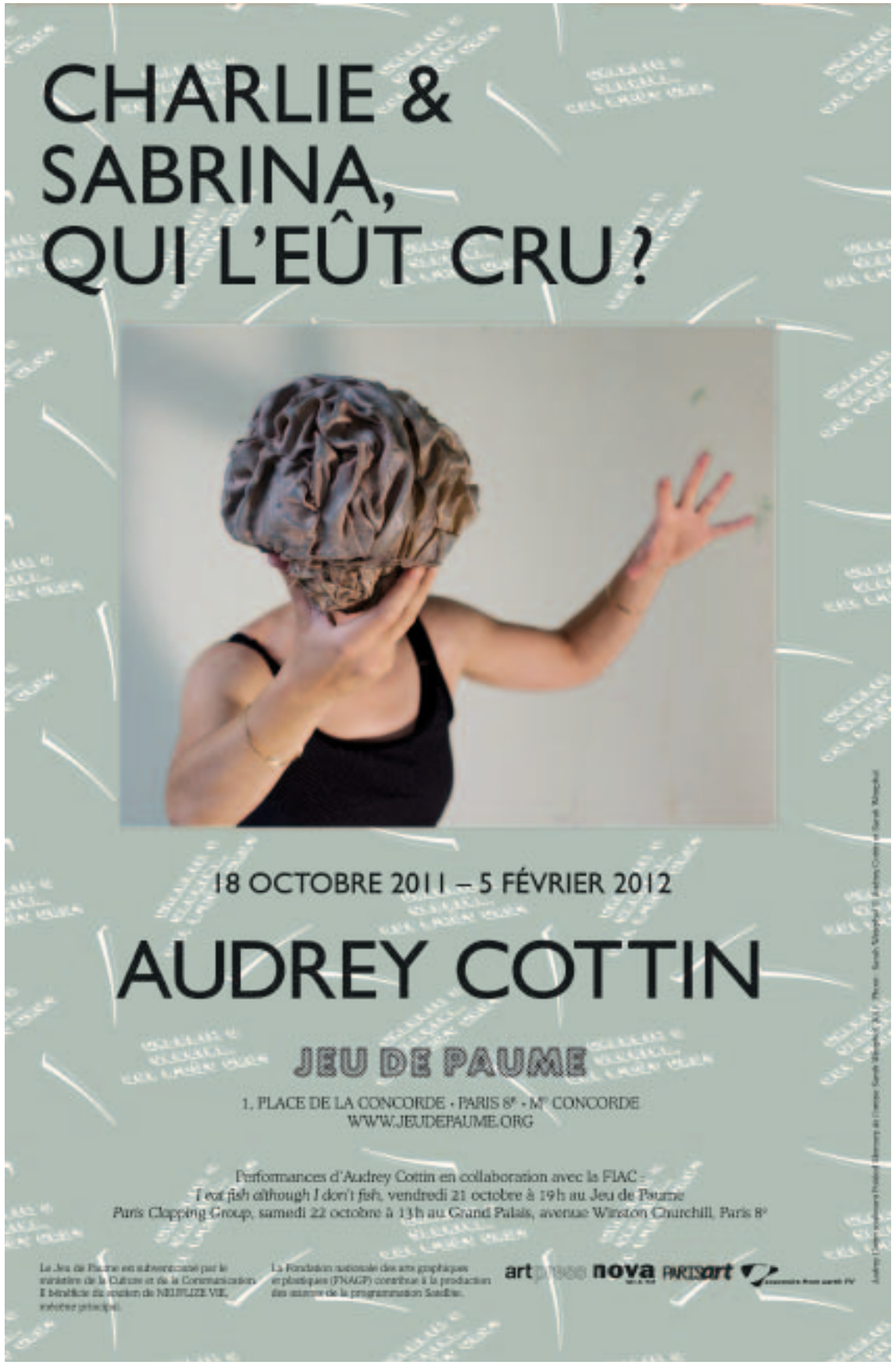
code 2.0

#3 — Automne 2011 — 0€



Sommaire

Looking Glass — *Anne Neukamp* — 2-3

Réaménagement du territoire
Ulrich Gebert — Rebecca Lamarche-Vadel — 7

Des précipités
Entretien avec Yann Desfougères — 14

Do It Yourself — *Diogo Pimentão* — 19

Shifting the Real — Sinziana Ravini — 22

Rut — *Laurent Le Deunff* — 26

Creuser le passé
Ann Guillaume — Camille Azaïs — 31

A State of Family Affairs
Mosshin Harraki — Ala Younis — 38

Art contemporain et cinéma
Des f(r)ictions scientifiques — Le Silo — 43

Off The Phone — *Nelly Maurel* — 49

Looking Glass — *Anne Neukamp* — 50-51

Sur les gardes, *Looking Glass*, 2011, par **Anne Neukamp**
• www.aneukamp.com
• Actualité : *Rebound*, Galerie Chez Valentin, Paris, 15 octobre-12 novembre 2011

En pages 26-29, deux dessins de la série "Rut"
par **Laurent Le Deunff**
Crayon sur papier Moleskine, 18 x 35 cm chaque
Courtesy Semiose galerie, Paris
• www.laurentledeunff.fr / www.semiose.com

Protocole

Hypothèse. **Code Magazine 2.0** se passionne autant pour l'écologie des pratiques artistiques que pour les œuvres elles-mêmes. Une écologie qui, pour ce troisième numéro, lorgne du côté des sciences dures et molles, de la botanique à l'épistémologie, de l'archéologie à la météorologie.

Si l'art dissèque le particulier et la science s'applique à définir le général, comment les artistes déposent-ils productions naturelles et artefacts culturels sur leur table de dissection ?

Expérience. **Code Magazine 2.0** observe la manière dont les artistes s'emparent de méthodologies et d'outils scientifiques pour proposer des approches singulières du réel, révélant les implications éthiques et les fondements idéologiques de la science, dans un double mouvement d'hommage et de démystification.

Évaluation. Ce numéro de **Code Magazine 2.0** a rendu possible la rencontre – absolument non fortuite – d'une planaire microscopique, d'un cheval magdalénien, de la généalogie du Prophète, de phoques lascifs, de dessins sous mescaline, des métamorphoses du Francium et d'antiques maisons mexicaines. À l'utilitarisme ambiant, les artistes opposent des applications déviées de la science à des fins de réflexion, de contemplation et d'hallucination.

Vous l'aurez compris, ressortez vos blouses !

Laetitia Chauvin & Clément Dirié

code 2.0 / # 3 / Automne 2011 • Rédacteurs en chef / Laetitia Chauvin & Clément Dirié • Co-fondateurs / Mariana Melo & Thomas Wyngaard rejoints par Devrim Bayar, David de Tscharner, Virginie Samyn pour *Code Magazine* (2005-2009) • Conception graphique / www.codefrisko.be / thomas@codemagazine.be • Contributeurs / Camille Azaïs, Yann Desfougères, Rebecca Lamarche-Vadel, Laurent Le Deunff, Le Silo, Nelly Maurel, Anne Neukamp, Diogo Pimentão, Sinziana Ravini, Ala Younis • Couverture par Codefrisko • Tirage / 10 000 exemplaires • Imprimeur / Massoz, Liège • Éditeur / Association Code Magazine 2.0, 105, rue de Rosny, 93100 Montreuil-sous-Bois, France • Contact / codemagazine2.0@gmail.com • Les opinions exprimées dans *Code Magazine 2.0* ne sont pas nécessairement celles de l'éditeur. Le contenu des publicités relève de la seule responsabilité des annonceurs. Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite ni utilisée sous quelque forme que ce soit et par aucun procédé, électronique ou mécanique, y compris la photocopie et les microfilms, sans l'accord écrit de l'éditeur. Tous droits réservés • Remerciements / aux auteurs et aux artistes, à l'ancienne équipe de *Code Magazine* (Bruxelles), aux annonceurs, ainsi qu'à Jean-Baptiste Bernadet, Gisèle Bustos, Johana Carrier, Silvia Kaske, Galerie Klemm's, Simon Jaffrot, Jens Hauser, Emmanuelle Lainé, Guillaume Lasserre, Anne-Catherine Le Layo, Katie Mascaro, Rozenn Prat, Audrey Schayes, Owen Stewart, Studio Belvédère (Monte Carlo) et Thomas Wyngaard • ISSN : 2112-3535 • **http://codemagazine2.blogspot.com**

• *Code Magazine 2.0* est partenaire de la galerie Christophe & Nathalie Daviet-Théry / www.daviet-thery.com
À la galerie, jusqu'au 23 octobre 2011, exposition *Important Façade* de Pablo Bronstein

Réaménagement du territoire
Ulrich Gebert

Il est des époques où l'on peut sentir, bienvenues, de nouvelles brises souffler sur les habitudes, les croyances et les certitudes. La science, sanctuaire d'une foi contemporaine profane, ne résiste pas davantage à l'épreuve du temps et d'un certain désaveu. Les exemples qui viennent entacher l'icône scientifique sont largement connus : des organismes génétiquement modifiés à une physique nucléaire pour le moins incontrôlée, de la manipulation des chiffres du chômage à la falsification de données. Culte, voire véritable dogme, le domaine scientifique connaît aujourd'hui les soubresauts auquel tout système omnipotent s'expose : le doute, la remise en question, la désignation de ses faillites.

Les photographies d'Ulrich Gebert convoquent les terrains escarpés de la science, ses paradigmes et postulats, son statut au sein d'une société abreuvée de chiffres et de données objectives, désireuse qu'elle semble de prêcher le bien-fondé d'un « réel scientifique ». S'en emparant sciemment, reprenant ses canons, Ulrich Gebert vient subtilement en réveiller les approximations, défaillances et autres périls, soulignant ses limites, relevant ses manquements et désignant ses parts d'ombre.

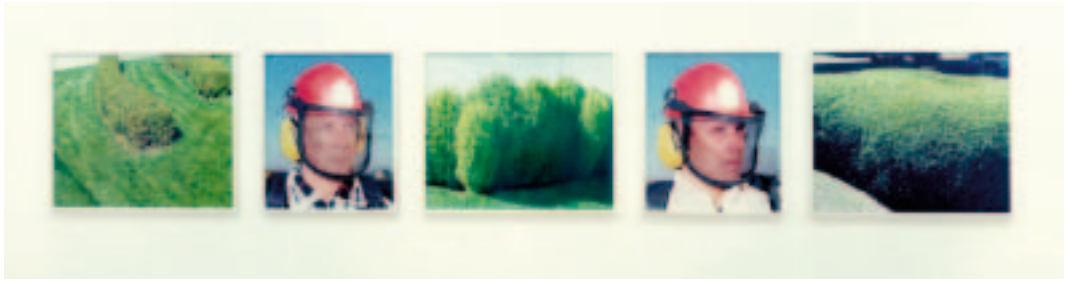
Life Among Beasts B, *2009*
Quatre tirages argentiques montés sur aluminium, 165 x 146 cm

Ulrich Gebert fait ainsi partie de ces créateurs dont les gammes, les moyens et les fins se sont ouverts à d'autres disciplines, évacuant les slogans de l'art pour l'art et de l'art par l'art, intégrant dans ses recherches les réalités d'autres champs. Les terrains d'étude s'élargissent, sortent des domaines réservés de l'artiste, et fuient des systèmes auto-référentiels fonctionnant comme quelques bons mots pour initiés de la sphère culturelle.

La série des *Life Among Beasts* est le résultat d'une pratique obsessionnelle de l'artiste, soit la collection de toute image représentant l'homme au contact d'un animal. Ces images sont issues de sources et de domaines très divers, de la zoologie aux livres vétérinaires, des manuels d'agriculture à l'industrie de la fourrure. Comme le scientifique, Ulrich Gebert dresse l'état des lieux, examine son sujet, l'explore, et, comme l'artiste, l'interprète par les formes, ici la masse iconographique récoltée, ailleurs le cliché savant. L'illustration scientifique devient un terrain privilégié de recherche, en ce qu'elle donne à voir un certain rapport au monde dont l'artiste reprend les codes pour mieux les détourner.

Les enjeux qui lient science et art sont certainement ceux d'une certaine légitimité à dire le réel, la capacité de l'un et l'autre de ces domaines à appréhender l'ordre des choses. L'usage de la photographie, dans cette lutte des hérauts de la réalité, a ceci d'intéressant que ce médium s'est retrouvé, dès son origine, plongé dans le débat labyrinthique qu'est son aptitude à dire et à montrer le vrai. Ulrich Gebert ne cherche pas à dire le vrai, mais plutôt à désigner un certain type d'énoncés

Amerika, Part 3, *2007*
Trois photographies C-Print, 45 x 33 cm, 130 x 85 cm, 50 x 65 cm



de réalité. Reprenant les canons esthétiques scientifiques, il choisit d'installer ses photographies en grands ensembles morcelés, qui matérialisent la fragmentation inéluctable de toute saisie du réel, son approximation inévitable.

Cette considération trouve toute sa force dans la série « Amerika ». Celle-ci s'intéresse au travail des migrants dans les orangeries fertiles de la région de Valence en Espagne. Dans nos journaux et autres supports informatifs, dans les discours avisés de nos politiciens et autres statistiques documentées de nos experts en flux migratoires, les réalités de cette situation s'expriment dans toute l'autorité des pourcentages, bilans prévisionnels et objectifs annuels. D'un côté, cette science du chiffrage, un système métrique du migrant et, de l'autre, les photographies d'Ulrich Gebert qui nous plongent dans l'univers « visible » de la condition des travailleurs africains suant pour la fraîcheur de nos oranges pressées. « Amerika » révèle alors le hiatus entre théorie et pratique, entre l'objectivation chiffrée et la complexité du réel. Le regard du photographe ajoute un supplément d'âme à la précision du tableur Excel.

D'autres séries photographiques soulignent le fanatisme pour l'ordre de notre époque, cette phobie contemporaine de l'indicible, cette passion pour l'esthétique et la rhétorique du contrôle. *Freischneider* [« le débroussailleur »] met face à face la figure de l'homme, coiffé du casque de la lutte, et le fourré sauvagement domestiqué. Non sans humour, ce visage, déterminé, semble celui d'un « équarrisseur du désordre », qui donne à la nature les formes acceptées et acceptables de la norme. Comme dans la série « San Quentin Point » de Lewis Baltz (1986), surgissent ici les gloires et dépérissements de la relation qu'entretient l'homme à son environnement, leurs luttes de pouvoir pour imposer leur propre esthétique.

Pour les *Typus*, Ulrich Gebert a photographié dans des parcs botaniques anglais des arbres destinés à de plus exotiques tropiques, déplacés hors de leur environnement naturel. La série

Freischneider, *2004*
Cinq photographies C-Print, 55 x 70 cm et 55 x 47 cm

Typus (Tableau 2), *2005*
Six photographies C-Print et cartels taxonomiques, 170 x 150 cm

Typus (Tableau 5), *2005*
Six photographies C-Print
et cartels taxonomiques, 170 x 150 cm

témoigne ainsi de l'expatriation et de la réappropriation des espèces, de la superficialité et de l'artifice de ces paysages. On classe, on concrétise, on objective, et la beauté colorée des photographies n'en souligne que davantage la froide dissection de l'environnement opérée par l'homme.

Le style d'Ulrich Gebert rappelle sans conteste l'esthétique de l'École de Düsseldorf, qui a fait de l'objectivité photographique son principe d'action. Le « veni vidi vici » de la typologie, si cher aux Becher et consorts, se retrouve dans cette esthétique anatomique, distanciée, neutralisée. Les *Typus* reproduisent en effet différents types de conifères que la botanique a tenté d'enregistrer et de nommer. L'artiste a décelé les doublons et les imprécisions de cette entreprise de nomenclature défaillante, en a tiré une liste de noms invalides, pour révéler les prétentions d'une science à la classification. L'intérêt pour le paysage[1], pour tout ce que la nature offre d'informations sur l'homme contemporain et la manière avec laquelle il se raconte à travers elle, est au cœur du travail de Gebert. Ici, il reprend les usages de la typologie botanique et en suggère le sous-titre : cette passion d'une société pour l'ordre et le contrôle conduit à l'intronisation de certaines races et à l'exclusion d'autres.

L'installation *Beastly Buildings* poursuit cette idée, dévoilant, dans des cages chinées, des paysages fictifs de zoos et autres jardins de musées d'histoire naturelle modelés par l'artiste. Celui-ci reprend ainsi les archétypes du contrôle des formes de la faune et de la flore, le produit d'une pratique de l'organisation systématique.

Narcisses savants, les individus dessinent donc une nature à leur image, pratiquent l'élagage sévère ou la taille douce, donnant à leur environnement les

formes d'une certaine idéologie. Dans le travail d'Ulrich Gebert, le romantisme est tranché au vif ; la recherche d'une harmonie originelle – sirupeuse – entre l'homme et le cosmos a fait place à un décor fonctionnel.

La série des *Soft Land*, un ensemble d'images collectées par l'artiste, présente des détails photographiques où se rencontrent et se confrontent l'homme et la nature. Ce dernier y demeure la valeur étalon, le système métrique visuel, l'échelle d'appréciation. Comme souvent chez

1 L'œuvre d'Ulrich Gebert n'est pas sans rappeler la pratique de Simone Nieweg (née en 1962), autre photographe dans le sillage des Becher. Ses travaux illustrent les relations ambivalentes entre l'homme et la nature, entre lieu d'appropriation (Field, Härtsfeld/Schwäbische Alb, *2000) et zones d'abandon* (Path with Puddles, Meerbusch-Büderich, *2001), apprivoisement et délaissement.*

Soft Land (Tableau 5), *2007*
Cinq photographies C-Print, 150 x 127 cm

Soft Land (Tableau 2), *2007*
Cinq photographies C-Print, 137 x 150 cm

Ulrich Gebert, les images sont de l'ordre de la métaphore, rappelant ici une conception contemporaine de l'individu dont l'importance et la place depuis la Renaissance et le courant humaniste n'ont cessé de croître. Sur l'autel de sa gloire, l'homme contemporain semble encore se comparer à toute chose, et se placer dans le décor de sa splendeur ; il se constitue norme universelle. Rappelons-nous le Voyager Golden Record, cette étonnante expérience de mégalomanie humaine (et scientifique), lancée en 1977 par la NASA, qui crut qu'à des années-lumière d'improbables créatures, parlant couramment l'anglais, pourraient lire des informations enregistrées sur un disque alors dernier cri.

Utiliser les stratégies et les esthétiques scientifiques, reprendre ladite objectivité pour en démontrer toute la force subjective, telle est l'entreprise de grand détournement opérée par Ulrich Gebert. L'œuvre *Lab Rats* présente ainsi des modèles de graines communément utilisés pour diverses expériences génétiques. Ces sculptures deviennent les emblèmes et symboles d'un jeu d'apprentis sorciers dont on ne peut aujourd'hui encore mesurer les conséquences ; des techniques et méthodes qui permettent à l'homme de manipuler et redessiner son environnement. Leurs titres – *Champ libre, Créateur de rendement, Lien de la liberté* – achèvent de désigner la vacuité de cette foi contemporaine pour le tout-scientifique. L'artiste suggère ici les failles d'une pensée positiviste outrancière qui entendrait que la science constitue l'unique antidote disponible contre nos difficultés. À la manière de Karl Popper qui affirmait la nécessité de la réfutabilité de toute théorie scientifique, relativisant ainsi l'idée et l'existence d'une vérité absolue, Ulrich Gebert nous engage à penser les limites et défaillances d'un système, et encourage notre hérésie et notre scepticisme face à cette prétention au savoir souverain, dont on ne saurait oublier, qu'il est, comme toute chose, absolument relatif. †

Rebecca Lamarche-Vadel

• ***www.klemms-berlin.com/en/ulrichgebert***

Lab Rats (Clearfield), *2009*
Détail de l'installation

Lab Rats, *2009*
Vitrine sur socle, matériaux mixtes,
145 x 160 x 35 cm

Beastly Buildings, *2009*
Vue d'exposition, Klemm's, Berlin

Pour toutes les œuvres :
courtesy de l'artiste et Klemm's, Berlin.

Des précipités
Yann Desfougères

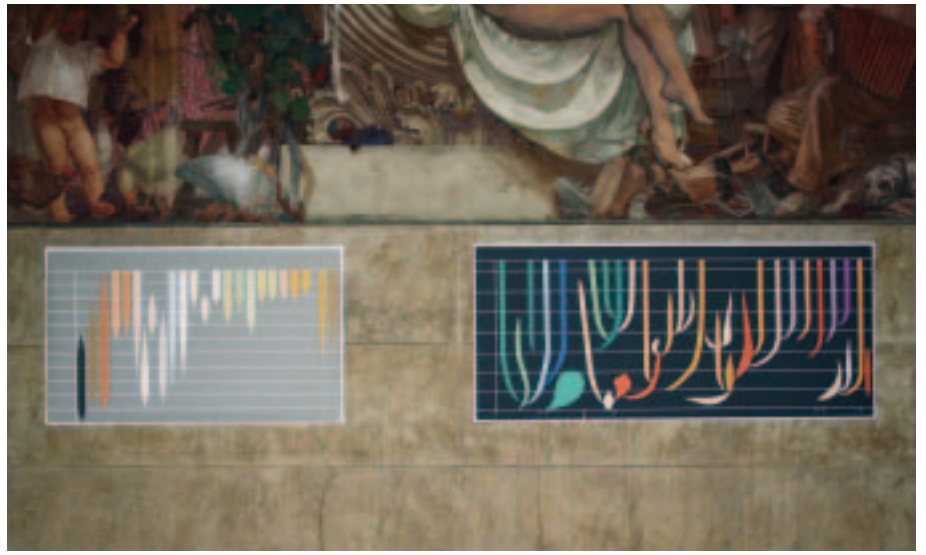
Repéré à l'École des Babas[1], intrigués par son dossier de présentation dans lequel il écrit vouloir « révéler l'*uncanny* persistante du monde et des choses qui le composent avec l'aplomb du matérialiste », « préférer Morandi et ses objets familiers à De Chirico et ses mondes irréels » et que « les savoirs et leurs accès […] font naître toujours plus de questions que de réponses », nous avons rencontré Yann Desfougères pour parler de ses œuvres, de l'ésotérisme, des sciences et de leurs représentations. Des propos rapportés qui, eux aussi, soulèveront peut-être plus de questions que de réponses.

« Étudier aux Beaux-Arts fut un choix par défaut. Je ne voulais pas m'enfermer dans une discipline ; le cursus d'arts plastiques s'est imposé comme un espace de liberté et un réservoir de méthodes pour approcher n'importe quel sujet, qu'il soit mathématique, scientifique ou littéraire. Je n'avais pas un intérêt particulier pour l'art ou l'histoire de l'art. J'ai surtout un goût pour l'épistémologie, la question du rapport au savoir en général. »

« Ma production n'est pas faite pour s'inscrire *a priori* dans le champ de l'art. Je fabrique d'abord des "objets" puis je vois où ils peuvent vivre. Ce sera un musée des sciences pour une réinterprétation de leurs schémas, une revue musicale si j'ai écrit sur le sujet, ou bien une revue "de genre" si je fais une image sur l'exobiologie. Parfois, tout se mélange : ma dernière chronique prétendument musicale pour un magazine grand public parle de l'axolotl (animal aux propriétés étonnantes devenu une figure littéraire) et d'un vers plat, la planaire, que je trouve autrement plus fascinant mais qui a été ignoré par les arts et les lettres (à l'exception d'Escher). J'aime beaucoup l'artiste Jeffrey Vallance pour ça. Aujourd'hui, il écrit sur le paranormal et les arts dans *Fortean Times*[2] mais il a aussi présenté une émission musicale sur MTV dans les années 1980, et a fait le tour des plateaux télés avec sa collection de cravates de chefs d'état. »

« *Phénomènes* est une série de jpeg que je poste sur mon blog (http://nexialism.tumblr.com). Ils sont destinés aux agrégateurs d'images qui pullulent sur le net et qui sont le sujet de mon mémoire à l'EHESS dans le cadre du Master Arts et Langages. Je consomme beaucoup plus d'images sur le net que n'importe où ailleurs. J'ai alors eu envie d'en produire à mon tour. J'ai choisi un thème : la rencontre du naturel et de l'humain, avec un "bug" de l'élément naturel en réponse au facteur humain. »

Roches, *2010*
Aquarelles sur papier,
60,5 x 47,5 cm et 30 x 40 cm



« Pour la série des *Roches*, c'est aussi cette confrontation nature/culture qui m'intéressait. Je me suis inspiré d'un lieu commun de la science-fiction, le monolithe, et des sept systèmes de base de la cristallographie. J'aime l'idée que ces "menhirs" semblent être le produit d'une civilisation technologiquement avancée alors qu'ils présentent en réalité des formes naturelles primordiales. »

« La série des *Kunstformen der Naturwissenschaft* s'est imposée d'elle-même, lors d'une visite à la galerie de paléontologie du Museum National d'Histoire Naturelle de Paris. Réaliser cette série me semblait une réponse pertinente à la question de la représentation en science. Après avoir obtenu les photographies des panneaux exposés au dernier étage, j'en ai réalisé des versions vectorisées en y effaçant les signes permettant leur compréhension. Le titre de la série est une allusion au célèbre ouvrage d'Ernst Haeckel, *Kunstformen der Natur*, où le biologiste révèle la beauté des motifs géométriques de la nature (arachnides, lychens, annélides, etc.). En s'intéressant aux choix plastiques opérés par les sciences de la nature, on s'aperçoit que c'est à travers leur abstraction irréductible à de simples normes de représentation mathématico-géométriques qu'apparaissent leurs qualités esthétiques. J'ai fait en quelque sorte l'inverse d'Haeckel. »

« La question de la représentation en science m'intéresse beaucoup : quelles normes employer pour réaliser un cliché astronomique ? Comment actualiser les fresques des années 1940 des musées de sciences naturelles américains aujourd'hui obsolètes ? J'adorerais participer aux projets de renouvellement de ces monuments. »

« Je suis venu à l'aquarelle après avoir vainement tenté la peinture. J'avais peint sur une grande toile un incendie de bureau

Kunstformen der Naturwissenschaft, *2010*
Série d'impressions numériques
sur papier intissé, dimensions variables
(min : 80 x 80 cm et max : 210 x 80 cm)
Vue d'installation, Bourse du travail,
Bordeaux
Photo : LMVDR /////

[1] *L'École des Babas est une expérience collective auto-gérée, à visée pédagogique, qui s'est tenue en juin 2011, à l'initiative de Stéphane Barbier-Bouvet, Karina Bisch, Nicolas Chardon, Daniel Dewar et Lili Reynaud-Dewar.*

[2] Fortean Times, *revue mensuelle britannique fondée en 1973, dédiée aux phénomènes paranormaux.*

ayant eu lieu le 3 mars 2003 (03/03/03) à la Bibliothèque d'Alexandrie à cause d'une photocopieuse. Je l'ai peint avec des couleurs très ternes, pâles, en perspective axonométrique. Mais c'est lourd de peindre en école d'art ; il faut constamment se justifier par rapport à l'histoire de l'art et de la peinture. L'aquarelle est le médium privilégié des amateurs ; Raoul Dufy y voyait "l'art des intentions", pas un art de l'accomplissement, de l'affirmation, de la prise de position. Et comme je voulais aborder des sujets lourds, comme l'incendie de la bibliothèque de Villiers-le-Bel en 2007 – toujours cette question du rapport au savoir – ou des désastres écologiques, un médium "léger" s'imposait. De là vient cette série de petits formats papier qui, en peinture, aurait viré au grandiose, au romantique. Ces aquarelles montrent ce qui ressemble à des catastrophes écologiques, mais il y a des leurres. Sur l'une d'elles, la couleur verte de la rivière est en réalité due à la commémoration de la Saint-Patrick à Chicago. »

« La crédulité ? Je ne souhaite pas me moquer des spectateurs, du rapport des gens à l'art ou aux savoirs. Je veux plutôt instaurer une sorte de jeu sérieux. La notion de jeu, ou de "feintise ludique", comporte en soi la meilleure synthèse d'une unité indissociable de croyance et de non-croyance, où la distinction entre la crédulité et la feinte s'estompe. C'est l'un des ressorts du succès des romans "ésotériques" où la frontière entre fiction et document est brouillée.

J'aime donner le sentiment qu'il existe un sens caché dans mes œuvres, faire passer des mystères pour des énigmes, laisser entendre qu'il existe une explication à portée de main même si, en creusant, au lieu de clef de voûte, on ne trouve que de nouvelles fondations. C'est l'idée de confronter

L'Incendie de la Bibliothèque d'Alexandrie du 03/03/2003, *2007*
Acrylique et glycero sur toile, 220 x 160 cm

la puissance de séduction du mystère au désir humain de compréhension. C'est le sujet de *Ciromancie*. Les titres des sculptures (*L'Extinction des dinosaures, Matière noire, Convictions politiques, Le Sens de l'art*), inscrits sur une feuille punaisée au-dessus de la table où elles sont placées, se réfèrent aux questions posées lors de la réalisation de chacune d'elles. Je me suis conformé au rituel classique de la ciromancie tel qu'il est encore pratiqué au Mexique. Après avoir posé une question, la réponse surgit dans la forme que prend la cire fondue plongée dans l'eau. Mais les signes produits, pour devenir signifiants, nécessitent un système interprétatif que je ne maîtrise pas, et je laisse à chacun le soin de s'essayer ou non à leur lecture. »

« L'artiste en amateur scientifique ? Oui, nécessairement amateur. Les artistes ne peuvent pas faire croire qu'ils sont des scientifiques, ni même des vulgarisateurs. L'artiste universel de la Renaissance n'existe plus. Nous sommes au mieux des alchimistes sur le tard, bricolant à l'aide de matériaux récupérés. Ces derniers temps, je "récupère" pas mal d'idées dans le courant philosophique du réalisme spéculatif. Quentin Meillassoux, comme Graham Harman, ne veulent pas se contenter de l'idée que le monde et les objets qui le composent se conforment à notre cognition, et entendent les libérer de la trop grande attention portée au fossé sujet/objet, humain/monde. Ce "juste retour des choses" (qui me semble s'inscrire dans un mouvement plus large puisque l'on assiste à une "promotion sociale" identique des objets en sociologie, anthropologie, etc.), mélange de pragmatisme, de réalisme et de métaphysique, a vraiment influencé ma conception du savoir et du monde en général, et donc aussi ma pratique. » †

Polychlorobiphényles et fluorescine dans la Chicago River, *2009*
Aquarelle sur papier, 30 x 40 cm

Matière noire, *détail de* Ciromancie, *2009*
Cire de bougie, dimensions variables

Galerie 1900-2000, Paris • 303 Gallery, New York • A Arte Studio Invernizzi, Milano • Martine Aboucaya, Paris • ACDC, Bordeaux • Air de Paris, Paris • Applicat-Prazan, Paris • The Approach, London • Art: Concept, Paris • Alfonso Artiaco, Napoli • Baronian Francey, Brussels • Blum & Poe, Los Angeles • Catherine Bastide, Brussels • Guido W. Baudach, Berlin • Bortolami, New York • Isabella Bortolozzi, Berlin • Luciana Brito, São Paulo • Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam • Buchmann Galerie, Agra / Lugano, Berlin • Bugada & Cargnel (Cosmic Galerie), Paris • Bureau, New York • Cabinet, London • Campoli Presti, London, Paris • Cheim & Read, New York • Chemould Prescott Road, Mumbai • Cherry and Martin, Los Angeles • Chez Valentin, Paris • Mehdi Chouakri, Berlin • Sadie Coles HQ, London • Contemporary Fine Arts, Berlin • Continua, San Gimignano, Beijing, Boissy-le-Châtel • Paula Cooper, New York • Raffaella Cortese, Milano • Cortex Athletico, Bordeaux • Lucile Corty, Paris • Chantal Crousel, Paris • Massimo De Carlo, Milano, London • Dvir Gallery, Tel Aviv • Frank Elbaz, Paris • Eleven Rivington, New York • Marc Foxx, Los Angeles • Gaga Fine Arts, Mexico City • Gagosian Gallery, Paris, London, New York, Beverly Hills, Hong Kong • galeriedmarseille, Marseille • Galerist, Istanbul • gb agency, Paris • GDM, Paris • Gladstone Gallery, New York, Brussels • Gmurzynska, Zürich, St. Moritz, Zug • Laurent Godin, Paris • Elvira Gonzalez, Madrid • Marian Goodman, Paris, New York • Goodman Gallery, Johannesburg, Cape Town • Bärbel Grässlin, Frankfurt • Karsten Greve, Paris, Cologne, St. Moritz • Hauser & Wirth, Zürich, London, New York • Henze & Ketterer, Wichtrach (Bern), Riehen (Basel) • Max Hetzler, Berlin • Hotel, London • Xavier Hufkens, Brussels • In Situ / Fabienne Leclerc, Paris • Catherine Issert, Saint-Paul • Rodolphe Janssen, Brussels • Jeanne Bucher / Jaeger Bucher, Paris • Annely Juda Fine Art, London • Karl Wilborn, Karlsruhe • Karma International, Zürich • Kaufmann Repetto, Milano • Kewenig, Cologne, Palma de Mallorca • Kicken, Berlin • Peter Kilchmann, Zürich • Klosterfelde, Berlin • Andrew Kreps, New York • Krinzinger, Vienna • Kukje Gallery / Tina Kim Gallery, Seoul, New York • Kurimanzutto, Mexico City • Yvon Lambert, Paris • Le Minotaure, Paris • Simon Lee, London • Lelong, Paris, New York, Zürich • Lisson, London • Galerie Loevenbruck, Paris • Florence Loewy, Paris • Luhring Augustine, New York • Maccarone, New York • Magazzino, Roma • Mai 36 Galerie, Zürich • Matthew Marks, New York • Gabrielle Maubrie, Paris • Hans Mayer, Düsseldorf • McCaffrey Fine Art, New York • MD72, Berlin • Greta Meert, Brussels • kamel mennour, Paris • Metro Pictures, New York • rodolphe michèle didier, Brussels • Massimo Minini, Brescia • Francesca Minini, Milano • Victoria Miro, London • Jan Mot, Brussels • Motive, Amsterdam • Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna • Nelson-Freeman, Paris • Neue Alte Brücke, Frankfurt • New Galerie, Paris • Franco Noero, Torino • Jérôme de Noirmont, Paris • Nathalie Obadia, Paris, Brussels • The Pace Gallery, New York • Claudine Papillon, Paris • Françoise Paviot, Paris • Galerie Perrotin, Paris • Friedrich Petzel, New York • Plan B, Cluj, Berlin • Gregor Podnar, Berlin, Ljubljana • Polaris, Paris • Praz-Delavallade, Paris • Eva Presenhuber, Zürich • ProjecteSD, Barcelona • Almine Rech, Paris, Brussels • Michel Rein, Paris • Denise René, Paris • Thaddaeus Ropac, Paris, Salzburg • Tucci Russo, Torre Pellice • Sophie Scheidecker, Paris • Esther Schipper, Berlin • Schleicher+Lange, Paris • Rüdiger Schöttle, Munich • Natalie Seroussi, Paris • Skarstedt, New York • Sies+Höke ... Hamburg, Bayreuth • ShanghART, Shanghai, Beijing • Silverman, San Francisco • Skarstedt, New York • Sommer Contemporary Art, Tel Aviv • Pietro Sparta, Chagny • Sprüth Magers, Berlin, London • Diana Stigter, Amsterdam • Luisa Strina, São Paulo • Micheline Szwajcer, Antwerp • Tanya Bonakdar ... Tanner & Spengemann, New York • Daniel Templon, Paris • Tornabuoni Arte, Paris, Firenze, Milano • Tschudi, Glarus, Zuoz • UBU, New York • Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris • Van De Weghe, New York • Martin Van Zomeren, Amsterdam • Galerie Vedovi, Brussels • Vermelho, São Paulo • VidalCuglietta, Brussels • Anne de Villepoix, Paris • Wentrup, Berlin • Michael Werner, New York • White Cube, London • Jocelyn Wolff, Paris • Thomas Zander, Cologne • Zlotowski, Paris • David Zwirner, New York

SECTEUR LAFAYETTE
AVEC LE SOUTIEN
DU GROUPE GALERIES
LAFAYETTE

Koch Oberhuber Wolff, Berlin • Johann König, Berlin • Labor, Mexico City • Harris Lieberman, New York • Marcelle Alix, Paris • Monitor, Roma • Take Ninagawa, Tokyo • Office Baroque, Antwerp • Project 88, Mumbai • TORRI, Paris

Index au 1er septembre 2011

Informations — info@fiac.com

fiac.com

fiac!

20-23 OCTOBRE 2011
GRAND PALAIS
& HORS LES MURS,
PARIS

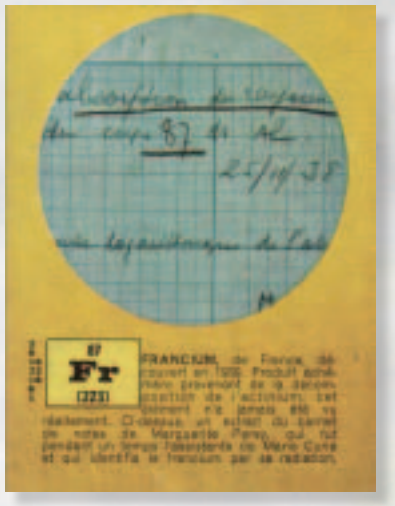
Organisé par
Reed Expositions

Partenaire officiel
Groupe Lafayette
Lafayette

Do It Yourself
Diogo Pimentão

Né en 1973 à Lisbonne, Diogo Pimentão vit à Château-Landon. Sa pratique est concentrée sur le dessin et ses corollaires. Papier, graphite, déchets de dessin (ruban adhésif, fragments, poussières), dispositifs mécaniques et performances sont autant de matériaux et de protocoles qui explorent l'au-delà du dessin.

Ici, Diogo Pimentão propose aux lecteurs de mettre en volume ses dessins et de s'approprier l'un de ses gestes fétiches.



- On dit que, du fait de son caractère instable et de sa rareté, il n'y a pas d'application commerciale du Francium. Il n'est utilisé que pour la recherche.
- On dit qu'au moins quatre annonces prématurées de sa découverte furent faites avant qu'elle ne soit confirmée.
- On dit que c'est le dernier élément découvert dans la nature et non synthétisé.
- On dit que, par ailleurs, il n'y aurait pas plus de 30 g de Francium en permanence dans la croûte terrestre.

DOMINIQUE FIAT
16, rue des Coutures Saint-Gervais F-75003 Paris
+33 1 40 29 98 80
info@dominiquefiat.com
www.dominiquefiat.com

EVA NIELSEN

WALDEN

15 octobre – 26 novembre 2011

Nod, *2011*
Huile, acrylique et sérigraphie sur toile, 200 x 100 cm et 200 x 60 cm

CENTRE PHOTOGRAPHIQUE
D'ILE-DE-FRANCE

LAURA HENNO
LA ROUTE DU RETOUR

EXPOSITION DU 9 SEPTEMBRE
AU 6 NOVEMBRE 2011

Samedi 5 novembre à 14h
Rencontre avec Laura Henno
et Sarah Ritter avec une modération
d'Alexandrine Dhainaut

SARAH RITTER
NOS HEURES

Centre Photographique d'Île-de-France
Cour de la Ferme Ricarde 107, av. de la République
77340 Pontault-Combault
01 78 05 40 80 / contact@cpif.net / www.cpif.net

Shifting the Real

Three Case Studies from the Nordic Art Scene

According to Alain Badiou, the 20th century was marked by a "passion for the Real,"[1] not by utopian promises of a better world to come, but by a profound interest in the immediately practicability of things, the here and now. I would claim that this is no longer entirely true, since the utopian has become a tool for political action. Yet, the Real is this dimension that constantly escapes our conceptual framework. How does the utopian will to change the world relate to the slippery realm of the Real? According to its most avid explorer, Jacques Lacan, the Real can only be understood in relation to the symbolic and the imaginary. The Real escapes the symbolic and can neither be spoken nor written, thus approaches the impossible, and therefore is not dissimilar to how utopias are envisioned—as places where the impossible becomes possible.

The Real never ceases to reinvent itself. Engendered by trauma, the Real "always returns to the same place."[2] Slavoj Zizek came to the conclusion that the Real is our global capitalism, covered up by the good intentions of American war politics, and Jean Baudrillard went as far as identify the Real with terrorism, claiming that simulations of reality (such as television, film, etc.) have become more real than real life and that we are lost in an infinite chain of signs and representations.[3] It's difficult to say whether these theories have influenced art or *vice versa*, but one thing is sure: the 1990s were rife with depictions of traumatic realism, dystopias and everything else that we are unable to integrate in our reality, and therefore also experience as a nightmarish apparition.

Thomas Hirschhorn, the Picasso of our times (and by Picasso, I'm thinking of *Guernica*, and not of the *petit-bourgeois* deconstructions of women and interior designs), has for a long time now assembled the horrors of our world in all-encompassing cabinets of curiosities. In his latest installation *Crystal of Resistance* in Venice (2011), mutilated war victims and pornographic encounters are viewed through the frame of our most technologically advanced device—the iPhone. But this time the images were taken care of, through the sensual touch of caressing yet wound-opening fingers. Thomas Hirschhorn is like Thomas the Doubter inserting his finger in the wounds of our repeatedly resurrecting society, turning it around and around, asking himself: is this for real or a figment of my imagination?

Yes, terror is out there, but as long as we look at it like a paralyzed deer in front of headlights, nothing can be done. We have become mentally trained to deal with disaster. Still we are doing nothing about it. We are looking and touching the Real, but these ecumenical gestures are not enough.

FROM TRAUMATIC REALISM TO OPTIMISTIC UTOPIANISM

If we zoom onto the Nordic art scene, there seems to be another approach to the Real among the youngest generations. They propose a shift from contemplation to action, from mimetic representation to the production of new realities, although our relation to the Real is always mediated. One can also see another shift, which is far more important. I would say that these younger artists have ceased to see the encounter with the Real as a traumatic experience. They are more interested in grasping the Real by its balls and rearranging the fields of representation and reality production, favouring an optimistic engagement with the possibilities of art—if not to change the world, then at least to improve it a little bit.

Kultivator, a group of Swedish artists (founded in 2005) operating in the twilight zone of art and activism, settled on the island Öland, trying to live and work as ecologically as possible, producing their own "cross cultural nomadic cheese" and taking care of an abandoned farm by enriching it with playful innovations like mobile chicken houses. This is by no means a romantic return to nature *à la Candide*, but a serious engagement with the geopolitical aspects of how Sweden is producing and distributing aliments today. On their website are historical backgrounds of how some products have emerged, but also information on how to produce them here and now, through short scientific descriptions and recipes. The goal is to become as autonomous as possible, but also to create a space of interdependencies within the art world as well as the local communities—an equation that has become more and more difficult to resolve, with the rise of "contemporary art haters" in recent years in Sweden.

In 2010, Kultivator arranged *The Wedding Between Art & Agriculture*, a three-day wedding and cross-fertilization between two seemingly opposed worlds. The first two days involved a group of twenty people engaged in preparations and seminars. The third day, the public was invited to celebrate with the participants in a festivity that celebrated the simplicity of a life in the countryside and the more pagan traditions that have long been forgotten, like dressing in straw clothes and hats, and ritualistic engagement in dancing and drumbeating. The cows played an important role, but also the soil, the ultimate face of the Real that we all encounter sooner or later. The soil was excavated out of the ground and worshiped as if it was the God of all things.

What is the outcome of all this? Is the marriage between art and agriculture a sustainable encounter or a passionate spectacle of special effects? Is it an effective change of the Real or a temporary utopia that risks crumbling as soon as everyone has packed their bags and left? It's hard to say, but for now Kultivator is the perfect dreamfactory. Dreams are made of matter, and that matter has to be cultivated. Baudrillard imagined a utopian realm where we would all engage in a "symbolic exchange," where the gifts we give to each other cease to be consumer objects, becoming instead symbols of friendship, love, or community. Kultivator is definitely succeeding in producing such a symbolic exchange and everyone is welcome to participate. One can start by bringing inspiration from their manual of 10 "post-revolutionary"

[1] *Alain Badiou,* Le Siècle, *Le Seuil, Paris 2005.*

[2] *Jacques Lacan,* Le Séminaire 11, *1973.*

[3] *Jean Baudrillard,* Symbolic Exchange and Death, *SAGE Publications, London 1993.*

exercises: 1) Disregard borders, 2) Locate the wild editable plants in your neighbourhood, 3) Help a farmer, 4) Buy nothing, 5) Learn from old people, 6) Milk a cow, 7) Forget money, 8) Reclaim technology, 9) Organize a party to get to know your neighbours, 10) Spread the word.

If the Real is the object of anxiety, and psychoanalysis teaches the patient "to bring desire into existence," Kultivator's actions are both calming and desire stimulating.

FROM NOSTALGIC RETRO-FUTURISM TO PROGRESSIVE FUTURISM

The fictional aspects of quantum physics, and the hypothetical possibility of time travelling have always interested the Swedish artist Lina Persson (b. 1978). If Tacita Dean is constantly rewriting the past, she is trying to rewrite the future. As Winston Churchill claimed: "If we open a quarrel between past and present, we shall find that we have lost the future." If the Future is the Real, the object of anxiety *par excellence*, then it has to be colonized. Apart from playful enactments of new scientific discoveries and "docu-fictional" navigations through parallel worlds, Lina Persson also conducts interviews and discussions with "real scientists," who study topics such as how to twist time into a loop by twisting space, and how to create new modes of existence by controlling light. In one of her recent films, at one point Lina Persson asks the scientist: "If it's possible to travel in the future, why don't we see time travellers from the future in our time?" The scientist claims that one can only return back as far as the point from which one originated. In other words, the future can never return to us, but we can travel into the future. The questions that seem to haunt Persson the most are: Where are we going and how is this going to end? Can we send particles back in time? A change of the past could also change the course of things and thereby annihilate our own existence. The biggest change that Lina Persson is trying to achieve is how we conceive science.

Art and scientific research have much in common, although art seeks the particular and science the general. The problem, according to Lina Persson, is that science is often coded as white and male, that it pretends to represent reality, despite the fact that scientific models are repeatedly proven inaccurate and are constantly rewritten. Artists have always been very sensitive to the cracks that lead to scientific paradigm shifts, and Persson through her playful, progressive futurism is identifying those scientific cracks, nevertheless in relation to socio-economical models.

In *Colonizing Futures* (2010), Lina Persson explores the relationship between satellites, our present socio-political climate, and how it is constructing the future. The satellite was the metaphor for Swedish "Million-Program Suburbs," an economical utopian model inspired by the French late modernism, that eventually lead to segregation and alienation. In photographs taken with a Hasselblad camera, the same camera that was used to take the first pictures on the moon, one can see an unidentifiable visitor exploring the wastelands between the city of Gothenburg and the suburb Bergsjön, in a mystical remapping of the future.

Lina Persson
Colonizing Futures, *2010*
Hasselblad photographs, variable dimensions

FROM REENACTMENTS TO REWRITINGS

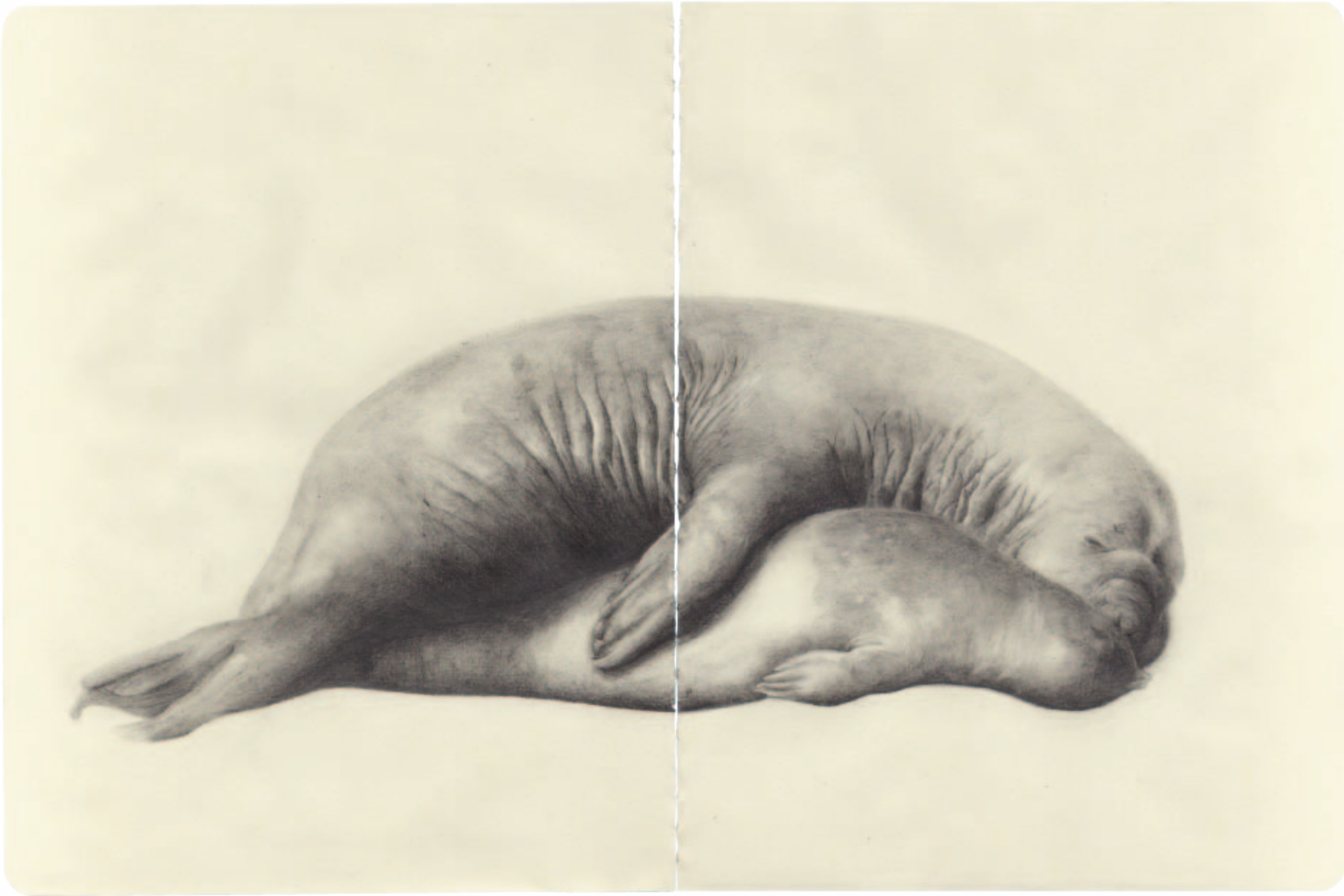
There are also other ways of approaching the Real, especially if we take it to the level of the subconscious. If our subconscious is constructed like a language, and if undergoing psychoanalysis is finding or rewriting your life's story, the biggest task of our times is to find the stories that colonize us the most, and try to rewrite them, not reenact them as artists have done in the past years, seized by the traumatic return of the same.

In *She's Blonde Like Me* (2011), the Swedish artist Fia-Stina Sandlund (b. 1973) began a long film project with the goal of saving Strindberg's Miss Julie from committing suicide. There is nothing that can influence our minds as much as a well-written tragedy. *She's Blonde Like Me* is based on a soft sado-masochistic relationship between a director (Fia-Stina Sandlund) and a test actor (Alexandra Dahlström) who travel to Venice to rehearse before a performance at Iaspis, the Swedish Artist-in-Residency institute, where they are soon to be interrupted by rain. Is the rain a coincidence or is Strindberg's restless spirit persecuting the filmset? The film ends with a séance in which a medium induces Strindberg's spirit of Fia-Stina Sandlund, along with some of Sweden's most powerful female playwrights, actors, artists, and writers. During the séance two important things occur: Strindberg admits he regrets that he let Miss Julie die at the end of the play. Secondly: the women attending the séance go against him, arguing that he should not repent, that the play had to be written, because it highlights a key dilemma: the balance of power between the sexes. The primary question that arises from this story-rewriting experience is: Can we forgive Strindberg and all the authors who have killed freedom hungry women? I'm thinking of the murders of Flaubert's Madame Bovary, Zola's Nana, Tolstoy's Anna Karenina, and Schnitzler's Miss Else? Not to mention Sophocle's Antigone.

What can we do with all these symbolic "feminicides?" With these narrative ruins that still write our time? Fiction can only be tackled with other fictions. Only in this way can we attack the Real, through a passionate rewriting of its representations and influences on our lives. †

Sinziana Ravini

- ***www.linapersson.se***
- ***www.kultivator.org***
- ***www.fiastinasandlund.se***



UNTIL IT MAKES SENSE

Saâdane Afif — Yto Barrada — Matti Braun
Matthew Buckingham — Peter Friedl
Mario Garcia-Torres — Pratchaya Phinthong
Walid Raad

—

Commissaire : Jean-Marc Prévost

—

DU 15 OCTOBRE AU 11 DÉCEMBRE 2011

Kadist Art Foundation
19 bis - 21 rue des Trois Frères
75018 Paris - France
www.kadist.org

Ouvert du jeudi au dimanche
De 14h à 19h et sur rendez-vous

Creuser le passé Ann Guillaume

Chez Ann Guillaume, tout commence par une image : la photographie *Who Knows When*, tirée en grand format, représente une sorte d'introduction à son œuvre. Au milieu d'une prairie d'un vert tendre, une tache plus foncée semble indiquer le séjour d'un animal de grandes dimensions, voire l'atterrissage récent d'une soucoupe volante[1]. Mais les archéologues savent bien qu'il s'agit de la trace d'une présence de vestiges dans le sous-sol.

En 2009, Ann Guillaume interrompt une collaboration de plusieurs années avec sa partenaire Leylagoor et, en solo, oriente alors ses recherches vers l'univers de l'archéologie : un réservoir de mystères et de questionnements qui nourrit depuis sa pratique artistique. À elle seule, *Who Knows When* résume tout un pan de ses recherches, soit cet affleurement, à la surface de la réalité, d'une autre réalité, invisible, évanescente, que seuls le travail d'interprétation et le talent pédagogique des archéologues rendent accessible aux non-spécialistes. Plus que la production de nouvelles formes artistiques, ce sont les problématiques de la représentation et de l'interprétation de la réalité qui fascinent Ann Guillaume. Un laboratoire fictif, baptisé OG AB AS[2], regroupe alors l'ensemble de ses recherches sur l'art et l'archéologie.

RELIQUES PERSONNELLES

Pourquoi cette jeune artiste, née en 1980 à Paris, recourt-elle à l'archéologie pour aborder ces questions qui traversent largement l'histoire de la création artistique ? Ann Guillaume l'explique très simplement. Il s'agit d'un univers familier qu'elle connaît par ses parents, tous deux archéologues. Tout en restant

[1] À propos de cette image, l'artiste cite les « Crop Circles », ces cercles qui apparaissent mystérieusement dans les champs et dont certains se plaisent à croire qu'ils sont le résultat d'une intervention extra-terrestre.

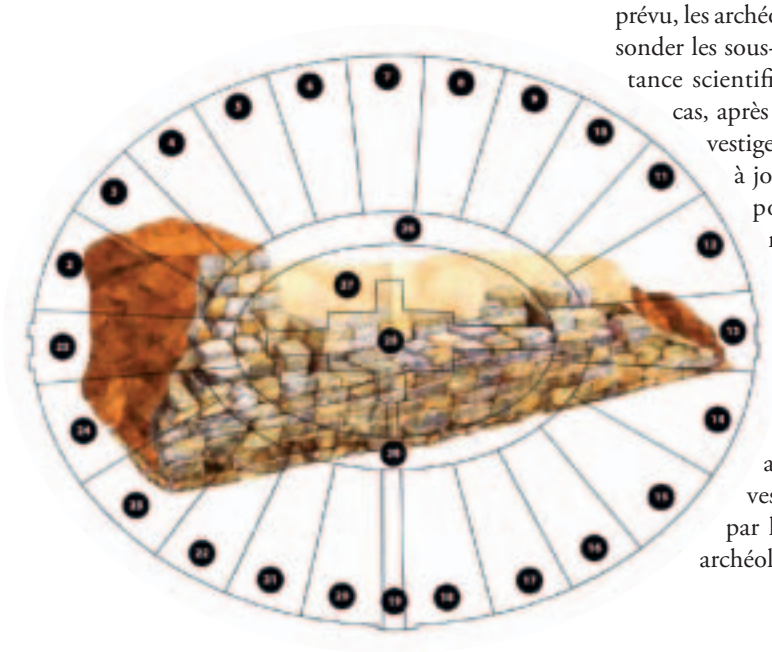
[2] Dans le système élaboré par Marcel Loquin, chercheur en mycologie et linguiste audacieux, « Og Ab As » signifierait « j'aime tailler les outils ». Marcel Locquin est à l'origine du « langage archétypal », recomposition expérimentale d'une langue préhistorique.

Who Knows When, *2010*
Tirage sur papier, 200 x 130 cm

elle-même une profane en la matière (« L'archéologie, je n'y connais rien. »), elle n'en est pas moins une habituée de ses enjeux et de ses moyens. À l'origine de sa fascination, le statut ambigu des reliques archéologiques, exposées comme des œuvres d'art mais ayant eu, pour la plupart, une utilité très précise, parfois impossible à retrouver. De diverses façons, Ann Guillaume trace un parallèle entre la quête de l'archéologue et les recherches de l'artiste : tous deux cherchent à incarner dans une forme – plus ou moins – matérielle une certaine représentation du réel.

Cette analogie va l'amener à exposer les objets et les techniques de l'archéologie qui, ainsi détournés, deviennent eux-mêmes indices, traces, reliques. Son installation *Tombé de Mires* en est l'illustration la plus directe : il s'agit de six mires graduées, rouges et blanches, jetées au sol. En temps normal, la mire, placée à côté du vestige à photographier, est un repère qui indique son échelle. Mais, dans cette position, les mires d'Ann Guillaume sont renvoyées à leur statut d'objets, ne donnant plus la mesure de rien et ressemblant plutôt à un jeu de mikado géant. Plus qu'un simple détournement ludique, il s'agit pour l'artiste de placer au centre de son attention les artifices auxquels recourt l'archéologue, comme l'artiste, pour prouver l'existence même des objets qu'il a découverts.

Très au fait de la réalité des conditions de travail de ces Professeur Tournesol et autres Indiana Jones d'aujourd'hui, elle cite volontiers les nouvelles régulations concernant l'archéologie préventive. Lorsqu'un chantier de construction est prévu, les archéologues sont sollicités pour sonder les sous-sols et en évaluer l'importance scientifique. Dans de nombreux cas, après avoir été documentés, les vestiges que les fouilles mettent à jour doivent être ré-enfouis pour laisser la place aux nouvelles constructions. Ann Guillaume s'interroge sur la fragilité de la notion de réalité qu'une telle situation implique : oubliés depuis des siècles, puis brièvement exhumés avant d'être détruits, ces vestiges n'existent plus que par la trace qu'en gardent les archéologues.



Tombé de Mires, *2011*
Bois, longueur : 190 cm

Ci-dessus et page suivante
Quales Lapides/Quales structurae, *2009*
Dessin préparatoire et impression sur PVC, 297 x 233 cm

TRANSPOSER, TRADUIRE, COPIER

À Metz, elle expose ainsi aux Galeries Lafayette une reproduction d'un fragment de mur de l'amphithéâtre, définitivement enfoui au moment de la construction du Centre Pompidou-Metz (*Quales Lapides/ Quales Structurae*). Dessiné sur une plaque de PVC circulaire posée à même le sol, le vestige est assez brutalement soumis aux lois de la perspective : l'artiste parle de « raccourci », ce morceau de bravoure de la peinture illusionniste qui représente un corps ou un objet depuis un point de vue insolite. Faire ainsi revivre sous une forme contemporaine un vestige du passé et le réintégrer dans un lieu à l'intense activité, comme l'étaient les amphithéâtres, c'est une façon de faire un « raccourci » temporel et de sauter par-dessus les milliers d'années qui séparent les apparitions de ce bout de mur. Et de souligner la permanence de certaines activités humaines, comme celle de se réunir en foule dans des lieux de divertissement et de consommation.

Dans la nouvelle *Pierre Ménard, auteur du Quichotte* de ses *Fictions*, Jorge Luis Borges imagine un personnage d'écrivain français du XX^e^ siècle s'attelant à la tâche impossible d'écrire lui-même, et intégralement, le *Don Quichotte* de Cervantès. Ce texte, détaillant avec humour les efforts de l'intellectuel pour s'approprier le chef d'œuvre du XVII^e^ siècle espagnol, propose par le biais de la fiction et de l'ironie une réflexion sur la notion d'auteur : que signifierait le *Don Quichotte*, s'il était écrit dans les années 1940, par un auteur n'écrivant pas dans sa langue, mais dans un espagnol archaïsant ?

On retrouve chez Ann Guillaume cette même réflexion. *Réplique Bis* consiste en la juxtaposition de deux artefacts : la réplique produite par la boutique du Louvre d'un cheval sculpté à l'époque

magdalénienne ; le même cheval réalisé en terre cuite par l'artiste, copie de copie, imitation de la nature s'étant trompée – deux fois – d'original. Cette démarche d'appropriation, commune à de nombreux artistes contemporains, vise ici un objet sans auteur identifié ni, sans doute, ambition artistique telle que nous l'entendons aujourd'hui. Drôle de plagiat !

La fabrication de faux est un thème qui traverse toute l'histoire de l'archéologie : des faux sites préhistoriques (Glozel[1]) aux répliques d'exposition, en passant par les blagues entre archéologues (glisser un faux vestige dans le chantier de fouilles d'un collègue), certains objets changent plusieurs fois de statut, au gré des expertises et contre-expertises. Ce que semble vouloir mettre en avant Ann Guillaume dans certaines de ses œuvres, c'est cette hésitation, ce moment de doute quant à la nature de l'objet que l'on a sous les yeux. « J'aimerais glisser mes objets en terre cuite dans les vitrines d'un musée d'antiquités. » Une partie importante de son travail relève ainsi de la technique du moulage, commune aux archéologues et aux faussaires.

Qu'un objet ne soit pas authentique ne signifie pas qu'il est dénué de tout intérêt. Caprice contemporain, son *Cartel* est une petite plaque de pierre gravée, issue de la fantaisie de l'artiste. Elle y a associé un cartel de musée décrivant des « corbeaux », éléments d'architecture, et

Réplique bis, *2011*
Moulage en résine et moulage en argile, 15 x 6 cm chaque

[1] *Glozel est un site de vestiges devenu célèbre en 1924 lorsqu'y fut mis au jour un ensemble d'objets. Attribués dans un premier temps à une époque préhistorique, leur datation, voire leur authenticité, furent rapidement contestées (Source : Wikipedia).*

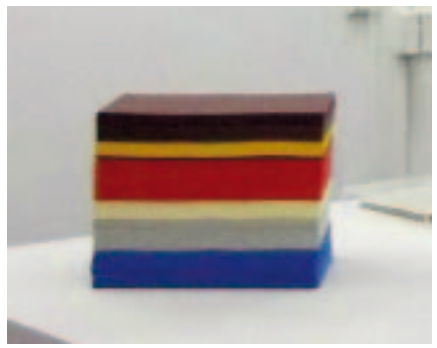
Mirage *2000, 2011*
Tirage sur papier, format variable

les silhouettes de corbeaux gravés sur une stèle funéraire exposée à proximité. Frappée par cette correspondance, elle se demande s'il s'agit d'un hasard et choisit de créer un objet fictionnel, faussement ancré dans une tradition imaginaire. À la manière de Camille Henrot juxtaposant dans son film *Le Songe de Poliphile* (2011) des images liées à la figure du serpent dans les cultures occidentale et indienne, Ann Guillaume évoque la possibilité que certains mythes, gestes ou motifs réapparaissent à des époques et dans des civilisations différentes.

SURVIVANCES

En s'appuyant sur les recherches d'Aby Warburg, Ann Guillaume met en place une vision complexe de la permanence de certaines formes. Cet historien de l'art atypique, né à la fin du XIX[e] siècle et interné à la fin de sa vie à cause de graves crises de paranoïa, a développé le concept de « survivances », soit le fait qu'une image, à différents moments de l'histoire, parfois séparés par des siècles, revienne à la vie et reprenne sens au sein d'une autre culture. Comment une image se transmet-elle, survit-elle d'une époque à l'autre ?

Très influencée par cette façon d'envisager l'histoire des formes artistiques, et notamment par le lien fort qu'elle instaure entre modernité et archaïsme, Ann Guillaume décide, en 2010, de partir au Nouveau Mexique sur les traces d'Aby Warburg, qui étudia une partie de sa vie les indiens Hopi. *Voyage vers les Survivances* est une vidéo qui envisage les différentes couches temporelles agglomérées par le site en question. En tentant de retrouver dans ce village sans âge le coin de maison en pierre au pied duquel l'historien a été photographié en 1895, Ann Guillaume convoque à la fois le temps historique de cet épisode, la période antique dont semblent être issues ces maisons, les rares habitants qui y vivent encore dans un isolement extrême, ainsi que le temps de son propre voyage, celui d'une quête personnelle, de la naissance d'une vocation. Chez Aby Warburg comme chez Ann Guillaume, les plus grandes découvertes semblent résider dans l'idée que le temps n'est pas linéaire, mais qu'il peut former des courbes qui viennent se croiser.



Cette vision du temps faite de couches accumulées, Ann Guillaume la doit encore une fois à l'archéologie même : lorsque les archéologues fouillent les sols, ils connaissent les profondeurs auxquelles ils

Détail de Cartel, *2010*
Pierre de Jaumont gravée, 40 x 40 cm

Incendie, *2011*
Feuilles A4 de couleur, 21 x 29,7 x 30 cm
L'œuvre illustre le phénomène de stratigraphie. Les couleurs représentées sont relatives aux sédiments des couches terrestres (humus, terre noire, couche de démolition, couche d'incendie et sol géologique) du Châtel Saint-Germain.

doivent creuser selon le type de vestiges recherchés. Ann Guillaume parle à ce propos de « temporalité verticale ». Mais c'est lorsque cette temporalité est bouleversée, au hasard des accidents géologiques, qu'elle intéresse particulièrement l'artiste, qui y voit bien plus qu'un simple casse-tête pour les scientifiques. L'idée que les sols puissent être regardés comme des sédimentations du temps passé fonde sa vision d'une temporalité concrète, physique, incarnée dans la matière. Ann Guillaume n'invente pas de nouvelles images, elle les retrouve en creusant le passé. Sans doute, le fait que l'archéologie soit une histoire familiale n'est pas fortuit : le passé qu'elle cherche à faire remonter à la surface est également une histoire personnelle, une archéologie intime. †

Camille Azaïs

• *http://annguillaume.blogspot.com*
• *Actualité :* Mètre carré, *Galerie Jeune création, jusqu'au 5 novembre 2011*
www.jeunecreation.org

Aby Warburg, Nouveau Mexique, vers 1896

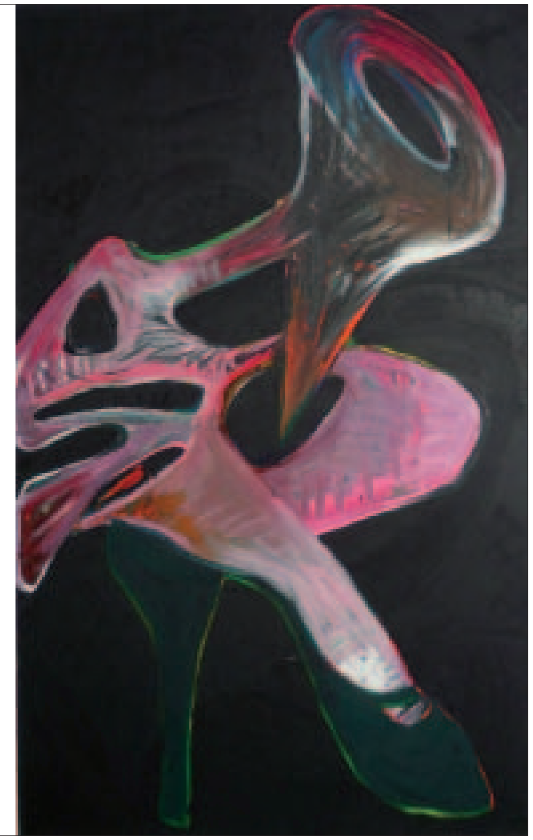
Voyage vers les Survivances, *2010*
Vidéo HD, 11'50

EXPOSITION
Salammbô-Schreber
DE **Benjamin Swaim**

15 octobre-19 novembre 2011

Galerie Jean Brolly
16, rue de Montmorency
75003 Paris - France
www.jeanbrolly.com
galbrolly@wanadoo.fr

Ouvert du mardi au samedi, de 11h à 19h



Salammbô-Schreber, *2010, huile sur toile, 240 x 147 cm*

Mircea Cantor — ***More Cheeks Than Slaps***
exposition **au Crédac** du 16 septembre au 18 décembre 2011

Rendez-vous autour de l'exposition sur **credac.fr** ...

Centre d'art contemporain d'Ivry - le Crédac
La Manufacture des Œillets, 25-29 rue Raspail, 94200 Ivry-sur-Seine
Informations : + 33 (0) 1 49 60 25 06 — contact@credac.fr

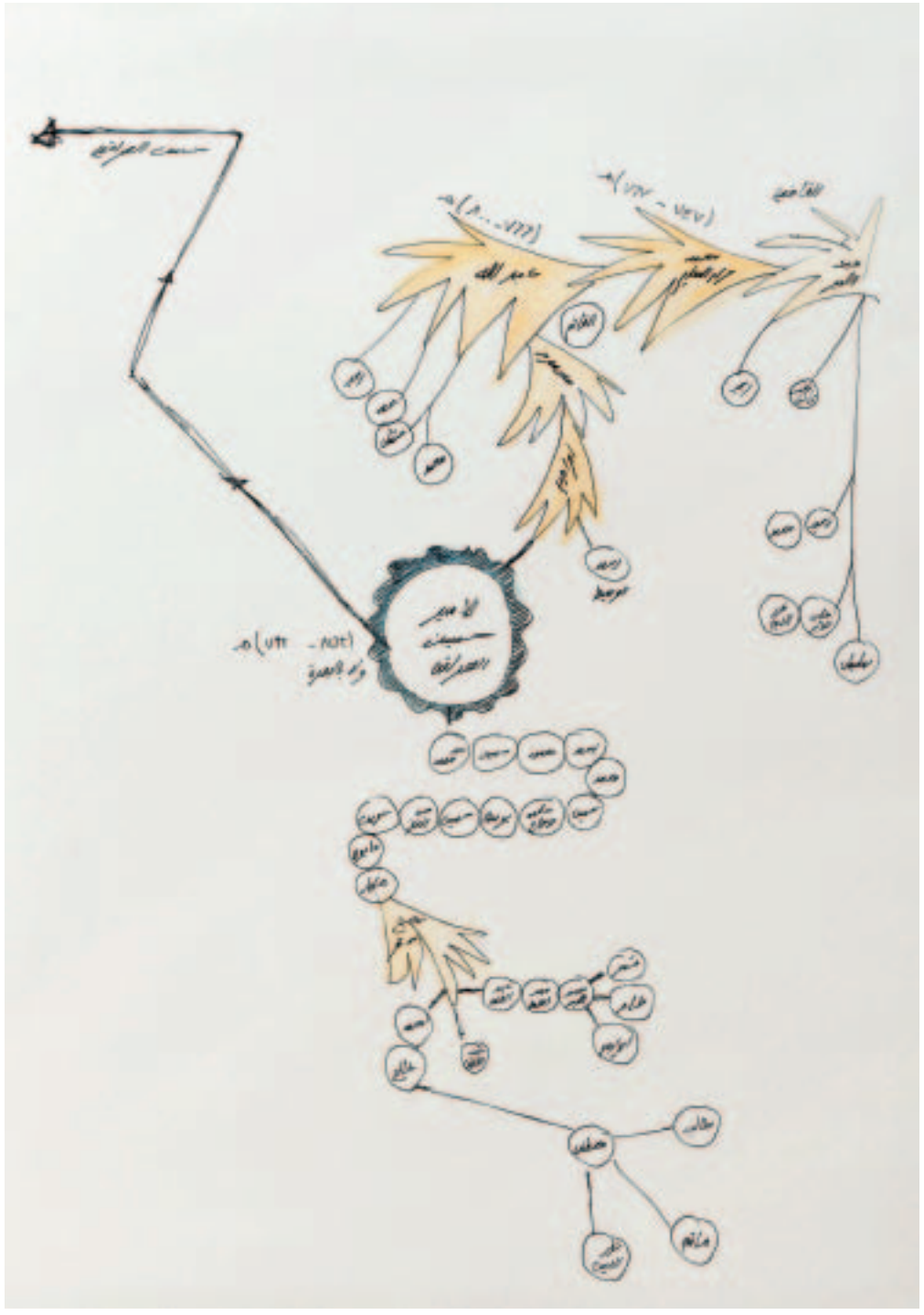
Ouvert tous les jours (sauf le lundi) de 14h à 18h, le week-end de 14h à 19h et sur rendez-vous, "entrée libre" — M° ligne 7, Mairie d'Ivry, (à 20 mn de Châtelet / 200 m du Métro)

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

Le Journal des Arts / Slash / Kaleidoscope / artnet.fr / cule 2.0

Cette exposition bénéficie du soutien de la galerie Yvon Lambert, Paris et de la Fondation d'entreprise Ricard

Yvon Lambert — Fondation d'entreprise Ricard

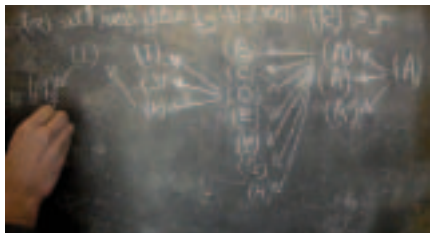


A State of Family Affairs
Mohssin Harraki

In *Problem no. 5*, Mohssin Harraki creates drawings of family trees, tracing the genealogy of Arab ruling families. The project, considered by the artist as a work in progress, results from research into the dynamics of succession, governance, and inheritance of power. The amount of legitimacy conferred to a certain name within a family tree often depended on the amount of authority the name holder had during his life. It is very common for families to drop the names of some of their sons—and most of their daughters—when they fail to serve the family's history.

Harraki was born in Morocco in 1981. He graduated from the Institut national des Beaux-Arts, Tétouan, and earned an MFA at the École nationale supérieure des Beaux-Arts, Dijon. Upon returning to Morocco, he developed an interest in post-independence history. He began studying local and regional texts produced in the wake of a newly found sense of Arab nationalism, extensive literature that shaped the collective consciousness. It is possible that *Problem no. 5* emerges from a geo-socio-political yearning for an ideology in sharp contrast with the concept of dynastic rule.

In the Arab culture there is a famous family tree. It starts with Adam and branches out to indicate the relationships between all the prophets, before closing with the last of prophets Mohammad



For all images:
Problem no. 5*, 2010-2011*
Drawings, variable dimensions, and video, 2'48
Courtesy de l'artiste
Photo: Aurélien Mole

Problem no. 5 *was part of* Outre mesures et programmes radio, *an exhibition curated by Ala Younis for La Galerie, Centre d'art contemporain, Noisy-Le-Sec, 2011*

(PBUH).[1] This is the family tree *par excellence*, and an example of the extent of branching out, depending usually on the prominence of a certain bloodline. Every ruling family takes obsessive pride in recording its lineage. These seemingly endless scrolls of ruling dynasties, when examined against the backdrop of mostly even governments, serve as quick illustrations of totalitarian stagnancy.[2]

The social injustices resulting from this systematic inheritance of power eventually led to the 2011 revolutions around the Arab world. At that point, Harraki had just finished his series of illustrations and video to be titled *Problem no. 5*.

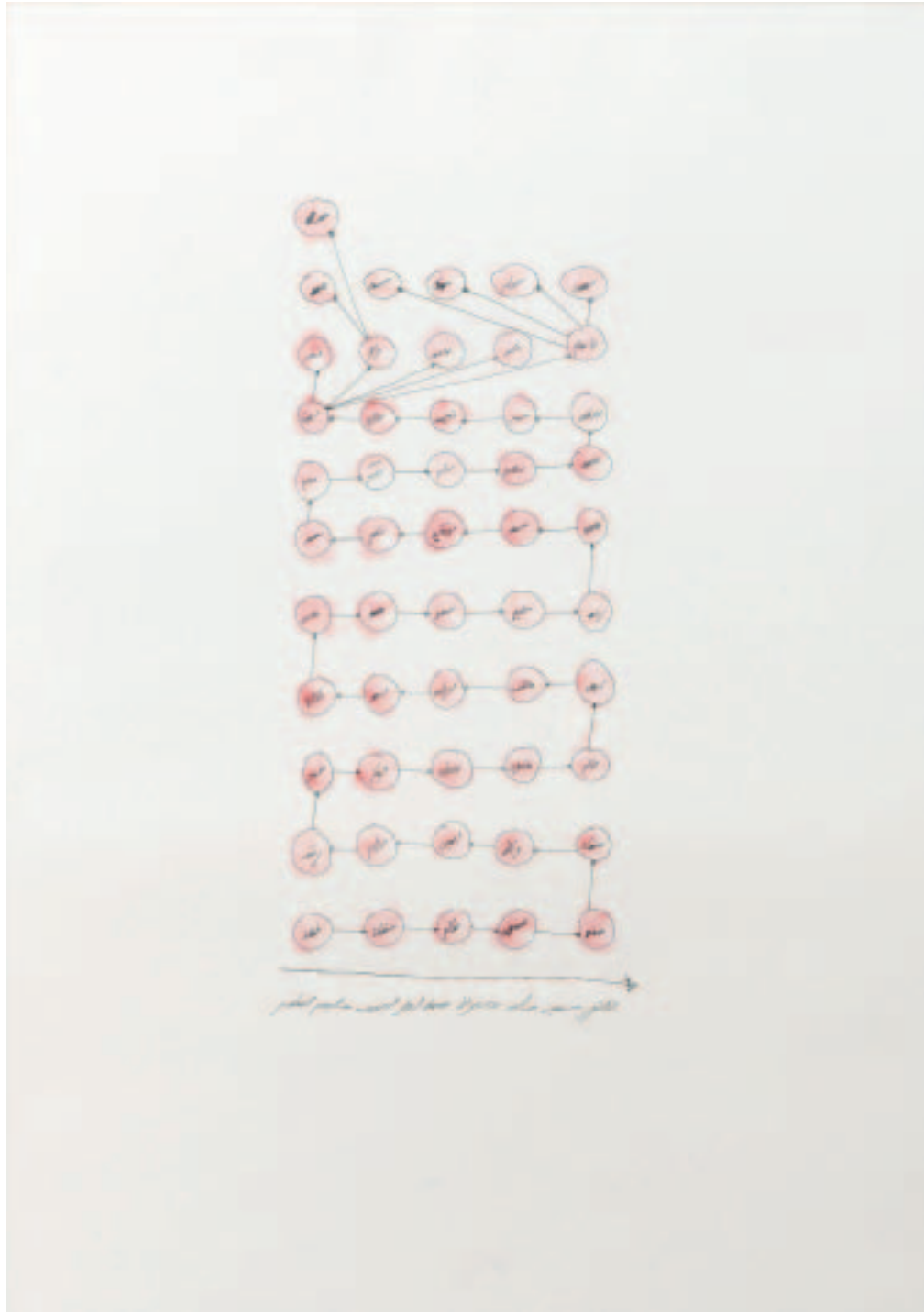
The video features the artist scribbling a problem. He is interrogating the value of (X) on a blackboard. The equation starts with (A) which is broken down to (A1), (A2) and (A3), and then from there to (B), and so on. An infinite series of letters and variables complicates the problem, which is initially a personal financial problem pertaining to the artist's unmanageable living costs during his stay in France. Harraki's "problem" could be analogous to the Moroccan socio-politician Al-Mahdi Bin Baraka's work. Back in the 60s, Baraka argued that the revenue from the sales of phosphate in Morocco could provide each citizen with 10 Dirhams per day. Mahdi Al-Manjara, the scholar of futuristic Moroccan studies, describes the Moroccan monarchy as being an unsolvable equation. The justification of authority and governance in the name of economics, politics or religion are at the core of current events. When the balance is constantly shifting between pauper and royal, self-assigned and elected, signifier and signified, the problem does indeed become an unsolvable equation. †

Ala Younis

• ***www.mohssinharraki.com***

[1] *PBUH: Peace be upon him.*

[2] *The last five names in the Hijazi "Quraish" genealogy are those of the kings of Jordan. King Fuad I of Egypt, whose family tree is illustrated using the real portraits of his sons, daughters, and wives, is also the grandchild of Mohammad Ali Basha, the Albanian warrior who ruled Ottoman Egypt following the French Campaign in 1801. Along with his dynasty, he has ruled over ten generations of wâlis, khedives, sultans, and kings. The family was finally dethroned by the 1952 Egyptian army-led coup d'état.*

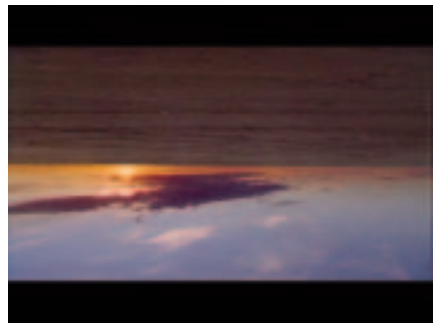


Art contemporain et cinéma Des f(r)ictions scientifiques

Au carrefour du cinéma et de l'art contemporain, des propositions filmiques rejouent les vieilles oppositions entre science et fiction, pour ne surtout pas trancher. Si la science s'est historiquement constituée en se rêvant autonome de toute démarche fictionnelle, des créateurs et penseurs travaillent aujourd'hui à renouer des champs longtemps considérés comme contraires[1].
Dans les films retenus ici, l'enregistrement du réel frôle constamment la mise en récit : les images en mouvement, dans leur usage le moins conventionnel, sèment un doute que les artistes placent au centre de leurs démarches. Si « le savoir ne s'y trouve pas en lieu sûr »[2], il faut y voir un gage d'élargissement et d'embardées formelles. Parcours parmi quelques œuvres qui font de cet « accès paradoxal à la vérité »[3] leur ressort tant formel que procédural ou narratif.

GÉOGRAPHIE INVENTIVE ET CINÉMATOGRAPHIE DES FLUIDES

La trilogie de la norvégienne Inger Lise Hansen – *Proximity*, *Parallax* et *Travelling Fields* – se caractérise par plusieurs effets optiques et visuels remarquables. Dans *Proximity*, une caméra à l'envers se déplace le long d'un rail, balayant en accéléré le paysage plat d'une plage danoise. L'artiste a délibérément choisi ce paysage sans relief pour effacer tout repère possible. Tout comme dans *Travelling Fields*, tourné dans le Nord de la Russie selon un procédé similaire, le spectateur a du mal à distinguer entre premier plan et arrière-plan. Les déplacements constants de la caméra, placée presque au ras du sol, contribuent à l'effet de parallaxe que l'artiste a voulu explorer. Selon Hansen, cette méthode très particulière lui permet d'intervenir sur la géographie des lieux. Il s'agit pour elle d'observer le monde, mais aussi de le transformer.



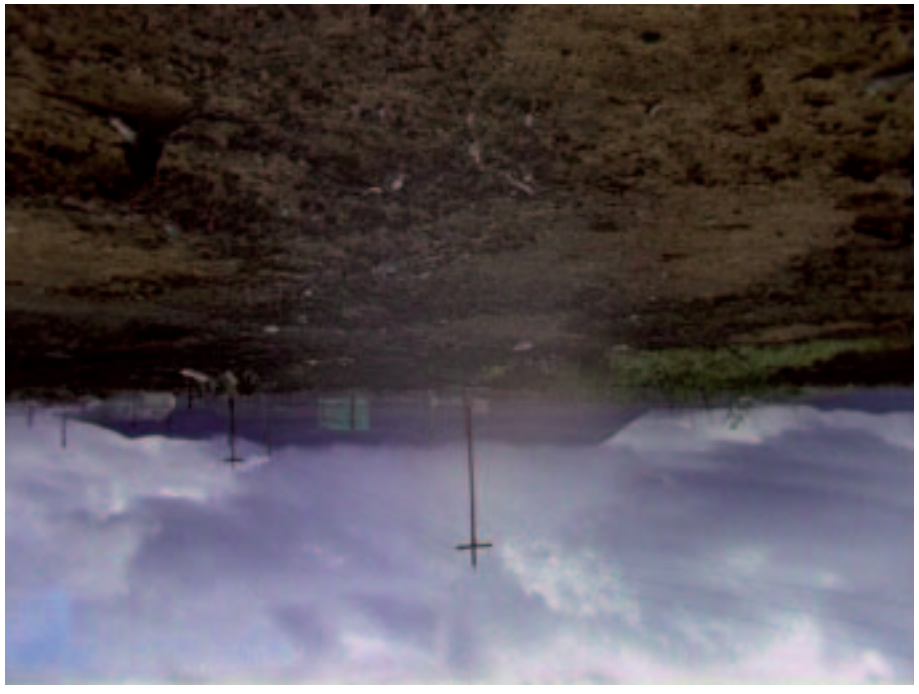
Inger Lise Hansen
Proximity, *2006*
Film 16 mm, 4'

Le renversement du ciel et de la terre opéré par ses films transforme le sol, en haut de l'écran, en un élément fluide. La « terre » y est toujours le contrechamp du « ciel », mais elle est désormais un élément mouvant et vaporeux, à l'instar du ciel qui la soutient. Il est certain que la fugacité des phénomènes atmosphériques et météorologiques se prête particulièrement bien aux capacités du cinéma, capable de fixer le passager et de le saisir dans le temps. Avec son

[1] *Avec d'autres, les recherches de Frédérique Aït-Touati vont dans ce sens. Voir* Contes de la lune. Essais sur la fiction et la science moderne, *Gallimard, Paris 2011.*

[2] *Michel de Certeau, « L'histoire, science et fiction », in* L'Histoire et la psychanalyse entre science et fiction, *Gallimard, Paris 1987, p.69.*

[3] *Frédérique Aït-Touati, « Ceci n'est pas une fiction », in* Vacarme, *n°54, hiver 2011.*



Inger Lise Hansen
Parallax, *2009*
Film 16 mm, 5’

Inger Lise Hansen
Travelling Fields, *2009*
Film 35 mm, 9’

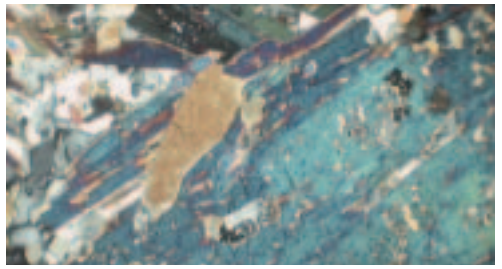
cinéma « météorologique », fondé sur l’observation et l’enregistrement des variations de lumière et des valeurs atmosphériques du paysage, ainsi que sur une utilisation constante de l’accéléré, le travail de Hansen constitue une véritable « cinématographie des fluides ». Il peut être inscrit dans la tradition lointaine de ce genre très particulier qu’est le « journal météorologique ». Associant genre intime et une forme de passion descriptive qui s’enfièvre tout particulièrement pour les nuages et les couleurs du ciel, ses origines remontent au XVII[e] siècle. Avec les films de Hansen, il s’agit de noter les vicissitudes atmosphériques du paysage. Dans *Proximity*, une année d’observation se trouve condensée en quelques minutes de film et restitue les variations lumineuses et climatiques dues au changement de saisons ; dans *Parallax* et *Travelling Fields*, la neige et les battements de la pluie constituent, avec un ciel en perpétuel mouvement, la matière même du film. La trilogie forme ainsi un récit personnel autour de l’observation du paysage et de la citation d’une démarche « scientifique » et « objectivante », fondée sur le balayage de l’espace et la sérialité.

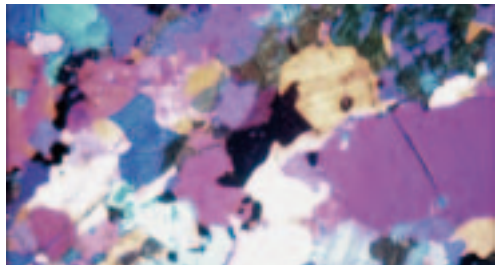
F(R)ICTION GÉOLOGIQUE

Marteau, boussole, carnet de terrain à carreaux, loupe, crayon gras, mire, altimètre, gourde, appareil photo, caméras Super-8 et numérique, chargeur de batterie, cutter, canif et machette. *Je voyage parce qu’il le faut, je reviens parce que je t’aime* de Marcelo Gomes et Karim Aïnouz démarre sur cet inventaire d’outils qui, comme nous l’apprenons par la suite, constituent le bagage du géologue.

Dans le film, ce géologue voyage seul, en voiture, afin de mener une expertise de terrain avant que la construction d’un canal ne provoque l’inondation de certaines zones géographiques. C’est à travers ses yeux que nous découvrons le paysage désertique et déserté du Sertão, au Nord-Est du Brésil. De l’acteur qui l’interprète, Irandhir Santos, nous ne connaîtrons que la voix. Ce choix de caméra subjective est moins dû à un désir de tester les limites de l’identification du spectateur qu’au besoin de laisser toute la place au vrai protagoniste du film : le Sertão. Ses longues étendues de terre à la végétation de sous-bois, ses routes que peu de camions empruntent,

Marcelo Gomes et Karim Aïnouz
Je voyage parce qu’il le faut, je reviens parce que je t’aime, *2009*
Paysage en Super-8 du Nord-Est brésilien





ainsi que ses habitants isolés, sur le point d'être déplacés, sont scrutés d'un point de vue géologique : on nous parle de l'altitude (pas plus de 800 mètres), de la profondeur du fleuve (15 mètres), ainsi que des noms des pierres (tonalites à deux feldspaths, quartz polycristallin, etc.) et de l'activité tectonique ayant provoqué des tremblements de terre 580 millions d'années plus tôt.

Peu à peu, le géologue oublie sa mission et va à la rencontre, dans les villes, des gens et de leurs vies. Son hétérogène bagage présente des ressemblances avec celui d'un cinéaste. Sélectionné au Festival de Venise et primé à Toulouse, *Je voyage parce qu'il le faut…* a été tourné entre 1999 et 2009 comme une fiction scientifique. C'est, comme le disent les réalisateurs, un film fait de frictions. Propre à la forme-essai, la tension entre objectivité et subjectivité se reflète dans un registre ambigu (documentaire, fiction et expérimentation plastique se mêlent) ; elle se double d'une combinaison de formats parfois déroutante – Super-8, High 8, DV et photographie. Les temps sont également mis en contradiction – un plan du film révèle un monument, érigé au bord de l'eau, portant l'inscription « Construit par les habitants du XIX^e siècle en hommage à ceux du XX^e ».

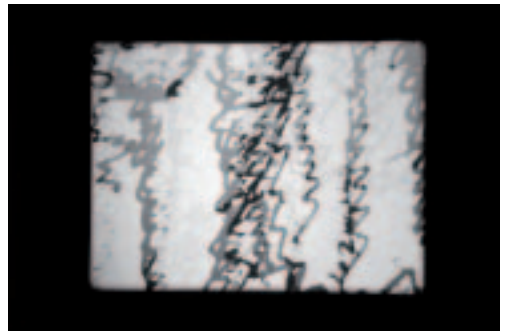
À la préhistoire des rochers s'adjoint l'avenir de l'inondation ; les images aux couleurs saturées prises par Gomes et Aïnouz dans la première décennie du XXI^e siècle se superposent à la mémoire de celles, en noir et blanc, de la même région filmée par le Cinéma Novo un demi-siècle plus tôt. Après tout, le projet de détourner des eaux du fleuve São Francisco afin de combattre la sécheresse, auquel le film fait sans cesse référence, n'est que la matérialisation de la prophétie formulée par Glauber Rocha dans *Le Dieu Noir et le diable blond* (1964) : le désert du Sertão, miraculeusement, se muera en mer.

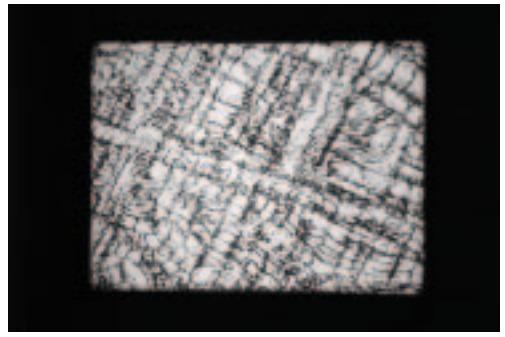
DOCUMENTAIRE PSYCHÉDÉLIQUE

Observant les sensations qu'il éprouve sous mescaline, Henri Michaux écrit : « là où auparavant ne régnait que fixité, il n'y avait plus que flux, flux traversant indifféremment le plus dur comme le plus souple, flux comme ces particules cosmiques qui traversent la terre sans s'arrêter, sans même ralentir. »[4] Les prises de mescaline démarrent en 1954. Les dessins « mescaliniens », eux, ne seront entrepris qu'à la troisième prise. Exécutés pour la plupart à l'encre de Chine et de très petit format, entièrement abstraits, ils décrivent des paysages intérieurs complexes – fissures, sillons, crevasses, zigzags. Les textes qui les accompagnent racontent l'invasion, l'inondation, la dynamique douloureuse des visions qui défilent. C'est l'exploration de l'« espace du dedans ».

Les dessins de Michaux frôlent l'expérience scientifique, qu'ils miment, moquent, déplacent, renversent. Lorsqu'il réalise en 2007 *My Frontier is an Endless Wall of Points (After The Mescaline Drawings of Henri Michaux)*, l'artiste danois Joachim Koester rejoue à sa manière les « fictions scientifiques » de Michaux. Son protocole, très simple, consiste à re-filmer les dessins et à les « animer ». Par le mouvement, ces derniers rejoignent le cinéma expérimental – leur véritable terre natale : séquences visuelles sur fond de vibration discontinue. Ils conservent pourtant leur tonalité « documentaire », et continuent, comme d'ailleurs les textes de Michaux, de s'apparenter à des rapports médicaux, retraçant une expérience. La force du film de Koester consiste à préserver la double tendance des dessins de Michaux : documentaire et spectaculaire.

C'est en termes d'exploration que Joachim Koester présente son film sur les dessins mescaliniens : « Au XIX^e siècle, l'exploration était géographique. Des voyages dans des jungles impraticables ou dans des déserts de glaces en Arctique permettaient de localiser les derniers espaces vierges de la planète. Mais au XX^e siècle, cette notion d'inconnu s'est transformée. L'exploration est devenue intérieure. […] Les dessins de Michaux sont comme l'exploration d'un vaste monde situé au bord des mots. Mon travail est littéralement une tentative pour animer cette idée. J'examine les traces de ce voyage en une série d'images en mouvements rapides et propose ce que l'on peut appeler un documentaire psychédélique. »





En 1956, deux ans après les premières expériences de Michaux, une lettre de l'écrivain Aldous Huxley au psychiatre britannique Humphrey Osmond, qui travaille à cette époque sur les effets du LSD, fait pour la première fois mention du terme « psychédélique ». Du côté des arts visuels, la décennie qui suit célèbrera les effets de distorsion perceptive, privilégiant la complexité sur la simplicité, la répétition sur la composition, le fractal, le différentiel et le chaotique sur l'ordre euclidien. *My Frontier Is An Endless Wall of Points (After The Mescaline Drawings of Henri Michaux)*, documentaire psychédélique, est un hommage à l'espace du dedans. †

Teresa Castro, Lúcia Ramos Monteiro et Clara Schulmann pour Le Silo

• Le Silo est un collectif dédié à l'étude des images en mouvement (édition, programmation, écriture critique). www.lesilo.org

Marcelo Gomes et Karim Aïnouz
Je voyage parce qu'il le faut, je reviens parce que je t'aime, *2009*

[4] *Henri Michaux,*
Émergences – Résurgences, *Skira, Genève 1972, p.96.*

Joachim Koester
My Frontier Is An Endless Wall of Points (After The Mescaline Drawings of Henri Michaux), *2007*
Film 16 mm, noir & blanc, 10'24 en boucle
Courtesy Galleri Nicolai Wallner, Copenhague

ART
BRUSSELS
30th contemporary art fair
19 - 22 April 2012
Brussels Expo
www.artbrussels.be
belgacom
ING

« Pour les Tarahumaras,
le rêve a plus d'importance
que la mémoire. »

Nelly Maurel
Off The Phone

Partie pour un projet d'écriture sur les traces d'Antonin Artaud chez les Tarahumaras du Mexique, Nelly Maurel a prélevé des images au hasard des paysages, des situations et des jeux pour tromper l'ennui ou le désœuvrement. Parce que son voyage n'était pas à but photographique, le seul outil de prise de vue à sa disposition était le téléphone.

Née en 1974 à Toulouse, Nelly Maurel dessine, écrit et pense à La Ruche, Paris. Elle prépare actuellement un livre sur son expérience mexicaine, à paraître en 2012. Une souscription est ouverte pour le publier. †

• ***www.nellymaurel.net***

cipac formation 11/12

Formations pour les professionnels des arts visuels et de la culture 2011/2012

www.cipac.net

CIPAC formation

Fédération des professionnels de l'art contemporain