroles s'envolent, les écrits restent et font preuve. » Du texte au dessin, le passage fut assez évident pour elle tout en gardant les deux pieds dans une réalité sociale hors du système de l'art contemporain. C'est la rigueur du Droit qui lui a apporté le souci du classement pour mieux mettre du désordre et *vice e versa*. Loin de n'être que des provocations, ses œuvres flirtent avec le « préjugé esthétique ». Malgré les renversements de valeurs qu'elle opère, il s'agit pour elle d'un décalage naturel, d'une contradiction qui lui est inhérente. L'artiste franchit toujours les frontières entre le masculin et le féminin, entre la norme et la transgression. Louise Pressager dose à sa manière ce subtil mélange d'ironie, de joie, de cruauté et de fragilité dans ses œuvres. *Maison*, cette photo d'un sexe féminin aux poils pubiens rouges nous accueille au cœur de cette installation fourmillante de dessins, de vidéos et d'objets. Centre de gravité, cette « porte d'entrée » dans le travail de Louise Pressager souligne sa part naïve et assumée à la force libératrice. Fascinantes et arrogantes, ses œuvres hérétiques et non blasphématoires soulignent leur aspect régressif. Histoire des croyances, Louise Pressager nous interroge sur le fait de croire en Dieu, en la médecine, en la politique, en l'égalité entre les sexes, en l'émancipation de soi par le travail. Ce sont ses sujets principaux, ses cibles de prédilection. Cette révolte à l'œuvre est également palpable dans sa série de vidéos *Travaux de démolition*. Ces *witz* visuels fonctionnent à merveille par le ratage, la mauvaise idée et la liberté d'action qui sont mis au paroxysme d'une pratique parfois culpabilisante pour Louise Pressager.

En état d'urgence, son installation *Pin pon pin pon pan pan pan (autel à l'usage des tireurs d'ambulances)* est constituée d'un amoncellement de petits véhicules factices grimés en ambulances afin de panser et de convoquer les tromperies. Le gyrophare nous rappelle à l'ordre pour ne pas perdre notre vigilance. Postiches et pastiches des jeux d'enfants, c'est également dans la vidéo *Le gros câlin* que Louise Pressager se travestit en Christ pour obtenir un effet grotesque

proche des saynètes des Monty Python. Cette vidéo sur l'amour, le rapport à l'autre et la protection est faite avec une joyeuse désinvolture, manipulant le crucifix devenu personnage en carton-pâte planant au-dessus de nos têtes. Obsédée... par sa géométrie, elle s'intéresse au crucifix pour sa dimension formelle et son assemblage des contraires tout comme le phallus, la cravate, la maison. Dans ses dessins, elle souligne le silence des espaces blancs qu'elle laisse entre les images et les mots à la manière du *Livre blanc* de Copi ou de Saul Steinberg, dessinateur au style simple mais affûté et au « coup de patte » lapidaire. Poussant les logiques de la fiction, son écriture visuelle est dans l'invention d'un verbe, un verbe qui secrète ses propres lois. Moralité potache entre exutoire et culpabilité, Louise Pressager prône un humour révolté où l'image contient sa propre destruction, paradoxalement et inévitablement vitale et jouissive.

## It's good for the Morale!

Louise Pressager began by studying Law, pursued in parallel to writing song lyrics. *Verba volant, scripta manent*, "the words fly away, the writings remain and become proof". From text to drawing, the passage was quite obvious for her while keeping both feet in a social reality that was outside the system of contemporary art. It is the rigour of Law that contributed to her interest in classifying to better disorganize and *vice versa*. Far from just being provocations, her works flirt with the "aesthetic prejudice". Despite the overturning of values that she operates, for her it is about a natural interval, a contradiction that is inherent in her. The artist always crosses borders between the masculine and the feminine, between normal and contravention. Louise Pressager doses in her own way a subtle mixture of irony, joy, cruelty, fragility in her works. *House*, the photo of a woman's sex with red pubic hair welcomes us into an installation teeming with drawings, videos and objects. The centre of gravity, the "entrance door" into the work of Louise Pressager emphasizes her naïve side that is assumed with liberating strength. Both fascinating and arrogant, her heretical works that are nevertheless not blasphemous, emphasize their regressive aspect. A history

of beliefs, Louise Pressager questions us on the fact of believing in God, in medicine, in politics, in the equality of the sexes, in the emancipation of the self through work. These are her main subjects, her favourite targets. This revolt in operation is equally palpable in the series of videos *Demolition Works [Travaux de démolition]*. These visual *witz* work perfectly by obliterating the bad idea and the freedom of action that are set at the height of a practice that is guilt inducing for Louise Pressager.

In a state of emergency, her installation *Pin pon pin pon pan pan pan (altar for the use of ambulance shooters)* consists of a drift of small fictional vehicles made up as ambulances in order to dress and summons deceptions. The siren brings us back to order so as not to lose our vigilance. Disguises and pastiches of childrens' games, it is also in the view *the big hug [Le gros câlin]* that Louise Pressager disguises herself as Christ to achieve a grotesque effect close to the sayings of Monty Python. This video about love, relations with the other and protection was made with a joyous flippancy manipulating the crucifix that has become a figure in papier mâché hovering above our heads. Obsessed... By its geometry, she is interested in the crucifix for its formal dimension and its gathering of constraints like a phallus, a tie, a house. In her drawings she emphasizes the silence of blank areas that she leaves between the images and words in the manner of Copi's or Saul Steinberg's *Blank Book [Livre blanc]*, the latter a draughtsman with a simple style that is sharpened, and with a lapidary "swipe". Pushing her logic as far as fiction, her visual writing is in the invention of a verb, a verb that secrets its own laws. Schoolchild morality between outlet and blame, Louise Pressager advocates a revolted humour where the image contains its own destruction, paradoxically and inevitably vital and pleasurable.

1 – *Je crois*, 2012.  
Encre sur papier. 15 x 20 cm.

2 – *Méto dodo*, 2012.  
Encre sur papier. 15 x 21 cm.

3 – *Husband, housewife*, 2013.  
Encre sur papier. 21 x 30 cm.

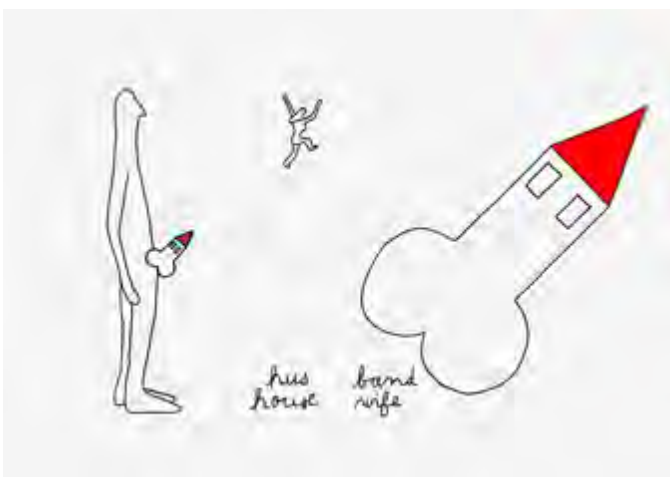
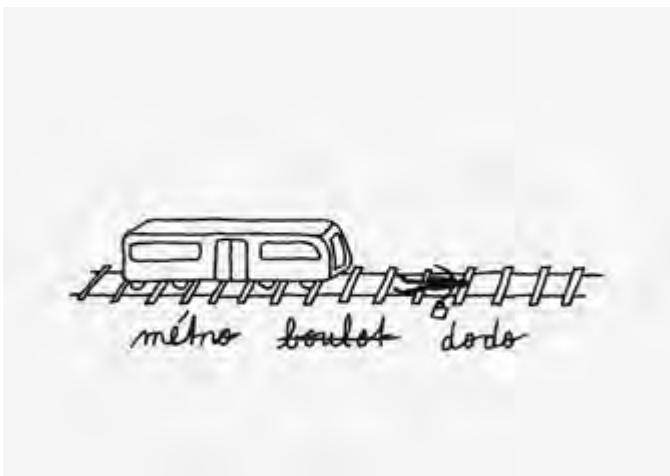
4 – *Préparation de la vidéo Le gros câlin*, 2014.

Photographies préparatoires d'une vidéo de 3 min. 55 sec.

5 – *Pin pon pin pon pan pan pan (autel à l'usage des tireurs d'ambulances)*, 2014.

Véhicules miniatures, acrylique, posca, gyrophare. Dimensions variables.

1 | 4  
2 | 5  
3 |





1 – *Extrait de la série Ekphrasis*, 2013.  
Photographie.

2 – *Vue d'atelier*, 2014.

3 – *Extrait de la série Ekphrasis*, 2013.  
Photographie.

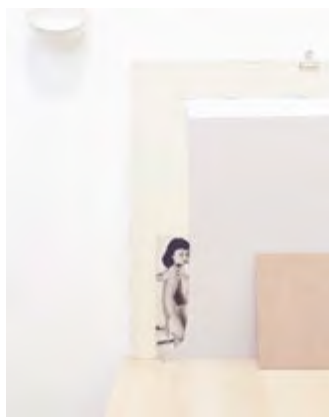
4 – *Extrait de la série Études*, 2013.  
Photographie.

5 – *Extrait de la série Pliages*, 2013.  
Photographie.

6 – *Extrait de la série Études*, 2013.  
Photographie.

1 | 3 | 5

2 | 4 | 6



# Matthieu Raffard

par Éric Suchère

## Agencements stricts

*Pliages* (2011-2012) : des pièces de vêtements usés sont pliées et forment des compositions quadrangulaires prises frontalement.

*Ekphrasis* (2012-2013) : de vieilles planches de bois ou du médium, des morceaux de carton aux découpes aléatoires et des photographies forment des agencements.

*Études* (2013) : des objets récupérés et autres rebuts constituent la base de photographies lapidaires totalement floues.

Toutes les séries énumérées ont, pour constante, une frontalité accentuée. Cette frontalité tire parfois dans les *Pliages* vers la planéité et, dans les autres séries, vers un espace peu profond donné par quelques obliques, elles-mêmes assez peu prononcées. La couleur participe de cet aplatissement, elle est peu accentuée, dans des tonalités et surfaces assez douces, éteintes, sans contrastes forts, où le blanc d'un mur vient souvent résonner avec le beige ou le rose d'un objet. La photographie, dans et par cet écrasement, évoque ainsi assez naturellement la peinture. On pourrait écrire que la peinture est l'idéal photographique de Matthieu Raffard, une peinture abstraite aux découpes accentuées où les bords des objets rythment l'espace ou, plutôt, la surface.

J'ai écrit rythme, mais la question rythmique n'est pas essentielle et n'est que la résultante d'une obsession pour l'agencement. Le travail de Matthieu Raffard est, fondamentalement, un travail de l'agencement, agencement des formes, agencement des surfaces, agencement de la couleur... dans le va-et-vient entre la composition à photographier présente devant le photographe et la manière dont la photographie va couper, cadrer, écraser cette composition, voire, pour les *Études*, la dé-focaliser – en ce sens, la photographie révèle ce qui n'est que latent dans la composition réelle.

Les photographies de Matthieu Raffard oscillent, dans cette opération, entre le cadrage le plus neutre (les *Pliages*) où l'agencement est celui des tissus centrés dans la composition finale, au décadage le plus fort (les *Ekphrasis*) où la photographie joue sur les bords, sur le hors-champs et la violence de la

coupure. Cette notion de coupure est essentielle dans les œuvres de Matthieu Raffard. Qu'un vêtement en recouvre un autre ou que, dans son pliage, il se recouvre lui-même ou bien qu'un plan passe devant un autre, qu'une planche soit dissimulée en partie par un morceau de carton et cache une photographie... La coupe est partout et la violence de celle-ci ressort particulièrement dans les *Ekphrasis* qui, contrairement aux deux autres séries, présentent souvent des figures, des photographies de figures, fragments d'images ready-made en noir et blanc dissimulés en partie, masquant la violence d'un geste – une main tenant une hache dans un geste de mise en abyme de la coupe – ou un désir possible dans des modèles féminins aux poses érotiques, qui m'évoquent aussi bien l'extase distancée d'un Georges Bataille que les dissimulations per-verses d'un Alain Robbe-Grillet.

## Strict arrangements

*Pliages* (2011-2012) : pieces of worn out clothes are folded and form quadrangular compositions taken frontally.

*Ekphrasis* (2012-2013) : old planks of wood or of the medium, pieces of cardboard with random cuts and photographs form arrangements.

*Études* (2013) : found objects and other scrap constitute the basis for lapidary photographs that are totally blurred.

All the series listed have, as their constant, an emphatic frontality. This frontality draws, sometimes in the *Pliages*, towards flatness and in the other series towards a shallow place given by a few slanting lines, themselves relatively unpronounced. The colour participates in this flattening as it is not emphasized much, in shades and surfaces that are quite gentle, extinguished, without any strong contrasts in which the white of a wall often resonates with the beige or pink of an object. The photograph, in and by this flattening, thus also evokes painting quite naturally. We could write that painting is the photographic ideal of Matthieu Raffard, abstract painting with accentuated cutouts in which the edges of the objects give rhythm to the space or, rather, the surface.

I wrote rhythm, but the rhythmic question is not essential and is only the result of an obsession for arrangement. Matthieu Raffard's work is, fundamentally the work of arrangement, arrangement of shapes, arrangement of surfaces, arrangement of colour... in the coming and going between the composition to be photographed present before the photographer and the manner in which the photograph will cut, frame, flatten this composition even, for the *Études*, de-focusing it – in this sense, the photograph reveals what is only latent in the real composition.

The photographs of Matthieu Raffard oscillate, in this operation, between the most neutral framing (*Pliages*) where the arrangement is that of material centred in the final composition, to the strongest deframing (*Ekphrasis*) where the photograph plays on the edges, the out of field and the violence of the cut. This notion of cutting is essential in the works of Matthieu Raffard. That a piece of clothing covers another or that, in its folding ("*pliage*"), it covers itself or that a plane passes in front of another, that a board is partly hidden by a piece of cardboard and hides a photograph... the cut is everywhere and its violence appears especially in the *Ekphrasis* which, unlike the other two series, often present figures, photographs of figures, fragments of ready-made images in black and white that are partly hidden, masking the violence of a gesture – of a hand holding an axe in a gesture of mise en abyme of the cut – or possible desire for the female models in erotic poses that evoke equally to me the distanced ecstasy of Georges Bataille as much as the perverse dissimulation of Alain Robbe-Grillet.

# Arnaud Rivet

par Lætitia Paviani

## France Poésie CGT x x x

« Il semble qu'au premier abord il soit aisé de distinguer le réel de l'idéal. Mais un idéal peut être une réalité, non seulement parce qu'il peut être réalisé mais parce qu'en étant réalité il reste un idéal <sup>(1)</sup> »

J'envoie un SMS à Arnaud à propos du titre de sa série de photos, une histoire de pièce ou de chambre pour un de plus. Il s'agit de paysages surtout, ses photos, des photos argentiques à l'origine qui ont été scannées, retouchées, imprimées, épuisées. Sur ces paysages, Arnaud Rivet écrit des choses, peint des formes avec de la peinture acrylique aux couleurs primaires, parfois c'est envahissant, parfois ce sont des petits détails, tout petits, des petites fissures, qui sont déjà là, et parfois c'est des gros carrés, des gros mots, des ratures. Il m'avait parlé de son bureau quand on s'est vu. C'est important ce bureau, c'est « son » bureau. C'est là qu'il a démarré sa série. Arnaud est monteur vidéo, indépendant. Tout a commencé avec une photo qu'il avait accrochée au mur en face de lui, et dessus il avait écrit : *Look at me*. La photo était restée assez longtemps. Et puis il avait continué à la couvrir de « sentiments ». Depuis, il garde toujours une pile de tirages 10x15 à côté de lui quand il travaille et chaque fois qu'il le peut, il s'échappe dans l'un de ces rectangles. « Celle-là », je lui demande, « *France Poésie CGT .xxx*, écrit en gros au milieu des sapins, c'est quoi ? » Il me raconte qu'il venait de faire un film institutionnel pour la CGT, et qu'il avait rencontré des gens d'une profonde gentillesse qui avaient en commun le souci de s'occuper des autres, et la poésie c'est pour penser à changer de point de vue, c'est « l'autre monde ». « Quant à la France... C'est des valeurs, je ne sais pas, il faut y réfléchir ». Là, je me mets un peu à flipper. Tout se renverse, je suis soudain mal à l'aise. « France... valeurs... attends... et si?... »

Je regarde maintenant la photo suivante d'un autre œil, une borne électrique au milieu de rien, des affiches du FN qui disent : « Défendons nos couleurs » et dessus, écrit en noir, *BLEU BLANC ROUGE*. « Euh, et ça ? » J'avance prudemment. « Je ne sais pas, écrire *bleu blanc rouge* en noir, ça me plaît. » Je me détends un peu, mais pas complètement, du coup j'essaie de le faire parler un peu plus.

Il finit par me parler de Golnish et de ses slogans bon enfant qui véhiculent en fait des idées monstrueuses. Bon, je bois un coup d'eau. Je lui avoue mon embarras et on en rigole. Il continue en m'expliquant l'effet que ça pouvait faire d'être dans la nature, et d'un coup de se retrouver face à une affiche du FN. « Une pensée, cette pensée là, qui s'exprime dans le paysage », il dit. C'est ça, c'est bien ce que j'avais ressenti, ce malaise, ce nouvel équilibre entre le réel et l'idéal. Sur une autre photo, il a écrit « reflet d'or », avec une tête qui sourit, sur un paysage de mer qui scintille. Arnaud répond à mon SMS : c'est personnel, une chanson, pas de message.

(1) Paul Cesari, *La valeur*, Presses Universitaires de France, 1950.

## France Poetry CGT x x x

*“it seems that at first glance it is easy to distinguish the real and the ideal. But an ideal can be a reality not only because it can be realized, but because in being reality it remains an ideal.”*<sup>(1)</sup>

I sent an SMS to Arnaud about the title of his series of photos, a story of a room or a bedroom for one more. They are about landscapes above all, his photos, film photographs originally that have been scanned, retouched, printed, exhausted. On these landscapes, Arnaud Rivet writes things, paints shapes with acrylic painting in primary colours sometimes it's invasive, sometimes they are small details, very small, little fissures which are already there, and sometimes it is large squares, large words, deletions. He had told me about his office when we met. This office is important, it's "his" office. It is there that he began his series. Arnaud is an independent video editor. Everything began with a photo that he had hung on the wall opposite him and above it he had written : *Look at me*. The photo stayed for quite a long time. And then he had continued to cover it depending on his feeling. Since he has always kept a pile of 10 x 15 prints beside him when he is working and whenever he can, he escapes into one of these rectangles. "that one"

I ask him "*France Poésie CGT .xxx*, written in large letters amongst the fir trees, what is it?". He told me that he had just made an

institutional film for the CGT union, and that he had met people of great kindness who had in common the desire to look after others, and the poetry is for thinking of changing point of view, it is "the other world". "As for France... It is the values, I don't know, you have to think about it", There I start freaking out a little. Everything is backwards, suddenly, I'm ill at ease. "France... values... wait... and if?..."

I look now, the following photo with a different eye, an electrical terminal in the middle of nothing, National Front posters that say "Defend our colours" and above, written in black *BLUE WHITE RED*. "Eh, and that?" I move on carefully. "I don't know, to write *blue white red* in black, it pleases me." I relax a little, but not completely, suddenly, I try to make him speak more. He ends up talking about Bruno Golnish and his good natured slogans that in fact convey monstrous ideas. So, I drink some water. I confess my embarrassment and we laugh about it. He continues explaining the effect that could be had of being in the countryside, and of suddenly finding yourself in front of a National Front poster. "A thought, this thought, that is expressed in the landscape", he says. It's that, this is in fact what I had felt, being ill at ease, this new balance between the real and the ideal. On another photo he has written "golden reflection" with a smiling head, against a seascape that sparkles. Arnaud answers my SMS, it's personal, a song, no message.

(1) Paul Cesari, *La valeur*, Presses Universitaires de France, 1950.



1 – *Room for one more X7*, 2014.  
Photographie, marqueur. 15 x 18 cm.

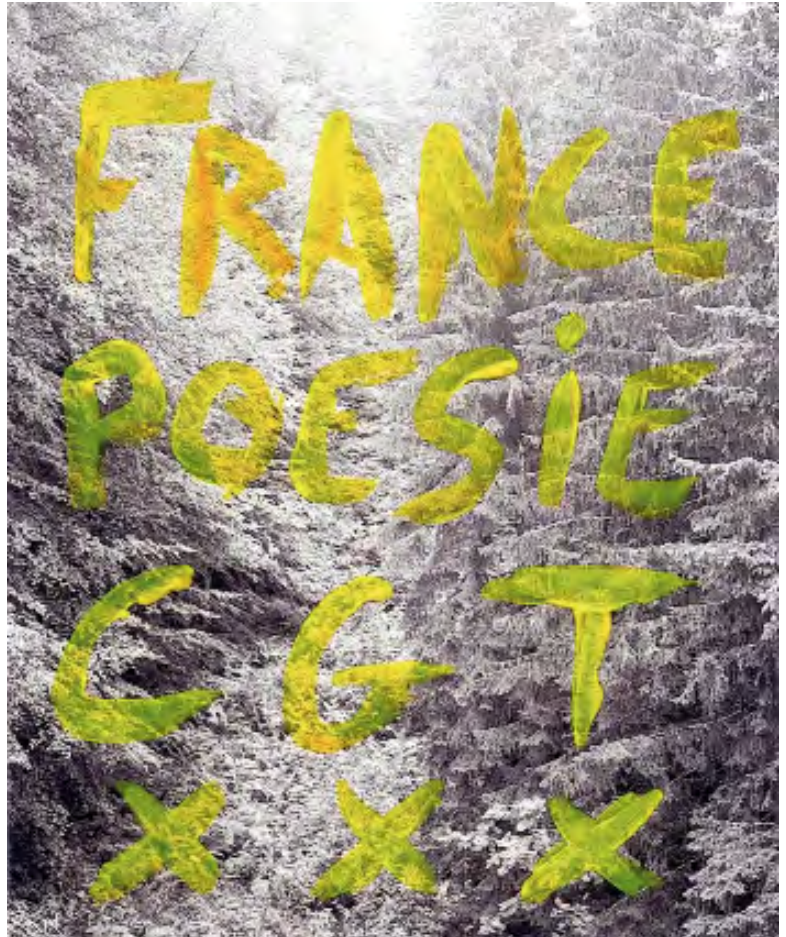
2 – *Room for one more X4*, 2013.  
Photographie, marqueur. 15 x 18 cm.

3 – *Room for one more X8*, 2013.  
Photographie, marqueur. 18 x 15 cm.

4 – *Room for one more X5*, 2013.  
Photographie, peinture. 18 x 15 cm.

5 – *Room for one more X2*, 2013.  
Photographie, peinture, marqueur. 15 x 18 cm.

1 | 4  
2 | 5  
3 |



1 – *Der Tod und die Frau*, 2013.  
Huile sur bois, cadre doré. 34 x 20 cm.

2 – *...une pipe?*, 2013.  
Huile sur boîte métallique. 6 x 10 cm.

3 – *Je vous en prie, encore!* 2013.  
Acrylique et huile sur carton. 13 x 9 cm.

4 – *Creampie*, 2012.  
Huile sur boîte métallique. 12 x 20 x 7 cm.  
© Photo: Santiago Ramirez.

5 – *Mosaïque*, 2013 (détail).  
Techniques mixtes sur papier marouflé sur zinc. Dimensions variables.

6 – *Incognito*, 2013.  
Huile sur boîte métallique. 15 x 17 x 8 cm.

1 |  
2 |  
3 |  
4 |  
5 |  
6 |



# David Rodriguez

par Olga Rozenblum

**Olga Rozenblum :** Comment t'es venu le goût pour la collection d'objets?

**David Rodriguez :** J'y suis venu essentiellement au travers de la découverte de beaux objets de type artisanaux. À mesure, j'ai pris goût à certaines recherches. J'ai commencé à écumer les brocantes, antiquaires et vide-greniers. Mais la collection en tant que telle n'est pas une pratique pour moi. Ce que je récupère est de la matière à travailler. Le collectionneur s'intéresse à des critères précis pour la constituer, je suis plus dilettante, car les objets seront modifiés. Je ne choisis pourtant aucun objet par hasard, mais pour d'autres raisons : leur signification, leur usage ou origine, ou simplement ce qu'ils proposent comme décor.

**O.R. :** Tes œuvres semblent renfermer des histoires, des fictions, ou des récits du passé. Peux-tu nous les raconter?

**D.R. :** L'ensemble des pièces raconte des histoires qui sont plutôt personnelles, qui m'ont conduit à leur production. Je propose, en exposition, une mise en scène qui les place à l'intérieur d'un contexte équivoque et kitsch, pour nourrir la lecture de fictions tout en la gardant presque invisible.

Il y a une présence fantomatique qui jalonne mes travaux : les objets sont des traces d'un passé latent ; les images, trouvées sur Internet, témoignent autant de pratiques sexuelles contemporaines que de celles d'autres temps. Elles nous racontent donc des intimités intemporelles.

**O.R. :** Comment définirais-tu le lien entre le marketing et ta pratique?

**D.R. :** Les premières œuvres de cette série sont nées grâce au commerce, lorsque je travaillais chez un confiseur. «*Almost everything starts as a joke*», raconte John Currin...

J'ai d'abord voulu me servir de l'humour, puis ces intentions ont pris des proportions plus importantes, et ont soulevé de nouvelles questions.

Par ailleurs, la relation entre les images et les mots sur les boîtes, genèse de ce travail, se rapproche évidemment de techniques publicitaires.

**O.R. :** Quel rapport entretiens-tu avec la polémique que peuvent constituer tes travaux en représentant principalement des scènes de sexe?

**D.R. :** Il était difficile pour moi, au départ, d'assumer le sujet de la sexualité, car je viens d'un pays très catholique et d'une famille

plutôt conservatrice. Face à mes premiers travaux, beaucoup de monde voyait les fantasmes d'un homme machiste. J'ai décidé de créer un consensus en appliquant une parité de sexes, d'origines, d'orientations sexuelles dans les sujets que je choisis. Je crois que la polémique naît de nos propres peurs, et que c'est en se confrontant à celles-ci que nous pouvons les régler.

Je réagis à l'actualité aussi, comme avec la boîte *Marriage* en 2013, suite aux protestations contre le mariage gay.

**Olga Rozenblum :** How did the penchant for collecting objects come to you?

**David Rodriguez :** I came to it essentially through the discovery of beautiful craft objects. Little by little, I started liking to do certain research. I began to scour flea markets, antique shops and garage sales. But collecting itself is not for me, what I gather is material to work with. The collector is interested in precise criteria to assort his collection, I am more of an amateur, because the objects will be modified. However I do not choose any object by chance, but for other reasons: their meaning, their use or their origin, or simply what they offer as a decor.

**O.R. :** Your work seem to enclose stories, fictions, or tales from the past. Can you tell them to us?

**D.R. :** All the pieces tell stories that are rather personal, which led me to their creation. In the exhibit I propose a staging that places them within an ambiguous and kitsch context, aiming to generate interpretations of these fictions, but always doing it in an almost invisible way.

There is a ghostly presence behind my work: the objects are traces of a past that is still present; images, found on the Internet, show as many contemporary sexual practices as those of other times. They tell us therefore about timeless intimacies.

**O.R. :** How would you define the connection between marketing and your practice?

**D.R. :** The first works of this series were born thanks to commerce, when I was working at a candy and pastry shop.

"Almost everything starts as a joke", says John Currin... I wanted initially to use

humor, then those intentions took on greater proportions, and raised new questions.

In addition, the connection between the images and the words on the boxes, the origin of this work, is of course close to advertising techniques.

**O.R. :** What relation do you have with the controversy that your work mainly depicts sexual scenes?

**D.R. :** At the beginning it was hard for me to assume the subject of sexuality, because I come from a very catholic country and from a family that is quite conservative. With my first works, many people saw the fantasies of a macho man. I decided then to create a consensus by applying an equality of sexes, origins and sexual orientation in the subjects I choose. I think controversy is born from our own fears, and confronting them is the way to overcome them.

I also react to current affairs, like with the box *Marriage* in 2013, following the protests against gay marriage.

Sponsors: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil général des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge, ADAGP



# Stéphanie Saadé

par Michel Poitevin

J'ai découvert le travail de Stéphanie Saadé dans son dossier de candidature et par des échanges de mails. Parmi les images et les textes, une pièce, *Scarred Object*, m'a intrigué et intéressé. Pourquoi? Pour sa simplicité apparente, son minimalisme: un tube carré rectiligne de grande longueur sectionné en tronçons égaux puis ressoudé afin de reconstituer sa forme originelle. Comme le dit la légende, la barre ne redevient jamais tout à fait identique, des marques et des déformations apparaissent. Jamais après cette manipulation, pourtant simple, l'objet ne retrouve sa situation initiale. La barre est la même sans être semblable. Après une rupture derrière son apparente intégrité, des traces, des cicatrices apparaissent toujours.

Stéphanie est une artiste contemporaine au sens où le monde est son terrain d'exercice. Née à Beyrouth, elle a travaillé, vécu, étudié, exposé en Chine, en France, au Liban, en Espagne, en Angleterre, aux Pays-Bas. Elle a suivi le cursus de l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, la France est l'un de ses points d'accroche. Par la médiation de son travail, Stéphanie établit des liens avec les pays où elle a habité et les lieux où elle a séjourné. Chaque étape fait l'objet d'observations précises. Cela lui permet de déceler des formes et des situations qui caractérisent les régions visitées. Une œuvre caractérise particulièrement sa perception et son travail, *Nostalgic Geography*. Elle dessine sur une carte de Paris un trajet habituellement parcouru avec au point de départ son appartement. Elle transpose le dessin du trajet sur une carte du Liban au départ de sa résidence libanaise et constate que le parcours est impossible du fait d'obstacles infranchissables.

La comparaison dans l'espace et dans le temps sont ses champs réguliers de réflexion et d'investigation. Ainsi *Chandelier* recrée un dispositif aperçu dans une maison libanaise. Un vieux lustre en verre filé de Venini sert de support à une lampe économique sans valeur ni esthétique, mais qui fonctionne et répond au besoin de lumière. Le rapport du temps qui passe et la modification des objets usuels montre la quasi-impossibilité d'une certaine continuité de forme même si la finalité est sauvegardée. Dans l'espace, comme dans le temps, rien n'est véritablement substituable et chaque mutation laisse une trace.

Nous l'avons compris, Stéphanie fait apparaître par des mutations élémentaires les fêlures qui existent derrière l'apparente intégrité des objets, des situations et plus largement de nos vies. En faisant subir aux matériaux des chocs irréversibles, puis en tentant de les reconstituer en laissant des cicatrices qui les marquent définitivement, elle nous montre que nos vies sont sans cesse impactées par des dommages physiques et émotionnels qui nous affectent. L'exil est aussi un moteur de ces déformations. Il fait prendre à l'individu une autre forme, pas tout à fait la même et le rend étranger dans son nouvel état.

I discovered Stéphanie Saadé's work through her application dossier and email exchanges. Among the many pictures and texts, one piece, *Scarred Object*, caught my attention. Why? Because of its apparent simplicity, its minimalism: a very long straight square tube that has been cut into equal sections then soldered back together to reconstitute its original shape. As it states in the caption, the tube cannot ever be quite the same again, marks and deformations have occurred. After such a simple manipulation, the object will never regain its initial state. It is the same tube yet it is not identical. After such a breach despite its apparent integrity, traces, scars will forever remain visible.

Stéphanie is a contemporary artist in the sense that the world is her training ground. Born in Beirut, she has worked, lived, studied and exhibited in China, France, Lebanon, Spain, England, and the Netherlands. She has trained at the Paris Beaux-Arts (ENSBA), indeed France is one of her home bases. Her work is a means to establish links with the countries she has lived in and the places she has stayed. Each port of call is scrutinized. This enables her to identify forms and situations that are characteristic of the area. One piece specifically characterises her work and how she sees things: *Nostalgic Geography*. On a map of Paris she drew an itinerary she often takes starting from her flat. Then she transposed the route she traced onto a map of Lebanon starting from her home there, but unsurmountable obstacles render the journey impossible to complete. Comparing

things in space and time are regularly featured fields of investigation in her research. Thus *Chandelier* recreates a device she saw in a Lebanese home. A cheap and rather ugly low-energy light bulb is screwed into an antique chandelier made of Venini spun glass, it does, however, give light thus serving its purpose. The relationship between the passing of time and how household objects become modified demonstrates that, even if they can still be used, formal continuity is almost impossible. When space and time are involved, substitution is not really possible and each mutation leaves its mark.

We understand now that Stéphanie reveals the elementary mutations, the cracks hidden behind the apparent integrity of objects, situations and our lives in general. By submitting materials to some irreversible impacts, then attempting to put them together again leaving the marks that have permanently scarred them, she demonstrates that our lives are constantly being impacted causing physical and emotional damage. Exile can also cause change. It modifies the initial form of a person, once slightly different one is estranged from the previous self.

**1 – Nostalgic Geography**, 2013.  
Carte imprimée, tracé en acier inoxydable,  
miroir. 83 x 83 cm.

**2 – Scarred Object**, 2013.  
Barre d'aluminium découpée et soudée.  
100 x 2 x 2 cm.  
Courtesy: Vitrine Gallery, Londres.

**3 – Free Space**, 2012.  
Marbre de carrare, réveil en plastique.  
21 x 16 x 16 cm.

**4 – Re-Enactment LB/Taxi**, 2013.  
Signe métallique Mercedes, CD. 11 x 11 cm.  
Courtesy: Vitrine Gallery, Londres.

**5 – Re-Enactment LB/Chandelier with Plum Blossom Energy Saving Lamp**, 2012.  
Lustre ancien, ampoule économique, fleur de Prunier. 90 x 60 x 60 cm.

1 | 3 |  
2 | 4 | 5



**1 – Le sacrifice des géants**, 2013.  
Image extraite du film. Dimensions variables.  
11 min.  
Production : Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains.

**2 – Le sacrifice des géants**, 2013.  
Image extraite du film. Dimensions variables,  
projection vidéo. 11 min.  
Production : Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains.

**3 – Des fossiles #1**, 2013.  
Photographie (Photogramme extrait du film  
16 mm). Tirage Wallpaper. 100 x 170 cm.

**4 – Le sacrifice des géants**, 2013.  
Image extraite du film. Dimensions variables,  
projection vidéo. 11 min.  
Production : Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains.

**5 – Le sacrifice des géants**, 2013.  
Image extraite du film. Dimensions variables,  
projection vidéo. 11 min.  
Production : Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains.

1 |  
2 | 4  
3 | 5





# Ludivine Sibelle

par Mathilde Villeneuve

## Mythes et ritournelles

Quelle image retient-on d'un événement? Où commence et se termine sa fonction documentaire et spectaculaire? Comment un flux d'images peut-il faire H/histoire? Ludivine Sibelle, qui a circulé entre plusieurs écoles, de stylisme d'abord, avant d'intégrer la réputée école d'art belge de La Cambre, et finalement celle du Fresnoy, à Tourcoing, s'intéresse à l'image événementielle. Cherchant «à comprendre les mécanismes de mémorisation ayant trait à l'histoire collective en train de se jouer sous nos yeux», elle sélectionne des icônes médiatiques parmi une large banque de données d'images trouvées sur le net ou dans des archives d'amateurs. Puis, elle les reproduit au fusain, distribuant les traits selon une trame qui rappelle le tube cathodique de nos écrans de télévision, et avec lui un rapport originel à l'image médiatique de sa génération. Constituant à la fois un vecteur de diffusion supplémentaire de l'image, le support du dessin permet aussi de la fixer dans le temps, interrompant un instant le flux continu de sa propagation, d'autant plus qu'il est produit à la main et en exemplaire unique.

Celle qui a mené un atelier vidéo avec des enfants en Palestine, les amenant par l'image dessinée ou enregistrée à formuler les récits de leur propre histoire, considère avec modestie et lucidité la difficulté à s'emparer des grands sujets historiques. Si l'engagement politique est moteur de son activité, il ne s'exprime pas à travers une forme documentaire directe. Pour le film *Le sacrifice des géants*, Ludivine Sibelle mène une longue enquête des rites traditionnels perpétués dans le nord de l'Europe (France/Belgique/Pays-Bas) et l'est de la France. Quand bien même les images sont filmées en super 16 mm dans des endroits multiples, le montage donne l'impression d'une unité d'action. On part à la rencontre d'une communauté s'adonnant à des rituels faits de feu, de procession et de fanfare. En sous-titre silencieux apparaît à l'écran le récit écrit à partir de comptes-rendus scientifiques du XIX<sup>e</sup> siècle que l'artiste a excavés de l'Académie des Belles-Lettres, retravaillés et poétisés. Imprégnée d'une culture de science-fiction, Ludivine Sibelle cherche dans cette composition langagière à amplifier l'effet d'incertitude temporelle. En résulte une ambiance

étrange à la croisée des célébrations fictives de Pierre Huyghe et des reconstitutions historiques de Jeremy Deller, sauf qu'ici aucune véritable mise en scène ne rentre en jeu, la narration s'élabore à partir d'un ordonnancement des images et des mots élaborés en post-production.

Attachée à étudier la manière dont «certains paysages entrent en résonance avec l'histoire» Ludivine Sibelle entend continuer d'en raconter les façonnages par l'homme selon «ses besoins, ses idéaux, ses croyances et ses loisirs, et comment ils deviennent une forme d'archéologie de nos mythes collectifs».

## Mythologies and leitmotifs

Which image of an event do we remember? When does its documentary and spectacular purpose begin and when does it end? How can a stream of images actually make H/history? Ludivine Sibelle has tried out several schools, starting with clothes designing, she then went to the famous Belgian art school La Cambre to finally enter La Fresnoy in Tourcoing; she is interested in images from current events. In order to "understand the mechanisms ruling our collective memories when our common history is being made in front of us", so she selects media icons amongst a large data bank found on internet or in personal archives. Then she reproduces them in charcoal, filtered through a series of lines, reminiscent of catholic tube television screens, implying the relationship her generation has with original media images. The drawing, indeed an additional means of diffusion, also immobilises the image in a time frame, interrupting for an instant the constant flow of its propagation, and this even more so since it is a single, hand drawn, original.

She, who has conducted a workshop for children in Palestine, in which drawn and recorded images were used to bring them to tell their personal story, is both modest and lucid when confronted with major historical issues. Though political commitment does drive her actions, it is not documented as such. To make her film *Le sacrifice des géants* (Sacrifice of the Giants), Ludivine Sibelle conducted a lengthy research on tra-

ditional rites practised in Northern Europe (France/ Belgium/ Netherlands) and in the east of France. Once edited it seems there is unity of action, although the 16 mm footage was filmed at a broad variety of places. The community we meet celebrates rituals with fires, processions and brass bands. On the screen, the story is told in silent subtitles written using reworked and poetised 19<sup>th</sup> century scientific accounts she dug out from the archives of the Academy des Belles Lettres. Being a science fiction buff, Ludivine Sibelle uses that language structure to add confusion in our understanding of the time periods involved. The resulting atmosphere is strange: a mix of Pierre Huyghe's fictional celebrations and Jeremy Deller's historical pageants, except that in this instance there is no staging, the narrative is constructed by reorganising the images and words during post-production.

Her research focusses on the manner in which "some landscapes echo history". Ludivine Sibelle intends to continue showing how they are modelled according to the "needs, ideals, beliefs, and pastimes of mankind, and how these landscapes become the archaeology of our collective mythologies".

# Quentin Spohn

par Sandra Cattini

## À la dérive

Dans un de ses premiers tableaux à la pierre noire, Quentin Spohn reprend des scènes réalistes de l'Ashcan school américaine, et plus exactement la série des combats de boxes de George Bellow. Si ce n'est qu'au combat racial social du tournant des années dix s'est substitué le combat politique de 2012 entre Hollande et Sarkozy (*Sans titre*, 2012). La scène est explicite et pose ses intentions de tenir la chronique de l'époque avec vivacité. Mais très vite, Quentin Spohn ne se satisfait plus de cette littéralité des sources et du sujet. Il retient la pierre noire qui devient son matériau de prédilection et s'adonne à de grandes compositions, où le réalisme le disjuncte à l'étrange et où l'intrication des détails et des citations forme une fresque composite et polyphonique du temps présent.

Spohn donne parfois l'impression de penser en volume et articule des pans d'espaces. Il procède par strates d'images qu'il fait converger les unes avec les autres et entre lesquelles le regard circule. Et si l'influence de l'esthétique du jeu vidéo et de ses plans virtuels y est perceptible, pour anecdotique qu'elle soit, la curieuse habitude qu'il avait enfant lorsqu'il jouait aux Lego de photographe sa construction semble, de ce point de vue, prémonitoire.

Souvent, une lueur centrale irradie ses tableaux décrivant un lieu de promesses ou d'oubli. Parfois venue d'en haut, elle impose un surplomb surnaturel à la scène, une force ou une fascination provenant d'ailleurs. Au premier plan de son tableau dédié à l'affaire de Jérôme Kerviel, le personnage éponyme marche d'un pas aquatique sur un matelas de billets de banque qui longe le clavier d'un ordinateur. Il chancelle au bord du tableau et cherche un équilibre incertain dans un monde flottant avec le regard d'un mort-vivant, à moins que ce ne soit celui de l'extralucide. Il est sûr qu'il va dans un autre monde, ou qu'il en vient, et laisse derrière lui un champ de chiffres incandescents qui s'évapore en flammèches.

Travailleur infatigable, pas besogneux mais prolifique, Spohn opère sur grands formats. Pour ses tableaux les plus complexes, fourmillant de personnages et de détails, la linéarité du récit est difficile à reconstituer, car il

procède par associations d'idées et d'images, comme dans un rêve éveillé. En amont, il cultive les séquences de dessins, associées à quelques œuvres auxquelles il se réfère. Son triptyque (*Sans titre*, 2012) rappelle les scènes carnavalesques d'Ensor ou les personnages des gravures de Dix ou Beckmann, ailleurs ce sont ceux de Crumb et Bosch. Puis, à force d'esquisses successives, les scènes s'autonomisent et se distinguent à travers la frénésie d'une farce grouillante.

Spohn peut déployer le même sens de la démesure dans ses sculptures que ses tableaux, comme si celles-ci en étaient le prolongement. Plongé dans une lumière bleutée glaciale qui, comme dans ses tableaux, provient du fond de la scène, son radeau d'androïdes informaticiens dégénérés erre à la surface d'un monde surnaturel. Comme nous, ils ont visiblement échoué à trouver l'Arcadie technologique promise, si l'on en croit le nom de la société pour laquelle ils travaillent, Arcadia.

## Adrift

In one of his first black chalk pieces, Quentin Spohn had re-appropriated the realist scenes of the American Ashcan School, to be precise George Bellow's series on boxing fights. Except that, instead of illustrating the social and racial tensions of the 1910s, his contenders are Hollande and Sarkozy and the fight: the 2012 French Presidential campaign (*Sans Titre*, 2012). The scene is explicit and states his intention to offer an incisive chronicle of his times. Rather quickly, however, Quentin Spohn became dissatisfied by the literality of his sources and subjects. He kept the black chalk that has remained his preferred material and launched into large compositions in which the real and the bizarre are mixed to produce a tangle of quotations and details, a polyphonic and composite image of our times.

On occasions, volumes seem to fill Spohn's mind and he produces assembled spatial planes. He layers the images so they converge towards each other offering the viewer a world to navigate. Though anecdotical, there is a hint of the virtual frames and aesthetics of video games, along with the visual mem-

ories that stem from his unusual childhood habit of photographing his completed Lego constructions.

Often the light radiates from the centre of the composition suggesting a place full of promise and oblivion. And sometimes the light shines from above giving the scene a fascinating and powerful supernatural effect. In the foreground of his drawing on the Jérôme Kerviel financial market affair, the eponymous figure strides across a sea of bank notes bordering a computer keyboard. Kerviel is teetering at the edge of the composition trying to catch his balance in an unstable world that he wanders in the trance-like state either of the living-dead or possibly of a psychic. But for sure he is either going to or coming from another world trailing behind him a string of incandescent numbers burning to a sparkling crisp.

A tireless, yet not laborious, worker, Spohn produces an abundance of large formats. In his most complex scenes, where figures and details are plethora, the narrative is difficult to follow as it is not linear but constructed through stream of consciousness. Beforehand he works on a series of sketches with quotations from reference works. His triptych (*Sans Titre*, 2012) conjures up carnival-like scenes from Ensor, characters reminiscent of engravings by Dix and Beckmann, and others inspired by Crumb and Bosch. Little by little, sketch after sketch the scenes firm up and illustrate their very own frenetic and grotesque scenes.

Spohn's sculptures echo his drawings with just as much immoderation. As in his canvases they bathe in a cold blue light which emanates from the background; his raft, bearing a bunch of degenerate android IT guys, is adrift, surfing a supernatural world. They too have not been able to find the promised technological Arcadia, apparently also the name of the company that employs them.

**1 – Sans titre, 2013.**  
Pierre noire et acrylique sur toile.  
246 x 175 cm.

**2 – Sans titre, 2013.**  
pierre noire sur toile. 400 x 250 cm.

**3 – Sans titre, 2013.**  
Pierre noire sur toile. 240 x 190 cm.

**4 – Sans titre, 2013.**  
Techniques mixtes. 190 x 190 x 640 cm.

**5 – Sans titre, 2012.**  
Pierre noire et pastel blanc sur toile.  
120 x 190 cm.

1 | 3  
2 | 4  
| 5





**1 – Macao**, 2012.  
Gomme laque et acrylique sur papier.  
100 x 110 cm.  
© Photo: Mathilde Veyrunes.

**2 – Seapunk**, 2013.  
Acrylique et huile sur papier. 86 x 70 cm.  
© Photo: Mathilde Veyrunes.

**3 – Palm Beach 2**, 2013.  
Gomme laque et acrylique sur papier.  
148 x 150 cm.  
© Photo: Mathilde Veyrunes.

**4 – Self Hypnosis**, 2012.  
Gomme laque, acrylique, huile, pigment or sur papier. 150 x 112 cm.  
© Photo: Mathilde Veyrunes.

**5 – IGH... pff**, 2013.  
Gomme laque, acrylique et huile sur papier.  
110 x 80 cm.  
© Photo: Mathilde Veyrunes.

1 | 3  
2 | 4  
| 5



# Delphine Trouche

par Céline Piettre

Delphine Trouche a passé ses étés à la Grande-Motte en rêvant de Miami Beach. Elle s'est brûlée les yeux sur le rouge trop rouge des couchers de soleil trafiqués et le rose psychédélique des flamands de Camargue. Sa peinture absorbe donc naturellement ces fantômes tropicaux, paradis de pacotille où l'on entre sans avoir besoin de justifier de sa moralité. Les traits de blush acérés d'Annie Lennox y subsistent en ectoplasmes. Vestiges de cultes pop, de sabres laser, d'imprimés kitsch. Fluorescences ringardes revenues un temps à la mode. Phosphorescences rappelant les sérigraphies en négatif de Warhol. Les supports ont la finesse des posters – Delphine ne travaille pas la toile mais le papier, il adhère au mur et au monde, colle comme de la toile cirée. Tout un univers sans valeur dominé par le motif du palmier. L'artiste le cuisine à toutes les sauces, esquissé à la va-vite en trame de fond, répété encore et encore comme pour en épuiser les ressources ornementales. Or le palmier ne peut pas mourir, il est déjà mort. Désensauvagé depuis longtemps à force de scander les allées du Club Med et les chemises hawaïennes. Symbole mou, vaguement *eighties*, vaguement exotique, il ne dit presque rien. Déchargé de sens donc rechargeable à l'infini. Avec lui la figuration peut s'offrir des vacances du côté de l'abstraction – un régime que l'artiste revendique. Avant les palmiers, elle peignait des feux d'artifices gelés. «C'est la même chose» dit-elle. On les retrouve d'ailleurs dans les œuvres récentes, fragmentaires, dérivant à la surface picturale comme des débris spatiaux ou rayonnant depuis le centre, quand ils ne sont pas détrônés par des baguettes de pain. Tous, finalement, se valent. Pas assez signifiants pour concurrencer la couleur. C'est elle qui compte, qui construit le territoire de la peinture ; c'est elle le paysage, vibrant, vivant qui déploie sa séduction, ses rythmes, son émotionnel. Le reste s'apparente à de la nature morte.

L'erreur serait de réduire l'œuvre à une époque, n'en déplaît aux fans des années quatre-vingt qui voudraient l'associer à leur cause. De croire à son seul potentiel mimétique ou décoratif. La peinture est figée dans une sorte d'intemporalité étrange – on pense à Giorgio de Chirico – ; recouverte d'une fine couche de givre comme *La Forêt de cristal* de J.G Ballard (que Delphine cite à plusieurs

reprises), protégée ainsi des tendances, purifiée des tiédeurs consuméristes. Avant de commencer à peindre, l'artiste fixe sa feuille de papier en l'enrobant de gomme laque, première étape de cette pétrification symbolique. Une sensation de suspension, d'apesanteur s'empare du regardeur. On la croyait confinée dans des intérieurs trop chargés, la peinture s'ouvre, vertigineuse, débordant du cadre (les motifs sont tronqués), laissant irradier son aura, immatérielle. Champ magnétique coloré. Radiations spirituelles qui atomisent les éventuels reliquats coloniaux. Ailleurs déraciné, déculturé, flottant sans attaches dans la stratosphère poétique. De la Terre, en bas, on n'aperçoit plus que les iridescences.

Delphine Trouche spent her summers at La Grande-Motte dreaming about Miami Beach. She burned her eyes on the red too red of the doctored sunsets and the psychedelic pink of the flamingos of the Camargue. Her painting therefore naturally absorbs these tropical fantasies, paradise of cheap junk where we enter without needing to justify its morality. Annie Lennox's sharp traces of blush survive there in ectoplasm. Vestiges of pop cults, of lightsabers, of kitsch patterns. Tacky fluorescent lights that came back into fashion for a while. Afterglows recalling Warhol's negative screenprints. The supports have the delicacy of posters – Delphine does not work with canvas, but with paper, it adheres to the wall and to the world, sticks like oilcloth. An entire universe without value dominated by the motif of the palm tree. The artist works it in any number of ways, sketched in a slapdash fashion as a backdrop, repeated again and again to wear out the ornamental resources. However, the palm tree cannot die, it is already dead. Tamed for a long time from punctuating the alleys of the Club Med and Hawaiian shirts. A weak symbol, vaguely eighties, vaguely exotic, it says almost nothing. Discharged of meaning, therefore infinitely rechargeable. With it, figuration can take vacations towards abstraction – a regime the artist claims. Before the palm trees, she painted frozen fireworks. "It's the same thing", she says. Besides, we find them again in the recent works, fragmentary, drifting on the painted surface like

spatial waste or radiating from the centre, when they are not dethroned by baguettes of bread. All, finally are worth something. Not significant enough to compete with colour. It's colour that counts, that constructs the territory of painting; it's the landscape, vibrating, alive, which deploys its seduction, its rhythms, is emotional side. The rest is related to still life.

The mistake would be to reduce the work to a period of time, no offense to fans of the 1980s who would like to associate her with their cause. To believe in one's sole mimetic or decorative potential. The painting is frozen in a sort of strange timelessness – we think of Giorgio de Chirico – covered in a thin layer of frost like the *Chrystal World* by J.G. Ballard (which Delphine cites on several occasions), thus protected by tendencies, purified by consumerist tepidity. Before beginning to paint, the artist fixes her sheet of paper coating it with shellac, the first stage of this symbolic petrification. A feeling of suspension, of weightlessness takes over the viewer. We believed it to be confined in overfilled interiors, the painting opens, giddy, overflowing beyond the frame (the motifs are truncated), allowing her aura to irradiate, immaterial. Coloured magnetic field. Spiritual radiations that atomise the possible colonial remnants. Uprooted elsewhere, decultured, floating unattached in the poetic stratosphere. From the Earth, below, we only perceive the iridescences.

# Françoise Vanneraud

par Sandra Cattini

## Destinée

Qu'est-ce qui dessine nos itinéraires, au sens propre comme au sens figuré? Sans doute est-ce la question que pose de manière récurrente Françoise Vanneraud à travers son travail, avec plus ou moins d'agilité. Peut-être est-ce un peu appuyé lorsqu'elle demande à plusieurs personnes de participer à la reconstitution de la carte de leur ville, parmi lesquelles Madrid, Barcelone, Berlin... en racontant leur rue en une phrase qui la trace sur le plan (*Territoire de l'esprit*, 2012). Mais l'intention a l'intérêt de substituer aux souvenirs publics des souvenirs personnels et de caractériser la cité partagée par tous par une multiplicité de points de vue individuels qui pourraient donner un autre visage à la ville.

Françoise Vanneraud travaille avec des processus de traduction, de translation, au risque que le systématisme des formes appliquées aux chiffres ne soit un peu sec. Elle empreinte, colle, découpe, prend les informations dans les journaux, redessine, puis compose une image, et il y a quelques trouvailles dans la légèreté tragique de la vibration visuelle qu'elle produit. Consciencieusement, elle additionne les zones célestes parues dans la presse pour constituer une mer de nuages recouvrant les continents dont les frontières auraient disparu (*Mapas de los posibles*, 2013) ou, au cœur de la crise en 2011, recopie chaque jour à l'identique la une de la presse internationale en prenant soin de ne conserver que les nouvelles pouvant être considérées comme «positives», tout le reste étant laissé vierge. Autant dire qu'il ne reste pas grand-chose, juste quelques publicités ou nouvelles de moindre importance. L'optimisme ne fait pas recette, mais Vanneraud en fait un mantra. Elle redessine aussi des cartes postales anciennes des Pyrénées contre lesquelles elle épingle ou, plus exactement, dont elle détache des personnages en costumes de voyage (eux-mêmes redessinés sur du papier calque). Ici la tension entre les costumes datés et les montagnes immuables, mais surtout entre le manque de fonctionnalité des uns et la rusticité des autres, révèle, à travers cette inadéquation, une rupture temporelle qui traduit assez sensiblement l'état d'exil.

Elle utilise le même procédé pour *Habitar la frontera* (2013) où sa foule de personnages en

exil se déploie à 360 degrés face à une table d'orientation, véritable frise qui évoque les sommets. En plus de faire corps, la montagne est, chez Vanneraud, la frontière naturelle par essence, charriant avec elle la représentation ou la matérialisation de l'effort pour surmonter l'épreuve et le passage.

Mais peut-être l'image la plus saisissante est-elle celle qu'elle a composée avec les immigrants aspirant à entrer au Canada et qui, parce qu'ils présentaient des problèmes de santé, ont été mis en quarantaine sur une île dont la plupart ne réchapperont pas. Pris en photo lors de leurs premiers pas sur l'île et épinglés, ils finissent par former une foule dans laquelle rien ne laisse présager qu'ils sont condamnés ou même malades et qui, au contraire, détiennent une puissance de vie quasi palpable.

## Destiny

Both literally and figuratively, one might wonder how our itineraries are traced. Surely this is a recurring interrogation investigated by Françoise Vanneraud with varying results in her work. It might have been a little obvious when she asked several people to take part in the reconstitution of the map of their cities: Madrid, Barcelona, Berlin etc., by describing their street in one sentence that is used to mark it on the map, *Territoire de l'esprit*, 2012. Still the intention is interesting for it replaces public memories by personal ones thus characterising these cities, shared by many, with a great deal of personal points of view which could change our vision of them.

François Vanneraud uses the transferral processes of translation, though the systematic application of forms to figures might be a little dry. She borrows, glues, and cuts out information from newspapers that she re-draws to finally compose an image, sometimes coming up with a true find such as the dramatic floating visual vibration she manages to produce. She collects with care pieces of sky, taken from the papers, to create a sea of clouds hanging over the continents that erase all borderlines: *Mapas de los posibles*, 2013. In the thick of the 2011 crisis, she copied the headlines of the international press daily, retaining only the "positive"

news and otherwise leaving the allotted spaces empty. Suffice to say, the pages are not full, they feature only a few unimportant advertisements. Though optimism does not sell, it is her mantra. She also re-draws old postcards of the Pyrenees against which she tacks figures – well in fact she highlights figures in travel wear (these have also been re-worked on tracing paper). The taut interaction between the dated outfits and the eternal mountains, mostly created by the ineffectiveness of the former and the rusticity of the latter; the inadequacies and temporal shifts uncovered express with subtlety the feeling of exile.

She uses the same process in *Habitar la frontera*, 2013, in which a crowd of exiles are spread out over 360° facing an orientation table with a frieze representing a mountain range. Besides their mass, mountains are, to Vanneraud, the truest form of natural frontier as they represent, and embody the effort required to overcome the trials of passage.

The most powerful image of all probably is that of the immigrants hoping to enter Canada and who, because they have health issues, were quarantined on an island that most of them will never leave. Photographed when they first landed on the island then tacked up, they end up forming a dense crowd of people; nothing indicates that they are sick or their life is in any jeopardy, quite the opposite, a powerful, almost tangible, life force emanates from them.



**1 – *Living on the border*, 2013.**  
Installation composée de 350 silhouettes dessinées sur papier végétal, et d'une table panoramique. Papier sur aluminium. Dimensions variables.

**2 – *Notes*, 2014.**  
Dessin. 26 x 26 x 5 cm.

**3 – *Ante el horizonte*, 2014.**  
Dessin et vidéo (en boucle). 52 x 35 x 30 cm.

**4 – *Living on the border*, 2013 (détail).**  
Installation. Dimensions variables

**5 – *Map of the possible*, 2013.**  
Techniques mixtes, nuages découpés dans des journaux et fixés à l'aide d'aiguilles. 100 x 150 x 9 cm.

1 | 4  
2 | 5  
3 |



**1 – *Locus Formol***  
**(d'après NB. Cumen),** 2013.

Bocaux, eau modifiée, tirages papier.  
Dimensions variables.

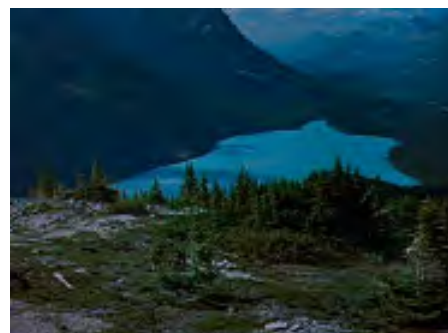
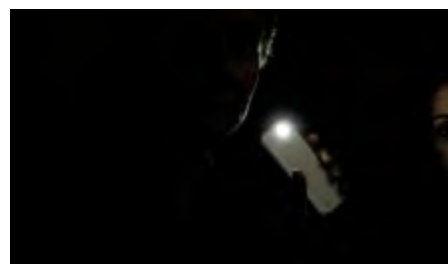
**2 – *Nulle part ici terre promise,*** 2013.  
Tirages Duratrans en caissons lumineux, feutrine.

**3 – *Une nuit vers le delta,*** 2014 (détail).  
Tirages. 10 x 17 cm.

**4 – *Fading Eden***  
**(d'après Lev A. Fedlerovsky),** 2014 (détail).  
Diffusion vidéo, prise de vue, impressions.  
Dimensions variables.

**5 – *Atlas Foramen***  
**(d'après Maryon Parque),** 2013 (détail).  
Tirages, images trouées. Dimensions variables.

1 | 3  
2 | 4  
| 5



# Aymeric Vergnon-d'Alañçon

par Céline Piettre

Avec Aymeric Vergnon-d'Alañçon, ça démarre toujours un peu par hasard. Au détour d'une rue ou d'une page. Quelque chose se forme au loin, les contours d'une histoire, l'intuition d'un récit qui restera de toute façon dans le vague, fantomatique – un récit à trou qu'il faudra combler. Lui qui a commencé par le cinéma et la réalisation après des études de lettres et une session au Fresnoy, se consacre désormais à de petites formes, plus légères. Il était las, dit-il, de courir après les moyens de production – le long-métrage porte bien son nom. Mais le désir de narration ne l'a jamais vraiment quitté. Associé à l'image, le texte traîne toujours dans le coin. Des nostalgies de synopsis accompagnent les différents projets. Ses photos, ses vidéos, ses dispositifs charrient le souvenir de « personnages », astrophysiciens loufoques (Johan Pföner), explorateurs disparus en cours de route (*Le Dernier Voyage d'Alexis Kozlomov*), photographes amateurs pratiquant la divination par l'image (Le Surgün photo club). Des figures oubliées, anonymes, dont la vie imite la fable à s'y méprendre. Aymeric semble très à l'aise dans ces zones de réalités fictionnelles, où le vrai et le faux se ressemblent comme deux gouttes d'eau. Où les histoires « inspirées de faits réels » – comme on dit au cinéma – invitent à des marches à tâtons, bandeau sur les yeux et appareil photo en bandoulière. Faire le point n'est pas son truc. Tant pis si on se prend les pieds dans le tapis, le dépaysement n'en sera que meilleur.

Son dernier projet en cours, le Surgün photo club, naît comme cela, d'un cheminement à l'aveugle. Un jour qu'il discute avec un pensionnaire du foyer d'immigrés situé en bas de chez lui, à Paris, il apprend l'existence d'un club, actif de 1970 à 2003, dont les membres sont tous des exilés. Pas d'origine géographique commune mais un même intérêt pour la photographie et sa mystique. Aymeric est intrigué. Il mène son enquête, retrouve l'une des protagonistes qu'il interroge. Le voilà détective, navigateur sans carte cherchant les symptômes de la terre comme on lit son avenir dans les entrailles d'un animal. Les indices sont maigres. On parle d'une secte, d'un « sentiment d'exil comblé par l'image », de la photo comme ailleurs rêvé ou boule de cristal. Le reste sera à inventer. Ici la vérité est périphérique, la restitution pas forcément fidèle – ça tombe bien, la poésie raffole des interstices. L'artiste recrée (fantasme ?) les

travaux photographiques du club. Images flottantes baignant dans du formol, cartes postales en cours de métamorphose dans des chrysalides de paraffine, manuel de divination par le western ! On rôde aux marges de l'image, visitant ses confins, drôles ou mélancoliques, son *au-delà*, à l'affût du moment où « la vie se retire de l'écran » (cf. *Fading Eden*). Le Surgün photo club serait finalement ce *paysage avec figures absentes* (pour plagier Philippe Jaccottet), dont on habite les intervalles et les prémonitions à la recherche de ses secrets. Le statut de l'image en ressort tout bouleversé.

With Aymeric Vergnon-d'Alañçon, it always starts a little by chance. At the bend of a road, or the turn of a page. Something forms in the distance, the contours of a story, the intuition of a narrative that will remain in any case in the vague, ghostly – a narrative with holes that needs to be filled. He began by making films after literary studies and a session at the Fresnoy contemporary arts studio, now he works with small, lighter forms. He was jaded, he says of chasing after means for production – full length films are appropriately named. But the desire for narration never really left him.

Associated with the image, the text always lags behind in the corner. Nostalgia for screenplay synopses accompanies the various projects. His photos, his videos, his features carry on the memory of “characters”, crazy astrophysicists (Johan Pföner), explorers who disappeared on their journeys (*Le Dernier Voyage d'Alexis Kozlomov*), amateur photographers practicing divination by the image (Surgün photo club). Forgotten, anonymous figures, whose life deceptively imitates fable. Aymeric seems to be very much at ease in these zones of fictional realities, where the real and the fake resemble each other like two peas in a pod. Where stories (“inspired by real events” – as they say in the cinema – invite to groping steps, eyes blindfolded and camera slung over the shoulder. Taking stock is not his thing. Never mind if we trip up, the scenery will only be better.

His most recent project in process, the Surgün photo club was born like that, from

a blind journey. One day he was talking to a lodger at the residence for immigrants located in his neighbourhood, in Paris, and he learned of the existence of a club, active from 1970 to 2003 whose members were all exiles. No common geographic origin, but the same interest in photography and its mystery. Aymeric was intrigued. He carried out an investigation, found one of the members whom he questioned. There, he was a detective, navigator without a map, looking for the symptoms of the land like you read your future in the entrails of an animal. There were few clues. One talks of a sect, of a “feeling of exile filled by the image” of the photo as dreamed elsewhere or crystal ball. The rest would have to be invented. Here the truth is peripheral, the restitution not necessarily faithful – that's good, the poetry craves gaps. The artist recreates (fantasizes?) the photographic work of the club. Floating images bathed in Formaldehyde, postcards in the process of metamorphosing in paraffin pupae, guidebook of divination by the western! We prowl at the margins of the image, visiting its confines, whether funny or melancholic, its *beyond*, on the lookout for the moment where “life withdraws from the screen” (cf. *Fading Eden*). The Surgün photo club would finally be this landscape with absent figures (to plagiarize Philippe Jaccottet), where we live in the intervals and the premonitions in search of its secrets. The status of the image comes out of it completely changed.

Sponsors: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil général des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge, ADAGP



# Noah Wiegand

par Olga Rozenblum

Noah Wiegand réfère chacune de ses œuvres à des traditions de pensée. Extraits et citations s'entremêlent librement dans ses titres et textes, quand leur utilisation arbitraire demeure volontairement imprécise. L'artiste active et dramatise ainsi ses pièces, comme des adresses à nos sociétés trop ordonnées.

Sa pratique d'expériences, souvent radicales, et l'élaboration d'un discours vindicatif placent Noah Wiegand dans une lignée d'artistes protestataires (face à lui, on pense à des interviews de Jean-Marie Straub ou de Jean-Luc Godard). Coexistent pourtant certains aspects bien plus tangibles dans les œuvres. Assemblages poétiques de matériaux bruts et artificiels, son travail concerne moins une critique sociale que l'exploration du motif universel : exotisme, primitivisme, devoirs et envies, création et déplacements...

« Jeter son corps dans la lutte », Pasolini.

L'illustration de la fragilité humaine se décline sous forme de tentatives, en actions et dans des objets : Noah Wiegand enregistre la lecture de sa poésie par un mendiant (299,792,458, 2012), il se met en scène comme le premier homme dans un film de *found-footage* (*Uccello*, 2014), il *pimp* des sculptures classiques (*Pamukalu*, 2012 ; *Omero*, 2013). Une communauté de créatures symboliques se constitue au fil des productions, dont nous découvrons certaines rassemblées dans l'installation du Salon (*Uccello*, *Panualuu*, nom d'une île de surfers au sable noir à Hawaï, *Passenger from Plutarch*, surnommé « gardien des pensées »).

La charge dramatique portée par ces œuvres est évidente, lorsqu'elle annonce que notre civilisation, construite sur les souvenirs du passé, deviendra bientôt la ruine des cultures futures fondées aujourd'hui. Mais l'usage du savoir de Noah Wiegand est aussi vertueux. Il a pour but de tout inclure dans le même mouvement, à la recherche du geste essentiel. Celui-ci s'incarne, dans les œuvres, en un *ride* de skateboard ou dans une ronde de danse derviche.

La légende de Gilgamesh est une des histoires qui contaminent le film *Uccello*, et qui synthétise assez justement les utopies de Noah Wiegand : *Gilgamesh est un tyran. Pour le punir, les dieux créent Enkidou, le roi*

*de la steppe. Enkidou et Gilgamesh se combattent, Enkidou gagne. Mais ils deviennent amis. Ils partent à l'aventure. Pour punir à nouveau Gilgamesh, les dieux tuent Enkidou. Gilgamesh part alors en quête de l'immortalité et rencontre l'immortel Outa-Napishtim, qui lui dit qu'il ne sera pas immortel sur la terre, mais qu'il peut l'être dans les pensées. Outa-Napishtim lui parle de la fleur de jeunesse qui peut donner une seconde vie. Gilgamesh trouve cette fleur mais un serpent la mange. Il rentre à Ourouk, où il est roi.*

« My father is in the desert. Love is a figure. Isolation is a gift. » Noah Wiegand.

Noah Wiegand refers each of his works to traditions of thought. Extracts and quotes mix together freely in his titles and texts, when their arbitrary use remains deliberately vague. The artist thus activates and dramatizes his plays, like addresses to our over-ordered societies.

His practice of experiences, often radical, and the development of a vindictive discourse place Noah Wiegand in a line of figures of artist protestors (in his presence, we think of the interviews of Jean-Marie Straub and Jean-Luc Godard). Certain much more tangible aspects nevertheless co-exist in the works. Poetic assemblages of raw and artificial materials, his work concerns less a social criticism than the exploration of the universal motif: exoticism, primitivism, duties and desires, creations and movements...

“throwing your body into the struggle”, Pasolini

The illustration of human frailty is described in the form of attempts, in actions and in objects: Noah Wiegand has recorded the reading of his poetry by a beggar (299,792,458, 2012), he performs himself as the main role in the film of *found-footage* (*Uccello*, 2014), he *pimps* classical sculptures (*Pamukalu*, 2012; *Omero*, 2013). A community of symbolic creatures is built up over the course of productions, some of which we find gathered in the installation the Salon (“Uccello”, “Panualuu”), the name of a surfers' island with black sand at Hawaii, “Passenger

from Plutarch” nicknamed “guardian of thoughts”).

The dramatic charge carried by these works is obvious, when it announces that our civilization, founded on memories of the past, will soon become the ruin of future cultures founded today. But Noah Wiegand's use of knowledge is also virtuous. His aim is to include everything in the same movement, seeking the essential gesture. This is incarnated in the works in a skateboard *ride* or on the round of a dervish dance.

The legend of Gilgamesh is one of the stories that contaminates the film *Uccello* and which summarizes quite accurately the Utopias of Noah Wiegand: *Gilgamesh is a tyrant. To punish him the gods create Enkidu, the king of the steppes. Enkidu and Gilgamesh fight, Enkidu wins. But they become friends. They leave on adventures. To punish Gilgamesh again, the gods kill Enkidu. Gilgamesh then leaves in search of immortality and meets the immortal Utnapishtim, who tells him he won't be immortal on the earth but that he can be, in thoughts. Utnapishtim told him about the flower of youth which can give a second life. Gilgamesh found this flower but a snake ate it. He returned to Uruk, where he was king.*

“My father is in the desert. Love is a figure. Isolation is a gift.” Noah Wiegand

**1 – Uccello, 2012.**  
HDV Pal, 16/9 Format, Dolby Digital 2.0, Blue Ray DVD Transfert. 16 min. Musique: Cosma.  
© Photo: Noah Wiegand et Manon Xhaard, 2012.

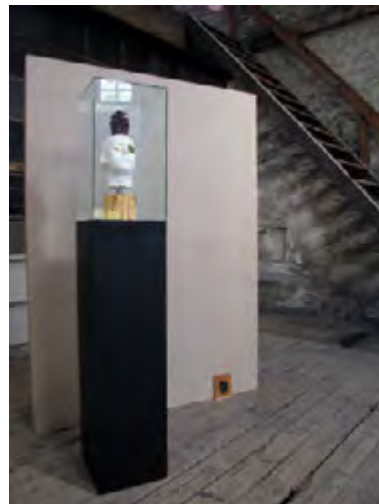
**2 – The Thoughts Keeper, Passenger From Plutarch, 2012.**  
Peinture et collage sur papier. 50 x 40 cm.

**3 – Poetry Performance, 2014.**  
Vidéo HD. 3'44 min.

**4 – From The Pine Cone Space, 2010.**  
Plâtre, bois, métal, verre, toile de lin, peinture, pin, morceaux de couverture de survie, photographie déchirée. 220 x 160 x 100 cm.

**5 – 299,792,458, 2013.**  
DV Pal, 16/9 Format | Dolby Digital 2.0 | Mini DV Transfert. Vidéo en boucle. 1 min.

1 | 3 |  
2 | 4 | 5



**1 – Sans titre**, 2008.  
Bouteilles en plastique thermosoudées.  
120 x 45 x 55 cm.

**2 – Compulsives 1**, 2011.  
Palette récupérée, vis. 120 x 80 x 20 cm.

**3 – Porte-sculpture**, 2013.  
Chutes de bois, vis, colle. 230 x 470 x 440 cm.  
Photo : © Karolina Kodlubaj.

**4 – Sans titre**, 2014.  
Dessin sur papier. 150 x 150 cm.

**5 – Sans titre**, 2009.  
Chutes de bois, colle, vis, laque noire, peinture  
phosphorescente. 250 x 120 x 100 cm.

1 | 4  
2 | 5  
3 |





# Tatiana Wolska

par Sandra Cattini

## De nature élémentaire

On pourrait croire que Tatiana Wolska a longuement observé la nature et la manière que cette dernière a de patiemment produire de la beauté, à force de répétitions. Mais sans tenter d'imiter quoi que ce soit, Tatiana Wolska assemble des bouts, soit de petites unités qui finissent par constituer un tout homogène, à défaut d'être uniforme. Car ici le geste prime, quitte à être d'une simplicité désarmante lorsqu'il rassemble en une boule des morceaux de mousse colorée épars, simplement tenus par un fil de couturière (*Sans titre*, 2011). Tout est visible. L'évidence et l'absurdité du geste dans sa nudité aussi.

Entêtée ou patiente, comme la nature, Tatiana Wolska répète son geste limité, comme bégayant, jusqu'à ce qu'il donne forme à une chose. Ainsi, ses sculptures comme ses dessins sont constitués de l'addition de fractions réduites à leur plus simple expression : un trait de crayon, de fil de coton ou de silicone enroulés ou tendus d'un point à un autre, mais aussi des chutes de bois, des morceaux de bouteilles en plastiques ou des clous. De ces matériaux pauvres peut émerger une merveille. Les bouts de plastiques thermo-soudés donnent naissance à des formes aériennes qu'il suffit de soulever pour constater qu'en dépit de leur volume, elles sont aussi légères qu'un nuage. La courbure inhérente aux fragments de bouteilles s'impose naturellement et la soudure qui tout en assemblant les morceaux les fait fondre, produit cet effet, comme si des anneaux de plastique avaient été réunis. Pour les sculptures en bois, le simple assemblage des chutes triangulaires qu'elle a récupérées dans un atelier de charpenterie suffit à amorcer une courbe.

Sortis de l'usine ou de l'atelier, ces matériaux sont comme rendus au biomorphisme de la nature selon un parcours à la diagonale de celui qu'empreinte Hubert Duprat. Ils paraissent polis par le temps et le mouvement, comme des galets sur la grève, or ils ne sont que le fruit de la répétition idiote d'un geste. Le temps n'est pas tant celui du travail de la matière que celui de la scansion imprimée par le rythme du geste à la main.

Les œuvres de Tatiana Wolska s'inscrivent toujours dans le processus d'une boucle temporelle ou gestuelle : l'addition de courtes séquences, ou un mouvement circulaire de la

main jusqu'à son achèvement. Cette boucle est aussi le moyen, pour l'artiste, d'une forme d'automatisme permettant d'autres connexions entre la main et l'esprit, et laissant croire parfois à ce dernier que la main exécute seule son projet. Elle structure ainsi l'informe, ordonne le chaos des rebuts qu'elle récupère, par habitude d'une survie faite davantage de débrouilles que d'écologie, souvenir d'enfance dans sa Pologne natale.

Cette propension à créer des mondes ronds trouve une forme d'aboutissement avec *Porte-sculpture* (2013), tout à la fois abris, chapelle et grotte, qui évoque dans son architecture organique et sa forme même le manteau protecteur de la figure gothique ou pré-renaissante de la Vierge de Miséricorde.

## Of an elementary nature

One might think Tatiana Wolska has spent ages contemplating nature and the way it endlessly produces beauty through patient repetition. Indeed, without attempting to imitate anything whatsoever, Tatiana Wolska collects bits and pieces that will end up creating a homogenous, if not uniform, object. Here, it is the gesture, albeit disarmingly simple, which counts when random bits of coloured foam are rolled up into a ball, only held together with some sewing thread. Nothing is hidden. Not even the obvious absurdity of the gesture in its naked truth.

As stubborn or as patient as nature, Tatiana Wolska repeats her simple gesture, almost fumbling, until something comes of it. Thus her sculptures, as well as her drawings, are made up of odds and ends of the meekest sort: a pencil mark, cotton or silicon yarn balled up or stretched from one point to another, as well as wood chips, fragments of plastic bottles and nails. These humble materials can give birth to wonders. Pieces of heat-sealed plastic are used to produce shapes that, despite their large volume, are as light-weight as clouds. The curves of the plastic bottles prevail naturally and the seams caused by the melted fragments give the impression of joined plastic rings. Her wood sculptures are merely assembled triangular wood offcuts picked up at a carpenter's shop; it is all she needs to get a curve going.

When leaving the factory or the workshop, these fragments are returned to nature's bio-morphism following a path that is diagonally opposite to that of Hubert Duprat. They seem polished by time and movement as are stones found on the seashore; they are nothing more than the result of the mindless repetition of simple gestures. It is not the time it takes to work the material so much as that of the scansion set by rhythmic hand movements.

Tatiana Wolska's works are always the result of a temporal loop or repeated gestures: a sum of hand movements, either circular or in short sequences, repeated until completion. This loop is also a means for the artist to enter a form of automatism that allows for other connexions to be made between hand and mind cheating the latter into thinking the hand is actually doing the job on its own. Thus she manages to structure what lacks thereof, and organises the chaotic mess of scraps she has accumulated out of habit, through a sense of survival and resourcefulness rather than any environmental notions, consequence of her childhood in Poland.

Her capacity to create round worlds is particularly accomplished in *Porte-sculpture* (2013), which is at once a shelter, a chapel, a grotto; its organic architecture and shape even bring to mind the protective cloak of Our Lady of Mercy, the gothic or pre-renaissance representation of the Virgin Mary.

# Anne-Sophie Yacono

par Marianne Derrien

## Cannibal Holocaust versus Barbara Cartland

«L'univers pénètre en nous par les déchirures du corps» écrivait Simone Weil. Faire face aux portes de Chatteland demande courage, audace et force. Ce lieu indéterminé ou fictif se trouve partout et nulle part à la fois. Connaissant les secrets de ce monde entre les mondes, Anne-Sophie Yacono, peintre, dessinatrice, convoque, avec cette installation massive et éloquente constituée de onze sculptures en céramique émaillées avec socles en bois sculptés teints et cirés, une nouvelle manière d'appréhender la texture charnelle du corps. Il s'agit d'être attentif au champ de la chair. *Les portes de Chatteland* sont une parcelle de ce monde aux paysages vulvaires, floraux et sous-marins. Depuis plusieurs années, Anne-Sophie Yacono fabrique la cartographie de ce pays imaginaire qui a peut-être existé ou qui existera. Oscillant entre science-fiction, mysticisme et histoire des corps, la création de ce monde imaginaire à la fois menaçant, attrayant et fantasmé souligne l'importance de l'adversité mise à l'épreuve.

Les œuvres d'Anne-Sophie Yacono sont burlesques, carnavalesques dans son rapport premier et primaire au corps et à la chair. Bouillasses informes et gigantesques, certaines de ses peintures représentent et suggèrent des amas de corps qui tendent vers une abstraction cachant toute une partie figurative faite de tracés. L'onirisme se conjugue avec le côté fictionnel de cette création d'un monde à part entière. Par cette incroyable métamorphose de la «viande humaine», ses sculptures en céramique tout comme ses peintures de très grand format nous absorbent, nous ingèrent littéralement. Projetés dans ces *paysages-boyaux*, à la fois intérieur et extérieur du corps, cette chair rose guimauve donne l'envie d'être triturée ou d'être mâchouillée comme un bonbon bien gélatineux. Loin d'être sanguinolentes, ses œuvres retournent les fantasmes dans tous les sens. Sensualité, sexualité et supplices charnels sont mis hors du temps, placés dans les méandres de Chatteland qui nous invite à découvrir petit à petit cet autre monde où les rapports de pouvoir et de désir se confondent.

Anne-Sophie Yacono invoque la figure et l'esprit de Lucifer. L'Enfer de *La Divine Comédie* de Dante avec son florilège de

punitions et de sévices, entre récompenses et châtiments, n'est pas loin. Contamination et saturation des lignes et des coloris aux teintes pastels, la prédominance de la couleur rose renvoie à la part infantile et caricaturale de la symbolique de cette couleur pour désigner le féminin. Du baroque à l'informel, les célèbres fresques de Carrache semblent être passées au mixeur de cuisine et à la passoire. Se référant aux actionnistes viennois, aux œuvres de Paul McCarthy, à la littérature et au cinéma de Catherine Breillat, Anne-Sophie Yacono crée un monde de formes *extra*-ordinaires afin de mieux s'engouffrer dans ce premier vestibule amenant aux portes de la matière pétrifiée et inerte désirant redevenir vivante.

## Cannibal Holocaust versus Barbara Cartland

"The universe penetrates us through tears in the body" wrote Simone Weil. To face up to the gates of Pussyland requires courage, audacity and strength. This indeterminate or fictional place is both everywhere and nowhere. Knowing the secrets of this world between worlds, Anne-Sophie Yacono, painter, draughtsman, with the massive and eloquent installation comprising 11 sculptures in enamelled ceramic with plinths in tinted and waxed sculpted wood, invites a new manner of approaching the carnal texture of the body. It is about being attentive to the field of the flesh. *Les portes de Chatteland* [*The Gates of Pussyland*] are a parcel of this world of vulva, floral and underwater landscapes. For several years, Anne-Sophie Yacono has been making a cartography of this imaginary country which may have existed or which may exist in the future. Oscillating between science-fiction, mysticism and the history of bodies, the creation of this imaginary world that is simultaneously threatening, attractive and fantasized emphasizes the importance of adversity put to the test.

Anne-Sophie Yacono's works are burlesque, carnavalesque in their first and primary relation with the body and flesh. Shapeless, gigantic lumps of muck, some of her paintings depict and suggest heaps of bodies that

tend towards an abstraction hiding an entire figurative part made of lines. The fantastical quality combines with the fictional part of this creation of a world apart. By this incredible metamorphosis of "human meat, her sculptures in ceramic like her very large format paintings absorb us, literally ingest us. Projected into landscape-guts, both inside and outside the body, this bubblegum pink makes you want to be triturated or be chewed like a very gelatinous sweet. Far from being sanguineous, her works turn the fantasies in all directions. Sensuality, Sexuality and carnal torments are put beyond time, placed in the meanders of Pussyland which invites us to discover this other world little by little, where relations of power and desire merge.

Anne-Sophie Yacono invokes the figure and spirit of Lucifer. The Hell of Dante's *Divine Comedy* with its anthology of punishments and abuses, between rewards and punishments is not far. Contamination and saturation of the lines and colours in pastel shades, the predominance of the colour pink refers to the infantile and caricatural share of the symbolism of this colour to designate the feminine. From the baroque in the informal, the famous frescoes by the Carracci seem to have been put through a kitchen blender and a strainer. Referring to the Viennese actionists, to the works of Paul McCarthy, to Catherine Breillat's literature and cinema, Anne-Sophie Yacono creates a world of *extra*-ordinary shapes, in order to be better engulfed in this first vestibule leading to the gates of the petrified and inert matter wanting to become alive again.

**1 – Les portes de Chatteland, 2013**  
(détail).

Sculpture céramique et bois. 90 x cm.

**2 – Les portes de Chatteland, 2013**  
(détail).

Sculpture céramique et bois. 180 x 70 cm.

© Photo: Jean-Philippe Rykaert.

**3 – Enfer, 2011.**

Peinture acrylique sur bois. 210 x 800 x 800 cm.

**4 – Les portes de Chatteland, 2013.**  
Sculpture céramique et bois. Dimensions variables.

© Photo: Jérémy Segard.

**5 – Les portes de Chatteland, 2013**  
(détail).

Sculpture céramique et bois. 175 x cm.

© Photo: Jean-Philippe Rykaert

1 | 3  
2 | 4  
| 5





**1 – Danse! Danse! Bruce Ling!**, 2013 (détail).

Série de dix photographies préparatoires pour une chorégraphie. 40 x 30 x 5 cm.

**2 – Le serment d'Internaute d'avant-garde**, 2010 (détail).

Vidéo-performance mise en ligne sur le site de vidéo chinois youku. 52 sec.

**3 – Le troisième couplet d'Internationale Solo à Monaco**, 2012 (détail).

Vidéo: sous-titrage de la bande son enregistrée après l'action. 12 min. 30 sec.

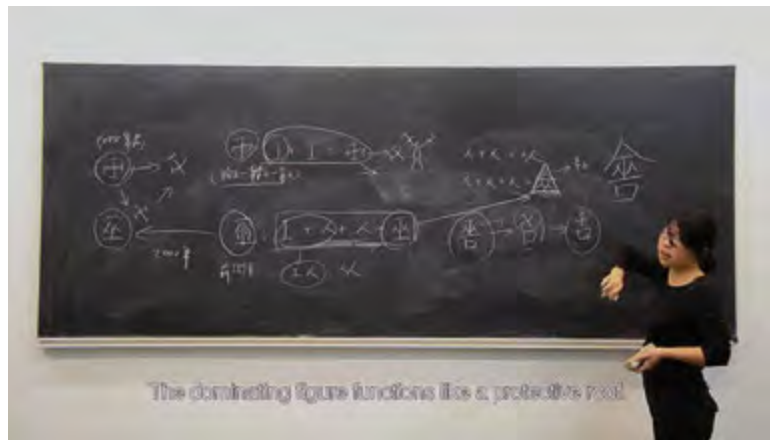
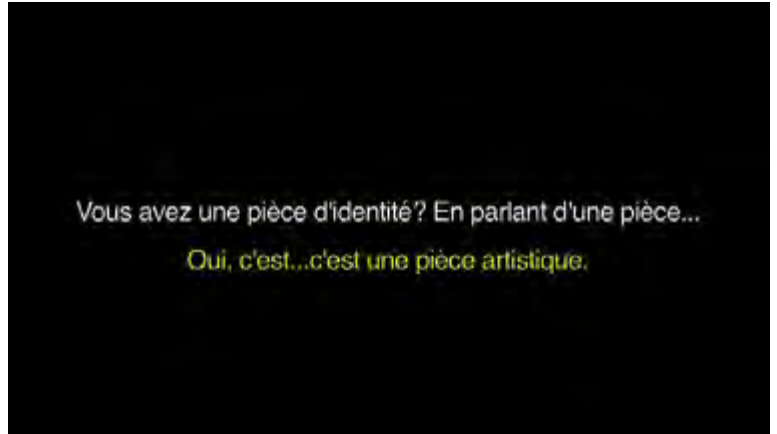
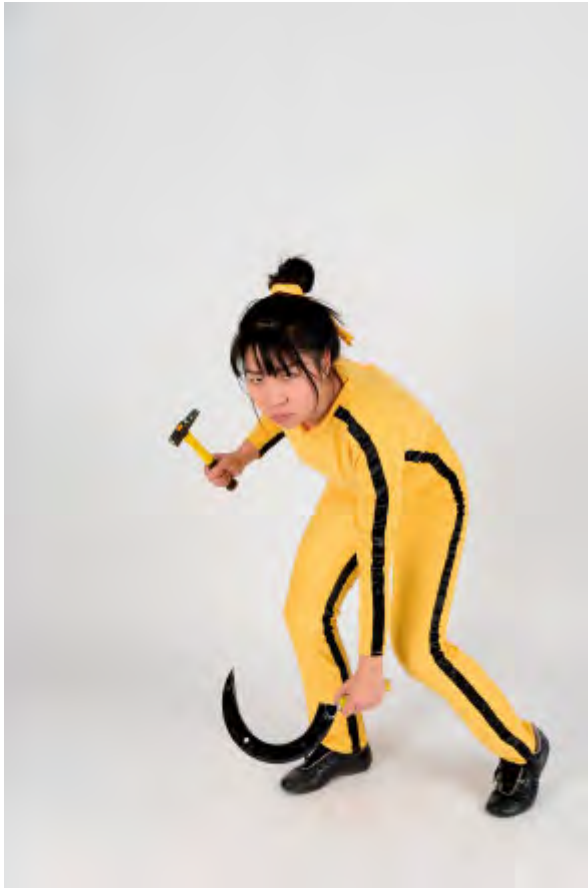
**4 – Le procès**, 2013 (détail).

Projection de vidéo à échelle 1. 9 min. 3 sec.

**5 – San Zu Ding et son motif**, 2014 (détail).

Conférence-performance. 50 min.

1 | 3  
2 | 4  
| 5



# Qingmei Yao

par Bernard Marcadé

**Bernard Marcadé :** Mme Yao est à la fois un personnage fictif et réel, représentante autant de la société communiste que des valeurs de la nouvelle Chine. Le paradoxe de la Chine d'aujourd'hui, c'est que c'est un pays toujours communiste tout en n'étant plus du tout communiste...

**Qingmei Yao :** Oui je pense que les jeunes générations de Chinois d'aujourd'hui vivent dans une sorte de sadomasochisme idéologique. Je suis née dans les années quatre-vingt, à l'époque des réformes économiques qui en ont fini avec l'économie planifiée. En même temps notre génération a été éduquée de manière idéaliste. Cette situation crée une sorte de mélancolie collective. C'est très difficile d'accepter une telle situation alors qu'on a été éduqué dans la pensée de la critique anticapitaliste. Notre pays est totalement capitaliste. Et rejette son passé.

**B. M. :** Pourquoi conserver l'idéologie communiste alors ?

**Q. Y. :** Le communisme reste comme une sorte de vêtement.

**B. M. :** Un décor ?

**Q. Y. :** Oui un décor qui sert à maintenir le pouvoir de la bureaucratie. Les anciens leaders de la révolution chinoise se référaient à la révolution française. Ils ont mélangé cet idéal révolutionnaire à la tradition chinoise hyper centralisée.

**B. M. :** Votre position est donc volontairement ambiguë ?

**Q. Y. :** Le marxisme est une pensée d'origine européenne. C'est ce qui m'a amené à m'intéresser à l'Occident. J'ai toujours aimé les écrivains et les cinéastes de l'Est. Par exemple *Good bye Lenin* de Wolfgang Becker mais aussi les films de Krzysztof Kieslowski. Mon travail exprime une forme de regret ou de nostalgie, mais reste très critique.

**B. M. :** Vous critiquez aussi bien l'idéologie communiste que la pensée libérale ?

**Q. Y. :** Oui J'aime bien les idées anarchistes... Pour moi le communisme comme le libéralisme sont les deux faces d'une même médaille. Je traite des sujets qui sont politiques mais je ne considère pas vraiment mon travail comme politique. Je travaille essentiellement sur les signes et les symboles... En fait, je me situe à distance du politique. Je ne suis pas militante mais je suis néanmoins engagée...

**Bernard Marcadé :** Mme Yao is both a real and a fictional character, representative both of communist society and the values of the new China. The paradox of China today is that it is a country that is both still communist and not at all communist...

**Qingmei Yao :** Yes, I think that the young generations of Chinese of today live in a sort of ideological sadomasochism. I was born in the 1980s, at a time of economic reforms that ended the planned economy. At the same time our generation was educated in an idealistic manner. This situation creates a sort of collective melancholy. It is very hard to accept such a situation while one has been educated in the thinking that is critical of anti-capitalism. Our country is completely capitalist. And rejects its past.

**B.M. :** Why then retain the communist ideology ?

**Q.Y. :** Communism remains like a form of clothing.

**B.M. :** a décor ?

**Q.Y. :** Yes, a décor is used to maintain the bureaucracy's power. The former leaders of the Chinese revolution referred to the French Revolution. They mixed this revolutionary ideal with the hyper-centralized Chinese tradition.

**B.M. :** So your position is voluntarily ambiguous ?

**Q.Y. :** Marxism is an ideology of European origin. It is what led me to take an interest in the West. I have always liked the writers and filmmakers of the east, such as *Good bye Lenin* by Wolfgang Becker, but also the films of Krzysztof Kieslowski.

My work expresses a form of regret or nostalgia but remains very critical.

**B.M. :** You criticize communist ideology and liberal thinking equally ?

**Q.Y. :** Yes, in fact I like anarchist ideas... For me, communism, like liberalism are the two sides of the same coin. I treat subjects that are political, but I do not really consider my work to be political. I work essentially on signs and symbols... In fact I place myself at a distance from politics. I am not militant but I am nevertheless involved...

# Anne-Charlotte Yver

par Alexandre Quoi

## La vie des forces

Anne-Charlotte Yver se plaît à jouer des contrastes entre éléments de nature organique et industrielle, tout comme des oppositions entre solidité et fragilité des matériaux, autorité et instabilité, forme fixe et en mouvement. De même, elle s'applique à contourner les contraintes en fonction du contexte d'intervention pour trouver de nouvelles solutions sculpturales. Dans le cadre du Salon de Montrouge, c'est la problématique, constante chez elle, du mur porteur, qui l'a amenée à s'intéresser à l'emblématique beffroi du site d'accueil. D'une recherche effectuée dans le fameux *Dictionnaire raisonné de l'Architecture* de Viollet-le-Duc, l'artiste a ainsi tiré une analogie entre ce type d'ouvrage de charpente, jadis élaboré pour supporter le poids des cloches, et l'armature métallique autonome nécessaire à l'agencement et au maintien de ses lourdes pièces modulaires de béton. Cette structure autoportante en acier peint en blanc, semblable au squelette d'une cimaise, lui servira à tester diverses configurations non pré-conçues d'objets et de matières, à partir de leurs propres rapports de force, de résistance et d'altération. Une telle méthode de création renoue, assurément, avec certains grands principes processuels du post-minimalisme : le primat de l'expérience sur l'œuvre achevée ; la conjonction d'espaces et de temporalités distincts, ceux de l'atelier et du lieu d'exposition ; la transmission au spectateur de la sensation du poids et de l'énergie des matériaux. En 2013, l'exposition monographique « Mutation 13 », tenue à la Galerie du Crous de Paris, exemplifiait déjà cette approche par la transformation quotidienne des pièces à laquelle s'était astreinte Anne-Charlotte Yver. Son projet actuel, intitulé *Living Dead Factory – Acte 4*, s'inscrit quant à lui dans le prolongement de trois sculptures créées l'an passé lors d'une résidence à la Fondation d'entreprise Hermès, au sein de l'atelier du bottier John Lobb. L'artiste y a exploré en particulier le travail du cuir, matière « vivante » qui continue à résister et évoluer, comme le montrent notamment les sangles que l'on retrouvera ici employées parmi d'autres fragments. Quand Anne-Charlotte Yver parle à propos de ces derniers de « différents corps qui s'articulent sur le mode du collage », elle ne fait que renforcer l'indéniable sentiment anthropomorphique

qui émane de ses œuvres, aussi abstraites et muettes soient-elles. Cette corporéité intervient d'ailleurs dans la construction de ses structures géométriques en béton, dont les dimensions et le poids sont étalonnés sur les mensurations de sa propre anatomie et sur les limites de sa capacité physique à les manipuler. Si Anne-Charlotte Yver avoue une fascination pour les phénomènes géologiques, comme les éruptions volcaniques et les corps pétrifiés de Pompéi, son questionnement sur l'énergie d'une forme figée par une pression physique s'affirme, en définitive, moins lié au monde naturel qu'à l'humain. Soit une réaction sur la précarité des choses et de la vie.

## Alive with Forces

Anne-Charlotte Yver likes to experiment with the contrasts between organic and industrial matter as well as oppositions: the strengths and weaknesses of different materials, authority and instability, fixed and mobile shapes. Meanwhile she hurdles with determination the obstacles set by each exhibition venue thus offering novel sculptural proposals. At the Salon de Montrouge she tackles one of her recurring areas of investigation: the bearing wall which explains her interest in the emblematic belfry of the host facilities. After studying the eminent *Dictionnaire raisonné de l'architecture* by Viollet-le-Duc, the artist has drawn an analogy between a structure, formerly built to accommodate the weight of bells, and the special metallic frameworks required to maintain in place her heavy modular blocks of concrete. Her free-standing steel construction – painted in white it is a skeletal metaphor for the exhibition wall – will serve to test a number of possible configurations using the inherent resistance and alteration properties of the objects and materials involved. Of course, this particular creative approach is in keeping with the main tenets that ruled post-minimalist processes: the primacy of experience in the completion of a piece; confronting space and temporality of studio and exhibition venue; enabling the visitor to get a sense of the play of weights and forces set off by the various parts of the assemblage. Already in 2013, during the monograph exhibition "Mutation 13" held at the Galerie

du Crous in Paris, Anne-Charlotte Yver championed this approach by committing to transforming her works daily. Her current project, titled *Living Dead Factory – Acte 4*, prolongs the investigations undertaken in the three sculptures created last year during a residency with the Hermès corporate foundation at the workshop of bootmaker John Lobb. The artist focussed on working with leather, a "living" matter that resists and evolves continuously as prove the straps used, among other fragments, in her present piece. When Anne-Charlotte Yver speaks of these she describes them as "bodies that are assembled as one would a collage", thus confirming the anthropomorphic feeling that emanates from her works, however silent and abstract they might be. This corporeity also has a purpose as, when constructing her concrete geometric structures, she scales their size and weight on her own anatomic measurements as well as her physical capacity to manipulate them. Though Anne-Charlotte admits to a fascination for geological phenomenon such as volcanic eruptions and the petrified bodies at Pompei, her investigations into the tautness of physical pressure when applied to a figure appears to have less to do with the organic world than to that of humans. Hence hers is a reaction on the fragility of all living things.

Sponsors: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil général des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge, ADAGP



**1 – Living Dead Factory**, 2013.  
Acier, cuir, béton armé, caoutchouc, crâne,  
dimensions variables.  
Installation réalisée dans le cadre des  
résidences de la Fondation Hermès.

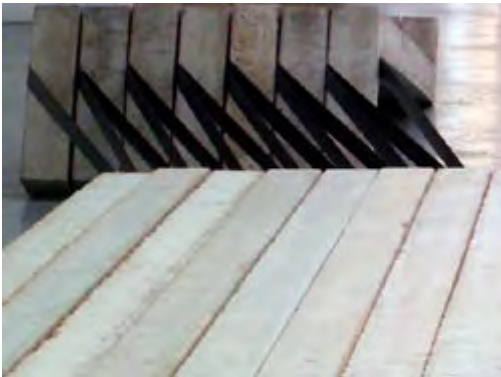
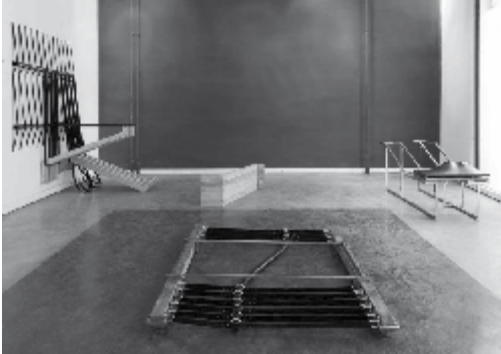
**2 – F#5 (Zone F)**, 2014.  
Acier, Béton armé, sérigraphie sur verre,  
souffre. Dimensions variables.

**3 – F#3**, 2013.  
Acier, béton armé, caoutchouc. Dimensions  
variables.

**4 – F#7 (United)**, 2014.  
Béton armé, caoutchouc. Dimensions variables.

**5 – F#6 (Fusion)**, 2014.  
Sérigraphie sur verre. Dimensions variables.

1 | 5  
2 |  
3 |  
4 |



# index

---

**p. 64**

**Anna ÁDÁM**

Née en 1983 à Budapest, vit et travaille à Paris  
mail@annaadam.net  
http://www.annaadam.net

**p. 66**

**Driss AROUSSI**

Né en 1979 à Fezna, vit et travaille à Marseille et Toulon  
ardriss@gmail.com  
www.drissaroussi.com

**p. 68**

**Steeve BAURAS**

Né en 1982 à Fort-de-France, vit et travaille à Paris  
steeve.bauras@gmail.com  
http://cargocollective.com/steevebauras

**p. 70**

**Pauline BAZIGNAN**

Née en 1974 à Paris, vit et travaille à Paris  
info@paulinebazignan.com  
www.paulinebazignan.com

**p. 72**

**Julie BEAUFILS**

Née en 1987 à Paris, vit et travaille à Paris  
jb.courrier@gmail.com

**p. 74**

**Éva BERGERA**

Née en 1988 à Roanne, vit et travaille à Paris  
e.bergera@laposte.net

**p. 76**

**Emmanuelle BLANC**

Née en 1971 à Lyon, vit et travaille au Pré-Saint-Gervais  
emmanuelle.blanc@free.fr  
http://emmanuelleblanc.com

**p. 78**

**Louise BOSSUT**

Née en 1979 à Feurs, vit et travaille à Bruxelles  
louisebossut@hotmail.com  
http://louisebossut.be

**p. 80**

**Anna BROUJEAN**

Née en 1987 à Levallois-Perret, vit et travaille à Arles et Paris  
annabroujean@gmail.com  
www.annabroujean.com

**p. 82**

**Gaëlle CALLAC**

Née en 1972 à Lannion, vit et travaille à Paris  
contact@gaellecallac.com  
www.gaellecallac.com

**p. 84**

**Benoît CARPENTIER**

Né en 1976 à Valenciennes, vit et travaille à Soyons  
carp.ben@wanadoo.fr  
http://benoitcarpentier.blogspot.fr

**p. 86**

**Pablo CAVERO**

Né en 1986 à Oloron-Sainte-Marie, vit et travaille à Paris  
info@pablocavero.net  
www.pablocavero.net

**p. 88**

**Lætitia de CHOCQUEUSE**

Née en 1983 à Paris, vit et travaille à Paris  
laetitia.dechocqueuse@gmail.com  
www.laetitiadechocqueuse.com

**p. 90**

**Corinne CHOTYCKI**

Née en 1980 à Villefranche-sur-Saône, vit et travaille à Bruxelles  
mail@corinne-chotycki.de  
www.corinne-chotycki.de

**p. 92**

**Pierre CLÉMENT**

Né en 1981 à Tarbes, vit et travaille à Tarbes  
snbx@hotmail.com  
http://pierreclement.eu

**p. 94**

**Guillaume COLLIGNON**

Né en 1985 à Digne-les-Bains, vit et travaille à Lausanne  
gc@guillaumecollignon.com  
www.guillaumecollignon.com

**p. 96**

**Dominique COZETTE**

Née en 1946 à Rouen, vit et travaille à Ivry-sur-Seine  
dominiquecozette@free.fr  
www.dominiquecozette.com

**p. 98**

**Pauline DELWAILLE**

Née en 1988 à Saint-Pol-sur-Mer, vit et travaille entre Lille et Paris  
pauline.delwaille@gmail.com  
http://cargocollective.com/paulinedelwaille

**p. 100**

**Judith DESCHAMPS**

Née en 1986 à Paris, vit et travaille à Strasbourg  
judith.deschamps@gmail.com

**p. 102**

**Clémentine DESPOCQ**

Née en 1989 à Saint-Rémy, vit et travaille à Annemasse  
clementine.despocq@live.fr

**p. 104**

**Benjamin EFRATI**

Né en 1985 à Genève, vit et travaille à Paris  
benjamin.efrati@gmail.com  
www.miracle.nu

**p. 106**

**ESKROKAR**

Né en 1980 à Pithiviers, vit et travaille aux Sables d'Olonne  
eskrokar@gmail.com  
www.eskrokar.com

**p. 108**

**Charles-Henry FERTIN**

Né en 1982 à Angers, vit et travaille à Epinay sur Orge  
fertincharleshenry@gmail.com

**p. 110**

**Mara FORTUNATOVIĆ**

Née en 1987 à Paris, vit et travaille à Paris  
mara.fortunatovic@gmail.com  
www.marafortunatovic.com

**p. 112**

**JaZoN FRINGS**

Né en 1981 aux États-Unis, vit et travaille à Paris  
jazon@zexchanges.com  
http://zexchanges.com

**p. 114**

**Jean-Marie GEORGELIN**

Né en 1983 à Saint-Brieuc, vit et travaille à Lyon  
contact@jmgeorgelin.fr  
http://jmgeorgelin.fr

**p. 116**

**Julia GERARD**

Née en 1985 à Paris, vit et travaille à Les Rosiers-sur-Loire  
julia.azad@hotmail.com

**p. 118**

**Virginie GOUBAND**

Née en 1988 à Cahors, vit et travaille à Bruxelles et Bergerac  
virginiegouband@gmail.com  
www.virginiegouband.com

**p. 120**

**Géraldine GUILBAUD**

Née en 1978 à Fontainebleau, vit et travaille à Argenteuil  
guilbaud.ge@free.fr  
http://geraldineguilbaud.free.fr

**p. 122**

**Colin GUILLEMET**

Né en 1979 à Paris, vit et travaille à Zürich  
colinguillemet@gmail.com  
www.colinguillemet.com

**p. 124**

**Adrien GUILLET**

Né en 1986 à Vitry, vit et travaille à Paris  
guilletadrien@gmail.com  
http://adrienguillet.com

**p. 126**

**Alice GUITTARD**

Née en 1986 à Nice, vit et travaille à Nice  
aliceguitard@gmail.com  
http://guepardesimpuissantes.tumblr.com

**p. 128**

**Louis HENDERSON**

Né en 1983 à Norwich, vit et travaille à Paris  
henderson.louis@gmail.com  
www.vi.com/louishenderson

**p. 130**

**Lena HILTON**

Née en 1984 à Châtenay-Malabry,  
vit et travaille à Paris  
lenahilton4@gmail.com  
www.lenahilton.com

**p. 132**

**Thibaut HUCHARD**

Né en 1987 à Rillieux-la-Pape,  
vit et travaille à Paris  
thibaut.huchard@hotmail.fr  
www.thibauthuchard.com

**p. 134**

**Rieko KOGA**

Née en 1971 à Tokyo, vit et travaille à Paris  
info@riekokoga.fr  
www.riekokoga.fr

**p. 136**

**Florent LAGRANGE**

Né en 1983 à Thonon-les-Bains,  
vit et travaille à Paris  
contact@florentlagrange.eu  
www.florentlagrange.eu

**p. 138**

**Jessica LAJARD**

Née en 1985 à Libourne,  
vit et travaille en Seine-Saint-Denis  
jessica.lajard@gmail.com  
http://cargocollective.com/jessicalajard

**p. 140**

**Nicolas LEBRUN**

Né en 1985 à Carpentras,  
vit et travaille à Montpellier  
nicolaslebrun@artemg.com  
www.artemg.com

**p. 142**

**Gaëlle LEENHARDT**

Née en 1987 à Neuilly-sur-Seine,  
vit et travaille à Belgrade  
gaelleleehardt@gmail.com  
http://gaelleleehardt.com

**p. 144**

**James LEWIS**

Né en 1986 à Londres, vit et travaille à Paris  
jameslewisstudio@gmail.com  
http://jameslewisjameslewis.com

**p. 146**

**Véronique LORIMIER**

Née en 1959 à Granville, vit et travaille à Nantes  
lorimier@numericable.fr  
www.veroniquelorimier.fr

**p. 148**

**Paul MAHEKE**

Né en 1985 à Brive-la-Gaillarde,  
vit et travaille à Paris  
paul@maheke.fr  
http://paulmaheke.com

**p. 150**

**Sylvio MARCHAND**

Né en 1985 à Pertuis, vit et travaille à Paris  
msylvio@yahoo.fr

**p. 152**

**Robin Jiro MARGERIN**

Né en 1983 à San Francisco,  
vit et travaille à Paris  
robinjiro@mac.com  
www.robinmargerin.com

**p. 154**

**Aurélien MAUPLLOT**

Né en 1983 à Vincennes,  
vit et travaille à Villedeau  
mauplotaurelien@yahoo.fr  
www.aurelienmauplot.com

**p. 156**

**Mazaccio & Drowilal**

Collectif créé en 2006  
Vivent et travaillent à Villefranche de Rouergue  
mazaccio.drowilal@gmail.com  
www.welivehere.eu

**p. 158**

**Gabriel MÉO**

Né en 1984 à Hyères les Palmiers,  
vit et travaille à Paris  
gabrielmeo@gmail.com  
http://gabrielmeo.tumblr.com

**p. 160**

**Mari MINATO**

Née en 1981 à Kyoto, vit et travaille à Paris  
info@mariminato.com  
www.mariminato.com

**p. 162**

**Élisa MISTROT**

Née en 1986 à Versailles,  
vit et travaille à Bordeaux  
elisaamm@hotmail.fr  
http://elisa-mistrot.tumblr.com

**p. 164**

**Nicolas MULLER**

Né en 1981 à Chatenay Malabry,  
vit et travaille entre Vienne et Paris  
n.h.muller@gmail.com  
http://nicolasmuller.wordpress.com

**p. 166**

**MUZO**

Né en 1960 à Rennes,  
vit et travaille à Rosny-sous-Bois  
muzo.muzo@me.com  
http://diplomes.canalblog.com

**p. 168**

**Aapo NIKKANEN**

Né en 1982 à Kirkkonummi,  
vit et travaille à Paris  
contact@aaponikkannen.com  
www.cargocollective.com/aapoaapo

**p. 170**

**Solène ORTOLI**

Née en 1984 à Paris, vit et travaille à Paris  
asortoli@hotmail.fr

**p. 172**

**Inès P KUBLER**

Née en 1971 à Oviedo,  
vit et travaille à Strasbourg  
inesetgilles@yahoo.fr  
www.labarbebleue.net

**p. 174**

**PÉNÉLOPE**

Née en 1960 à Bayeux,  
vit et travaille à Herouville Saint Clair  
penelope14@laposte.net  
http://lemonde.de.penelope.over-blog.com

**p. 176**

**Emeline PIOT**

Née en 1983 à Hyères les Palmiers,  
vit et travaille à Paris  
contact@emi-artist.com  
www.emelinepiot.com

**p. 178**

**Louise PRESSAGER**

Née en 1985 à Nancy, vit et travaille à Malakoff  
louise.pressager@yahoo.fr  
www.louisepressager.fr

**p. 180**

**Matthieu RAFFARD**

Né en 1981 à Paris, vit et travaille à Paris  
matthieuraffard@gmail.com  
www.matthieuraffard.com

**p. 182**

**Arnaud RIVET**

Né en 1971 à Saint-Maur-des-Fossés,  
vit et travaille à Evian-les-Bains  
arnaud@1013.eu  
http://arnaudrivet.tumblr.com

**p. 184**

**David RODRÍGUEZ**

Né en 1984 à Bogotá, vit et travaille à Paris  
contact@art-davidrodriguez.com  
www.art-davidrodriguez.com

**p. 186**

**Stéphanie SAADE**

Née en 1983 à Broummana (Liban),  
vit et travaille entre Beyrouth, Paris et Maastricht  
stephaniesaaade@yahoo.com  
www.stephaniesaaade.com

**p. 188**

**Ludivine SIBELLE**

Née en 1983 à Reims, vit et travaille à Tourcoing  
ludivine.sibelle@gmail.com  
www.ludivinesibelle.com

**p. 190**

**Quentin SPOHN**

Né en 1984 à Colombes, vit et travaille à Nice  
spohn56@yahoo.fr  
http://quentin-spohn.tumblr.com

**p. 192**

**Delphine TROUCHE**

Née en 1982 à Avignon, vit et travaille à Paris  
dtrouche@yahoo.fr  
http://delphinetrouche.com

**p. 194**

**Françoise VANNERAUD**

Née en 1984 à Nantes, vit et travaille à Madrid  
francoisevanneraud@gmail.com  
www.francoisevanneraud.com

**p. 196**

**Aymeric VERGNON-d'ALANÇON**

Né en 1973 à Lyon, vit et travaille à Paris  
avergnon@gmail.com  
www.aymericvergnon.net

**p. 198**

**Noah WIEGAND**

Né en 1980 à Biarritz, vit et travaille à Londres  
noahwiegand@gmail.com

**p. 200**

**Tatiana WOLSKA**

Née en 1977 à Zawiercie, vit et travaille à Nice  
xocjanka1@yahoo.fr  
www.tatianawolska.com

**p. 202**

**Anne-Sophie YACONO**

Née en 1987 à Paris, vit et travaille à Nantes  
annesophieyacono@yahoo.fr  
www.collectif.fr/reseaux/anne-sophie-yacono

**p. 204**

**Qingmei YAO**

Née en 1982 à Yueqing (Chine),  
vit et travaille entre Limoges et Toulouse  
yaoqingmei@hotmail.com  
http://sunshinemaya.wix.com/yaoqingmeiwork

**p. 206**

**Anne-Charlotte YVER**

Née en 1987 à Saint Mandé,  
vit et travaille à Paris  
acyver@gmail.com





**Catalogue édité à l'occasion du 59<sup>e</sup> Salon de Montrouge**  
Catalogue published on the occasion of the 59<sup>th</sup> Salon de Montrouge



Le Beffroi  
2, place Emile Cresp,  
92120 Montrouge

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



Téléchargez gratuitement l'application Salon de Montrouge sur



**Jean-Loup Metton**

Maire de Montrouge / Mayor of Montrouge  
Vice président du Conseil général des Hauts-de-Seine  
Vice-President of the Conseil général des Hauts-de-Seine  
Président de la Communauté de communes Châtillon-Montrouge  
President of the Communauté de communes Châtillon-Montrouge

**Gabrielle Fleury-Caralp**

Maire adjoint déléguée à la Culture et à l'Événementiel / Deputy Mayor  
in charge of Events and Culture  
Ville de Montrouge / City of Montrouge

**François Benoit**

Directeur des Affaires culturelles / Director of Cultural Affairs

**Andrea Ponsini**

Responsable des expositions / Responsible for exhibitions

**Stéphane Corréard**

Commissaire artistique du Salon / Curator of the Salon

**matali crasset**

Scénographie & signalétique / Exhibition design and labelling

**Dahlia Sicsic**

Assistante au commissariat artistique / Assistant to the artistic commission  
Chargée de production du Salon / Production Manager of the Salon

**Loren Leport**

Chargée des expositions / In charge of exhibitions

**Frédéric Blancart, Valérie Dermagne**

Assistants de production / Production assistants

**Ghislain Magro**

Directeur de la Communication / Director of communication departement

**Laura Buck**

Chargée de communication – Culture / Communication manager – Culture

**Laure Turbian**

Chargée de communication – web / Communication manager – web

**Sarah Mouzet**

Chargée de communication – presse / Communication manager –  
press relations

**Cyrielle Lafond**

Webmaster

**Gaël Charbau**

Coordination du Collège Critique / Critic Committee coordinator  
Direction éditoriale / Editor

**Olivia de Smedt**

Assistante édition & Collège Critique  
Editorial assistant and Critic Committee

**Nicolas Profit**

Mise en page / Design

**Jane MacAvock et Laurette Tassin**

Traductions / Translations

**Domitille Chaudieu**

Relectures / Proofreading

Structure associée: 

Association pour la Diffusion Internationale de l'Art Français

**Jury du 59<sup>e</sup> Salon / Jury of the 59<sup>th</sup> Salon de Montrouge**

Président / President: **Jean Claude Gandur**

**Françoise Adamsbaum**

Collectionneuse / Collector

**Pierre Cornette de Saint Cyr**

Commissaire-priseur, Étude Cornette de Saint Cyr, Paris / Auctioneer,  
Étude Cornette de Saint Cyr, Paris

**matali crasset**

Designer

**Gilles Fuchs**

Président de l'ADIAF, Paris / President of ADIAF, Paris

**Anibal Jozami**

Collectionneur / Collector

**Stephan Kutniak**

Directeur général-adjoint des services en charge du pôle culture,  
Conseil général des Hauts-de-Seine / Deputy General Manager  
of the Cultural department at Conseil général des Hauts-de-Seine

**Jean de Loisy**

Président du Palais de Tokyo, Paris / President of the Palais de Tokyo,  
Paris

**Julien Salaud**

Artiste et Invité d'honneur / Artist and Guest of honour

**Caroline Young**

Collectionneuse / Collector

**Collège critique du 59<sup>e</sup> Salon**

**Critic Committee of the 59<sup>th</sup> Salon de Montrouge**

**Christian Berst**, directeur de la galerie Christian Berst, Paris /  
Director of Christian Berst Gallery, Paris

**Augustin Besnier**, Critique d'art /

**Daniel Bosser**, Collectionneur et ancien Président des Amis du Palais  
de Tokyo, Paris / Collector and former President of Les Amis du Palais  
de Tokyo

**Sandra Cattini**, Critique d'art et inspectrice à la Direction générale  
de la création artistique / art critic and inspector at Direction générale  
de la création artistique

**Elisabeth Couturier**, Critique d'art et journaliste / Art critic and journalist

**Philippe Cyroulnik**, Critique d'art et directeur du 19, Crac de Montbéliard /  
Art critic and director of 19, Crac of Montbéliard

**Marianne Derrien**, Critique d'art / Art critic

**Christophe Donner**, Écrivain / Writer

**Dorith Galuz**, Collectionneuse / Collector

**Alexis Jakubowicz**, Critique d'art et commissaire d'exposition /  
Art critic and exhibition curator

**Bernard Marcadé**, Critique d'art et commissaire d'exposition /  
Art critic and exhibition curator

**Anne Martin-Fugier**, Écrivain et collectionneuse / Writer and collector

**Laetitia Paviani**, Critique d'art / Art critic

**Céline Piettre**, Critique d'art et journaliste / Art critic and journalist

**Michel Poitevin**, Collectionneur et administrateur de l'ADIAF, Paris /  
collector and administrator of ADIAF, Paris

**Alexandre Quoi**, Historien d'art / Art historian

**Olga Rozenblum**, Productrice, red shoes, et co-fondatrice du Treize, Paris /  
Producer at red shoes, co-founder of Treize, Paris

**Eric Suchère**, Écrivain et enseignant, École Supérieure d'Art et Design  
de Saint-Étienne / Writer and teacher

**Camille Viéville**, Historienne de l'art / Art historian

**Mathilde Villeneuve**, Critique d'art et co-directrice des Laboratoires  
d'Aubervilliers / Art critic and co-director of Les Laboratoires d'Aubervilliers



Le Salon de Montrouge est organisé depuis 1955 par la Ville de Montrouge.  
The Salon de Montrouge has been organized since 1955 by the City of Montrouge.

© Ville de Montrouge, les auteurs.  
© Ville de Montrouge, the authors.

Tous droits de reproduction interdits.  
All reproduction rights reserved.

Imprimé par Ecoprint, France – Avril 2014.  
Printed by Ecoprint, France – April 2014.

#### Partenaires institutionnels



#### Partenaires privés



#### Partenaires médias



#### Partenaires de projets artistiques





