

61^e Salon de Montrouge



Montrouge, terre d'accueil de l'art contemporain / Montrouge, a Haven For Contemporary Art

Depuis 1955, au fil de ses éditions successives, le Salon de Montrouge a marqué l'engagement de la Ville pour la découverte de générations de nouveaux talents. Lors de cette manifestation d'envergure nationale, Montrouge met en actes sa volonté d'apporter aux jeunes artistes l'occasion et les moyens de rencontrer le public et d'établir des ponts avec les professionnels, galeristes, critiques d'art et collectionneurs.

Toutes les facettes de cette professionnalisation sont explorées : accompagnement critique, aides à la production, vente aux enchères, expositions... Les lauréats participent également à la Biennale itinérante Jeune Création Européenne créée par la Ville de Montrouge en 2000. Au travers des contacts établis avec une dizaine de pays européens partenaires s'ouvrent à nouveau des opportunités d'échanges, de rencontres, d'ateliers en résidence...

Partie intégrante du patrimoine 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 de l'art contemporain.

Since 1955, in its successive editions, the Salon de Montrouge has marked the city's commitment to discovering generations of new talent. During this national event, Montrouge demonstrates its desire to offer young artists a chance and the means to meet the public and establish links with art professionals, gallery owners, art critics and collectors.

All the various facets of this professionalization are explored: critical assistance, help with production, auction sales, exhibitions... Winners also take part in the travelling Jeune Création Européenne Biennial created by the City of Montrouge in 2000. By way of contacts made with a dozen European partner countries, new opportunities are being introduced for exchanges, encounters, and residency studios and workshops.

As part and parcel of the Montrouge heritage, the Salon de Montrouge conveys its artistic message to a broad public, asserting the permanent presence and strong position of the city in relation to contemporary art.





61^E
SALON
DE
MONT-
ROUGE

4 — 31 mai 2016

som-
maire/
con-
tents

7

Éditorial

par/by Jean-Loup Metton
et Gabrielle Fleury

8

Introduction

par/by Ami Barak et Marie Gautier

10

Les artistes / The Artists

par/by Hanna Alkema,
Daria de Beauvais, Cécilia Becanovic,
Marie Cantos, Timothée Chaillou,
Marion Dana & Corentin Hamel,
Guillaume Désanges, Gaya Goldcymer,
Matthieu Lelièvre, Emmanuelle
Lequeux, Nathalie Mamane-Cohen,
Émilie Renard, Mickaël Roy
et Audrey Teichmann

130

Le Cabaret au Salon !

130

Préambule par/
Foreword by Ami Barak

136

Dada Cabaret par/
by Cécile Bargues

148

Soirée Dada cinéma

150

Soirée Guy de Cointet

152

Soirée Per forma, per summa

154

Comité de sélection et jury / Selection Committee and Jury

156

Équipe artistique et auteurs / Artistic Team and Authors

les
artistes/
the
artists

- 10 Rémi Amiot
- 12 Bianca Argimon
- 14 Guillaume Barth
- 16 Clarissa Baumann
- 18 Johanna Benainous
& Elsa Parra
- 20 Yannick Bernède
- 22 Marion Bocquet-Appel
- 24 Charlie Boisson
- 26 Camille Bondon
- 28 Yassine Boussaadoun
- 30 Rémy Briere
- 32 Tiphaine Calmettes
- 34 Lorraine Châteaux
- 36 Mario D'souza
- 38 Mathieu Dufois
- 40 Charlotte EL Moussaed
- 42 Julien Fargetton
- 44 Aurélie Ferruel
& Florentine Guédon
- 46 Anne-Charlotte Finel
- 48 Virgile Fraisse
- 50 Gaia Fugazza
- 52 Hadrien Gérenton
- 54 Elsa Guillaume
- 56 Luke James
- 58 Romain Kronenberg
- 60 Johan Larnouhet
- 62 Florence Lattraye
- 64 Mathilde Lavenne
- 66 Gwendal Le Bihan
- 68 Anne Le Troter
- 70 Hugo Livet
- 72 Camille Llobet
- 74 Violaine Lochu
- 76 Anna López Luna
- 78 Marie-Claire
Messouma Manlanbien
- 80 Léonard Martin
- 82 Thomas Merret
- 84 Keita Mori
- 86 Marwan Moujaes
- 88 mountaincutters
- 90 Marie Ouazzani
& Nicolas Carrier
- 92 Golnâz Pâyâni
- 94 Qi Zhuo
- 96 Mateo Revillo
- 98 François Roux
- 100 Axel Roy
- 102 Marie B. Schneider
- 104 Lise Stoufflet
- 106 Sun Cunming
- 108 Raphaël Tiberghien
- 110 Beatriz Toledo
- 112 Anna Tomaszewski
- 114 Nicolas Tubéry
- 116 Julie Vacher
- 118 Paul Vergier
- 120 Romain Vicari
- 122 Josselin Vidalenc
- 124 Florian Viel
- 126 Maha Yammine
- 128 Alicia Zaton

Éditorial

par / by

Jean-Loup Metton

Maire de Montrouge / Mayor of Montrouge

Gabrielle Fleury

Maire adjoint, déléguée à la Culture et à
l'Événementiel / Councillor for Culture and Events

Au fil de ses éditions, le Salon de Montrouge sollicite la création émergente, contribuant au renouvellement de l'art et des générations d'artistes grâce à l'exigence et à la qualité de ses comités de sélection successifs. Régulièrement, le Salon est également appelé à se remettre en question, à se renouveler, à changer de peau. La nécessaire novation qu'il demande aux artistes, il lui faut l'appliquer à lui-même tout en préservant les valeurs qui le fondent, et qui tiennent en quelques mots : découverte, soutien et suivi des artistes contemporains émergents.

Cette année voit ainsi le Salon faire appel à de nouveaux collaborateurs, le directeur artistique Ami Barak et la directrice artistique associée Marie Gautier. Ce qu'il convient donc de nommer un nouveau cycle se traduit par une évolution de la forme du Salon, qui s'affirme à travers une démarche curatoriale mettant en dialogue les œuvres sélectionnées. Parmi plus de 2500 dossiers, 60 artistes ont été choisis par les curateurs et le comité de sélection, et nombre d'entre eux ont produit de nouveaux projets artistiques pour le Salon de Montrouge afin de s'inscrire dans la démarche globale d'exposition. Les curateurs proposent également pour cette 61^e édition un hommage au Cabaret Voltaire, épisode fondateur du mouvement Dada, né à Zurich il y a cent ans, et dont les surges continuent de nourrir l'art contemporain.

Le ministère de la Culture et de la Communication, la Région Île-de-France et le Conseil départemental 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, nous retrouvons l'Institut français, le Palais de Tokyo, l'ADAGP, la Bibliothèque nationale de France ; à souligner aussi, la participation d'Alfred Pacquement, en qualité de président du jury. Enfin, nous remercions le Crédit agricole SA et les autres partenaires privés qui soutiennent la politique des Arts plastiques de la Ville de Montrouge en France et à l'international, et nous saluons les autres partenaires compagnons tels que l'ADIAF.

À ces soutiens, nous associons le public, fidèle, enthousiaste et toujours plus nombreux. Que tous ces amis du Salon de Montrouge soient ici remerciés.

In its various editions, the Salon de Montrouge has invariably summoned emerging artwork, thus contributing to the renewal of art and generations of artists through the demanding nature and the quality of its successive selection committees. The Salon is regularly called upon to question itself, renew itself, and change. The necessary newness that it demands of artists has also to be applied to itself, while preserving the values which underpin it, and which can be described in a few words: discovery, support and follow-up for emerging contemporary artists.

This year thus sees the Salon calling on new collaborators, the artistic director Ami Barak and the associate artistic director Marie Gautier. What might thus be called a new cycle is being conveyed by a development of the Salon's form, asserted through a curatorial approach creating a dialogue between the selected works. From more than 2,500 dossiers, 60 artists have been chosen by the curators and the selection committee, and many of them have produced new art projects for the Salon de Montrouge in order to be part and parcel of the global exhibition approach. For this 61st Salon, the curators are also proposing a homage to the Cabaret Voltaire, a ground-breaking episode for the Dada movement, which came into being in Zurich 100 years ago, and whose offshoots are still nurturing contemporary art.

The Ministry of Culture and Communication, the Île-de-France region and the departmental council of the Hauts-de-Seine are once again side-by-side with the City of Montrouge to support emerging contemporary artwork. Among the institutional partners, we find the Institut français, the Palais de Tokyo, the ADAGP, the Bibliothèque nationale de France; we should also underscore the participation of Alfred Pacquement, as chairman of the jury. Last of all, we must thank Crédit agricole SA and the other private partners who are supporting the Visual Arts policy of the City of Montrouge in France, and internationally. And we also thank the other partners working with us, such as the ADIAF.

With this support we associate the public, faithful, enthusiastic, and always more numerous. All these friends of the Salon de Montrouge have our heartfelt gratitude.

Intro- duction

par / by

Ami Barak

Directeur artistique / Artistic director

Marie Gautier

Directrice artistique associée /
Associate artistic director

La 61^e édition du Salon de Montrouge est le pari d'une nouvelle direction artistique. La Ville de Montrouge a su, à travers son Salon de la jeune création, se positionner précocement et se forger une place de choix dans la cartographie de l'émergence. Sa primauté et son savoir-faire, développés au cours des années par différents acteurs, lui assurent une notoriété certaine qu'il nous a été essentiel de perpétuer. Il était donc primordial, pour nous, d'asseoir les valeurs défendues par le Salon de Montrouge depuis sa création, sans révolutionner ce qui a été mis en place par nos prédécesseurs. Tout en renouvelant la forme, pour mieux saisir et toujours avancer la question de l'excellence.

Pour cette nouvelle édition, un comité de sélection, composé de professionnels de choix du monde de l'art, a su exprimer des partis pris d'exigence et de rigueur, guidés tant par la qualité des travaux que leur adéquation à l'histoire au présent. 60 artistes, autant de personnalités douées, seront à découvrir cette année, venus de France mais aussi de Belgique, du Brésil, de Chine, d'Espagne, d'Italie, d'Inde, d'Iran ou du Liban.

Un jury d'exception, présidé par Alfred Pacquement, décernera les trois prix qui couronneront les lauréats de l'édition 2016.

The 61st Salon de Montrouge involves a wager about a new artistic direction. Through its Salon de la jeune création (Young Artists' Salon), the City of Montrouge managed to position itself at an early stage and carve out a good place in the map of emerging art. Its importance and know-how, developed over the years by different people, guarantee it a certain reputation which it has been essential for us to carry on. So it was crucial for us to consolidate the values championed by the Salon de Montrouge since it was created, without revolutionizing everything that has been established by our predecessors. While renewing the form, the better to grasp and still push forward the matter of excellence.

For this new Salon, a selection committee, made up of carefully selected professional people in the art world, has successfully expressed criteria of exigence and rigour, steered both by the quality of the works and their compatibility with present history. Sixty artists, all gifted people, will be there for visitors to discover this year, hailing from France but also from Belgium, Brazil, China, Spain, Italy, India, Iran and Lebanon.

An outstanding jury, chaired by Alfred Pacquement, will award three prizes to the 2016 winners.

Le principe d'exposition a, quant à lui, été repensé pour valoriser les dénominateurs communs entre les artistes, les accointances thématiques, les tendances de l'art en plein essor. Et cela, avec la volonté curatoriale de mieux lire les propos et démarches qui se dessinent, de mettre en dialogue les artistes et leurs productions pour tisser une cartographie de la scène émergente.

En compagnie de deux scénographes de la nouvelle génération, Ramy Fischler et Vincent Le Bourdon, nous avons tenu à privilégier un parcours thématique, une immersion dans la diversité des propositions artistiques. Leur scénographie, discrète mais déterminante, aménage un environnement où les œuvres sont privilégiées et mises en exergue. La compartimentation modulaire disparaît au profit d'une mise en espace respectant les contraintes intrinsèques à chaque projet. À travers cinq chapitres thématiques – Chez moi, chez toi, chez les autres ; Raconte-moi la planète ; Ironie de l'histoire ; La Veille des formes ; Je t'aime moi non plus (à la folie, pas du tout) – nous avons souhaité souligner les émulations à l'œuvre ainsi que les obsessions esthétiques et conceptuelles chez cette nouvelle lignée d'artistes.

Nous avons aussi fait le pari de renouveler l'identité visuelle du Salon en invitant une jeune graphiste inspirée, Camille Baudelaire, à repenser et réaffirmer visuellement les enjeux et contours de ce dernier.

Enfin, car il s'agit de faire événement, nous avons décidé de célébrer, cette année, les 100 ans du Cabaret Voltaire à Zurich et la naissance du mouvement Dada. Plutôt que d'inviter un artiste confirmé, nous avons privilégié une mise en écho de nature différente. Ainsi, à travers le rappel de ce moment clé, nous avons voulu lier un passé, un instant de bascule à une histoire en marche, et témoigner des liens constants de chaque génération avec l'esprit dada. Esprit qui a modifié les pratiques et les imaginations et ne cesse d'agir sur la création actuelle.

Une année de mutation, donc, sans révolution mais avec le désir de renouveler l'approche significative du Salon de Montrouge.

●

Chez moi, chez toi, chez les autres traite de la subjectivité artistique à l'œuvre dans notre monde globalisé. Le *chez soi* est constamment le miroir du voisin, que ce soit celui de palier ou celui des antipodes. La dissemblance n'a de cesse de muter et de muer à chaque génération. Raconte-moi la planète rassemble les différents regards que porte cette génération sur notre environnement, du paysage à l'écologie, et laisse transparaître aussi bien les inquiétudes que les affirmations militantes. On remarque moins de contemplation et davantage d'engagement. Ironie de l'histoire, entre Histoire et actualité, déploie un regard critique sur le monde dans lequel nous vivons, avec ses drames et ses emballements, mais aussi avec une marge de désenchantement appréciable. La Veille des formes part du constat qu'il y a, à n'en pas douter, un questionnement formel spécifique à chaque génération. Repenser et instaurer des constructions et des mises en forme personnalisées, c'est une façon maîtrisée de se singulariser. Je t'aime moi non plus (à la folie, pas du tout) a pour thème l'altérité comme objet repensé. Il y a comme un parfum d'exacerbation des histoires individuelles, des récits personnels, sans pour autant s'enfermer dans des tours d'ivoire.

For its part, the exhibition principle has been re-thought in order to promote the common denominators shared by the artists, thematic links, and booming art tendencies. And all this with the curatorial wish to better read the ideas and approaches being traced out, and create dialogues between the artists and their works, so as to weave a map of the emerging scene.

Together with two set and exhibition designers of the new generation, Ramy Fischler and Vincent Le Bourdon, we have focused on favouring a thematic circuit, an immersion into the diversity of artistic proposals. Their discreet but decisive design develops an environment where the works are given preferential treatment and highlighted. Modular compartmentalization disappears in favour of a spatial organization respecting the constraints intrinsic to each project. Through five thematic sections — Your Place, Mine, or Theirs?; Tell Me About the Planet; An Irony of History; Competitive Creation; I Love You? Me Neither (Madly, Not at All) — we have been keen to underline the rivalries at work, as well the aesthetic and conceptual obsessions in each new line of artists.

We have also wagered on renewing the visual identity of the Salon by inviting an inspired young graphic designer, Camille Baudelaire, to re-think and visually re-assert the Salon's challenges and outlines. Lastly, because what is involved is the creation of an event, we have decided, this year, to celebrate the centenary of the Cabaret Voltaire in Zurich, and the birth of the Dada movement. Rather than invite an established artist, we have preferred to echo these phenomena in a different way. So through the reminder of that key moment, we have wanted to link a past, an instant when things tipped, to a history on the move, and illustrate the constant links of each generation with the Dada spirit. A spirit which has altered practices and imaginations, and is, today, still having an effect on present-day art.

A year of change, then, without any revolution but with the desire to renew the meaningful approach of the Salon de Montrouge.

●

Your Place, Mine, or Theirs? deals with the artistic subjectivity at work in our globalized world. One's home is a constant mirror of one's neighbour, be it on the same landing or somewhere totally different. Dissimilarity is forever changing and switching in every generation. Tell Me About the Planet brings together the different ways of looking at things by this generation, in relation to our environment, from landscape to ecology, and points as much to anxieties as to militant assertions. One observes less contemplation and more involvement. An Irony of History, somewhere between History and the present situation, casts a critical eye on the world we are living in, with its dramas and its enthusiasms, but also with an appreciable margin of disenchantment. Competitive Creation starts from the fact that there is without any doubt a formal questioning specific to each generation. Re-thinking and introducing constructs and personalized forms is a controlled way of standing apart. The theme of I Love You? Me Neither (Madly, Not at All) is otherness as a re-conceived object. There is something akin to a whiff of exacerbation about individual (hi)stories and personal narratives, but without being confined in ivory towers.

par / by Mickaël Roy

Rémi Amiot

Né en 1988 à /
Born in 1988 in Courcouronnes

Vit et travaille à /
Lives and works in Nice

www.remiamiot.com
remi.amiot@free.fr

Traversées par un intérêt pour la conception de phénomènes visuels, les œuvres que développe Rémi Amiot ont la qualité d'obliger à déceler les indices nécessaires à la lecture de leurs dispositifs. Respiration (2015) se déploie par le biais d'un projecteur 8 mm diffusant une image lumineuse, diaphane et circulaire de dimensions variables. Résultant de la lumière que l'appareil fait passer à travers de petites ouvertures effectuées sur le film de la pellicule, cette « information, dit Rémi Amiot, est une respiration, ma respiration » – chronométrée et convertie en vingt-quatre images et en autant de découpes par seconde, gravées sur l'amplitude de la courroie de transmission. Par la projection d'une donnée invisible, ce souffle affleure dans un cycle monté en boucle, alors que la machine officie tel un corps, et que le film, dans une analogie aussi physique que photographique, occupe la fonction du diaphragme, pour traduire à travers une action cinématographique sans figure et sans parole quelques tranches d'une activité humaine perçue en creux. Quant à Femto-copies (2015), objet monolithique constitué de plus de deux-mille pages de photocopies en noir et blanc reliées, il est la forme achevée d'une activité indicielle, en tant qu'édition unique faisant trace du fonctionnement d'une photocopieuse, capot ouvert, sur une durée de quarante-huit heures dans un espace clos et cependant soumis au passage de quelques individus. Les impressions condensent ainsi les empreintes du temps écoulé, des conditions atmosphériques et des micro-événements aléatoires observés et enregistrés par cette machine-performance. Alors qu'une telle sculpture agit comme le témoignage d'un flux de données contextuelles, Fragment (2015) produit un certain trouble par l'exposition d'un cylindre blanc, fixé à hauteur de vue. Le traitement de l'épaisseur de ses tranches, non travaillée d'un côté, lisse de l'autre, interpelle par comparaison sur la nature de cet objet qui, d'un bout à l'autre, apparaît comme un trait d'union utile pour révéler ce dont il s'agit : un rouleau de papier qui tromperait le regard. C'est là précisément l'effet actif de ces travaux qui sollicitent moins pour voir que pour percevoir.

Permeated by an interest in the design of visual phenomena, the works developed by Rémi Amiot have the quality of forcing a revelation of the clues required for a reading of their systems. Respiration (2015) is developed by means of an 8 mm projector broadcasting a luminous, diaphanous, and circular image of variable dimensions. Resulting from the light which the projector passes through small openings made on the film itself, this “information”, in the words of Rémi Amiot, “is a breath, my breath” — timed and converted into 24 frames and as many cuts per second engraved on the width of the transmission belt. Through the projection of an invisible datum, this breath comes to the surface in a looped cycle, while the machine acts like the body, and the film, in an analogy that is as physical as it is photographic, has the function of a diaphragm, in order to convey a few slices of an implicitly perceived human activity, through a cinematographic action without figures and without words. As for Femto-copies (2015), a monolithic object formed by more than 2000 pages of bound black and white photocopies, it is the completed form of an indicial activity as a single edition tracing the operation of a photocopy machine, lid open, over a period of 48 hours in a space that is enclosed but passed through by the odd individual. The prints thus condense the imprints of time that has elapsed, of the atmospheric conditions and the random micro-events observed and recorded by this machine-performance. While such a sculpture acts like the testimony of a flow of contextual data, Fragment (2015) produces a certain confusion because of the exposure of a white cylinder, fixed at eye level. The treatment of the thickness of its slices, not worked on one side, and smooth on the other, focuses by comparison on the nature of this object which, from one end to the other, appears like a practical hyphen for revealing what is involved: a roll of paper deceiving the eye. This is precisely the active effect of these works which involve us less in seeing than in perceiving.



Fragment, 2015
Papier / Paper
8 x 60 x 8 cm

La Respiration, 2015
Projecteur 8 mm, Mylar /
8 mm projector, Mylar
40 x 23 x 12 cm



par / by **Timothée Chaillou**

Bianca Argimon

Née en 1988 à Uccle, Belgique /
Born in 1988 in Uccle, Belgium

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

/
bianca.argimon@gmail.com

En s'inspirant d'une exploitation bovine laitière industrielle du Nord de la France, la ferme des mille vaches, Bianca Argimon compose Rouge #40, Bleu #2, Curcuma, Jaune #6, Oxyde de zinc, Annetto, Bleu #1 (2015): une constellation de six dessins, entourant une illustration centrale, « comme un Cluedo, formés d'espaces imaginaires¹ ». Cette usine laitière, d'inspiration roald-dahlienne, fonctionne par « automatisation à outrance ». Elle est l'évocation d'une production alimentaire antinaturelle portée à son comble, qui, « pernicieuse, témoigne d'un *spleen* dissimulé ». Dans cette ferme autogérée, les vaches, lavées de leurs taches sous un « karcher détachant », entraînées vers un large bassin, s'abreuvent de leur propre lait mélangé à des Froot Loops, qui le teintent en rouge, jaune, bleu ou vert.

Bentham (2015) est un tapis figurant une architecture à la symétrie des jardins orientaux. « Le jardin, c'est un tapis où le monde tout entier vient accomplir sa perfection symbolique, et le tapis, c'est une sorte de jardin mobile à travers l'espace », notait Michel Foucault. Cependant, le tapis de Bianca Argimon est un leurre : il représente un espace carcéral panoptique en vue aérienne. Tel « un faux semblant de liberté, une échappatoire », Bentham renverse la symbolique du tapis volant et représente « un environnement insolent, teinté de cynisme » : aucun prisonnier ne pourra s'échapper à l'aide de ce tapis de l'espace clos qui est son fardeau.

Composée de deux planches de bois, d'un jeu de clés et d'une photographie, Hestia (2015) formalise les frontières entre Grèce et Allemagne par lesquelles un grand nombre de migrants transite. Celles-ci, reliées, délimitent les bords d'un nouveau pays. Hestia – du nom de la déesse du foyer –, contrée utopique, entourée de frontières hostiles. Les dix-neuf clés en céramique représentent le nombre de ces frontières : Hestia est une « solution pour gérer le flux des migrants, dans la création d'un territoire d'accueil ». La photographie ponctue cet ensemble d'une teinte joyeuse : dix-neuf joueurs de football américain rejoignent un rocher en bord de mer, dans ce plaisir des libres exercices aquatiques.

Drawing inspiration from an industrial dairy farm in northern France — the farm with 1000 cows —, Bianca Argimon has composed Rouge #40, Bleu #2, Curcuma, Jaune #6, Oxyde de zinc, Annetto, Bleu #1 (2015): a constellation of six drawings surrounding a central illustration, “like a Cluedo board, formed by imaginary spaces”.¹ This milk factory, of Roald Dahl-like inspiration, works on the basis of “extreme automation”. It is the evocation of an anti-natural food production taken to its limit, which, “pernicious, attests to a disguised *spleen*”. In this self-managed farm, the cows' dirty stains are washed off with a “pressurized water gun”, they are led to a large pond, and drink their own milk mixed with Froot Loops, which has the effect of turning it red, yellow, blue and green.

Bentham (2015) is a carpet depicting an architecture with the symmetry of oriental gardens. “The garden is a carpet where the whole world can achieve its symbolic perfection, and the carpet is a sort of garden moving through space”, noted Michel Foucault. But Bianca Argimon's carpet is a decoy: it represents an aerial view of a panoptic prison unit. Like “a semblance of freedom, a way out”, Bentham reverses the symbolism of the flying carpet and represents “an insolent environment, tinged with cynicism”: no prisoner will be able to escape with the help of this carpet from the enclosed space which is his burden.

Made up of two planks of wood, a set of keys, and a photograph, Hestia (2015) formalizes the frontiers between Greece and Germany through which a large number of migrants transit. Linked together, these frontiers delimit the edges of a new country. Hestia — named after the goddess of the hearth — is a utopian country, surrounded by hostile frontiers. The 19 ceramic keys represent the number of these frontiers: Hestia is a “solution for managing the flow of migrants, involving the creation of a safe haven”. The photograph punctuates this ensemble with a joyous hue: 19 American football players reach a rock by the sea, in this pleasure of free aquatic exercises.

¹ Sauf indication contraire, les citations sont issues d'entretiens avec l'artiste.

¹ Unless otherwise indicated, the quotations are taken from interviews with the artist.



Rouge #40, Bleu #2,
Curcuma, Jaune #6,
Oxyde de zinc, Annetto,
Bleu #1, 2015
Dessins réalisés aux
crayons de couleur
et pyrogravure sur bois /
Drawings made with crayons
and pokerwork on wood
Dimensions variables /
Dimensions variable

Bentham, 2015
Tapis tissé main /
Hand woven rug
145 x 200 cm

par / by Mickaël Roy

Guillaume Barth

Né en 1985 à /
Born in 1985 in Colmar

Vit et travaille à /
Lives and works in Strasbourg

www.guillaumebarth.com
contact@guillaumebarth.com

En endossant les habits du sculpteur et de l'explorateur, Guillaume Barth produit des formes fixes et cependant inscrites dans une dynamique, en ce sens qu'elles apparaissent pour certaines d'entre elles selon une approche entropique, dans une unité de temps et d'action, tandis que d'autres participent d'un déroulement de longue haleine. Par cette démarche qui privilégie le cycle comme moyen de faire, et aussi la circularité comme forme et le circuit comme dispositif, des fictions émergent selon des logiques internes et autonomes qui finissent toujours par trouver une issue, par s'ouvrir, si ce n'est par se disloquer. À ce titre, *Après le noir* (2016) consiste en l'aboutissement d'un projet qui adopta autant de formats que d'occasions de mutation. Et si tout a commencé ailleurs, alors tout semble pouvoir s'achever ici: la cuve dressée en équilibre sur sa tranche, éventrée, vide de toute substance mais pleine d'un fond d'or, donne à voir les entrailles de son corps qui, précédemment dans sa généalogie, n'apparaissait qu'en tant qu'organe fonctionnel ou symbolique. Et tandis que le reliquat de noir des précédentes étapes a été mis en bouteille, la sculpture, rayonnante de son intérieur, par l'effet d'une opération alchimique de transformation de ses constituants, accède à une identité lumineuse et à une présence adressée. Mais pour combien de temps? Car la pratique de Guillaume Barth se soucie d'user la durée. À ce propos, le *Projet Elina* (2013-2015), dont le nom évoque la composition en lithium et en sodium du sol d'un désert en Bolivie, présenté par une vidéo et une photographie dans des dimensions équivalentes entre l'image arrêtée et l'image en mouvement, s'est attaché à rendre possible l'existence d'une architecture inouïe. Installée sur un miroir d'eau de pluie, empruntant à l'image d'un igloo, construite avec des briques de sel, elle apparaît telle une double sphère unifiée entre ciel et terre et comme un deuxième monde au cœur de celui qui l'a vu naître. Prête à disparaître, elle est à l'avenant du corpus de ces autres récits de formes dont le temps de vie se développe et se saisit dans le temps même de leur révolution.

By putting on the hat of both the sculptor and the explorer, Guillaume Barth produces fixed forms which are nevertheless incorporated within a dynamic, in the sense that some of them appear in an entropic approach, in a unity of time and action, while others are part of a long-term development. Through this approach which favours the cycle as a means of production, and also circularity as the form, and the circuit as the system, fictions emerge based on internal and autonomous forms of logic which always end up finding a way out, and being opened, if only by being dislocated. In this respect, *Après le noir* (2016) consists in the culmination of a project which adopts as many formats as occasions for change. And if everything started somewhere else, everything seems capable of being accomplished here: the vat standing balanced on its edge, disembowelled, emptied of all substance but full of a trove of gold, displays the entrails of its body which, previously in its genealogy, only appeared as a functional and symbolic organ. And while the remnants of black of the previous stages have been put into bottles, the sculpture, radiating from its interior, through the effect of an alchemical operation involving a transformation of its components, has access to a luminous identity and an addressed presence. But for how long? For Guillaume Barth's praxis is concerned with using time. In this regard, the *Projet Elina* (2013-2015), whose name evokes the lithium and sodium composition of the floor of a desert in Bolivia, presented through a video and a photograph with equivalent dimensions between the frozen image and the moving image, focused on making the existence of a completely novel architecture possible. Installed on a mirror of rain water, borrowing from the image of an igloo, constructed with salt bricks, it appears like a unified double sphere between sky and earth, and like a second world at the heart of the one which saw it come into being. Ready to disappear, it is in keeping with the corpus of those other narratives of forms whose life span is developed and grasped in the very time of their revolution.



Après le noir, 2016
Techniques mixtes /
Mixed media
Dimensions variables /
Dimensions variable

Elina (J+3), 2015
Photographie numérique /
Digital photograph
78 x 116 cm

—
Soutiens / With the support of: Ministère de
la Culture et de la Communication, Conseil
départemental des Hauts-de-Seine, Ville
de Montrouge



par / by Emmanuelle Lequeux

Clarissa Baumann

Née en 1988 à Rio de Janeiro, Brésil /
Born in 1988 in Rio de Janeiro, Brazil

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.clarissabaumann.net
clarissa.baumann@gmail.com

C'est une valse des petits riens dans laquelle s'est lancée Clarissa Baumann, formée aux Beaux-Arts de Paris dans les ateliers d'Ann Veronica Janssens, Claude Closky et Tania Bruguera. Également rompue à la danse, l'artiste brésilienne fait de chacune de ses performances une chorégraphie infime, presque invisible, basée sur des gestes qui ne laisseront presque aucune trace, si ce n'est dans les films ou les livres—objets nés du processus: jeter trois dés sur des péniches qui les emporteront loin sur la Seine, vers un destin imprévisible; jouer avec le motif du paysagiste Roberto Burle Marx dessiné sur la plage de Rio, en tirant un fil vers la mer; inviter des quidams à faire symphonie en faisant résonner ensemble des verres d'une simple caresse du doigt. Autant de gestes tenus qui font à peine dévier l'ordonnement du réel, mais incitent à le reconsidérer en prenant le parti des choses. Nous y invite notamment sa performance qui consiste, au hasard des rues, à projeter le reflet d'un miroir qu'elle transporte sur une fenêtre quelconque. Cet art du temps présent et de l'infiltration, Clarissa Baumann l'a sans doute hérité de ses précurseurs brésiliens, Lygia Pape ou Lygia Clark, ces néoconcrétistes contraintes par temps de dictature, pour qui il s'agissait de dire beaucoup sans surtout se faire remarquer, mais aussi de faire vibrer le corps social. Des cailloux sagement alignés sur les rails de la petite ceinture parisienne, un wagon de métro peu à peu métamorphosé en lieu de fête par l'irruption de ballons colorés, des sucres disposés en quadrillage parfait au sol d'un espace d'exposition... Cela suffit à inquiéter la routine, parfois dans des proportions insoupçonnées: ainsi quand Clarissa Baumann parvient, dans le cadre d'une résidence chez Hermès, à étirer une cuillère en argent jusqu'à ce qu'elle atteigne... les 17 mètres! Mais elle sait aussi, simplement, placer une aiguille, à la verticale, au centre de la cour vitrée des Beaux-Arts de Paris. Personne peut-être ne l'a vue? Elle rappelle néanmoins qu'il suffit de peu pour faire cadran solaire, repère et blessure. Bref, être utile au rythme des jours.

Trained at the Paris School of Fine Arts in the workshops run by Ann Veronica Janssens, Claude Closky and Tania Bruguera, Clarissa Baumann has become involved in a waltz of little things. The Brazilian artist who is also trained in dance, turns each one of her performances into an infinitesimal, almost invisible dance, based on gestures which will leave almost no trace, unless it is in films and books—objects created by the process: throwing three dice onto barges which will carry them far away on the Seine, towards an unforeseeable destiny; playing with the motif of the landscape artist Roberto Burle Marx drawn on the beach at Rio, pulling a thread towards the sea; inviting people to create a symphony by making glasses ring out together with the mere caress of a finger. All so many slight gestures which barely cause the organization of reality to swerve, but prompt us to reconsider it by taking the side of things. We are invited to do this in particular by her performance which consists, at the whim of streets, in projecting the reflection of a mirror which she carries onto any old window. Clarissa Baumann has probably inherited this art of present time and infiltration from her Brazilian precursors, Lygia Pape and Lygia Clark, those neo-concretists constrained by a period of dictatorship, for whom their art involved saying a lot but above all without being noticed, but also to make the social corpus vibrate. Pebbles carefully aligned on the rails of Paris's inner railway, a metro carriage gradually turned into a party place by the eruption of colourful balloons, sugar lumps arranged in perfect grids on the floor of an exhibition venue... This is enough to worry routine, sometimes in unsuspected proportions: so when, as part of a residency at Hermès, Clarissa Baumann manages to stretch a silver spoon until it reaches a length of... 17 meters (55 feet)! But she also knows how to simply place a needle, vertically, at the centre of the glass courtyard in the Beaux-Arts de Paris. Perhaps nobody has seen it? She nevertheless reminds us that it doesn't take much to make a sundial, landmark or wound. In a word, being useful to the pace of days.



> l'agnosie^{*17} > la mnemosyne^{*18} > l'Atlas de la Mnemosyne^{*19}
 > Atlas portant le firmament^{*20} > le Septentrion étendu sur le vide,
 la terre suspendue sur le néant.^{*21} > les sisyphes de Dante^{*22}
 > la courbe sur le dos du Penseur^{*23} > le Sisyphes de Camus^{*24}
 > la pierre au milieu du chemin^{*25} > la muraille de Dostoïevski^{*26}
 > la plaine immobile autour du fort Bastiani^{*27} > les pierres de
 Sophie Ristelhueber^{*28} > les cailloux de Paulo Bruscky^{*29} > Les
 Idées Claires de Magritte^{*30} > le pendule de Galilée^{*31} > le centre
 de gravité au nombril de l'homme de Vitruve se déplaçant dans
 une pièce d'un euro^{*32} > le poids de la Terre dessous mes pieds >
 le poids de l'air sur mon corps > laisser le sol s'élever au-dessus
 de soi^{*33} > s'enfoncer dans le sol^{*34} > entrer par les coins d'un
 mur^{*35} > instructions pour se perdre dans un mètre carré > masser
 le mur du bout des doigts > debout, au centre d'une salle en haut
 d'un gratte-ciel, les intervalles d'air qui séparent mes pieds de la
 chaussée > le poids de Dijon, le poids de Sao Paulo, le poids de
 Lund^{*36} > les Sous sols de Paris^{*37} > les pierres anonymes de
 Robert Smithson^{*38} > les non-lieux de Marc Augé^{*39} > les solitudes
 spatiales de l'art^{*40} > une chambre avec la terre de Munique,
 une chambre avec la terre de NY^{*41} > souffler les lumières d'un
 gratte-ciel à minuit^{*42} > René Clair sous les toits de Paris^{*43} >
 les toits de São Paulo^{*44} > une marche perpendiculaire aux murs
 d'un bâtiment^{*45} > le vertige > attraper le vertige dans l'espace >
 Empire States Building, Rockefeller Center, Internationnal Building,
 Waldorf Astoria, Panamerican Building, Bank of Manhattan, Time-

Cuillère, 2015
 Sculpture et photocopies/
 Sculpture and photocopies
 Dimensions variables/
 Dimensions variable

Index, 2014
 Livre en deux volumes/
 Book in two volumes
 21 x 14 cm

par / by Audrey Teichmann

Johanna Benainous & Elsa Parra

Nées respectivement en 1991 à Paris
et en 1990 à Bayonne / Born respectively
in 1991 in Paris and in 1990 in Bayonne

Vivent et travaillent à /
Live and work in Paris

www.elsa-and-johanna.com
elsa.and.johanna@gmail.com

Johanna Benainous & Elsa Parra forment un duo d'artistes, développant depuis leur rencontre à New York le projet A Couple of Them (2014-2015). Cet ensemble de quatre-vingts portraits photographiques et de vingt-trois portraits vidéographiques cherche à saisir une jeunesse ordinaire dans ses moments d'errance, de désœuvrement, nous conviant au spectacle d'un quotidien en suspens. Amis ou amoureux, ces personnages sont tour à tour photographes et modèles. À mieux y regarder se dévoile la nature fictionnelle de l'œuvre : les artistes elles-mêmes incarnent ces jeunes gens. La notion de couple, dont est déduite la réversibilité de la prise de vue, reflète au sein même de la série son véritable sujet : le système de projection.

Créés de mémoire, par observation, à partir d'une multitude de personnes croisées, ces personnages sont des fabrications nourries du réel. Les artistes réincarnent des visages et des silhouettes, des types dans lesquels chaque spectateur peut reconnaître une rencontre. C'est lorsque chaque identité est adoptée sous une épaisseur physique et psychologique la faisant échapper à une simple parure que les artistes se photographient l'une l'autre, évitant l'écueil du travestissement. La série peut alors suggérer le paradoxal *anonymat signifiant* que génère la lecture des signes que chacun porte sur soi : expression, couleur de cheveux, accessoires, posture, etc. La fiction n'est plus le protocole de l'œuvre, elle est l'histoire que l'on se raconte à la vue de l'autre, nourrie de situations remémorées, de raccourcis, d'intuitions. L'autre devient un portrait empirique, un être relatif, purement relationnel. Le projet photographique, enrichi par la suite de courts-métrages filmant selon des approches très diverses ces mêmes couples – de la caméra de surveillance au gros plan intimiste –, accorde aux personnages le mouvement. Le portrait animé devient alors familier, il confirme ou invalide l'impression première, enrichissant le spectre des récits.

Johanna Benainous & Elsa Parra form a duet of artists, who, since their meeting in New York, have been developing the project A Couple of Them (2014-2015). This set of 80 photographic portraits and 23 video portraits tries to capture an ordinary youth in its moments of wandering and loose ends, inviting us to the spectacle of a daily round in suspense. Whether friends or lovers, these characters are turn by turn photographers and models. On closer inspection, the fictional nature of the work is revealed: the artists themselves incarnate these young people. The notion of couple from which the reversibility of the shot is deduced, reflects its veritable subject actually within the series: the projection system.

Created from memory, through observation, based on a host of people encountered, these characters are fabrications nurtured by reality. The artists reincarnate faces and figures, types in which each spectator can recognize an encounter. It is when each identity is adopted beneath a physical and psychological depth letting it escape from simple finery, that the artists photograph each other, side-stepping the pitfall of cross-dressing. The series may thus suggest the paradoxical *significant anonymity* produced by a reading of the signs which everyone carries on them: expression, hair colour, accessories, posture, etc. Fiction is no longer the protocol of the work, it is the story that people tell each other when they see each other, informed by remembered situations, short-cuts, and hunches. The other becomes an empirical portrait, a relative, purely relational being. The photographic project, enriched by the sequence of short films filming these same couples using very different approaches — from the surveillance camera to the intimist close-up —, grants the characters movement. The animated portrait thus becomes familiar, it confirms or invalidates the initial impression, enriching the spectrum of the narratives.



Untitled, 2014
Photographie/
Photograph
80 x 53 cm

Untitled, 2015
Photographie/
Photograph
80 x 53 cm



par / by Gaya Goldcymmer

Yannick Bernède

Né en 1981 à /
Born in 1981 in Longjumeau

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.yannick-beruede.fr
yberuede@gmail.com

Peintre : résolument

Confronté à l'univers pictural de Yannick Bernède, ce qui s'impose d'emblée au regardeur, c'est une polyphonie de timbres, de tonalités et de textures. Ce qui se capte, c'est une palette aux nuances infinies de noirs, blancs, gris, en dégradés ou camaïeux. En douceur, le peintre nous précipite, presque à notre insu, dans une immersion enveloppante et sensuelle, et cependant la présence d'une autre sensation émerge, lentement, en silence, à peine repérable, mais pourtant là.

On croit tout reconnaître – paysages, silhouettes, situations, mouvements, déplacements. Et on reconnaît tout, on peut tout nommer, tout identifier – personnages, lieux, arbres, palmiers, le Bayou, des gorges et des vallées, des feux d'artifice – mais, petit à petit, par-delà une sensualité aquatique englobante, notre inconscient se révèle en alerte... Et le regardeur se surprend alors à débusquer des pistes, à remarquer d'infimes traces, des empreintes furtives et capte ce quelque chose, l'*Unheimlichkeit*, si chère à Freud. Là où le connu se transforme et où le même devient autre.

D'un geste-peintre, en insistant et par la répétition, c'est une atmosphère qui se déploie, sans relâche. Dans la durée, Yannick Bernède s'empare de la diversité de ses outils et de ses médiums, de l'huile à la mine de plomb, de l'encre à l'aquarelle et de la toile au papier, il déroule des paysages infinis, des topographies sensibles, des brumes en suspens, autant de marquages qu'il voile en nous les révélant. Dans une lenteur rapide, son geste, comme celui du calligraphe, trace des *ukiyo-e* japonais, des *images du monde flottant*. Par l'effacement et la liquidité de ses médiums, il donne à voir des constellations de réalités et de pensées, révélant l'indicible du souvenir qui permet de créer. Ici, il rend visible et matérialise ce qu'il en est de la disparition qui, paradoxale, se dérobe en apparaissant, comme autant de présences qui s'effacent, de palimpsestes que l'on doit décrypter et qui attendent le regard de l'autre pour apparaître dans leur plénitude et pour que l'œuvre advienne et affirme sa présence, son *être au monde*. Ce faisant, Yannick Bernède s'affirme comme peintre : résolument.

A Painter: Definitely

Confronted with Yannick Bernède's pictorial world, what immediately comes across to the onlooker is a polyphony of pitches, tones and textures. What is captured is a palette with infinite shades of blacks, whites and greys in gradations or monochromes. Almost unbeknownst to us, the painter quietly pushes us into an enveloping and sensual immersion, and yet the presence of another sensation emerges, slowly, in silence, hardly identifiable, but nevertheless there.

We think we recognize everything — landscapes, silhouettes, situations, movements, displacements. And we do recognize everything, we can name everything and identify everything — figures, places, trees, palm trees, the bayou, gorges and valleys, fireworks — but, little by little, over and above an encompassing aquatic sensuality, our unconscious turns out to be on the alert... And the onlooker thus surprises himself by flushing out tracks, noticing tiny traces and furtive imprints, and captures that something, *Unheimlichkeit*, the uncanniness so dear to Freud. Precisely where the known is transformed and where the same becomes different.

From a painter's gesture, insisting and repeating, an atmosphere is developed, relentlessly. Over time, Yannick Bernède appropriates the diversity of his tools and his media, from oil to graphite, from ink to watercolour, and from canvas to paper, he unfurls infinite landscapes, perceptible topographies, mists in mid-air, all so many marks which he veils as he reveals them to us. In a swift slowness, his gesture, like that of a calligrapher, traces Japanese *ukiyo-e*, *images of the floating world*. Through the erasure and the liquidity of his media he presents constellations of realities and thoughts, revealing the inexpressible nature of the memory which makes it possible to create. Here, he renders visible and material what has to do with disappearance, which, paradoxically, steals away as it appears, like so many presences which delete themselves, palimpsests which we must decipher, and which are waiting for the other's eye in order to appear in their fullness, so that the work will come and assert its presence, its *being in the world*. In so doing, Yannick Bernède asserts himself as a painter: definitely.



The Lost Ones, 2015
Encre de Chine /
Indian ink
50 x 70 cm chaque /
each

par / by Audrey Teichmann

Marion Bocquet-Appel

Née en 1984 à /
Born in 1984 in Paris

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.marionbocquetappel.com
marion_ba@yahoo.fr

Au travers de pièces et d'installations, le travail de Marion Bocquet-Appel, artiste céramiste, se présente sous deux registres : celui de l'objet, et celui de sa situation. Imprégnant ses œuvres des territoires traversés pour l'acquisition des savoir-faire propres à les produire, l'artiste s'écarte de ces références au moment de les combiner. Contre tout géocentrisme, l'aphorisme plane : trop loin à l'ouest, c'est l'est¹. De même que matière et technique sont métonymiques des objets produits—céramique, grès, faïence, porcelaine—au-delà de l'ambiguïté entre artisanat et arts plastiques, la disposition des œuvres au sein non de territoires mais de systèmes de confrontation ou de sérialité, en hybridation avec les nouveaux médias, les extrait de tout soupçon de fonctionnalité.

Ainsi, *In Between* (2014) met en jeu le statut d'un ensemble d'objets réunis autour de questions d'équilibres et de points de vue : un socle, un bol, un tissu drapé, deux barrières, réalisés en céramique selon la technique traditionnelle coréenne du *buncheong*, aux fissures rehaussées d'or, pratique japonaise du *kintsugi*. Les deux bornes sans ruban laissent le spectateur dans l'ignorance de leur rôle : barrer ou signaler le passage vers le piédestal, mesurer les espaces interstitiels au sein de l'installation, dont la monochromie ne parvient à mettre au même niveau ses composantes. La référence à un système de monstration normé—mise en valeur, mise à distance—établit d'emblée une hiérarchisation, en lien avec les phénomènes d'exclusion auxquels le regard de l'observateur, comme celui du muséographe, procède. L'artiste invite alors à la reconsidération des marges et des absences, des présences absentes : $1+1=3$ (2015) présume d'un surcroît à trouver dans l'addition de deux éléments, par le croisement des objets manufacturés entre eux et avec des documents, reproductions, captures d'écran issus de la chaîne de remplois du *copyleft*.

Through pieces and installations, the work of the artist and ceramicist Marion Bocquet-Appel is presented in two registers: that of the object, and that of its situations. In imbuing her works with the territories crossed for the acquisition of the know-how required for producing them, the artist steps away from these references at the very moment when she combines them. Against all geocentricism, aphorism soars: *trop loin à l'ouest, c'est l'est* (further West is East).¹ Just as matter and technique are metonyms of the objects produced—ceramic, sandstone, earthenware, porcelain—beyond the ambiguity between craftsmanship and visual arts, the disposition of the works within not territories but systems of confrontation and seriality, in a state of hybridization with the new media, removes them from any suspicion of functionality.

Accordingly, *In Between* (2014) introduces the status of a set of objects brought together around issues of equilibrium and viewpoint: a stand, a bowl, a draped fabric, two barriers made in ceramic using the traditional Korean *buncheong* technique, with the cracks enhanced by gold, using the Japanese *kintsugi* practice. The two ribbon-less markers leave the spectator in a state of ignorance about their role: barring or indicating the passage towards the pedestal, measuring the interstitial spaces within the installation, whose monochromy does not manage to put its components on the same level. The reference to a systems of standardized display—highlighting, distancing—immediately establishes a hierarchization, associated with the phenomena of exclusion to which observers eye, like that of the museographer, proceeds. The artist thus invites us to a reconsideration of margins and absences, and of absent presences: $1+1=3$ (2015) presumes that there is a surfeit to be found in the addition of two elements, through the overlapping of the manufactured objects between them and with documents, reproductions, and screen captures resulting from the copyleft chain of reutilizations.

¹ Titre d'une œuvre de Marion Bocquet-Appel (2014), dérivé du « Trop loin à l'est c'est l'ouest », attribué à Lao-Tseu, IV^e s. avant J.-C.

¹ Title of a work by Marion Bocquet-Appel (2014), derived from "Further East is West", attributed to Laozi, 4th century BCE.



In Between, 2014
En collaboration avec la
céramiste coréenne Lee Eun
Young, maître potière /
In collaboration with the
Korean ceramicist Lee Eun
Young, master potter

Céramique (technique du
buncheong), grès, porcelaine,
or, images imprimées sous
verre / Ceramic (*buncheong*
technique), sandstone,
porcelain, gold, images
printed under glass

Vue de l'exposition «Bridges
Made Out of Rocks», Seoul
Museum of Art, Corée du
Sud / View of the exhibition
"Bridges Made Out of Rocks",
Seoul Museum of Art, South
Korea

Dimensions variables /
Dimensions variable

par / by **Timothée Chaillou**

Charlie Boisson

Né en 1980 à /
Born in 1980 in Paris

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.charlieboisson.com
charlieboisson@gmail.com

Faites de lignes droites, arrondies ou brisées, interrompues ou gommées, de plans et de surfaces souvent monochromes, les combinaisons de formes primaires de Charlie Boisson (rectangles, carrés, cercles, etc.) convoquent l'art abstrait par des idiomes constructivistes. Parfois dessinées, ces constructions se forment principalement par empirisme. Ces assemblages de variations de matières concrétisent un *matérialisme abstrait*. Il est question de densité, de masse, d'échelle, d'opacité ou de transparence. Ces multiples matières s'installent dans une situation. Elles sont rassemblées, juxtaposées, agencées pour s'influencer, se répondre, se contredire dans leur composition, usinage et usage. Elles font sens ensemble, dans un espace de dialogue : des matériaux en compagnie d'autres matériaux formant une *communauté*.

Ses sculptures sont un « jeu d'entrelacs entre objets usuels et matériaux épurés », et elles « répondent à une logique d'assemblage déterminée par les particularités morphologiques d'objets choisis. À la patine de l'outil ancien, qui renvoie à l'imaginaire idéalisé des métiers agricoles ou artisanaux, se voient conjugués des matériaux résolument contemporains et liés aux nouvelles technologies¹ » – tel le Corian, les écrans LCD, ou le silicone. Il est aussi question de symétrie et de structures énantiomorphes. Ces rapports symétriques sont eux-mêmes mis en abyme dans les reflets d'écrans LCD – incluant du mouvement dans la rigidité de ces sculptures. Ces écrans sont à la fois surface réfléchissante et transparente, ils troublent le regard en lui permettant de passer à travers. Ils sont comme une « matière à trois temps : intériorité, entre-deux, et extériorité ».

Ces formes et matériaux gardent tout leur pouvoir évocateur : employer des matériaux usinés évoque l'activité d'un champ social, utiliser des matériaux trouvés permet de créer l'association de temps variés. Aux frontières des matériaux, dans l'au-delà de ces matières, s'éprouvent leurs symboliques, signifiés et projections de désirs humains.

Made up of straight, rounded and broken lines, interrupted or erased and often monochrome planes and surfaces, Charlie Boisson's combinations of primary forms (rectangles, squares, circles, etc.) summon up abstract art by way of constructivist idioms. Sometimes drawn, these constructions are mainly formulated through empiricism. These assemblages of variations of matter render an *abstract materialism* concrete. It is a question of density, mass, scale, opaqueness, and transparency. These many different forms of matter are installed in a situation. They are brought together, juxtaposed and arranged so as to influence one another, respond to one another, and contradict each other in their composition, tooling and usage. They make sense together, in a space of dialogue: materials in the company of other materials forming a *community*.

His sculptures are a “set of traceries between usual objects and spare materials”, and they “respond to a logic of assemblage determined by the distinctive morphological features of chosen objects. The patina of the ancient tool, which refers to the idealized imagination of agricultural and artisanal trades, is combined with decidedly contemporary materials and associated with new technologies¹” — such as Corian, LCD screens, and silicon. It is also a question of symmetry and enantiomorphic — mirror image-like — structures. These symmetrical relations are themselves endlessly duplicated in the reflections of LCD screens — including movement in the rigidity of these sculptures. These screens are at once a reflecting and transparent surface, they disturb the eye by enabling it to pass through them. They are like a “three-tempo matter: innerness, interstice, and outerness”.

These forms and materials retain all their evocative power: using machined materials evokes the activity of a social field, and using found materials makes it possible to create the association of varied tempos. On the boundaries of the materials, and in what lies beyond these forms of matter, their symbolisms, meanings and projections of human desires are felt.

¹ Les citations sont issues d'entretiens avec l'artiste.

¹ The quotations are taken from interviews with the artist.



Sans titre, 2016
Bois, résine, silicone,
écrans LCD / Wood, resin,
silicon, LCD screens
128 x 94 x 100 cm



Stéréo tourette, 2015
Bois, résine, écran LCD /
Wood, resin, LCD screen
40 x 30 x 25 cm

par / by Guillaume Désanges

Camille Bondon

Née en 1987 à /
Born in 1987 in Lyon

Vit et travaille à /
Lives and works in Rennes

www.camillebondon.com
camille.bondon@gmail.com

Camille Bondon est une institution à elle toute seule. Un centre culturel mobile avec bibliothèque, archives, service des publics, auditorium et programme culturel (calendrier des rencontres sur demande). Le conglomérat multiservice développe aussi une branche conseil, proposant par exemple, par une méthodologie suggestive d'interprétation de dessins élémentaires, de construire un discours critique sur des situations spécifiques. Bref, Camille Bondon peut presque tout pour vous. Son travail à la fois proliférant, rigoureux et parfaitement classifié relève d'une sorte d'économie tertiaire bricolée, dans une autonomie totale de la production à la monstration. Une « intégration verticale » de l'économie appliquée à la création artistique. Par des éditions, des conférences-performances ou des installations documentaires, l'œuvre traite des processus de production de pensée et de savoir, individuels et collectifs, et de la manière plus ou moins fortuite dont ils recyclent des données existantes. Emprunt, pillage, modification, agencement, réduction, mais aussi libre association d'idées et intuition, sont quelques-unes des stratégies enchevêtrées qui permettent le déploiement d'une pensée, que le travail de Camille Bondon pointe et pratique avec un humour distancié.

À la fois installation et support de performance, la table que vous voyez dans *Faire parler les livres* (2015) présente des vrais-faux documents, en fait des fac-similés manuels copiés scrupuleusement à partir d'une sélection de livres annotés provenant des Archives de la critique d'art à Rennes. Via ce travail de faussaire, l'artiste dresse des portraits en creux de ces critiques d'art, dont elle tente dans une conférence, à la manière d'un *profiler* devant des pièces à conviction, d'interpréter les significations cachées. Entre coulisses d'une pensée non encore exprimée, traces éparées d'un cheminement intellectuel et analyse critique de la production de savoir, l'œuvre repose sur l'idée qu'une forme de « poésie cognitive », aussi involontaire que signifiante, se situe littéralement dans les marges de la littérature.

Camille Bondon is an institution in her own right. A moveable cultural centre with library, archives, public department, auditorium, and cultural programme (timetable of meetings on request). This multi-service conglomerate is also developing a consultancy branch, proposing, for example, using a suggestive methodology for interpreting elementary drawings, to construct a critical discourse about specific situations. In a word, Camille Bondon can do almost anything for you. Her at once abundant, rigorous and thoroughly classified work stems from a kind of cobbled-together tertiary economy, in a total autonomy from production to display. A "vertical integration" of economy applied to artistic creation. By way of editions, lecture-performances, and documentary installations, her oeuvre deals with processes for producing thought and knowledge, individual and collective alike, and the more or less fortuitous way in which they recycle existing data. Borrowing, plundering, modification, arrangement, and reduction, but also free association of ideas and intuition, are some of the dovetailed strategies which permit the development of a line of thinking, which Camille Bondon's work pinpoints and practices with a removed sense of humour. At once an installation and a performance support, the table that you see in *Faire parler les livres* (2015) presents real-false documents, in fact, manual facsimiles scrupulously copied from a selection of annotated books coming from the Archives de la Critique d'Art in Rennes. By way of this work of forgery, the artist makes negative portraits of these art critiques, whose hidden meaning she tries to interpret, in a lecture, in the manner of a profiling in front of exhibits. Somewhere between the sidelines of a line of thought not yet expressed, scattered traces of an intellectual root, and critical analysis of the production of knowledge, the work is based on the idea that a form of "cognitive poetry", as involuntary as it is meaningful, is situated quite literally in the margins of literature.



Faire parler les livres,
17 novembre / November
2015, Frac Bretagne, Rennes
Exercice de parole avec
documents / Word exercise
with documents, 30'

Coproduction INHA-
Collection Archives
de la critique d'art,
Comédie de Caen,
ésam Caen / Cherbourg,
GENERATOR#1



par / by Matthieu Lelièvre

Yassine Boussaadoun

Né en 1989 à /
Born in 1989 in La Seyne-sur-Mer

Vit et travaille à /
Lives and works in Montreuil

yassine.boussaadoun.free.fr
yassine_boussaadoun@hotmail.fr

La pratique du dessin technique au cours de sa formation d'ingénieur a donné à Yassine Boussaadoun le goût de le mettre à plat pour le comprendre et en reconstituer la réalité, de le mesurer, tout en le marquant de son empreinte personnelle. Il en pointe alors les contradictions comme dans sa *Lampe à huile* (2014) réalisée en papier kraft. Yassine Boussaadoun allie le papier et le feu, les paradoxes de la fonction et de la forme, du matériau et de l'usage. Il s'agit bien sûr des limites de l'exemplarité industrielle et de l'impossible perfection, cette sérialisation idéale confrontée à l'aléatoire. Il joue avec la logique de l'ingénieur et l'illusion de la maîtrise du monde, cette prétention de pouvoir reproduire n'importe quel objet dans n'importe quel type de matériaux, un défi pour un artiste.

Standard (2016) n'est pas plus une peinture murale qu'une sculpture, mais un ensemble de tuyaux non fonctionnels et, pourtant, une œuvre d'art. Hommage assumé en noir et blanc au constructivisme et à Mondrian, *Standard* est la métaphore froide et cruelle de la normalisation d'une société labyrinthique. Les individus et les enjeux de la planète sont traités telles des équations, tandis que les rapports humains se transforment en code binaire.

Le détournement est un fil conducteur de ses objets comme de ses performances qui explorent aussi le potentiel de la matière comme moyen d'expression et, notamment avec son personnage de chanteur parodique Jean Baque, ses limites.

C'est que son œuvre est beaucoup moins naïve que les formes simples de ses sculptures ne le laissent croire, car elles évoquent les tsunamis politiques, les catastrophes écologiques, la manipulation des masses par les médias et la fragilité de la liberté d'expression. Dans la série *Dictateurs dans le métro*, réalisée en 2013, réaction immédiate à la façon dont la presse relate les événements du printemps arabe, le cadre en papier modélisé vient jouer avec les faux semblants d'une moulure bourgeoise, mettant en doute – s'il en était besoin – la véracité d'une photographie de Staline en balade dans le métro parisien.

The practice of technical drawing during his training as an engineer gave Yassine Boussaadoun a taste for exposing it in order to understand it and re-create its reality, and measure it, while at the same time marking it with his personal imprint. He duly pinpoints its contradictions, as in his *Lampe à huile* (2014) made with brown paper. Yassine Boussaadoun combines paper and fire, the paradoxes of function and form, and material and usage. What is involved, needless to say, are the limits of industrial exemplarity and impossible perfection, that ideal serialization confronted with randomness. He plays with the logic of the engineer and the illusion of mastery of the world, that claim to be able to reproduce any kind of object in any type of material, a challenge for an artist.

Standard (2016) is no more a wall painting than a sculpture, but rather a set of non-functional pipes and, nevertheless, a work of art. As an assumed tribute in black and white to Constructivism and Piet Mondrian, *Standard* is the cold and cruel metaphor of the normalization of a labyrinthine society. The people and challenges of the planet are treated like equations, while human relations are transformed into binary code.

Appropriation is a main theme of his objects and of his performances, which also explore the potential of matter as a means of expression and its limits, in particular with his character of the parodic singer Jean Baque.

The fact is that his oeuvre is much less naïve than the simple forms of his sculptures would have us believe, because they evoke political tsunamis, ecological catastrophes, the manipulation of the masses by the media, and the fragility of freedom of expression. In the series *Dictateurs dans le métro*, produced in 2013, an immediate reaction to the way in which the press reported the events of the Arab Spring, the frame made of shaped paper plays with the semblances of a bourgeois moulding, casting doubt — if such a thing were needed — on the veracity of a photograph of Stalin walking in the Paris metro.



Les Dictateurs dans
le métro, 2013
Transfert, papier /
Transfer, paper
23 x 31 x 2 cm



Bomb Suit, 2015
Performance
15'

par / by Nathalie Mamane-Cohen

Rémy Briere

Né en 1987 à /
Born in 1987 in Beaumont

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.remybriere.com
rebriere@hotmail.fr

Rémy Briere a tout d'un sculpteur de l'espace qui agence ses sculptures pour créer un paysage narratif. Il investit les lieux en déployant un langage minimal et poétique. Il crée un univers énigmatique, tant par les formes qu'il propose que par les histoires qu'il invente. Dans ses œuvres demeure toujours ce petit décalage subtil entre ce qui se déploie, au sol ou au mur, et ce qu'il nous raconte.

L'artiste joue de simulacres et d'ambiguïtés. Ses titres, poétiques, ses formes, raffinées, nous plongent dans un monde où l'équilibre sémantique devient incertain. Ainsi, ses sculptures habitent l'espace et construisent des lieux de passage au sens propre comme figuré. Avec *Sans titre* (2016), entre dessin, architecture et nature, l'artiste évoque l'équilibre physique et celui des matériaux. Comme un dessin dans l'espace, l'œuvre induit le mouvement. Des tubes d'inox conduisent notre regard, qui soudain s'arrête sur l'apparition de végétaux. La rigueur du métal rencontre la fragilité de la nature, dans un équilibre précaire.

Le Salon de Montrouge est l'occasion pour l'artiste de montrer plusieurs aspects de son travail, au sein duquel la perturbation de l'équilibre physique et sémantique donne forme à des œuvres simples et directes, mais tout aussi complexes et polysémiques. Avec *Les Larmes de crocodile* (2014), deux demi-pastèques moulées en bronze dont les cavités semblent remplies de liquide, et posées au sol comme des accessoires oubliés, il suscite autant l'attraction que la confusion. L'expression du titre renvoie au caprice ou à la duperie. Celui qui verse des larmes de crocodile ne pleure pas pour de vrai. Mais de quelle vérité devrions-nous douter ? De la fragilité apparente, ou tout simplement de l'interprétation de notre regard ? Telle une injonction, l'œuvre *Debout assis genoux tailleur* (2011) évoque quant à elle le mouvement physique d'un corps en action. Un mouvement paradoxal cependant, face à ce dessin grand format de stores à bandes verticales. Comme un glissement, le mouvement se déplace entre forme et sens, déploiement et interprétation. Ainsi l'artiste convoque une esthétique des matériaux inattendue, minimaliste et sensible qui engage force et fragilité, et qui crée comme des tableaux vivants d'une beauté énigmatique, romantique et poétique.

Rémy Briere has everything it takes to be a sculptor of space, who arranges his sculptures to create a narrative landscape. He uses places by developing a minimal and poetic language. He creates an enigmatic world, both through the forms he proposes and through the stories he invents. In his works there is always that slight and subtle lapse between what is developed, on the floor or wall, and what he tells us.

The artist plays with simulacra and ambiguities. His poetic titles and his refined forms plunge us into a world where the semantic balance becomes uncertain. So his sculptures inform space and construct places of passage, both literally and figuratively. With *Sans titre* (2016), somewhere between drawing, architecture and nature, the artist conjures up physical equilibrium and that of materials. Like a drawing in space, the work introduces movement. Stainless steel tubes lead our eye, which suddenly dwells on the appearance of plants. The rigour of the metal encounters the fragility of nature, in a precarious balance.

The Salon de Montrouge is a chance for the artist to show several aspects of his work, within which the upheaval of physical and semantic equilibrium gives form to simple and direct works, which are also complex and offer many meanings. With *Les Larmes de crocodile* (2014), two half watermelons cast in bronze, whose cavities seem filled with liquid, and set on the floor like forgotten props, he arouses both attraction and confusion. The expression of the title refers to whims and trickery. Someone who sheds crocodile tears is not really crying. But what truth should we be doubting? The truth of apparent fragility, or quite simply of the interpretation made by our gaze? Like an order, the work *Debout assis genoux tailleur* (2011) for its part evokes the physical movement of a body in action. A paradoxical movement, however, opposite this large-format drawing of blinds with vertical stripes. Like a slip, the movement slides between form and meaning, development and interpretation. In this way the artist summons up an aesthetics of materials which is unexpected, minimalist, and perceptible, involving force and fragility, and creating something akin to tableaux vivants of an enigmatic, romantic and poetic beauty.



Lignes de conduites, 2013
Cuivre, tige de lierre /
Copper, ivy stem
Dimensions variables /
Dimensions variable



Bronzes éphémères, 2013
Poudre de bronze oxydé,
fleurs / Oxidised bronze
powder, flowers
Dimensions variables /
Dimensions variable

par / by Daria de Beauvais

Tiphaine Calmettes

Née en 1988 à /
Born in 1988 in Ivry-sur-Seine

Vit et travaille à /
Lives and works in Montreuil

www.tiphaine.calmettes.syntone.org
tiphaine.calmettes@gmail.com

Architecture intérieure

Tiphaine Calmettes mène une réflexion sur les rapports entre architecture et paysage. Sa recherche procède d'un double geste : collecter des images d'une part, ce qui lui permet selon ses propres mots de « mettre en mouvement sa pensée » ; arpenter des territoires d'autre part, afin de nourrir son imaginaire. Un voyage en Mongolie a ainsi été fondateur dans la direction prise par l'artiste ces dernières années, faisant entrer la notion de paysage dans son travail. Elle associe l'aspect minéral de l'architecture à l'aspect végétal du paysage, les deux étant vus comme de véritables constructions : « cette construction qui fait du paysage un fragment de nature le rapproche de la ruine ».

Cette esthétique de la ruine a menée Tiphaine Calmettes vers ses recherches les plus récentes, notamment autour de l'écriture des ruptures historiques de W. G. Sebald. L'artiste travaille par polarités, mettant en commun des formes et des concepts antinomiques, faisant se rencontrer l'organique et les mathématiques. Elle est intéressée par les états intermédiaires, par l'entre-deux de la matière – avec *Glace-béton-plante* (2015), un bloc de béton sculpté est coiffé par une plante grasse puis trempé dans de l'eau gelée, dont la lente fonte est ensuite immortalisée par la photographie. Ces rencontres improbables ont le pouvoir de créer des images très saisissantes.

Formellement, la pratique du dessin et du collage se double de sculptures ou d'assemblages, mais aussi d'interventions architecturales in situ. Des œuvres tout autant en deux qu'en trois dimensions donc, qui apparaissent comme les facettes d'un même travail. L'artiste se joue des archétypes, créant des fictions totales, dont ses œuvres semblent être les reliques. Inspirée par l'*Atlas Mnémosyne* d'Aby Warburg, Tiphaine Calmettes cherche à « collecter des fragments de monde ». Mais ces fragments peuvent provenir uniquement du monde de l'artiste, qui, avec une grande poésie, a par exemple sculpté l'ombre d'une pierre (*À l'ombre*, 2011). De la sorte le regardeur entre-t-il dans un univers parallèle, où les espaces s'ouvrent et se rencontrent et où la limite est tenue entre réalité et fiction.

Interior Architecture

Tiphaine Calmettes is involved in a line of thinking about the relations between architecture and landscape. Her research issues from a twofold gesture: collecting images, on the one hand, which, in her own words, enables her to “set her thinking in motion”; and, on the other hand, criss-crossing territories, in order to nurture her imagination. A trip to Mongolia was thus ground-breaking for the direction taken by the artist over the last few years, bringing the notion of landscape into her work. She associates the mineral look of architecture with the vegetal look of landscape, both being seen as nothing less than constructions: “That construction which turns the landscape into a fragment of nature, likens it to the ruin”.

This aesthetics of ruins has led Tiphaine Calmettes to her most recent research, notably to do with W. G. Sebald's writing about historical breaks. The artist works through polarities, pooling forms and contradictory concepts, creating encounters between the organic and mathematics. She is interested in intermediate states, in the interstice of matter — with *Glace-béton-plante* (2015), a block of sculpted concrete is surmounted by a succulent and then drenched in frozen water, whose slow thawing is then immortalized by photography. These unlikely encounters are capable of creating very arresting images.

Formally speaking, the praxis of drawing and collage is combined with not only sculptures and assemblages but also with site-specific architectural interventions. Works in two and three dimensions alike, then, which appear like the facets of one and the same work. The artist dodges archetypes, creating total fictions, which her works seem to be the relics of. Inspired by Aby Warburg's *Atlas Mnémosyne*, Tiphaine Calmettes tries to “collect fragments of the world”. But these fragments may come solely from the world of the artist, who, in a most poetic way, has for example sculpted the shadow of a stone (*À l'ombre*, 2011). In this way, the onlooker enters a parallel universe, where the spaces open out and meet one another, and where the boundary between reality and fiction is a tenuous one.



À l'ombre, 2011
Sculpture
30 x 30 x 30 cm



Glace-béton-plante, 2015
Photographie numérique /
Digital photograph
45 x 30 cm

par / by Daria de Beauvais

Lorraine Châteaux

Née en 1986 à /
Born in 1986 in Paris

Vit et travaille à /
Lives and works in Ivry-sur-Seine

www.lorrainechateaux.com
lorrainechateaux@gmail.com

Comme une boule de flipper

Lorraine Châteaux conçoit des espaces autonomes, des mini-architectures jouant avec l'esthétique des *show-rooms*, stands, voire *corners* de grands magasins. Elle y intègre, sous forme de *display*, des objets du quotidien. Elle se les approprie et les détourne, afin de produire des objets à la marge, pas totalement fonctionnels. Elle fait dialoguer le fait-main et la technologie, mettant en scène, ainsi qu'elle l'exprime, « des objets connus aux fonctionnalités altérées ; des objets inefficaces, improductifs ». Il s'agit de mettre en évidence « le caractère sculptural des objets du quotidien, au travers d'un prisme critique défiant leur forme, et, par là même, leur fonction ». Via des mises en scènes dissonantes et des contre-emplois flagrants, l'artiste crée de véritables écosystèmes de l'absurde.

Le design est l'un de ses terrains de jeux préféré, même si elle se dit plus intéressée par le rayon bricolage du BHV. Influencée par les années 1980 et leur esthétique publicitaire, Lorraine Châteaux réalise notamment des remakes d'étagères iconiques (Ettore Sottsass, Memphis...) en parlant de « design altéré ». La question posée par l'artiste est la suivante : l'art est-il un produit de consommation comme les autres ? Elle y répond avec humour, mêlant casquettes en osier, stickers et spallières en métal, en une joyeuse sarabande menant à une perte des repères – et des valeurs. Les multiples références se rencontrant dans le travail de Lorraine Châteaux se renvoient l'une à l'autre comme des boules de flipper, ou comme les *Blips* de Richard Artschwager disséminés dans l'espace, tant celui de la ville que celui de l'exposition. Mais face à chacune de ses œuvres, le visiteur a le sentiment troublant d'avoir pénétré un diorama, et d'en être l'un des composants.

Like a Pinball

Lorraine Châteaux devises autonomous spaces, mini-architectures playing with the aesthetics of showrooms, stands, and even the corners of large shops. In them, in the form of a display, she incorporates everyday objects. These she appropriates and hijacks in order to produce objects on the sidelines, which are not totally functional. She creates a dialogue between the handmade and technology, presenting, as she puts it, “known objects with altered functionalities; ineffective, unproductive objects”. It is a matter of emphasizing “the sculptural character of everyday objects, through a critical prism defying their form, and, thereby, their function”. By way of dissonant presentations and flagrant counter-uses, the artist creates nothing less than ecosystems of absurdity.

Design is one of her preferred playgrounds, even if she says she is more interested in the DIY section of the BHV. Influenced by the 1980s and their advertising aesthetics, Lorraine Châteaux produces, in particular, remakes of iconic shelving (Ettore Sottsass, Memphis...), talking of “altered design”. The question asked by the artist is the following: is art a consumer product like all the others? She answers it wittily, mixing wicker hats, stickers, and metal pauldrons, in a merry swirl leading to a loss of references — and values. The many different references to be found in Lorraine Châteaux's work refer to each other, like pinballs, or like Richard Artschwager's *Blips*, scattered in space, be it the space of the city or the space of the exhibition, but looking at each one of her works, the visitor has the disturbing feeling of having entered a diorama, and of being one of its components.

Sans titre, 2013
Vannerie (osier) /
Basketwork (wicker)
210 x 90 x 90 cm

La Salle des montres, 2015
Techniques mixtes /
Mixed media
Dimensions variables /
Dimensions variable



—
Soutien / With the support of: ADAGP
— Copie Privée



par / by Daria de Beauvais

Mario D'souza

Né en 1973 à Bangalore, Inde /
Born in 1973 in Bangalore, India

Vit et travaille à /
Lives and works in Menetou-Salon

www.mariodsouza.com
mariodsouza73@hotmail.com

L'absence du corps, la présence du cœur

Mario D'souza a mis en place en une dizaine d'années un langage formel à la fois minimal et exubérant. Ses sculptures et installations créent le dialogue, voire la confrontation, entre matériaux inertes et vivants. La chaise est le point de départ de nombre de ses œuvres : la chaise de bureau ou d'écolier, objet standardisé, a priori dénué de sensibilité, devient ici l'élément clé de véritables paysages mentaux, pleins de vitalité. Il s'agit aussi pour l'artiste d'un élément allégorique, symbole de pouvoir tout autant qu'objet accueillant. Le corps humain n'est jamais présent physiquement, mais son absence en creux est tout aussi prégnante.

Mario D'souza est un demiurge : ainsi qu'il l'exprime, « les objets récupérés (déchets industriels, mousses, tubes de toute sorte...) sont morts à une certaine utilisation (utilitariste) : il s'agit de leur redonner du souffle, de la vie ». La froideur apparente du métal se double de matériaux à première vue organiques, le tout étant singulièrement sensuel – grâce à la présence d'une mousse en expansion, expressive, ouverte. Un érotisme sous-jacent est ainsi présent dans certaines œuvres, avec un rapport charnel à la matière, à l'interpénétration de tubes métalliques et de ces mousses récurrentes, blanches ou colorées. Les notions d'équilibre et de contrainte y sont primordiales.

La pratique du dessin a également son importance : « Chaque dessin est ainsi une étape qui me permet d'aller vers la forme. Pour autant, ils sont autonomes, racontent une histoire propre. » Récentement, Mario D'souza s'est essayé à des formats plus monumentaux, où l'explosion des couleurs a remplacé l'invasion de la matière. Dans la série récente *Portraits from Within* (2015-2016), des dessins d'une grande délicatesse sont superposés à de grands aplats de couleur, des éléments de flore à des damiers colorés, le tout mêlé à une gestuelle expressionniste, de grandes coulures. Une manière subtile de mêler figuration et abstraction, de poser à nouveau la question de l'équilibre : « Il est toujours question, dans mon travail, d'équilibre : celui du temps présent et celui à découvrir. »

Body Absent, Heart Present

Over ten years or so, Mario D'souza has introduced a formal language that is at once minimal and exuberant. His sculptures and installations create a dialogue, not to say a confrontation, between inert and living materials. The chair is the starting point of many of his works: the office chair and the classroom chair, a standardized object, a priori deprived of sensibility, here becomes the key factor in nothing less than mental landscapes, full of vitality. What is also involved for the artist is an allegorical element, a symbol of power just as much as an accommodating object. The human body is never physically present, but its implicit absence is just as significant.

Mario D'souza is a demiurge: as he himself puts it, "recycled objects (industrial waste, foam rubber, tubes of every sort...) are dead to a certain kind of use (utilitarian): it is a matter of giving them back their breath, and their life". The apparent coldness of the metal is duplicated by materials which, at first sight, look organic, the whole being singularly sensual — thanks to the presence of expanding foam, which is expressive and open. An underlying eroticism is thus present in certain works, with a carnal relation to matter and to the interpenetration of metal tubes and these recurrent forms of foam, be they white or coloured. Here, the notions of equilibrium and constraint are quintessential.

The praxis of drawing is also important: "Each drawing is thus a stage which enables me to go towards the form. They are nevertheless autonomous, telling their own story." Mario D'souza recently tried his hand at more monumental formats, where the explosion of colours has replaced the invasion of matter. In the recent series *Portraits from Within* (2015-2016), extremely subtle drawings are overlaid on large expanses of colour, and elements of flora on coloured checkerboards; the whole thing being mixed with an expressionist body language, and large drips. A subtle way of mixing figuration and abstraction, and raising anew the issue of balance: "In my work, it is always a question of balance: the balance of present time and of the one to be discovered."



Blessing, 2016
Techniques mixtes /
Mixed media
Dimensions variables /
Dimensions variable



Emigrant Party, 2015
Techniques mixtes /
Mixed media
Dimensions variables /
Dimensions variable

par / by Marie Cantos

Mathieu Dufois

Né en 1984 à /
Born in 1984 in Chartres

Vit et travaille à /
Lives and works in Tours

cargocollective.com/mathieudufois
mathieuduf@wanadoo.fr

Deux images s'imposent, produisant un trouble voisin—celui du *cela a été*: des traces de ballons lancés contre un mur, les ombres projetées des corps à Hiroshima et Nagasaki. La perte du vert paradis de l'enfance ne peut se comparer à l'horreur absolue des bombes atomiques. Il reste, cependant, que ces deux images sont fondatrices dans la démarche de Mathieu Dufois. Là se réinvente sans cesse le topos de la ruine, se dit une fascination persistante pour l'empreinte et la mémoire: la nôtre, mais aussi celle de la matière. Notre environnement se souvient-il de nos gestes, de leurs énergies? Peut-il, littéralement, en être impressionné?

Les mutations constantes de ce dessin, qui se réécrit tour à tour dans le plan de la feuille, le volume des maquettes ou le déroulé du film animé, comme trois états transitoires d'un cycle sans fin, témoignent du potentiel continuum de la matière. En témoigne également la tension vers une manière de *NUIT AMÉRICAINNE DU DESSIN* que mettrait en place l'artiste: par la surréelle inversion du jour et de la nuit, l'angoisse fugace d'un éternel chien et loup, instant figé de *L'Éclipse* (2014), pour reprendre le titre de l'une de ses séries, où le gris révèle paradoxalement des zones d'ombre, où se nichent les mystères de l'image photographique. Mais que l'on ne se fourvoie pas, loin du rêve éveillé il s'agit de plonger au cœur obscur de la matière: grain sonore des films, pigment du dessin à la mine de plomb ou à la pierre noire, et au-delà—images archétypales ou traumatiques de l'inconscient individuel ou collectif.

On ne s'étonnera guère que l'artiste travaille depuis des années sur une *Trilogie des vestiges*. Étymologiquement, «vestige» renvoie à la marque des pas dans le sol; or, si, pour lui, dessiner ressortit «d'un geste quasi archéologique» qui ferait «remonter à la surface les émotions et souvenirs du passé», on constate à quel point l'acte traduit physiquement le poids des représentations.

Two images come across, producing an adjacent confusion—the confusion of *that has been*: traces of balloons thrown against a wall, the shadows cast by bodies in Hiroshima and Nagasaki. The loss of the green paradise of childhood cannot be compared to the absolute horror of atomic bombs. The fact nevertheless remains that these two images are quintessential in Mathieu Dufois's approach. The topos of the ruin endlessly reinvents itself here, expressing a persistent fascination for imprint and memory: our memory, but also that of matter. Does our environment remember our gestures and their energies? Can it be literally impressed by them?

The constant changes of this drawing, which is re-written turn by turn in the plane of the sheet of paper, the volume of the models and the unfolding of the animated film, like three transitory states of one endless cycle, illustrate the potential continuum of matter. This is also illustrated by the tension towards a kind of *American night of drawing*, put in place by the artist: through the surreal reversal of day and night, the fleeting anxiety of an eternal dusk, a frozen instant of the eclipse (*L'Éclipse*, 2014), to borrow the title of one of his series, where the grey paradoxically reveals areas of shadow, where the mysteries of the photographic image nestle. But so that we do not get lost, far from the waking dream, what is involved is plunging into the dark heart of matter: acoustic grain of films, pigment of the drawing done with graphite or black stone, and beyond that—archetypal or traumatic images of the individual or collective unconscious.

It will not surprise anyone to know that the artist has been working for years on a *Trilogie des vestiges*. Etymologically speaking, “vestige” refers to the footprint in the ground; now, if, for him, drawing emerges “from an almost archaeological gesture” which “brings back to the surface the emotions and memories of the past”, we can observe to what point the act physically conveys the weight of representations.



Ruine, 2012
Maquette, dessin
sur papier, Balsa/
Maquette, drawing
on paper, Balsa
33 x 55 x 30 cm



L'Éclipse 06, 2014
Dessin à la pierre noire/
Black stone drawing
75 x 106 cm

par / by **Timothée Chaillou**

Charlotte EL Moussaed

Née en 1987 à /
Born in 1987 in Paris

Vit et travaille à /
Lives and works in Les Lilas

www.charlotteelmoussaed.com
charlotte.elmoussaed@gmail.com

La Cena (2013) de Charlotte EL Moussaed est un champ-contrechamp d'une jeune fille attablée. Sa posture la rend attentive à elle-même, tandis qu'une vignette d'un gâteau la coupe d'elle-même. La cène étant le dernier repas du Christ, ce gâteau la réunit-elle pour la désunir une dernière fois ? Avec ce renvoi à elle-même, elle se découvre absente de la place d'où elle est, en se voyant là-bas, par-devers elle, solitaire et pourtant double. Un aller-retour du pareil au même. Une boucle, qui est au cœur des deux photographies composant L'irremplaçable (2016) : dans une ambiance de casino, deux personnages distincts, bien qu'ayant la même posture, tenant un tissu dans leurs mains, se reflètent dans une table et en eux-mêmes. Leurs postures deviennent le fond, « la tapisserie d'une nature morte¹ » composée d'objets de verre : un cendrier, un verre de whisky et une coupe – rappels des attributs des valets, dames et rois. L'irremplaçable est le contraire du joker, qui remplace une carte manquante : « Ces deux photographies racontent une séparation ou des retrouvailles. Qu'est-ce que l'être aimé sinon un être irremplaçable ? »

Cuisine fusion : pour 6 personnes et plans de coupes (2015) enregistre une préparation de caillettes. Des mains s'affairent, le plat se prépare, la composition culinaire prend forme. Un tutorial d'une recette faisant perdurer une tradition. Au cours du film, cinq plans-séquences en *split screen*, montrent des gestes simples : l'artiste tranche un pain, tartine une biscotte, découpe un pamplemousse, etc. Des interludes, dans la maîtrise d'un savoir-faire élaboré et l'appropriation d'un héritage. « C'est à la fois la captation admirative d'un savoir-faire et la volonté d'enregistrer cette lente danse de gestes maîtrisée. Un plan fixe en cuisine et des petits tableaux performatifs filmant des maladresses en cuisine, qui interviennent comme des seconds rôles, ou plutôt des figurants, permettant des respirations et rappelant que si la forme est documentaire, elle est sa propre recette, celle d'une gourmandise de l'image. »

La Cena (2013) by Charlotte EL Moussaed is a shot and a reverse shot of a young girl sitting at a table. Her position makes her attentive to herself while a vignette of a cake cuts her off from herself. Because the *Cena* was Christ's last meal, does this cake reunite her in order to divide her one last time? With this reference to herself, she discovers that she is absent from the place where she is, by seeing herself over there, in possession of herself, alone and yet double. A back-and-forth movement of the similar to the same. A loop, which is at the heart of the two photographs making up L'irremplaçable (2016): in a casino atmosphere, two figures who are distinct although they have the same posture, holding a piece of fabric in their hands, are reflected in a table and in themselves. Their postures become the backdrop, “the tapestry of a still life”,¹ composed of glass objects: an ashtray, a whisky glass, and a bowl — reminders of the attributes of knaves, queens and kings. L'irremplaçable is the opposite of the joker, replacing a missing card: “These two photographs describe a separation or a reunion. What is the beloved being if not an irreplaceable being?”

Cuisine fusion : pour 6 personnes et plans de coupes (2015) records a preparation of rennet bags. Hands are busy, the dish is being prepared, the culinary composition takes shape. A tutorial for a recipe perpetuating a tradition. During the film, five split-screen sequence shots show simple gestures: the artist slices a loaf of bread, spreads a piece of toast, cuts up a grapefruit, etc. Interludes, in the mastery of a developed know-how and the appropriation of a heritage. “It is at once the admiring capture of an expertise and the desire to record this slow dance of controlled gestures. A static shot in a kitchen and small performative pictures filming clumsy moves in the kitchen, which intervene like supporting parts, or rather extras, permitting breaths and reminding us that if the form is documentary, it is its own recipe, that of a gluttony of the image.”

¹ Les citations sont issues d'entretiens avec l'artiste.



Étude #4 pour
L'Irremplaçable, 2016
Photographie / Photograph
Dimensions variables /
Dimensions variable

L'Irremplaçable, 1/2, 2016
Photographie / Photograph
Dimensions variables /
Dimensions variable

par / by Hanna Alkema

Julien Fargetton

Né en 1979 à /
Born in 1979 in Lyon

Vit et travaille à /
Lives and works in Berlin

julienfargetton.com
julienfargetton@yahoo.fr

Julien Fargetton pose un regard curieux sur le monde, en quête de l'origine des choses, quitte à en changer le destin. Ainsi, lorsqu'il croise le chemin d'un conteneur à poubelles échoué sur une plage au large de Marseille, il entreprend de le ramener à pied, transformé en sac de randonnée, jusqu'à son port d'attache, le village italien de Cogoletto (Rifiuto, 2014). Au-delà de l'anecdote et de la trotte, l'artiste y expérimente selon ses mots « l'étroite terminologie qui sépare l'inutile, l'utile et le futile ». Ce trajet prend aussi acte de mouvements plus secrets, ceux des objets, des rebuts, écume de la société de consommation. Pour poursuivre, Julien Fargetton projette de construire à Lisbonne une caravelle, reproduisant à une échelle moindre celles utilisées lors des premières explorations portugaises au xv^e siècle, marquant les débuts de l'expansion moderne de l'Occident. Porté par la pensée du Tout-Monde d'Édouard Glissant, ce bateau – dont *As Naus / Le Retour des caravelles* (2014) est une maquette préparatoire – sera fabriqué avec les déchets qui s'échouent aujourd'hui des quatre coins de la planète, au hasard des courants, sur les plages lusitaniennes. Les œuvres de Julien Fargetton naissent ainsi d'une manière de tracer poétiquement des correspondances entre des faits, de détourner jusqu'à l'absurde une certaine lecture du monde, comme celle de Charles Darwin qui expliquait que la forme ovoïde permettait à l'œuf de ne pas s'échapper du nid. L'artiste réplique par un dispositif complètement sphérique enserrant la coquille, une prothèse qui offre une nouvelle liberté de circulation à cette vie d'œuf (*Comment ne pas faire une omelette*, depuis 2015). Dans ses dessins, ses inventions sculpturales et ses actions performatives, Julien Fargetton marche tour à tour dans les pas d'un explorateur, d'un inventeur ou d'un anthropologue, qui prend avec poésie et humour le contrepied des déterminismes du monde qui l'entoure.

Julien Fargetton casts a curious eye on the world, looking for the origins of things, even if this means changing their destiny. So when he crosses paths with a dustbin container washed up on a beach off Marseille, he undertakes the task of bringing it back, transformed into a backpack, on foot to its home port, the Italian village of Cogoletto (Rifiuto, 2014). Here, beyond the anecdote and the walk, the artist, to use his own words, experiments with “the narrow terminology which separates the useless, the useful and the futile”. This journey also becomes aware of more secret movements, those of objects and waste, the froth of consumer society. To continue, Fargetton plans to construct a caravel in Lisbon, reproducing on a smaller scale those ships used during the first Portuguese explorations in the 15th century, marking the beginnings of the West's modern expansion. Underpinned by the thinking of Édouard Glissant's *Whole-World*, this boat — which *As Naus / Le Retour des caravelles* (2014) is a preparatory maquette — will be made with the rubbish which is nowadays washed up from the four corners of the earth onto Portuguese beaches, at the whim of currents. Fargetton's works thus come into being from a way of poetically drawing liaisons between facts, and hijacking, ad absurdum, a certain reading of the world, like that made by Charles Darwin, who explained that the ovoid shape helped the egg not to fall out of the nest. The artist ripostes with a completely spherical arrangement tightly holding the shell, a prosthesis which offers a new freedom of movement to this egg's life (*Comment ne pas faire une omelette*, since 2015). In his drawings, his sculpture inventions and his performative actions, Fargetton walks turn by turn in the footsteps of an explorer, an inventor and an anthropologist, who poetically and wittily expresses the opposite of the forms of determinism of the world surrounding him.



Ketamin Cousteau
(Katerholzig), 2013
Cadre, t-shirt, sweat /
Frame, t-shirt, sweat
Dimensions variables /
Dimensions variable



As Naus / Le Retour des
caravelles, 2014
Carton, colle / Board, glue
150 x 100 x 100 cm

par / by Cécilia Becanovic

Aurélie Ferruel & Florentine Guédon

Nées respectivement en 1988 à Mamers
et en 1990 à Cholet / Born respectively in 1988
in Mamers and in 1990 in Cholet

Vivent et travaillent entre la
Basse-Normandie et la Vendée / Live and
work in Basse-Normandie and Vendée

www.ferruelguedon.com
ferruel.guedon@gmail.com

L'aiguille et la tronçonneuse : un idéal de vie, une Cause

Travailler à deux, c'est mettre les choses au milieu. En agissant ainsi, on collabore, on partage et, surtout, on favorise l'incarnation de ce goût commun, qu'aucun des deux individus, formant ce qu'on appelle un duo, ne pourrait véritablement revendiquer seul. Ensemble, Aurélie Ferruel & Florentine Guédon sont cirque, humour, provocation et jeu.

En 2010, elles réunissaient leurs outils de travail (l'aiguille à coudre et la tronçonneuse) pour louer l'héritage par apprentissage, raviver la connaissance de traditions rurales et faciliter leur transmission dans le contexte de l'exposition.

C'est à partir de leur histoire personnelle (l'une est Vendéenne, l'autre Normande) que cette pensée du clan, au sens propre ou métaphorique, ne les a plus quittées. L'installation *Sisi la famille* (2013), comportant une photographie et treize coiffes, sonnait comme une déclaration, un manifeste qui donne de bonnes raisons pour rassembler un groupe d'individus. Réunir leurs familles, en les laissant créer des coiffes qui reflètent l'identité de chacun, leur nature profonde et ce qui les inscrit dans une structure sociale précise, était une manière de défendre la création artistique comme une solitude librement et résolument interrompue. Pas de repli pour ces deux femmes qui avancent fièrement vers les autres (avec les extraordinaires reliefs de leur costumes de scène à mi-chemin entre la douceur du folklore et le cuirassé d'une armure), mais des histoires à partager en chantant, en mangeant ou en dansant. Chez Aurélie Ferruel & Florentine Guédon, libérer l'instinct (une performance récente remplaçait les mots par des cris) est le réel moyen de construire un idéal : la culture d'un individu bicéphale, à la fois citadin et campagnard, amusé de porter la collerette pour piétiner en société un soir de vernissage.

The Needle and the Chainsaw: an Ideal of Life, a Cause

Working as a pair means putting things in the middle. By acting in this way, one collaborates, one shares, and, above all, one encourages the incarnation of this common taste which neither of the two individuals, forming what is called a duet, could really lay claim to on their own. Together, Aurélie Ferruel & Florentine Guédon are circus, wit, provocation and game.

In 2010, they pooled their work tools (the needle and the chainsaw) in order to rent their heredity through apprenticeship, rekindling their knowledge of rural traditions, and facilitating their transmission in the context of the exhibition.

It is based on their personal history (one is from the Vendée, the other from Normandy) that this clan thinking, both literally and metaphorically, has stayed with them ever since. The installation *Sisi la famille* (2013), consisting of a photograph and 13 types of headgear, rang out like a declaration, a manifesto offering sound reasons for rallying a group of individuals together. Reuniting their families, by letting them create headgear reflecting the identity of each person, their deep-seated nature and whatever includes them in a precise social structure, was a way of championing artistic creation like a solitude freely and determinedly interrupted. No turning back for these two women who move proudly forward towards the others (with the extraordinary shapes of their stage costumes halfway between the gentleness of folklore and the hard metal of a suit of armour), but stories to be shared while singing, eating and dancing. With Aurélie Ferruel & Florentine Guédon, freeing instinct (a recent performance replaced words with cries) is the real way of constructing an idea: the culture of a two-headed individual, at once citizen and yokel, amused by wearing ruffles to trample on a society opening night.



Pêche et chasse, 2015
Performance et /
ou installation /
Performance and /
or installation
Dimensions variables /
Dimensions variable
Production Entre-Deux,
Nantes



Danse avec le cul, 2015
Installation vidéo /
Video installation
Dimensions variables /
Dimensions variable, 4' 44"
Production 40mcube,
Rennes



par / by Daria de Beauvais

Anne-Charlotte Finel

Née en 1986 à /
Born in 1986 in Paris

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.annecharlottefinel.com
acfinel@gmail.com

Extérieur nuit

Anne-Charlotte Finel crée des vidéos susceptibles de connaître des mues successives, voire d'être interprétées par d'autres artistes. La notion de collaboration est chez elle primordiale ; ainsi en est-il pour la composition originale des musiques accompagnant chacune de ses œuvres. Ses images, quant à elles, sont reconnaissables à leur grain puissant et aux couleurs altérées, à la limite du noir et blanc. L'artiste a en effet choisi de travailler dans un entre-deux permanent : « Je réalise mes vidéos la nuit, à l'aube, au crépuscule ou à l'heure bleue. » Une période incertaine, mystérieuse, où tout est comme en suspens.

Cet entre-deux est aussi géographique, à la lisière entre ville et campagne, un paysage transitoire à arpenter du regard, et récurrent dans la pratique de l'artiste. Elle cherche à créer « des images s'éloignant d'une réalité qui serait trop crue, trop définie », des images lentes, quasi oniriques, semblables à un motif abstrait. Les êtres humains, présents de loin en loin dans ses premiers travaux, tendent à disparaître complètement ; laissant la place à la nature, avec des traces urbaines sous-entendant néanmoins leur existence.

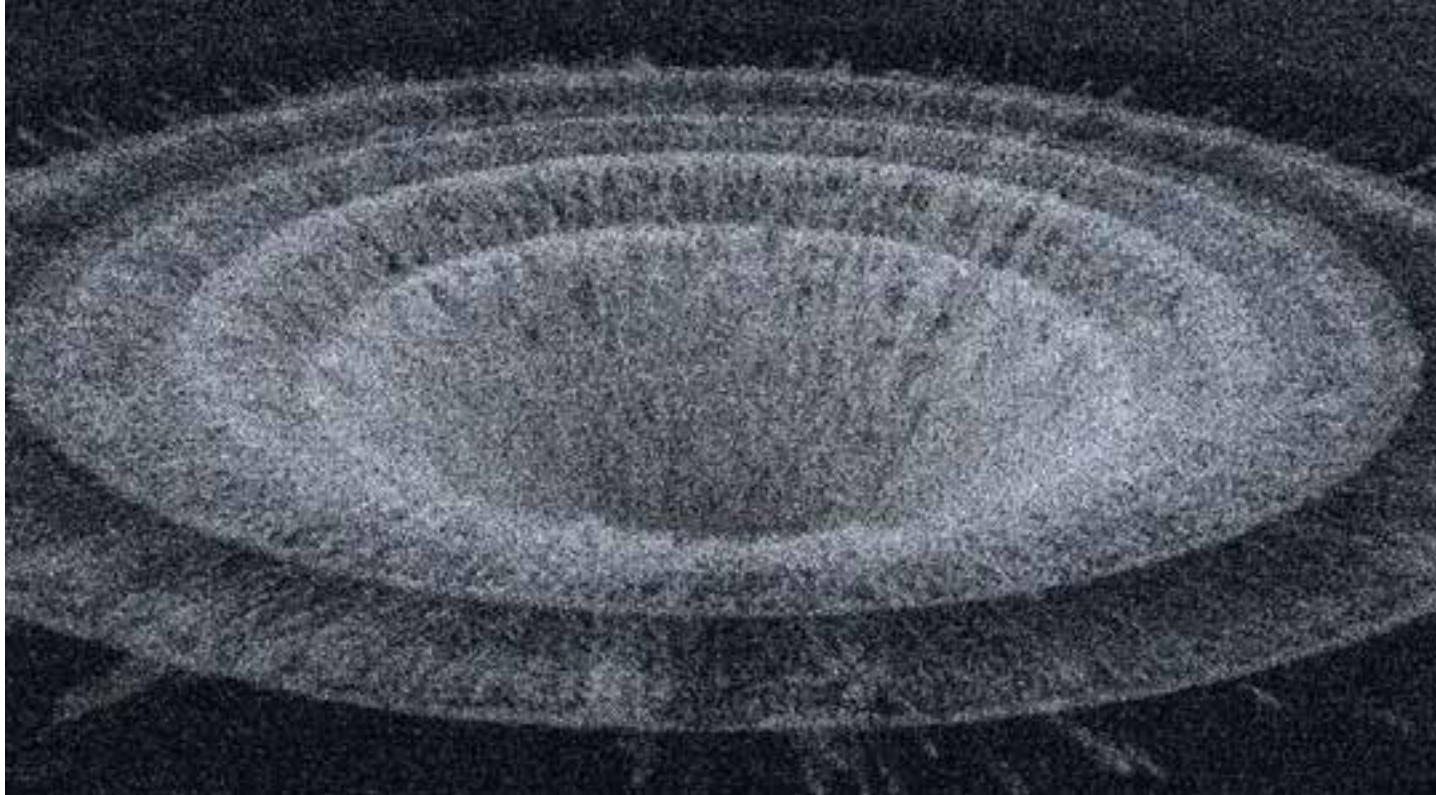
Dans ses œuvres les plus récentes, Anne-Charlotte Finel effectue des recherches sur les eaux habitées : lac artificiel, réservoir... Elle a ainsi filmé des chutes d'eau, transformant leur mouvement vertical en une image hypnotique. Son intérêt reste vivace également pour la question de la perte des repères—elle a de cette manière suivi des chiens blancs, devenant de simples lueurs dans l'obscurité naissante du soir. Dans les deux cas, l'artiste, qui crée toujours à partir d'une vision, d'une image fugitive, nous pousse à imaginer des mondes cachés—car « l'obscurité permet de mieux voir ».

Exterior Night

Anne-Charlotte Finel creates videos that are likely to undergo successive changes, and even to be interpreted by other artists. The notion of collaboration is essential with her; this also applies to the original composition of the music accompanying each one of her works. Her images, for their part, can be recognized by their strong grain and their altered colours, on the boundary between black and white. The artist has in fact chosen to work in a permanent interstice: "I make my videos at night, at dawn, at dusk, and at the witching hour." An uncertain, mysterious period, when everything is as if on hold.

This interstice is also geographical, on the borderline between town and country, a transitory landscape to be criss-crossed with the eye, and recurrent in the artist's praxis. She seeks to create "images moving away from a reality which would be too raw, too defined", slow, almost dreamlike images, similar to an abstract motif. Human beings, present here and there in her early works, tend to disappear completely; giving way to nature with urban traces nevertheless implying their existence.

In her most recent works, Anne-Charlotte Finel undertakes research about inhabited waters: manmade lake, reservoir... She has thus filmed waterfalls, transforming their vertical motion into a hypnotic image. She still also has a keen interest in the issue of loss of landmarks. She has accordingly followed white dogs, becoming simple glows in the burgeoning darkness of the evening. In both cases, the artist, who always creates from a vision and a fleeting image, prompts us to imagine hidden worlds—because "darkness makes it possible to see better".



La Crue, 2016
Vidéo HD, couleur,
musique de
Luc Kheradmand/
HD video, colour,
music by
Luc Kheradmand
6' 31"

Entre chien et loup, 2015
Vidéo HD / HD video
5' 44"

par / by Hanna Alkema

Virgile Fraisse

Né en 1990 à /
Born in 1990 in Paris

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.virgilefraisse.com
virgile.fraisse@yahoo.fr

Virgile Fraisse construit des films et des installations qui, nourris de géopolitique internationale et de *cultural studies*, sondent le pouvoir des images produites par les industries culturelles et les forces à l'œuvre dans leur circulation. Le point liminaire de sa réflexion tient, lors d'un échange à Los Angeles, à sa rencontre avec la critique institutionnelle californienne et à la proximité des studios d'Hollywood. Dans le film *Situations suivantes* (2014), il met en scène un *pool* de scénaristes en pleine écriture d'une série sud-africaine. Dans l'échange entre les protagonistes transparait leur intention consciente d'exercer au moyen du récit une forme de *soft power* en abordant certains sujets de société sensibles. Par la suite, Virgile Fraisse s'est penché sur la question toute matérielle du cheminement des images. Le projet en cours *SEA-ME-WE*, conçu sous forme de trilogie, porte ainsi sur le réseau éponyme de câbles sous-marins de fibre optique, vecteurs de la plus grande part des télécommunications du globe. Le premier film de ce cycle, *Scribbles and Broken Line* (2015), est montré dans une structure métallique blanche, tautologiquement inspirée d'un embarcadère, abritant deux écrans diffusant alternativement les scènes tournées dans les ports de Marseille et de Palerme, deux villes sur le parcours des câbles. À Marseille, les acteurs se livrent à une sorte de jeu de rôle matinée de tragédie grecque, esquissant les enjeux diplomatiques sous-jacents à ce réseau d'ampleur internationale. À Palerme, les comédiens évoquent, sur le ton de la *Commedia dell'Arte*, les complications environnementales liées au dépôt de câbles au fond des océans. Cette manière d'articuler une réflexion exigeante et volontiers critique sur l'impact des récits, et de la mettre en abyme, en la traitant sous une forme théâtrale, n'est pas sans évoquer les mots de Jacques Rancière dans *Le Partage du sensible, esthétique et politique* (2000) : « le réel doit être fictionné pour être pensé ».

Virgile Fraisse constructs films and installations which, nurtured by international geopolitics and cultural studies, probe the power of images produced by culture industries and the forces at work in their circulation. During an exchange in Los Angeles, the preliminary point of his line of thinking had to do with his encounter with California's institutional critique and the closeness of the Hollywood studios. In the film *Situations suivantes* (2014), he presents a pool of screenwriters busily writing a South African series. In the exchange between the protagonists appears their conscious intention to exercise, by means of narrative, a form of soft power, by broaching certain sensitive social subjects. Fraisse has subsequently focused on the thoroughly material issue of the conveyance of images. The project under way, *SEA-ME-WE*, devised in the form of a trilogy, thus focuses on the eponymous network of undersea fibre optic cables, which carry the bulk of the world's telecommunications. The first film in this cycle, *Scribbles and Broken Line* (2015) is shown in a white metal structure, tautologically inspired by a landing stage, housing two screens alternately broadcasting the scenes shot in the ports of Marseille and Palermo, two cities on the route of the cables. In Marseille, the actors indulge in a sort of role-playing combined with Greek tragedy, sketching out the diplomatic stakes underlying this worldwide network. In Palermo, in the tone of *Commedia dell'Arte*, the players evoke the environmental complications associated with the laying of cables on the ocean bed. This way of articulating a demanding and readily critical way of thinking about the impact of the narratives, and endlessly duplicating it, by dealing with it in a theatrical form, calls to mind the words of Jacques Rancière in *Le Partage du sensible, esthétique et politique* (2000): "Reality must be fictionalized to be thought about".



SEA-ME-WE, Scribbles and Broken Line, 2015
Dispositif filmique,
diptyque HD / Film system,
HD diptych, 19'
Dimensions variables /
Dimensions variables
Vue de l'exposition /
View of the exhibition
« Les voyageurs »,
palais des Beaux-Arts,
Paris, 2015-2016

Discours II, 2014
Gravure sur plâtre,
cerclage de cuivre /
Engraving on plaster,
copper hooping
60 x 60 x 8 cm



par / by Émilie Renard

Gaia Fugazza

Née en 1985 à Milan, Italie /
Born in 1985 in Milan, Italy

Vit et travaille à Londres, Paris, Milan /
Lives and works in London, Paris, Milan

www.gaiafugazza.com
gaia.fugazza@gmail.com

Un jour, une œuvre, une course, un repas, un enfant, une photo...

« Peinture à l'huile maison », « couleurs de légumes », « méduses sur toile », « anciens cheveux longs de l'artiste », « colle à peau », « gravure sur bois »... voilà quelques-uns des matériaux étranges élaborés par Gaia Fugazza dans son atelier, ou bien dans sa chambre ou sa cuisine... Qu'elle les invente elle-même ou les emprunte à des pratiques anciennes, elle ne cherche pas à maîtriser une technique traditionnelle et préfère s'adapter aux conditions de sa vie actuelle et à la disponibilité des matériaux autour d'elle. Ainsi, le bois gravé est-il un simple aggloméré probablement extrait d'une caisse de transport, tandis que les couleurs de légumes variés ont uniformément viré au marron... Son détachement manifeste pour l'expertise technique mêlé à sa volonté de tout faire elle-même génère des formes improvisées et approximatives dont les erreurs semblent toujours très heureuses. Qu'importe, son travail porte les traces fragiles d'expériences au jour le jour, et pour cela, il semble battre en accord intime avec la vie de l'artiste.

Immédiatement perceptibles, les matériaux rivalisent, portent et se mêlent tout aussi intimement à la part figurative du travail. Les figures sont le plus souvent isolées, centrales, seules, nues : femmes qui accouchent, allaitent, prennent un contraceptif, serrent une tête dans leurs jambes, animaux silencieux, hommes en marche ou photographiant... Ces personnages isolés sont comme suspendus dans un espace indéfini, mais ils sont souvent équipés – téléphones, ordinateurs, pilules et prothèses – et par là inscrits avec humour dans notre époque. La relation complexe entre le fond, constitué du matériau brut de la composition, et la figure, extraite de cette matière transformée, révèle sans doute chez Gaia Fugazza une tentative de réconcilier des modes de vie écologiques et technologiques. C'est aussi la marque d'une relation ambivalente à la mémoire de ces scènes de la vie situées entre le souvenir personnel d'instantanés vécus et le souvenir des images qui documentent ces instants pour les autres.

A Day, a Work, a Race, a Meal, a Child, a Photo...

“Homemade oil paint”, “colours of vegetables”, “jellyfish on canvas”, “the artist’s old long hair”, “skin glue”, “engraving on wood”... these are some of the strange materials prepared by Gaia Fugazza in her studio, or in her bedroom or in her kitchen... Whether she invents them herself or borrows them from ancient practices, she does not try to master any traditional technique, and prefers to adapt to the conditions of her present-day life, and to the availability of materials around her. So the engraved wood is simple chipboard taken from a transport crate. While the colours of the various vegetables have uniformly turned brown... Her obvious detachment with regard to technical expertise mixed with the determination to make everything herself, gives rise to improvised and approximate forms, where mistakes always seem very serendipitous. It doesn't really matter, her work bears the fragile traces of day to day experiences, and for this, it seems to be an intimate agreement with the artist's life.

The immediately perceptible materials compete, focus and mingle just as intimately in the figurative part of the work. The figures are usually isolated, central, alone, and naked: women giving birth, feeding infants, taking a contraceptive, squeezing a head between their legs, silent animals, men walking and taking photographs... These isolated figures are as if suspended in an undefined space, but they are often equipped — telephones, computers, pills and prostheses — and thereby wittily incorporated in our day and age. The complex relation between the background, formed by the raw material of the composition and the figure, extracted from this transformed matter, probably reveals in Gaia Fugazza's work an attempt to reconcile ecological and technological lifestyles. It is also the mark of an ambivalent relation to the memory of these scenes of life situated between the personal recollection of moments lived and the recollection of images which record these instants for others.



La virginité n'est pas un contraceptif.

Comète en poissons, 2015

Cire d'abeille, blanc de Meudon, colle de peau de lapin, pigments, médium acrylique sur bois sculpté / Bees' wax, whiting, rabbit skin glue, pigments, acrylic on sculpted wood
60 x 40 x 4 cm



Femme qui avale la pilule contraceptive. Lunes, 2015

Cire d'abeille, blanc de Meudon, colle de peau de lapin, pigments, médium acrylique sur bois sculpté / Bees' wax, whiting, rabbit skin glue, acrylic on sculpted wood
60 x 40 x 4 cm

par / by Daria de Beauvais

Hadrien Gérenton

Né en 1987 à /
Born in 1987 in Paris

Vit et travaille à / Lives and works
in Paris et / and Amsterdam

www.hadriengerenton.com
hadriengerenton@gmail.com

Extérieur vs intérieur

Face aux créations d'Hadrien Gérenton, il y a cette étrange sensation que des éléments extérieurs, urbains, ont pénétré l'espace d'exposition. Mais il pourrait aussi s'agir d'éléments de mobilier dont les règles d'utilisation ont été perdues, voire abandonnées. D'où cette impression de léger décalage, cette sensation de ne pas être au bon endroit au bon moment, ou au contraire de ressentir la chance d'assister à une confrontation improbable, et c'est « beau comme la rencontre fortuite d'une machine à coudre et d'un parapluie sur une table de dissection » (Lautréamont).

La matérialité des sculptures est également primordiale dans le travail d'Hadrien Gérenton. Il parle de ses œuvres récentes comme relevant de l'informe, « comme si leurs contours avaient été trop malaxés », se plaçant dans l'intervalle de l'attraction et de la répulsion. Intervalle ou interstice, également, entre l'objet fait main et l'objet manufacturé, entre le produit de grande consommation et le produit de luxe : c'est exactement là que se niche son processus créatif.

Pour le Salon de Montrouge, Hadrien Gérenton imagine des dispositifs qui seraient « des sortes de microarchitectures fantasmées ». Il combine des objets très évocateurs, que chacun peut s'approprier afin de créer sa propre narration. Car ses œuvres ont un fort pouvoir fictionnel, et semblent comme échappées de ces films cultes à la science-fiction DIY, tels *Rencontres du troisième type* (Steven Spielberg, 1977) ou *Explorers* (Joe Dante, 1985). Les « choses » produites par l'artiste ont leur propre vie, leurs propres codes de représentation, et les regarder nous force à sortir de notre zone de confort pour se plonger dans leur univers et, ainsi, retrouver un regard neuf.

Exterior vs. Interior

Looking at Hadrien Gérenton's works, one gets the strange sensation that external, urban elements have found their way into the exhibition space. But what might also be involved are items of furniture whose instructions for use have been lost, or even abandoned. Whence this impression of slight discrepancy, this sensation of not being in the right place at the right time, or, on the contrary, sensing a chance to witness an unlikely confrontation, and it is “as beautiful as the chance meeting of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table” (Lautréamont).

The material quality of the sculptures is also quintessential in Hadrien Gérenton's work. He talks about his recent works as stemming from the amorphous, “as if their outlines had been too kneaded”, putting himself in the interval between attraction and repulsion. Interval or interstice, likewise, between the handmade object and the manufactured object, between the mass consumer product and the luxury product: it is precisely here that his creative process is to be found.

For the Salon de Montrouge, Hadrien Gérenton imagines arrangements which are “kinds of fantasized micro-architectures”. He combines very evocative objects, which everyone can appropriate for themselves in order to create their own narrative. For his works have a strong fictional power and seem as if they have escaped from those cult films in the DIY science-fiction mode, such as *Close Encounters of the Third Kind* (Steven Spielberg, 1977), and *Explorers* (Joe Dante, 1985). The “things” produced by the artist have their own life, their own codes of representation, and looking at them forces us to get out of our comfort zone and plunge into their world and thus find a novel way of looking at things.



C.E.O. (Personal Trashedcan), 2015

Résine polyester, fibre de verre, polyuréthane, pigments, vernis / Polyester resin, fibreglass, polyurethane, pigments, varnish
43 x 19 x 11 cm



Succulent Strategy, 2015

Gomme polyuréthane, résine polyester, plomb, pigment / Polyurethane gum, polyester resin, lead, pigment
40 x 45 x 30 cm

par / by Matthieu Lelièvre

Elsa Guillaume

Née en 1989 à /
Born in 1989 in Carpentras

Vit et travaille à /
Lives and works in Saint-Ouen

www.elsaguillaume.com
elsaguillaume@hotmail.fr

Succulente (2015) d'Elsa Guillaume ressemble à un musée de merveilles anthropologiques constitué de fragments humains ou de viande en train de sécher. Les feuilles suspendues ainsi que le titre évoquent ces plantes étranges qui ont développé des méthodes surprenantes de survie en milieux arides telles que l'adoption de formes repoussantes et la production de cire, afin, notamment, de piéger l'eau. Ces plantes étranges, gonflées et piquantes sont ici suspendues en compagnie de doigts et d'orteils humains semblant autant de prises de combat ou d'ornements.

Cette recomposition ethnographique pourrait être digne d'un *comic book* ou d'une version illustrée d'un livre de Claude Lévi-Strauss. Elsa Guillaume compose d'ailleurs des journaux de voyages telles des fresques truculentes où l'humour et la cruauté se nourrissent mutuellement. Les planches gravées de Théodore de Bry, qui a illustré les récits des voyageurs, en particulier les scènes de cannibalisme et le commerce de fragments humains, comptent parmi ses inspirations. Mais cette installation trouve plus directement son origine dans les ex-voto suspendus qu'elle aura vus à Bahia ou encore dans une cabane du Museu do Índio à Rio de Janeiro qui a singulièrement fasciné l'artiste pour cette proximité entre la convivialité et le sacrifice. Cette structure devenue dans son croquis un véritable cirque à chapiteau contenait les rites des vivants ainsi que les reliques des morts. Une vision de l'architecture-écran à la fois protectrice et mémorielle.

Une curiosité et un regard avides lui permettent d'établir des liens surprenants entre son art et les traditions artistiques et culturelles telles que les usages culinaires. Entre spiritualités, traditions alimentaires (japonaise par exemple) ou sociales, elle décode les rites pour les transformer en pratiques artistiques et contes narratifs qu'elle dessine et sculpte. Elle pose alors le crayon et s'empare de la pâte de kaolin qu'elle modèle, découpe, recouvre parfois de glaçure et cuit, produisant ici, assez ironiquement, de la chair humaine en biscuit.

Elsa Guillaume's *Succulente* (2015) resembles a museum of anthropological marvels formed by human fragments and meat drying. The hanging leaves as well as the title conjure up those strange plants which have developed surprising survival methods in arid surroundings, such as the adoption of repulsive forms, and the production of wax, designed, in particular, to trap water. These strange plants, swollen and prickly, are suspended here in the company of human fingers and toes looking like so many fighting holds and ornaments.

This ethnographical recomposition might be worthy of a comic book or an illustrated version of a book by Claude Lévi-Strauss. Elsa Guillaume also composes travel diaries like earthy frescoes where wit and cruelty mutually nurture one another. The engraved plates of Théodore de Bry who has illustrated travellers' tales, in particular scenes of cannibalism and trade in human fragments, are among her sources of inspiration. But this installation finds its origin more directly in the hanging ex-votos which she saw in Bahia, or in a hut in the Museu do Índio in Rio de Janeiro, which especially fascinated the artist because of that closeness between conviviality and sacrifice. This structure, which, in its sketch, has become nothing less than a big top containing the rites of the quick as well as the relics of the dead. A vision of screen-architecture that is at once protective and memorial.

A keen curiosity and eye enable her to establish surprising links between her art and artistic and cultural traditions, such as culinary practices. Between forms of spirituality and alimentary (Japanese, for example) and social traditions, she deciphers rites and transforms them into artistic practices and narrative tales which she draws and sculpts. She then puts down her pencil and takes up some kaolin paste, which she models, cuts up, sometimes covers with enamel and fires, somewhat ironically producing here human flesh in biscuit form.



Succulente, 2015
Métal et porcelaine /
Metal and porcelain
Hauteur 210 cm, dimensions
variables / Height 210 cm,
dimensions variable



—
Soutiens / With the support of : Ministère de
la Culture et de la Communication, Conseil
départemental des Hauts-de-Seine, Ville
de Montrouge

par / by Marie Cantos

Luke James

Né en 1990 à /
Born in 1990 in Dijon

Vit et travaille à /
Lives and works in Lyon

www.studiolukejames.com
studio.luke.james@gmail.com

Au début de *La Confiance en soi* (1841), essai sur l'« autonomie souveraine », Ralph Waldo Emerson souligne l'inévitable écart entre la pensée et son énonciation. Prenons-en acte pour le travail de Luke James, grand lecteur du philosophe américain, et parlons plutôt de cinéma. *In Search of Simplicity* (2016) rappelle les derniers plans du film *La Dernière Piste* de Kelly Reichardt (2011) : le visage de l'héroïne encadré par des branches, avant un contre-champ sur le désert où disparaît « l'Indien », seule chance de survie des colons perdus par le raccourci d'un passeur incompétent. Même feuilletage spatio-temporel et brusque resserrement de focale, même suspension légèrement décevante pour qui n'aura pas pris le temps de fouiller du regard, en quête des points de vue et contrepoints ménagés par l'artiste, même rire grinçant face aux effets du capitalisme, aussi.

Luke James s'attaque aux expositions comme à des territoires à conquérir, entre stratégies d'appropriation et entreprises de construction/destruction. En mettant au jour les strates, en ménageant des percées, des meurtrières, des ouvertures dans les cimaises ou en choisissant des matériaux de surface dont on peut ôter un élément (vitres, tomettes, lattes de bois, etc.), ses installations élaborent une traversée du corps, du regard, du monde. Ce faisant, elles s'ancrent paradoxalement dans l'espace. L'intérêt de l'artiste pour l'architecture, en lien avec économie et politique, repose sur cette idée que nos édifices sont édifiants. Et de procéder aux parallèles plastiques ad hoc entre « autonomie souveraine » et structures porteuses (poutres ou charpentes).

De manière générale, on est saisi par l'attention portée aux gestes, aux objets et matériaux, par leur extraction, leur combustion. Ça parle de vie et de mort. Car Luke James n'oublie pas d'exciter l'imaginaire du regardeur, son appétit pour le mythique, même. En lui livrant quelques indices (ses photographies), en distillant humour et poésie (ses titres sonores et imagés). C'est rêche et sensualiste à la fois, et, comme dans *La Dernière Piste*, vous n'aurez ni le début ni la fin. Une coupe.

At the beginning of *Self Reliance* (1841), an essay about “sovereign autonomy”, Ralph Waldo Emerson emphasized the inevitable gap between thinking and its utterance. Let us be aware of this with regard to the work of Luke James, a great reader of the American philosopher, and let us rather talk about films. *In Search of Simplicity* (2016) calls to mind the last shots in Kelly Reichardt's film *Meek's Cutoff* (2011): the heroine's face framed by branches, with an overhead shot over the desert into which “the Indian” vanishes, the only chance of survival of the settlers lost by the short-cut taken by an incompetent guide. The same space-time perusal and sudden tightening of the focus, the same slightly deceptive suspension for anyone who has not taken the time to rummage with their eyes, looking for the viewpoints and counterpoints arranged by the artist, the same scathing laughter in the face of the effects of capitalism, too.

Luke James tackles exhibitions like territories to be conquered, between appropriation strategies and construction/destruction undertakings. By shedding light on the layers, by arranging apertures, loopholes, and openings in the walls and choosing surface materials where you can remove an element (panes of glass, tiles, wooden slats, etc.), his installations develop a traverse of the body, the gaze, and the world. In so doing, they paradoxically gain a foothold in space. The artist's interest in architecture, connected with economics and politics, is based on this idea that our edifices are edifying. And he then proceeds to ad hoc visual parallels between “sovereign autonomy” and load-bearing structures (beams and frames).

In a general way, we are exercised by the attention paid to gestures, objects and materials, by their extraction, and by their combustion. This talks of life and death. For Luke James does not forget to excite the onlooker's imagination, his appetite for the mythical, even. By giving him a few clues (his photographs), by distilling wit and poetry (his titles involving sound and imagery). It is rough and sensualized at the same time, and, as in *Meek's Cutoff*, you will have neither beginning nor end. A cross-section.



In Search of Simplicity, 2015
Installation in situ
Découpe de mur, néon,
trace du passé / Wall cut
out, neon, trace of the past
Dimensions variables /
dimensions variable



Thanks to Black-Bloc, 2015
Installation, Homesession,
Barcelone / Barcelona
Verre, acier, bois, papier de
banque / Glass, steel, wood,
banknote quality paper
Dimensions variables /
Dimensions variable

par / by Guillaume Désanges

Romain Kronenberg

Né en 1975 à /
Born in 1975 in Paris

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

kronenberg.fr
romain@kronenberg.fr

Romain Kronenberg (musicien et cinéaste) et Benjamin Graindorge (sculpteur et designer) se sont connus lors d'une résidence au Japon en 2009. De ce hasard géobiographique, on aimerait déduire la facture spécifique d'un travail se développant dans l'épure, la précision, une manière de sublimer une complexité des affects et des pensées dans la simplicité de l'objet (matériel et cinématographique). Depuis, ils conçoivent occasionnellement ensemble des installations hybrides, sortes d'œuvres d'art totales, entre sculpture, musique, photographie et cinéma, formant des paysages nés de l'éclatement spatial d'un film, et articulés autour d'objets récurrents, à la fois sculptures dans l'espace et accessoires, voire personnages à part entière. Fondée sur un dense réseau de références, intentionnelles autant qu'intuitives (et dont les contours, parions-le, dépendent autant du spectateur que des artistes), l'œuvre procède d'un jeu de non-contrôle ou de « lâcher-prise » théorique, laissant la part belle à l'imaginaire. Reposant sur l'émergence du hasard à l'intérieur d'un programme établi, c'est une sorte de relais poétique du discours qui en détermine les formes. Parmi les motifs cachés dans les plis de la narration, on trouve les questions de l'élan vital et de la stagnation, du progrès ou de la déchéance, jamais de manière manichéenne (ni même dialectique), mais dans une logique de tension identitaire, comme les deux faces d'une même réalité. Cette unité des contraires est très présente dans l'écriture filmique de Romain Kronenberg, de même que la figure d'un temps retroussé ou replié sous la forme d'un arc tendu, entre puissance et fragilité. S'appuyant sur une résurgence du fantastique et du mythe dans le réel contemporain, c'est le regard que l'œuvre porte sur un état du monde actuel qui est le plus troublant, éclairant en lumière indirecte les marques d'un changement de civilisation, entre résistance, résignation, espoir et destruction.

Romain Kronenberg (a musician and film-maker) and Benjamin Graindorge (a sculptor and designer) met during a residency in Japan in 2009. From that geo-biographical coincidence, it would be nice to deduce the specific style of a work developing in sparseness and precision, a way of sublimating a complexity of affects and thoughts in the simplicity of the object (material and cinematographic). Since then, they occasionally design hybrid installations together, kinds of total artworks, somewhere between sculpture, music, photography and film, forming landscapes arising from the spatial explosion of a film, and organized around recurrent objects, at once sculptures in space and props, or even fully-fledged characters. Based on a dense network of references, intentional as much as intuitive (and whose outlines, let us wager, depend as much on the spectator as on artists), the work proceeds from a game of non-control or theoretical "letting go", giving pride of place to the imagination. Relying on the emergence of chance within an established programme, there is a sort of poetic relay of the discourse which determines its forms. Among the motifs hidden in the folds of the narrative, we find the issues of life force and stagnation, progress and decline, never in a Manichaean way (or even dialectically), but in a logic of identity-related tension, like the two sides of one and the same reality. This unity of opposites is very present in Romain Kronenberg's film writing, just as the figure of a time curled up or folded beneath the form of a tight arc, between power and fragility. Based on a resurgence of the fantastic and myth in contemporary reality, it is the eye which the work casts on a current state of the world which is the most disturbing, shedding indirect light on the marks of a change of civilization, somewhere between resistance, resignation, hope and destruction.



So Long After Sunset
and So Far from
Dawn – Mardin, 2015
Tirages photographiques
argentiques / Silver
photographic prints
Dimensions variables /
Dimensions variable

par / by Mickaël Roy

Johan Larnouhet

Né en 1988 à /
Born in 1988 in Marseille

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.johanlarnouhet.com
larnouhet.johan@gmail.com

Johan Larnouhet fait le choix d'entreprendre une pratique picturale consciente des artifices qu'offre l'élargissement du champ de la production des images à l'ère du numérique. En ce sens, ses réalisations les plus récentes se livrent à un chantier de construction, sur toiles, d'espaces intérieurs et extérieurs, à la suite d'un travail, pour certaines, de composition et de modélisation virtuelle. Si ces espaces donnent le sentiment d'être peints et d'apparaître entre deux mondes, c'est que l'incertitude provient du fait que les sources des éléments qui les constituent relèvent de la cohabitation de cadres de références aussi concrets que factices. Dans *Sans titre* (2015), une fenêtre découpée simplement laisse apparaître un morceau de paysage éthéré, qui semble issu d'un univers de fiction. Sans doute aussi la répétition et la déclinaison, d'une peinture à une autre, du motif d'un espace cellulaire, sobre et idéal, caractéristique d'une Annonciation ou d'une Visitation de la Renaissance, participent de l'effet de cette réalité flottante et distancée. Mais le regardeur est néanmoins invité à camper au seuil d'une situation qui l'implique fictivement. Dans une autre toile *Sans titre* (2015), le sol à carreaux produisant un effet de perspective instaure à cet égard une sensation de spatialisation et de projection en profondeur. Au fond, d'ailleurs, une porte entrouverte laisse espérer mentalement que l'espace donné peut se déployer encore, et les surfaces élevées, nues, dépourvues de toute ostentation, sont aussi libres que disponibles à de possibles incrustations. Mais dans *Pruitt-Igoe* (2015), l'espace se fait plus dense: sur un sol rose monochrome trône une forme sculpturale moderniste aux côtés d'une représentation agrandie de cette cité d'habitation américaine, icône d'une architecture devenue impossible. Somme toute, ces différents volumes bidimensionnels d'apparence inachevée sont habités, partiellement, par des objets à l'existence avérée ou suggérant une possible manipulation. Ainsi, ils apparaissent comme des fictions, froides et sensibles, de lieux vacants, chargés par leur propre potentiel d'occupation et de déplacement.

Johan Larnouhet makes the choice to undertake a conscious pictorial praxis of the artifices offered by the expansion of the field of image production in the digital age. In this sense, his most recent works involve a construction site, on canvases, of interior and exterior spaces, in the wake of a work, in some cases, of composition and virtual modelling. If these spaces give the feeling of being painted and appearing between two worlds, this is because the uncertainty comes from the fact that the sources of the elements forming them stem from the cohabitation of frames of reference that are as concrete as they are fictitious. In *Sans titre* (2015), a cut-out window simply lets a piece of ethereal landscape appear, which seems to hail from a world of fiction. Probably, too, repetition and declension, from one painting to the next, of the motif of a cell-like space, sober and ideal, typical of a Renaissance Annunciation or Visitation, are part of the effect of this floating and distanced reality. But the onlooker is nevertheless invited to be on the threshold of a situation which fictitiously involves him. In another canvas titled *Sans titre* (2015), the tiled floor producing a perspectival effect introduces, in this respect, a sensation of spatialization and projection in depth. At the far end, incidentally, a door that is ajar offers a mental hope that the space provided may be further developed, and the raised, bare surfaces, stripped of all ostentation, are both free and available to possible incrustations. But in *Pruitt-Igoe* (2015), the space becomes denser: on a monochrome pink floor there rises up a modernist sculptural form alongside an enlarged representation of that American urban housing project, icon of an architecture become impossible. When all is said and done, these seemingly unfinished two-dimensional different volumes are partly inhabited by objects with a known existence, or suggesting a possible manipulation. So they appear like fictions, cold and perceptible, of empty places, filled with their own potential for occupation and displacement.



Sans titre, 2015
Huile sur toile /
Oil on canvas
162 x 130 cm



Pruitt-Igoe, 2015
Techniques mixtes
sur toile / Mixed media
on canvas
160 x 200 cm

par / by Mickaël Roy

Florence Lattraye

Née en 1988 à /
Born in 1988 in Nancy

Vit et travaille à /
Lives and works in Nice

diplomes2015.villa-arson.org/florence-lattraye/
titemerinos@msn.com

Dans les objets et les situations que conçoit Florence Lattraye, il y a de façon délibérée « quelque chose qui cloche ». Par exemple, il faut noter l'étrangeté de cet aspirateur dans l'installation Odd Habit Ghost – Manufrance (2012) : suspendu, le nez à fleur de sol, il flotte, comme arrêté dans sa tâche par une main invisible, et demeure pris entre la mémoire poussiéreuse d'un âge d'or industriel et l'évocation d'une activité domestique commune et ordinaire. Comme d'ailleurs le titre le suggère, c'est bien le fantôme d'une manie obsessionnelle qui semble parcourir cette représentation d'un temps arrêté. Et si l'action a déjà eu lieu, perceptible par la marque d'une ligne droite produite par le passage de l'appareil, elle pourrait encore laisser sa trace sur le tapis. Comme l'embout de la machine, il est lui aussi fait de bois. La partie affûtée de l'aspirateur servirait donc à absorber l'essence même du matériau qui la constitue. Une certaine absurdité point dans cette lecture d'un système handicapé par ses propres limites qui décharge métaphoriquement cet outil de sa fonctionnalité d'usage. Dans cette logique d'amoindrissement, il perd en effet symboliquement de son efficacité en même temps qu'il s'amuse de l'aliénante vanité de son action engagée dans un potentiel recommencement. Face à l'appel à l'efficacité permanente, Florence Lattraye s'emploie avec ingéniosité à défaire les fonctions et à confronter les actes de faire à la désillusion que produit la prise de conscience de l'impossibilité de leur accomplissement. À cet égard, la conception artisanale d'un ensemble de bilboquets comportant des anomalies (L'Impossible jeu, 2015) produit du dérangement là où le jeu pourrait être abordé comme un espace de liberté. En contraignant le désir d'oisiveté attaché à cette distraction, ces « objets d'empêchement » apparaissent comme des formes mortes. Mais ces sculptures coercitives cohabitent avec des performances qui se déploient comme autant de formes vives. Pensées et jouées selon une paradoxale et utile invisibilité, celles-ci s'immiscent dans les interstices des espaces et des temps de l'exposition. Il faut savoir y être attentif.

In the objects and situations devised by Florence Lattraye, there is, deliberately, "something not quite right". For example, note the strangeness of this vacuum cleaner in the installation Odd Habit Ghost – Manufrance (2012): hanging with its tip brushing the ground, it floats as if arrested in its task by an invisible hand, and it stays caught between the dusty memory of an industrial golden age and the evocation of a common and ordinary domestic chore. As the title incidentally suggests, it is indeed the ghost of an obsessive mania which seems to pass through this representation of a time at a standstill. And if the action has already taken place, perceptible through the mark of a straight line produced by the machine's passing, it might still leave its trace on the carpet. Like the machine's nozzle, it is also made of wood. The tapered part of the vacuum cleaner is thus used to absorb the very essence of the material forming it. A certain absurdity shows through in this reading of a system handicapped by its own limits, which metaphorically relieves this tool of its practical functionality. In this logic of diminishment, it in fact symbolically loses its effectiveness at the same time as it has fun with the alienating futility of its action undertaken in a potential re-beginning. In the face of the call for permanent efficiency, Lattraye strives ingeniously to unravel the functions and confront the acts to be undertaken with the disillusion that is produced by the awareness of the impossibility of their fulfilment. In this respect, the artisanal conception of a set of cup-and-ball games with anomalies (L'Impossible jeu, 2015) creates trouble precisely where the game might be approached as a space of freedom. By restricting the desire for idleness attaching to this distraction, these "objects of prevention" appear like dead forms. But these coercive sculptures co-exist with performances which are developed like so many living forms. Conceived and enacted in accordance with a paradoxical and useful invisibility, these forms mingle in the interstices of the exhibition's spaces and times. It is important to pay close attention to this.



Odd Habit Ghost –
Manufrance, 2012
(au 1^{er} plan/
in the foreground)
Pièce d'aspirateur
Manufrance, bois, poudre
de bois, câble / Piece of
Manufrance vacuum cleaner,
wood, sawdust, cable
Dimensions variables /
Dimensions variable

Cartographie de l'ennui, 2012
(au mur / on the wall)
Stylo à bille sur papier
imprimé / Ballpoint pen
on printed paper
Dimensions variables /
Dimensions variable

par / by Marie Cantos

Mathilde Lavenne

Née en 1982 à /
Born in 1982 in Amiens

Vit et travaille à /
Lives and works in Lille

www.mathidelavenne.com
mathidelavenne@gmail.com

Qui n'est pas fasciné par les kaléidoscopes? Une simple mise en abyme spéculaire, quelques coquillages, bris de verre et tissus colorés jouant une musique flûtée et abrasive dans un cylindre rotatif, un ordre incessamment détruit puis recomposé, trouvant patiemment un rythme propre—paradoxal continuum de saccades spatiotemporelles. Walter Benjamin en fit même un outil dialectique.

Il y a de cette « psychédélie » dans le travail de Mathilde Lavenne : plongée dans le trait-mescaline de Michaux, approche poétique d'un *univers chiffonné* (Jean-Pierre Luminet). Et un goût pour les outils et stations d'observation. Afin de retenir l'impalpable, puisqu'observer (comme regarder) signifie littéralement examiner *et* maintenir? Comprendre en un même mouvement l'univers et notre place en son sein. Avec la boucle et le miroir en motifs structurants, à l'instar de l'épanadiplose cinématographique de *Focus on Infinity* (2015), du jeu d'interactions de l'installation *Mirror Lake Station* (2014) et, plus généralement, de tout voyage, toute quête initiatique. Kaléidoscope existentiel.

Dans ce parallèle entre plongée en soi et dans la substance du monde, il s'agit d'être un peu visionnaire. Faire entendre à l'image, par exemple, le tremblement d'une goutte d'eau dans le fracas de la fonte des glaces (*Focus on Infinity*, 2015) : l'artiste y parvient, alternant panoramas amples, surplombants, et zooms à l'intérieur même de la matière, qu'elle soit visuelle ou sonore, par le truchement, dans les développements récents de sa pratique, de technologies spécifiques. Par celui du dessin encore, parfois : la série [40°49'38.3_N 14°08'24.6_E](#) (2013) retranscrit l'impression de vertige que l'on imagine ressentir devant les étranges installations scientifiques disséminées sur les flancs désertiques du cratère de la Solfatare à Pouzzoles, près de Naples. Des inclinomètres (ressemblant à des panneaux solaires), des magnétomètres, sismomètres, altimètres, etc. (évoquant des antennes ou des satellites). Une imagerie de science-fiction dans ce décor proprement sublime : parce qu'effroyable et entièrement tourné vers le cosmos, ses forces obscures.

Who is not intrigued by kaleidoscopes? A simple mirror reflecting endless duplication, a few shells, shards of glass and coloured fabrics playing a piping and abrasive music in a revolving cylinder, an order ceaselessly destroyed then put back together again, patiently finding its own rhythm — a paradoxical continuum of space-time spasms. Walter Benjamin even made a dialectical tool out of this.

We find this “psychedelics” in Mathilde Lavenne's work: a plunge into Michaux's mescaline lines, a poetic approach to a *tired-looking world* (Jean-Pierre Luminet). And a liking for tools and observation stations. In order to remember the intangible, because observing (like looking at) literally means examining *and* maintaining? Understanding in one and the same movement the universe and our place within it. With the loop and the mirror as structuring motifs, like the cinematographic epanadiplosis — a figure of speech involving the same word being used at the beginning and the end — of *Focus on Infinity* (2015), the interplay of interactions in the installation *Mirror Lake Station* (2014), and, more generally, any journey, any initiatory quest. Existential kaleidoscope.

In this parallel between plunging into oneself and into the substance of the world, it is a matter of being a bit visionary. Getting the image to hear, for example, the trembling of *one* drop of water in the din of melting ice (*Focus on Infinity*, 2015): the artist achieves this, alternating sweeping overhead wide shots, and zooms actually within the matter, be it visual or acoustic, by way of specific technologies, in the recent developments of her praxis. Through the praxis of drawing again, at times: the series [40°49'39.3_N 14°08'24.6_E](#) (2013) transcribes the impression of vertigo that you can imagine feeling in front of the strange scientific installation scattered over the desert-like sides of the Solfatara crater at Pozzuoli, near Naples. Inclometers (resembling solar panels), magnetometers, seismometers, altimeters, etc. (conjuring up aerials and satellites). A science-fiction imagery in this truly sublime décor: because it is terrifying and entirely turned towards the cosmos, and its dark forces.



40°49'38.3_N 14°08'24.6_E,
2014
Crayon graphite sur papier /
Graphite pencil on paper
75 x 105 cm

Focus on Infinity, 2015
Film, 15' 35"
Production Le Fresnoy,
studio national des arts
contemporains

—
Soutiens / With the support of: Ministère de
la Culture et de la Communication, Conseil
départemental des Hauts-de-Seine, Ville
de Montrouge

par / by Gaya Goldcymmer

Gwendal Le Bihan

Né en 1987 à /
Born in 1987 in Vannes

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

gwendallebihan.com
lebihan.gwendal@gmail.com

Architecte(s) du sensible

Parmi les éléments fondateurs de la modernité et les fractures inaugurales du début du xx^e siècle, le détournement d'objets du quotidien est un axe majeur, essentiel et désormais incontournable.

Depuis Dada, de l'Urinoir ou du Porte-bouteilles de Marcel Duchamp au Cadeau de Man Ray, du Déjeuner en fourrure de Meret Oppenheim au Modulateur espace-lumière de László Moholy-Nagy, jusqu'à l'art minimal, les artistes n'ont cessé d'interroger leur rapport au monde, à la ville : à l'autre. Des réfrigérateurs de Bertrand Lavier aux carrelages de Jean-Pierre Raynaud, du vestiaire de Dominique Gonzalez-Foerster à Pierre Huyghe et Philippe Parreno : nul n'est censé ignorer, en art, l'épopée du quotidien et de ses objets.

En écho à cette procédure qui rythme et signe la modernité, Gwendal Le Bihan interroge le rapport des objets, du mobilier urbain et domestique au citoyen et à l'humain. En architecte amoureux des espaces, des façades et des surfaces, des matériaux, des textures et des couleurs, il explore la ville et modifie le lieu public pour tisser des liens et de nouveaux réseaux.

En architecte du sensible, il construit des structures ludiques et propose des modules interactifs que le *Billard urbain* (2015) symbolise. *La pittura è cosa mentale...* Assertion que l'on peut étendre à toutes les modalités de création visant à trouver un point d'équilibre entre la peinture et l'architecture. C'est dans cette dynamique de recherche que s'inscrit Gwendal Le Bihan, en résonance avec « l'ouArchPo », transfert de l'Oulipo à l'architecture.

Du *Billard urbain* en béton aux images numériques du *Barrio Zoo* (2013), autant de détournements de codes fusionnant le zoo et les quartiers résidentiels de Buenos Aires, de l'*Étalon mental* (2015) aux multiples *Logos de toits* (2015) de Beijing en béton, de *Topographie sonore* (2013) à *Résa* (2015), variations sur et avec le mobilier pour arriver au *Solitaire* (2014), barbecue monosaucisse, Gwendal Le Bihan met en travail la diversité des supports, des matériaux, des échelles et des territoires dont il s'empare, avec une ironie parfois amère mais toujours tendre. Pour mieux faire apparaître la singularité universelle.

Architect(s) of the Perceptible

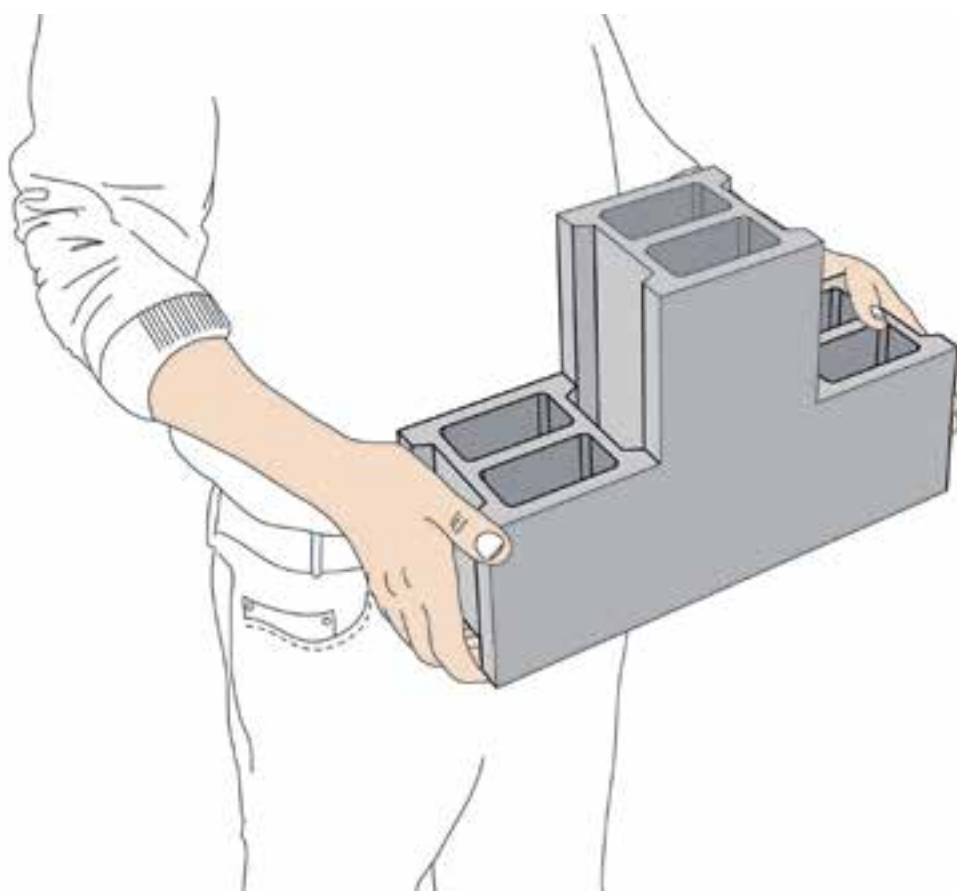
Among the groundbreaking factors of modernity and the early fractures occurring at the start of the 20th century, the hijacking of everyday objects was a major and essential theme which nowadays cannot be overlooked.

Since Dada, from Marcel Duchamp's *Fountain* and *Bottlerack* to Man Ray's *Gift*, from Meret Oppenheim's *Breakfast in Fur* to László Moholy-Nagy's *Light-Space Modulator*, to Minimal Art, artists have been forever questioning their relation to the world, and to the city: to the *other*. From Bertrand Lavier's refrigerators to Jean-Pierre Raynaud's tiles, and from Dominique Gonzalez-Foerster's cloakroom to Pierre Huyghe and Philippe Parreno, nobody, in art, is meant to be unaware of the saga of the daily round and its objects. Echoing this procedure which punctuates and signs modernity, Gwendal Le Bihan questions the relationship of objects, urban fixtures and household furniture to the city dweller and the human being. As an architect who loves spaces, façades and surfaces, materials, textures and colours, he explores the city and modifies the public place in order to weave links and new networks.

As an architect of the perceptible, he constructs playful structures and proposes interactive modules, symbolized by the *Billard urbain* (2015). *La pittura è cosa mentale...* An assertion which can be extended to all forms of creation aimed at finding a point of equilibrium between painting and architecture. It is this dynamic of research that Gwendal Le Bihan is part of, echoing "ouArchPo", Oulipo's shift to architecture.

From the *Billard urbain* made of concrete, to the digital images of the *Barrio Zoo* (2013), so many appropriations of codes merging the Buenos Aires zoo and the city's residential neighbourhoods, from the *Étalon mental* (2015) to the multiple *Logos de toits* (2015) in Beijing, again made of concrete, from *Topographie sonore* (2013) to *Résa* (2015), variations on and with furniture culminating in the *Solitaire* (2014), a one-sausage barbecue, Gwendal Le Bihan sets to work the diversity of the media, materials, scales and territories which he borrows, with an at times bitter but invariably tender irony, the better to bring out the singularity of the world.

Billard urbain, 2015
Béton / concrete
86 x 210 x 105 cm



Tétrris, 2016
Dessin préparatoire /
Preparatory drawing
Dimensions variables /
Dimensions variable

par / by Hanna Alkema

Anne Le Troter

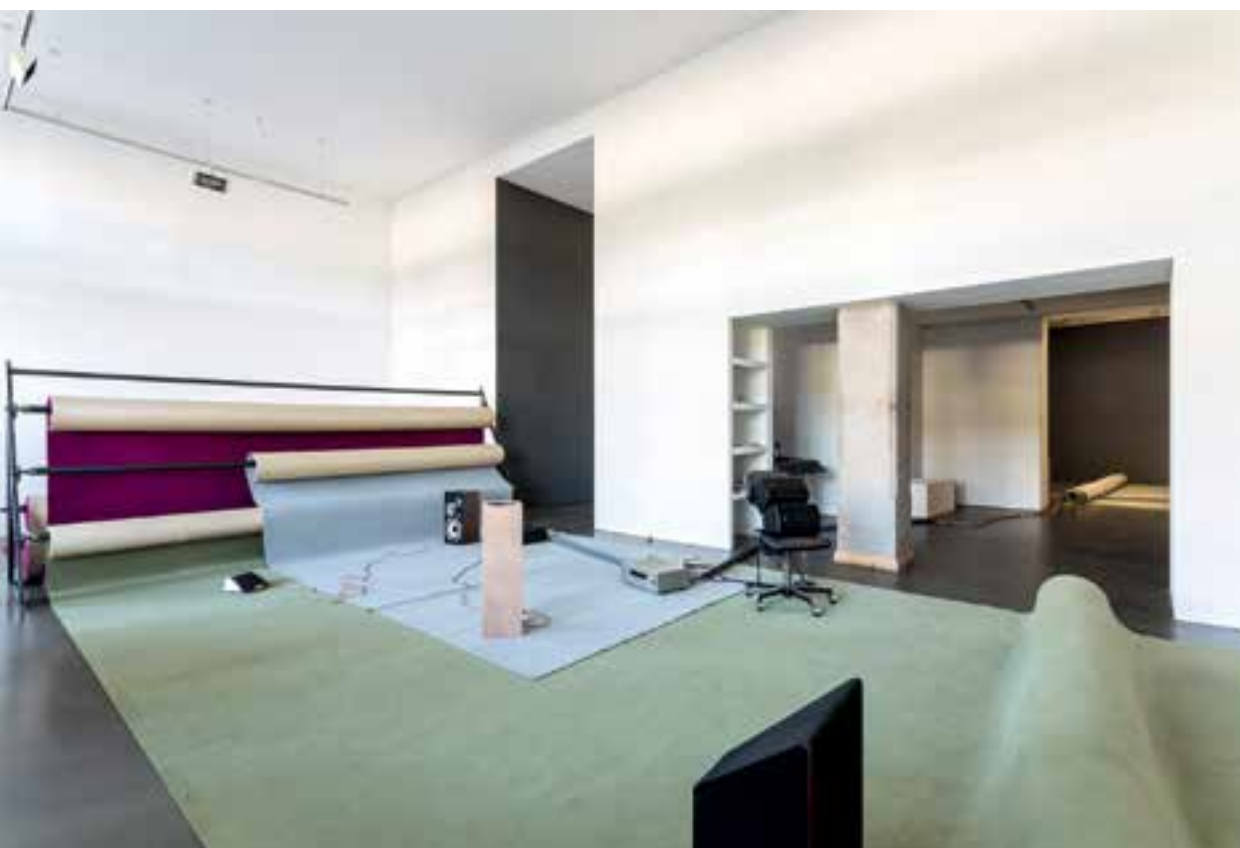
Née en 1985 à /
Born in 1985 in Saint-Étienne

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.aneletroter.tumblr.com
aneletroter@hotmail.fr

Anne Le Troter a étudié la sculpture. Cela s'entend plus que cela ne se voit. Il y a certes des objets dans ses installations, mais, souvent, ils constituent des supports qui projettent et accueillent des partitions sonores. Anne Le Troter écrit des histoires, mais ce n'est pas seulement là que cela se joue, non plus. Il faut écouter ses sortes d'exercices de chauffe pratiqués en solitaire, comme *Tourne-tourne* (2013), monologue hystérique et bégayant ou bien *Castor / Orchestre* (2012), deux termes voisins répétés à l'infini finissant par n'en faire qu'un, pour comprendre que la musique des mots sont sa matière, une pâte sonore qui roule sur la langue. Textes et objets sont prélevés dans un quotidien à la fois banal et normatif. Moquette, chaises de bureau, stores, meublent ses dernières installations. Ils évoquent la salle d'attente, l'*open-space*, autant d'espaces partagés destinés ici à une audition collective. L'artiste parle des rapports entre ces objets, tout à fait singulièrement, avec les mots de la peinture : « point de vue », « point focal », « flou » et « perspective ». Leur agencement minutieux, qui obstrue ou dégage, ménage ici des recoins propices à l'écoute, là incite à la déambulation : pause, accélération, il mène à une appréhension rythmique de l'espace. Ses textes piochent, eux, dans des dialogues épistolaires d'adolescents (*Comment vas-tu ?*, 2015), rejouent un langage inventé avec ses sœurs (*Claire, Anne, Laurence*, 2012), empruntent le ton du conte (*Comment ça marche l'eau de la mer*, 2014) ou puisent dans les discours standardisés des enquêteurs téléphoniques (*Les Mitoyennes*, 2015). Ses paroles poétiques, absurdes et triviales forment une collection de sons, qu'elle combine pour chaque lieu, à l'exemple de *Lecture à froid* (2015), dont la construction polyphonique, que l'on retrouve dans d'autres pièces récentes comme *Les Mitoyennes* (2015), lui confère une épaisseur et une complexité toute symphonique.

Anne Le Troter studied sculpture. This is more audible than visible. To be sure, there are objects in her installations, but they often form media which project and accommodate acoustic scores. Anne Le Troter writes stories, but this is not the only place where this is played out, either. It is worth listening to her kinds of warming-up exercises, undertaken on her own, such as *Tourne-tourne* (2013), a hysterical and halting monologue, and *Castor/Orchestre* (2012), two adjacent terms repeated ad infinitum and ending up by becoming just one, to understand that the music of words is her matter, an acoustic paste that rolls off the tongue. Texts and objects are sampled in a daily round that is at once banal and standardized. Fitted carpet, office chairs, and window blinds furnish her latest installations. They conjure up waiting rooms and open spaces as much as shared spaces here earmarked for a collective audition. The artist talks about the relations between these objects, in an altogether unusual way, with the words of painting: "viewpoint", "focus", "blur" and "perspective". Their painstaking arrangement, which either obstructs or clears, here deals with nooks suited to listening, and there urges strolling: pause, acceleration, it leads to a rhythmic understanding of space. Her texts, for their part, dig into epistolary dialogues of teenagers (*Comment vas-tu ?*, 2015), reenact a language invented with her sisters (*Claire, Anne, Laurence*, 2012), use the tone of the tale (*Comment ça marche l'eau de la mer*, 2014), and draw from the standardized talk of tele-marketers (*Les Mitoyennes*, 2015). Her poetic, absurd and trivial words form a collection of sounds, which she combines for each place, like *Lecture à froid* (2015), whose polyphonic construction, which we also find in other recent pieces such as *Les Mitoyennes* (2015), lends it a thoroughly symphonic depth and complexity.



Les Mitoyennes, 2015
 Installation sonore /
 Sound installation, 13'
 Dimensions variables /
 Dimensions variable
 Vues de l'exposition /
 Views of the exhibition
 « Anne Le Troter.
 Les Mitoyennes »,
 La BF15 espace d'art
 contemporain, Lyon, 2015

par / by Marie Cantos

Hugo Livet

Né en 1988 à /
Born in 1988 in Clermont-Ferrand

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.hugolivet.com
hugolivet@gmail.com

Hugo Livet ne lit pas de science-fiction. On s'en étonnerait presque, mais les amorces de fictions qu'esquissent ses œuvres respirent trop pour en être inspirées : point de clôture, cela évolue selon ses propres lois. Hugo Livet ne lit pas de science-fiction, il la met poétiquement en pratique. Peut-être parce qu'il souhaite « rendre aux choses ce qu'elles auraient perdu ». Ou ce qu'elles auraient pu être.

Il peut, ainsi, distribuer des modélisations d'une molécule de sérotonine (la transposition sculpturale associée au geste du don augmente-t-elle l'effet placebo ?) ou réaliser un pied de biche en résine transparente (dont le manche biseauté retrouve enfin son caractère cristallin). Et faire montre d'un sentimentalisme diffus. Il peut, également, assaillir l'imprenable église de Saint-Flour d'un parcours sportif incongru (inversant avec humour le cours de l'histoire) ou mouler en argent un cauri, cette variété de coquillage qui fut utilisée en tant que monnaie d'échange dans le Pacifique et dans certains pays d'Afrique. Et relire discrètement récits et représentations du monde. Discrètement. L'air de ne pas y toucher.

Car les objets, dessins et installations d'Hugo Livet requièrent l'attention : du corps, du regard, mais aussi de l'esprit. Ses calambours visuels ne visent pas seulement le sourire amusé ; ils ménagent un trouble interprétatif durable. À l'extrême finesse du trait de ses zooms dans la matière fractale répondent d'improbables sculptures coulées à la main, strate par strate, comme avec une imprimante 3D. Où le processus de réalisation adopte celui de croissance et de structuration du vivant. Mais ces allers-retours entre micro et macro, nature et artifice, inversent constamment les effets – au propre et au figuré, tels ses *Polypores* (2013) empreints *et* retournés. Comme s'il s'agissait de *pousser à bout* nos interprétations des événements, qu'ils soient historiques ou scientifiques. Vous voyez l'univers comme une cosmogonie parfaite ? La géométrie des nuages retouchés de la série photographique *Observations* (2015-2016) vous donne raison : mais ce n'est certainement pas ce que vous aviez prévu...

Hugo Livet does not read science-fiction. It might be almost surprising, but the fictional beginnings which his works map out breathe too much to be inspired by that form: no closure, that happens in accordance with its own laws. Hugo Livet does not read science-fiction, he puts it poetically into practice. Perhaps because he wants to “give things back what they might have lost”. Or what they might have been.

In this way he can distribute models of a serotonin molecule (does the sculptural transposition associated with the gesture of giving not increase the placebo effect?) or make a crowbar using transparent resin (whose bevelled handle finally retrieves its crystalline character). And display a diffused sentimentalism. He can also assail the impregnable church in Saint-Flour with an incongruous sporting route (wittily reversing the course of history) or cast a cowrie shell in silver; that variety of seashell which was once used as currency in the Pacific and in certain African countries. And discreetly re-read narratives and representations of the world. Discreetly. Looking as if he is not touching them.

Because Hugo Livet's objects, drawings, and installations call for attention: of the body and the eye, but also of the mind. His visual puns are not only aimed at producing an amused smile; they set up a lasting interpretative confusion. The extreme subtlety of the line of his zooms in fractal matter corresponds to unlikely sculptures, hand-cast layer by layer, as with a 3D printer. Where the production process adopts that of the growth and structure of things living. But these back-and-forth movements between micro and macro, and nature and artifice, are constantly reversing the effects — literally and figuratively, like his *Polypores* (2013) which are imprinted *and* turned inside out. As if it were a matter of *pushing to the limit* our interpretations of events, be they historical or scientific. You see the universe as a perfect cosmogony? The geometry of the retouched clouds in the photographic series titled *Observations* (2015-2016) supports you: but this is definitely not what you had foreseen...



Observations
(Saint-Nazaire-d'Aude (11),
jason0807, 12 / 06 / 14), 2016
Photomontages
Dimensions variables /
Dimensions variable

Pied de biche, 2015
Moulage, résine
polyester transparente /
Cast, transparent
polyester resin
30 x 8 x 2 cm

par / by Guillaume Désanges

Camille Llobet

Née en 1982 à /
Born in 1982 in Bonneville

Vit et travaille à /
Lives and works in Sallanches

www.camillellobet.fr
llobetcamille@gmail.com

De la description orale d'un film d'action par trois personnes différentes (*Téléscripteur*, 2006), chacune développant ses propres stratégies narratives, à des cadrages serrés sur les bouches tremblotantes de danseuses en mouvement (*Chorée*, 2014), les vidéos de Camille Llobet éclairent les écarts entre le langage et son objet, les intentions et les réflexes, et la manière dont le corps exprime une part non verbale de la communication. Des mises en scène volontaires des difficultés physiques et mentales à canaliser les affects, qui en retour créent des idiolectes chorégraphiques et musicaux, langages de substitut qui élargissent le champ de l'expression.

Situation simple aux conséquences complexes, *Voir ce qui est dit* (2015) propose la déconstruction dans l'espace d'une scène troublante. À l'origine, c'est une performance organisée par l'artiste : une femme sourde, debout à côté d'un chef d'orchestre, décrit en langue des signes ce qu'elle voit, mais n'entend pas, soit les musiciens en train de jouer. Traduction simultanée, partition en miroir des mouvements synchrones de l'orchestre, mais aussi décalque des rythmes, mouvements et réflexes quasi épileptiques du corps du chef d'orchestre professionnel. Si l'interprète sourde invente une histoire en direct en transcrivant sa perception — forcément subjective — de la scène, on jurerait parfois qu'on entend la musique, simplement en la regardant. Synesthésie chorégraphique, où le son se transforme en mouvement, mais aussi référence au cinéma muet et au langage corporel du burlesque, l'installation vidéo est une réflexion sur le langage comme acte créatif. Toute traduction doit accepter la déviance d'un message initial et, sur le principe du téléphone arabe, cette entropie du discours crée une forme de poésie. De fait, tout se passe dans les interstices et le non-dit, cette zone inaccessible de la perception intime, à la fois proche physiquement et d'un exotisme radical.

From the oral description of an action film by three different people (*Téléscripteur*, 2006), each one developing their own narrative strategies, to tight shots of the trembling mouths of dancing women in motion (*Chorée*, 2014), Camille Llobet's videos shed light on the gaps between language and its objects, intentions and reflexes, and the way in which the body expresses a non-verbal share of communication. Deliberate presentations of the physical and mental difficulties in channelling affects, which, in return, create choreographic and musical idiolects, i.e. distinctive and unique uses of language, substitute languages which broaden the field of expression.

As a simple situation with complicated consequences, *Voir ce qui est dit* (2015) proposes the deconstruction in space of a disturbing scene. At the outset it was a performance organized by the artist: a deaf woman, standing beside an orchestra conductor, uses sign language to describe what she sees but cannot hear — namely, the musicians playing their instruments. A simultaneous translation, a score mirroring the synchronized movements of the orchestra, but also a copy of the almost epileptic beats, movements and reflexes of the professional conductor's body. If the deaf performer invents a live story by transcribing her — perforce subjective — perception of the scene, you would at times swear that you're hearing the music, just by looking at her. As a choreographic synaesthesia, where the sound is turned into movement, but also as a reference to silent film and the bodily language of the farce, the video installation is a reflection on language as a creative act. All translation has to accept the deviance of an initial message, and, on the principle of the grape-vine, this entropy of discourse creates a form of poetry. Everything in fact happens in the interstices and in what is not said, that inaccessible zone of intimate perception, both physically close and radically exotic.



Voir ce qui est dit, 2015
Film couleur muet /
Silent colour film
8' 30"

par / by Émilie Renard

Violaine Lochu

Née en 1987 à /
Born in 1987 in Laval

Vit et travaille à /
Lives and works in Montreuil

www.violainelochu.fr
contact@violainelochu.fr

Nous sommes tous des « animal mimesis » et notre milieu est l'art.

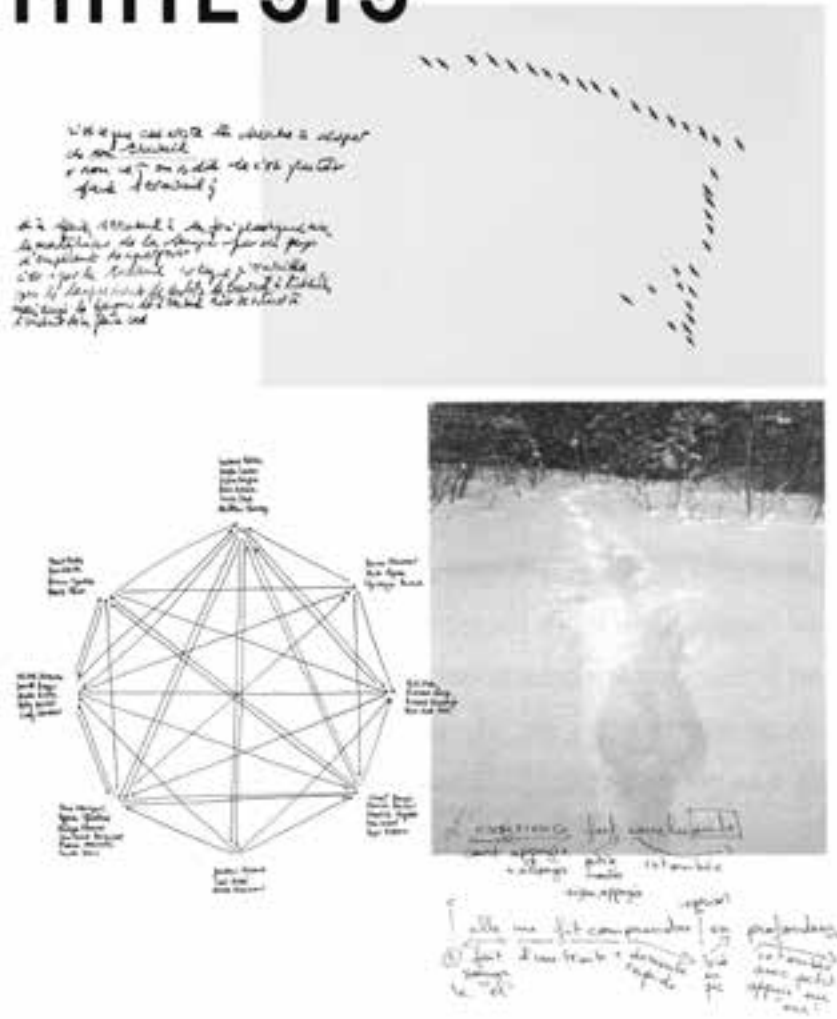
Nous autres êtres humains sommes des animaux comme les autres : nous mangeons, dormons, parlons et faisons bien d'autres choses presque en même temps et de la même manière. Peut-être parce que nos corps sont à peu près identiques – tête, bras, jambes, organes plus ou moins vitaux –, parce que nos gestes se ressemblent et semblent synchronisés à des kilomètres ou à des générations d'écart. « On dit que » la parole nous est propre, qu'elle nous distingue des autres espèces. Mais qu'en faisons-nous ? Agissons-nous comme des moutons par excès de prudence, ou comme des chiens qui apprennent patiemment des codes et des réflexes élémentaires tout en préservant des dissemblances plus fondamentales, plus imprévisibles ? Sommes-nous pris dans un semblable élan d'émancipation discrète ? Autre particularité humaine : les études, autre milieu spécifique : celui de l'art. Comme d'autres, Violaine Lochu a fait une école d'art. C'est là qu'elle s'est plongée toute entière dans les méandres du langage, recueillant les voix oubliées, réveillant les mémoires tues, reprenant les mots discrets d'anonymes, se laissant traverser par les paroles d'autres qu'elle collecte, absorbe, ingère et restitue en une ligne fine avec autant de précision que le spectre de sa voix le permet. Interrogeant les usages spécifiques du langage des milieux qu'elle traverse, et de ceux auxquels elle appartient, elle a pu retrouver plus tard, lors d'une résidence dans une école d'art, un endroit où la parole occupe une bonne place et où elle est particulièrement formatrice. Dans une forme d'investigation résolument partielle et immersive, Violaine Lochu a relevé ces moments où l'étudiant-e en art adopte un langage codé alors même que son expérience de l'art est encore fragile. Elle a relevé les manifestations d'une terminologie à la fois technique et bientôt familière, qui s'apprend sur le tas et permet, par mimétisme, de s'intégrer à un nouveau milieu, le milieu de l'art. La série de pièces intitulées *Animal Mimesis* (2015) offre comme un précipité de ces passages, de ces superpositions, des effets d'aliénation et des possibles dépassements en jeu dans tout langage commun.

We are all forms of “animal mimesis”, and our environment is art.

We human beings are animals like the others: we eat, sleep, talk and do plenty of other things almost at the same time and in the same way. Perhaps because our bodies are more or less identical — head, arms, legs, organs, some more vital than others —, because our gestures resemble each other and seem to be synchronized miles and generations apart. “It is said that” words are peculiar to us, that they distinguish us from other species. But what do we do with them? Do we act like sheep as a result of too much prudence, or like dogs who patiently learn codes and elementary reflexes, while at the same time preserving more fundamental and more predictable dissimilarities? Are we caught in a similar momentum of discreet emancipation? Another distinctive human feature is studies; another specific environment is art. Like other people, Violaine Lochu attended an art school. It is there that she plunged hook, line and sinker into the ins and outs of language, collecting forgotten voices, awakening silenced memories, borrowing the discreet words of anonymous people, letting herself be passed through by the words of others which she collects, absorbs, ingests, and reinstates as a fine line with as much precision as the spectrum of her voice allows. In questioning the specific uses of language in the circles she passes through, and of those to which she belongs, at a later date, during a residency in an art school, she managed to rediscover a place where words play a major role and where they are particular formative. In a form of decidedly partial and immersive investigation, Violaine Lochu has recorded those moments when the art student adopts a coded language even when his or her experience of art is still fragile. She has recorded the signs of a terminology that is at once technical and soon familiar, which is learnt on the job and, through mimicry, makes it possible to become part of a new environment, the environment of art. The series of pieces titled *Animal Mimesis* (2015) offers something like a hasty version of these passages, these overlays of the effects of alienation and of the possible excesses at work in any common language.

ANIMAL MIMESIS

Animal Mimesis, 2015
Édition avec / Edition with
Christophe Hamery
42 x 21 cm



Animal Mimesis, 2015
Partition, dessin à l'encre /
Score, ink drawing
42 x 21 cm



Soutiens / With the support of: Ministère de
la Culture et de la Communication, Conseil
départemental des Hauts-de-Seine, Ville
de Montrouge

par / by Emmanuelle Lequeux

Anna López Luna

Née en 1983 à Barcelone, Espagne /
Born in 1983 in Barcelona, Spain

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.annalopezluna.net
annalopezluna@gmail.com

Quel terrible secret que celui qu'elle révèle! Dans son film Enterrar y callar (2014), Anna López Luna réveille les fantômes de l'Espagne franquiste. À travers une vingtaine d'interviews, elle raconte comment des dizaines de bébés ont été volés à leurs parents, au prix de mille mensonges, depuis la guerre civile jusqu'aux années 1990. Au fil des rencontres, elle met au jour un système terrifiant : pédiatres, gynécologues, infirmières et bonnes sœurs alliés dans un immense complot dédié au commerce d'enfants. Un silence assourdissant règne aujourd'hui encore sur ces tragédies. L'artiste tente de le lever, et de rappeler combien la justice et les institutions publiques continuent, jusqu'à aujourd'hui, bien après la mort de Franco, à se taire, et enterrer ce secret, pour reprendre le titre du film emprunté à une gravure de Goya. « Rien n'a changé », livre ainsi l'une des mères qui pleure encore son enfant que l'hôpital lui a fait passer pour mort. Depuis 2010, des procès ont été lancés, mais aucune démarche n'a abouti à ce que la vérité éclate. Bouleversant, ce long-métrage qui fait écho aux combats des grands-mères de la place de Mai à Buenos Aires constitue le point d'acmé de l'œuvre de cette artiste d'origine espagnole, formée aux Beaux-Arts de Cergy. Dès ses débuts, elle a flirté avec la pratique documentaire, filmant sa grand-mère qui, dans un vis-à-vis troublant, fait devant sa caméra la coquette en sous-vêtement, ou mettant en scène au ralenti des vendeurs de vêtements apprêtant des mannequins de plastique. Quant à ses dessins, ils s'éloignent davantage du réalisme pour emprunter plutôt à l'iconographie médiévale, voire aux folies d'un Jérôme Bosch, et partir vers une inquiétante étrangeté. Mais c'est là encore les notions de filiation, de familles démembrées et d'héritage qui les hantent. Films ou dessins, c'est tout l'inconscient collectif d'un pays qu'Anna López Luna travaille ainsi au corps.

What a fearful secret it is that she reveals! In her film Enterrar y callar (2014), Anna López Luna awakens the ghost of Franco's Spain. Through some 20 interviews, she tells how dozens of babies were stolen from their parents, using a thousand and one lies, between the civil war and the 1990s. During these encounters, she sheds light on a terrifying system: paediatricians, gynaecologists, nurses and nuns all allied in a vast plot involving a trade in children. Today, a deafening silence still reigns over these tragedies. The artist tries to lift the silence, and reminds us the extent to which justice and public institutions continue, right up to today, well after Franco's death, to say nothing, and bury this secret, to borrow the title of the film taken from a Goya engraving. "Nothing has changed", is how one of the mothers expresses herself, still crying over her child who the hospital told her had died. There have been court cases since 2010, but no approach has culminated in the truth coming out. This deeply moving feature film, which echoes the struggles of the grandmothers in the Plaza de Mayo in Buenos Aires, represents the highpoint in the oeuvre of this artist of Spanish origin, trained in the Cergy School of Fine Arts. From the outset, she tried her hand at documentaries, filming her grandmother, who, in a disturbing face to face scene in front of her camera, plays the flirt in her underclothes, or, in slow motion, showing clothing vendors preparing plastic mannequins. Where her drawings are concerned, these move further away from realism and tend to borrow from mediaeval iconography, and even from the follies of an artist like Hieronymus Bosch, heading towards an atmosphere of uncanniness. But here too they are haunted by notions of relationships, broken families and heritage. Whether in films or drawings, it is the whole collective unconscious of a country which Anna López Luna thus brings pressure to bear on.



Enterrar y callar, 2014
Vidéo (extraits)/
Video (stills)
82'



par / by Audrey Teichmann

Marie-Claire Messouma Manlanbien

Née en 1990 à /
Born in 1990 in Paris

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.messouma.com
hine.mess@live.fr

Marie-Claire Messouma Manlanbien se dit « faiseuse de formes » : non comme démiurge, mais selon des procédures de créolisation, jouant « à partir de “zones” [...] différenciées, pour en tirer sa matière inédite¹ ». Ce travail prélève ses sources dans les cultures dites hégémoniques – équivalents des langues-bases en linguistique – et les cultures créole antillaise, agni, akan, polynésienne. Cet espace de synthèse revêt l'apparence d'objets activés au sein de dispositifs performatifs, filmiques ou bien laissés immobiles, éléments d'une nature morte valant pour autoportrait. À ce titre, sa pratique se rapproche de celles de Samuel Fosso ou Ayana V. Jackson, dont les travaux sur la vêtue et les accessoires sont des champs exploratoires d'une identité africaine ou noire américaine plurielle.

Plus qu'un corps-signe, un corps composite est ainsi représenté dans une tenue de super-héroïne (*Supergirl créole*, 2014) ou une paire de chaussures DC brodées de cauris (*L'un magnifique et le divers acclame*, 2014) – coquillages aux usages de monnaie, d'ornement traditionnel de prêtres animistes d'Afrique de l'Ouest, de sertissage de fétiches sorciers, également symboles du sexe féminin. Poursuivant ce syncrétisme, *Mater 1* (2015) dérive des *djayôbwé*, instruments de pesée de l'or chez les Akans du Ghana et de la Côte d'Ivoire, transmis en héritage selon un système matrilineaire. Composées de plâtre, peinture acrylique, aluminium, cuivre, résine, polystyrène, ces œuvres combinatoires sont gravées de poèmes fragmentés, allusion au rôle des griots et griottes comme passeurs de dits. Incitations aux voyages, les œuvres changent de sens au gré d'installations aléatoires, jeu de « cartes » aux corps nus, dénué de règles (*Houle aux dames*, 2015), mêlant les mondes masculin et féminin (*#1 phallique*, 2015), alors même que leur activation se fait au son des percussions s'inspirant des *atoumban*, tambours parleurs assemblés par paire, femelle et mâle, tons bas et tons hauts.

Marie-Claire Messouma Manlanbien calls herself a “maker of shapes”: not as a demiurge, but based on procedures of Creolization, playing “with differentiated ‘zones’ [...], in order to derive her novel material from them”.¹ This work derives its sources from so-called hegemonic cultures — the equivalent of what are called ‘base languages’ in linguistics and the Caribbean Creole, Agni, Akan, and Polynesian cultures. This area of synthesis has the appearance of objects activated within performative and film arrangements, or else left motionless, elements of a still life applied to the self-portrait. In this respect, her activities are akin to those of Samuel Fosso and Ayana V. Jackson, whose works involving clothing and props are exploratory fields of a plural African or black American identity.

More than a body-sign, a composite body is thus represented in the outfit of a super-heroine (*Supergirl créole*, 2014) or a pair of DC shoes embroidered with cowrie shells (*L'un magnifique et le divers acclame*, 2014) — shells used as currency, traditional ornaments for West African animist priests, clasps for witch doctors' fetishes, and also symbols of the female sexual organ. Continuing this syncretism, *Mater 1* (2015) derives from the *djayôbwé*, instruments used for weighing gold among the Akan of Ghana and Ivory Coast, bequeathed in accordance with a matrilineal system. Made of plaster, acrylic paint, aluminium, copper, resin, and polystyrene, these combinatory works are engraved with fragmented poems, a reference to the role of *griots* and *griottes*, as conveyers of ditties and stories. Like encouragements to make journeys, the works change meaning at the whim of random installations, a game of “cards” with naked bodies, stripped of rules (*Houle aux dames*, 2015), mixing the male and female worlds (*#1 phallique*, 2015), even while their activation is made to the sound of percussion instruments inspired from the *atoumban*, talking drums assembled in pairs, female and male, with base tones and treble tones.

¹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 25.

¹ Édouard Glissant, *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*, Paris, Gallimard, 1997, p. 25.



Mater 1, 2015
Plâtre, polystyrène,
résine, aluminium /
Plaster, polystyrene,
resin, aluminium
Dimensions variables /
Dimensions variable

Houle aux dames, 2015
Plâtre, polystyrène,
peinture acrylique /
Plaster, polystyrene,
acrylic paint
Dimensions variables /
Dimensions variable



par / by Timothée Chaillou

Léonard Martin

Né en 1991 à /
Born in 1991 in Paris

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

/
leonard.martin@hotmail.fr

Histoire de (2015) de Léonard Martin se situe dans la continuité d'une esthétique émanant des jouets optiques du précinéma — liés aux expériences scientifiques sur la décomposition et la restitution du mouvement à partir de dessins — et du *cut-out* — ces animations de papiers découpés.

Dans cette animation, un assemblage hétéroclite de matériaux industriels (barre de bois, grillage, plaques de métal, bouts de miroirs, etc.) composent un paysage de fortune peuplé de silhouettes de papier articulées, rémanence des théâtres d'ombres et *karagöz*, aux épopées grandioses, incarnées par de frêles figures. Ces personnages, faits de fragments de corps associés, rendent d'autant plus tangible et présent leur propre matériau, sa fragilité et sa friabilité. À la chair sensible de ces figures de papier s'associe l'aspect fait main, bricolé, des décors de fortune de la scène de tournage, dans lesquels les silhouettes se meuvent par saccades. Les images défilent « par à-coups », dans une projection sur trois écrans en diffusion alternée ; le son vient des objets eux-mêmes, mêlé à ceux de percussions et de bruits de bouches.

Ces pantins de papier, aux expressions picassiennes, aux postures dégingandées, composent une gestuelle : gestes après gestes, le film s'anime et « se dégage le sens d'un nouveau langage physique à base de signes et non plus de mots », comme le notait Antonin Artaud à propos du théâtre balinais. *Histoire de* « rejoue l'inlassable comédie des mœurs et l'affirmation violente de la différence des sexes, de la séparation originelle de cet autre qui nous hante, dans un exercice libre et humoristique où l'inconscient se venge. L'humour y trouve sa cruauté nécessaire qui est, comme chez Tex Avery, le moteur indispensable de la chasse à l'autre »¹.

Pendant à ce film, un ensemble de peintures sont issues de cadrages absents de celui-ci, des images manquantes. Ces paysages mentaux sont des véhicules et des allégories de la complexité et des contradictions d'un monde fragmenté.

Léonard Martin's *Histoire de* (2015) is situated in the continuity of an aesthetic stemming from the optical toys of pre-cinema days — associated with scientific experiments involving the breakdown and reconstruction of movement based on drawings — and from the cut-out — those animations made of cut-out paper.

In this animation, an eclectic assemblage of industrial materials (wooden bar, wire mesh, sheets of metal, bits of mirrors, etc.) form a makeshift landscape filled with articulated paper shapes, a remanence of shadow theatres and *karagöz*, with their grandiose sagas, incarnated by frail figures. These characters, made up of associated fragments of bodies make their own material, along with its fragility and its brittleness, all the more tangible and present. The perceptible flesh of these paper figures is combined with the handmade, cobbled-together aspect of the makeshift sets of the scene being filmed, in which the shapes move about jerkily. The images file past “in fits and starts”, in a projection alternately broadcast on three screens. The sound comes from the objects themselves, mixed with the noises of percussion instruments and mouths.

These paper puppets, with their Picasso-like expressions and their lanky postures form a body language: gesture after gesture, the film comes to life and “there emerges the sense of a new physical language based on signs and no longer on words”, as was noted by Antonin Artaud with regard to Balinese theatre. *Histoire de* “re-enacts the unrelenting comedy of manners and the violent assertion of the difference between the sexes, and of the original separation from that other who haunts us, in a free and witty exercise where the unconscious has its revenge. In it, wit finds its necessary cruelty which, as with Tex Avery's work, is the vital driving force behind the hunt for the other”¹.

As a counterpart to this film, a series of paintings have resulted from frames that are absent from the film, missing images. These mental landscapes are vehicles and allegories of the complexity and contradictions of a fragmented world.

¹ Sauf indication contraire, les citations sont issues d'entretiens avec l'artiste.

¹ Unless otherwise stated, the quotations are taken from interviews with the artist.



Histoire de, 2015
Techniques mixtes/
Mixed media
Dimensions variables/
Dimensions variable

Yoknapatawpha, 2016
Vidéo (travail en cours)/
Video (work in progress)
10'

par / by Marie Cantos

Thomas Merret

Né en 1987 à /
Born in 1987 in Landerneau

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.thomasmmerret.com
tmerret@gmail.com

Le serpent de mer : Thomas Merret mène sur le sujet des recherches assidues, depuis quelque temps déjà. On le comprend aisément. Il y a presque, dans l'objet autant que dans la démarche, tout ce qui fait le travail de l'artiste—y compris dans son appétence pour les folles entreprises. Tout ce qui fait qu'il résiste de manière irréductible, aussi.

Le voyez-vous ? Mais voyez-vous bien ? Et que voyez-vous exactement ? Peut-être n'est-ce que la légende de la photographie qui vous informe sur ce que vous *pensez* voir, que l'on parle du célèbre mystère marin ou bien d'une œuvre—non moins mystérieuse—de Thomas Merret. On pense à sa série de vues de mers, initiée en 2011, et qui ne prendra fin qu'avec l'épuisement de l'artiste et des possibles : des « images » des frontières maritimes qu'il inventorie au gré de ses déplacements. Des « images », écrit-il, inscrivant déjà une distance entre la réalité et sa représentation, pourtant dépourvues de tout artifice et associées à une indexation sous forme de coordonnées géographiques. Comment rendre compte d'une réalité impalpable, et de quelle *réalité* parle-t-on exactement ? Mais, de manière générale, sous les photographies de serpents de mer comme ailleurs, plus la légende est précise, plus on y croit. Car c'est une histoire de croyance en l'art. Une histoire de croyance en la science également. Une manière de matérialisme romantique qui pousserait l'artiste à appliquer à une vidéo de nuages tous les profils colorimétriques disponibles sur son ordinateur, jouant ainsi un des topoï privilégiés de l'histoire de la peinture ; à réaliser à la bombe le discret nuancier des différentes teintes prises par le mur-support au fil d'une journée, contrariant l'habituelle affirmation par le geste du graph' ; à reproduire, grâce au concours d'un thermo-colorimètre, les couleurs produites par les lumières artificielles ou naturelles des lieux dans lesquels il est invité.

En phénoménologue taquin, Thomas Merret fait du *visible et de l'invisible* son serpent de mer. Quelque chose de la perception à l'époque de sa reproductibilité technique.

The sea serpent: for some time now, Thomas Merret has been carrying out much diligent research on the subject. It is not hard to understand why. In the object as much as in his approach, there is almost everything which goes to make the artist's work—including his appetite for crazy undertakings. Everything that makes it resist, too, in an intractable way.

Can you see it? But are you seeing clearly? And what exactly are you seeing? Perhaps it is just the caption of the photograph telling you what you *think* you are seeing, perhaps we are talking about the famous mystery of the sea, or else a—no less mysterious—work by Thomas Merret. Comes to mind his series of views of seas, started in 2011, which will only end when both the artist and all the possibilities are exhausted: “images” of maritime boundaries which he inventories as he moves about. “Images”, he writes, already putting a distance between reality and its representation, which are nevertheless stripped of all artifice and associated with an indexation in the form of geographical coordinates. How is an intangible reality to be described, and exactly what *reality* are we talking about? In a general way, however, beneath the photographs of sea serpents as elsewhere, the more precise the caption is, the more we believe it. For this is a story of belief in art. A story of belief in science, too. A kind of romantic materialism which seems to be pushing the artist to apply to a video of clouds all the chromatic profiles available in his computer, thus re-enacting one of the preferred topoï of the history of painting; pushing him to use a spray to produce the discreet colour chart of the different shades taken on by the wall surface during a day, thwarting the usual assertion by the gesture of the graph; and, thanks to the help of a thermo-colorimeter, to reproduce the colours produced by the artificial and natural lights of the places to which he is invited.

As a teasing phenomenologist, Thomas Merret turns his sea serpent into something *visible and invisible*. Something to do with perception in the age of its technical reproducibility.



36°41'06" N 15°09'25" E (95,1° E),
2015
Tirage lambda sur Kodak
RC Endura Premier/
Lambda print on Kodak
RC Endura Premier
92 x 113 cm

36°41'06" N 15°09'25" E (180° S),
2015
Tirage lambda sur Kodak
RC Endura Premier/
Lambda print on Kodak
RC Endura Premier
92 x 113 cm

—
Soutiens / With the support of : Ministère de
la Culture et de la Communication, Conseil
départemental des Hauts-de-Seine, Ville
de Montrouge

par / by Marion Dana & Gorentin Hamel

Keita Mori

Né en 1981 à Hokkaido, Japon /
Born in 1981 in Hokkaido, Japan

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

keitamori.com
letter@keitamori.com

Depuis 2011, Keita Mori développe une technique spécifique et récurrente qui se situe entre le *wall drawing*, le dessin et l'installation in situ. Des constructions à l'aspect architectural sont « dessinées » par l'artiste à l'aide de fils collés au pistolet, ou sur mur, ou sur support. Keita Mori ne procède à aucune esquisse, ce qui donne aux œuvres une coloration performative. De plus, au vu de la complexité des espaces et architectures dessinées, l'artiste semble jouer simultanément avec les idées de virtuosité et de professionnalisme. En effet, le rendu des œuvres emprunte à l'esthétique du dessin architectural et du rendu filaire en 3D, que l'on rencontre en étude, dans l'univers numérique ou dans celui de la science-fiction.

Reprenant une des traditions les plus classiques du dessin, Keita Mori déploie des formes extrêmement complexes avec la plus grande économie de moyen. Le choix de dessiner uniquement au moyen d'un simple fil textile détourne cependant la logique d'inscription, et le caractère intime et irrémédiable qu'elle porte. On imagine presque la possibilité de « ramasser » les fils pour une autre itération de l'œuvre.

Les jeux de perspectives obéissent à une logique de « ligne claire », d'épure. Les œuvres de la série développée depuis 2011 comportent toutes le titre *Bug Report*. Le bug correspond à un aspect de chaque dessin, où la structure semble se déliter, éclater. On peut se demander si cet éclatement relève de l'incomplétude et de la logique du fragment ou plutôt d'une complexité encore plus grande—rêvée—d'un monde plus intriqué, de structures successives et d'autres dimensions possibles. En cela, quoique empruntant à des esthétiques autres que celles strictement associées à l'art contemporain, le travail de Keita Mori répond au *less is more* moderniste.

Since 2011, Keita Mori has been developing a specific and recurrent technique which is situated between the wall drawing, the drawing, and the site-specific installation. Constructions with an architectural look about them are “drawn” by the artist with the help of threads stuck to the spray, either on a wall, or on a support. Keita Mori doesn't make any sketches, which lends the works a performative colouring. In addition, given the complexity of the spaces and architectures drawn, the artist seems to play simultaneously with the ideas of virtuosity and professionalism. The rendering of the works in fact borrows from the aesthetics of the architectural drawing and from the 3D wire rendering, which we find in studies, in the digital world and in the science fiction world.

Re-using one of the most classical traditions of drawing, Keita Mori develops extremely complex forms with the greatest economy of means. The choice of drawing using just a single textile thread nevertheless diverts the logic of inscription, and the intimate and irretrievable character which it contains. One almost imagines the possibility of “gathering” the threads for another iteration of the work.

The interplays of perspectives obey a logic of “clear line” and blueprint. The works in the series developed since 2011 all have the title *Bug Report*. The bug corresponds to an aspect of each drawing where the structure seems to fall apart and explode. We may well wonder if this explosion results from the incompleteness and the logic of the fragment or rather from an even greater—dreamed up—complexity of a more intricate world of successive structures and other possible dimensions. As such, although borrowing from aesthetics other than those strictly associated with contemporary art, Keita Mori's work tallies with the modernist dictum 'less is more'.



Bug Report (Corpus), 2015
Fil de coton et fil de soie
sur mur / Cotton and silk
thread on wall
Dimensions variables /
Dimensions variable



Bug Report (Circuit), 2014
Fil de coton sur papier /
Cotton thread on paper
50 x 50 cm

par / by Marie Cantos

Marwan Moujaes

Né en 1989 à Beyrouth, Liban /
Born in 1989 in Beirut, Lebanon

Vit et travaille à /
Lives and works in Valenciennes

moujaesmarwan.wordpress.com
marwan-moujaes@live.com

«La véritable tragédie, c'est la naissance», confie-t-il avec douceur et ironie. Il faut dire que la tragédie est au cœur des réflexions de Marwan Moujaes : dans les conflits au Moyen-Orient dont il revisite l'histoire – *les histoires*; dans son approche même, nourrie de théâtre antique grec. Unité de temps, de lieu, d'action. Questions sans réponse, sphinguesques. Dimension cathartique. Violence, culpabilité. Démesure, aussi.

Les œuvres de l'artiste utilisent ces codes afin de générer, chez le regardeur, le besoin de se départir à son tour du poids de la fatalité. Des contraintes physiques s'opèrent sans qu'on n'y prenne garde, influant sur les protagonistes à l'écran, modelant subtilement le parcours au sein des espaces d'exposition. On est submergé par la projection de *40 jours de deuil* (2015), vidéo readymade provenant de la Nasa et montrant l'activité solaire du 21 août 2013 à 3 h 15 – heure supposée des premiers décès suite au bombardement chimique de Gotha, en Syrie, qui fit entre 322 et 1729 morts – au 3 octobre à 3 h 15, quarante jours plus tard, quarante jours de deuil avant que l'âme ne quitte le corps, dit-on, et, surtout, que le corps ne se décompose. On fait le tour de *54, 55* (2015), plusieurs fois, pour tenter d'apercevoir cette photographie de presse cachée par un bouquet de fleurs, chorégraphiant, devant l'installation, l'atermoiement légitime entre nécessité d'informer et indécence de montrer.

Les œuvres de Marwan Moujaes grattent comme Antigone tentant d'enterrer son frère dans un sol dur comme la pierre. Pour entamer la surface des choses, tenter de mettre au jour les différentes strates de mémoire et conjurer l'amnésie des hommes reproduisant inlassablement les mêmes schèmes. Ainsi, dans l'installation vidéo *Bien-être* (2015), le parfum d'une eau de Cologne anime douloureusement une vieille femme atteinte d'Alzheimer : c'est l'odeur des morts qu'on lave, comme Antigone en son temps. En réponse à l'artiste, on pense à Pierre Férida, écrivant dans *L'Absence* (1978) : «Décidément, le deuil met le monde en mouvement.»

“The real tragedy is birth”, he explains with gentle irony. It has to be said that tragedy lies at the heart of Marwan Moujaes's line of thinking: in the conflicts in the Middle East, whose history — or rather *histories*, plural — he re-visits; in his actual approach and method, nurtured by ancient Greek theatre. Unity of time, place and action (plot). Sphinx-like questions, with no answers. Cathartic dimension. Violence, guilt. Excess, too.

The artist's works use codes to create, in the onlooker, the need to, in his/her turn, shed the weight of fate. Physical restrictions are at work, without us paying heed to them, having an influence on the protagonists on the screen, subtly shaping the circuit within the exhibition areas. We are submerged by the projection of *40 jours de deuil* (2015), a ready-made video coming from NASA and showing the sun's activity from 21 August 2013 at 3.15 am — the alleged time of the first deaths following the chemical bombardment of Gotha, in Syria, which caused between 322 and 1,729 victims — to 3 October at 3.15 am, forty days later, forty days of mourning before the soul leaves the body, it is said, and, above all, before the body decomposes. We walk around *54, 55* (2015) several times, to try and glimpse that press photograph hidden by a bunch of flowers, choreographing, in front of the installation, the legitimate delay between the need to inform and the indecency of showing.

Marwan Moujaes's works scratch like Antigone trying to bury her brother in a ground that is as hard as stone. To initiate the surface of things, and try to shed light on the different layers of memory and ward off the amnesia of human beings by tirelessly reproducing the same schemes. So in the video installation *Bien-être* (2015), the perfume of an Eau de Cologne painfully brings to life an old woman suffering from Alzheimer's: it is the smell of dead people being washed, like Antigone in her day. In response to the artist, one thinks of Pierre Férida, writing in *L'Absence* (1978): “Mourning really sets the word in motion.”



54, 55, 2015
Installation
Dimensions variables /
Dimensions variable



40 jours de deuil, 2015
Vidéo / Video
Soleil du 21 août au 3 octobre
2013, courtesy NASA/SDO,
AIA, EVE et les équipes
scientifiques HMI /

Sun from 21 August to
3 October 2013, courtesy
of NASA/SDO and the AIA,
EVE, and HMI science
Dimensions variables /
Dimensions variable

par / by Guillaume Désanges

mountaincutters

Vivent et travaillent
en France et en Belgique /

Live and work
in France and in Belgium

www.mountaincutters.com
contact@mountaincutters.com

Identité hybride, le duo mountaincutters pratique principalement la sculpture in situ, contaminant radicalement l'espace des lieux où il / elle expose. En écho à cette identité trouble répond une incertitude esthétique, qui privilégie les situations transitoires et les formes inachevées pour des compositions a priori fortuites, à la beauté sauvage. Matériaux corrompus et objets salis, poussière et rouille envahissant surfaces et sols, bétons brisés, céramiques grossières, eau en circuit continu, les installations de mountaincutters sont des traces d'activités improbables, suspendues entre construction et destruction, architecture et archéologie, s'apparentant parfois à un chantier abandonné. Un caractère brut, pour ne pas dire brutal, dont l'« informe » suscite une part de doute. Rangé (ou plutôt dérangé) comme un tapis sous la poussière. Cette aridité manifeste, tendance *arte povera* chaotique, ne masque pas la rigueur ni la précision de compositions discrètement théâtralisées, qui impliquent toujours une activité « en creux ». De fait, tout ici résonne d'un corps absent, dont les sculptures présentées seraient les prothèses, appendices rudimentaires et insuffisants figés dans une logique fonctionnelle dont la finalité nous échappe. Et si c'était une scène de théâtre, ce serait celle de la tragédie, ou plus précisément de ses résurgences à l'ère industrielle, la fièvre en moins, la distanciation en plus. De fait, la pratique sculpturale de mountaincutters a quelque chose de littéraire. Elle s'accompagne d'un travail parallèle d'écriture, poésie brute rédigée à la première personne, qui ouvre un pendant organique aux structures matérielles, entre programme et commentaire potentiel de ce qui pourrait se passer dans l'espace. Parfois, c'est la présence de photographies argentiques qui engage des amorces de narration. Dès lors, c'est un insondable mystère qui se dégage de cette « œuvre », qu'on entend ici au double sens étymologique de travail et d'*opera*, c'est-à-dire lié à la peine, à la modification des corps, mais aussi à l'énigme de la création.

With their hybrid identity, the mountaincutters twosome is involved mainly with site-specific sculpture, radically contaminating the space of the venues where he/she exhibits. Like an echo of this confused identity, an aesthetic uncertainty replies, favouring transitory situations and unfinished forms for seemingly fortuitous compositions with a wild beauty. Rotting materials and soiled objects, dust and rust invading surfaces and floors, broken concrete, coarse ceramics, continually flowing water, the mountaincutters' installations are traces of unlikely activities, suspended between construction and destruction, architecture and archaeology, at times akin to an abandoned work site. A rough, not to say brutal character, whose "shapelessness" arouses an element of doubt. Tidied away (or rather 'untidied') like a carpet under dust, this obvious aridity, a chaotic *arte povera* tendency, does not hide either the rigour or the precision of discreetly theatrical compositions, which always involve an "implicit" activity. Everything here in fact rings out from an absent body, whose sculptures here presented are prostheses, rudimentary and insufficient appendices frozen within a functional logic whose purpose eludes us. And if this was a theatrical scene, it would be one of tragedy, or, more precisely, of its re-emergence in the industrial age, minus the fever, plus the distancing. The sculptural praxis of mountaincutters in fact has something literary about it. It goes hand in hand with a parallel work of writing, raw poetry written in the first person, which opens up an organic matching work with material structures, somewhere between a programme and a potential commentary on what might happen in space. Sometimes it is the presence of silver photographs which ushers in beginnings of narrative. From here on, an unfathomable mystery is released from this "work", which is meant here in the twofold etymological sense of work and *opera*, that is to say, associated with sorrow and the alteration of bodies, but also the enigma of creation.



Aorta, 2015
Techniques mixtes /
Mixed media
Dimensions variables /
Dimensions variable

Solution de continuité, 2014
Techniques mixtes /
Mixed media
Dimensions variables /
Dimensions variable

—
Soutiens / With the support of: Ministère de
la Culture et de la Communication, Conseil
départemental des Hauts-de-Seine, Ville
de Montrouge



par / by Guillaume Désanges

Marie Ouazzani & Nicolas Carrier

Nés respectivement en 1991 et 1981 /
Born respectively in 1991 and in 1981

Vivent à Paris et travaillent ensemble depuis
2015 / Live in Paris and work together since 2015

/
contact@ouazzanicarrier.com

Formant duo depuis 2015, Marie Ouazzani & Nicolas Carrier sont des artistes-explorateurs qui voyagent plutôt léger, privilégiant les ressources matérielles et cognitives des différents lieux qu'ils investissent avec une curiosité féconde. Qu'ils s'inspirent de l'histoire d'une ancienne école coréenne pendant la colonisation japonaise (*Tracing Ghosts*, 2015) ou du motif de la ruine à travers les restes des expositions passées d'un lieu d'art à Amman (*A Library as a Film Set*, 2015), leur économie de travail est la même : utiliser au maximum ce qui est présent, agencer objets et documents trouvés sur place pour rendre visibles des fantômes de l'histoire. Des fantômes fugitifs et évanescents, dont l'identité trouble est fondée sur la libre association d'objets et d'images révélant des couches sédimentaires de la culture. Une forme d'érudition libre, éclatée dans l'espace sur le mode du collage iconographique qui fait sculpture. Dans *Cloud Cover* (2016), réalisé lors d'un séjour à Shanghai, c'est l'expérience de la pollution atmosphérique qui sert de point de départ à un assemblage hétéroclite. Bâtons d'encens, gravure traditionnelle de nuages, extraits de films de King Hu ou évocation des guerres de l'opium au XIX^e siècle, entre autres, font le lien entre développement industriel, toxicité et géographie de la Chine, révélant les indices cachés d'une situation contemporaine tapis dans les recoins de l'histoire. C'est sur le mode de l'invocation plus que de l'évocation qu'opère ce travail. Des motifs spectraux qui se forment par l'association à la fois féconde et précaire de matériaux disparates. Bien qu'abordant de manière critique les différents modes de diffusion des images aujourd'hui, la démarche n'est pas pédagogique, pariant sur un savoir de la relation parfois hasardeuse. Si les références ne sont pas explicites, c'est qu'elles sont issues moins d'une investigation active que d'une sorte de « veille iconographique ». C'est donc dans les écarts que se situe l'essence de cette œuvre, qui emprunte davantage à Jean-Luc Godard et à Jorge Luis Borges qu'à l'érudition universitaire, créant une sorte de « poésie culturelle » inscrite dans l'espace.

Marie Ouazzani & Nicolas Carrier, who have formed a twosome since 2015, are artists-cum-explorers who travel quite light, preferring the material and cognitive resources of the different places they operate in with a fertile curiosity. Whether they draw inspiration from the history of an old Korean school during the Japanese colonization (*Tracing Ghosts*, 2015) or the motif of a ruin through the remains of past exhibitions in an art venue in Amman (*A Library as a Film Set*, 2015), the economy of their work is the same: making the most possible use of what is present, arranging objects and documents found on the spot to make the ghosts of history visible. Fleeting and evanescent phantoms, whose confused identity is based on the free association of objects and images revealing sedimentary strata of culture. A sort of free erudition, exploded in space in the manner of the iconographic collage which creates sculpture. In *Cloud Cover* (2016), made during a stay in Shanghai, it is the experience of atmospheric pollution which acts as a springboard for an eclectic assemblage. Joss sticks, traditional engraving of clouds, extracts from King Hu films, and evocation of the 19th century opium wars, among other things, make the link between China's industrial growth, toxicity and geography, revealing the hidden clues to a contemporary situation lurking in the crannies of history. This work operates in the mode of invocation more than evocation. Ghostly motifs which are formed by the at once fertile and precarious association of disparate materials. Though critically broaching the different methods of broadcasting images today, the approach is not pedagogic, betting on a knowledge of the at times hazardous relation. If the references are not explicit, this is because they have resulted less from an active investigation than from a sort of "iconographic monitoring". So it is in the gaps that the essence of this oeuvre is to be found, borrowing more from Jean-Luc Godard and Jorge Luis Borges than from academic erudition, creating a sort of "cultural poetry" written in space.



Cloud Cover (détails
de l'installation), 2016
Impressions, cadres,
vidéo HD sur écran, bâtons
d'encens / Prints, frames, HD
video on screen, joss sticks
Dimensions variables /
Dimensions variable

—
Soutien / With the support of : Géant des
Beaux-Arts

par / by Emmanuelle Lequeux

Golnâz Pâyâni

Née en 1986 à Téhéran, Iran /
Born in 1986 in Tehran, Iran

Vit et travaille à /
Lives and works in Saint-Ouen

/
golnazpyn@gmail.com

Des formes qui se souviennent. Qui portent en elles la mémoire de leur matrice disparue, et s'offrent pourtant en plénitude... Ainsi pourraient se définir les objets et films auxquels donne naissance Golnâz Pâyâni. Formée à Téhéran puis aux Beaux-Arts de Clermont-Ferrand, la jeune femme œuvre dans cet entre-deux. C'est un dessin créé par le flux de quelques gouttes d'eau sur du cuivre, ce sont des cadres déchargés de leurs images et figés dans le plâtre, des amas de porcelaine qui renfermaient avant que le feu ne les ravage des vêtements, ou des visages rappelés par leur simple évocation (des mots écrits au diluant) dans une série d'éditions. Ses œuvres semblent comme des cocons abandonnés, à l'instar de cette forme humaine sculptée dans des fils de laine, en creux. Ses films, aussi, sont pleins de cette absence. La courte vidéo intitulée *Mille et une nuits* (2013) consiste ainsi en un montage d'extraits de films anciens, qui ont un point commun : mettre en scène un visage, dans ce moment de surprise où il semble capté par une apparition inattendue. Douceur ou stupeur, les yeux s'écarquillent vers un hors-champ qui constamment nous échappe, et qui jamais n'est livré. Personnages comme en exil d'eux-mêmes, dont la solitude se voit renforcée par le caractère lancinant et répétitif du montage. Même principe dans sa vidéo *Étoile* (2014), avec ces visages qui surgissent dans le noir, happés vers un ciel que, lui non plus, on ne verra pas. Il est trop systématique de lire l'exil comme leitmotif obsédant chez tous les artistes ayant quitté leur pays d'origine. Mais cette tension est indéniable chez Golnâz Pâyâni. Notamment quand elle met en scène, dans son moyen-métrage *Jardin baigné de grappes* (2013), l'étrange chronique d'une famille ayant installé son domicile dans un cimetière. Séduits par sa quiétude, ils chérissent les raisins qui y plantent leur racine paradoxale, comme en souvenir des vers du poète persan Omar Khayyâm : « Et du bois de la vigne alors fais mon cercueil. »

Forms which remember each other. Which carry within them the memory of their vanished matrix, and are nevertheless fully offered... This is how we might define the objects and films which Golnâz Pâyâni creates. Educated in Tehran, and then at the School of Fine Arts in Clermont-Ferrand, the young woman works in this interstice. Involved is a drawing created by the flow of a few drops of water on copper, frames relieved of their images and fixed in plaster, piles of porcelain which, before fire ravaged them, contained clothes, and faces recalled by their mere evocation (words written with a thinner) in a series of editions. Her works seem like abandoned cocoons, similar to that human form sculpted in woolen thread, in the negative. Her films are also full of this absence. The short video titled *Mille et une nuits* (2013) thus consists in a montage of extracts from old films, which have a point in common: presenting a face, in that moment of surprise when it seems caught by an unexpected apparition. Gentleness or amazement, the eyes open wide to something off-screen which is constantly eluding us, and which is never delivered. Characters as if in exile from themselves, whose loneliness is reinforced by the insistent and repetitive nature of the editing. We find the same principle in her video *Étoile* (2014) with these faces which emerge in the darkness, taken up towards a sky which we will not see either. It is too systematic to read exile as an obsessive leitmotif among all those artists who have left their country of origin. But this tension is undeniable with Golnâz Pâyâni. Especially when, in her medium-length film, *Jardin baigné de grappes* (2013), she presents the strange chronicle of a family which has set up home in a cemetery. Seduced by its quietness, they cherish the grapes which plant their paradoxical roots in it, as if in memory of the words of the Persian poet Omar Khayyâm: "And so make my coffin of vine wood."



Mille et une nuits,
2013
Vidéo / Video
5' 30"

Oasis, 2015
Papier (cahier) /
Paper (notebook)
35 x 40 cm

—
Soutien / With the support of: Géant des
Beaux-Arts

par / by Gaya Goldcymmer

Qi Zhuo

Né en 1985 à Fuxin, Chine /
Born in 1985 in Fuxin, China

Vit et travaille à /
Lives and works in Limoges

www.poetif.com
qui.zhuo@gmail.com

En franchissement(s)

Dans *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, paru en 1905, Sigmund Freud reprend une histoire juive qui se transmet de génération en génération : « Dans une gare de Galicie, dans un train, deux Juifs se rencontrent : “Où vas-tu ?” demande l'un. Le second répond au premier : “Je vais à Cracovie.” “Regarde-moi ce menteur !” s'exclame le premier, furieux. “Si tu dis que tu vas à Cracovie, c'est bien que tu veux que je croie que tu vas à Lemberg. Alors que je sais que tu vas vraiment à Cracovie. Alors pourquoi tu mens ?” »

Dans ce récit *aphorique*, tous les éléments constitutifs de la démarche de Qi Zhuo sont en travail : le rapport à la langue, *trésor des signifiants* cher à Lacan, le glissement imperceptible de sens, le décalage, l'absurde ou le *nonsense*. Et, dans le choc d'une langue à l'autre, de la chinoise à la française : le surgissement du *mal entendu*.

Mais chez Qi Zhuo, il y a aussi ce que Freud nous dit du franchissement des frontières qui, plus que le passage d'un lieu ou d'un territoire à l'autre, est le passage vers une autre langue et vers une autre pensée. Ceux qui, comme nous, sont plurilingues, connaissent les jeux de mots, les lapsus, les raccourcis incongrus ou les accélérations que provoque cette multi-appartenance. *Contacts de langues* et fusions inopinées qui produisent des mots nouveaux et de nouvelles images. C'est là, à ce carrefour, que se situe Qi Zhuo.

À la manière des performances dada où le textuel et le visuel font corps, il joue et se joue de ces faits d'interférence qu'il expérimente dans sa vie et dans sa production. Il martyrise sa peluche-porcelaine, brûle des vases blancs de 250 cm de haut, mange une assiette, crée un tas, puis pose d'étranges bouchons en forme de liane sur d'autres vases blancs, retourne un Mickey comme un gant, casse deux briques, imagine un cheval-serpillière-dada ! Une traversée fantastique à partir du matériau vidéo et de la porcelaine délicate, reliant la Chine à Limoges, une traversée du monde à partir d'objets du quotidien qu'il réenchante : dans un grand éclat de rire. Dansant sur le volcan. Superbe.

Like Crossing(s)

In *Wit and its Relation to the Unconscious*, published in 1905, Sigmund Freud takes up a Jewish story which is handed down from generation to generation: “In a station in Galicia, in a train, two Jews meet: ‘Where are you going?’ Asks one. The second replies to the first: ‘I am going to Crakow.’ ‘Look at that liar!’ exclaims the first, furious. ‘If you say you’re going to Crakow, it’s because you want me to think that you’re going to Lemberg. Whereas I know that you are really going to Crakow. So why are you lying?’”

In this *aphoristic* tale, all the component parts of Qi Zhuo's approach are at work: the relation to language, the *trove of signifiers* dear to Lacan, the imperceptible shift of meaning, discrepancy, absurdity, and *nonsense*. And in the clash from one language to the next, from Chinese to French: the emergence of the mishearing and misunderstanding.

But with Qi Zhuo, there is also what Freud tells us about crossing boundaries, which, more than the passage from one place or one territory to another, is the passage towards another language and towards another kind of thinking. Those who, like us, know several languages, are acquainted with wordplays, slips, incongruous shortcuts, and accelerations, all caused by this multi-membership. *Contacts of languages* and unexpected mergers which produce new words and new images. It is here, at this crossroads that Qi Zhuo situates himself.

In the manner of Dada performances where the textual and the visual are one, he plays and does without these facts of interference which he tests in his life and in his production. He torments his porcelain toy animal, burns white vases, eight feet in height, eats a plate, creates a pile, and then puts strange corks in creeper form, turns a Mickey Mouse inside-out like a glove, breaks two bricks, and imagines a Dada-horse floor cloth! A fantastic journey based on video material and delicate porcelain, linking China with Limoges, a traverse of the world based on everyday objects to which he gives back their magic: in a great guffaw of laughter. Dancing on the volcano. Superb.



J'ai allumé un vase, 2014
Vidéo / Video
1' 7"

J'ai allumé un vase, 2014
Porcelaine / Porcelain
90 x 250 x 40 cm

par / by Matthieu Lelièvre

Mateo Revillo

Né en 1993 à Madrid, Espagne /
Born in 1993 in Madrid, Spain

Vit et travaille à /
Lives and works in Madrid

www.mateorevillo.com
contact@mateorevillo.com

Les tableaux de Mateo Revillo agissent comme des irruptions de l'art dans l'environnement du spectateur. Bien au-delà de la cimaise du *white cube*, son travail explore la pertinence d'une jonction entre la peinture, la sculpture et l'architecture, à la fois du point de vue artistique, mais aussi social. En recourant principalement à des matériaux de construction, il réfléchit au statut de la peinture dans son rapport à l'architecture et à la place de celle-ci dans l'environnement d'exposition, domestique voire urbain. L'angle droit, selon l'artiste, conditionne l'œuvre en déplaçant le centre de gravité de la composition et en forçant sa dynamique vers l'intérieur. L'angle obtus vient exploser cet espace, en modifiant la géométrie du tableau. En se débarrassant du signifiant et en le doublant, il altère singulièrement la relation du « tableau » à son environnement.

Le film documentaire *Cerro de las Ánimas* (2016) évoque l'architecture moderne méditerranéenne et les rapports presque métaphysiques entre les espaces, les territoires et les peuples. Il articule une confrontation entre le stade Vicente-Calderón de l'Atlético de Madrid, construit dans les années 1960, et le cimetière de la Sacramental de San Justo à proximité. Le cimetière est traversé d'une extension urbaine aérienne des années 1960, années du « *desarrollismo económico*, développement, précise l'artiste, de l'économie franquiste à travers l'industrie de la construction, fondement de la corruption espagnole et de la crise financière en Espagne ». Le film recueille les échos d'une manifestation sportive du stade, dans la macrostructure en béton du cimetière, étrangement similaire, prêtant une voix de supporters de foot aux occupants des tombeaux et liant les phénomènes populaires, architecturaux et de masse avec une tradition : c'est l'endroit où Goya puisait son inspiration pour ses scènes populaires, mais aussi pour ses peintures noires.

Le travail de Mateo Revillo frappe par la pertinence et l'originalité de son vocabulaire plastique et plus encore par sa capacité à comprendre et à montrer ce que certains évoquent parfois de façon un peu obscure comme se situant dans les interstices des champs artistiques.

Mateo Revillo's pictures act like eruptions of art into the spectator's surroundings. Well beyond the walls of the white cube, his work explores the relevance of a junction between painting, sculpture and architecture, from both the artistic and social viewpoint. By mainly having recourse to construction materials, he reflects about the status of painting in its relation to architecture and this latter's place in the domestic and even urban exhibition environment. According to the artist, the right angle conditions the work by shifting the centre of gravity of the composition, and forcing its dynamic inwards. The obtuse angle explodes this space, by modifying the picture's geometry. By doing away with the signifier and by duplicating it, he alters the relation of the "picture" to its environment in an unusual way.

The documentary film *Cerro de las Ánimas* (2016) evokes modern architecture of the Mediterranean, and the almost metaphysical relations between spaces, territories, and peoples. It expresses a confrontation between the Vicente-Calderón stadium, home to the Atlético de Madrid football club, built in the 1960s, and the nearby cemetery of the Sacramental de San Justo. The cemetery is crossed by an aerial urban extension from the 1960s, those years of "*desarrollismo económico*—the development", the artist specifies, "of the Francoist economy through the construction industry, the origins of Spanish corruption and Spain's financial crisis". The film brings together the echoes of a sporting event in the stadium, in the concrete macro-structure of the cemetery, which is oddly similar, lending a voice of football fans to those occupying the graves, and linking the popular, architectural and mass phenomena with a tradition: this is the place from which Goya drew his inspiration not only for his popular scenes, but also for his black paintings.

Mateo Revillo's work is striking for the relevance and originality of its visual vocabulary, and even more so for its ability to understand and show what some people refer to, sometimes in a slightly obscure way, as being situated within the interstices of artistic domains.



Adieu. Reviens!, 2015
GIF (assemblage d'objets
retrouvés, dimensions
variables) / GIF (assemblage
of found objects, dimensions
variable)
[http://mateorevillo.com/
WORK/sculpture/05.gif](http://mateorevillo.com/WORK/sculpture/05.gif)

Sacramental de San Justo,
Madrid, 2015
Peinture et ciment sur plaque
en plâtre / Paint and cement
on plaster plaque
128 x 360 x 2 cm

par / by Guillaume Désanges

François Roux

Né en 1988 à /
Born in 1988 in Besançon

Vit et travaille à /
Lives and works in Lyon

francoisroux.net
francoisroux@gmail.com

« Lorsqu'un arbre tombe dans une forêt sans personne pour l'entendre, fait-il encore du bruit ? » Une chose est sûre : cette vieille énigme métaphysico-scientifique, elle, résonne toujours aussi fortement dans l'espace théorique à l'ère des avancées de la cosmologie en science et du réalisme spéculatif en philosophie. Avec une bande-son enregistrée au Canada et des images à Rome, *The Western Bug* (2014), la courte et efficace vidéo de François Roux, repose la question en actes, par le simple mouvement d'une caméra tournée vers la cime des arbres. Clin d'œil à la transcendance ? Renversante écologie de la catastrophe ? Plutôt une manière de pointer la poésie du paradoxe. Question de point de vue, finalement, qui nous ramène justement au cœur du travail. Ça tombe bien (si l'on ose dire) : la pratique de la vidéo catalyse l'intérêt de François Roux pour la photographie et le son en termes de jeu sur la perception. Ce sont les relations désynchronisées entre les deux qui créent l'étrangeté particulière de son travail filmique. Un *mix* sensitif, théorique et technologique, qui ouvre fugacement des portes vers d'autres dimensions de la réalité. C'est dans les plis du réel que réside le mystère. Nourri de théories scientifiques autant que d'enjeux affectifs, le travail expérimental de François Roux croise de manière vertueuse intention et intuition, l'accident et le programme, en se jouant de notre conscience de regardeur. Ni démonstrative ni discursive, sa pratique expérimentale cherche à susciter certains effets sensoriels, quitte à nous mener ailleurs. Sérendipité désirante en territoire scientifique : on pariera que quelque chose se produit quand on arrête de le chercher. On le sait depuis la physique quantique, c'est l'acte d'observer qui crée le réel. Ce faisant, avec une économie de moyens exemplaire, l'artiste fait le lien entre des pensées anciennes et les dernières avancées de la science occidentale.

“When a tree falls in the forest with nobody there to hear it, does it still make a noise?” One thing is certain: for its part, this old metaphysical and scientific enigma still rings out just as loud in the theoretical arena in the age of cosmological progress in science and speculative realism in philosophy. With a sound track recorded in Canada, and images in Rome, François Roux's short and effective video, *The Western Bug* (2014), re-poses the question in acts, through the simple movement of a camera aimed at the tops of the trees. A nod to transcendence? Upsetting ecology of catastrophe? Rather a way of pinpointing the poetry of paradox. A matter of viewpoint, in the end, which leads us, it just so happens, to the heart of the work. Good timing (if we may so put it): the praxis of video is a catalyst for Roux's interest in photography and sound in terms of playing on perception. It is the de-synchronized relations between the two which create the particular strangeness of his film work. A sensitive *mix*, theoretical and technological, which fleetingly opens the gates towards other dimensions of reality. It is within the folds of reality that the mystery resides. Nurtured by scientific theories as much as by affective challenges, Roux's experimental work virtuously overlaps intention and intuition, accident and programme, by doing without our onlooker's awareness. Neither demonstrative nor discursive, his experimental praxis seeks to arouse certain sensory effects, even if it means taking us somewhere else. Desirous serendipity in scientific territory: we will wager that something comes about when we stop looking for it. We know as much from quantum physics: it is the act of observing that creates reality. In so doing, with an exemplary economy of wherewithal, the artist makes the link between ancient thoughts and the latest advances of western science.



Sans titre, 2015
Photographie numérique /
Digital photograph
Dimensions variables /
Dimensions variable

The Western Bug, 2014
Vidéo / Video
1' 22"

par / by Audrey Teichmann

Alex Roy

Né en 1989 à /
Born in 1989 in Paris

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.axelroy.com
axeledelroy@gmail.com

Axel Roy étudie les flux humains, observés dans des espaces publics, les transcrit et les interprète au travers du dessin, de la peinture et de la performance. Son intérêt se porte en particulier sur l'un des concepts de la proxémie¹: la distance physique séparant des personnes engagées dans une interaction, et ses variations, induites par les contextes et cultures. Parti à plusieurs reprises en Chine, il prélève des formes de déambulation dans des environnements urbains différenciés, selon une procédure d'échantillonnage. Ainsi, pour le projet *Sans titre (02-100, rue Nanshan à Hangzhou)* (2013), il photographie les cent premières personnes passant devant lui en un point donné. Il reproduit au graphite les planches-contacts ainsi obtenues, en ne conservant que les silhouettes. La transcription procède donc par sélection, sur le temps long du dessin, en contraste avec la furtivité du cliché. Il ne reste qu'à observer cet « isolat » de passants : imaginer leurs interactions, leurs gestes.

Cette traduction des flux peut être rapprochée d'autres formes de relevés des déambulations urbaines – Vito Acconci et ses diagrammes de *Following Piece* (1969) par exemple. Mais le choix de « coupes immobiles² » rappelle aussi les silhouettes figées en action des dessins *Men in the Cities* de Robert Longo. Cette série, également produite à partir de photographies, est la source d'*Éviter* (2014), texte fictif, où Axel Roy imagine un dialogue entre le photographe et un modèle, autour du procédé employé par Longo pour que ses sujets se contorsionnent. Par cette référence est introduite la notion d'intention programmatique, basée sur un script, dont l'artiste use pour ses performances. Ainsi se côtoient dans son travail la circulation telle qu'elle est conditionnée par la ville et de nouvelles interactions avec l'espace qui, déterminées par l'artiste, sont déplacées vers la sphère muséale, espace blanc propice à faire ressortir les gestes, comme une silhouette noire sur papier.

Axel Roy studies human flows, observed in public places, transcribes them and interprets them by way of drawing, painting and performance. His interest is focused in particular on one of the concepts of proxemics:¹ the physical distance separating people engaged in an interaction, and its variations, induced by contexts and cultures. Having visited China on several occasions, he records forms of strolling in different urban settings, based on a procedure of sampling. So, for the project *Sans titre (02-100, rue Nanshan à Hangzhou)* (2013), he photographs the first 100 people walking in front of him at a given point. Using graphite, he reproduces the contact sheets thus obtained, retaining just the shapes. The transcription thus proceeds by way of selection, over the lengthy time of the drawing, contrasting with the stealthiness of the photo. All that remains to be done is to observe this “isolate” of passers-by: imagining their interactions and their gestures.

This translation of flows can be compared with other forms of surveys of urban strolls — Vito Acconci and his diagrams in *Following Piece* (1969), for example. But the choice of “immobile or motionless cross-sections”² also calls to mind the shapes frozen in action of Robert Longo's drawings titled *Men in the Cities*. This series, likewise produced from photographs, is the source of *Éviter* (2014), a fictional text in which Axel Roy imagines a dialogue between a photographer and a model, around the procedure adopted by Longo, making his subjects become contorted. Through this reference is introduced the notion of programmatic intention, based on a script, which the artist uses for his performances. In his work, circulation as it is conditioned by the city thus rubs shoulders with new interactions with space which, determined by the artist, are displaced towards the museum sphere, a white space suited to bringing out gestures, like a black silhouette on paper.

¹ Notion introduite par l'anthropologue américain Edward T. Hall dans *La Dimension cachée* (1966), Paris, Points, 2014. • ² Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 10-11.

¹ A notion involving the spatial requirements of humans, introduced by the American anthropologist Edward T. Hall in *La Dimension cachée* (1966), Paris, Points, 2014. • ² Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1983, p. 10-11.



White Space Management,
2014
Performance, huile sur toile/
Performance, oil on canvas

Sans titre (02-100, rue
Nanshan à Hangzhou), 2013
Graphite sur papier /
Graphite on paper
80 x 100 cm

par / by Emmanuelle Lequeux

Marie B. Schneider

Née en 1984 à /
Born in 1984 in Sarlat

Vit et travaille à /
Lives and works in Pantin

www.mariebschneider.com
mariebschneider@gmail.com

Elle ne sait où elle va, dit-elle. Elle se perd dans la ville, sans but, elle s'affronte aux impasses inattendues, aux escaliers absurdes, aux portes murées, sans savoir que chercher. Elle marche, et son corps et son regard semblent penser pour elle. C'est pourquoi Marie B. Schneider trouve finalement des trésors au fil de ses déambulations urbaines. Des trésors d'abstraction vernaculaire, des tableaux mis en scène par le hasard et le laisser-aller des habitants, des compositions nées, on ne sait comment. Ainsi ce portail qui semble vouloir se confondre avec la façade comme un animal en plein camouflage ; de ce rythme de briques qui jouent de nuances infimes pour lutter contre l'appel du bitume ; ou de ces palissades à la palette arc-en-ciel, à peine déjouée par des graffitis effrontés de liberté. Formé à l'École de la photographie d'Arles, son œil obéit à une frontalité extrêmement rigoureuse, et sait repérer dans le monde ces détails qui font l'âme froide des villes contemporaines, tendant à la perfection en se laissant toujours dévier du droit chemin de la perfection formelle. Il se laisse tout juste attendrir par telle inclinaison légère de la rue, telle architecture roide qu'aurait pu inspirer De Stijl, ou le dialogue de deux matières. Il apparaît ainsi comme l'héritier du photographe Lewis Baltz qui sut, lui en noir et blanc, dire l'émergence des villes modernes dans la Californie des années 1970, avec ce même sens de la composition. Même quand elle est virtuelle (l'artiste travaille aussi sur des captures d'écran de Google Maps), la ville de Marie B. Schneider est vide, désertée par ses habitants. De leur présence supposée ne reste nulle trace, à part dans cette série que l'artiste a intitulé *Salle 6* (2008), titre inspiré par une nouvelle d'Anton Tchekhov sur un asile d'aliénés. Là, quelques posters, un tableau des frères Le Nain aux teintes passées, des antilopes, des montagnes, des médoc, ou parfois la trace blanchâtre laissée par un cadre dans la poussière des murs. Des ailleurs, tout bêtement. De ces échappées dont les villes photographiées manquent tant.

She says she doesn't know where she's going. She gets lost in the city, aimlessly, she copes with unexpected dead ends, absurd stairways, and walled-in doors, without knowing what she's looking for. She walks, and her body and her eyes seem to be thinking for her. This is why Marie B. Schneider eventually finds treasures during her urban strolls. Treasures of vernacular abstraction, pictures presented by chance and the carelessness of inhabitants, compositions that have come into being who knows how. So we find this portal which seems keen to blend with the façade like a fully camouflaged animal; this rhythm of bricks playing with infinitesimal nuances to fight against the call of bitumen; and these palisades with their rainbow palette, barely thwarted by cheeky graffiti of freedom. Trained at the School of Photography in Arles, her eye obeys an extremely rigorous frontality, and manages to locate in the world those details which constitute the cold soul of contemporary cities, striving for perfection, while letting herself be invariably turned away from the straight and narrow path of formal perfection. She barely lets herself be touched by this kind of slight incline of the street, this rigid architecture which might have been inspired by De Stijl, and dialogue between two forms of matter. She thus appears to be the heir of the photographer Lewis Baltz who, using black and white, managed to express the emergence of modern cities in California in the 1970s, with this same sense of composition. Even when it is virtual (the artist also works on Google Maps screen captures), Marie B. Schneider's city is empty, deserted by its inhabitants. No sign of their supposed presence remains, except in that series which the artist called *Salle 6* (2008), a title inspired by a short story by Anton Chekhov about an insane asylum. There, a few posters, a picture by the Le Nain brothers, with faded colours, antelopes, mountains, medicines, and sometimes the whitish traces left by a frame in the dust on the walls. Other places, quite simply. Those escapes which the cities photographed miss so much.



Dans l'air, le fond, 2013
 Dos bleu ou tirage jet d'encre pigmentaire contrecollé sur Dibond et encadré / Blue back or pigmented inkjet print glued on Dibond and frame
 Dimensions variables / Dimensions variable



Un sens du possible, 2015
 Impression jet d'encre pigmentaire contrecollée sur Dibond / Pigmented inkjet print glued on Dibond
 37 x 45 cm

—
 Soutiens / With the support of : Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

par / by **Timothée Chaillou**

Lise Stoufflet

Née en 1989 à /
Born in 1989 in **Châtenay-Malabry**

Vit et travaille à /
Lives and works in **Clichy**

www.lise-stoufflet.com
lise.stoufflet@orange.fr

Les peintures de Lise Stoufflet délimitent un espace fictionnel d'où débordent parfois certains éléments et objets. La narration s'échappe d'un cadre pour s'inscrire dans l'espace. Ainsi, l'histoire se poursuit.

Dans leurs récits et factures, ses œuvres se nourrissent, entre autres, de photographies et documents spirites, d'histoires ésotériques, de fantômes, de sectes, de reportages apocalyptiques et de diverses légendes. La teinte pastel de ses peintures accentue cette sensation d'images irréelles, souvent soulignées par des jeux d'ombres. Ainsi dans *Bercé* (2016), les ombres d'un mobile, fait de pompons chevelus, prennent la place vacante d'un corps enfantin. De petits fanions accrochés au mur complètent et entourent cette scène.

L'une des ses premières peintures, *Caresser* (2013), nous introduit au cœur d'un vocabulaire formel, qui se prolonge dans l'exercice de ses toiles suivantes : une forme – un volume absent – est souligné par des pointillés rouges, pour « ramener la peinture à sa surface plane¹ ». La forme est suggérée par le dessin de son contour, comme pour nommer une chose sans la matérialiser.

Capuches (2015) est une peinture carnavalesque, dont les déguisements évoquent des tenues rituelles. Est-ce le début ou la fin d'une parade énigmatique, d'une communion mystique dont nous ne connaissons ni les codes ni les usages ? La forme de ces vêtements est le symbole de cette communauté au genre non défini, sans époque. Le secret nimbe l'ensemble du tableau – de ce cercle de quatre personnages dont deux sont masqués – dans ce qui est ôté au regard.

Synchronisation (2015) fait référence aux gestes de natation synchronisée : un groupe de femmes, aux corps gracieux, bras levés et yeux fermés, dans l'harmonie d'être ensemble, est dirigé par une meneuse masquée. Au pied de ces visages sans yeux, gît un tas de masques – ces visages troués. Ici se mêlent volupté, aisance charnelle et inquiétude quant au devenir de ce groupe aveugle à la destinée inconnue.

Lise Stoufflet's paintings delimit a fictional space from which certain elements and objects at times spill over. The narrative escapes from a frame and becomes part of space. In this way the story carries on.

In their narratives and styles, her works are nurtured, among other things, by spiritualist photographs and documents, esoteric stories, ghosts, sects, apocalyptic reports and a variety of legends. The pastel hue of her paintings emphasizes this sensation of unreal images, often underscored by shadow play. Thus in *Bercé* (2016), the shadows of a mobile made of hair bobbles take the vacant place of a child-like body. Small pennants on the wall round off and surround this scene.

One of her first paintings, *Caresser* (2013), introduces us to the core of a formal vocabulary, which is extended in the making of her ensuing canvases: a form — an absent volume — is emphasized by red dots, in order to “bring the paint back to its flat surface”.¹ The form is suggested by the drawing of its outline, as if to name something without giving it a material shape.

Capuches (2015) is a carnival painting, where the disguises evoke ritual outfits. Is this the beginning or the end of an enigmatic parade, of a mystic communion whose codes and customs we are not acquainted with? The form of these clothes is the symbol of this community with no defined gender, and without a period. Secrecy swathes the whole picture — this circle of four figures, two of whom are masked — in what is taken away from the gaze.

Synchronisation (2015) refers to the movements of synchronized swimming: a group of women, with graceful bodies, their arms raised and their eyes closed in the harmony of being together, is directed by a masked leader. At the foot of these eyeless faces lies a heap of masks — faces with holes in them. Here is a mixture of voluptuousness, carnal ease and anxiety about the future of this blind group with an unknown destiny.

¹ La citation est issue d'entretiens avec l'artiste.

¹ The quotation is taken from an interview with the artist



Capuches, 2015
Peinture à l'huile sur toile /
Oil paint on canvas
170 x 140 x 2 cm

Bercé, 2016
Peinture à l'huile sur toile,
résine, chaînes en métal /
Oil paint on canvas, resin,
metal chains
Dimensions variables,
peinture / Dimensions
variable, painting:
150 x 150 x 2 cm



par / by Mickaël Roy

Sun Cunming

Né en 1985 à Changsha, Chine /
Born in 1985 in Changsha, China

Vit et travaille à /
Lives and works in Lyon

www.suncunming.com
suncunming@gmail.com

S'il n'est pas rare de retrouver un caillou coincé dans la semelle d'une chaussure, en revanche, y trouver un demi-cure-dent planté exactement dans une de ses rainures relève d'un heureux hasard. Et comme s'il s'agissait d'un jeu, la petite pièce Loto (2014) de Sun Cunming témoigne qu'il y a des coups de chance qui valent comme le symbole d'une rencontre fortuite et aléatoire. Réel ou bricolé, cet assemblage résulte d'une affaire de circonstance. Le mettre en forme et le hisser tel un trophée de coïncidence participe en cela de la « fossilisation » d'un potentiel souvenir qui pourrait tout aussi bien être une vue de l'esprit, si tant est que cela soit arrivé ou que cela puisse advenir. Par une position empreinte de respect et de modestie à l'égard des objets d'un quotidien trivial qu'il ne corrige pas, mais qu'il interprète par associations d'idées et manipulations du langage, Sun Cunming s'empare de ces signes convoqués comme des éléments d'un vocabulaire visuel polysémique, avec l'intelligence d'une utilisation volontairement « incorrecte » en ce qu'elle échappe au sens commun. Ainsi, alors que l'installation Cuckoo's Nest (2015) peut être déchiffrée par le truchement de son titre qui n'est pas sans évoquer le film Vol au-dessus d'un nid de coucou (Milos Forman, 1975), les objets en présence – un vieil étendoir à linge usé ressemblant à une tête de lit de dortoir médical et un plateau en acier recouvert de trois couleurs de peinture séchée à la manière d'une palette de fortune – contribuent à convoquer, par des bribes de réalité agrégées les unes aux autres pour provoquer de la fiction, le sentiment d'une réminiscence. Et si ces assemblages fonctionnent comme des vecteurs d'agrandissement de la mémoire, l'utilisation de la vidéo permet, quant à elle, de documenter des situations étonnantes. Box of Life (2014) dresse par exemple le portrait d'une anodine boîte de travail d'un diseur de bonne aventure qui se déploie à la façon d'une ingénieuse sculpture verticale. Ce faisant, en portant une attention particulière à des moments et à des traces de vie ordinaires, les œuvres de Sun Cunming ont le pouvoir de ravir parce qu'elles apparaissent comme des révélations.

It may not be unusual to find a pebble stuck in the sole of a shoe, but, on the contrary, finding in the same place a half-toothpick wedged in one of its grooves stems from a stroke of luck. And as if what was involved was a game, Sun Cunming's small piece Loto (2014) shows that there are strokes of luck which are like the symbol of a fortuitous and random encounter. Whether real or cobbled together, this assemblage is a result of a matter of circumstance. Giving it a shape and hoisting it like a trophy of coincidence is part, as such, of the "fossilization" of a potential memory which might just as well be a view of the mind, if it so happens that this has taken place or might take place. Through a position imbued with respect and modesty with regard to the objects of a trivial daily round which he does not rectify but which he interprets through associations of ideas and manipulations of language, Sun Cunming appropriates these signs summoned like elements of a visual vocabulary with many different meanings, with the intelligence of a deliberately "incorrect" utilization, insofar as it eludes common sense. So while the installation Cuckoo's Nest (2015) can be deciphered by way of its title, which calls to mind the film One Flew Over the Cuckoo's Nest (Milos Forman, 1975), the object present — an old, used laundry rack looking like a headboard in a medical ward, and a steel tray covered with three colours of dried paint in the manner of a makeshift palette — help to summon up the feeling of a reminiscence, through snippets of reality attached to each other to give rise to fiction. And if these assemblages work like vehicles to enlarge the memory, the use of video, for its part, makes it possible to document surprising situations. Box of Life (2014), for example, draws the portrait of an insignificant tool box of a storyteller recounting happy adventures, which is developed in the manner of an ingenious vertical sculpture. In so doing, by paying special heed to ordinary moments and traces of life, Sun Cunming's works are thoroughly capable of delighting us, because they appear like revelations.



Box of Life, 2014
Vidéo HD, couleur, son,
sous-titré français,
projection / HD video,
colour, sound, French
subtitles, projection
4' 12"

Loto, 2014
Semelle, demi-cure-dent /
Sole of shoe, half toothpick
7 x 6 cm

par / by Guillaume Désanges

Raphaël Tiberghien

Né en 1988 à /
Born in 1988 in Paris

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.raphaeltiberghien.com
raphaeltiberghien@gmail.com

Venu de la poésie, Raphaël Tiberghien, qui a fait des études littéraires avant les Beaux-Arts, travaille le texte dans ses rapports à l'espace. Jouant sur des correspondances entre des mots, des matières et des objets, il utilise le bois, le métal ou la céramique pour fabriquer des formes qui opèrent comme des chambres d'écho à des paroles enregistrées. S'y entremêlent des registres variés : témoignages, bribes de pensées, textes lus, conversations libres ou discours publics, qui émanent de ces formes soudainement organiques, sans que l'on sache exactement, du visuel ou du sonore, qui précède quoi. Dans tous les cas, le son acoustiquement modifié par ces canaux de diffusion sculpturaux crée un cercle artistique vertueux qui joue sur une dichotomie, visuelle autant que linguistique, entre le contenant et le contenu, le signifiant et le signifié. En découle des compositions discrètement fantastiques, à la fois bavardes et non discursives, d'autant plus abstraites que l'expression déraile souvent, frisant la pathologie (aphasie, syndrome de Gilles de la Tourette) ou la cacophonie. On notera ici une forme de théâtralité de la sculpture, qui renvoie au théâtre d'objets ou à la marionnette, avec le trouble psychique qui s'y rapporte, proche de l'inquiétante étrangeté objectale, que l'on retrouve dans les univers littéraires de Tadeusz Kantor ou Samuel Beckett. Pour le Salon de Montrouge, Raphaël Tiberghien travaille une nouvelle situation dans une direction plus politique. Utilisant le plâtre pour créer des formes creuses de drapé, l'artiste associe l'univers référentiel de ce motif (théâtral, monumental, sculptural) avec des paroles puisées dans le champ sémantique de la politique et de l'actualité, travaillant de manière métaphorique, mais aussi critique, le caractère à la fois vide et figé d'un certain discours public.

With a background in poetry, Raphaël Tiberghien, who studied literature before he attended a school of fine arts, works on texts in their relation to space. Playing on liaisons between words, materials and objects, he uses wood, metal and ceramics to manufacture forms which function like echo chambers with recorded words. Various chords are intermingled here: reports, snippets of thoughts, recited texts, free conversations and public speeches, which all emanate from these suddenly organic forms, without us knowing exactly what precedes what, in terms of the visual and the acoustic. In any event, the sound, acoustically modified by these sculptural channels of dissemination, creates a virtuous artistic circle which plays on a dichotomy, as visual as it is linguistic, between container and content, signifier and signified. The result is discreetly fantastic compositions, at once talkative and not discursive, all the more abstract because the expression often goes off the rails, verging on pathology (aphasia, Gilles de la Tourette syndrome) or cacophony. Here we may note a form of theatrical sculpture, which refers to the theatre of objects and puppets, with the psychic confusion related to those things akin to the objectal uncanniness which we find in the literary worlds of Tadeusz Kantor and Samuel Beckett. For the Salon de Montrouge, Raphaël Tiberghien is working on a new situation in a more political direction. Using plaster to create hollow forms of drapery, the artist associates the referential world of this motif (theatrical, monumental, sculptural) with words drawn from the semantic field of politics and news, working in a metaphorical but also critical way on the both empty and frozen character of a certain public discourse.



Le Soulèvement des objets, 2013
 Technique mixte (acier soudé, plexiglass, vitrine de récupération, argile, haut-parleurs) / Mixed media (welded steel, plexiglas, recycled glass window, clay, loudspeakers)
 85 x 135 x 87 cm

Une chambre à soi, 2014
 Installation sonore / Sound installation
 275 x 540 x 300 cm

par / by Matthieu Lelièvre

Beatriz Toledo

Née en 1979 à São Paulo, Brésil /
Born in 1979 in São Paulo, Brazil

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.beatriztoledo.com
beatriztoledo.br@gmail.com

Les images de Beatriz Toledo sont prélevées dans le réel, mais ne sont pas sélectionnées pour leurs qualités signifiantes. Au moyen d'installations et de dispositifs scéniques, elle explore d'autres formes de langages pour l'art contemporain, particulièrement saturé visuellement, comme par besoin constant de discours. Ces fragments sont parfois dissimulés au sein de dispositifs construits, et, parfois, l'image devient volume. Mais celle-ci ne coïncidant pas avec la forme de l'objet d'un point de vue sémantique, elle introduit de curieux paradoxes et de nouvelles formes de dialogues.

La démarche artistique de Beatriz Toledo pourrait se situer dans le champ de la rivalité entre les arts, incarnée notamment par le *paragone* entre la peinture et la poésie de l'*Ut pictura poesis* d'Horace, transposé à la Renaissance en celui de la peinture et de la sculpture. Mais son travail ne se laisse pas réduire à une exploitation de la tridimensionnalité dans une tentative de renouvellement du médium, il s'agit d'une intervention artistique globale.

Avec son installation, Beatriz Toledo ne représente pas un espace urbain précis, mais elle s'attaque aux frontières entre les arts, avec la sensibilité rétinienne d'une photographe et la perception spatiale d'un sculpteur ou d'un architecte. Elle confronte l'image à son environnement et — phénomène amplifié par la banalité du sujet — à une forme de déconstruction du dispositif de l'exposition. Elle semble en outre concevoir l'installation à la façon d'une vanité qui prendrait la forme de la ruine urbaine en même temps qu'elle témoignerait de la fragilité de l'œuvre d'art en soi. Si les peintures d'Hubert Robert, en particulier ses ruines antiques, consacraient au XVIII^e siècle le triomphe de la peinture stimulant la mémoire et l'émotion par la ruine, on ne sait exactement ici qui, de la ruine ou de l'art, fera de l'autre sa propre finalité.

Beatriz Toledo's images are taken from reality, but they are not selected for their meaningful qualities. Using installations and stage arrangements, she explores other forms of languages for contemporary art, which is particularly saturated visually, as if out of a constant need for discourse. These fragments are sometimes concealed within constructed systems, and, at times, image becomes volume. But because this latter does not overlap with the form of the object from a semantic viewpoint, she introduces curious paradoxes and new forms of dialogues.

Beatriz Toledo's artistic approach might be situated in the arena of the rivalry between the arts, incarnated in particular by the *paragone* between painting and poetry of Horace's *Ut pictura poesis*, transposed to the Renaissance into that of painting and sculpture. But her work cannot be reduced to an exploitation of three-dimensionality, in an attempt to renew the medium, it is a question of an overall artistic intervention.

With her installation, Beatriz Toledo does not represent a precise urban space, but rather grapples with the boundaries between the arts, with the retinal sensibility of a photographer and the spatial perception of a sculptor or architect. She confronts the image with its environment and — as a phenomenon amplified by the banality of the subject — with a form of deconstruction of the arrangement of the exhibition. In addition, she seems to conceive the installation in the manner of a *vanitas* taking on the form of the urban ruin at the same time as it illustrates the fragility of the work of art in itself. If the paintings of Hubert Robert, in particular his ancient ruins, consecrated the triumph of painting in the 18th century, stimulating memory and emotion through the ruin, here we do not exactly know which, out of the ruin or art, will make the other its own end purpose.

São Jerônimo, 2015
Photographie sur papier
peint et pierre / Photograph
on painted paper and stone
250 x 150 x 150 cm



Les Vases communicants,
2014
Photographies argentiques,
chaise, seau, vases,
dégraissant, pot de beurre,
éponge, chiffon, raclette,
papier rose, papier gris en
rouleau / Silver photographs,
chair, bucket, vases, grease
remover, butter dish, sponge,
rag, scraper, pink paper,
grey paper in a roll
700 x 400 x 500 cm



par / by Mickaël Roy

Anna Tomaszewski

Née en 1989 à /
Born in 1989 in Lille

Vit et travaille à /
Lives and works in Nice

annatktomaszewska.wix.com/anna-tomaszewski
annatk.tomaszewska@gmail.com

Selon une double logique de construction visuelle et matérielle, les assemblages matériologiques d'Anna Tomaszewski résultent d'un processus de manipulation de matériaux de dimensions minimum, convoqués comme autant de « matrices fécondes » utiles à l'apparition de formes connexes élargies, aussi autonomes qu'intermédiaires, dont on se saisit entre possibilités de reconnaissance et associations fictionnelles. Par agrandissement ou amoindrissement d'échelle, ces artefacts composés et installés dans une relation de proximité et de mise en abyme les uns à l'égard des autres, possèdent d'équivalentes variations imagées et en volume, associées pour provoquer ambiguïté et confusion chez le regardeur. En écho à cet intérêt pour ce que de bruts et ténus indices possèdent comme potentiel de transformation, la nouvelle installation *Spy Through* (2016), organisée en deux parties parallèles dans un espace de plan polygonal, participe d'une même dynamique. Par celle-ci, chaque élément en présence vu de près ou d'un peu plus loin, à l'endroit ou à l'envers — une base horizontale, une forme en plomb qui apparaît tel un élément naturel et une sphère transparente reflétant un paysage indistinctement éloigné et un espace proche, celui de l'exposition — est impliqué dans un système de changement d'apparence, à lire de gauche à droite et vice versa, selon une procédure qui redouble le sujet en même et cependant en autre, par simulacre, inversion et illusion, dans un temps et un espace conjoints et paradoxalement disjoints. Face à ces présences haptiques faussement jumelles qui discutent à l'aveugle et cependant en miroir, le regard se retourne et se fait rétrospectif pour vérifier la nature du passage qu'il perçoit, tel un bégaiement dans l'espace visible. Et de cette oscillation entre prélèvement, mise en scène, représentation et éventuellement altération de la perception, à l'extrémité d'une chaîne d'opérations et de procédés d'appropriation, de reproduction, d'ajustement et, ce faisant, de distanciation du réel et de ses feintes, naît l'espace d'un écart inframine, d'une courte distance, d'un intervalle où se joue de récurrentes occurrences pour la mémoire.

Based on a twofold logic of visual and material construction, Anna Tomaszewski's materiological assemblages result from a process involving the manipulation of very small sized materials introduced like so many "fertile matrices", practical for the appearance of enlarged connected forms, as autonomous as they are intermediate, which we grasp somewhere between possibilities of recognition and fictional associations. By enlarging or reducing the scale, these artefacts composed and installed in a relation of proximity and duplication with regard to each other, possess equivalent pictorial and volume-related variations associated to give rise to ambiguity and confusion in the onlooker. Echoing this interest in what rough and slender clues possess as a potential of transformation, the new installation *Spy Through* (2016), organized in two parallel parts in a polygonal space, is part of one and the same dynamic. Through this latter, each element present, seen close to or a little further away, either from the front or from the back — a horizontal base, a form made of lead which appears like a natural element, and a transparent sphere reflecting a vaguely remote landscape and a close space, that of the exhibition — is involved in a system of appearance changing, to be read from left to right and vice versa, based on a procedure which doubles the subject as itself and yet as another, by simulacrum, inversion and illusion, in a time and a space which are joined and paradoxically disjointed. In the face of these touch-related presences, which are falsely twinned, and which discuss blindly and yet in a mirror, the eye turns inside out and becomes retrospective in order to verify the nature of the passage which it perceives, like a stammering in the visible space. And this wavering between sampling, presentation, representation and, where relevant, alteration of perception, at the end of a sequence of operations and procedures of appropriation, reproduction, adjustment, and, in so doing, distancing of reality and its feints, there comes into being the space of an infra-thin gap, a short distance, an interval where recurrent occurrences for the memory are enacted.

Soutiens / With the support of: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

En suspens, 2013
Verre, peinture séchée /
Glass, dried paint
Dimensions variables /
Dimensions variable

Spy Through..., 2016
Plomb, verre, peinture
séchée / Lead,
glass, dried paint
Dimensions variables /
Dimensions variable



par / by Daria de Beauvais

Nicolas Tubéry

Né en 1982 à /
Born in 1982 in Carcassonne

Vit et travaille à /
Lives and works in Montreuil

www.nicolastubery.com
nicolastubery@gmail.com

La puissance fictionnelle du réel

Nicolas Tubéry propose une nouvelle expérience des situations du réel qu'il filme. Cependant, les films qu'il réalise instillent toujours un doute sur le degré de véracité de ce qui nous est donné à voir. En effet, l'artiste mêle subtilement fiction et réalité, mettant par exemple en scène des personnes jouant leur propre rôle dans des scénarios qu'il a écrits. *Maquignon* (2016) présente ainsi des marchands de bestiaux professionnels dans le cadre d'une foire aux chevaux factice. Cette confrontation du réel et de l'image se retrouve dans ses installations, qui peuvent autant être autonomes – et par là même devenir sculptures – qu'accompagner ses films. La notion de cadrage, cinématographique ou spatial, est également un élément prépondérant. Les matériaux utilisés par Nicolas Tubéry proviennent eux aussi du « réel » : tôle ondulée, tubes d'acier... Il use intentionnellement ces matériaux afin de leur créer une existence préalable à leur statut d'œuvre d'art, parallèlement à leur rôle d'origine qui est celui d'objets trouvés ou de construction. L'artiste a longtemps travaillé la question de l'événementiel, au sens d'expérience collective – du stade de foot à la salle de concert, avec les figures des supporters et des fans. Le monde agricole et rural qui lui est familier est aujourd'hui devenu une source d'inspiration importante : *Emballeuse* (2009), film sur une presse agricole, compactant le foin pour en faire des bottes de paille, la dépeint comme une machine célibataire, à la fois en marche et faisant du surplace ; *Demain la tonda* (2015), sur la tonte des moutons dans une petite bergerie, est une véritable « chorégraphie de l'effort », selon les mots de l'artiste, mais aussi une allégorie du temps suspendu. Pour ses films, Nicolas Tubéry confronte deux types d'images : une image documentaire, au dispositif technique léger, et une image de reconstitution, plus complexe : « Ce grand écart me permet de questionner l'acte cinématographique et notre propre rapport aux images du réel. » L'artiste nous montre avec brio que la représentation du réel peut générer une lecture nouvelle de ce dernier, visant à nous faire douter de notre propre rôle : spectateur, ou acteur ?

The Fictional Power of Reality

Nicolas Tubéry comes up with a new experience of situations of reality he is filming. However, the films he makes invariably instill a doubt about the degree of truthfulness of what we are presented with. The artist actually subtly mixes fiction and reality, for example by showing people playing their own roles in scripts written by him. *Maquignon* (2016) thus presents professional cattle merchants in the setting of a fictitious horse fair. This confrontation between reality and imagery can be found in his installations, which can be both autonomous — and thereby even becoming sculptures — and also accompany his films. The notion of framing, be it cinematographic or spatial, is also a predominant element. The materials used by Nicolas Tubéry also come from “reality”: corrugated iron sheets, steel tubes... He intentionally wears out these materials so as to give them an existence prior to their artwork status, in parallel with their original role which is that of found objects or construction objects. For many years, the artist has been working on the issue of the events, in the sense of collective experience — from the football stadium to the concert hall with figures of supporters and fans. The farming and rural world with which he is familiar has today become a significant source of inspiration: *Emballeuse* (2009), a film about an agricultural press, compacting hay to make bales of straw, depicts it like a bachelor machine, at once in motion and getting stuck; *Demain la tonda* (2015), about shearing sheep in a small sheepfold, is a veritable “choreography of effort”, to use the artist's own words, but also an allegory of suspended time. For his films, Nicolas Tubéry compares two types of images: a documentary image, with a light technical arrangement, and a more complex image of reconstruction: “This large gap enables me to question the cinematographic act and our own relation to images of reality.” With considerable panache, the artist shows us that the representation of reality can give rise to a new reading of it, aimed at making us have doubts about our own role: spectator, or actor?

Clède II, 2015
Impression numérique,
acier / Digital print, steel
70 x 65 x 15 cm



Demam La Tonda, 2015
Vidéo, installation /
Video, installation
Dimensions variables /
Dimensions variable
11' 11"



par / by Audrey Teichmann

Julie Vacher

Née en 1989 à /
Born in 1989 in La Garenne-Colombes

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.julievacher.com
jvacher4@gmail.com

Artiste vidéaste, Julie Vacher mène une analyse des rapports d'observation, d'interprétation et de transformation entretenus par les hommes avec leurs environnements. Ses méthodes de captation, empruntant au documentaire leur mode opératoire, s'en éloignent lors du montage, soulignant sur un mode indiciaire l'attention à prêter aux illusions de l'image. D'abord à l'affût patient de ces signes, l'artiste entre peu à peu dans le champ, suggère aux sujets qu'elle observe de légères mises en scène, comble les lacunes propres à l'observation du simple cours des choses.

Les œuvres soulignent cette ambiguïté, les limites cornées de l'image dans l'image, les strates de sens nées de synchronisations différenciées entre images et son. Ainsi, l'ouverture au noir d'*En passant sous le Gingko* (2013), comme de *BRÂME—La vie primitive qui habite les ombres* (2015), impose une écoute à l'aveugle des rumeurs de la forêt, des bruits domestiques. Pour autant, l'information sonore n'est pas à prendre comme telle : des transformations par fragmentation, distension et amplification font glisser les sons du vraisemblable à l'obsessionnel, à l'étrange. Seul le langage est préservé, parole sensible dont l'altérité, à son tour, fait obstacle à une compréhension immédiate des systèmes observés (*Formose phonique*, 2015).

Il reste que ces manipulations n'altèrent en rien l'immersion poétique au cœur de sphères ou écosystèmes autonomes : guetter les guetteurs du brâme, la rumeur des traditions orales, du vent, des animaux du *Bruit des GaGas*¹ (2016), permet d'embrasser l'attente distendue d'un climax : l'arrivée du cerf, la découverte d'un infralangage spirituel, identitaire. L'artiste s'inscrit ainsi dans une vision de l'environnement comme « d'abord entendu (écouté) et agi (par les gestes et déplacements physiques)² », construction phénoménologique transmise au spectateur par le biais d'installations formant de singuliers espaces-observatoires et espaces-appâts.

Julie Vacher is an artist and video-maker who analyses the relations of observation, interpretation, and transformation entertained by people with their environments. Her capture methods, borrowing their *modus operandi* from the documentary, become more distant during the editing, underlining, in a graded way, the attention we should pay to the illusions of imagery. At first on the patient lookout for these signs, the artist gradually enters the field, suggests light presentations for the subjects she observes, and fills in the gaps peculiar to our observation of the simple course of things.

The works emphasize this ambiguity, the dog-eared edges of the image within the image, and the layers of meaning arising from differentiated synchronizations between images and sound. So the opening in the dark of *En passant sous le Gingko* (2013), like *BRÂME—La vie primitive qui habite les ombres* (2015), impose a blind listening to the sounds of the forest and household noise. But the acoustic information is not to be taken as such: transformations by way of fragmentation, distension and amplification shift the sounds of verisimilitude towards the obsessive and the strange. Only language is preserved, the perceptible word whose otherness, in its turn, creates an obstacle for an immediate understanding of the systems observed (*Formose phonique*, 2015).

The fact remains that these manipulations in no way alter the poetic immersion in the heart of autonomous spheres and ecosystems: keeping an eye on those looking out for the stag's bell, the sound of oral traditions, the wind and the animals of *Bruit des GaGas*¹ (2016), makes it possible to embrace the distended expectation of a climax: the arrival of the stag, the discovery of a spiritual, identity-related infra-language. The artist thus includes herself within a vision of the environment as “first heard (listened to) and enacted (through physical gestures and movements)”², a phenomenological construct transmitted to the spectator by way of installations forming unusual observatory-spaces and lure-spaces.

¹ Esprits issus des croyances traditionnelles de la tribu taïwanaise des Jianshi.
• ² Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974, p. 232.

¹ Spirits resulting from the traditional beliefs of the Taiwanese Jianshi tribe. •
² Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris, Anthropos, 1974, p. 232.



BRÂME – La vie primitive qui habite les ombres, 2015
Vidéo 16/9, Full HD, stéréo /
Vidéo 16/9, Full HD, stereo
11' 40"

par / by Emmanuelle Lequeux

Paul Vergier

Né en 1976 à /
Born in 1976 in Valréas

Vit et travaille à /
Lives and works in Grignan

www.paulvergier.com
vergierpaul@gmail.com

La mer est désormais plastique, on le sait trop. Mais la terre l'est elle aussi, soumise aux ravages de l'Anthropocène. Quelle perspective alors pour le peintre de paysage contemporain ? Ancien élève des Beaux-Arts de Marseille et des Beaux-Arts de Paris, Paul Vergier s'est affronté dès l'enfance à la question dans sa Provence natale, avant de choisir de la prendre à bras le corps. Pour seul horizon, ses toiles ont donc les serres qui ont envahi la planète, et projettent de la nourrir tout entière. Mais le jeune peintre les envisage dans leur dimension domestique, et volontairement romantique, plutôt qu'industrialisée à l'espagnole. Ainsi a-t-il trouvé sa solution, très singulière, pour « pouvoir faire paysage sans paysage », comme il le dit. Des pots, des bâches, des treilles brinquebalantes, des cageots, des plantes grimpantes, des montagnes d'artifices : tous ces détails sont enchâssés dans ces abris de plastique translucide qu'il traque obsessionnellement. Protégé de chrysalides de tissu, le monde végétal y survit plus qu'il n'en surgit. C'est, avant tout, une « fascination technique pour ces lumières voilées » qui a happé l'artiste. Intéressé à l'idée d'explorer cet univers « d'enfermement, d'étouffement, de voiles », il en exploite à merveille le moindre interstice afin de « créer une surface dans la surface ». Une étrange émotion naît ainsi de ces toiles. Elle est due à la sophistication de son pinceau, qui dépeint à merveille les mille plis des tentes, la paradoxale beauté des effets du soleil, les presque transparences évoquées par des jus de couleurs qui se diluent dans leur effort de réalisme. Mais elle naît aussi de ces silhouettes qui parfois apparaissent. Un homme lisant, un autre qui contemple dans le vide, les gardiens d'un temple où le temps semble n'avoir pas prise. Des ouvriers désœuvrés pour qui la paresse serait la seule forme de résistance possible au monde extérieur, celui qui menace en hors-champ. En leur présence lointaine, toute une vie continue de croître, élégamment hors-sol.

From now on the sea is plastic as we know all too well. But the earth is also plastic, subject to the ravages of the Anthropocene. So what are the prospects for the contemporary landscape painter? A former student of the Marseille and Paris Schools of Fine Art, since he was a boy, Paul Vergier has been dealing with this question in his native Provence, before choosing to tackle it at close quarters. As his only horizon, his canvases thus contain the greenhouses which have invaded the planet and plan to feed it in its entirety. But the young painter sees them in their domestic, and intentionally romantic dimension, rather than industrialized, Spanish-style. He has duly found his very unusual solution, to “be able to create landscape without landscape”, as he puts it. Pots, sheets of plastic, rattling trellises, crates, climbing plants, and mountains of artifices: all these details are mounted in these translucent plastic shelters which he obsessively hunts down. Protected by chrysalises made of fabric, the plant world inside them survives more than it emerges from them. Above all, the artist is caught by a “technical fascination with these veiled lights”. Interested in the idea of exploring this world of “confinement, suffocation, and veils”, he makes wonderful use of the slightest interstice in order to “create a surface within the surface”. A strange emotion thus comes about from these canvases. It is due to the sophistication of his brush, which marvellously depicts the thousand and one folds of tents, the paradoxical beauty of the sun's effects, the quasi-transparencies evoked by coloured juices which are diluted in their effort at realism. But it also arises from these shapes which sometimes appear. A man reading, another gazing into the void, the watchmen of a temple where time seems to have no hold. Workers at a loose end, for whom idleness is probably the only form of possible resistance to the outside world, the world which threatens out of view. In their remote presence, a whole life keeps on growing, elegantly above ground.



L'Espace du manque, 2014
Huile sur toile /
Oil on canvas
175 x 200 x 5 cm

Le Vrai Tricouch, 2014
Huile sur toile, plastique
de serre, tiges métalliques,
néon / Oil on canvas,
greenhouse plastic,
metal rods, neon
200 x 200 x 15 cm

—
Soutiens / With the support of : Ministère de
la Culture et de la Communication, Conseil
départemental des Hauts-de-Seine, Ville
de Montrouge



par / by Gaya Goldcymmer

Romain Vicari

Né en 1990 à /
Born in 1990 in Paris

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.romainvicari.com
romainvicari@yahoo.com

L'art de la perturbation

D'un espace *l'autre*. En alerte, Romain Vicari n'arrête pas de repérer, de traverser les territoires, de les parcourir et de s'arrêter pour mieux voir. Puis, comme une évidence, c'est le moment juste qui s'impose et Romain Vicari s'en empare.

Dans la ville, il s'approprie les failles du tissu urbain – chantiers, espaces publics, abandonnés ou en friche – partout où la mémoire fait traces, là où le promeneur se transforme en archéologue du présent et crée une autre temporalité, comme une mémoire du futur.

La ville n'est pas son seul terrain de jeu. Avec une même allégresse, il met en place *d'autres jeux*, d'autres pistes, et investit les espaces clos. Avec jubilation, il ouvre, grâce à son protocole d'appropriation, des combinatoires insoupçonnées et sans limite.

Protocole qui rend visible une exigence iconoclaste, par lequel il perturbe les codes, les inverse pour mieux en établir d'autres. Des espaces extérieurs ou intérieurs, il refuse de valider les catégories, floute les lignes, annule les limites, brouille les pistes passant du *white cube* aux chantiers de construction, de l'ouvert au fermé, sans hésitation.

Arpenteur infatigable, il amplifie sa démarche d'appropriation, de fragmentation, de déconstruction, et permet à *autre chose* d'advenir. Il gratte, creuse et déchire, il attaque, sature et soude, il fracture les espaces, les surfaces, les parois. Il crée des *Combines*, il *installe* et associe autant qu'il sépare, il organise et rend possible des variations infinies. Il se joue des matériaux – paravent, résine, plâtre, métal, structure, ampoules électriques, béton, bois, pigments, aluminium, couleurs, résine, vidéo – pour investir les territoires réels mais aussi ceux de l'émotion et de la pensée.

En géomètre du sensible, dans un processus inlassable, Romain Vicari rend visible une nouvelle topographie, provoque des rencontres aléatoires qui, toutes, font sens.

The Art of Disturbance

From one space, *the other*. Romain Vicari, ever on the alert, is forever locating things, crossing territories, passing through them and stopping to get a better look. Then, like something obvious, it is the right moment which imposes itself, and Romain Vicari grasps it.

In the city, he appropriates the fissures of the urban fabric — construction sites, public places, abandoned and fallow — wherever memory makes traces, precisely where the walker turns into an archaeologist of the present and creates another time-frame, like a memory of the future.

The city is not his only playground. With a similar merriment, he introduces *other games*, other avenues, and occupies enclosed spaces. In a jubilant way, using his appropriation procedure, he opens up unsuspected and boundless combinations.

This is a procedure which renders an iconoclastic requirement visible, through which he upsets codes, and reverses them, the better to establish others. In outside or inside spaces he refuses to validate categories, blurs lines, does away with boundaries, and interferes with the tracks shifting from the white cube to construction sites, from the open to the closed, unhesitatingly.

Like an indefatigable surveyor, he broadens his approach of appropriation, fragmentation, and deconstruction, and helps *something else* to come about. He scrapes, hews and tears, he attacks, saturates and welds, he breaks up spaces, surfaces, and walls. He creates *Combines*, he *installs* and associates as much as he separates, he organizes and makes infinite variations possible. He juggles with materials — screen, resin, plaster, metal, structure, light bulbs, concrete, wood, pigments, aluminium, colours, video — to occupy real territories, but also those of emotion and thought.

As a geometrician of the perceptible, in an unrelenting process, Romain Vicari makes a new topography visible, giving rise to random encounters which all make sense.



Soutiens / With the support of: Ministère de la Culture et de la Communication, Conseil départemental des Hauts-de-Seine, Ville de Montrouge

Come to My Face, 2015
Vidéo installation /
Video installation
Dimensions variables /
Dimensions variable
6' 30"

Arajuba (miel couleur
d'orée), 2015
Installation in situ
Dimensions variables /
Dimensions variable



par / by Cécilia Becanovic

Josselin Vidalenc

Né en 1990 à /
Born in 1990 in Aurillac

Vit et travaille à /
Lives and works in Clermont-Ferrand

/
josselinvidalenc@yahoo.fr

**L'homme de tous les temps
« Tu auras fait de ton mieux.
Comme une fleur. » Daniel Spoerri**

**The Man for All Seasons
“You’ve done your best.
Like a flower.” Daniel Spoerri**

Josselin Vidalenc a très vite soutenu l'idée d'une forme changeante prête à se confronter à sa propre dissolution. Avec l'installation *Appartement-témoin à MAGMA-ville* réalisée en 2013, c'est son propre corps que l'artiste expose. Dès le début de la performance, nous voyons un homme tiré de son sommeil par le chant sans joie du réveil, prêt à accomplir un programme de gestes qui, sous la pression de formes préétablies élaborées par la culture, s'abâtardissent jusqu'à ne plus permettre l'accès à une interprétation. En cherchant le désordre, à travers une dynamique qui se nourrit du heurt d'éléments a priori inconciliables, Josselin Vidalenc entendait élargir ses possibilités créatrices et montrer comment notre environnement nous crée. Dans ses œuvres récentes, on remarque davantage un lien d'harmonie avec des objets du quotidien qui vont chercher souche commune auprès des richesses de la terre, comme avec la pierre rongée par les rouleaux des vagues. Ce qui rend les installations *Premier fruit* (2016), *La Chambre d'amis* (2015) et la série *Yyeuuxx* (2016) si attirantes, c'est qu'à leur contact nous pouvons suivre la voie tracée par l'artiste : celle qui nous encourage à tromper notre propre raideur extérieure pour nous lier à ce qui nous entoure sans craintes. Peut-être est-ce ce lien infiniment lointain et oublié qui les fait naître devant nous, ces lunes de porcelaine blanches, et les rend aptes à vivre. Si Josselin Vidalenc ne se montre plus aussi ouvertement qu'à ses débuts, cela tient à l'idée d'un corps suffisamment rendu disponible pour que naisse, à travers un motif gracieusement répété et une légère poudre de pigments, cette pulsation ininterrompue qui dit : c'est fêtes d'antan, c'est pieds qui dansent et mains qui agitent leurs paumes tièdes, c'est faim rongeuse, c'est parfums qui volent par toutes les prairies, c'est cantiques solennels, c'est buffets galants.

Josselin Vidalenc was very quick to get behind the idea of a changing form ready to face its own dissolution. With the installation *Appartement-témoin à MAGMA-ville* produced in 2013, it was his own body which the artist exhibited. From the beginning of the performance we see a man roused from his slumber by the joyless ringing of the alarm clock, ready to perform a programme of gestures which, under the pressure of pre-established forms worked out by culture, become bastardized to a point where they no longer permit access to any interpretation. By seeking disorder, through a dynamic nurtured by the clash of seemingly irreconcilable elements, it was Josselin Vidalenc's intent to broaden his creative possibilities and show how our environment creates us. In his recent works, we note rather a bond of harmony with everyday objects which will seek a common stock among the riches of the earth as with the stone gnawed by breaking waves. What makes the installations *Premier fruit* (2016), *La Chambre d'amis* (2015) and the series *Yyeuuxx* (2016) so appealing, is that, on contact with them, we can follow the path traced by the artist: the one which encourages us to deceive our own outer stiffness, in order to connect us to what surrounds us, fearlessly. Perhaps it is this infinitely distant and forgotten link which brings them into being in front of us, these white porcelain moons, and makes them suitable for living. If Josselin Vidalenc no longer shows himself as overtly as in his early days, this has to do with the idea of a body made sufficiently available so that, through an elegantly repeated motif and a light powder of pigments, this uninterrupted pulsation comes into being, which says: it is parties of yesteryear, it is feet which dance and hands which shake their tepid palms, it is gnawing hunger, it is perfumes which fly over every meadow, it is solemn canticles, and it is gallant buffets.



Yyeuuxx, 2016
Assiette en grès
percée, ficelle et pierre /
Pierced plate made of
sandstone, string and
stone
57 x 27 x 6 cm

Premier fruit, 2016
Contre-plaqué, peinture
aérosol sur carton, assiettes
et pieds de table rouillés /
Plyboard, aerosol paint on
board, plates and rusty
table legs
95 x 120 x 80 cm

—
Soutiens / With the support of: Ministère de
la Culture et de la Communication, Conseil
départemental des Hauts-de-Seine, Ville
de Montrouge



par / by Matthieu Lelièvre

Florian Viel

Né en 1990 à /
Born in 1990 in Bayeux

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

/
flo_rian.v@hotmail.fr

Life is not a beach. Ou peut-être que si. Les non-anglophones ne percevront pas l'homophonie qui laisse entendre que la vie n'est pas seulement une plage de sable fin, mais qu'elle est surtout une capricieuse en embuscade, prête à nous offrir le meilleur comme le pire, mais toujours par surprise... surtout le pire.

La relation entre cette expression et l'aspect jovial et accueillant de l'installation de Florian Viel est à la mesure des décalages dont il nourrit son travail. La liane en plastique et la plage, rêves synthétisés, sont devenues les tropes fumeux de l'artificialité du tropicalisme, qui, par ignorance, fainéantise de vérifier soi-même et confort de se contenter des récits amène l'individu à renoncer à chercher l'idéal. Une déconstruction qui a conduit Florian Viel à réaliser un musée de l'Ananas transposant les expériences de Marcel Broodthaers dans un univers artificiel et coloré, interrogeant au passage les problématiques de la scénographie et la relation entre l'objet d'art et son environnement.

Claude Lévi-Strauss disait des symboles qu'ils « n'ont pas une signification intrinsèque et invariable ; ils ne sont pas autonomes vis-à-vis du contexte. Leur signification est d'abord de position ». C'est ce que Florian Viel démontre avec les propres armes de l'ethnologie, ce qui l'a d'ailleurs conduit à interroger l'usage de la plante dans l'art contemporain. Car ses œuvres appartiennent souvent à une narration complexe, un scénario dont la puissance narrative tient à cette complexité sémantique de la couleur, de l'accumulation, des contrastes de la matière, y ajoutant parfois du son ou même des odeurs.

Une île déserte ? Pourquoi pas. Mais qu'irait-on faire sur une île déserte ? Florian Viel revient volontiers à l'ananas, qui fit rêver les premiers colons croyant avoir retrouvé le fruit du paradis perdu, jusqu'au moment où ils comprirent que ce fruit accompagnait très bien la viande humaine. Par ignorance, on ne se rend pas même compte que le rêve devient l'enfer, quand on ne sait plus le reconnaître... *Life is a beach.*

'Life is not a beach'. Or maybe it is. People who don't speak English will not pick up the homophonic wordplay which suggests that not only is life not a beach of fine sand, but that, furthermore, it is a temperamental woman lying in wait — in words of one syllable, a bitch — ready to offer us the best and the worst, but always by surprise... especially the worst.

The relation between this expression and the jovial and welcoming look of Florian Viel's installation is on a par with the discrepancies with which he informs his work. The plastic creeper and the beach, synthesized dreams, have become the hazy tropes of the artificiality of tropicalism, which, out of ignorance, idleness about self verification, and reassurance from being content with narratives leads the individual to give up looking for the ideal. A deconstruction which has led Florian Viel to create a Pineapple Museum, transposing the experiences of Marcel Broodthaers into an artificial and colourful world, questioning in passing the issues of set design and the relation between the art object and its environment.

Claude Lévi-Strauss used to say about symbols that they "do not have any intrinsic and invariable meaning; they are not autonomous in relation to the context. Their meaning is first and foremost to do with position". This is what Florian Viel shows with the particular weapons of ethnology, which has incidentally led him to question the use of plants in contemporary art. For his works often belong to a complex narrative, a screenplay whose narrative power has to do with this semantic complexity of colour, accumulation, and contrasts of matter, sometimes adding to all that sound and even smell.

A desert isle? Why not. But what would one go and do on a desert isle? Florian Viel reverts readily to the pineapple, which caused early settlers to dream, believing that they had found the fruit of paradise lost, until the moment when they realized that this fruit went very well with human flesh. Out of ignorance, we do not even realize that dream becomes inferno, when we no longer know how to recognize it... 'Life is a beach'.



Un peu plus loin
après la mer, 2014
Peinture murale /
Wall painting
800 x 3700 cm



Carénage, 2014
Sculptures en résine
acrylique peinte /
Sculptures made of
painted acrylic resin
40 x 19 x 47 cm
chaque / each

par / by Nathalie Mamane-Cohen

Maha Yammine

Née en 1986 à Zakrit, Liban /
Born in 1986 in Zakrit, Lebanon

Vit et travaille à /
Lives and works in Valenciennes

mahayammine.wordpress.com
mahayammine@hotmail.com

Le travail de Maha Yammine est à l'image d'un Liban artistique aujourd'hui en pleine ébullition. Enfant de guerre, l'artiste nous raconte l'enfance innocente et lointaine, marquée par les événements terribles d'un pays frappé par près de quinze ans de guerre civile. Ainsi, elle confronte ses souvenirs passés au Beyrouth d'aujourd'hui, devenu une ville moderne en permanente reconstruction.

Comme dans un jeu de mémoire, elle puise dans sa vie quotidienne passée pour construire des espaces, des territoires. Tous ces lieux, bien qu'occupés par ses souvenirs, sont devenus « abstraits ». Elle leur donne désormais une forme nouvelle. Réinterpréter, faire référence, rejouer, autant de mots qui font partie du vocabulaire formel de l'artiste.

Qu'il s'agisse de recréer des espaces ou plus simplement des formes, dans chaque cas, Maha Yammine invoque un vocabulaire qui n'a d'enfantin que l'apparence, car sous cette dernière se décèle la lourdeur toute particulière d'une histoire marquée par la violence.

Wall (2015) : un mur et des billes, associés pour nous donner l'impression d'un équilibre précaire. Cet élément architectural simple qu'est le mur est présenté comme en lévitation ou en équilibre sur un tas de billes de verre coloré. S'il est évident qu'il s'agit d'une référence aux jeux pratiqués par les enfants à travers le monde depuis des siècles, ce passe-temps ludique est ici enseveli par un élément architectural qui couvre, recouvre, sépare et divise.

Plus loin, elle réalise des obus de sable (*Obus*, 2015), convoquant deux entités a priori antagoniques : les armes et les jeux de plage. Maha Yammine crée des pâtés de sable, mais cette architecture naïve révèle la violence d'un monde en proie aux conflits où l'enfance n'a plus d'existence.

L'artiste nous plonge ainsi dans la noirceur de l'histoire. Son jeu à elle est de nous en faire prendre conscience. En déplaçant les formes et les contenus pour les faire s'entrechoquer, elle invite l'enfant qui est en chacun de nous à reconsidérer le monde dans lequel nous vivons.

Maha Yammine's work is like that of an artistic Lebanon which is nowadays in full ferment. As a child of war, the artist tells us about her innocent and distant childhood, marked by the terrible events of a country smitten by nearly 15 years of civil war. In this way, she confronts her past memories in the Beirut of today, which has become a modern city being forever rebuilt.

Like in a memory game, she draws from her past daily life to construct spaces and territories. Although occupied by her memories, all these places have become "abstract". From now on, she gives them a new form. Re-interpreting, making reference, re-enacting, all so many words which are part of the artist's formal vocabulary.

Whether it is a matter of re-creating spaces or, more simply, forms, in each instance Yammine invokes a vocabulary which is only childlike in appearance, because beneath this appearance is revealed the very specific heavy weight of a history marked by violence.

Wall (2015): a wall and some marbles, associated to give us the impression of a precarious balance. This simple architectural element, the wall, is presented as if in levitation or in equilibrium on a pile of colourful marbles. If it is obvious that what is involved is a reference to games played by children all over the world for centuries, this playful pastime is here buried by an architectural element which covers, re-covers, separates and divides.

Further on she makes artillery shells of sand (*Obus*, 2015), using two on the face of it antagonist entities: weapons and beach games. Yammine creates blocks of sand, but this naïve architecture reveals the violence of a world that is prey to conflicts, where childhood no longer exists.

The artist thus plunges us into the dark gloom of history. Her own game is to make us aware of it. By shifting forms and contents to make them collide she invites the child who is in each one of us to reconsider the world in which we live.

Obus, 2015
Sable / Sand
14 x 7 x 7 cm



Wall, 2015
Installation
Dimensions variables /
Dimensions variable

par / by Emmanuelle Lequeux

Alicia Zaton

Née en 1989 à /
Born in 1989 in Villeneuve-Saint-Georges

Vit et travaille à /
Lives and works in Paris

www.aliciazaton.com
aliciazaton@gmail.com

Elle a vécu avant de naître. Comme nous tous, mais peut-être un peu plus que la moyenne, elle a hérité de ces vies d'avant elle qui écrivent son roman familial. Et toutes ses œuvres s'efforcent aujourd'hui de le prolonger. Qu'elle réalise sculptures, photographies, vidéos ou éditions, ses archives personnelles constituent donc une matière première primordiale pour Alicia Zaton : photographies noir et blanc et récits de souvenir qui emmènent vers la Pologne d'où viennent ses parents, et dont visages et paysages hantent son travail. Jusqu'aux clichés, qu'elle se plaît à retourner : ainsi de cette vierge de plâtre face contre cimaise, de cette poupée russe noircie jusqu'à l'âme, ou de ces cornichons moulés dans le béton. Ce qui pourrait être folklore devient objet d'intensité. Il est question de feu, aussi, mais d'un feu pâle. Car Alicia Zaton ne cherche pas à mettre en scène une intime mythologie, à faire dans l'autofiction compassionnelle. Son travail nous met à une juste distance, comme l'indique cette palissade de bois brûlée que la jeune artiste, formée aux Beaux-Arts de Cergy, a posé à l'horizontale, fichée dans le mur, pour défendre un territoire autant que pour imposer un changement de perspectives. Ou certaines de ses images, figées dans une cire blanche qui les fait fantômes, prêtes à s'éteindre. Si Alicia Zaton s'inscrit dans son roman familial, voire son roman national, cela pourrait être à la manière d'un Julien Gracq quand il écrit : « J'ai toujours été étonné de la méprise qui fait du roman, pour tant d'écrivains, un instrument de connaissance, de dévoilement ou d'élucidation. Le roman est un *addendum* à la création, addendum qui ne l'éclaire et ne la dévoile en rien. » Elle non plus n'éclaire ni de dévoile, fragmentant un peu plus cette mémoire en fragments. Celles qui en disent finalement le plus long, ce sont ces mains qu'elle a sculptées en les faisant surgir du mur. Ouvertes ou recueillies sur elles-mêmes, elles offrent autant qu'elles retiennent.

She lived before being born. Like all of us, but perhaps a bit more than the average, she has inherited those lives before her which write her family novel. And, today, all her works are striving to prolong it. Whether she produces sculptures, photographs, videos or editions, her personal archives thus form a raw material that is quintessential for Alicia Zaton: black and white photographs and tales which lead to Poland, where her parents come from, and whose faces and landscapes haunt her oeuvre. Even in stereotypes, which she enjoys turning inside out: so it is with this plaster virgin facing the wall, this Russian doll blackened to the core, and these gherkins cast in concrete. What might be folklore becomes an intense object. Involved here is fire, too, but pale fire. Because Alicia Zaton is not trying to present a private mythology, or deal with compassionate auto-fiction. Her work keeps us at a proper distance, as is indicated by this burnt wooden fence, which the young artist, who attended the Cergy School of Fine Arts has placed horizontally, driven into the wall, to defend a territory as much as to impose a change of perspective. And some of her images, frozen in white wax which turns them into ghosts, ready to fade out. If Alicia Zaton includes herself in her family novel, not to say her national novel, this could be in the manner of a writer like Julien Gracq when he writes: "I have always been surprised by the scorn which, for so many writers, makes the novel an instrument of knowledge, revelation and elucidation. The novel is an *addendum* to creation, an addendum which does not shed light on it and in no way unveils it." Nor does this artist shed light or unveil, breaking this memory up a little bit more into fragments. Those which in the end have the most to say are these hands which she has sculpted, making them emerge from the wall. Whether open or clasped one in the other, they offer as much as they hold back.

Matka (mère), 2014
Moulage en plâtre, fixé au mur à hauteur d'homme /
Plaster cast, fixed to the wall at eye level
47 x 27 x 5 cm



Portret rodzinny
(portrait de famille), Pologne,
2014
Photographie / Photograph
Dimensions variables /
Dimensions variable



par / by Ami Barak

Le Cabaret

au Salon!



Roman Signer
Bottes pour tirer
au pistolet, 1991
Paire de bottes en plastique,
ciment blanc, tube en
acier galvanisé / Pair of
plastic boots, white cement,
galvanised steel tube
49,5 x 30 x 13 cm
Collection Frac
Poitou-Charentes



Július Koller
 Ping-Pong (U.F.O.), 2005
 Table de ping-pong avec
 bandes de plastique
 (rouges et blanches) /
 Ping-Pong table with
 plastic strips
 (red and white)
 137 x 70 x 152,5 cm

Une manifestation satellite dont le concept vient en appui et en toile de fond de l'exposition principale. En 1916 naissait à Zurich le Cabaret Voltaire, lieu de création bouillonnant impulsé par Hugo Ball et Tristan Tzara, duquel émergea le mouvement Dada. Des performances chantées d'Emmy Hennings aux déclamations de poèmes simultanés de Tristan Tzara et Richard Huelsenbeck, en passant par l'exhibition des masques de Marcel Janco et de Sophie Taeuber : entre février et juillet 1916, les quelques mois d'existence du Cabaret Voltaire furent le théâtre d'un joyeux bazar ultra-crétatif qui remit définitivement en question les bases mêmes du modèle des beaux-arts.

Le mouvement Dada a marqué tant de lignées d'artistes à travers les décennies et continue de déteindre par son esprit sur toutes générations confondues. On retrouve constamment des formes renouvelées et des références appuyées y compris chez les protagonistes de cette édition du Salon. Cent ans plus tard, les artistes continuent à puiser leurs références dans ce mouvement fondateur de l'histoire de l'art moderne qui institua l'autonomie de l'œuvre d'art, avec le retour en force de la performance depuis les années 1990.

Dans cette manifestation collatérale dialoguent documents d'archives et fac-similés de Dada avec des œuvres d'artistes contemporains qui n'ont de cesse d'explorer les thèmes initiés par les dadaïstes, au regard des problématiques actuelles.

On retrouvera, entre autres, l'œuvre délicieusement foudroyante du collectif Présence Panchouette, le positionnement avant-gardiste de Július Koller dans un contexte hostile, l'engagement confidentiel, mais combien déterminant, de Jiří Kovanda, la présence du catalan Joan Brossa, considéré comme l'un des grands poètes scéniques touche-à-tout (théâtre, cinéma, opéra, performances, cabaret, *happenings*, cirque, strip-teases), les masques de Tarik Kiswanson, de Kader Attia et de Pascale Marthine Tayou en écho à la mystique de Marcel Janco, autant de mises à jour contextuelles et de questionnements soulevés justement par ce que l'objet tend à dissimuler. Une perruque-voiture de Meschac Gaba dans la lignée des sculptures d'objets de Jean Arp, ou encore les objets performatifs d'un Roman Signer ainsi que ses vidéos explosives, le film culte *Der Lauf der Dinge* de Peter Fischli & David Weiss, une succession d'incidents matériels et chimiques sous forme d'installation éphémère dont la métaphore d'un monde éclaté et chaotique aurait pu

A satellite event whose concept underpins, backdrop-like, the main exhibition. The year 1916 saw the birth, in Zurich, of the Cabaret Voltaire, a seething creative place, brainchild of Hugo Ball and Tristan Tzara, from which the Dada movement emerged. From the sung performances of Emmy Hennings to the simultaneous declamations of poems by Tristan Tzara and Richard Huelsenbeck, by way of the exhibition of masks organized by Marcel Janco and Sophie Taeuber: between February and July 1916, the Cabaret Voltaire's few months of existence were the hub of a joyful and extremely creative arena, which once and for all called into question the very foundations of the fine arts model.

The Dada movement has marked so many lines of artists over the decades, and, through its spirit, it is still having an influence on every new generation. We are constantly rediscovering renewed forms and insistent references, including among those taking part in this Salon. A hundred years later, artists are still deriving their references from that ground-breaking movement in the history of modern art, which introduced the autonomy of the work of art, with the powerful comeback of performance since the 1990s.

In this collateral event, there is a dialogue between archival documents and Dada facsimiles, with works of contemporary artists who are forever exploring the themes ushered in by the Dadaists, with regard to present-day issues.

Among other things we shall discover the delightfully extraordinary work of the Présence Panchouette collective, the avant-garde stance of Július Koller in a hostile setting, the confidential but oh so decisive involvement of Jiří Kovanda, the presence of the Catalan Joan Brossa, regarded as one of the great jack-of-all-trades stage poets (theatre, film, opera, performances, cabaret, happenings, circus, strip-teases), the masks of Tarik Kiswanson, Kader Attia and Pascale Marthine Tayou echoing the mystique of Marcel Janco, all so many contextual updates, and questions raised precisely by what the object tends to conceal. A car-wig by Meschac Gaba, in the tradition of Jean Arp's sculptures of objects, and the performative objects of an artist like Roman Signer, as well as his explosive videos, the cult film *Der Lauf der Dinge* by Peter Fischli & David Weiss, a succession of material and chemical incidents in the form of an ephemeral installation whose metaphor of a shattered and chaotic world might have found its source in the *bricolage* spirit of the Dadaists. Using old images of masks, and costumes coming



Kapwani Kiwanga
Flowers for Africa: Ivory
Coast, 2014
Bouquet de fleurs réalisé à
partir du protocole écrit et
signé par l'artiste, documents
iconographiques / Bouquet of
flowers composed following
a protocol written and signed
by the artist, illustrative
documents
Dimensions variables /
Dimensions variable
Collection Christophe Guillot

Toilet Paper
(Collaboration Maurizio
Cattelan / Pierpaolo Ferrari)
Untitled, 2015
Paravent en bois,
impression couleur UV,
verniss, laiton massif, métal
anodisé / Wooden screen, UV
colour print, varnish, solid
brass, anodised metal
175,4 x 167,9 x 2,5 cm
Collection particulière /
Private collection





Kader Attia
 Mask, 2013
 Masque en bois, miroir,
 support en acier / Wooden
 mask, mirror, steel stand
 71 x 25 x 25 cm
 Collection Anne-Hélène
 Decaux

« Le Cabaret au Salon! » bénéficie du support de / is supported by Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture

trouver sa source dans l'esprit bricolage des dadaïstes. Ulla von Brandenburg évoque, au travers d'images anciennes de masques, de costumes relevant de la tradition populaire, mais surtout du théâtre, un monde des apparences qui étrangement renvoie à notre actualité. Valentin Carron s'attèle depuis un moment à déconstruire la « mythologie » suisse dans une veine apparentée à Dada, les sculptures de Jean-Luc Moulène dénotent une recherche formelle non dénuée d'humour ou de dérision, et, de son côté, Daniel Firman désacralise la sculpture. Abraham Cruzvillegas travaille à partir d'objets trouvés et de matériaux disparates et compare ses œuvres à des autoportraits contradictoires et improvisés, tandis que Sylvie Fleury réplique des objets qui sont investis habituellement par la société d'une valeur esthétique tendancieuse et d'un attachement sentimental. Via des arrangements floraux, Kapwani Kiwanga célèbre l'indépendance des pays africains à travers la reproduction de décorations trouvées dans les photographies d'archives, et Anca Munteanu Rimnic, en anthropologue du présent, souligne par l'intermédiaire d'hybridations les mutations qui gardent pour elle un côté immuable.

Y seront associés une programmation de films dada de Hans Richter, Man Ray, Fernand Léger ou encore René Clair.

Une programmation a été également pensée dans un pur esprit dada contemporain avec des performances de Guy de Cointet, jouant de l'objet et des codes de la muséographie, de Guillaume Désanges en conférencier de *Vox artist* dont l'enjeu est anhistorique, de Pauline Curnier Jardin, dont la *Blutbad Parade* prend prétexte d'un tragique fait de guerre pour aboutir à une sublimation artistique hautement jouissive, et enfin de Louise Hervé & Chloé Maillet, au récit touffu et instruit où elles revêtent tous les rôles.

from the popular tradition but above all from the theatre, Ulla von Brandenburg conjures up a world of appearances which strangely refer to our present-day situation. For a while now, Valentin Carron has been grappling with deconstructing Swiss "mythology" in a vein akin to Dada, the sculptures of Jean-Luc Moulène denote a line of formal research not without wit and derision, and, for his part, Daniel Firman demythologizes sculpture. Abraham Cruzvillegas works using found objects and disparate materials, and compares his pieces with contradictory and off-the-cuff self-portraits, while Sylvie Fleury replicates objects which are usually imbued by society with a tendentious aesthetic value and a sentimental attachment. By way of floral arrangements, Kapwani Kiwanga celebrates the independence of African countries through the reproduction of decorations found in archival photographs, and by way of hybridizations Anca Munteanu Rimnic, as an anthropologist of the present, underscores changes which have an immutable aspect for her.

Associated with all of the above will be a programme of Dada films by Hans Richter, Man Ray, Fernand Léger and René Clair.

A programme has also been devised in a pure contemporary Dada spirit with performances of Guy de Cointet, playing with the object and museographic codes, along with Guillaume Désanges as a lecturer of *Vox artist*, where the challenge is anhistorical, Pauline Curnier Jardin, whose *Blutbad Parade* takes as its pretext a tragic fact of war, and then culminates in an extremely joyous artistic sublimation, and last of all Louise Hervé & Chloé Maillet, with their dense and erudite narrative, in which they play all the parts.



Jean-Luc Moulène
La Victoire de Bercy,
Paris, mai 2007, 2007
Contreplaqué
mélaminé et laiton
(cire perdue) /
Melamine plyboard
and brass (lost wax)
19 x 16 x 42,5 cm

Ulla von Brandenburg
Drei Figuren mit Stock, 2016
Aquarelle sur papier ancien
marouflé sur toile /
Watercolour on old
backed paper on canvas
140 x 110 cm



Neil Beloufa
Rationalized Vacuum,
de la série / from the series:
Legs, 2015
Fer peint, résine, teinture /
Painted iron, resin and dye
120 x 55 x 40 cm



Pascale Marthine Tayou
Mask, 2014
Cristal, techniques
mixtes / Crystal,
mixed media
Approx. 46 x 56 x 32 cm

par /by
Cécile Bargues

Dada Cabaret



Marcel Janco
Cabaret Voltaire,
vers / circa 1916
Huile sur toile / Oil on canvas
Dimensions inconnues /
Dimensions unknown
Œuvre perdue ou détruite /
Work lost or destroyed

«Le Cabaret a duré six mois, chaque soir on enfonga le triton du grotesque du dieu du beau dans chaque spectateur, et le vent ne fut pas doux – secoua tant de consciences – le tumulte et l’avalanche solaire – la vitalité et le coin silencieux près de la sagesse et de la folie – qui pourrait en préciser les frontières? – lentement s’en allèrent les jeunes filles et l’amertume plaga son nid dans le ventre du père de famille. Un mot fut né, on ne sait comment DADA DADA on jura amitié sur la nouvelle transmutation, qui ne signifie rien, et fut la plus formidable protestation, la plus intense affirmation amie du salut liberté juron masse combat vitesse prière tranquillité guérilla privée négation et chocolat du désespéré.»

Nul texte mieux que la tourbillonnante «Chronique zurichoise» de Tristan Tzara¹ donne plus exactement le sentiment de l’effervescence hors norme et sans mesure du Cabaret Voltaire. À la faveur de la neutralité suisse, Zurich devient dès 1915 la «capitale artistique clandestine» d’un monde en guerre, dans les mots de Marc Dachy², une «île au milieu du feu, du fer et du sang», dans ceux de Marcel Janco. De toutes parts arrivent des jeunes gens réfractaires, déserteurs, écœurés par le bourrage de crâne et le carnage (700 000 victimes à Verdun en 1916); des *outcasts*, des pacifistes, des anarchistes, des contestataires, des esprits libres qui ne craignent pas de brûler leurs vaisseaux. Là se trouvent le compositeur Ferruccio Busoni, James Joyce, Lénine, lequel devait jouer aux échecs avec Tzara, et d’autres. «Lorsque je fondis le Cabaret Voltaire, écrit Hugo Ball, j’étais convaincu qu’il y aurait en Suisse quelques jeunes hommes libres qui voudraient non seulement jouir de leur indépendance, mais aussi la prouver.»

Dont acte. «Au rendez-vous des arts», se souvient Janco, accourent «peintres, étudiants, révolutionnaires, touristes, escrocs internationaux, psychiatres, demi-monde, sculpteurs et de gentils espions à court d’information³». Dada se répand comme une traînée de poudre. Mais ses armes sont singulières, sans égal. Jean Arp, Ball, Richard Huelsenbeck, Walter Serner, Hans Richter, Viking Eggeling, Tzara, Sophie Taeuber, Emmy Hennings, tous fomentent une révolution. Des cadres de pensée. De l’art. Du langage. Et dans la petite salle de la Meierei, quinze à vingt tables, une scène de 10 mètres, toujours archi-comble, chacun porte haut son «dégoût», un peu comme le dandy son monocle. Chacun manifeste contre une civilisation affolée, faillie, laissée «entre les mains des bandits qui détruisent et déchirent les siècles». «Que chaque homme crie», dira Tzara, à peine âgé de 20 ans en 1916. «Il y a un grand travail destructif, négatif à accomplir. Balayer, nettoyer. [...] Sans but ni dessein, sans organisation: la folie indomptable, la décomposition⁴.»

Pour l’ambiance, elle est fixée par Janco, dans un tableau détruit, *Cabaret Voltaire* (vers 1916) [ill. p. 136], qu’Arp décrit ainsi: «Nous sommes en train de mener un grand sabbat. Les gens autour de nous crient, rient et gesticulent. Nous répondons par des soupirs d’amour, des salves de hoquet, des poésies, des “Oua, Oua” et

“The Cabaret lasted for six months, every night we drove the triton of the grotesque of the god of beauty into each spectator, and the wind was not mild — shook so many consciences — the turmoil and the solar avalanche — the vitality and the quiet corner close to wisdom and madness — who could identify their boundaries? — slowly the girls went away and bitterness placed its nest in the belly of the father. A word was born, nobody knows how, DADA, DADA, we swore friendship on the new transmutation, which means nothing, and was the most tremendous protest, the most intense affirmation friend of salvation freedom swear-word mass combat speed prayer tranquillity guerrilla private denial and chocolate of the desperate.”

No text better than Tristan Tzara’s whirlwind “Chronique zurichoise” gives more exactly the sense of extraordinary and outright effervescence that marked the Cabaret Voltaire. In favour of Swiss neutrality, in 1915 Zurich became the “clandestine art capital” of a world at war, in the words of Marc Dachy,² an “island in the midst of fire, iron and blood”, in those of Marcel Janco. Rebellious young people and deserters sickened by the brainwashing and carnage (700,000 victims at Verdun in 1916) arrived from every quarter; outcasts, pacifists, anarchists, anti-establishment protesters, and free spirits who were not afraid of burning their bridges. Zurich played host to the composer Ferruccio Busoni, James Joyce, Lenin, who was to play chess with Tzara, and others. “When I founded the Cabaret Voltaire”, wrote Hugo Ball, “I was quite sure that there would be a few free young men in Switzerland who would want not only to enjoy their independence, but also prove it.”

Duly acknowledged. “To the meeting place of the arts”, recalls Janco, “came painters, students, revolutionaries, tourists, international hustlers, psychiatrists, courtesans, sculptors and nice spies short of information.”³ Dada spread like wildfire. But its weapons were unusual, and peerless. Jean Arp, Ball, Richard Huelsenbeck, Walter Serner, Hans Richter, Viking Eggeling, Tzara, Sophie Taeuber, and Emmy Hennings all fomented a revolution. Frameworks for thinking. Art. Language. And the little room at the Meierei, 15-20 tables, a 30-foot stage, always full to bursting, everyone wearing their “disgust” on their sleeves, a bit like dandies wearing their monocles. Everyone demonstrated against a panic-stricken, bankrupt civilization, left “in the hands of the bandits who destroy centuries and rend them asunder”. In Tzara’s own words, when he was barely 20, in 1916: “Let everyone shout. There is a great, destructive, negative task to be accomplished. Sweeping, cleaning. [...] With neither goal nor design, and no organization: indomitable madness, and decomposition.”⁴

Where the atmosphere was concerned, it was set by Janco, in a now destroyed picture, *Cabaret Voltaire* (circa 1916) [ill. p. 136], which Arp described thus: “We are in the process of conducting a great Sabbath. The people around us shout, laugh and gesticulate. We respond by sighs of love, salvos of hiccups, poems, the “Oua,

1 Tristan Tzara, «Chronique zurichoise», dans Richard Huelsenbeck (dir.), *Almanach dada*, éd. bilingue, trad. Sabine Wolf, notes de Michel Giroud et Sabine Wolf, Dijon, Les Presses du réel, 2005, p. 27. L’édition originale allemande parut en 1920 à Berlin chez Erich Reiss. • 2 Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes. Rapport sur l’anéantissement de l’ancienne beauté*, éd. revue et augmentée, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 2011 [1994]. • 3 Marcel Janco, «Dada créateur», dans Willy Verkauf (dir.), *Dada, monographie d’un mouvement*, Teufen (Suisse), Arthur Niggli Ltd., 1957; trad. Marc Dachy et Corinne Graber dans Marc Dachy, *Archives Dada / Chronique*, Paris, Hazan, 2005, p. 20. • 4 Tristan Tzara, «Manifeste dada 1918», dans *Sept manifestes dada. Lampisteries*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1979 [1963], p. 33.

1 Tristan Tzara, “Chronique zurichoise”, in Richard Huelsenbeck (ed.), *Almanach dada*, bilingual edition, trans. Sabine Wolf, notes by Michel Giroud and Sabine Wolf, Dijon, Les Presses du réel, 2005, p. 27. The original German edition appeared in 1920 in Berlin, published by Erich Reiss. • 2 Marc Dachy, *Dada & les dadaïsmes. Rapport sur l’anéantissement de l’ancienne beauté*, revised and enlarged edition, Paris, Gallimard, coll. “Folio essays”, 2011 [1994]. • 3 Marcel Janco, “Dada créateur”, in Willy Verkauf (ed.), *Dada, monographie d’un mouvement*, Teufen (Switzerland), Arthur Niggli Ltd., 1957; trans. Marc Dachy and Corinne Graber in Marc Dachy, *Archives Dada / Chronique*, Paris, Hazan, 2005, p. 20. • 4 Tristan Tzara, “Manifeste dada 1918”, in *Sept manifestes dada. Lampisteries*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1979 [1963], p. 33.

Joan Brossa
 Roda Quadrada, 1969-1989
 Bois, fer / Wood, iron
 114 x 114 x 30 cm
 Collection Frac Centre
 – Val de Loire



des “Miaou” de bruitistes moyenâgeux. Tzara fait sauter son cul comme le ventre d’une danseuse orientale. Janco joue un violon invisible et salue jusqu’à terre. Madame Hennings avec une figure de madone essaie le grand écart. Huelsenbeck n’arrête pas de frapper sur sa grosse caisse, pendant que Ball l’accompagne au piano pâle comme un mannequin de craie. On nous attribua le titre honorifique de nihilistes. Les directeurs de la crétinisation appelaient de ce nom ceux qui ne suivaient pas leur route⁵. »

Chaque soir, on profère « un évangile noir lancé à son des klaxons », « une espèce de fin du monde après tout⁶ ». Et tout cela dans une atmosphère légère de cabaret : scène ouverte, soirée russe, avec balalaïka, soirée roumaine. Ou comment donner corps à une révolte aussi immense que désinvolte. « Ce que nous célébrons est à la fois un jeu de fous et une fête des morts », note Ball. Les acrobates dansent au bord du gouffre. Dada, c’est l’espoir jusqu’au bout, la grande gaieté lovée au cœur même du désastre, « une espèce de pureté qui ressemble au feu, tous les jours comme s’ils étaient le dernier, tous les gestes comme un pari mortel, et avec cela le cerfeuil de l’humour⁷. » On a peu mesuré à quel point Dada est terrible, désespéré, et en même temps incroyablement libérateur et joyeux. « Ainsi avons-nous détruit, brusqué, raillé... et ri », se remémore Richter. « Nous avons ri de tout : de nous-mêmes, comme du Kayser, du Roi et de la Patrie, des panses à bière, des sucettes. Nous prenions le rire au sérieux. Ce n’est que le rire qui garantissait le sérieux avec lequel nous exerçons notre anti-art sur le chemin de la découverte de nous-mêmes. Mais les éclats de rire n’étaient que l’*expression* de la nouvelle expérience, et non pas son contenu ni son *but*⁸. »

5 Jean Arp, « Dadaland », dans *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs, 1920-1965*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 2001 [1966], p. 308. • 6 Propos de Marcel Janco rapportés par Louis Aragon, *Projet d’histoire littéraire contemporaine*, éd. établie, annotée et préfacée par Marc Dachy, Paris, Mercure de France, coll. « Digraphe », 1994, p. 57-58. • 7 Louis Aragon, « L’aventure terrestre de Tristan Tzara », dans *L’Œuvre poétique. Tome IV. 1960-1965*, Paris, Livre Club Diderot / Messidor, 1990, p. 1090-1091. Ce texte dont le titre est un jeu de mots (Tzara signifie « terre » en roumain) a paru deux fois : en première page des *Lettres françaises*, n° 1010, 2 janvier 1964, et sous forme de fragments dans *L’Humanité*, le 28 décembre 1963. Tzara décède le 24 décembre 1963. • 8 Hans Richter, *Dada. Art et anti-art*, Bruxelles, La Connaissance, 1965, p. 62.

Oua”s and “Miaou”s of mediaeval bruitists. Tzara makes his arse jump like the belly of an oriental dancer. Janco plays an invisible violin and bows right down to the ground. Mrs. Hennings, with the face of a Madonna, tries to do the splits. Huelsenbeck is forever beating his big drum, while Ball accompanies him on the pale piano like a chalk mannequin. We were given the honorary title of nihilists. The directors of cretinization used this name for those who did not follow their path.⁵

Every night was proffered “a black gospel launched to the sound of car horns”, “a kind of world’s end after all”.⁶ And all this in a light cabaret atmosphere: open stage, Russian evening, with balalaïka, Romanian evening. Or how to give substance to a revolt as immense as it was nonchalant. “What we are celebrating is at once a madmen’s game and a festival of the dead”, noted Ball. Acrobats danced on the edge of the abyss. Dada was hope to the very end, great gaiety coiled up at the very heart of the disaster, “a sort of purity that resembles fire, every day as if each day were the last, all gestures like a mortal wager, and with this the chervil of wit.”⁷ It has been little gauged, the extent to which Dada was fearsome, desperate, and at the same time unbelievably emancipating and joyous. “In this way we destroyed, jostled, railed... and laughed”, recalls Richter. “We laughed at everything: at ourselves, at the Kaiser, the King and the Fatherland, at beer bellies, and lollipops. We took laughter seriously. It is only laughter that guaranteed the seriousness with which we exercised our anti-art on the path to discovering ourselves. But those guffaws of laughter were just the *expression* of the new experience, and neither its content nor its *purpose*.”⁸

5 Jean Arp, “Dadaland”, in *Jours effeuillés. Poèmes, essais, souvenirs, 1920-1965*, Paris, Gallimard, coll. “NRF”, 2001 [1966], p. 308. • 6 Words of Marcel Janco recorded by Louis Aragon, *Projet d’histoire littéraire contemporaine*, edition drawn up, annotated and prefaced by Marc Dachy, Paris, Mercure de France, coll. “Digraphe”, 1994, p. 57-58. • 7 Louis Aragon, “L’aventure terrestre de Tristan Tzara”, in *L’Œuvre poétique. Tome IV. 1960-1965*, Paris, Livre Club Diderot / Messidor, 1990, p. 1090-1091. This text, whose title is a play on words (Tzara means “earth” in Romanian), was published twice: on the first page of *Les Lettres françaises*, n° 1010, 2 January 1964, and in the form of fragments in *L’Humanité*, 28 December 1963. Tzara died on 24 December 1963. • 8 Hans Richter, *Dada. Art et anti-art*, Brussels, La Connaissance, 1965, p. 62.

« La sincérité jusqu'à l'anarchie », déclarera, lapidaire, Tzara⁹. Dada revendique le droit à la contradiction (OUI=NON), la possibilité de faire deux actions opposées ensemble, dans une seule fraîche respiration. Contre la « logique assassine », contre l'ordre du discours, l'ordre du monde, dont tout porte à croire qu'ils sont illusoire, contre les formes usées d'une langue « bonne à tricoter des monuments », il s'agit de restaurer leurs domaines à l'art et à la poésie, au-dessus de la mêlée. Détruire et construire, dans un même mouvement. Dans le « manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », Tzara écrit : « on envisage l'anéantissement (toujours prochain) de l'art. Ici l'on désire un art plus art. Hygiène devient pureté mon dieu mon dieu¹⁰ ». Arp précise : « dada est pour le sans sens ce qui ne signifie pas le non-sens » ; « dada est pour le sens infini et les moyens définis¹¹ ». De là ce que Tzara nomme des « œuvres fortes, droites, à jamais incomprises, dont les éléments sont aussi les moyens ». Il y a donc la clameur, et la rigueur.

L'attaque porte en premier lieu sans doute sur la langue des médias, cette langue « ravagée par le journalisme » (Ball) dans laquelle Tzara invite à couper aux ciseaux « pour faire un poème dadaïste » — anticipant à bien des égards sur le *cut-up* de Brion Gysin et William Burroughs acharnés à défaire la « machine de contrôle ». Tzara, Arp et Sermer se constituent encore en une

“Sincerity to the point of anarchy”, declared Tzara, pithily.⁹ Dada claimed the right to contradiction (OUI=NON / YES=NO), the possibility of undertaking two opposite actions together, in a single fresh breath. Against “murderous logic”, against the order of discourse, the order of the world, about which everything led to the belief that they were illusory, against the worn out forms of a language “good for knitting monuments with”, it was a matter of giving art and poetry back their domains, above the throng. Destroying and constructing, in one and the same movement. In the “manifesto on weak love and bitter love”, Tzara wrote: “One imagines the annihilation (always near) of art. Here one desires an art plus art. Hygiene becomes purity my god my god”.¹⁰ Arp specified further: “Dada is for the meaningless which does not mean nonsense”; “Dada is for the infinite meaning and definite means”.¹¹ Whence what Tzara called “strong, straight works, forever misunderstood, whose elements are also the means”. So there is clamour, and rigour.

In the first place, the attack was probably aimed at the language of the media, that language “ravaged by journalism” (Ball), which Tzara invited [people] to cut into with scissors “to make a Dadaist poem” — anticipating in many respects the cut-up technique developed by Brion Gysin and William Burroughs, madly undoing the “control machine”. Tzara, Arp and Sermer further formed a

⁹ Tristan Tzara, « Marchez au pas », entretien avec Ilarie Voronca et Benjamin Fondane, *Integral*, Bucarest, n° 12, 1927, repris dans Marc Dachy, *Archives Dada*, op. cit., p. 351 et 353. Marc Dachy date cet entretien de 1925. • ¹⁰ Tristan Tzara, « Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer », dans *Sept manifestes dada*, op. cit., p. 58. • ¹¹ Jean Arp, « cher monsieur brzekowski », 1926, lettre reproduite dans *L'Art contemporain – Sztuka Wspolczena*. Revue d'art international, n° 3, 1930, et reprise dans *Jours effeuillés*, op. cit., p. 63.

⁹ Tristan Tzara, “Marchez au pas”, an interview with Ilarie Voronca and Benjamin Fondane, *Integral*, Bucharest, n° 12, 1927, reprinted in Marc Dachy, *Archives Dada*, op. cit., p. 351 and 353. Marc Dachy dates that interview in 1925. • ¹⁰ Tristan Tzara, “Manifeste sur l'amour faible et l'amour amer”, in *Sept manifestes dada*, op. cit., p. 58. • ¹¹ Jean Arp, “cher monsieur brzekowski”, 1926, letter reproduced in *L'Art contemporain – Sztuka Wspolczena*. Revue d'art international, n° 3, 1930, and reprinted in *Jours effeuillés*, op. cit., p. 63.



Valentin Carron
 Untitled, 2015
 Fibre de verre et résine /
 Fiberglass and resin
 190 x 80 cm

« Société anonyme pour l'exploitation du vocabulaire dadaïste », entité supérieure au nom de laquelle tous trois signent de leurs initiales les premières expériences d'authentique écriture automatique, soit des flux physiques de mots, des textes sans syntaxe, incohérents, comme la vie invraisemblables jusqu'à la lie. Sur la scène du Cabaret, on récite, en trois langues simultanément, le poème « L'amiral cherche une maison à louer » — pour conclure que l'amiral n'a rien trouvé. Brouillage du sens, défiance et musique spontanées, grand saut dans l'inconnu. « Nous nous sommes engagés dans la nuit et nous avons oublié d'attacher nos ceintures. Naturellement, nous flottons maintenant dans l'air », note Ball¹².

La plupart des dadaïstes étant à la fois écrivains et artistes, et cela pleinement — le fait est assez rare pour être souligné —, les procédures créatrices s'épanouissent tous azimuts, le désossement du sens et la mise en échec de la logique ne se limitent pas au domaine de la poésie, fût-elle vécue. À l'époque du Cabaret Voltaire, Richter peint dans la pénombre, de façon aléatoire, des Portraits visionnaires, Arp laisse jouer les combinatoires et les carrés dans ses Collages selon les lois du hasard, entame une forêt de reliefs aux formes primales. Janco réalise de fragiles constructions de fil de fer, toutes disparues, tel L'Univers (vers 1917) [ill. p. 141], une masse vide, de presque deux mètres de haut, qui laissait passer la lumière, avec son œil de verre fiché dans un hémisphère de plâtre : « Des vestiges de vertiges sur des tiges d'étoiles¹³ ». On doit encore à Janco des

¹² Hugo Ball, Tenderenda le fantasque, trad. Pierre Gallissaires, Paris, Vagabonde, 2005. • ¹³ Jean Arp, « Des vestiges... » (1964), dans Jours effeuillés, op. cit., p. 568.

“Limited Company for the exploitation of the Dadaist vocabulary”, a superior entity in the name of which the three initialled the first experiments involving authentic automatic writing, that is physical flows of words, texts without syntax, incoherent, like life, improbable down to the dregs. On the Cabaret stage, people recited, simultaneously in three languages, the poem “L'amiral cherche une maison à louer” — concluding that the admiral did not find anything. Jamming of meaning, spontaneous defiance and music, great leap into the unknown. “We became involved in the night and we forgot to fasten our belts. Naturally, we are now floating in air”, noted Ball.¹²

Most of the Dadaists were both writers and artists, and fully so — the fact is rare enough to merit emphasizing —, creative procedures blossomed across the board, the boning of meaning and the failure of logic were not limited to the domain of poetry, even if lived. In the period of the Cabaret Voltaire, Richter painted in twilight, in a random manner, his Portraits visionnaires. Arp let combinations and squares play in his Collages selon les lois du hasard, embarking on a forest of reliefs with primal forms. Janco made fragile constructions of wire, all lost, like L'Univers (circa 1917) [ill. p. 141], an empty mass, almost six feet high, which let the light pass through it, with its glass eye driven into a hemisphere of plaster: “Vestiges of vertigos on star stems.”¹³ We are also indebted to Janco for the reliefs which he wanted to be “in a large series, anonymous work”, abandoned without regret, driven into walls.

¹² Hugo Ball, Tenderenda le fantasque, trans. Pierre Gallissaires, Paris, Vagabonde, 2005. • ¹³ Jean Arp, “Des vestiges...” (1964), in Jours effeuillés, op. cit., p. 568.



Meschac Gaba
Fire Truck (Car tresse), 2008
 Cheveux artificiels tressés,
 pièces en métal et buste de
 mannequin / Woven artificial
 hair, metal components and
 mannequin torso
 78 x 50 x 30 cm

Tarik Kiswanson
Crossing 12, 2015
 Laiton, argent /
 Brass, silver
 192 x 20,5 x 20,5 cm





Marcel Janco
 Univers, vers 1917
 Assemblage, fil de fer, plâtre /
 Assemblage, wire, plaster
 Environ 2 m de hauteur /
 Height: about 2 metres
 Œuvre détruite /
 Work destroyed

reliefs qu'il voulait « en grande série et travail anonyme », sans regret abandonnés fichés dans les murs. La plupart sont aujourd'hui détruits, ou perdus, comme *Blanc sur blanc* (1917)¹⁴, lequel portait en soi l'idée d'une germination, d'une croissance toute de pureté, dans et hors du cadre—tous aspects par la suite développés par Richter et Eggeling dans *Symphonie diagonale* (1921-1924), film fondateur d'un « cinéma intégral », dit aussi abstrait.

Dada crée un monde qui exhibe ses éléments constitutifs. Il exploite toutes les possibilités du matériau, donné pour tel, et par là le libère, comme en poésie le mot et / ou la lettre : ce sont les collages juxtaposant les plus petites unités de sens, des fragments non concordants, les assemblages, à Berlin bientôt les photomontages, les poèmes-affiches de Raoul Hausmann. L'œuvre ne raconte plus d'histoire, elle met à nu son médium, son processus, son accomplissement propre. Dada est le point de convergence secret où se croisent l'alogisme de Kazimir Malevitch, le *zaoum* et la plastique pure (outre la sympathie de Piet Mondrian, Theo van Doesburg est dada sous l'hétéronome d'« i. k. bonset », « je suis fou » en hollandais). Les dadaïstes se donnent les moyens de la beauté nouvelle et des grandes espérances. Si leurs œuvres les plus construites peuvent évoquer les réalisations d'El Lissitzky, qui comptera au demeurant parmi les amis de Richter et Kurt Schwitters après la guerre, Dada ne parle ni « utilité » ni « société future », et demeure en cela irrémédiablement distinct des expériences presque contemporaines en URSS. « Nos recherches », écrit Arp, « étaient issues d'intentions essentiellement différentes des "constructivistes". Nous entrevoyions des tableaux de méditation, des mandalas, des jalons. Nos jalons de lumière devaient indiquer les chemins vers l'espace, la profondeur, l'infini¹⁵. »

Il y a des instants magiques au Cabaret. Comme lorsque Ball apparaît le corps ceint d'un cylindre bleu brillant, et coiffé d'un très haut « chapeau de chaman », costume lui permettant seulement d'agiter une immense collerette qui lui tient lieu d'ailes de carton. En entamant une mélodie abstraite, *gadji beri bimba*, il retrouve le ton des « très anciennes lamentations sacerdotales¹⁶ » ; la salle glousse, la salle hurle, et lui reste immobile, le visage blanc de craie, « fantastique et pur¹⁷ ». Sortie de scène définitive, adieu aux funambules—et bientôt notoriété immense. Dans son roman

¹⁴ *Blanc sur blanc* fut donné à Arp, qui le perdit, ou le cassa, puis en fit une copie en bois, comme l'explique Marcel Janco à Francis Naumann ; il s'agit de la version aujourd'hui conservée au musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg. • ¹⁵ Jean Arp, « Jalons » (1950), dans *Jours effeuillés*, *op.cit.*, p. 359. • ¹⁶ Hugo Ball, 23 juin 1916, *La Fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, trad. Sabine Wolf, nouvelle éd. française partielle, revue et corrigée, sous le titre *Dada à Zurich. Le Mot et l'Image (1916-1917)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « L'écart absolu », 2006, p. 51-54. • ¹⁷ Hans Richter dans *Dada. Art et anti-art*, *op.cit.*, p. 38-39.

Most are today destroyed, or lost, like *Blanc sur blanc* (1917),¹⁴ which carried within it the idea of a germination, of a thoroughly pure growth, in and outside the frame—all aspects subsequently developed by Richter and Eggeling in *Symphonie diagonale* (1921-1924), the ground-breaking film of an "integral cinema", also known as abstract.

Dada created a world which displayed component parts. It made use of all the material's possibilities, given as such, and thereby freed it, as in poetry the word and / or the letter: there were collages juxtaposing the smallest units of meaning, fragments not matching, assemblages, in Berlin, before long, photomontages, and Raoul Hausmann's poster-poems. The work no longer told a story, it laid its medium bare, along with its process, and its own fulfilment. Dada was the secret meeting point where there was an encounter between of Kazimir Malevich's alogism, *zaoum* (Russian futurist poetry) and pure visuals (in addition to the sympathy of Piet Mondrian, Theo van Doesburg was Dada under the heteronym of "i. k. bonset"—"I am mad", in Dutch). The Dadaists offered themselves the means of new beauty and great hopes. If their most constructed works might evoke the pieces of El Lissitzky, who, incidentally, would number among the friends of Richter and Kurt Schwitters after the war, Dada spoke neither about "utility" nor about "future society", and as such remained irretrievably distinct from the almost contemporary experiments in the USSR. "Our research", wrote Arp, "stemmed from intentions that differed crucially from the 'constructivists'. We were glimpsing pictures of meditation, mandalas, and milestones. Our markers of light were meant to show the paths towards space, depth and infinity."¹⁵

There were magic moments at the Cabaret. Like when Ball appeared with his body wrapped in a shiny blue cylinder, and wearing a very tall "shaman's hat", a costume enabling him to do no more than wave a huge ruffle which took the place of cardboard wings. By embarking on an abstract lament, *gadji beri bimba*, he refound the tone of "very ancient sacerdotal lamentations";¹⁶ the room chuckled, the room screamed, and he remained motionless, his face as white as chalk, "fantastic and pure".¹⁷ Final stage exit, farewell to the tightrope walkers—and soon immense fame. In his novel *Tenderenda le fantasque*, penned at the time, Ball wrote: "No

¹⁴ *Blanc sur blanc* was given to Arp, who lost it, or broke it, then made a wooden copy of it, as explained by Marcel Janco to Francis Naumann; this is the version today held in the Musée d'Art moderne et contemporain in Strasbourg. • ¹⁵ Jean Arp, "Jalons" (1950), in *Jours effeuillés*, *op.cit.*, p. 359. • ¹⁶ Hugo Ball, 23 June 1916, *La Fuite hors du temps. Journal 1913-1921*, trans. Sabine Wolf, partial new French edition, revised and corrected, under the title *Dada à Zurich. Le Mot et l'Image (1916-1917)*, Dijon, Les Presses du réel, coll. "L'écart absolu", 2006, p. 51-54. • ¹⁷ Hans Richter in *Dada. Art et anti-art*, *op.cit.*, p. 38-39.



Sophie Taeuber dansant au Cabaret Voltaire avec un masque de Marcel Janco, Zurich, 1916-1917

Sophie Taeuber dancing with a mask by Marcel Janco at the Cabaret Voltaire, Zurich, 1916-1917

Archives Fondation Arp

Tenderenda le fantasque, rédigé à cette époque, Ball écrit : « aucun discours de messieurs Clemenceau et Lloyd George, aucun coup de carabine de Ludendorff n'a suscité autant d'émoi que le chancelant groupe des prophètes dadaïstes errants. » Non sans humour, il ajoute : « le costume d'évêque en papier satiné, que Ball portait à cette occasion, est de nos jours encore un fétiche vénéré, au même titre que son grand chapeau à raies bleues et blanches, par les paisibles habitants des îles Hawaï. »

L'assertion est tout ironique, puisque du costume idolâtré, rien n'a survécu, sinon une photographie projetant presque immédiatement Ball dans « le royaume fluorescent des mythes », pour emprunter les mots de Louis Aragon au sujet d'une autre étoile filante de la constellation dada, Clément Pansaers¹⁸. Rien ne nous reste non plus de cette soirée quasi légendaire qui scelle le triomphe du mystérieux Serner, dandy desperado, qu'Arp décrit dans « Dadaland » comme un « aventurier, auteur de romans policiers, danseur mondain, médecin spécialiste de la peau et gentleman cambrioleur ». Le Cabaret fermé, se tient au printemps

speech by Messrs. Clemenceau and Lloyd George, no rifle shot from Ludendorff aroused so much commotion as the tottering group of errant Dadaist prophets." Not without wit, he added: "The bishop's costume made of satin paper, which Ball wore on that occasion, is today still a fetish venerated, just like his large hat with blue and white stripes, by the peaceful inhabitants of the Hawaiian isles."

The assertion was thoroughly ironical, because nothing has survived of the idolatrous costume, except a photograph almost immediately projecting Ball into "the fluorescent realm of myths", to borrow the words of Louis Aragon about another shooting star in the Dada constellation, Clément Pansaers.¹⁸ Nor does anything remain for us of that almost legendary night which sealed the triumph of the mysterious Serner, that desperado dandy whom Arp described in "Dadaland" as an "adventurer, author of thrillers, urbane dancer, doctor specializing in the skin, and gentleman burglar". With the Cabaret closed, there was held in the spring of 1919, in the Kaufleuten room, "the greatest-DADA-show-ever-seen". Eggeling talked of abstract art, Suzanne Perrottet played

¹⁸ Voir Clément Pansaers, *Bar Nicanor et autres textes dada*, éd. établie et présentée par Marc Dachy, Paris, Champ Libre / Gérard Lebovici, 1986.

¹⁸ See Clément Pansaers, *Bar Nicanor et autres textes dada*, edition drawn up and introduced by Marc Dachy, Paris, Champ Libre / Gérard Lebovici, 1986.

1919, salle Kaufleuten, le « Plus-grand-spectacle-DADA-qu'on-ait-jamais-vu ». Eggeling parle de l'art abstrait, Suzanne Perrottet joue Schoenberg et Satie, puis entre en scène un homme grand et bien mis, le Dr Serner, qui dépose poliment un bouquet de fleurs au pied d'un mannequin décapité. Serner s'assied dos au public. Silence interloqué. L'émeute se déchaîne quand il commence à lire son fulgurant manifesto « Dernier dérangement » : « Le monde est mort, vive le monde!¹⁹! »

En dépit de la profusion d'objets et de formes enregistrée tant bien que mal par les rétrospectives récentes, Dada dépasse et met en échec sa muséification, sa mise en boîte, en *black box* ou en *white cube*. Dada s'échappe toujours – et nous manque irrémédiablement. Tant d'œuvres détruites, tant d'instantanés abolis. Tant de sons et de gestes disparus. « Nous avions l'idée de faire des expositions qui visaient la destruction, pas la conservation », déclarera Janco²⁰. Sans doute ne pouvait-il en aller autrement d'un mouvement qui, résolument, n'attendait rien de bon du futur. Qui ne croyait pas à l'éternité – « l'éternité n'est que fumée », posent d'entrée de jeu les Berlinoises. De fait, Dada existe pour partie, une partie non négligeable, dans nos récits, nos mémoires, nos rêves ou, autrement dit, en nous-mêmes. « Dada est notre intensité », écrit Tzara ; « une quantité de vie en transformation permanente et giratoire ».

Cette qualité se manifeste singulièrement dans quelques images-modèles, quelques traces ayant valeur de souvenir. Au premier rang de celles-ci se situent les masques de Janco. Faits de carton, de tissu, de papier, de crin, de fil de fer, ces masques « terrifiants et ordinairement badigeonnés de rouge sang²¹ » étaient conçus non pour durer, mais pour être portés. Assemblages fragiles, objets d'usage, la plupart furent perdus, ou détruits, à l'instar de celui que portait Taeuber mise en scène dans une photographie bien connue [ill. p. 142]. Janco en réalisa des répliques moins criantes, plus grotesques, selon toute vraisemblance au début des années 1960, quand il lui sembla plus que jamais urgent de ne pas laisser Dada passer – c'est-à-dire après qu'il l'eut vu tout au long du siècle violemment attaqué, nié, dans les années 1930 annihilé au titre d'une odieuse « dégénérescence », après enfin avoir entendu de trop nombreuses voix se réjouir de le voir finir aux poubelles de l'Histoire. Ce sont des reconstitutions qui se sont survécues. Elles agissent comme l'indice, presque la commémoration, du bruit, de la danse, du costume, du corps absent auquel les masques étaient rivés, enfin de tout ce que ne peut contenir la solitude d'un musée. Ces visages de carton viennent pourtant y grossir les rangs des objets d'adoration tout désignés.

Si les masques posent les mêmes problèmes que n'importe quel accessoire utilisé dans une performance, ils ouvrent aussi sur un intérêt protéiforme pour les arts d'Afrique et d'Océanie, lequel est resté longtemps sous-estimé²². Dada ne considère pas les objets extra-européens comme un réservoir de formes où puiser l'inspiration ; à l'inverse, il établit une sorte d'équivalence ou de connivence processuelle. Les masques de Janco, sans modèle donc parmi les objets extra-européens, n'en auraient pas moins été dotés d'un étrange pouvoir. À Zurich, ils suscitent une fois portés des « gestes pathétiques, précis, qui frôlent la démence²³ » ; une transe,

Schoenberg and Satie, and then came on stage a tall and well turned out man, Dr. Serner, who politely placed a bunch of flowers at the foot of a headless mannequin. Serner sat down with his back to the audience. Stunned silence. A riot broke out when he started to read his dazzling manifesto "Dernier dérangement": "The world is dead, long live the world!"¹⁹

In spite of the abundance of objects and shapes recorded, for better or for worse, by recent retrospective shows, Dada went beyond its museification and its pigeonholing, in a black box or a white cube, and put them in check. Dada always escaped — and we miss it irretrievably. So many works destroyed, so many moments abolished. So many sounds and gestures vanished. "We had the idea of making exhibitions which were aimed at destruction, not conservation", Janco would declare.²⁰ It was probably not possible to be otherwise with a movement which, resolutely, expected nothing good of the future. Which did not believe in eternity — "eternity is just smoke", posited the Berliners as they joined the fray. In fact Dada exists in part — a not inconsiderable part — in our tales, our memories, our dreams, and, otherwise put, in ourselves. "Dada is our intensity", wrote Tzara; "a quantity of life in permanent revolving transformation".

This quality is especially evident in one or two model-images, a few traces with souvenir value. First and foremost among them are Janco's masks. Made of cardboard, fabric, paper, horsehair, and wire, these "terrifying masks, ordinarily daubed with red blood",²¹ were designed not to last, but to be worn. Fragile assemblages, practical objects, most were lost, or destroyed, like the one worn by Taeuber shown in a well-known photograph [ill. p. 142]. Janco made less garish replicas, more grotesque, in all probability in the early 1960s, when it seemed to him more urgent than ever not to let Dada pass — which is to say after he had seen it being violently attacked and rejected all century long, in the 1930s destroyed for being of an odious "degenerateness", lastly after having heard too many voices exult at seeing it end up in the dustbins of History. It is reconstructions that have survived. They act like the clue, almost the commemoration, of the noise, dance, costume and absent body to which the masks were attached, in a word of everything that the solitude of a museum cannot contain. Those cardboard faces nevertheless swell the ranks of the thoroughly designated objects of adoration.

If masks posed the same problems as any other prop used in a performance, they also led to a multi-faceted interest in the arts of Africa and Oceania, which remained underestimated for many long years.²² Dada did not regard objects from beyond Europe's shores as a trove of forms from which to draw inspiration; conversely, it established a kind of equivalence or process-like connivance. Janco's masks, which thus had no models among objects from outside Europe, were all the same endowed with a strange power. In Zurich, once worn, they gave rise to "pathetic, precise gestures which verged on madness";²³ a trance, a "primitivism enhanced by the beauty of the gesture".²⁴ Dada merrily exceeded the aesthetic boundaries of a primitivism conceived as an artistic category in the usual, automatic sense of the term. Its own primitivism, in

¹⁹ Walter Serner, *Dernier dérangement*, trad. Gerhard Bauer, Montpellier, Coup d'encre, 2006. • ²⁰ Francis Naumann, *Marcel Janco se souvient de Dada*, trad. Patrice Cotensin, Paris, L'Échoppe, 2005. • ²¹ Jean Arp, « Dadaland », *Jours effeuillés*, op. cit., p. 310. • ²² Sur ces questions, voir Cécile Bargues, « Dada et les primitivismes », *Les Cahiers du CAP*, n° 3, 2016. • ²³ Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 24 mai 1916, traduit dans Hans Richter, *Dada. Art et anti-art*, op. cit., p. 19 : « Nous étions tous présents lorsque Janco est arrivé avec ses masques et chacun de nous voulut en essayer un immédiatement. C'est alors qu'il s'est passé quelque chose d'étrange : non seulement le masque réclamait aussitôt le costume, mais il imposait aussi des gestes précis, pathétiques, qui frôlaient la démence. Sans que nous eussions pu nous en douter cinq minutes plus tôt, nous fûmes en train de nous mouvoir comme dans un ballet bizarre. »

¹⁹ Walter Serner, *Dernier dérangement*, trans. Gerhard Bauer, Montpellier, Coup d'encre, 2006. • ²⁰ Francis Naumann, *Marcel Janco se souvient de Dada*, trans. Patrice Cotensin, Paris, L'Échoppe, 2005. • ²¹ Jean Arp, « Dadaland », *Jours effeuillés*, op. cit., p. 310. • ²² On these questions, see Cécile Bargues, "Dada et les primitivismes", *Les Cahiers du CAP*, n° 3, 2016. • ²³ Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, 24 May 1916, translated in Hans Richter, *Dada. Art et anti-art*, op. cit., p. 19: "We were all there when Janco arrived with his masks and each one of us wanted to try one on right away. It was then that something strange happened: not only did the mask immediately clamour for the costume, but it also dictated precise, pathetic gestures which verged on madness. Five minutes earlier we had no doubts, but we were now in the process of moving about like a bizarre ballet." • ²⁴ Yves Peyré, "Marcel Janco. Gravures et reliefs", in Laurent Le Bon (ed.), *Dada*, exh. cat., Paris, Centre Pompidou, 2005, p. 536.

un «primitivisme relevé par la beauté du geste²⁴». Dada outrepassa allègrement les limites esthétiques d'un primitivisme conçu comme une catégorie artistique au sens usuel, machinal du terme. Le sien ne fait de toute façon pas sens indépendamment d'un plus vaste ensemble, d'une curiosité qui a transformé notre manière de voir et élargi nos horizons. Le mouvement oblige à considérer, dans une même respiration, tous ces «autres» auxquels il fait place et accorde crédit : les enfants, dont des dessins sont exposés à Zurich, les fous (incluant à Berlin un « authentique déséquilibré » en la personne de Johannes Baader), les arts et traditions populaires (le carnaval). Dada représente à tous égards une ouverture de compas exceptionnelle dans le champ de la culture, il est, par essence presque, notre contemporain.

Mais, objectera-t-on, Dada a 100 ans. Rien n'est moins sûr. Si la cristallisation opère à Zurich en 1916, où le mot fut né, Janco établit clairement : « Tous déjà, nous avons Dada dans la peau et nous ne le savions pas²⁵. » Dada était latent, flagrant, tout prêt, presque ready-made. Ne lui manquait qu'à être repéré, choisi, catalysé. Sans en faire « l'esprit non conformiste qui a existé dans chaque siècle, depuis que l'homme est homme », comme Marcel Duchamp lui rognant par là une spécificité portée par les œuvres mêmes²⁶, comment ne pas approuver Hausmann quand il remarque qu'« un baptême n'est pas une invention²⁷ » ? Dada n'étant de fait

any event, does not make sense independently of a much wider ensemble, of a curiosity which has transformed our way of seeing things and broadened our horizons. The movement forces us to consider, in one and the same breath, all those "others" which it has made way for, and which it credits: children, their drawings exhibited in Zurich, mad people (including in Berlin an "authentically mentally disturbed person" in the figure of Johannes Baader), arts and crafts (the carnival). In every respect, Dada represents an opening-up of the exceptional compass in the cultural arena; it is, almost quintessentially, our contemporary.

But, people will object, Dada is a hundred years old. Nothing is less certain. If crystallization was at work in Zurich in 1916, where the word was born, Janco clearly set things forth: "We already all had Dada under our skin and we weren't aware of it."²⁵ Dada was latent, flagrant, all ready, almost ready-made. All that was missing was to be identified, chosen, and catalyzed. Without making it "the non-conformist spirit which has existed in every century, since man has been man", like Marcel Duchamp, thereby gnawing at a specificity carried by the works themselves²⁶ how can we not approve of Hausmann when he observed that "a baptism is not an invention"²⁷? Because Dada was in fact never born, it could not die at a given moment. Dada is "ageless and parentless".²⁸ But there is more. The movement was at once in time and outside time. In the

24 Yves Peyré, « Marcel Janco. Gravures et reliefs », dans Laurent Le Bon (dir.), *Dada*, cat. exp., Paris, Centre Pompidou, 2005, p. 536. • 25 Marcel Janco, « Dada créateur », dans Marc Dachy, *Archives dada*, op. cit., p. 21. • 26 Marcel Duchamp, entretien avec George Heard Hamilton pour la BBC, New York, 12 janvier 1959, enregistrement sonore disponible dans *The Creative Act*, CD Sub Rosa, SR 57, 1994 ; trad. Laurence Murphy dans *État donné Marcel Duchamp*, Paris, n° 4, 2002, p. 116. • 27 Raoul Hausmann, « Dada est plus que Dada », *De Stijl*, n° 3, mars 1921, repris et trad. dans Marc Dachy (dir.), *Courrier Dada*, nouv. éd. revue et augmentée, Paris, Allia, 2004 [1992], p. 16 [1^{ère} éd. Le Terrain Vague, 1958].

25 Marcel Janco, "Dada créateur", in Marc Dachy, *Archives dada*, op. cit., p. 21. •

26 Marcel Duchamp, interview with George Heard Hamilton for the BBC, New York, 12 January 1959, sound recording available in *The Creative Act*, CD Sub Rosa, SR 57, 1994; trans. Laurence Murphy in *État donné Marcel Duchamp*, Paris, n° 4, 2002, p. 116. •

27 Raoul Hausmann, "Dada est plus que Dada", *De Stijl*, n° 3, March 1921, reprinted and translated in Marc Dachy (ed.), *Courrier Dada*, new edition revised and enlarged, Paris, Allia, 2004 [1992], p. 16 [1st ed. Le Terrain Vague, 1958]. • 28 Georges Hugnet, "L'Esprit dada dans la peinture. I. Zurich et New York", *Cahiers d'art*, Paris, vol. 7, n° 6-7, 1932.



Anca Munteanu Rimnic
Peasant Man from
Transylvania, 2013
Tirage c-print, encadré/
C-print, framed
37 x 30 cm



Abraham Cruzvillegas
 The Hare with Amber Eyes,
 2015
 Pierre, bois, brique, verre,
 papier, argile, fils de
 téléphone, disque vinyle,
 jauge / Stone, wood, brick,
 glass, paper, clay, telephone
 wire, vinyl record, gauge
 125 x 245 x 55 cm

jamais né, il ne pourrait mourir à un moment donné. Dada est « sans âge et sans parents²⁸ ». Mais il y a plus. Le mouvement est à la fois dans et hors du temps. Tzara demande dès le « manifeste 1918 » la conquête de « la plus grande élasticité du temps », Hausmann ne croit qu'en « l'élasticité du présent vivant²⁹ ». Dada s'évade de la chronologie. « Dada n'est pas du tout moderne », écrit Tzara. Ce n'est pas une avant-garde, pas un « isme », pas un style, pas une école artistique, il ne croit pas à l'autorité, ni au pouvoir. C'est une « constellation d'individus et de facettes libres », un rassemblement finalement « sans aucune prétention, comme la vie devrait être » : « peut-être me comprendrez-vous mieux quand je vous dirai que dada est un microbe vierge qui s'introduit avec l'insistance de l'air dans tous les espaces que la raison n'a pu combler de mots ou de conventions³⁰ ».

Dada existe dans le changement perpétuel, un peu à la manière d'Héraclite. Il revient à Schwitters, qui était Merz, c'est-à-dire à la fois Dada et son reflet, et cela jusqu'à sa mort en 1948, de le formuler en ces termes : « Maintenant voulez-vous savoir si Dadá est toujours vivant ? Il vit et agit, comme l'Armée du Salut, le plus souvent clandestinement, se montre de temps à autre à la lumière du jour, toujours sous une apparence différente. L'idée qu'après tout Dadá pourrait disparaître un jour est absurde. Dadá ressurgit toujours, d'une manière ou d'une autre, chaque fois que s'accumule trop de bêtise. La tragédie de toute croissance est sans doute qu'elle porte en elle un germe mortel ; tôt ou tard tout vieillit. Pas Dadá³¹. » Si Dada demeure une énergie toujours présente, la question du néo-, de la postérité, d'un bien hypothétique héritage qui reposerait sur des affinités formelles (collage, assemblage, performance, etc.) n'existe pas, elle est un cul-de-sac. Dada reste toujours ailleurs et ne se baigne jamais deux fois dans le même fleuve.

²⁸ Georges Hugnet, « L'Esprit dada dans la peinture. I. Zurich et New York », *Cahiers d'art*, Paris, vol. 7, n° 6-7, 1932. • ²⁹ Raoul Hausmann, « Que veut le dadaïsme en Europe ? », *Prager Tagblatt*, n° 45, 22 février 1920, trad. dans Eva Züchner, Andrei Nakov, Yves Michaud, Bartomeu Mari, Jean-François Chevrier, et al., *Raoul Hausmann*, cat. exp., Musée départemental de Rochechouart / musée d'Art moderne de Saint-Étienne, 1994, p. 224 : « Le dadaïste n'a pas de passé et pas de but, il est tout entier l'élasticité du présent vivant, par son existence même. » • ³⁰ Tristan Tzara, « Conférence sur dada », donnée lors du congrès dada-constructiviste à Weimar en 1922, dans *Sept manifestes dada*, op. cit., p. 143-144. • ³¹ Kurt Schwitters, « Le dadaïsme », texte paru dans *Blok*, revue internationale d'avant-garde, Varsovie, n° 6-7, 1924-1925, trad. Marc Dachy et Corinne Graber dans Kurt Schwitters, *Merz*, éd. établie, présentée et annotée par Marc Dachy, Paris, Champ Libre / Gérard Lebovici, 1990, p. 120. L'accent se comprend ainsi : « Dadá est le reflet miroirique du Dáda originel ; de là le déplacement de tonique sur la deuxième syllabe, comme un reflet dans un miroir (inversion droite-gauche). »

« manifeste 1918 », Tzara clamoured for the conquest of “the greatest elasticity of time”. Hausmann only believed in “the elasticity of the living present”.²⁹ Dada sidestepped chronology. “Dada is not at all modern”, wrote Tzara. It was not an avant-garde, not an “ism”, not a style, not an artistic school, it did not believe in authority, or in power. It was a “constellation of individuals and free facets”, a gathering, in the end of the day, “without any pretension, the way life ought to be”: “perhaps you will understand me better when I tell you that Dada is a virgin microbe which introduces itself with the insistence of air into all the spaces which reason has not managed to fill with words and conventions.”³⁰

Dada existed in perpetual change, a bit like Heraclitus. It was left to Schwitters, who was Merz, that is to say, at once Dada and its reflection, and this right up to his death in 1948, to describe it in these terms: “Now do you want to know if Dada is still alive? It lives and acts, like the Salvation Army, usually secretly, shows itself from time to time in the light of day, always with a different appearance. The idea that, after all, Dada might one day disappear is absurd. Dada is always re-emerging, in one way or another, every time too much stupidity accumulates. The tragedy of all growth is probably that it carries within it a mortal germ; sooner or later it grows old. Not Dadá.”³¹ If Dada is still an ever-present energy, the question of neo-, posterity, of a very hypothetical heritage which is based on formal affinities (collage, assemblage, performance, etc.) does not exist, it is a dead end. Dada is always somewhere else and never dips twice in the same river.

²⁹ Raoul Hausmann, “Que veut le dadaïsme en Europe ?”, *Prager Tagblatt*, n° 45, 22 February 1920, trans. in Eva Züchner, Andrei Nakov, Yves Michaud, Bartomeu Mari, Jean-François Chevrier, et al., *Raoul Hausmann*, exh. cat., Musée départemental de Rochechouart / musée d'Art moderne de Saint-Étienne, 1994, p. 224: “The Dadaist has no past and no goal, he is altogether the elasticity of the living present, through his very existence.” • ³⁰ Tristan Tzara, “Conférence sur dada”, given at the Dada-Constructivist conference held in Weimar in 1922, in *Sept manifestes dada*, op. cit., p. 143-144. • ³¹ Kurt Schwitters, “Le dadaïsme”, text published in *Blok*, revue internationale d'avant-garde, Warsaw, n° 6-7, 1924-1925, trans. Marc Dachy and Corinne Graber in Kurt Schwitters, *Merz*, edition drawn up, introduced and annotated by Marc Dachy, Paris, Champ Libre / Gérard Lebovici, 1990, p. 120. The accent is to be understood thus: “Dadá is the mirror reflection of the original Dáda; whence the shift of tone to the second syllable, like a reflection in a mirror (right-left reversal).”

Liste des
œuvres
exposées
dans le
Grand
Salon du
Beffroi /
List
of the
artworks
on view in
the Grand
Salon
of Le
Beffroi

Kader Attia

Mask, 2013

Masque en bois, miroir,
support en acier / Wooden
mask, mirror, steel stand
71 x 25 x 25 cm,

Collection Anne-Hélène Decaux
Courtesy de l'artiste et /
of the artist and galerie Nagel
Draxler, Berlin / Cologne

Neil Beloufa

Rationalized Vacuum,
de la série / from the series:

Legs, 2015

Fer peint, résine, teinture /
Painted iron, resin and dye
120 x 55 x 40 cm, unique
Courtesy de l'artiste et /
of the artist and galerie
Balice Hertling, Paris

Ulla von Brandenburg

Drei Figuren mit Stock,
2016

Aquarelle sur papier ancien
marouflé sur toile / Watercolour
on old backed paper on canvas
140 x 110 cm

Courtesy de l'artiste et /
of the artist and Art:
Concept, Paris

Joan Brossa

Roda Quadrada,
1969-1989

Bois, fer / Wood, iron
114 x 114 x 30 cm
Collection Frac Centre
– Val de Loire

Joan Brossa

Poema Visual, 1989
Lithographie, encre sur
papier / Lithograph,
ink on paper
50 x 38 cm

Édition de 50 / Edition of 50
Collection Frac Centre
– Val de Loire

Valentin Carron

Belt Hanging on
the Wall, 2014

Verre / Glass
101 x 3,5 x 0,5 cm
© Valentin Carron

Courtesy de l'artiste et /
of the artist and galerie
Kamel Mennour, Paris

Valentin Carron

Untitled, 2015

Fibre de verre et résine /
Fiberglass and resin
190 x 80 cm

© Valentin Carron

Courtesy de l'artiste et /
of the artist and galerie
Kamel Mennour, Paris

Abraham Cruzvillegas

The Hare with

Amber Eyes, 2015

Pierre, bois, brique, verre,
papier, argile, fils de
téléphone, disque vinyle,
jauge / Stone, wood, brick,
glass, paper, clay, telephone
wire, vinyl record, gauge
125 x 245 x 55 cm

Courtesy de l'artiste et /
of the artist and galerie
Chantal Crousel, Paris

Daniel Firman

Simply Red, 2009

Plâtre, vêtements, objets /
Plaster, clothes, objects

230 x 140 x 120 cm, unique
Courtesy de l'artiste et / of the
artist and galerie Perrotin, Paris /
New York / Hong Kong

**Peter Fischli &
David Weiss**

Der Lauf der

Dinge, 1985-1987

Film 16 mm, couleur, sonore /
16mm film, colour, sound
29' 30"

Collection du Frac des
Pays de la Loire

Sylvie Fleury

Gucci Saddle, 2002

Bronze chromé /
Chromed Bronze
48 x 61 x 43 cm

Édition de / Edition of 8
Courtesy galerie Thaddaeus
Ropac, Paris / Salzburg

Meschac Gaba

Fire Truck

(Car tresse), 2008

Cheveux artificiels tressés,
pièces en métal et buste de
mannequin / Woven artificial
hair, metal components
and mannequin torso

78 x 50 x 30 cm, unique
Courtesy de l'artiste et / of the
artist and galerie In Situ
– Fabienne Leclerc, Paris

Tarik Kiswanson

Crossing 12, 2015

Laiton, argent / Brass, silver
192 x 20,5 x 20,5 cm

Courtesy de l'artiste et / of the
artist and galerie Almine Rech,
Paris / Bruxelles

Kapwani Kiwanga

Flowers for Africa:

Ivory Coast, 2014

Bouquet de fleurs réalisé à
partir du protocole écrit et
signé par l'artiste, documents
iconographiques / Bouquet of
flowers composed following a
protocol written and signed by
the artist, illustrative documents

Dimensions variables /
variable, unique

Collection Christophe Guillot
Courtesy de l'artiste et /
of the artist and galerie
Jérôme Poggi, Paris

Július Koller

Ping-Pong (U.F.O.), 2005

Table de ping-pong avec
bandes de plastique
(rouges et blanches) /

Ping-Pong table with plastic
strips (red and white)
137 x 70 x 152,5 cm, unique
Courtesy de l'artiste et / of the
artist and gb agency, Paris

Jiří Kovanda

Listy (Leaves),

26 octobre / October 26,
1976, Grébovka, Prague
Documentation A4, 2 tirages
photographiques noir et
blanc et texte sur papier /
A4 documentation, 2 black
and white photographs
and text on a paper
29,7 x 21 cm

Courtesy de l'artiste et / of the
artist and gb agency, Paris

Jiří Kovanda

I Hide,

septembre / September,
1977, Vinohrady, Prague
6 tirages photographiques
noir et blanc / 6 black and
white photographs

17,7 x 24 cm chaque / each
Courtesy de l'artiste et / of the
artist and gb agency, Paris

Jiří Kovanda

Kissing Through Glass,

10 mars / March 10, 2007

Documentation A4, 2 tirages
photographiques noir et blanc
et texte sur papier, signé et
annoté / A4 documentation,
2 black and white photographs
and text on a paper,
signed and annotated
29,7 x 21 cm

Courtesy de l'artiste et / of the
artist and gb agency, Paris

Jiří Kovanda

Untitled, 2014

Performance

Cette performance a été
recréée à l'occasion de
l'exposition / This performance
was re-created for the exhibition
«Le Cabaret au Salon!».

Jean-Luc Moulène

La Victoire de Bercy,

Paris, mai 2007, 2007

Contreplaqué mélaminé et
laiton (cire perdue) /
Melamine plywood and
brass (lost wax)
19 x 16 x 42,5 cm

Courtesy de l'artiste et /
of the artist and galerie
Chantal Crousel, Paris

Anca
Munteanu Rimnic
Peasants from, 2013
Série de 5 tirages c-prints, encadrés / Series of 5 C-prints, framed
37 x 30 cm chaque / each
Courtesy de l'artiste et / of the artist and PSM Gallery, Berlin

Présence
Panchounette
Guerre et paix ou
Le Grand Défi, 1985

Nain en plastique et 15 livres / Plastic dwarf and 15 books
120 x 28,5 x 28,5 cm
Courtesy des artistes et / of the artists and Semiose galerie, Paris

Roman Signer
Bottes pour tirer
au pistolet, 1991

Paire de bottes en plastique, ciment blanc, tube en acier galvanisé / Pair of plastic boots, white cement, galvanised steel tube
49,5 x 30 x 13 cm
Collection Frac Poitou-Charentes

Roman Signer
Konzert, 2014

Film, couleur, sonore / Film, colour, sound, 8' 40"
Courtesy de l'artiste et / of the artist and Art: Concept, Paris

Roman Signer
Start, 2014

Film, couleur, sonore / Film, colour, sound, 1' 42"
Courtesy de l'artiste et / of the artist and Art: Concept, Paris

Roman Signer
Sonnenfleck, 2009

Film, couleur, sonore / Film, colour, sound, 2' 7"
Courtesy de l'artiste et / of the artist and Art: Concept, Paris

Roman Signer
Zwei Schirme, 2009

Film, couleur, sonore / Film, colour, sound, 1' 37"
Courtesy de l'artiste et / of the artist and Art: Concept, Paris

Roman Signer

Heufieber, 2006
Film, couleur, sonore / Film, colour, sound, 2' 27"
Courtesy de l'artiste et / of the artist and Art: Concept, Paris

Roman Signer

Kajak, 2000
Film, couleur, sonore / Film, colour, sound, 10' 38"
Courtesy de l'artiste et / of the artist and Art: Concept, Paris

Pascale
Marthine Tayou

Mask, 2014
Cristal, techniques mixtes / Crystal, mixed media
Approx.
33 x 30 x 19 cm
Courtesy de l'artiste et / of the artist and GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana

Pascale
Marthine Tayou

Mask, 2014
Cristal, techniques mixtes / Crystal, mixed media
Approx.
46 x 56 x 32 cm
Courtesy de l'artiste et / of the artist and GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana

Pascale
Marthine Tayou

Mask, 2014
Cristal, techniques mixtes / Crystal, mixed media
Approx.
46 x 56 x 32 cm
Courtesy de l'artiste et / of the artist and GALLERIA CONTINUA, San Gimignano / Beijing / Les Moulins / Habana

Toilet Paper
(Collaboration
Maurizio Cattelan /
Pierpaolo Ferrari)

Untitled, 2015
Paravent en bois, impression couleur U.V., vernis, laiton massif, métal anodisé / Wooden screen, UV color print, varnish, solid brass, anodised metal
175,4 x 167,9 x 2,5 cm
Collection particulière / Private collection
Courtesy Toilet Paper & galerie Perrotin, Paris / New-York / Hong-Kong

Revues, papillons et tracts dada / Dada magazines, stickers and leaflets:

Cabaret Voltaire.
Recueil littéraire
et artistique, Hugo Ball, Zurich, numéro unique / unique edition, 1916
Couverture (fac-similé) / Cover (facsimile), 27 x 22 cm
Fonds Paul Destribats, Centre Pompidou, Mnam-Cci, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Chaque spectateur
est un intrigant...

[papillon / leaflet], s.l., [décembre 1919-janvier 1920] / [December 1919-January 1920]
1 feuillet recto, papier rose imprimé en noir (fac-similé) / 1 front page, pink paper printed in black (facsimile), 7 x 10,5 cm
Centre Pompidou, Mnam-Cci, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Club dada, Franz Jung,

Raoul Hausmann,
Richard Huelsenbeck, [Berlin], Verlag Freie Strasse, 1918
Couverture (fac-similé) / Cover (facsimile)
26,6 x 19,5 cm
Fonds Paul Destribats, Centre Pompidou, Mnam-Cci, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Dada ne signifie rien

[papillon / leaflet], s.l., [décembre 1919-janvier 1920] / [December 1919-January 1920]
1 feuillet recto, papier vert imprimé en noir (fac-similé) / 1 front page, green paper printed in black (facsimile)
7 x 10,5 cm
Centre Pompidou, Mnam-Cci, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Dada. Société anonyme
pour l'exploitation du
vocabulaire

[papillon / leaflet], s.l., [décembre 1919-janvier 1920] / [December 1919-January 1920]
1 feuillet recto, papier vert imprimé en noir (fac-similé) / 1 front page, green paper printed in black (facsimile)
7 x 10,5 cm
Centre Pompidou, Mnam-Cci, Bibliothèque Kandinsky, Paris

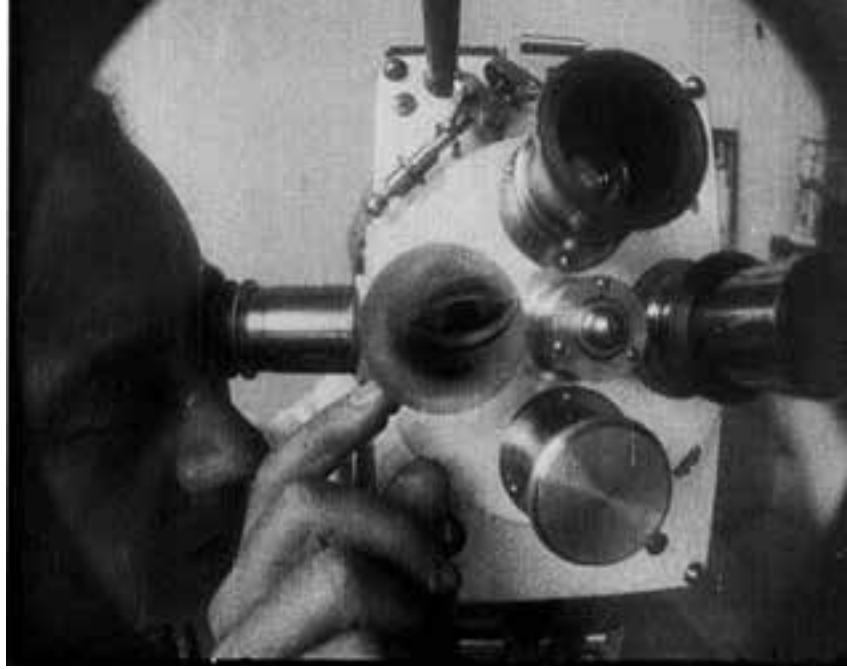
Dada soulève tout, [tract, verso / leaflet, verso], Paris, Au sans Pareil, 1921
1 feuillet recto verso, papier léger blanc, imprimé en noir (fac-similé) / Two-sided page, white lightweight paper, printed in black (facsimile)
27,5 x 21 cm
Centre Pompidou, Mnam-Cci, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Dada-Tank,
Dragan Aleksic, Zagreb, numéro unique / unique edition, 1922
Couverture (fac-similé) / Cover (facsimile), 31,5 x 24 cm
Fonds Paul Destribats, Centre Pompidou, Mnam-Cci, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Die Freie Strasse,
Johannes Baader,
Raoul Hausmann, Berlin, 4^e année, n° 9, novembre 1918 / 4th year, n° 9, November 1918
Couverture (fac-similé) / Cover (facsimile)
41,3 x 28,8 cm
Fonds Paul Destribats, Centre Pompidou, Mnam-Cci, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Un autre :
Taisez-vous...
[papillon / leaflet], s.l., [décembre 1919-janvier 1920] / [December 1919-January 1920]
1 feuillet recto, papier vert imprimé en noir (fac-similé) / 1 front page, green paper printed in black (facsimile), 7 x 10,5 cm
Centre Pompidou, Mnam-Cci, Bibliothèque Kandinsky, Paris

Man Ray
Emak Bakia, 1926
Film 35 mm, noir et blanc,
muet / 35 mm film,
black and white, silent
17'



Soirée Dada cinéma



Hans Richter
Vormittagsspuk, 1927
Film 35 mm, noir et blanc,
sonore / 35 mm film,
black and white, sound
6'

Hans Richter
Vormittagsspuk, 1927
Film 35 mm, noir et blanc,
sonore / 35 mm film,
black and white, sound
6'

Films de /by Hans Richter

Rhythmus 21, 1921-1924, 35 mm, noir et blanc, muet / black and white, silent, 3' 30" • Rhythmus 23, 1923-1925, 35 mm, noir et blanc, muet / black and white, silent, 2' 55" • Filmstudie, 1926-1928, 35 mm, noir et blanc, sonore / black and white, sound, 3' 52" • Vormittagsspuk (Fantômes avant déjeuner), 1927, 35 mm, noir et blanc, sonore / black and white, sound, 6' • Inflation, 1927-1928, 35 mm, noir et blanc, sonore / black and white, sound, 2' 48" • Renne Sinfonie (Race Symphony), 1928, noir et blanc, muet / black and white, silent, 5' 24" • Everything Turns Everything Revolves, 1929, noir et blanc, muet / black and white, silent, 3' 23" • Der Zweigroschenzauber (Two Pence Magic), 1930, noir et blanc, muet / black and white, silent, 2' 26"

Films Dada / Dada Films

Viking Eggeling, Symphonie diagonale, 1921-1924, 35 mm, noir et blanc, muet / black and white, silent, 7' • Man Ray, Retour à la raison, 1923, 35 mm, noir et blanc, muet / black and white, silent, 2' • René Clair et Francis Picabia, Entr'Acte, 1924, 35 mm, noir et blanc, sonore / black and white, sound, 20' • Fernand Léger et Dudley Murphy, Le Ballet mécanique, 1924, 35 mm, noir et blanc, sonore / black and white, sound, 14' • Man Ray, Emak Bakia, 1926, 35 mm, noir et blanc, muet / black and white, silent, 17'

La chasse au sujet (sur le cinéma dada) / Hunting for the Subject (on Dada Cinema)

Philippe-Alain Michaud (extrait / excerpt)

Dans un texte tardif de 1961, Hans Richter esquissait un corpus du cinéma dada dans lequel il faisait figurer trois films réalisés par lui-même : Rythmus 21 (1921-1924), Filmstudie (1926-1928) et Vormittagsspuk (Fantômes avant déjeuner, 1927) ; la Symphonie diagonale de Viking Eggeling (1921-1924) ; Retour à la raison (1923) et Emak Bakia de Man Ray (1926) ; Entr'Acte de René Clair et Francis Picabia (1924) ; Le Ballet mécanique de Fernand Léger et Dudley Murphy (1924), mais, curieusement, pas l'Anemic Cinema (1925-1926) de Marcel Duchamp. Par quel trait stylistique ou procédural Richter pouvait-il rassembler, sous la bannière dada, un ensemble de films presque tous réalisés après la disparition officielle du mouvement (1922), en des lieux différents (Suisse, France, Allemagne) et reposant sur des partis pris stylistiques et plastiques rigoureusement hétérogènes ? Comment rapprocher les essais graphiques d'Eggeling et de Richter des expérimentations photographiques de Man Ray, ou les provocations iconographiques anarchisantes et loufoques de Clair et Picabia du poème rythmique de Léger et Dudley Murphy ? S'il n'y a pas de stratégie dada normative, si Dada se refuse même par principe à la théorie et aux généralités, un fil rouge cependant traverse la multiplicité de ses interventions et de ses pratiques :

celui de la déconstruction du sujet, ou plus concrètement, pour reprendre une expression employée par Richter dans le même texte de 1961, de « la chasse au sujet », où sujet doit s'entendre dans son acception logique (le sujet de l'action) autant que narrative (le sujet de l'intrigue). Dans l'univers cinématographique dada se croisent subversion iconographique et abstraction, géométrisme des formes et érotisme des corps, dans une indifférence générale au sens sinon à celui que constitue sa déconstruction même. C'est ainsi qu'à partir de ce mot d'ordre dévastateur de « la chasse au sujet », dada a pu servir de matrice à la fois au constructivisme et au surréalisme, soit deux des courants dominants de la modernité esthétique – le troisième coïncidant sans doute avec le conceptualisme issu de Duchamp, dont l'absence dans l'univers filmique dada tel que Richter le dessine prend un relief d'autant plus éloquent. Si dada a été le point de croisement des cultures constructiviste et surréaliste, il ne s'épuise pas en celles-ci : ce qui le distingue de la première, c'est son pessimisme historique et son caractère résolument réactif (le mouvement naît en 1917, comme un contrecoup à la guerre) ; ce qui le distingue profondément de la seconde, c'est la question de de l'inconscient, par quoi dans le surréalisme le sujet fait retour, fût-ce sous une forme divisée.

In a late text written in 1961, Hans Richter sketched out a corpus of Dada cinema in which he featured three films made by himself: Rythmus 21 (1921-1924), Filmstudie (1926-1928) and Vormittagsspuk (Fantômes avant déjeuner, 1927); la Symphonie diagonale by Viking Eggeling (1921-1924); Retour à la raison (1923) and Emak Bakia by Man Ray (1926); Entr'Acte by René Clair and Francis Picabia (1924); Le Ballet mécanique by Fernand Léger and Dudley Murphy (1924), but also, oddly enough, Anemic Cinema (1925-1926) by Marcel Duchamp. Through what stylistic or procedural feature was Richter able to bring together, under the Dada banner, a series of films all made after the official disappearance of the movement (1922), in different places (Switzerland, France, Germany), and based on strictly heterogeneous stylistic and visual decisions? How are we to compare the graphic essays of Eggeling and Richter with Man Ray's photographic experiments, and the anarchically-inclined iconographic provocations of Clair and Picabia with the rhythmic poems of Léger and Dudley Murphy? There was no standardizing Dada strategy, and, even on principle, Dada refused theory and generalities, but a thread nevertheless ran through the many different forms of its works and activities: a thread involving the deconstruction of the subject, or, put in more concrete terms, and to borrow an expression used by Richter in the same 1961 text, "hunting for the subject", where 'subject' should be understood in its logical accepted sense (the subject of the action) as much as in its narrative sense (the subject of the plot). In the Dada film world there was a convergence between iconographic subversion and abstraction, between geometrism of forms and eroticism of bodies, in a general indifference to meaning, if not to the meaning constituted by its very deconstruction. Thus it was that, based on this devastating password "hunting for the subject", Dada was able to act as a matrix for both Constructivism and Surrealism, that is, two of the predominant tendencies of aesthetic modernity — the third probably overlapping with the conceptualism resulting from Duchamp, whose absence in the Dada film world, as Richter describes it, takes on an even more eloquent position. If Dada was the crossroads of the constructivist and surrealist cultures, it did not exhaust itself in them: what distinguishes it from the former is its historical pessimism and its decidedly reactive character (the movement came into being in 1917, like an after-effect of the war); what profoundly distinguishes it from the latter is the issue of the unconscious, whereby, in Surrealism, the subject makes a comeback, albeit in a split form.





My Father's Diary, 1975
 Performeuse / Performer :
 Sarah Vermande
 Vue de la performance /
 Performance view, Les
 Abattoirs, Toulouse,
 8 octobre / October 8, 2015

Going to the Market, 1975
 Performeuse / Performer :
 Peg Shirley
 Vue de la performance /
 Performance view, Cirrus
 Gallery, Los Angeles, 1975



Soirée Guy de Coingtet

I Like your Shirt, 1980,
 récréation 2014
 Performeurs / Performers :
 Pauline Haudepin,
 Hadrien Peters
 Vue de la performance /
 Performance view, Air de
 Paris, Paris, 23 octobre /
 October 23, 2014



Note d'introduction à ses performances/ introductory note to his performances par / by Guy de Cointet

à l'occasion de / on the occasion of
«De toutes les Couleurs», 1982

Dans [mes performances] le décor et les accessoires ont une importance essentielle. En effet, l'action sort directement de tous les objets qui se trouvent sur la scène. Ce sont les tableaux sur les murs, des bibelots, [...] des livres, qui sont le point de départ de chaque nouvel événement. Ces objets provoquent des incidents entraînant des changements subits de situation depuis le début jusqu'à la fin de la pièce. Une couleur, un titre, une forme, un auteur, un tableau ou une photo peut déclencher des réactions en cascades qui modifient l'attitude des personnages, bouleversant leur manière de penser et d'agir. C'est pour cette raison qu'un soin particulier est donné à la réalisation du décor et des accessoires, car ils jouent eux aussi un rôle, souvent équivalent à celui des comédiens.

In [my performances] the set and the props have an essential significance. In fact the action emerges directly from all the objects on stage. These include the pictures on the walls, knick-knacks, [...] and books, which are the starting point of each new event. These objects give rise to incidents which entail sudden changes of situation from the start of the play to the end. A colour, a title, a form, an author, a picture or a photo can trigger streams of reactions which alter the attitudes of the characters, upsetting their way of thinking and acting. This is why particular care is taken in the making of the set and the props, because they, too, play a part, often equivalent to the roles of the actors.

My Father's Diary, 1975

Performeuse / Performer : Sarah Vermande • Mise en scène / Direction : Yves Lefèbvre • Production : Guy de Cointet Society • Remerciements / Thanks : Air de Paris, Paris • Durée / Length : approx. 15'

Sur son lit de mort,
un homme donne un livre à sa fille,
un livre précieux,
rempli de textes, de signes, de diagrammes, de dessins.
«Ceci est mon journal...» commence-t-il à lui dire,
mais, trop faible pour en dire plus,
il ferme ses yeux... pour toujours.
À ce même moment la guerre éclate,
emportant dans la tourmente la jeune fille et le journal.
Pour le public, elle se remémore ces événements tragiques
en présentant un large livre qu'elle tente d'expliquer page après page.
Le livre est posé sur une petite table. — Guy de Cointet

On his death bed,
a man gives a book to his daughter,
a precious book,
full of writings, signs, diagrams, drawings.
"This is my diary...," he starts to tell her,
but, too weak to say more,
he closes his eyes... forever.
At that very moment war breaks out,
sweeping the girl and the diary off in the turmoil.
For the audience, she recalls those tragic events
by presenting a large book
which she tries to explain, page by page.
The book is placed on a small table. — Guy de Cointet

Going to the Market, 1975

Performeuse / Performer : Mary-Ann Duganne Glicksman • Mise en scène / Direction : Yves Lefèbvre • Production : Guy de Cointet Society • Remerciements / Thanks : Air de Paris, Paris • Durée / Length : approx. 10'

Une peinture découpée, aux bords colorés
et un fond blanc couvert au hasard de lettres noires.
Au hasard ? Peut-être pas.

Certainement pas...

L'interprète ne prendra que quelques minutes pour dérouler toute
l'histoire contenue dans le tableau.

La peinture est accrochée au mur. — Guy de Cointet

A cut-up painting, with coloured edges
and a white background covered haphazardly with black letters.
Haphazardly? Maybe not.

Definitely not...

The performer needs just a few minutes

To recount the story contained in the picture

The picture is hung on the wall. — Guy de Cointet

I Like Your Shirt, 1980

Recréation 2014

Performeurs / Performers : Pauline Haudepin, Hadrien Peters • Mise en scène / Direction : Yves Lefèbvre • Production : Guy de Cointet Society / Collection Lambert en Avignon • Remerciements / Thanks : Enea Righi et Lorenzo Paini ; Air de Paris, Paris • Durée / Length : approx. 20'

I Like Your Shirt a été jouée le 13 mars 1980 pour la première et unique fois au désormais légendaire Mudd Club de New York où se produisaient Nina Hagen, les Talking Heads, Frank Zappa ou les Ramones. Et fréquenté par Viva, égérie de Warhol, et actrice en 1974 de The Paintings of Sophie Rummel de Guy de Cointet.

Comme l'écrit l'artiste dans un de ses carnets, il s'agit d'« un dialogue entre une jeune femme de Hong Kong et un Français », interprétés à l'époque par Aimee Su et Christophe Bourseiller.

Le langage inconnu d'un livre noir, des mots lancés comme des cubes, la mystérieuse typographie d'un portrait photographique et bien d'autres langues et signes constituent cette conversation hétéroclite qui s'achève dans un rêve poétique et coloré.

I Like Your Shirt was performed on 13 March 1980 for the first and only time at the now legendary Mudd Club in New York where Nina Hagen, the Talking Heads, Frank Zappa and the Ramones all performed. It was frequently visited by Viva, Warhol's muse, who acted in 1974 in The Paintings of Sophie Rummel by Guy de Cointet.

As the artist wrote in one of his notebooks, what is involved is "a dialogue between a young Hong Kong woman and a Frenchman", played at the time by Aimee Su and Christophe Bourseiller.

The unknown language of a black book, words tossed about like cubes, the mysterious typography of a photographic portrait and various other languages and signs make up this eclectic conversation which ends in a colourful and poetic dream.

Pauline Curnier Jardin
Blutbad Parade, 2014
Film couleur / colour, 37'



Soirée Per forma, per summa



Louise Hervé & Chloé Maillet
Le Phalanstère de Mars, 2015
Performance dans le cadre
de / Performance as part
of « Incorporer le texte 1 »,
Lille Métropole musée d'Art
moderne

Pauline Curnier Jardin

Blutbad Parade, 2014
Film couleur / colour, 37'

Avec / With : Anne Chaniolleau, Chris Imler, Viola Thiele, Christian Kell, Simon Fravéga d'Amore, Jacob Birken, Martin Lorenz • Costumes et accessoires / Costumes and props : Rachel Garcia • Montage / Film editing : Julien Gourbeix • Camera Verdun : Alexis Kavyrchine • Camera Karlsruhe : Victor Zebo • Texte / Text : Tobias Haberkorn et Pauline Curnier Jardin • Documentation : Jacob Birken • Musique / Music : Vincent Denieul, Chris Imler et Déficit Des Années Antérieures • Son post-production / Sound editing : Vincent Denieul • Prise de son / Sound recording : David Loscher et Pierre Desprats • Assistante / Assistant : Nina Olczak • Production : Karlsruhe Stadt Kulturbüro • Coproduction : Centre d'art la Ferme du Buisson et / and FRAC Champagne-Ardenne

En 1916 survient l'événement le plus tragique que Karlsruhe ait connu. Les forces aériennes françaises bombardent un cirque, tuant des centaines de civils, dont de nombreux enfants. Ce qui est courant dans les guerres contemporaines ne l'était pas à cette époque. Il n'existe que quelques témoignages de survivants, qui constituent la base des recherches que j'ai conduites à l'invitation de et avec le commissaire et chercheur Jacob Birken.

Blutbad Parade est l'histoire d'un cirque fantôme qui apparaît tous les cent ans pour jouer en piste les faits de guerre et ainsi, formellement, parler de cet « insensé » qui fût le départ indéniable des avant-gardes artistiques et de la révolution. Le cirque racontant le grand cirque. — Pauline Curnier Jardin

In 1916 the most tragic event that Karlsruhe has ever known occurred. The French air force bombed a circus, killing hundreds of civilians, including many children. What is common in contemporary wars was not so at that time. There is just a handful of testimony from survivors, and this is the basis of the research I have carried out at the invitation of and together with the curator and researcher Jacob Birken.

Blutbad Parade is the story of a ghost circus which appears every hundred years to perform the facts of war in the ring and thus, in a formal way, talk about that "insanity" which was the undeniable point of departure of the artistic avant-gardes and the revolution. The circus recounting the great big circus. — Pauline Curnier Jardin

Louise Hervé & Chloé Maillet

La Danseuse barbue

Création pour le Salon de Montrouge 2016 /
Creation for the Salon de Montrouge 2016

Avec la participation de / With the participation of : Dominique Gilliot et David Perreard

De même que ce duo d'artistes pratique à l'oral, à travers des performances, un imaginaire extrêmement construit, il subsistera toujours ce qui les rend si étonnantes et inclassables : un comportement de comédie qui n'évacue pas une certaine innocence et rend, grâce à des modulations spécifiques, des flottements et des silences, plus tangible encore ce moment où quelque chose semble surgir et s'improviser, à travers un ensemble de codes culturels et oratoires. — Cécilia Becanovic (extrait)

Just as, through performances, this artists' duet works orally with an extremely constructed imagination, what makes them so surprising,

and what makes them so hard to pigeonhole will always be there: a comedic behaviour which does not do away with a certain innocence and, thanks to specific modulations, fluctuations and silences, makes even more tangible that moment when something seems to surge forth and be improvised, through a set of cultural and oratorical codes. — Cécilia Becanovic (excerpt)

Vox artisti : la voix de ses maîtres

Une conférence de Guillaume Désanges, assisté de Mélanie Mermod, produite pour le festival de performance Trouble (Halles de Schaerbeek, Bruxelles, 2007). / A lecture by Guillaume Désanges, assisted by Mélanie Mermod. Produced for the performance festival Trouble (Halles de Schaerbeek, Brussels, 2007).

À partir de centaines d'extraits d'archives, de sons, de performances, de conférences ou d'entretiens d'artistes, Guillaume Désanges utilise le format de la conférence pour proposer un point de vue sur les rapports entre la voix et les arts visuels par un dialogue factice entre « fantômes ». Soit une certaine histoire de la voix dans l'art, non pas comme une généalogie de la poésie sonore ou de la performance vocale, mais plutôt comme la captation et l'écoute d'un dialogue secret entre des artistes qui ne se connaissent pas et dont beaucoup ont déjà disparu.

Using hundreds of archival excerpts, sounds, performances, lectures and interviews with artists, Guillaume Désanges adopts the lecture format to put forward a viewpoint about the relations between the voice and the visual arts, through a fictitious dialogue between "ghosts". That is, a certain history of the voice in art, not as a genealogy of sound poetry or vocal performance, but rather as the capture of and listening to a secret dialogue between artists who do not know each other, many of whom have died.

Vox artisti : la voix de ses maîtres,
2007-...
Guillaume Désanges assisté de /
assisted by Mélanie Mermod,
Conférence / Lecture, approx. 60'

« La pensée se fait dans la bouche »

(T. Tzara)

Comité de sélection / Selection Committee

Daria de Beauvais*

Daria de Beauvais est curatrice au Palais de Tokyo, ayant auparavant multiplié les expériences en institutions et en galeries. Elle mène également une pratique de commissaire indépendante et participe régulièrement à des jurys, tout en écrivant pour différentes revues et publications.

Daria de Beauvais is a curator at the Palais de Tokyo, with much previous experience in institutions and galleries. She also works as a freelance curator and regularly sits on juries, while also finding time to write for different magazines and publications.

Marion Dana & Corentin Hamel*

Marion Dana a été attachée de presse pour le musée d'Art moderne de la Ville de Paris et le Centre Pompidou puis assistante à la galerie Kréo. Elle a été engagée comme expert pour le département d'Art contemporain de Sotheby's à Paris. Depuis 2009, elle codirige la New Galerie, Paris.

Corentin Hamel a effectué son post-diplôme au Pavillon du Palais de Tokyo. Créateur de la galerie Corentin Hamel, il a ensuite participé à l'organisation d'expositions à Vienne, Bratislava, Berlin, La Paz. Il a enseigné dans un master de pratiques curatoriales à l'université Paris 8. Depuis 2009, il codirige la New Galerie, Paris.

Marion Dana has been press attaché for the musée d'Art moderne de la Ville de Paris and the Centre Pompidou, and then worked as an assistant at the galerie Kréo. She has worked as an expert for Sotheby's contemporary art department in Paris. Since 2009 she has co-directed the New Galerie in Paris.

Corentin Hamel obtained his post-graduate degree at the Pavillon du Palais de Tokyo. As creator of the galerie Corentin

Hamel, he has subsequently taken part in the organization of exhibitions in Vienna, Bratislava, Berlin and La Paz. He has taught in an MA course in curatorial practices at Paris 8 University. Since 2009 he has co-directed the New Galerie, in Paris.

Guillaume Désanges*

Commissaire d'exposition et critique d'art, Guillaume Désanges dirige Work Method, structure indépendante de production. Il développe internationalement des projets d'expositions et de conférences. Derniers projets en 2015 : « Ma'aminim / Les Croyants », musée d'Art et d'Histoire, Saint-Denis, et Tranzitdisplay, Prague ; « Nil Yalter 1973-2015 », La Verrière, Bruxelles.

Guillaume Désanges is an exhibition curator and art critic who runs Work Method, a freelance production organization. He internationally develops exhibition projects and lectures. Latest projects in 2015: "Ma'aminim / Les Croyants", musée d'Art et d'Histoire, Saint-Denis, and Tranzitdisplay, Prague; "Nil Yalter 1973-2015", La Verrière, Brussels.

Xavier Franceschi

Xavier Franceschi est directeur du Frac Île-de-France depuis 2006. Il a été directeur du Centre d'art contemporain de Brétigny (1991-2002) et inspecteur de la création chargé de la commande publique à la délégation aux Arts plastiques, ministère de la Culture et de la Communication (2002-2006).

Xavier Franceschi has been director of the FRAC Île-de-France since 2006. He was director of the Centre d'art contemporain de Brétigny (1991-2002) and inspector of creation responsible for public commissions at the Visual Arts Delegation, Ministry of Culture and Communication (2002-2006).

Matthieu Lelièvre*

Curateur indépendant et commissaire associé à la galerie Thaddaeus Ropac, Matthieu Lelièvre est diplômé de l'École du Louvre et de l'Institut national du patrimoine. Il a travaillé à Berlin et Paris pour de nombreux musées et galeries privées.

A freelance curator and associate curator at the Thaddaeus Ropac gallery, Matthieu Lelièvre is a graduate of the École du Louvre and the Institut national du patrimoine. He has worked in Berlin and Paris for many different museums and private galleries.

Emmanuelle Lequeux*

Emmanuelle Lequeux est journaliste. Elle est chef de la rubrique « Expositions » de Beaux-Arts Magazine, responsable de la chronique « Art & Société » du Quotidien de l'art et écrit très régulièrement dans les pages « Culture » pour Le Monde.

Emmanuelle Lequeux is a journalist. She is in charge of the "Expositions" section of Beaux-Arts Magazine, responsible for the "Art & Société" column in the Quotidien de l'art, and writes very regularly in the "Culture" pages of Le Monde.

Nathalie Mamane-Cohen*

Nathalie Mamane-Cohen est collectionneuse d'art contemporain. Elle est membre de plusieurs comités d'acquisition de grands musées, dont celui du musée national d'Art moderne – Centre Pompidou (PAC), Paris, ou du Museum of Modern Art (Committee on Photography), New York.

Nathalie Mamane-Cohen is a contemporary art collector. She is a member of several acquisitions committees for major museums, including the musée national d'Art moderne – Centre Pompidou (PAC), Paris, and the MoMA (Committee on Photography) in New York.

Julie Pellegrin

Julie Pellegrin dirige le Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, où elle développe une programmation axée sur la performance et la pluridisciplinarité. Elle a été directrice artistique de Nuit Blanche 2013 et a publié de nombreux ouvrages collectifs monographiques.

Julie Pellegrin runs the Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, where she is developing a programme focusing on performance and multi-disciplinarity. She was artistic director of the 2013 Nuit Blanche, and has published many monographic collective books.

Émilie Renard*

Depuis 2013, Émilie Renard est directrice de La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec. Auparavant, à partir du début des années 2000, elle a œuvré en tant que curatrice indépendante et critique d'art.

Since 2013, Emilie Renard has been director of La Galerie, contemporary art centre in Noisy-le-Sec. Previously, in the early 2000s, she worked as a freelance curator and art critic.

Raphaël Zarka

Le travail de Raphaël Zarka dans le champ élargi de la sculpture comprend une large variété de médiums : photographie, sculpture, dessin, vidéo. Il est également l'auteur d'essais consacrés à la pratique du skateboard, parus aux éditions B42.

Raphaël Zarka's work in the expanded field of sculpture includes a wide variety of media: photography, sculpture, drawing, and video. He is also the author of essays about skateboarding, published by éditions B42.

Jury

Alfred Pacquement

Président du jury / Chairman of the jury

Alfred Pacquement est historien de l'art et conservateur de musée. Il a été le directeur du musée national d'Art moderne au Centre Pompidou de 2000 à 2013. Commissaire de très nombreuses expositions, parmi les plus récentes : « Takis », au Palais de Tokyo ;

« Invitation au voyage », à La Centrale, Bruxelles ; « Anish Kapoor », au château de Versailles.

Alfred Pacquement is an art historian and museum curator. He was director of the du musée national d'Art moderne at the Centre Pompidou from 2000 to 2013. He has curated a very large number of shows, including, most recently: "Takis", at the Palais de Tokyo, "Invitation au voyage", at La Centrale, Brussels, and "Anish Kapoor" at the Château de Versailles.

Lionel Balouin

Lionel Balouin est directeur de l'école d'art et de la galerie Édouard Manet de Gennevilliers depuis 2002, après avoir assuré la direction de l'école d'art et de la galerie Marcel Duchamp de Châteauroux. Sa programmation porte sur la scène française émergente.

Lionel Balouin has been director of the Édouard Manet art school and gallery in Gennevilliers since 2002, after running the Marcel Duchamp art school and gallery in Châteauroux. His programme focuses on the emerging French art scene.

Sarina Basta

Basée à Paris et à New York, Sarina Basta est commissaire d'exposition. Elle a été nommée Curateur Gulbenkian aux Beaux-Arts de Paris pour l'année 2015. Elle y prépare actuellement une exposition de Mark Dion recouvrant cinq cents ans d'histoire.

Based in Paris and New York, Sarina Basta is an exhibition curator. She was appointed Gulbenkian Curator at the Beaux-Arts de Paris for the year 2015. She is currently preparing an exhibition of Mark Dion's work, covering 500 years of history.

Dominique Fontaine

Basée à Montréal (Canada), Dominique Fontaine est commissaire d'exposition et fondatrice d'aPOSteRIORI. Elle a notamment été membre du comité international de sélection et commissaire d'exposition de la région Caraïbe pour Dak'Art 98. www.dominiquefontaine.com

Based in Montreal (Canada), Dominique Fontaine is an exhibition curator and founder of aPOSteRIORI. In particular, she was a member of the international selection committee and exhibition curator for the Caribbean region for Dak'Art 98. www.dominiquefontaine.com

Stephan Kutniak

Stephan Kutniak est directeur général adjoint en charge du pôle culture au Conseil départemental des Hauts-de-Seine, depuis 2013.

Stephan Kutniak has been Deputy Director General for Culture at the departmental council of the Hauts-de-Seine, since 2013.

Nicolas Liucci-Goutnikov

Nicolas Liucci-Goutnikov est conservateur au Centre Pompidou. Chargé de la coordination scientifique du musée national d'Art moderne, il y assure notamment le suivi des projets de recherche. Docteur en philosophie de l'art, il est l'auteur d'articles consacrés à l'art moderne et contemporain.

Nicolas Liucci-Goutnikov is a curator at the Centre Pompidou. In charge of the scientific coordination of the musée national d'Art moderne, he deals in particular with monitoring research projects. With a PhD in the philosophy of art, he is the author of articles devoted to modern and contemporary art.

Jean de Loisy

Président du Palais de Tokyo depuis juin 2011, Jean de Loisy est commissaire d'exposition indépendant et a occupé diverses fonctions dans de nombreuses institutions culturelles (Centre Pompidou, Fondation Cartier, etc.).

President of the Palais de Tokyo since June 2011, Jean de Loisy is a freelance exhibition curator, and has had a variety of posts in many cultural institutions (Centre Pompidou, Fondation Cartier, etc.).

François Quintin

Commissaire d'exposition et critique d'art, François Quintin est actuellement directeur délégué de la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, après avoir dirigé le Frac Champagne-Ardenne (2001-2007), la galerie Xippas (2007-2011) et avoir été curateur à la Fondation Cartier (1994-2000).

An exhibition curator and art critic, François Quintin is currently associate director of the Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, after directing the Frac Champagne-Ardenne (2001-2007) and the galerie Xippas (2007-2011). He was also a curator at the Cartier Foundation (1994-2000).

* Also authors of the artists' biographies.

Équipe artistique / Artistic Team

Ami Barak

Directeur artistique /
Artistic director

Commissaire d'exposition et critique d'art basé à Paris, Ami Barak a été directeur du Frac Languedoc-Roussillon (1993-2003) et président de l'Association internationale des curateurs d'art contemporain – IKT. Jusqu'en 2008, il a dirigé le département de l'Art dans la ville, Mairie de Paris. Au cours des vingt dernières années, il a organisé de nombreuses expositions d'envergure internationale et incarne l'un des catalyseurs les plus actifs de la scène contemporaine, privilégiant toujours le défrichage artistique et la rencontre avec les jeunes acteurs du monde de l'art.

A Paris-based freelance curator and art critic, Ami Barak was director of the Frac Languedoc-Roussillon (1993-2003) and chairman of the International Association of contemporary art curators — IKT. Until 2008 he ran the city art department in the Paris City Hall. Over the last 20 years, he has organized many major international shows and is one of the most active figures in the contemporary art scene, invariably preferring artistic first looks and meetings with young people involved in the art world.

Marie Gautier

Directrice artistique associée /
Associate artistic director

Marie Gautier est commissaire d'exposition et collaboratrice du commissaire indépendant Ami Barak depuis 2011. Ancienne élève de l'École du Louvre, diplômée du master 2 professionnel Sciences et techniques de l'exposition de la Sorbonne à Paris, elle a participé à la production de nombreux projets d'expositions en France et à l'étranger. Elle a aussi organisé la production de plusieurs projets du collectif d'artistes

australiens A Constructed World à travers le monde.

Marie Gautier is an exhibition curator and has worked with the freelance curator Ami Barak since 2011. A former student of the École du Louvre, with a professional MA in Exhibition Science and Technique from the Sorbonne in Paris, she has taken part in many exhibition projects in France and abroad. She has also organized the production of several projects for the Australian artists' collective A Constructed World, all over the world.

Camille Baudelaire

Création graphique /
Graphic design & art director

Depuis 2007, Camille Baudelaire poursuit une recherche transversale sur l'image et son expression dans l'espace, notamment par des techniques innovantes comme la programmation et l'impression 3D. Elle a conçu avec Jérémie Harper le projet *Form in Progress*, montré en 2008 à la Biennale internationale du design de Saint-Étienne, et réalisé des sculptures typographiques, exposées à New York et à Paris. Elle a créé parallèlement un studio pluridisciplinaire et travaille autant pour des artistes et institutions culturelles que pour le transport et l'architecture.

Since 2007 Camille Baudelaire has been involved in cross-disciplinary research into the image and its expression in space, in particular through the use of innovative techniques like programming and 3D printing. She devised with Jérémie Harper the project *Form in Progress*, shown at the 2008 Biennale internationale du design in Saint-Etienne, and produced typographic sculptures, exhibited in New York and Paris. In parallel, she has set up a multi-disciplinary studio, and works as much for artists and cultural institutions as for transport systems and architecture.

Ramy Fischler & Vincent Le Bourdon

Scénographie / Exhibition design

Créateur belge, Ramy Fischler vit depuis 1998 à Paris. Diplômé de l'École nationale supérieure de création industrielle (ENSCI-les-Ateliers), il pratique le design de manière éclectique, alternant ou associant les projets issus du monde industriel, artisanal et prospectif. Collaborateur de Patrick Jouin entre 2001 et 2010, il est ensuite lauréat de la Villa Médicis, puis crée en 2011 RF studio. Ramy Fischler investit les champs des arts décoratifs, des nouvelles technologies et des arts contemporains.

Après plus de quinze ans d'expérience dans le monde de l'art, Vincent Le Bourdon réalise des projets d'architecture intérieure et des scénographies, principalement pour des collectionneurs, galeries et institutions, son univers de prédilection.

The Belgian artist Ramy Fischler has been living in Paris since 1998. A graduate of the École nationale supérieure de création industrielle (ENSCI-les-Ateliers), he is involved with design in an eclectic way, alternating and associating projects coming from the industrial world, the world of crafts, and the forward-looking world. After being an associate of Patrick Jouin between 2001 and 2010, he was then at the Villa Médicis, before creating, in 2011, RF Studio. Ramy Fischler is involved in the fields of the decorative arts, new technologies, and contemporary art.

After more than fifteen years' experience in the art world, Vincent Le Bourdon produces interior architectural projects and sets, mainly for collectors, galleries and institutions, his preferred world.

Auteurs / Authors

Hanna Alkema

Commissaire d'exposition, coordinatrice de projets artistiques et auteure depuis 2008, Hanna Alkema a travaillé aux côtés d'Ami Barak et au Centre Pompidou auprès de Camille Morineau. Elle est coordinatrice de Archives of Women Artists, Research and Exhibitions.

An exhibition curator, coordinator of art projects and an author since 2008, Hanna Alkema has worked with Ami Barak, and at the Centre Pompidou with Camille Morineau. She is the coordinator of Archives of Women Artists, Research and Exhibitions.

Cécile Bargues

Cécile Bargues est historienne de l'art. Auteur de *Raoul Hausmann. Après Dada* (Bruxelles, Mardaga, 2015) et de nombreux textes sur Dada, elle a été commissaire associée des expositions « Chefs-d'œuvre ? » et « Hans Richter. La Traversée du siècle » au Centre Pompidou-Metz.

Cécile Bargues is an art historian. Author of *Raoul Hausmann. Après Dada* (Brussels, Mardaga, 2015) and numerous essays on Dada, she has co-curated the exhibitions "Chefs d'oeuvre?" and "Hans Richter. La Traversée du siècle", at the Centre Pompidou-Metz.

Cécilia Becanovic

Cécilia Becanovic est commissaire d'exposition et critique d'art. Elle codirige, depuis 2009, la galerie Marcelle Alix dans le quartier de Belleville à Paris et enseigne régulièrement dans les écoles d'art.

Cécilia Becanovic is an exhibition curator and art critic. Since 2009, she has co-directed the galerie Marcelle Alix in the Belleville neighbourhood of Paris, and she regularly teaches in art schools.

Marie Cantos

Marie Cantos est auteure de textes, d'expositions et de conférences performées en indépendante. Elle est également programmatrice associée de PA | Plateforme de création à Paris, dont elle dirige le Laboratoire. Elle intervient régulièrement en écoles d'art.

Marie Cantos is a freelance writer, exhibition curator, and lecturer. She is also an associate programmer of PA / Plateforme de création in Paris, where she runs the Laboratoire. She regularly teaches in art schools.

Timothée Chaillou

Timothée Chaillou est historien de l'art et du cinéma, commissaire d'exposition, critique d'art et expert en art contemporain.

Timothée Chaillou is an art and film historian, exhibition curator, art critic and contemporary art expert.

Gaya Goldcymer

Gaya Goldcymer est critique d'art, commissaire d'exposition indépendante, scénographe, auteure—entre autres d'un entretien avec Joseph Beuys dans *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art* et de préfaces de catalogues—, transmetteur de savoirs théoriques (Sciences po et classes préparatoires) ainsi que conseillère en art.

Gaya Goldcymer is an art critic, freelance exhibition curator, set designer, author—among other things she conducted an interview with Joseph Beuys in *Par la présente, je n'appartiens plus à l'art* and writes catalogue introductions—transmitter of theoretical knowledge (Sciences po and preparatory classes), and art consultant.

Mickaël Roy

Critique d'art, curateur, commissaire d'expositions et de projets en art contemporain, il intervient, en 2015-2016, en tant que professeur d'histoire de l'art à l'école municipale des beaux-arts de Sète et responsable du projet curatoriale de l'IESA Lyon.

An art critic and curator of contemporary art shows and projects, in 2015-2016 he holds the post of professor of art history at the municipal school of fine arts in Sète, and is in charge of the curatoriale project of the IESA Lyon.

Audrey Teichmann


Audrey Teichmann, commissaire d'exposition et critique, vit et travaille entre Genève et Paris. Commissaire attachée de la section Architecture de la Villa Noailles, elle a cofondé, avec Matthieu Lelièvre, le bureau de recherches Diffraction en 2015.

Audrey Teichmann, an exhibition curator and critic, lives and works in Geneva and Paris. As a curator attached to the Architecture Section of the Villa Noailles, in 2015 she co-founded the Diffraction research agency with Matthieu Lelièvre.

Catalogue édité à l'occasion
du 61^e Salon de Montrouge /
Catalogue published on the occasion
of the 61st Salon de Montrouge

Le Beffroi
2, place Émile-Cresp,
92120 Montrouge

www.salondemontrouge.com

Suivez-nous sur  



Jean-Loup Metton

Maire de Montrouge /
Mayor of Montrouge

Gabrielle Fleury

Maire adjoint, déléguée
à la Culture et à l'Événementiel /
Councillor for Culture and Events

François Benoit

Directeur des Affaires
culturelles / Director of
Cultural Affairs

Andrea Ponsini

Responsable des expositions /
Head of Exhibitions

Ami Barak

Directeur artistique /
Artistic Director

Marie Gautier

Directrice artistique associée /
Associate Artistic Director

Ramy Fischler & Vincent Le Bourdon

Scénographie /
Exhibition Design

Gamille Baudelaire

Création graphique /
Graphic Design
& Art Director

Marion Papin

Exécution graphique /
Graphic Production

Licia Demuro

Chargée d'exposition /
Production Manager

Andrea Volpi

Chargé d'exposition /
Production Manager

Clotilde Bergemer

Assistante de coordination /
Assistant Coordinator

Martina Sabbadini

Assistante de coordination /
Assistant Coordinator

Renata Bellanova

Stagiaire / Intern

Ghislain Magro

Directeur de la Communication /
Communications Director

Laura Buck

Chargée de communication culture /
Information Officer culture

Laure Turbian

Chargée de communication web /
Information Officer web

Sarah Lefrançois

Chargée de communication presse /
Information Officer press

Hanna Alkema

Coordination éditoriale /
Editorial Coordination

Lætitia Mateke

Relecture / Proofreading

Simon Pleasance et / and Fronza Woods

Traductions / Translations

Remerciements / Acknowledgments

Air de Paris, Paris

Art : Concept, Paris

Centre Pompidou, Mnam-Cci,

Bibliothèque Kandinsky, Paris

Collection Anne-Hélène Decaux

Collection Christophe Guillot

Guy de Cointet Society

Françoise Docquier

Frac Centre – Les Turbulences

Frac des Pays de la Loire

Frac Poitou-Charentes

Galerie Almine Rech, Paris / Bruxelles

Galerie Balice Hertling, Paris

Galerie Chantal Crousel, Paris

GALLERIA CONTINUA,

San Gimignano / Beijing /

Les Moulins / Habana

Galerie In Situ – Fabienne Leclerc, Paris

Galerie Jérôme Poggi, Paris

Galerie Kamel Mennour, Paris

Galerie Marcelle Alix, Paris

Galerie Nagel Draxler, Berlin / Cologne

Galerie Perrotin, Paris /

New-York / Hong-Kong

Galerie Thaddaeus Ropac,

Paris / Salzburg

gb agency, Paris

Loren Leport

Philippe-Alain Michaud

Lucy Pons

Pro Helvetia, Fondation suisse

pour la culture

Re : Voir

Semiose galerie, Paris

Rachel Stella

Work Method

Remerciement spécial à la promotion

2015-2016 du Master Sciences et

techniques de l'exposition, Université

Paris 1 Panthéon-Sorbonne, pour

l'écriture des cartels développés

de l'exposition / Special thanks

to the 2015-2016 promotion of the

professional MA in Exhibition Science

and Technique, université Paris 1

Panthéon-Sorbonne for writing

the exhibition labels:

Constance Arroyo, Laurent Atlan,

Anna Battiston, Renata Bellanova,

Alizée Brimont, Mathilde Camoin,

Pietro Della Giustina,

Émilie d'Ornano, Élise Fourché,

Noémie Guillemot, Yasmina Hatem,

Margaux Honegger, Clara Labrousse,

Isabela Lachtermacher, Anaïs Lerendu,

Josselin Merazguia, Hugo Perez,

Firouzeh Saghafi, Lauriane Vigouroux

et Élodie Vitran

Crédits

p. 15
haut • Photo © Guillaume Barth

p. 17
haut et bas •
Photo © Clarissa Baumann

p. 21
Photo © Yannick Bernède

p. 23
Courtesy de l'artiste /
of the artist
haut • Détail des images /
of the images: Photo ©
Marion Bocquet-Appel et
capture d'écran copyleft /
and copyleft screen capture
bas • Photo © Yan Adrians

p. 25
haut et bas •
Photo © Charlie Boisson

p. 27
haut et bas •
Photo © Solveig Robbe

p. 29
bas • Photo © Philippe Piron

p. 31
haut • Photo © Rémy Briere

p. 33
haut et bas •
Photo © Tiphaine Calmettes

p. 35
haut • Photo © Jean
Brasille–Villa Arson

p. 37
Photo © Mario D'souza

p. 39
haut • Photo © Laurent Arduin
bas • Photo © Mathieu Dufois

p. 43
haut et bas •
Photo © Julien Fargetton

p. 45
haut • Photo © Marie-Laure Viale
bas • Photo © Marie Couratte

p. 47
haut et bas • Courtesy de l'artiste
et / of the artist and galerie
Jousse Entreprise, Paris /

p. 51
haut et bas •
Photo © Gaia Fugazza

p. 53
haut • Photo © Romain Darnaud

p. 55
haut et bas •
Photo © Elsa Guillaume

p. 57
haut • Courtesy de l'artiste /
of the artist
Photo © Joffrey Morel
bas • Courtesy de l'artiste /
of the artist
Photo © Alan Langlois /
Etamin Studio

p. 59
haut et bas • Courtesy de
l'artiste / of the artist

p. 61
haut et bas •
Photo © Johan Larnouhet

p. 63
Photo © Rémi Voche

p. 65
haut • Courtesy de l'artiste /
of the artist
© ADAGP, Paris 2016
bas • Courtesy de l'artiste et /
of the artist and Le Fresnoy
© ADAGP, Paris 2016

p. 67
haut • Photo © Gwendal
Le Bihan

p. 69
haut et bas •
Photo © Jules Roeser

p. 75
haut • Courtesy de l'artiste et /
of the artist and
Christophe Hamery
bas • Courtesy de l'artiste /
of the artist

p. 77
haut et bas • Courtesy de
l'artiste / of the artist

p. 81
haut • Photo © Léonard Martin

p. 85
haut • Photo © Hiroki Tagma
Courtesy de l'artiste et /
of the artist and galerie
Catherine Putman
bas • Photo © Hiroki Tagma

p. 87
haut • Photo © Mathieu Harel-Vivier
bas • Photo © Mathieu Harel-Vivier

p. 89
haut • Photo © Ludmilla Cerveny
bas • Photo © mountaincutters

p. 91
haut et bas • Photo © Marie
Ouazzani & Nicolas Carrier

p. 95
haut • Photo © Qi Zhuo
bas • Photo © Rebecca Fanuele

p. 97
haut et bas •
Photo © Mateo Revillo

p. 101
haut • Courtesy de l'artiste /
of the artist
Photo © Estelle Desreux
bas • Courtesy de l'artiste /
of the artist
Photo © Axel Roy

p. 107
haut et bas •
Photo © Sun Cumming

p. 109
bas • Photo © Victor Vaysse

p. 111
haut et bas •
Photo © Beatriz Toledo

p. 113
haut et bas • Photo ©
Anna Tomaszewski

p. 121
haut et bas •
Photo © Romain Vicari

p. 125
haut • Photo © Antoine Espinasseau
bas • Photo © Florian Viel

p. 127
haut et bas • Photo ©
Mathieu Harel-Vivier

p. 129
haut • Photo © Andrea Montano

p. 130
Photo © Richard Porteau

p. 131
Courtesy de l'artiste et / of the
artist and gb agency, Paris

p. 132
haut • Courtesy de l'artiste et /
of the artist and galerie
Jérôme Poggi, Paris
© ADAGP, Paris 2016
Photo © Aurélien Mole
bas • Courtesy
Toilet Paper et / and galerie Perrotin,
Paris / New York / Hong-Kong
Photo © Claire Dorn

p. 133
Courtesy de l'artiste et / of
the artist and galerie Nagel
Draxler, Berlin / Cologne
© ADAGP, Paris 2016
Photo © Simon Vogel

p. 134
haut • Courtesy de l'artiste et /
of the artist and galerie
Chantal Crousel, Paris
Photo © Florian Kleinfenn
© Jean-Luc Moulène / ADAGP,
Paris 2016
bas • Courtesy de l'artiste et /
of the artist and
Art: Concept, Paris
Photo © Dorine Potel

p. 135
haut • Courtesy de l'artiste et /
of the artist and
galerie Balice Hertling, Paris
© ADAGP, Paris 2016
Photo © Anatole Barde

bas • Courtesy
GALLERIA CONTINUA, San
Gimignano / Beijing / Les
Moulins / Habana
© ADAGP, Paris 2016
Photo © We Document Art

p. 136
© ADAGP, Paris 2016

p. 138
© Fundació Joan Brossa /
ADAGP, Paris 2016

p. 139
© Valentin Carron, Photo DR
Courtesy de l'artiste et / of the artist
and galerie kamel mennour, Paris

p. 140
gauche • Courtesy de l'artiste
et / of the artist and galerie In
Situ – Fabienne Leclerc, Paris
© Galerie In situ –
Fabienne Leclerc, Paris
droite • Courtesy de l'artiste
et / of the artist and
galerie Almine Reich, Paris / Bruxelles
© Tarik Kiswanson

p. 141
© ADAGP, Paris 2016

p. 142
Droits réservés / All rights
reserved, archives Fondation Arp

p. 144
© Anca Munteanu Rimnic
Courtesy de l'artiste et /
of the artist and
PSM Gallery, Berlin

p. 145
Courtesy de l'artiste et /
of the artist and galerie
Chantal Crousel, Paris
Photo © Florian Kleinfenn

p. 148
haut • © Re: Voir, DR
© MAN RAY TRUST /
ADAGP, Paris 2016
bas • © Re: Voir, DR

p. 149
© Re: Voir, DR

p. 150
haut • Photo ©
Hugues de Cointet
Courtesy Guy de Cointet
Society, Les Abattoirs, Toulouse
et / and Air de Paris, Paris
milieu • Photo © Helene Gaillet
Courtesy Guy de Cointet Society
et / and Air de Paris, Paris
bas • Photo © Air de Paris
Courtesy Guy de Cointet Society,
Collection Lambert en Avignon
et / and Air de Paris, Paris

p. 152
haut • Photo © Martin Argyroglo
bas • Courtesy galerie
Marcelle Alix
© ADAGP, Paris 2016
Photo © N. Dewitte

p. 153
Photo © Work Method



© Ville de Montrouge, les auteurs /
© City of Montrouge, the authors



Tous droits réservés. Reproduction
intégrale ou partielle interdite /
All rights reserved. All partial
or total copies are prohibited.



Partenaires institutionnels /
Institutional partners



Partenaires privés /
Private partners



Partenaires médias /
Media partners



Imprimé par Etc inn, France
à 1500 exemplaires – avril 2016 /
Printed by Etc inn, France
in 1,500 copies – April 2016

Dépôt légal : mai 2016 /
Legal deposit : May 2016
ISBN : 978-2-9556250-0-2

