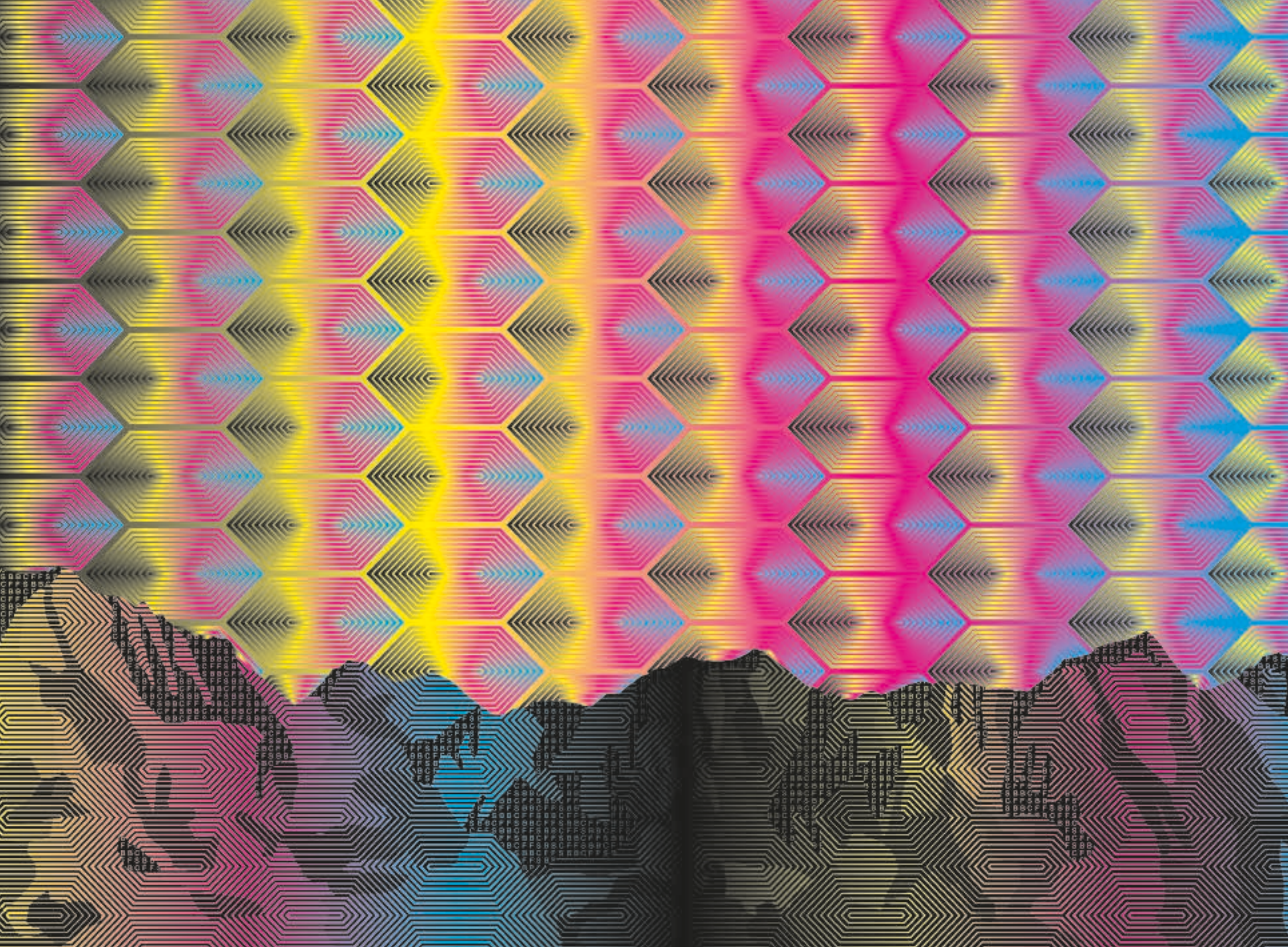
code 2.0

#8 — Printemps 2014 — 0€



Bise (s)

Puisque ce numéro de **Code Magazine 2.0** observe rites et savoir-faire – de quoi stimuler les lecteurs entreprenants et les admirateurs sans faille de la fantaisie humaine –, dévoilons à notre tour certains de nos rituels. Celui de l'éditorial est immuable ; il se déroule dans le train du retour de Bruxelles – où nous bouclons le magazine – à Paris où nous l'attendons avec impatience.

Cette traversée, à travers les pages et le paysage, offre l'occasion de verbaliser les collisions thématiques, visuelles, surprenantes qui ne manquent jamais de surgir de l'ensemble des contributions, annonces comprises. Hasard, air du temps, inconscient, *zeitgeist*, plagiats (!), appelons cela le souffle de l'évidence.

Dans cette huitième livraison, le sirocco de la création penche les palmiers bruxellois, se frotte aux cactus parisiens, couvre de sable des voitures d'un autre âge et déplace les déserts californiens. Post-tropical, il encapsule les aurores boréales des ciels helvétiques et relie, tel le *gulf stream* ou quelques intrépides columbidés, Mortagne-au-Perche à Mexico, Guadalupe à la banlieue d'Oslo. Au bon air, on sèche ses toiles, joue aux fléchettes, au football, aux explosifs, tout en consommant, au choix, boudin noir, chips* ou camemberts.

Loin de chercher à « maximiser votre bien-être esthétique », **Code Magazine 2.0** continue à hybrider votre regard et à décaler votre pensée. Courants d'art frais à toutes les pages !

Laetitia Chauvin & Clément Dirié

* Pour le champagne, se rendre page 49.

Sommaire

NSW — *Stéphane Kropf* — 2-3

Aiguille & Tronçonneuse — Aurélie Ferruel & Florentine Guédon — Louise Bernatowiez & Richard Neyroud — 6

Univers encapsulés — Vivien Roubaud — Elsa Guigo — 12

Excavation II — *Daniel R. Small* — 16

Défaire soi-même — *Nicolas Boulard* — 22

L'hybride, une tension volatile — Albertine de Galbert — 25

Fútbol Story — *Santiago Reyes* — 30

Mapping Situations — Eric Giraudet de Boudemange — Arlène Berceliot-Courtin — 36

WYSIWYS vs. WYSIWYG — Fredrik Værslev — Caroline Soyez-Petithomme — 41

Off The Phone — *Gaëlle Cintré* — 49

NSW — *Stéphane Kropf* — 50-51

Sur les gardes, **Stéphane Kropf**, *NSW*, 2014
• www.stephanekropf.ch

En quatrième de couverture, **Fanette Mellier**, *Code Typo*, 2014
• www.fanettemellier.com

code 2.0 / #8 / Printemps 2014 • 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@codefrisko.be • Mise en page / Aurore Caberghs pour Codefrisko • Contributeurs / Arlène Berceliot-Courtin, Louise Bernatowiez & Richard Neyroud, Nicolas Boulard, Gaëlle Cintré, Albertine de Galbert, Elsa Guigo, Stéphane Kropf, Fanette Mellier, Daniel R. Small, Caroline Soyez-Petithomme, Santiago Reyes, Katharina Weinstock • Couverture par Codefrisko • Tirage / 10 000 exemplaires • Imprimeur / Massoz, Liège • Éditeur / Association Code Magazine 2.0, 11, rue Arnold Géraux, 93450 L'Île-Saint-Denis, 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), ainsi qu'à Aurore Caberghs, Nathalie & Christophe Daviet-Thery, Marie-Thérèse Guérin, Noémie Gygax, Olivier Huth, Dominique Jacquemin, Ali Nassiri, Marie-Aline Prat, Sébastien Prat et Frédéric Brière, Audrey Schayes et Thomas Wyngaard • ISSN : 2112-3535 • www.codemagazine.fr

Un remerciement particulier à Fanette Mellier pour sa contribution.

Un insert de huit pages consacré au Prix Jean-François Prat 2014 est encarté entre les pages 46 et 47.

www.fondationdentreprisehermes.org

FONDATION D'ENTREPRISE HERMÈS

Aiguille & tronçonneuse
Aurélie Ferruel & Florentine Guédon

Les duos irriguent la scène artistique depuis une quinzaine d'années, non pas sous la forme de collaborations occasionnelles mais pour répondre à un processus vital de production. Dans cette énergie, Aurélie Ferruel & Florentine Guédon revendiquent leur binôme dès leur rencontre en 2010 aux Beaux-Arts d'Angers.

La fabrication « hand-made » est une composante essentielle de leurs projets. Leurs connaissances respectives de plusieurs savoir-faire – le travail du bois, le tissage, la couture –, comme leur vaste curiosité pour tout type de matériau, les amènent à employer différentes techniques pour leurs installations et les objets qu'elles mettent en scène dans leurs performances, vidéos et photographies. Réunies par une origine commune – elles sont toutes deux issues de milieux ruraux et agricoles –, Aurélie Ferruel & Florentine Guédon ont instauré un mode de travail indissociablement lié à la forme du duo. Leurs questionnements autour des modes de vie communautaires, des codes familiaux, culturels et identitaires, donnent lieu à des projets hybrides où la dimension collective est centrale. *Totem* (2012) est de cet ordre : cette sculpture protéiforme en bois tronçonné, bandes de tissus et cornes de bovins, est agrémentée, ajourée ou amputée de certains éléments au cours de ses présentations successives. Envisagé à la fois comme sculpture et comme objet de performance, *Totem* est même devenu pour les artistes un outil de mesure « qui subit les conséquences de l'état de notre réflexion ». En référence aux totems amérindiens, il est le premier témoignage de la notion du collectif dans leurs recherches.

LE COLLECTIF… À DEUX

Le choix du duo en soi pose cette question du collectif, un fonctionnement qu'elles définissent comme une *battle* entre leurs mondes et qu'elles interrogent de manière concrète dans l'installation vidéo *Mascara* (2012). Portant chacune un masque inspiré tant de leurs origines – Florentine Guédon vient de Vendée, Aurélie Ferruel de Basse-Normandie – que de la culture Wauja d'Amazonie, elles s'adonnent à une libre interprétation chorégraphique au son de musiques traditionnelles de leurs régions respectives,

Confrérie AFFG, *2012*
Performance, centre d'Art contemporain, Pontmain, 2012
Photo: François Baglin

Mascara, *2012*
En collaboration avec Cristian Herdez
Vidéo, 3'44
Photo: Laetitia Bely

Totem, *2012*
Bois, bandes de tissu, cornes de bovins, punaises, dimensions variables
Photo: François Baglin

tentant ainsi d'établir des connexions entre leurs individualités. La mise en scène dans un espace naturel convie à un rituel mystique hors du temps.

Pour les artistes, la *battle* constitue une manière récurrente de travailler et de dégager des formes et des idées, lesquelles prennent corps de la mise en commun de leurs expériences. La performance *Temps libre* (2013) reflète cette confrontation par la réalisation sur un métier à tisser de leur blason, en temps réel – soit huit heures de performance. Vêtues à l'identique et étrangement coiffées d'une armature de bois et de tissus, elles se sont concentrées sur leur ouvrage sans préméditation ni échange de paroles. Le dessin d'un tracteur, machine agricole qui leur est particulièrement familière, a alors matérialisé cette expérience silencieuse à quatre mains.

L'appropriation d'un savoir-faire traditionnel se double de la réactivation de la culture et de l'imaginaire qui lui sont associés, prenant en partie sa source dans leurs expériences. « Aurélie Ferruel & Florentine Guédon réinventent des rituels, chorégraphient des gestes d'un travail en commun, réalisable par la synchronisation parfaite de leurs deux personnalités », explique le critique d'art Christian Alandete.

LA TRIBU FAMILIALE

Pour Aurélie Ferruel & Florentine Guedon, le collectif s'envisage également à partir de leurs propres familles. Comment se matérialise une identité familiale composée d'individualités diverses ? Qu'est-ce qui tend à réunir, au-delà du sang, les membres d'une même famille ? N'y a-t-il pas des liens évidents entre les fondements d'une culture, d'une tribu, et ceux d'un groupe familial ?

Ces questionnements conduisent les artistes à concevoir des coiffes pour leurs proches, intégrant simultanément des éléments associés à leurs récits personnels et des choix formels permettant de les reconnaître comme appartenant à un même groupe. Chaque coiffe est ainsi personnalisée mais également identifiée par son appartenance tribale. L'unique photographie issue de cette expérience, *Sisi la famille* (2013), montre les treize membres des deux familles comme une tribu du XXIe siècle, à rapprocher des tribus d'Amazonie. Avec sa double dimension individuelle et collective, ce projet souligne la relation personnelle aux différents membres de la famille et leur inscription au sein d'un groupe. La démarche de jumeler leurs deux familles inscrit leur couple artistique dans une tradition familiale réinventée.

LES CONFRÉRIES GASTRONOMIQUES

Récemment, Aurélie Ferruel & Florentine Guédon ont particulièrement porté leur attention sur les confréries gastronomiques, ces initiatives collectives populaires abolies lors de la Révolution française, puis redécouvertes au cours du XXe siècle.

En 2012, lors d'une performance, elles fondent ainsi la *Confrérie AFFG*. Ses costumes et armoiries comprennent châles, médaillons et une nappe brodée sur laquelle le tandem sert boudin noir et galettes de pomme de terre. Présentée ensuite en installation, deux mannequins les remplacent, dans une référence aux musées d'arts et traditions populaires.

Par la suite, leur rencontre avec les membres de la Confrérie des Chevaliers du Goûte-Boudin, située dans l'Orne, leur a permis de prolonger leurs recherches sur les modes d'existence de ces communautés. Leur immersion dans les cérémonies, la proximité établie avec les membres de

Sisi la famille, *2013*
Photographie, 100 x 80 cm
Photographie de Marine Combes

Sisi la famille, *2013*
Installation de treize coiffes, techniques mixtes, dimensions variables
Photos : François Baglin

la Confrérie, la confiance instaurée avec le Grand Maître ont été l'occasion d'étudier un collectif, à portée de main : « Les fêtes gastronomiques rassemblent en un événement la totalité de nos préoccupations artistiques, notamment le dispositif de ces associations ou groupes qui inventent de nouvelles fêtes pour faire revivre une coutume. » Avec un regard d'anthropologue, les deux artistes abordent la question communautaire de manière détournée, sans méthode pré-établie et sans positionnement critique qui fausserait leur regard.

Sang cuit 1 : le duo assiste à la Fête du Brassage de la fressure à Réaumur. Trois heures de brassage des organes internes du cochon (mélange de sang et d'abats).

Sang cuit 2 : elles rencontrent le Grand Maître de la Confrérie des Chevaliers du Goûte-Boudin à Mortagne-au-Perche[1].

Loin d'être cynique, leur démarche s'inscrit dans ce processus de compréhension des liens communautaires qui marquent la distance entre les initiés et les autres. Cette expérience auprès de la Confrérie prolonge leurs recherches grâce à la découverte d'une tradition culturelle locale dont certains mystères restent à dissiper, en particulier celui d'un manuscrit consignant tous les événements depuis les

origines de la Confrérie et dont la lecture est réservée aux seuls Chevaliers...

Toujours avec distance et décalage, souvent avec un réel humour (l'installation *Les Kasscouillettes*, 2012), Aurélie Ferruel & Florentine Guédon réactivent des rituels par l'écriture ou leurs interventions performatives et plastiques[2]. Elles s'immiscent dans des traditions locales, les décortiquent, en créent d'autres. En conquête de toutes formes d'appartenance à un groupe – aussi absurdes soient-elles –, elles les expérimentent et les transmettent avec des perspectives diverses, stimulant notre imagination autour de nouvelles organisations communautaires.

Louise Bernatowiez
& Richard Neyroud

• Nées en 1988 et 1990, Aurélie Ferruel & Florentine Guédon vivent à Nantes.
• http://ferruelguedon.com

Les Kasscouillettes, *2012*
Installation, La Flèche
Bande sonore, 5'21 en boucle, crochet de boucher, toile de Jouy, foin, fermeture éclair d'une cotte d'agriculteur et bois d'if, dimensions variables

Confrérie AFFG, *2012*
Installation, détail de la nappe
Photo : François Baglin

[1] *Extrait des notes de recherche, 2013.*

[2] *Symboliquement, leur passage de diplôme aux Beaux-Arts d'Angers en 2013 s'est achevé par la performance* Rite de passage *au cours de laquelle elles réinterprétaient les rites de passage des conscrits et des bûcherons.*

Middlemarch

Chaussée de Waterloo 550, 1050 Brussels Belgium
www.middlemarch.be

EPISODE 12: PEGGY FRANCK & FREEK WAMBACQ

OPENING ON APRIL 19, 5-9 PM

BY APPOINTMENT FROM APRIL 20 TO MAY 17, 2014

Univers encapsulés
Vivien Roubaud

Vivien Roubaud explore les formes autant que les matériaux, développant un intérêt particulier pour les techniques et les savoir-faire, les raccords contre-nature. Au-delà de simples récupérations ou réagencements de rebuts de la société de consommation, ses sculptures sont des systèmes dotés d'autonomie et de respiration. Les techniques hybridées s'y jouent du temps : le temps de l'œuvre et le temps de la perception par le spectateur.

DE LA COLLECTE DES MATÉRIAUX

Vivien Roubaud collecte dans des déchetteries ou sur les trottoirs des matériaux du commun – câbles, tuyaux de plomberie, vieux matelas –, qu'il définit comme des « objets qui nous font vivre ». La matière première présente autour de nous, il la récolte, la démonte, l'analyse, la transforme. Il serait facile d'y voir une vision *éco-sensible* et critique. Pourtant, les questions de pollution et de recyclage lui sont étrangères. Il se plaît à dire que son imprimante décharnée rampant sur le sol pollue bien plus.

Aucune pensée verte donc, mais une nécessité impérieuse d'utiliser ces matériaux dans une joyeuse excitation d'expérimentations. Parmi celles-ci, l'encapsulation des phénomènes et éléments naturels tient une place de choix.

Ainsi, dans *Gaine, câbles, moteur 12v, roulements, barrières IR, deux cent vingt volts* (2011), l'électricité jaillit d'un câble rotatif incontrôlé qui menace le spectateur, alors que dans *Poussière, souffleries, roues folles, deux cent vingt volts, mille cinq cents soixante-quinze mètres cubes* (2010), un puissant courant d'air soulève la poussière accumulée depuis des années dans l'ancien théâtre de la Villa Arson de Nice – où l'artiste a fait ses études. Avec *Pollen de peuplier, soufflerie, cent trente mètres cubes d'air, deux cent vingt volts* (2010), du pollen est propulsé par une soufflerie dans une « chambre stérile » et devient une pollution verte et allergogène mise en boîte. Dans *Compresseurs de climatisation d'entreprises, condenseur d'un congélateur coca-cola, évaporateur d'un distributeur de boissons, indicateur de pression, capillaires récupérés sur trois frigidaires individuels, gaz r404a, deux cent vingt volts* (2012), une parfaite et improbable boule de glace est créée artificiellement. Enfin, citons encore le phénomène de sédimentation avec l'élaboration d'un système réunissant de manière artificielle toutes les conditions naturelles propices à l'expansion d'une stalactite (*Calcaire, eau, cuivre, pompe, automate, deux cent vingt volts,* 2013).

COMMENT FAIRE PLUTÔT QUE QUOI FAIRE

Détourner les objets de leur fonction première et recréer des phénomènes naturels demandent à Vivien Roubaud une nécessaire maîtrise et une réappropriation des techniques et savoir-faire. Par une lecture attentive des modes d'emploi et des descriptifs techniques, il « exploite » les objets en les associant dans une hybridation qui semblerait a-fonctionnelle et illogique à n'importe quel chauffagiste ou plombier.

À la lumière des catégorisations élaborées par Claude Lévi-Strauss dans *La Pensée sauvage* (1962), le scientifique élabore des procédures de recherche fondées sur des concepts alors que le bricoleur fait avec ce qu'il a sous la main. Les artistes naviguent entre ces deux mondes de réflexion et de pratique.

Plutôt que le *quoi faire*, c'est le *comment faire* qui intéresse Vivien Roubaud. Il exprime souvent l'idée qu'il doit « faire le tour » d'une technique, d'une idée d'hybridation ou d'expérimentation, dans un rapport intense à la fabrication. Expérimentateur inventif, il se confronte ainsi à des difficultés techniques comme celle d'associer des tuyaux de gaz avec des tubes de cuivre de plomberie. Quels raccords ? Quelles soudures ? Quelles normes à dé-normer ?

Les machines initialement conçues selon un schéma fonctionnel précis sont poussées à l'extrême, re-programmées, détournées de leur fonction première. Ainsi, l'imprimante qui tourne sur le sol est mue par ses mécanismes originaux, le chariot encreur avance selon une logique implacable d'un bout à l'autre du rail. Mais ici, le chariot fait des ronds sur le sol, de sorte que l'imprimante s'éloigne de

HP DeskJet, ordinateur, wifi, roulement à billes, ressort, deux cent vingt volts, *2012*

3,5 kg de duvet d'oie, douze mètres cubes d'air, acier, cuir, cuivres, bonbonne d'oxygène, bouteille 50l azote, détendeurs, distributeurs, filtre, vérins pneumatiques, vannes, silencieux d'échappement, *2012*

son statut d'objet fonctionnel et statique pour devenir une sorte de machine folle (*HP DeskJet, ordinateur, wifi, roulement à billes, ressort, deux cent vingt volts*, 2012).

LE TITRE, ÉTYMOLOGIE DES ŒUVRES

Titrer une œuvre participe de sa finitude et de la distance que l'artiste place entre elle et lui. En alignant dans ses titres les noms des matériaux selon une logique propre, Vivien Roubaud donne corps à l'œuvre et conforte son intérêt premier pour le *comment faire*.

Écrire en toutes lettres les chiffres – les volts utilisés ou les mètres cubes d'air – confirme l'idée qu'un matériau volatile n'est pas un moyen supplémentaire au service de l'œuvre mais bien l'un de ses éléments consubstantiels, tout aussi important que les tuyaux, câbles ou fusées d'artifice. De l'invisible au visible, tout fait œuvre. Le système existe grâce aux matériaux choisis, recélant dès leur sélection l'œuvre à venir. Vivien Roubaud ne collectionne pas, il collecte. Ses accumulations de mots décrivent et nomment la sculpture. Le système est autonome, observable et compréhensible tant dans son fonctionnement que dans son titre.

Poussière, souffleries, roues folles, deux cent vingt volts, mille cinq cents soixante-quinze mètres cubes, *2010*

DE L'ÉLASTICITÉ DU TEMPS

De l'absurde naît un instant poétique, un moment suspendu. Tous ces assemblages sont les facettes d'un jeu sans fin avec l'élasticité du temps. La pratique de Vivien Roubaud englobe les trois périodes du temps historique (le passé, le présent et le futur) et excite chez le spectateur ses perceptions objectives et subjectives du temps.

Cette préoccupation se retrouve également dans les questionnements soulevés par l'exposition de ses œuvres. Comment concevoir des systèmes autonomes dont les mouvements et les respirations imperceptibles pourraient être expérimentées dans le cadre chronologique d'une exposition ? Et si le spectateur ratait ces respirations ? Quel statut aurait alors la sculpture ? La tension tangible dans ces systèmes autonomes, que l'on pourrait qualifier de sculptures-temps, leur confère de fait une certaine fragilité.

Avec sa série *Feu d'artifice, gelée de pétrole dégazé, combustion incomplète, tube PMMA* (2014), Vivien Roubaud fixe un moment fugace. Il plonge des bouquets de fusées de feu d'artifice dans des tubes cylindriques remplis de gel de paraffine, préalablement dégazé et rendu transparent. La mèche allumée se consume doucement jusqu'à l'explosion. La nuée pyrotechnique est alors saisie dans sa brièveté : les volutes de fumées sont figées en chevelures filamenteuses, le papier carbonisé des fusées flotte, l'air est emprisonné dans une myriade de bulles… L'expansion est soudaine. Ce processus dangereux et délicat implique une multiplicité d'essais. Ce ne sont jamais des critères formels qui conduisent Vivien Roubaud à choisir d'exposer certains tubes plutôt que d'autres ; seul le processus conduit à la forme. Il explique : « de l'hypothèse de base que je porte sur un fonctionnement, il en résulte une forme que je décide ou non de faire progresser ».

Ces exigences techniques et cette farouche volonté de montrer le temps se retrouve dans l'une de ses œuvres récentes, *Sculpture élémentaire (titre de travail)*. Un pain de terre à grès crue est posé sous quatre brûleurs branchés à un enchevêtrement savant de tuyaux en cuivre contenant du gaz et de l'eau. L'ensemble suspendu au plafond pend tel un écorché dans une housse en papier cristal, sorte de membrane protectrice. Des capteurs de gaz et de flamme reliés au système témoignent d'une technologie pointue, maîtrisée. Les brûleurs s'allument pendant quelques secondes, projetant sur le pain une chaleur infernale. L'air se raréfie, la membrane se contracte. Chauffée à blanc, la terre crépite, se fend, éclate en de fines particules projetées. La chaleur monte, les capteurs commandent l'arrêt des brûleurs, la membrane se détend. Pause. La sculpture expire lentement tel un énorme mammifère. La terre chauffée à blanc s'effrite de nouveau, s'effiloche. Elle disparaît en recouvrant progressivement le sol. Le temps est à l'œuvre mais en accéléré. La terre n'a pas été modelée ; le savoir-faire millénaire de la poterie est détourné de son but premier, le four a trop chauffé. Ici, se joue aussi la question de la perception de l'invisible dans le souple mouvement de la membrane, dans le crépitement aigu, dans l'air qui chauffe.

Les sculptures de Vivien Roubaud incitent le spectateur à déceler, à ressentir, à découvrir, à être surpris. Révéler des phénomènes sans masse, travailler le flux, l'énergie et l'imperceptible qui animent notre monde, voilà sa matrice. Offrant le vertigineux constat que le mouvement est perpétuel, il nous entraîne dans une perception des frottements de l'infra-mince, des flottements de particules… de la part invisible de l'œuvre. Parfois, ce qui est à regarder n'est pas le plus visible.

Sculpture élémentaire (titre de travail), *2014*

Elsa Guigo

• Né en 1986, Vivien Roubaud vit à Nice. Il travaille à la Station.
• http://thankyouforcoming.net/vivien-roubaud

Excavation II
Daniel R. Small

In Daniel R. Small's ambitious *Excavation II* project the face of the sphinx keeps reappearing just like a Hitchcockian McGuffin. The project revolves around the archaeological excavation of a film set used for *The Ten Commandments* (1923) by Cecil B. DeMille—an epic spectacle of early Hollywood filmmaking, based on the Book of Exodus. The "City of the Pharaoh," set up in the sand dunes of Guadalupe, California, was the largest film set ever constructed.[1] After the work was done, the massive set was dynamited and buried. However the fragments, preserved by the sand for almost 100 years, have by now been exposed by the persistent coastal winds. Thus, from the broken bits, unearthed by the artist and spread out on a plastic tarp, once again the face of the sphinx is staring back at us with its impervious smile.

The dual nature of the recovered artifacts is challenging: they are 'props' made of plaster and therefore 'fake'—like faux Carrara marble, or styrofoam rocks. For a short moment in time, they come to life in a motion picture. After that they lose their splendor and enter the grey zone of prop archives.[2] However, these peculiar white fragments are as 'real' as the dirt under the archeologist's fingernails. They have acquired the status of 'relics'— authentic, tangible historical witnesses. In the work of an artist who lives in a city where film sets and urban architecture are made of the same stuff, these categories blur entirely. "On the one hand, the relic is never merely found, but actively presented as a 'historical object.' On the other hand, historical pastiches bear an idiosyncratic truth, inasmuch as they reveal the 'blind spot' of our present perceptions of the past."[3]

After all, the past exists in an imaginary sphere. If we find ourselves thinking of Cleopatra as a wasp-waisted 1960s-style beauty, we have to acknowledge that cinema seems much more 'real' than any abstract concept of historical reality. As a matter of fact, the trailer of DeMille's 1956 remake of *The Ten Commandments*[4] claims no less than for the movie to operate on the same level of 'artistic truth' as Gustave Doré's illustrations of the Bible or Michelangelo's masterly statue of *Moses*. The Hollywood period movie factory thus partakes in the epistemic search for an ever-elusive history—providing a highly contagious pop-cultural form of visual historiography. The distortions that occur in this 'mise en abyme' of mediated iterations have the power to unveil the intentions and desires behind history.

Katharina Weinstock

• Born in 1984,
Daniel R. Small lives in Los Angeles.
• http://danielrsmall.com

[1] *Including 21 sphinxes, 4 eleven-meter-tall statues of Ramses II, and gates reaching a height of thirty-three meters.*

[2] *Or else they become fetishized like Dorothy's ruby slippers from* The Wizard of Oz, *which today inhabit the venerable halls of the National Museum of National History in Washington, D.C. The fact that the slippers are one of the museum's most asked about artifacts points to a human desire for objects that establish points of contact between the imaginary world of fiction and the real world.*

[3] *Daniel R. Small, "Excavating the Imaginary Frontier," 2014.*

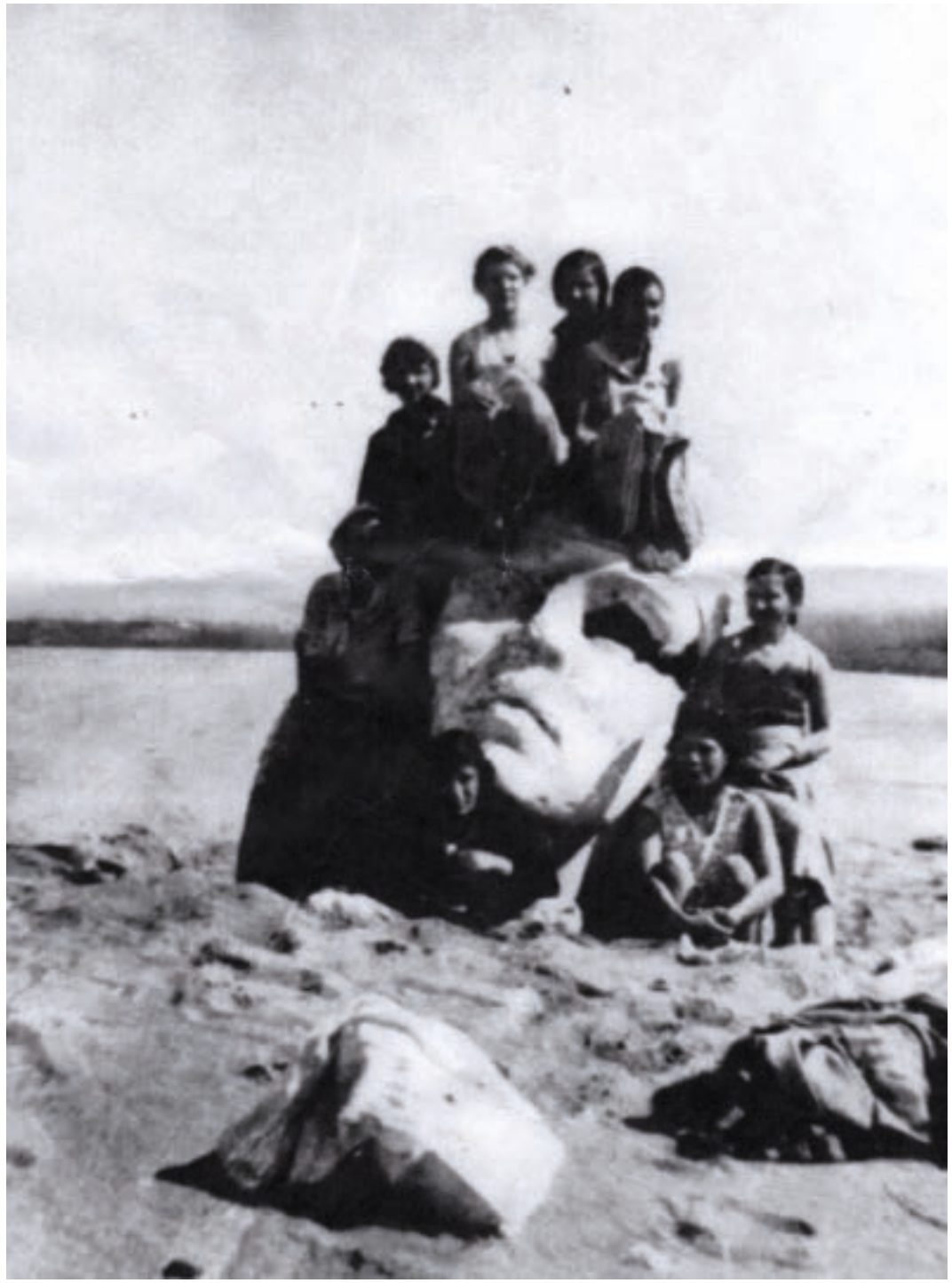
[4] *www.youtube.com/watch?v=3sBy9G7xFWA*

Opposite page
The Ten Commandments *pamphlet, 1923*

The Ten Commandments *set, 1923*

The Ten Commandments *burial site, Guadalupe, c. 2010*

Recovered artifacts found on
The Ten Commandments *burial site,*
Guadalupe, c. 2010



The Ten Commandments *burial site,*
Guadalupe, 1924
This image is the basis for the construction of a forthcoming monument by Daniel R. Small that will be constructed and presented as part of the final Excavation II *exhibition.*

"If a thousand years from now archaeologists happen to dig beneath the sands of Guadalupe, I hope that they will not rush into print with the amazing news that Egyptian civilization, far from being confined to the valley of the Nile, extended all the way to the Pacific Coast of North America."

Cecil B. DeMille
1959

The Ten Commandments *burial site, Guadalupe, c. 2010*

Dynamited sphinx face found on The Ten Commandments *burial site, Guadalupe, c. 2010*

Défaire soi-même
Nicolas Boulard

Fais-le toi-même.
Fais-le toi toi-même.
Va le faire toi-même!

Faire mieux soi-même.
Faire en mieux.
Faire en pire.
Faire moins bien.

Faire pour soi-même et n'en parler
à personne.
Faire soi-même ce qui n'existe pas encore.

Faire soi-même tout seul pour les autres.
Faire aux autres.
Faire pour les autres.
Faire soi-même pour les autres.
Faire avec les autres pour soi-même.

Bien faire soi-même.
Mal faire soi-même.
Pas faire soi-même.

Faire faire …… J'ai fait faire.
Laisser faire ……. J'ai laissé faire.
Ne rien faire …… Je n'ai rien fait.

Fais-le toi-même.

- Je l'ai fait moi-même.
- Je l'ai fait avec moi.
- Je me suis utilisé pour le faire.
- J'ai fait au mieux.

Expliquer comment faire soi-même.
Expliquer comment faire sans moi.
Faire moi-même.

Faire presque rien.

Ne rien faire.

Savoir-faire.
Savoir faire-faire.
Savoir faire faire-faire.
Savoir presque faire.

J'ai presque su faire.

Do It Yourself.
Be It Yourself.
Have It Yourself.

Se dire, c'est faire soi-même.

Qu'est-ce que je pourrais bien faire?
Qu'est-ce que je pourrais bien savoir faire?
Qu'est-ce que je sais faire?
Qu'est-ce que je peux faire?

Je ne sais pas quoi faire.
Je ne sais plus comment faire.

J'ai oublié comment faire.

J'ai oublié de faire.

Surtout, ne rien faire.
Laisser faire.
Se laisser faire.

Faire attention.
Avoir l'intention de faire.
Vouloir faire.
Essayer de faire.

Se faire avoir.

Avoir fait.

Ne faites jamais.

Ne faites rien.

Faire ici. Qu'est-ce que tu fais ici?
Que faites-vous ici? Que faisiez-vous là?

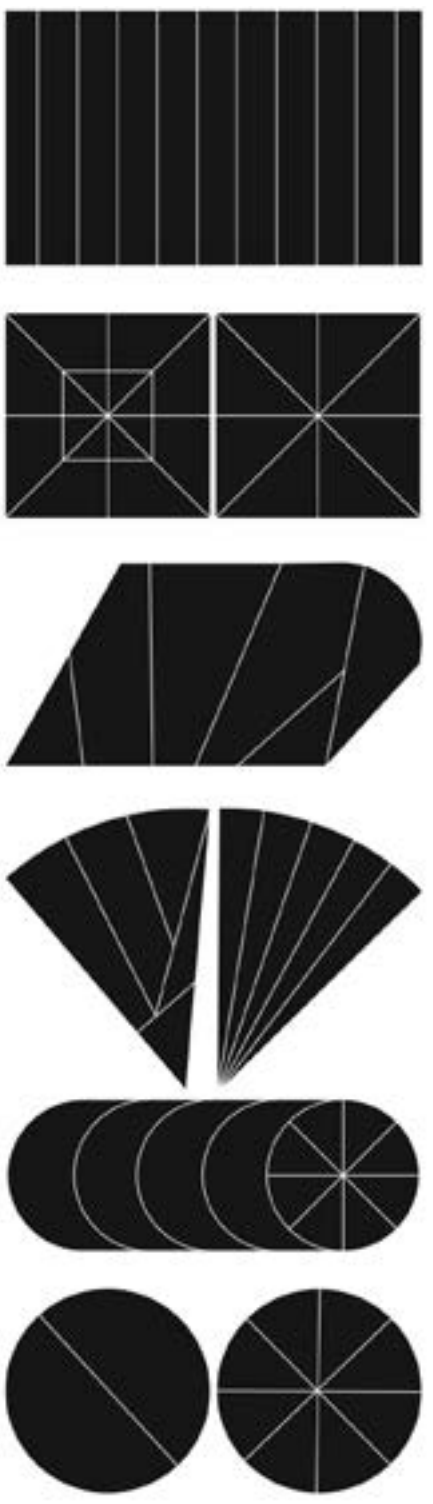
Refaire. En mieux. En moins bien.
Refaire une fois de plus et encore
une fois. Qu'est-ce que je peux refaire?
Qu'est-ce que je pourrais refaire?
Qu'est-ce que je pourrais vous faire
refaire? Faire refaire.

Recouper.
Retourner.
Reprendre.
Reproduire.
Reconstruire.

Se demander ce que l'on sait faire.
Ce que l'on aimerait savoir faire.
Qu'est-ce que l'on ne fait pas? Qu'est-ce
que l'on n'a pas fait? Qu'est-ce que l'on
n'a pas encore fait? Qu'est-ce que l'on
peut faire? Qu'est-ce que l'on pourrait
bien faire? Est-il encore temps de faire
quelque chose? Que peut-on y faire?
Faire autre chose. Faire autrement. Faire
soi-même autrement. Faire en pire, moins
bien, différemment, autrement, mieux.

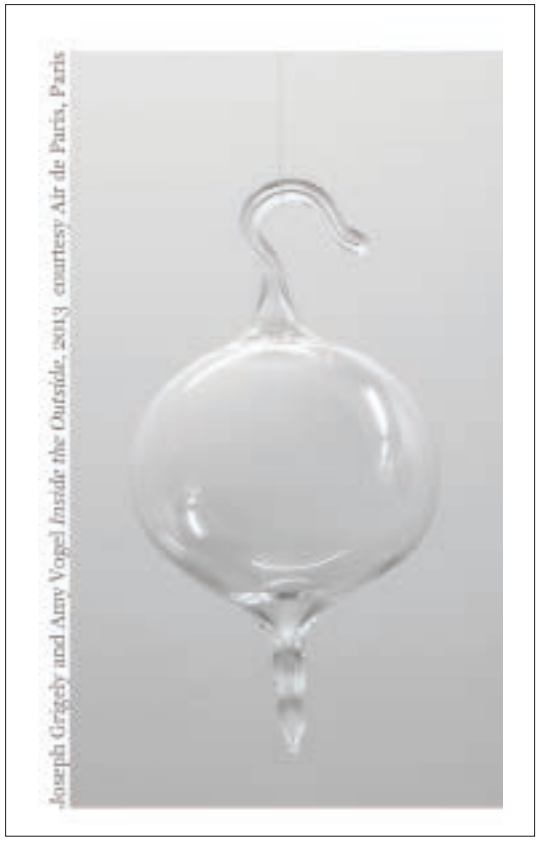
Faire pareil. Refaire, refaire. Avoir déjà
fait. Déjà été fait. Déjà fait. Défaire. Je ne
sais pas quoi faire que vous pourriez faire.
Faire, défaire et refaire. Quelque chose
que vous pourriez faire sans moi. Défaire
pour comprendre le mécanisme. Refaire
pour comprendre la logique. Défaire.

Défaire. Découper.
Démonter.
Démanger. Déboire.
Dégoûter.
Déménager. Démontrer.
Démultiplier.
Démettre. Déchanter.
Désenchanter.
Découvrir. Délaver.
Décolorer.
Déteindre. Dépeindre.
Déplacer.



Plan officiel de découpe du CNIEL

• Né en 1976,
Nicolas Boulard vit à Paris.
• www.salocin.org



L'hybride, une tension volatile

Albertine de Galbert

Difficile d'écrire sur l'hybride et l'Amérique latine simultanément, sans tomber de caricatures en stéréotypes bienveillants sur le syncrétisme et les métissages. Difficile aussi d'y échapper lorsque l'on a passé, comme moi, une partie de sa vie entourée des natures mortes de Joël-Peter Witkin, des mannequins d'Henri Ughetto et du « moutruche » de Thomas Grünfeld, et ces dernières années entre Buenos Aires, Mexico et Bogotá. Difficile mais néanmoins sensé, au regard de la place qu'occupe aujourd'hui ce concept dans l'art contemporain international.

Depuis plus de vingt ans, un certain champ de l'art contemporain s'empare en effet de ce que le projet moderne avait laissé de côté : le mutant, le monstre, l'anomalie, l'imperfection, l'impureté, la décadence, l'excès. L'hybride, autrefois bon à décrire les formes produites par la périphérie, est aujourd'hui à la mode.

Trois raisons peuvent expliquer ce phénomène : une raison scientifique – l'impact de la physique quantique : la sortie du déterminisme newtonien remplacé par le principe d'incertitude –, une raison médicale – le progrès des greffes et des implants –, une raison technologique – l'impact de la culture informatique sur nos imaginaires. D'Orlan à León Ferrari, Gelitin, Michel Blazy, Los Carpinteros, Thomas Hirschhorn ou plus récemment Adrián Villar Rojas (pour ne citer qu'eux), beaucoup d'artistes utilisent l'objet-concept de l'hybride pour signifier l'éclatement du monde, le mélange des genres, la crise écologique, économique et financière, la circulation métastatique des images, les inégalités sociales, et les relations de pouvoir entre centre et périphérie.

Le mot hybride, du latin « ibrida », désigne étymologiquement le produit du sanglier et de la truie et, plus généralement, tout individu de sang mêlé. L'orthographe a été modifiée par rapprochement avec le terme grec « hybris » faisant référence à la violence démesurée, et qui peut évoquer la notion de viol ou d'union contre nature. L'hybride culturel est un élargissement métaphorique de la définition biologique, quelque chose d'hétérogène dans son origine ou sa composition.

Ce terme s'impose donc naturellement dans les pratiques discursives des théories post-coloniales et des pensées du décentrement, aux côtés, la plupart du temps, de ceux de créolisation et de métissage[1]. L'hybride trouve en Amérique latine des résonances fortes avec l'histoire du baroque, plus particulièrement avec celle de l'Ultrabaroque, encore nommé le « baroque churrigueresque », dont les caractéristiques – ornementation excessive, stylisation flamboyante et désorientation dans l'espace – ont souvent servi à décrire de manière négative, caricaturale et marginalisante, l'art de ce continent. Certains auteurs

[1] *Sophie Orlando, « Les pensées du décentrement et la mondialisation artistique » in Sophie Orlando, Catherine Grenier (éds.),* Décentrements. Art et mondialisation, anthologie de textes de 1950 à nos jours, *Centre Pompidou, Paris 2013, p. 11-17.*

considèrent cependant que le baroque, du fait même de son caractère hybride, possède la capacité à servir de modèle, voire même de plateforme, pour exprimer la résistance aux structures de pouvoir[2]. L'art latino-américain du XVIe siècle, caractérisé par le pastiche, le simulacre, l'appropriation et les politiques multiculturelles naissantes, aurait ainsi anticipé de quatre siècles notre *zeitgeist* globalisé.

L'hybride serait donc le lieu de la résistance, d'une possible liberté de mixité et de singularité, à opposer à l'effet de standardisation culturelle imposée par la mondialisation. Cependant, dès les années 1990, certains penseurs du courant post-colonial comme Néstor García Canclini analysent le risque d'un renversement négatif du « tout-hybride » : « Nous voyons dans les croisements irrévérencieux des occasions de relativiser les fondamentalismes religieux, politiques, nationaux, ethniques, artistiques, qui absolutisent certains patrimoines tout en discriminant les autres. Mais nous nous demandons si la discontinuité extrême comme habitude de perception, ainsi que la diminution des occasions de comprendre comment se réélaborent des significations subsistant à l'intérieur de certaines traditions, pour intervenir dans leur changement, ne renforcent pas le pouvoir que s'arrogent ceux qui n'ont cessé de s'inquiéter de comprendre et de maîtriser les grands réseaux d'objets et de signification : les multinationales et les États[3]. »

Décrire l'Amérique latine comme le fruit d'une hybridation fantastique, un joyeux géant modelé par le multiculturalisme et les syncrétismes, dans des discours qui conjuguent le politiquement correct et les stéréotypes les plus anciens sur le bon sauvage et la pureté originelle, est une tentation à laquelle continuent de céder les incorruptibles de l'occidentalo-centrisme.

Au-delà du monstrueux, il s'agirait alors de regarder l'hybridité dans toute la subtilité d'un entre-deux, « la considérer comme fruit de l'échec de la traduction, comme quelque chose qui ne satisfait pas à l'idéal utopique du passage "transparent" d'un idiome à un autre, de soi à l'autre […]. Il s'agit de réévaluer l'hybridité comme une force inachevée, qui se détisse, et même comme un concept allant à l'encontre de lui-même, en tout cas ouvert, traversé de souvenirs et d'indices de l'intraduisible[4]. »

Les installations complexes de Pablo Rasgado illustrent parfaitement ce propos.

En 2012, dans le cadre de sa série *Paint Study*, il recouvre l'une des cimaises du stand de son galeriste à la foire Zona Maco (Mexico) de formes géométriques peintes qu'il découpe ensuite pour la vente. Une sorte de « vente à la découpe », dont le prix est fonction de la surface extraite de l'ensemble. L'installation est en elle-même hybride, puisqu'elle emprunte à différentes catégories traditionnelles de l'art (la peinture, la sculpture). Néanmoins, bien plus que la partie arrachée à la matrice, on

Adriana Varejão
Azulejaria 'De Tapete em Carne Viva' (Carpet-Style Tilework in Live Flesh), *1999*
Huile, mousse, aluminium, bois et toile, 150 x 190 x 25 cm
Collection MOCA, San Diego

[2] *L'exposition* Ultrabaroque: Aspects of Post-Latin American Art, *au musée d'Art contemporain de San Diego en 2003, montrait, avec sa sélection d'artistes contemporains (Miguel Calderón, María Fernanda Cardoso, Adriana Varejão, etc.), dont les œuvres font directement référence à l'époque coloniale, comment l'hybridité est employée comme méthode de résistance. S'appropriant l'incapacité du baroque à se conformer à un mode d'expression « raffiné », ces artistes* ultra-baroques *brandissent le mauvais goût comme un talisman contre des régimes visuels oppressifs et homogénéisants.*

[3] *Néstor García Canclini,* Cultures hybrides. Stratégies pour entrer et sortir de la modernité *[1990], trad. Francine Bertrand González, Les Presses de l'Université Laval, Québec 2010, p. 77.*

[4] *Sarat Maharaj, « Perfide Fidélité, l'Intraduisibilité de l'Autre » [1994] in Sophie Orlando, Catherine Grenier (éds.),* op. cit., *p 153-158.*

Pablo Rasgado
Paint Study, *2012*
Peinture acrylique et placoplâtre, dimensions variables
Installation, Zona Maco, Mexico, 2012

retient surtout ce qu'il en reste. « Un concept allant à l'encontre de lui-même », selon la formule de Sarat Maharaj, « qui se détisse ». Chaque partie de l'installation retrouve un sens, réactualisée par un nouveau contexte : celui du collectionneur qui emporte une partie de l'œuvre et celui du mur mutilé dont les parties manquantes invitent le spectateur à mentalement recoller les morceaux.

C'est également de réactualisation dont il est question dans *Vanishing Act* (2013), mais de manière inversée. Plutôt que de créer des ouvertures, l'artiste les bouche au moyen d'affiches monochromes collées sur la façade d'un bâtiment. La photographie de l'immeuble devient elle-même construction, monument, par son installation, où les lignes de fuite du bâtiment se superposent à celles du mur

Pablo Rasgado
Vanishing Act, *2013*
Installation, Steve Turner Contemporary, Los Angeles, 2013

d'exposition. Le film-témoin de l'action est projeté au dos de la structure et les affiches originales s'agglutinent dans un coin, repliées sur elles-mêmes, comme victimes d'un dysfonctionnement. Ce processus de recodage, ce chevauchement, moment de l'hybridation, agit sur le sens comme le prisme sur la lumière, qu'il rétracte, réfléchit ou disperse.

Dans *Spectrumcolorspectrum* (2013), l'intérêt ne se porte pas sur la sculpture classique en céramique, mais sur la rupture que le dispositif provoque. Le vide devient l'objet d'attention, l'endroit d'un possible chemin de traverse vers l'autre côté – peut-être vers l'avenir ? La sculpture montre son incomplétude avec la pudeur fragile que lui accorde la pénombre, tandis que les filtres laissent percevoir que le vide apparent est en réalité « habité » par les faisceaux lumineux. L'hybridité s'appréhende ici comme un équilibre fragile, qui ne refuse ni ne revendique l'instable, mais constate la rupture et envisage la perspective d'une relecture de l'objet.

La précision du travail de Pablo Rasgado, la subtilité avec laquelle il traite de l'histoire, de ses ruptures et de ses perspectives, le placent aux antipodes d'une vision de l'hybride caricaturale et grotesque. Il est bien l'endroit de cette « tension volatile, […] marqueur du lieu d'un incessant corps-à-corps entre quelque chose d'arraché à l'opacité et l'impossible transparence[5] ».

Albertine de Galbert

• Né en 1984, Pablo Rasgado vit à Mexico. Il est actuellement en résidence à Paris. • http://pablorasgado.com

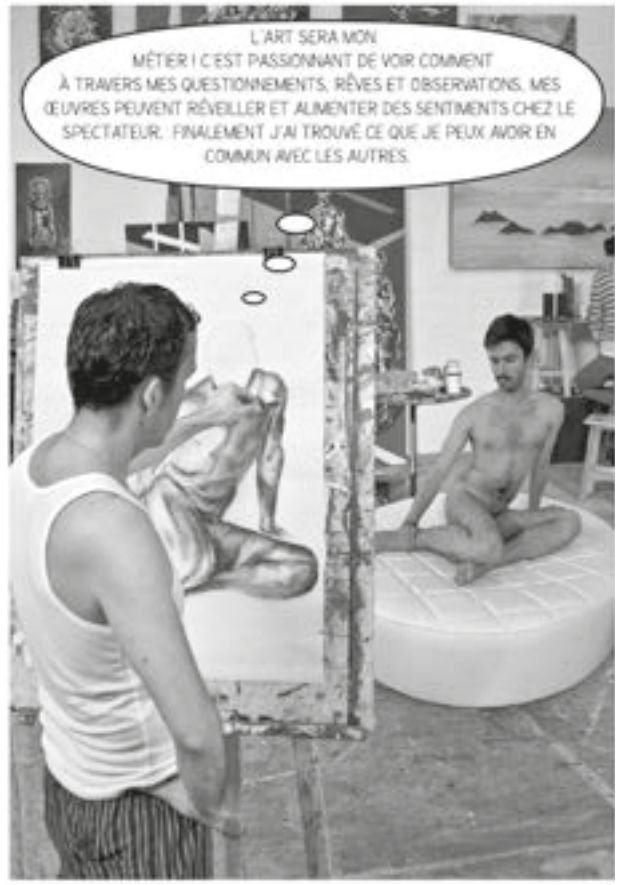
Pablo Rasgado
Spectrumcolorspectrum
(Repaired Broken Face), *2013*
Acier, figure en céramique, filtres et lumière fluorescente, 150 x 100 x 50 cm
Photo: Jairo Llano

Pour toutes les œuvres : courtesy Steve Turner Contemporary

[5] *Sarat Maharaj,* Ibid.

FÚTBOL STORY

una fotonovela de Santiago Reyes

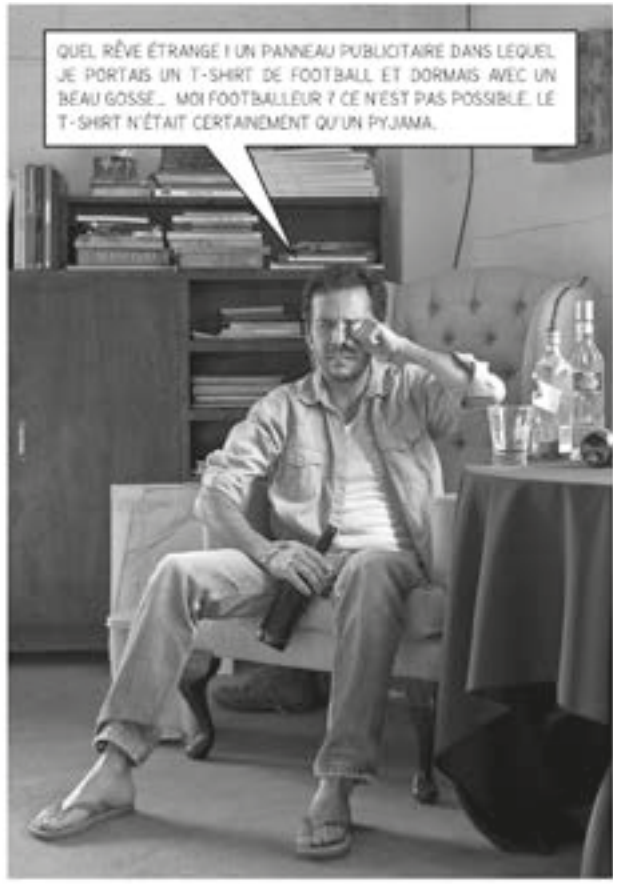


QUELQUES ANNÉES PLUS TARD, SANDRO EST PARTI POUR FINIR SES ÉTUDES DANS UN AUTRE PAYS. À L'ÉTRANGER SON TRAVAIL ARTISTIQUE COMMENCE À ÊTRE APPRÉCIÉ ET IL EST INVITÉ À EXPOSER DANS DE PRESTIGIEUX LIEUX D'ART.

CEPENDANT, LES QUESTIONNEMENTS ET DOUTES DE SANDRO CONTINUENT À TRAVERSER SES PENSÉES. SA VIE RÊVÉE D'ARTISTE, RÉALITÉ OU FICTION ?

APRES TANT D'EXPOSITIONS, ON DIRAIT QUE MON TRAVAIL EST SEULEMENT APPRÉCIÉ QUAND IL VA DANS LE SENS DE LA MODE OU DU MARCHÉ DE L'ART, MÊME SI PERSONNE N'ACHÈTE MON TRAVAIL. JE NE SAIS PLUS SI JE CHERCHE MON ART AU FOND DE MOI OU DANS CE QUE LE MILIEU DE L'ART CONTEMPORAIN ATTEND.

PEUT-ÊTRE DEVRAIS-JE REGARDER EN ARRIÈRE... REVIVRE MES PREMIERS QUESTIONNEMENTS. POURQUOI SUIS-JE DEVENU ARTISTE ? PARCE QUE C'ÉTAIT LA SEULE CHOSE QUE JE SAVAIS FAIRE. CERTES, MAIS POURQUOI ? AH! JE ME SOUVIENS QUE J'ÉTAIS BON EN ART MAIS JE N'AIMAIS PAS LES COURS DE SPORT, SURTOUT LE FOOTBALL. PEUT-ÊTRE QUE TOUT AURAIT ÉTÉ PLUS SIMPLE SI...


QUEL RÊVE ÉTRANGE ! UN PANNEAU PUBLICITAIRE DANS LEQUEL JE PORTAIS UN T-SHIRT DE FOOTBALL ET DORMAIS AVEC UN BEAU GOSSE... MOI FOOTBALLEUR ? CE N'EST PAS POSSIBLE. LE T-SHIRT N'ÉTAIT CERTAINEMENT QU'UN PYJAMA.

AIE ! J'AI MAL À LA TÊTE... JE DEVRAIS BOIRE MOINS ET TRAVAILLER PLUS, MAIS JE SUIS PERDU. JE NE SAIS PLUS SI MON TRAVAIL A UNE FONCTION. TOUT CE QUE JE FAIS JE LE FAIS AVEC MES TRIPES... MAIS J'AI L'IMPRESSION QUE PLUS PERSONNE NE ME COMPREND.

JE DEMANDE AU MONDE DE ME COMPRENDRE. MAIS PEUT-ÊTRE QUE JE COMPRENDRAIS MIEUX LE MONDE SI J'AVAIS AIMÉ LE FOOTBALL COMME LES AUTRES... MAIS IL N'EST JAMAIS TROP TARD !

C'EST ÇA ! JE DOIS APPRENDRE À JOUER AU FOOTBALL ! JE PEUX ENCORE LE FAIRE !

Ces pages sont extraites de *Imitation of Life 2, Fútbol Story* (2013), roman-photo de Santiago Reyes, distribué au musée d'Art contemporain de Quito (Équateur) lors de l'exposition collective *(Ya no) es màgico el mundo* en septembre 2013, qui regroupait les peintures, dessins, objets et photographies relatifs au corpus *Fútbol Story*. Il fait suite à *Imitation of Life 1, Le Dauphin du destin* (2011), qui employait déjà la forme d'un roman-photo pour raconter une histoire mi-fictionnelle et mi-autobiographique.

Les photographies sont de Victor Costales, Juan Zabala et Javier Silva.

• *Né en 1971, Santiago Reyes vit à Paris.*
• *www.santiagoreyes.net*

Mapping Situations
Éric Giraudet de Boudemange

L'expérimentation de territoires différents tient une place privilégiée dans la pratique d'Éric Giraudet de Boudemange[1]. Une attitude somme toute commune pour un artiste mais ce serait sans compter sur les situations ou les rites associés à ces lieux et à leurs habitants qui retiennent toute son attention.

À sa manière, il approfondit le rapport à la carte entretenu par Robert Smithson : « Les œuvres que je réalise dans le paysage sont des cartes faites de matière en opposition aux cartes de papier[2] ». Ce faisant, il y apporte son propre mode de « mapping », davantage intéressé par les phénomènes d'ordre socioculturel que géométrique ou géographique.

À l'instar de la série photographique *Ithaca Mirror Trail* (1969) du même Smithson, Éric Giraudet de Boudemange pose lui aussi un miroir sur un territoire déterminé afin de refléter les habitudes de ses communautés, notamment pour la série « Calais, octobre 2009–mai 2010 ».

Par la maîtrise des techniques photographiques et l'emploi de codes relevant de l'image documentaire, il y met en scène ses rencontres et ajoute une impression de relief en produisant ses images selon le procédé stéréoscopique. Cette technique confère une épaisseur optique au paysage et finit par créer une confusion de ses différentes profondeurs de champs et d'horizons[3]. Pour cette série, l'artiste a pris contact avec une association caritative afin d'approcher les migrants traversant Calais pour rejoindre l'Angleterre. À ce terme dépréciatif, il préfère celui de « marcheurs » puisque c'est justement ce déplacement près des frontières et cette expérience du paysage dont il aimerait rendre compte. Des marcheurs vivant en périphérie des villes, dans l'angle mort de nos sociétés. Comment photographier et rendre compte de leurs mouvements ? Pour cela, il s'engage à les accompagner dans leurs trajets afin d'analyser leur vitesse de déplacement devenue vitesse d'apparition. Le caractère politique inhérent à ces photographies soulève également un questionnement profond sur l'amplitude des significations de la notion de territoire.

[1] *Son patronyme marque d'ailleurs l'appartenance au territoire de Boudemange.*

[2] *« The pieces that I do on a landscape are maps of material, as opposed to maps of paper », in « Mapping Dislocations », entretien avec Robert Smithson, 1970, reproduit dans* Robert Smithson, *James Cohan Gallery, New York 2001, p. 27.*

[3] *« Ainsi, l'épaisseur optique du paysage décroît rapidement, aboutissant à une confusion entre l'horizon apparent sur lequel se détache toute scène et l'horizon profond de notre imaginaire collectif, au profit d'un dernier horizon de visibilité, l'horizon transapparent, fruit de l'amplification optique. », in Paul Virilio,* La Vitesse de libération, *Galilée, Paris 1995, p. 35.*

Calais, octobre 2009–mai 2010, *2009-2010*
Projection de photographies stéréoscopiques, 12'

Suite à cette série photographique, il est invité en résidence au Centre régional photographique du Nord-Pas-de-Calais (Douchy-les-Mines). À cette occasion, il se rapproche des habitants et apprend que le portraitiste officiel de la ville vient de fermer boutique. Il entreprend alors de le remplacer momentanément et invite les habitants à se faire photographier dans son atelier provisoire. C'est lors de ces multiples rencontres qu'il apprend l'existence de jeux populaires pratiqués par d'anciens mineurs de la région. Intrigué par cette activité confidentielle, il décide d'assister à un entraînement et découvre leurs coutumes, inspirées de leur ancienne profession. *Archive CMJN*, et un ensemble d'œuvres de 2012, reprend ces jeux de fléchettes et de billons – également utilisés comme outils de mesure par les mineurs. L'artiste en modifie les cibles d'origine, qu'il remplace par une version en quadrichromie fondée sur les principes d'équilibre des couleurs théorisés par Josef Albers, soit une variante réactualisée des nombreux *Homage to Square* du théoricien du Bauhaus[4]. De cette manière, Éric Giraudet de Boudemange tente de réunir la retranscription de faits réels et l'introduction de codes et pratiques populaires dans le champ de l'art contemporain.

De même que dans *Equal and Unequal* (1939) de Josef Albers – auquel l'artiste fait référence en 2012 –, œuvre dans laquelle deux formes monochromes pratiquement identiques semblent flotter l'une dans l'autre sans que leurs dissemblances ne puissent être affirmées, Éric Giraudet de Boudemange pointe les ambiguïtés entre cultures populaires et savoirs savants à travers la citation d'un banal apprentissage de colorimétrie. Il rejoue par là-même l'enseignement dispensé par Josef Albers au Bauhaus, lequel dissimulait une volonté de transmettre, via de simples exercices d'éducation

[4] *Josef Albers considérait ces œuvres comme de brillantes démonstrations des phénomènes chromatiques. Pour lui, le carré, dont la forme fut codifiée voire intellectualisée par Kasimir Malevitch, était devenue le support de combinaisons infinies.*

Archive CMJN, *2012*
Jeu de billon, 180 x 220 cm

artistique, une forme indirecte d'éducation politique[5].

En 2013, pendant sa résidence à la Rijksakademie, Éric Giraudet de Boudemange prolonge cet « hommage au carré » par la possibilité de lancer des fléchettes artisanales sur de gros cubes en bois de peuplier (autrefois utilisé pour solidifier les structures porteuses de la mine). Par l'intermédiaire de cette nouvelle contextualisation, le jeu devient outil de représentation, de signification et d'expérience cinétique, perdant peu à peu son statut premier de divertissement. *Experiments on Birds Orientation and Their Interpretation* (2013) opère tout autant par glissement sémantique. En effet, après avoir découvert par hasard la colombophilie, l'artiste décide d'étudier les caractéristiques spécifiques et le potentiel de cette discipline. Les pigeons voyageurs possèdent un système d'orientation interne basé sur l'étude de l'emplacement du soleil, une sorte de magnétisme leur permettant de retourner toujours dans le périmètre du pigeonnier. Cette communication supposée entre l'animal et le cosmos fascine l'artiste. Il s'intéresse alors au temps de trajet de cet animal-étalon, qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler la vitesse d'apparition des personnages photographiés dans la série « Calais, octobre 2009–mai 2010 ». De l'animal à la machine – il s'agirait ici de l'appareil photographique – nous sommes dans la vitesse relative. Avec la révolution de l'électronique dans les transmissions,

Vue de l'exposition Coal, *Rijksakademie Open 2012, Amsterdam, avec* Cubes CMJN, *2012, bois et métal, 40 x 100 x 40 cm;* Cible, *2012, caoutchouc et bois, 200 x 60 x 600 cm*

The Thorn Birds, *2013 Performance, Rijksakademie, Amsterdam Photo: Roy Taylor/RABK*

[5] *Voir l'ouvrage de Rainer K. Wick,* Teaching at the Bauhaus, *Hatje Cantz, Ostfildern 2000, p. 183.*

nous approchons de la vitesse absolue : la vitesse des ondes[6]. L'analyse de Paul Virilio prend alors tout son sens et permet à l'artiste de nous sensibiliser au temps intrinsèque de l'image, de sa fabrication à sa transmission – particulièrement via Internet.

À partir de ce constat, il imagine la conférence-performance *The Thorn Birds* (2013), titrée d'après un roman australien à succès, traduit en français par *Les oiseaux se cachent pour mourir*. Celle-ci consiste en un lâcher de pigeons pour lequel, à chaque occurrence, l'artiste s'éloigne un peu plus du lieu d'élevage et des repères d'origine des columbidés. *The Thorn Birds* devient ainsi l'occasion pour ces oiseaux d'échapper à leurs destins tragiques en empruntant des trajectoires aériennes différentes. Selon un processus de transfert d'ordre psychanalytique, le public est amené à vivre ce voyage via l'évocation par l'artiste d'un labyrinthe invisible – un récit réunissant notamment l'histoire de son invention par Dédale et la nouvelle *Les Deux rois et les deux labyrinthes* de Jorge Luis Borges[7]. Le spectateur, au moment où le pigeon est lâché suite à ses références, se pose aussitôt la question : l'oiseau va-t-il bien arriver à destination ?

En faisant référence à certains jeux populaires et à des traditions aristocratiques portées aujourd'hui par des classes plus modestes – à l'image des sceptres ornés du blason familial qui viennent ponctuer, avec humour, l'installation de 2013 –, Éric Giraudet de Boudemange provoque un déplacement des codes (héraldiques ou documentaires), des rites, des rituels et des savoirs, invitant ainsi à une réappropriation du pouvoir des images qui leur sont associées.

Arlène Berceliot-Courtin

• Né en 1983, Éric Giraudet de Boudemange vit à Paris et Amsterdam.
• http://ericgiraudet.com

[6] *Voir l'entretien de Paul Virilio avec Jean de Loisy et Patrick Javault in* La vitesse : les révolutions de la vitesse, *cat. exp., Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1991, Flammarion, Paris 1991, p. 11.*

[7] *Jorge Luis Borges,* L'Aleph, *Gallimard, Paris 1999, p. 171.*

Vue de l'exposition Experiments on Bird Orientation and Their Interpretation, *Rijksakademie Open 2013, Amsterdam*

Mapping Situations
Éric Giraudet de Boudemange

Eric Giraudet de Boudemange's[1] artistic practice is primarily concerned with exploring spatial territories. What differentiates Boudemange's practice from that of other contemporary artists is his attention to the inhabitants and rituals that are tied to a particular place.

In his own way, he adds to Robert Smithson's notion of mapping: "The pieces that I do on a landscape are maps of material, as opposed to maps of paper".[2] His notion of mapping, however, is not limited to geometry or geography. He is concerned, rather, with mapping social and political phenomena.

Robert Smithson's photography series *Ithica Mirror Trail* (1969) provides a model for thinking about Eric Giraudet de Boudemange's work. Boudemange too fixes mirrors in order to map a given territory. In his series "Calais, october 2009—may 2010" he provides a reflection of a territory and its inhabitants.

Boudemange stages his photographs in a documentary vein with a technical mastery to which he adds depth to his images using stereoscopic techniques. Confusing the perception of horizon and depth of field, the stereoscopic image produces an effect similar to what Paul Virilio describes as "L'épaisseur optique du paysage".[3] For this series of photographs, the artist reached out to a non-profit organization to seek out migrants traveling across Calais to reach England. Boudemange refers to the migrants as "les marcheurs"[4], a term he finds less pejorative and which evokes the movement across a landscape's borders. "Les marcheurs" live unseen on the periphery of our cities. How is it then possible to photograph and trace their movements? Boudemange committed himself to this task, accompanying "les marcheurs" on their trajectories and in this process making them visible. The political nature of these photographs raises many questions as to the variety of meanings that can be assigned to the abstract notion of territory.

Calais, octobre 2009–mai 2010, *2009-2010 Projection of stereoscopic photographies, 12'*

[1] *The artist's last name is also that of his native region.*

[2] *Interview with Robert Smithson, 1970 published in the catalogue* Robert Smithson, *James Cohen Gallery, New York, 2001, p. 27.*

[3] *« Ainsi l'épaisseur optique du paysage décroît rapidement aboutissant à une confusion entre l'horizon apparent sur lequel se détache toute scène et l'horizon profond de notre imaginaire collectif au profit d'un dernier horizon de visibilité, l'horizon transparent, fruit de l'amplification optique » in Paul Virilio,* La Vitesse de libération, *Galilée, Paris, 1995, p. 35.*

Following this photographic series, he was invited to a residency in Nord-Pas-de-Calais (Douchy-les-Mines). While getting to know the city and its inhabitants, he heard the news that the official village photographer had recently closed his shop. He decided to temporarily fill his position and photograph the city's inhabitants in his temporary studio. It is during these photography sessions that he learned of the games invented by the old miners in the region. In fact, darts and sticks used in these games also served as measurement tools by the miners. Intrigued by this discovery he learned how to play these games and found out about old mining customs in the process. In his 2012 series of works, *Archive CMJN*, the artist arranged these game pieces made of wood according to a combination of four colors outlined in Bauhaus artist Josef Albers color theories, a variation on the prolific *Homage to the Square* series[5]. Boudemange's intention in creating this piece is to bring popular customs and practices into the field of contemporary art.

In this 2012 series Boudemange also references a Josef Albers piece *Equal and Unequal* (1939) in which two seemingly identical monochrome shapes cannot be differentiated, seeming to flow one into the other. Eric Giraudet de Boudemange uses Alber's manual on color to highlight the ambiguities that exist between popular culture and academic discourses. Josef

[4] *The walkers.*

[5] *Josef Albers viewed his work as a demonstration of chromatic phenomena. The square, which has previously been codified and intellectualized by Kasimir Malevitch became a means of infinite combinations.*

Archive CMJN, *2012*
Jeu de billon, 180 x 220 cm

Albers, himself sought to teach simple lessons in art education at the Bauhaus as a means of political education.[6]

In 2013, during a residency at Rijksakademie, Eric Giraudet de Boudemange continued his "homage to the square" by throwing artisanal darts onto large poplar wood blocks (which had been used at one time to solidify the structural foundations of the mine). This new context allowed the game to surpass its original meaning as a pastime and become a means of representation and a mode of experiencing movement. *Experiments on Birds Orientation and Their Interpretation* (2013) also works with several layers of meaning. A chance discovery initiated this new series as the artist became interested in the study of pigeons. Messenger pigeons are endowed with a sense of direction based on the direction of the sun, a homing instinct that exerts a magnetic pull. The artist became fascinated by the communication between this animal and the cosmos. The way in which he traced pigeon movement is reminiscent of his photographic series "Calais, october 2009—may 2010". By allowing the viewer

to become aware of the intrinsic temporality of an image, Boudemange gives form to Paul Virilios' theories about the speed at which images travel from their creation to their transmission.[7]

The Thorn Birds (2013), titled after a popular Australian novel[8] is a performance and lecture series that builds on Boudemange's earlier work. During the performance he released pigeons further and further from the area in which they were raised thus modifying their aerial trajectories. Using the psychoanalytic process of transference, the viewer was taken on a journey through the invisible labyrinth created by the artist. At the moment in which the pigeon is released the spectator is held in suspense, uncertain of whether the pigeon will return to his destination. The artist makes his reference to the labyrinth explicit in his citation of Jorge Luis Borge's short story *Les Deux rois et les Deux Labyrinthes*.[9]

Eric Giraudet de Boudemange provides a humorous take on the way in which popular culture and aristocratic traditions meet in a 2013 installation in which his family herald is inscribed onto the image of a scepter. The artist is interested in disrupting our reading of familiar codes (heraldic or documentary), rites, rituals and systems of knowledge, in order to reveal the power of images.

Arlène Berceliot-Courtin
(Traduction Emmanuelle Day)

• Born in 1983, Eric Giraudet de Boudemange lives in Paris and Amsterdam.

• http://ericgiraudet.com

Exhibition View Coal, *Rijksakademie Open 2012, Amsterdam, with* Cubes CMJN, *wood and steel, 40 x 100 x 40 m; Cible, 2012, rubber and wood, 200 x 60 x 600 cm*

The Thorn Birds, *2013 Performance, Rijksakademie, Amsterdam Photo: Roy Taylor/RABK*

[6] *Rainer K. Wick,* Teaching at the Bauhaus, *Hatje Cantz, Ostfildern 2000, p. 183.*

[7] *See Paul Virilio's interview with Jean de Loisy and Patrick Javault in* La Vitesse : les révolutions de la vitesse, *exhibition catalogue, Fondation Cartier, Jouy-en-Josas, 1991, Flammarion, Paris 1991, p. 11.*

[8] *Translated into French under the title Les oiseaux se cachent pour mourir*

[9] *Jorge Luis Borges,* L'Aleph, *Gallimard, Paris 1999, p. 171.*

Exhibition View Experiments on Bird Orientation and Their Interpretation, *Rijksakademie Open 2013, Amsterdam*

WYSIWYS vs. WYSIWYG[1] Fredrik Værslev

Les peintures de Fredrik Værslev sont littéralement des toiles de fond et, sans mauvais jeux de mots, pourraient même être lues entre les lignes. De la version semi-secrète de la peinture abstraite telle qu'il la pratique, des bribes de récits autobiographiques émergent en filigrane, comme possible « background » des caractéristiques formelles. Dans la série de peintures abstraites géométriques des *Canopy Paintings*, débutée en 2011, les lignes colorées sont ce qu'elles sont ; elles ne représentent rien. Pourtant, au fil d'une discussion sur sa pratique et son parcours, abordant inévitablement quelques références historiques, l'artiste concède qu'il adhère *seulement en partie* au célèbre « what you see is what you see »[2], l'usage de bandes répétitives provenant avant tout du décor textile d'un intérieur domestique. Ce type de motif est, à bien des égards, devenu générique si tant est qu'on le replace dans l'histoire de la peinture minimale abstraite ou dans un décor intérieur lambda, mais il se singularise ici par le fait que l'artiste l'a puisé dans le décor de la maison où il a grandi. Ces rayures qu'il décline selon des épaisseurs de traits et des couleurs variées ornaient le toit du lit à baldaquin (« canopy bed » en anglais) sur lequel il avait une vue en

Untitled (Canopy Painting: Cream and Orange VII), *2012*
Peinture au spray, anti-rouille et white-spirit, 198 x 352 x 4 cm
Collection Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo

[1] *Aka « What You See Is What You See versus What You See Is What You Get ».*

[2] *Propos de Frank Stella érigé en véritable doctrine de la peinture abstraite, nivelant parfois les subtilités des positions et postures de ce dernier.*

contre-plongée depuis la mezzanine où était installée sa chambre. Au-delà du fait que cette anecdote contribue explicitement à cultiver la légende de l'artiste – une stratégie héritée de Michael Krebber, son professeur à la Städelschule de Francfort –, elle constitue un possible point d'entrée dans la genèse de ses œuvres.

De cette vue en contre-plongée sur un motif, l'artiste a déduit un geste qu'il a systématisé, consistant à relever à la verticale un motif abstrait ou tout autre élément visuel. Fredrik Værslev réalise en effet toutes ses peintures sur des toiles de coton de plusieurs mètres de long qu'il déroule directement sur le sol de son atelier, puis qu'il enchâsse et relève à la verticale. La surface picturale n'est cependant en rien le réceptacle de quelconques gestes expressionnistes ; elle est appréhendée comme une aire de travail ou de jeu que l'artiste arpente. C'est ainsi, entre les lignes, que ses peintures offrent au regard les traces aléatoires du processus de fabrication, sorte de liant ou de patine qui échappe parfois à la reproduction photographique mais qui, lors de la confrontation physique et de l'observation sous différents angles, fait ressurgir les indices d'une peinture qui n'obéit pas strictement à l'ordre de l'abstrait et de la géométrie.

Dans cette logique d'abstraction non-orthodoxe et d'une peinture conceptuelle qui se réinvente via des règles formelles, dont celle qui consiste à maintenir à distance ou à évacuer de la composition toute forme – explicite – de subjectivité, Fredrik Værslev recourt régulièrement à l'utilisation d'un traceur de lignes. Cet outil sert habituellement à réaliser des bandes de démarcations routières ou des emplacements de parking. Dans la série *Untitled (Trolley Painting…)* initiée en 2013, le traceur de lignes lui permet de renouer avec la peinture au spray et, de manière détournée, avec le graffiti qu'il pratiquait avant d'étudier le graphisme et, plus tardivement, les beaux-arts. L'usage de cet instrument vide le geste pictural de sa subjectivité et nécessite le déplacement de l'artiste le long de la bande ou de la zone qu'il est en train de délimiter sur la toile posée au sol. Les traces laissées par ses piétinements et le passage de la machine demeurent visibles et connectent entre elles les lignes flottantes, se superposant au point de créer parfois des effets de flou optique. Ces compositions évoquent le brouillon à stylos, la palette d'un peintre « version industrielle » ou encore les zones d'essais de démarcations comme celles parfois visibles sur les autoroutes. Les mouvements sont contraints par le traceur qui impose à chaque geste une direction unique. Cependant, si les lignes sont forcément droites, continues ou non, elles sont d'une certaine manière déjouées par l'artiste qui privilégie les obliques ou les bandes rapprochées ou superposées, sans qu'elles ne soient jamais pour

Untitled (Canopy Painting: Cream, Jade Green, Light Yellow and Yellow), *2012*
Peintures au spray et acrylique, anti-rouille et white-spirit, 231 x 182 x 3,5 cm
Mario Testino Collection, Londres

Untitled (Trolley Painting: Cream and Light Blue), *2012*
Peinture au spray, toile sur châssis, 200,5 x 150,5 x 3,5 cm

autant exactement parallèles. L'aléatoire de la composition fait partie intégrante du processus de création et de fabrication des œuvres de Fredrik Værslev. À cela s'ajoutent la marge d'interprétation ou d'erreur, l'accident et les traces laissées par l'exécution ou même par le vieillissement naturel de certaines toiles (vierges ou peintes, monochromes ou à motifs sériels) qu'il entrepose en extérieur, librement exposées aux intempéries et dégradations diverses.

Fredrik Værslev s'amuse également d'autres formes de mise à distance et de l'inextinguible remise en question du statut de l'auteur ou de l'authenticité de la signature de l'œuvre. Il délègue ainsi, non sans humour, la réalisation de certaines de ses peintures. Par exemple, pour les *Shelf Paintings* (depuis 2009), il invite d'autres artistes à lui communiquer des instructions picturales pour altérer le monochrome placé derrière ou en-dessous d'objets décoratifs, bibelots ou plantes. La peinture comme toile de fond visant à embellir le premier plan rejoint ici la fonction des écrans, fonds colorés ou habillages de plateaux d'émissions télévisées qui ont pour but de montrer sous un jour avantageux les présentateurs et présentatrices. Une telle conception quasi-cosmétique de la peinture, ou disons amplement décorative, rejoint évidemment la fonction d'apparat des décors peints insérés dans les architectures intérieures des siècles passés. Le style plus populaire et les proportions des *Shelf Paintings* sont quant à eux adaptés aux intérieurs contemporains, la série ayant été inspirée par l'usage que la mère de l'artiste faisait de l'une de ses peintures, suffisamment neutre et colorée pour servir de fond à ses compositions florales et palliant ainsi la perte d'éclat des fleurs qui se fanent. Les *Shelf Paintings* ne sont évidemment pas sans évoquer, dans une version plus protestante ou moins pop, les iconiques étagères d'Haim Steinbach ou le génie de John M. Armleder qui, anticipant le destin de ses peintures, les a combinées directement avec des fauteuils ou des canapés. Dans un répertoire plus minimaliste, prolongeant les réflexions sur l'œuvre comme potentielle zone de contact et support perméable à son environnement quotidien, la série de sculptures *Der König des Waldes* (depuis 2012), en français « Le Roi des forêts », décline des peintures sur palettes en référence au contexte norvégien[3], à ses scieries autant qu'à la tradition populaire d'ornementation des habitations par des palettes ou des palissades de récupération, converties en portemanteaux ou vide-poches, puis agrémentées de crochets et de motifs peints à la main.

La peinture constitue ainsi davantage un réceptacle et un support qu'un moyen de représentation. Fredrik Værslev prône une approche picturale radicale et déroutante. Lui-même la décrit comme une exploration du « degré zéro » de la peinture, une sorte d'aveu d'impuissance (mais pleinement assumée) par rapport à tout ce qui l'entoure et peut éventuellement rivaliser avec son impact visuel ou la parasiter. Mais l'artiste n'entend pas épuiser la rhétorique formelle de la peinture minimale abstraite. Au contraire, il la rend ludique et, d'une certaine manière, désinvolte et corruptible. À côté des motifs géométriques empruntés à son environnement immédiat ou à l'histoire personnelle de l'artiste, des logos ont récemment fait irruption dans ses toiles, façon Josh Smith (qui figure dans le panthéon de l'artiste), le côté *branding* en moins, revendiquant au contraire une forme d'anonymat, voire même d'anti-signature et de contremarque aléatoire, purement appropriationniste, la peinture se chargeant de logos directement extraits de la charte graphique du lieu où l'œuvre est exposée.

Plus qu'elle ne reçoit, absorbe ou contient, la peinture agit comme un filtre qui sélectionne et redistribue, sans

réellement se soucier, semble-t-il, des qualités plastiques des éléments visuels qui la constituent et, surtout, sans rendre nécessairement lisible ou transparent le processus de répétition et d'amoncellement d'un ou des motifs affleurant à sa surface. Il ne s'agit donc plus d'abstraction, ni d'un énième degré d'appropriation, mais d'agrégation dans son acception la plus contemporaine, telle qu'elle est pratiquée quotidiennement sur les tumblr et autres sites Internet. Hormis une médiation directe de l'artiste ou via le critique d'art en porte-parole de l'œuvre, l'agrégation telle que l'expose Fredrik Værslev relève à première vue d'un processus obscur, sans cohérence évidente, dans lequel les éléments demeurent semi-autonomes – un processus qui revendique une redéfinition constante du commun.

Caroline Soyez-Petithomme

• Né en 1979,
Fredrik Værslev vit à Drøbak (Norvège).
• www.fredrikvaerslev.com

[3] *Précisons que l'artiste a délibérément installé son atelier en rase campagne, entre la ville d'Oslo et son aéroport, dans un village où étaient actives jusqu'aux années 1970 de nombreuses usines de textile et de bois, lesquels constituent les matériaux principaux de ses œuvres.*

Shelf Painting (Pottery in October #3), *2009*
Peinture au spray sur contreplaqué, plateau en bouleau, vis en cuivre, charnières et objets en céramique, 76 x 54 x 16 cm

Shelf Painting (Pottery in October #11), *2009*
Peinture au spray sur contreplaqué, plateau en bouleau, vis en cuivre, charnières et objets en céramique, 76 x 54 x 16 cm

Untitled (Der König des Waldes #01), *2012*
Peintures de bâtiment, à l'huile et au spray sur bois et métal, 160 x 90 x 28 cm

Pour toutes les oeuvres:
Courtesy STANDARD (OSLO)
Photos: Vegard Kleven

WYSIWYS vs. WYSIWYG[1] Fredrik Værslev

Fredrik Værslev's paintings are literally backdrops and, without wishing to make a bad pun, might even be read between the lines. From the half-secret version of abstract painting as he practices it, snippets of autobiographical narratives emerge… between the lines, like a possible 'background' for formal features. In the series of geometric abstract paintings titled *Canopy Paintings*, started in 2011, the coloured lines are what they are; they do not represent anything. However, during a chat about the artist's praxis and career, inevitably broaching one or two historical references, the artist conceded that he *only partly* adheres to the famous "what you see is what you see"[2], the use of repetitive strips coming above all from the textile décor of a domestic interior. This type of motif has, in many respects, become generic, insomuch as it is replaced in the history of minimal abstract painting and in an ordinary interior décor, but it becomes specific here through the fact that the artist has taken it from the décor of the house where he grew up. The stripes he organizes by line thicknesses and

Untitled (Canopy Painting: Cream and Orange VII), *2012*
Spray paint, corrosion protective spray and white spirit, 198 x 352 x 4 cm
Collection Astrup Fearnley Museum of Modern Art, Oslo

[1] *Standing for "What You See Is What You See vs. What You See Is What You Get".*

[2] *A Frank Stella idea elevated to the status of a doctrine of abstract painting, no less, at times flattening out the subtleties of this latter's positions and postures.*

varied colours decorated the top of the canopy bed which he had an overhead view of from the mezzanine where his bedroom was installed. Over and above the fact that this anecdote explicitly helps to cultivate the artist's legend—a strategy inherited from Michael Krebber, his teacher at the Frankfurt Städelschule—, it represents a possible point of entry into the genesis of his works.

From this overhead view of a motif, the artist has deduced a gesture which he has rendered systematic, and which consists in vertically raising an abstract motif, or any other visual element. Fredrik Værslev in fact makes all his paintings on cotton canvases several meters in length which he unrolls straight onto the floor of his studio; he then mounts them and sets them vertically. The pictorial surface, however, is in no way the receptacle of any old expressionist gestures; it is taken as a work or play area which the artist criss-crosses. So it is, between the lines, that his paintings offer the viewer's eye the random traces of the production process, a sort of binder or patina that sometimes eludes photographic reproduction but which, during the physical confrontation and observation from different angles, brings forth the clues of a painting which does not strictly comply with the order of abstraction and geometry.

In this logic of unorthodox abstraction and conceptual painting which is reinvented by way of formal rules, including the one that consists in keeping any—explicit—form of subjectivity at some remove from the composition, or emptying the composition of any such thing, Fredrik Værslev regularly has recourse to the use of a line tracer. This tool is usually used for making demarcation lines on roads, and parking slots. In the series *Untitled (Trolley Painting)*, started in 2013, the line tracer enables him to link back up with spray painting and, in a hijacked way, with the graffiti which he made before studying graphics and, later on, fine arts. The use of this instrument empties the pictorial gesture of its subjectivity and requires the artist to move along the strip or zone which he is in the process of delimiting on the canvas laid on the floor. The traces left by his footmarks and the passage of the machine remain visible and connect up the floating lines, becoming overlaid to the point of at times creating optical blurred effects. These compositions conjure up drafts made with biros, the palette of an "industrial" painter or test areas for demarcations like those you sometimes see on motorways. The movements are restricted by the tracer which imposes a single direction on each gesture. However, if the lines are perforce straight, continuous or otherwise, they are in a way thwarted by the artist who prefers diagonals and strips that are close together

Untitled (Canopy Painting: Cream, Jade Green, Light Yellow and Yellow), *2012*
Spray paint, acrylic paint, corrosion protective spray and white spirit, 231 x 182 x 3,5 cm
Mario Testino Collection, Londres

Untitled (Trolley Painting: Cream and Light Blue), *2012*
Spray paint on canvas, 200,5 x 150,5 x 3,5 cm

or overlaid, without them ever being exactly parallel all the same. The random nature of the composition is part and parcel of the process of creation and making in Fredrik Værslev's works. Added to this is the margin of interpretation or error, accident, and the traces left by the execution or even by the natural ageing of certain canvases (blank or painted, monochrome or with serial motifs) which he stocks outdoors, freely exposed to bad weather and various other forms of deterioration.

Fredrik Værslev also has fun with other forms of distancing and the inextinguishable questioning of the author's status and the authenticity of the work's signature. Not without wit, he thus delegates the execution of some of his paintings. For example, for the *Shelf Paintings* (since 2009), he has been inviting other artists to give him pictorial instructions to alter the monochrome placed behind or below decorative objects, knick-knacks and plants. The painting as backdrop aimed at embellishing the foreground here links up with the function of screens, coloured backgrounds and the scenery of TV sets, the purpose of which is to show programme presenters of both genders in an advantageous light. This kind of quasi-cosmetic—or let us say it right out : decorative—conception of painting clearly connects with the ceremonial function of painted décors inserted in interior architecture of past centuries. The more popular style and the proportions of the *Shelf Paintings*, for their part, are adapted to contemporary interiors, the series having been inspired by the use made by the artist's mother of one of his paintings, sufficiently neutral and colourful to act as a background for her floral compositions and thus palliating the loss of brightness as the flowers fade. The *Shelf Paintings* obviously call to mind, in a more protestant or less pop version, Haim Steinbach's iconic shelves and the genius of John M. Armleder who, in anticipating the fate of his paintings, combined them directly with armchairs and sofas. In a more minimalist repertory, extending reflections about the work as a potential contact zone and permeable medium for his everyday environment, the series of sculptures *Der König des Waldes (King of the Forest)* (since 2012) presents paintings on pallets as a reference to the Norwegian context,[3] and its sawmills, as much as to the popular tradition of decorating dwellings with retrieved pallets and fences, converted into coat-stands and tidies, then fitted with hooks and hand-painted motifs.

So painting is more a receptacle and a medium than a method of representation. Fredrik Værslev advocates a radical and disconcerting pictorial approach. He himself describes it as a "degree zero" exploration of painting, a sort of avowal of powerlessness (but fully assumed) in relation to everything around him, which may now and then compete with its visual impact, and interfere with it. But the artist does not intend to exhaust the formal rhetoric of minimal abstract paintings. On the contrary, he makes it playful and, in a way, casual and corruptible. Beside geometric motifs, borrowed from his immediate surroundings and from the artist's personal history, logos have recently suddenly arrived in his canvases, Josh Smith-like (this latter features in Værslev's pantheon), less the branding aspect, claiming, conversely, a form of anonymity, and even anti-signature and purely appropriationist random countermark, with the painting including logos taken directly from the graphic chart of the place where the work is being shown.

Rather than receiving, absorbing and containing, painting acts like a filter which selects and re-distributes, without really being concerned, it would seem, with the plastic qualities of the visual elements forming it and, above all, without necessarily rendering visible and transparent the process of repetition and stacking of one or more motifs coming to the surface. So it is no longer a question of abstraction, or of some umpteenth degree of appropriation, but of aggregation in its most accepted contemporary sense, as it is practiced day in day out on tumblr blogs and other web sites. Apart from a direct mediation by the artist or via the art critic acting as spokesperson for the oeuvre, aggregation as displayed by Fredrik Værsler stems, at first glance, from an obscure process, with no obvious coherence, in which the various factors remain semi-autonomous—a process which lays claim to an ongoing re-definition of the common.

Caroline Soyez-Petithomme

• Born in 1979,
Fredrik Værslev lives in Drøbak (Norway).
• www.fredrikvaerslev.com

Shelf Painting (Pottery in October #3), *2009*
Spray paint on plywood, birch shelf,
brass screws, hinges and ceramic objects,
76 x 54 x 16 cm

Shelf Painting (Pottery in October #11), *2009*
Spray paint on plywood, birch shelf,
brass screws, hinges and ceramic objects,
76 x 54 x 16 cm

[3] *Let us point out that the artist has deliberately set up his studio in open country between the city of Oslo and its airport, in a village where, until the 1970s, there were many active textile and timber factories, which are the principal materials of his works.*

Untitled (Der König des Waldes #01), *2012*
House paint, oil paint, spray paint, on wood and steel, 160 x 90 x 28 cm

For all the artworks:
Courtesy STANDARD (OSLO)
Photos: Vegard Kleven

Prix Jean-François Prat pour l'art contemporain

Lauréat 2014
Zander Blom

Le Prix Jean-François Prat est remis annuellement à un artiste, français ou étranger, dont l'œuvre est particulièrement représentative des enjeux internationaux et de l'actualité de l'art contemporain, particulièrement de la peinture.

Créé en 2012, le prix honore la mémoire de Jean-François Prat, disparu en mars 2011. Avocat et cofondateur du cabinet Bredin-Prat, il fut également, avec sa femme Marie-Aline Prat, un collectionneur d'art contemporain avisé et passionné.

Choisi par un comité de sélection composé de Marie-Aline Prat, Juliette Laffon, Frédéric Bonnet et Frédéric Brière, chacun des trois artistes nommés est présenté par une personnalité qualifiée – critique d'art, commissaire d'exposition, historien de l'art – devant les membres du cabinet, lesquels décernent le Prix. Accompagné d'une exposition et d'un catalogue, le Prix Jean-François Prat est doté de 20 000 euros pour le lauréat et de 2 000 euros pour chacun des deux autres artistes.

En 2014, Zander Blom, Stelios Faitakis et Rezi van Lankveld sont les artistes nommés pour la troisième édition du Prix, parrainée par Christian Langlois-Meurinne. En 2012, la première édition du Prix, placée sous le parrainage de Jean-Jacques Aillagon, réunissait Farah Atassi (lauréate), Gavin Perry et Leslie Vance ; en 2013, Guillaume Bresson, Mathieu Cherkit et Matt Saunders (lauréat) participèrent à la seconde édition du Prix sous le parrainage de Jennifer Flay.

The Jean-François Prat Prize awards annually a French or foreign artist, whose work and approach are particularly representative of the international issues and of the landscape of contemporary art, in particular of painting.

Founded in 2012, the Prize celebrates the memory of Jean-François Prat, died on March 2011. A lawyer and founder of the Cabinet Bredin-Prat, he also was with his wife Marie-Aline Prat a wise and fervent contemporary art collector.

Selected by an artistic committee made up of Marie-Aline Prat, Juliette Laffon, Frédéric Bonnet, and Frédéric Brière, each of the three selected artists is introduced by an expert—a curator, an art critic, an art historian—to the members of the law firm who award the Prize. Accompanied by a catalogue and an exhibition, the Jean-François Prat Prize grants 20 000 euros for the winner, and 2 000 euros for the two other artists.

In 2014, Zander Blom, Stelios Faitakis, and Rezi van Lankveld are selected for its third edition presided by Christian Langlois-Meurinne. In 2012, the first edition of the Prize was presided by Jean-Jacques Aillagon, and the selected artists were Farah Atassi (winner), Gavin Perry, and Leslie Vance; in 2013, the Prize presided by Jennifer Flay selected the artists Guillaume Bresson, Mathieu Cherkit, and Matt Saunders (winner).

Prix Jean-François Prat
Cabinet Bredin-Prat
130, rue du Faubourg Saint-Honoré
75008 Paris – France
www.prixjeanfrancoisprat.com

Zander Blom

LAURÉAT 2014
PRIX JEAN-FRANÇOIS PRAT

Zander Blom a un jour comparé sa méthode artistique à la trajectoire que suivrait un vagabond, un flâneur (« a drifter »), suggérant ainsi que ses œuvres ne naissent pas d'un programme établi *a priori*, mais d'une expérimentation scrupuleuse des différents moyens de la peinture. Ce qui revient à mettre en œuvre différentes techniques, à avancer à tâtons à travers la toile, sans rien cacher au final des multiples bifurcations prises en cours de route.

À partir de 2004, le jeune artiste sud-africain produit d'ailleurs, dans sa maison de Johannesburg, des installations picturales vouées à ne rester en place que le temps d'une photographie. Intitulé *The Drain of Progress*, ce travail, proliférant, prend donc l'architecture comme support et notamment les coins, les angles, où d'étranges formes explosives, formes fantômes et envahissantes, viennent se nicher. Pour Zander Blom cependant, les limites du tableau constituent, elles aussi, un espace d'expérimentation. Tendues ou non sur châssis, ses toiles se couvrent alors d'un dense réseau de lignes, formant au bout du compte des espèces de topographies labyrinthiques, qui ont pour résultat d'affoler la grille géométrique, motif de référence de l'abstraction moderniste.

Car l'artiste n'ignore pas l'histoire des avant-gardes européennes et son travail vise même en partie à en détricoter, à en déconstruire, à en effilocher les motifs. D'où cette série récente de toiles (de lin, non apprêtées), mouchetées par d'épais points ou pois de couleurs vives appliqués au couteau. L'ensemble des pointillés, plus ou moins dense, forme un essaim vibratile et mouvant qui convoque, de l'aveu même de l'artiste, le souvenir de la touche des Impressionnistes, ou de Seurat, ou de Van Gogh. Une couche historique de peinture dont Zander Blom propose ici, en somme, une image spectrale.

Né en 1982 à Pretoria, Zander Blom vit et travaille à Johannesburg. Il est représenté par Stevenson, Le Cap et Johannesburg.

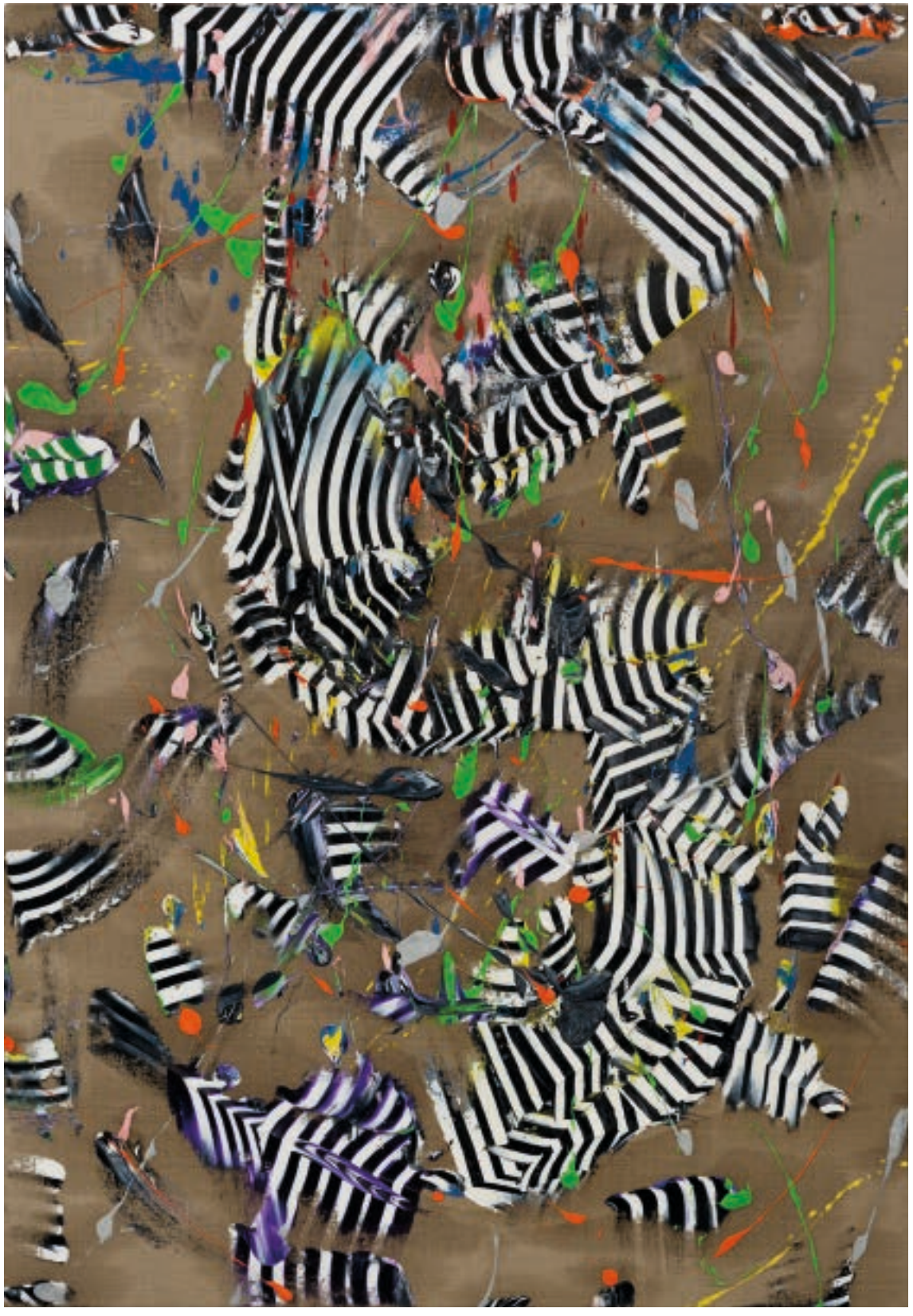
Zander Blom once compared his artistic approach to the path that a vagabond or drifter would take, implying that his works come to life from a scrupulous experimentation of the different ways of painting rather than from a pre-set plan. This inevitably involves employing different painting techniques, feeling his way across the canvas, without, in the end, hiding any of the numerous twists and turns taken along the way.

From 2004, in his home in Johannesburg, the young South-African artist produces pictorial structures intended to remain *in situ* just enough time for a photograph. Entitled *The Drain of Progress*, this proliferating work uses architecture as its canvas and especially the corners of walls and ceilings, where strange explosive formations, ghost-like and invading forms, come to nestle. For Zander Blom, the limits of a painting are also themselves a space for experiment. His paintings, which may or may not be mounted on a stretcher, are then covered with a dense network of lines, ultimately forming maze-like topographies, throwing the geometrical grid, the reference-pattern for modernist abstraction, into turmoil.

The artist is indeed familiar with the history of the European avant-gardes and his work even partly aims to unpick, deconstruct, and fray their patterns. Hence this recent series of canvases (on linen, unprepared), flecked with thick dabs or spots of bright colors applied with a knife. The stippling, of varying degrees of density, together forms a vibratile and moving swarm that recalls, as the artist even says himself, the touch of the Impressionists, or of Seurat, or of Van Gogh. A historical layer of painting of which Zander Blom in fact proposes here a spectral image.

Judicaël Lavrador

Born in 1982 in Pretoria, Zander Blom lives and works in Johannesburg. He is represented by Stevenson, Cape Town and Johannesburg.



1.568 Untitled, *2013*
Huile sur lin/Oil on linen, 152,5 x 107,5 x 5 cm
Courtesy Stevenson, Cape Town/Johannesburg

Stelios Faitakis

Connu comme étant l'un des pionniers du mouvement Street Art à Athènes dès le milieu des années 1990, Stelios Faitakis est un artiste et peintre grec. Il associe graffiti et culture urbaine avec des références aux styles aussi divers que le muralisme mexicain, l'estampe japonaise, la peinture italienne et néerlandaise des XIVe et XVe siècles ou encore l'expressionnisme allemand.

Il a créé un langage visuel influencé en grande partie par l'iconographie byzantine, conférant à ses figures contemporaines un statut atemporel. D'ailleurs, la référence à Byzance n'est pas qu'esthétique, mais renvoie également à l'idée de dévotion. Ainsi, il utilise l'or en fond de chacune de ses toiles pour suggérer la présence du divin, quand sa peinture figurative associe des scènes de la vie quotidienne à des théâtres chaotiques et dystopiques dans lesquels la perspective visuelle est consciemment déformée.

Cette liberté d'exécution lui permet de sauter d'une technique à l'autre et d'explorer des sujets issus de l'actualité, de l'histoire ou de la politique. Stelios Faitakis s'intéresse aux limites de nos sociétés modernes et capitalistes. Son univers mélange corruption, machinisme, luxure, anges déchus, prophéties de l'apocalypse, folie, divinités diaboliques, martyrs anciens ou contemporains dans lesquelles les prêtres sont représentés comme des pécheurs et les pécheurs comme des prêtres.

L'artiste donne sa propre image de la condition humaine, de la question de Dieu et de notre existence où la rédemption de l'humanité serait quasi impossible. Combinant critique sociale et métaphysique, Stelios Faitakis s'inspire d'événements réels ou fictifs, afin de définir une ère nouvelle non sans décalage ni dérision…

Stelios Faitakis est né en 1976 à Athènes où il vit et travaille. Il est représenté par The Breeder, Athènes et Monte Carlo.

Stelios Faitakis is a Greek artist and painter, well-known as a pioneer in the Street Art movement in Athens in the mid-1990s. He combines graffiti and urban culture with references to diverse styles such as Mexican muralism, Japanese prints, 14th and 15th-century Italian and Dutch painting and even German expressionism.

He has created a visual language largely influenced by Byzantine iconic painting, giving contemporary figures a timeless status. Moreover, the reference to Byzantium is not only aesthetic, but also includes a sense of devotion. He therefore uses gold as a background to each of his paintings to suggest the presence of divinity, whilst his figurative painting combines daily life scenes with chaotic and dystopic settings in which the visual perspective is intentionally deformed.

This freedom of execution allows him to jump from one technique to another and to explore subjects taken from current affairs, history or politics. Stelios Faitakis is interested in the limits of our modern and capitalist societies. His universe comprises a mix of corruption, mechanization, lust, fallen angels, apocalyptic prophesies, madness, diabolic divinities, martyrs whether past or present, where priests are represented as sinners and sinners as priests.

The artist presents his own picture of the human condition, of the question of God and of our existence where human redemption is virtually impossible. Combining social and metaphysical criticism, Stelios Faitakis draws inspiration from real or fictional events, in order to define a new era, one that is unconventional and not without derision…

Anissa Touati

Stelios Faitakis is born in 1976 in Athens where he lives and works. He is represented by The Breeder, Athens and Monte Carlo.

Imposition Symphony, *2011*
Fresque in situ/In situ fresco, 467 x 2002 cm
Pavillon danois/Danish Pavilion, 54 Biennale de Venise, 2011
Realisé avec le généreux soutien de Spyros & Philip Niarchos
Produced with the generous support of Spyros & Philip Niarchos
Courtesy The Breeder, Athens/Monte Carlo

Rezi van Lankveld

[...] Pour la peinture aujourd'hui, il ne s'agit plus de s'affranchir de toute règle ni, à l'inverse, d'édicter des programmes conceptuels restrictifs, mais de concevoir ses exigences originelles comme la condition même de la liberté créatrice. C'est sous ce dernier horizon que se déploie le travail de Rezi van Lankveld : les limites mêmes du médium déterminent sa fécondité.

Travaillant au sol la matière d'une peinture ni trop liquide ni trop concentrée, elle laisse advenir des formes qui sont peu à peu recomposées sous l'impulsion d'inclinaisons du tableau et de coups de pinceau. On songe à la méthode des taches d'Alexander Cozens qui, au XVIIIe siècle, avait extrapolé les suggestions de De Vinci et proposé une alternative concrète à l'inspiration offerte par la nature. Deux siècles plus tard, Jackson Pollock et Willem De Kooning ont donné une autre inflexion à cet art concerté de l'improvisation : la familiarité acquise avec les réactions de la matière permet de conjurer le hasard et de prendre la juste décision par laquelle le tableau trouve son état définitif. L'univers de Rezi van Lankveld n'est pas aussi systématique que celui de Cozens, ni aussi débridé que celui des expressionnistes abstraits. Si elle limite souvent sa palette à deux couleurs, ce n'est pas en fonction d'un présupposé théorique mais pour mieux articuler les contrastes. Et, par ailleurs, son travail ne consiste pas à « signifier » la peinture, à la manifester comme telle, ni à alimenter le vortex des images contemporaines de simulacres dissociés de toute matière.

Comme dans la masse changeante des nuages, les formes et les images dans ses tableaux ont la simplicité d'arrangements organiques qui rendent caduque l'opposition convenue de l'abstrait et du figuratif. Elles en ont aussi la vigueur dynamique, la soudaineté et la légèreté – comme autant d'intuitions que l'esprit poétique se doit de fixer en veillant à préserver leur grâce première. D'où une atmosphère parfois énigmatique : le regard distingue plus ou moins facilement une scène érotique, une maternité ou une pietà, des silhouettes, des effigies comiques, ou encore des figures sibyllines, quand les formes persistent dans leur virtualité. Émergeant dans le procès même de son accomplissement, la peinture de Rezi van Lankveld dispose ses présages – connaissance anticipée de ce qui adviendra.

[...] Today painting is no longer about breaking free from all rules or, conversely, inventing restrictive conceptual plans, but rather about viewing the original principles of painting as the very essence of creative freedom. It is on the latter horizon that Rezi van Lankveld's work unfolds: the very limits of the medium determine its fertility.

The canvas laid on the floor, working with paint which is neither too liquid nor too thick, she lets shapes appear which are gradually rearranged, propelled by tilting the canvas and by brushstrokes. One thinks of the blot method of Alexander Cozens who, in the 18th century, influenced by the recommendations of Leonardo da Vinci, offered a real alternative to inspiration found in nature. Two centuries later, Jackson Pollock and Willem De Kooning added another twist to this orchestrated art of improvisation: familiarity with how the medium behaves puts chance aside and allows the right decisions to be taken to complete the painting. Rezi van Lankveld's universe is not as systematic as that of Cozens, nor is it as free as that of the abstract expressionists. Whilst she often limits her palette to two colors, this does not come from some theoretical presupposition but rather to enhance the contrasts. And, indeed, her work is not about showing painting for what it is, nor about expanding the vortex of contemporary images with inconsistent simulacra.

As in a changing mass of clouds, the shapes and images in her paintings have the simplicity of organic forms that make the conventional opposition of abstract and figurative irrelevant. They also have a dynamic vigour, suddenness and lightness—much like the intuitions grasped by a poet, whilst preserving their original grace. Hence the sometimes enigmatic atmosphere: with more or less ease one distinguishes an erotic scene, a mother and child or a pieta, silhouettes, comical effigies, or sibylline figures, as the forms keep their possibilities. Emerging in the very process of its making—her painting flaunts its omen—foresight of what will befall.

Alain Cueff

Née en 1973 à Almelo (Pays-Bas), Rezi van Lankveld vit et travaille à Amsterdam. Elle est représentée par The Approach, Londres.

Born in 1973 in Almelo (The Netherlands), Rezi van Lankveld lives and works in Amsterdam. She is represented by The Approach, London.

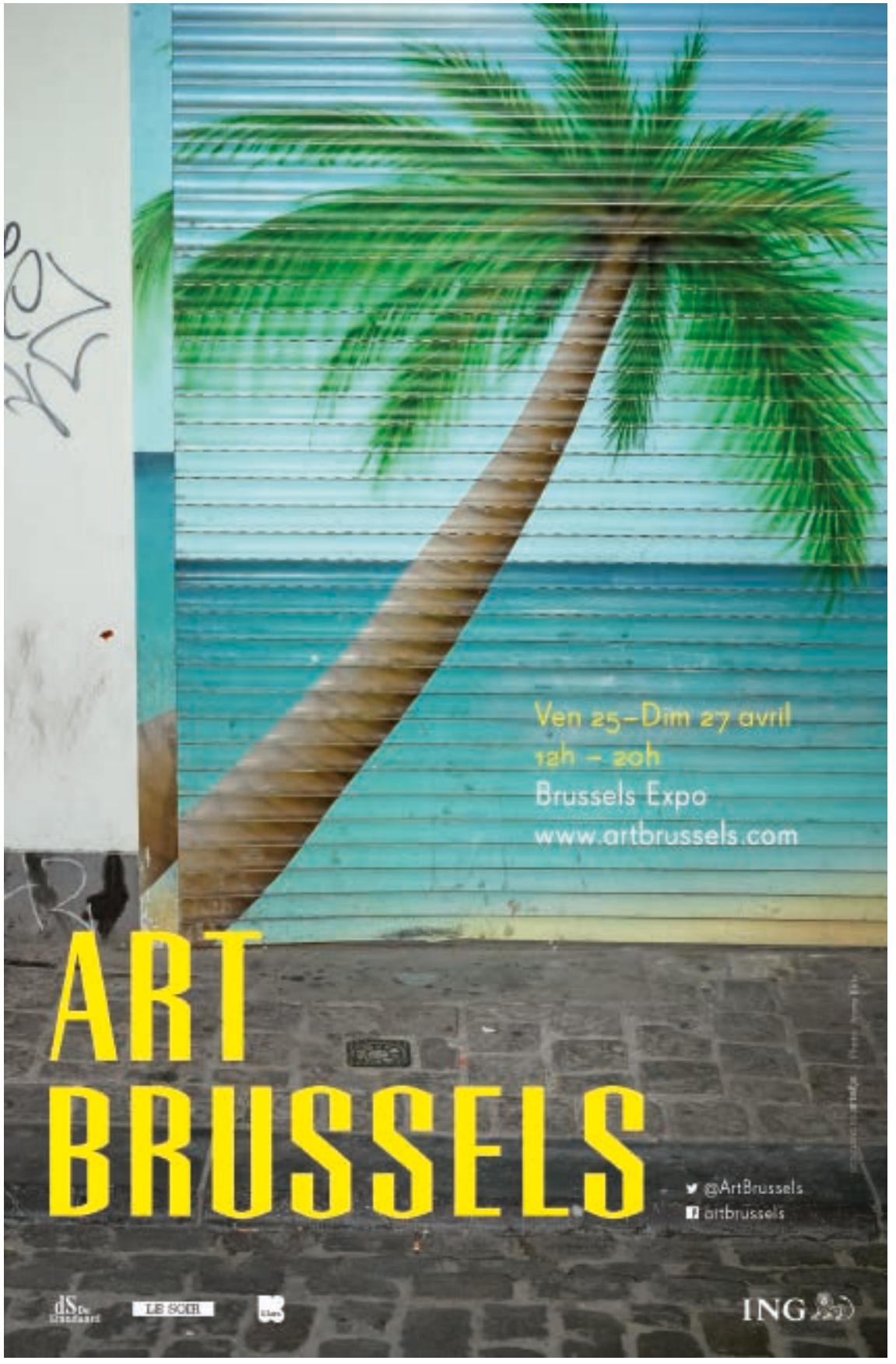
Up, Far and Behind, *2013*
Huile sur toile/Oil on canvas, 105 x 90 cm
Courtesy The Approach, London

Matt Saunders
Lauréat 2013 du Prix Jean-François Prat

Né en 1975 à Tacoma (USA), Matt Saunders vit et travaille à Cambridge (USA) et Berlin. Il est représenté par la Galerie Marian Goodman, Paris/New York.

Born in 1975 in Tacoma (USA), Matt Saunders lives and works in Cambridge (USA) and Berlin. He is represented by Marian Goodman Gallery, Paris/New York.

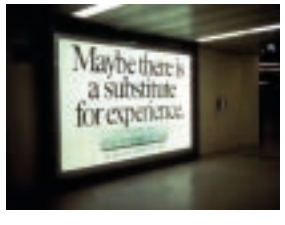
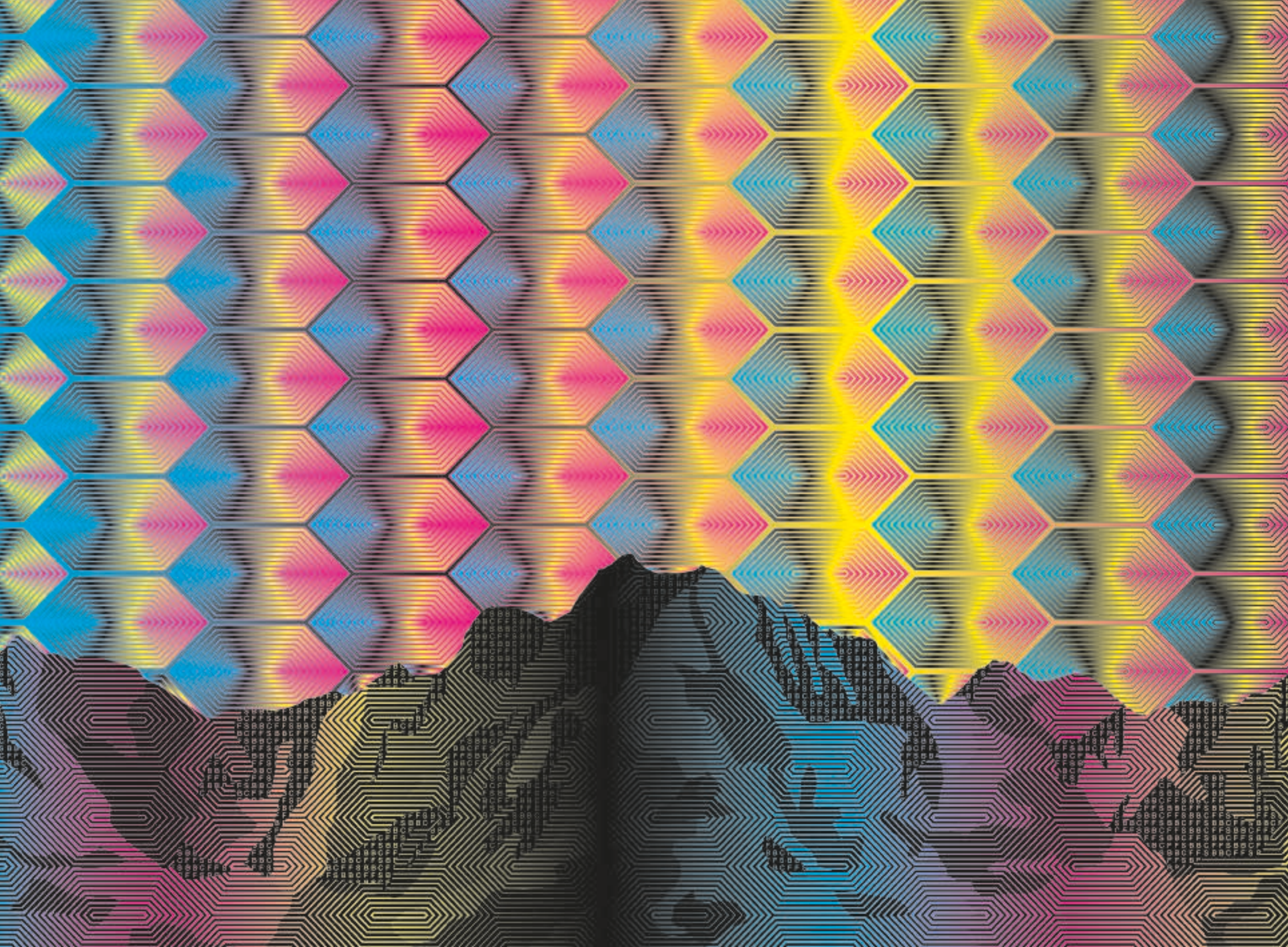
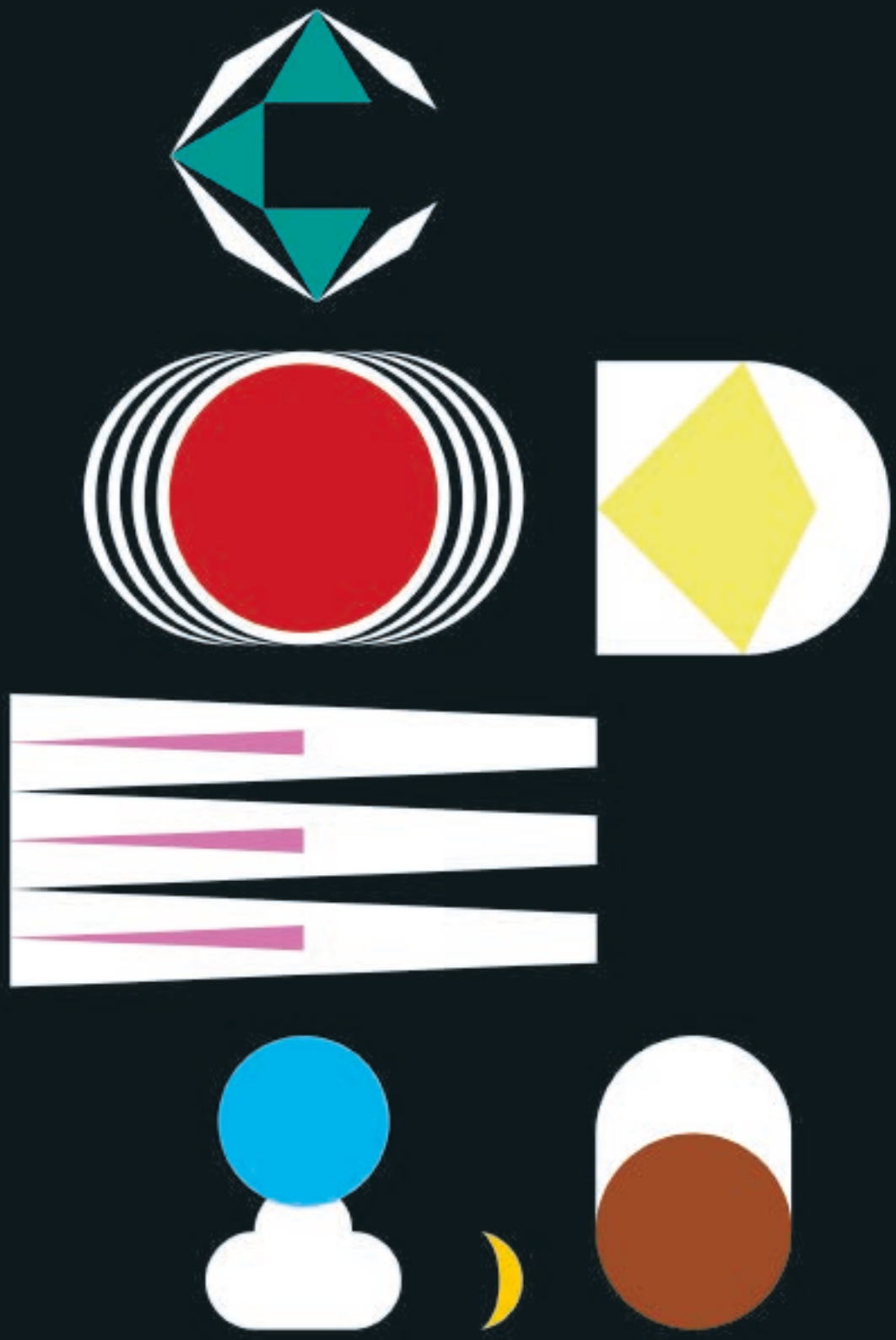
Borneo (Rose Hobart) #2, *2013*
Tirage couleur analogique sur papier
Analogue color photograph on paper, 136,5 x 103 cm
Courtesy Galerie Marian Goodman, Paris/New York



23-26
OCTOBRE
2014
fiac!
GRAND PALAIS
ET HORS
LES MURS, PARIS
fiac.com
Reed Expositions
Partenaire officiel
Groupe Lafayette
Lafayette

Gaëlle Cintré
Off The Phone

Des images prises à la va-vite, peut-être un peu floues et qui parfois se répètent. Une forme de prise de notes sur le vif des événements insolites qui retiennent mon attention – autant de germes d'idées potentielles. Ces « anecdotes visuelles » issues du quotidien sont souvent à l'origine de mes projets et leur confèrent un certain ton, un certain humour. Mais les entrailles de mon téléphone recèlent aussi des mystères : il m'arrive parfois d'oublier, des années après, ce qu'il y avait à voir dans certaines de ces photographies pauvres et mal cadrées. Les intentions s'effacent plus vite que la mémoire virtuelle de nos téléphones...

Gaëlle Cintré

• Née en 1986, Gaëlle Cintré vit à Paris.
• www.gaelle-cintre.net