

## Frozen in Time<sup>1</sup>

« Appelons herméneutique l'ensemble des connaissances [...] qui permettent de faire parler les signes et de découvrir leur sens. »

Michel Foucault

Élodie Lesourd joue avec l'herméneutique rock. Elle manipule, tout en les dévoilant, le système et les mécanismes (parfois hermétiques) qui régissent la musique rock en général, *underground* en particulier. Elle procède de deux façons distinctes : face A, ses œuvres dites « hyperrockalistes », qui ont pour principe la transposition en peinture d'installations d'artistes empreints de « culture rock » ; face B, à l'approche moins directe, une interprétation néoconceptuelle des codes et modes afférents à cette « culture ».

Dans son exposition pour le MAC/VAL, conçue comme un triptyque obituaire, Élodie Lesourd décline sa version du commerce de la mort, à travers l'inénarrable mort du rock, la non moins récurrente mort de la peinture et celle, toute symbolique, de l'auteur, convoquant Roland Barthes, The Clash (ou Kurt Cobain) et Claude Lévêque (ou Christoph Büchel) sur le même autel (de passe).

### *La mort du rock*

Dans sa peinture pseudo-minimaliste *Implicit Content*, Élodie Lesourd détourne à la manière d'un Daniel Pflumm ou d'un Francis Baudevin engagé dans la sphère du rock alternatif le logo « Parental Advisory Explicit Content<sup>2</sup> », devenu une abstraction. La composition lettriste « obscène » (des *shit* dans la partie monochrome noire, des *fuck* dans la partie monochrome blanche), accompagnée d'une bande-son où l'artiste a compilé tous les *fuck* qu'elle a trouvés dans sa discographie, répond à une disparition (censure)... par une disparition (effacement), évoquant, dans son recouvrement systématique et obsessionnel, Roman Opalka.

Elvis Costello raconte : « J'étais sur le quai allant travailler [le 2 décembre 1976], et tous les banlieusards du matin étaient en train de lire les journaux : les Sex Pistols faisaient les gros titres – ils avaient dit ENCULÉ à la télévision [au « Grundy Show »]. C'était comme si venait de se produire la chose la plus effroyable qui soit jamais arrivée.<sup>3</sup> » En 1951, Dean Martin avait été le premier à subir la censure pour cause de paroles outrageantes, le M5 s'était entendu *overdubber* son *Kick Out Jam*, *Mother Fucker* en *Kick Out Jam*, *Brothers and Sisters*. Aujourd'hui, les « bips » de MTV, qui venaient poinçonner les clips musicaux sur chaque *shit & fuck*, sont devenus totalement inaudibles, bien plus pernicieux, bien plus commerciaux.

### *La mort de la peinture*

Les tableaux hyperrockalistes de cette partie de l'exposition se réfèrent tous à l'œuvre nodale de Christoph Büchel, *Minus* (2002), réactivée en 2005 pour l'exposition « Dionysiac » au Centre Pompidou. Deux groupes de rock (I Love UFO et Los Chicos) avaient effectué un concert dans un container hermétique, transformé ensuite en chambre froide, figeant dans le temps les restes du *show*. À travers ses décors hyperréalistes d'intérieurs chaotiques, Christoph Büchel évoque l'imminence d'une apocalypse quand Élodie Lesourd, dans un dédale de références plus ou moins explicites (Beck, Eric Clapton, Dionysos...), tend à assumer le côté tautologique, rock et *DIY* (*Do It Yourself*) de sa peinture (pas de mise au carreau ni de rétro-projection).

## *La mort de l'auteur*

« La naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'auteur. » C'est désormais le langage qui parle, « le texte est un tissu de citations, issues des mille foyers de la culture », « l'écrivain ne peut qu'imiter un geste toujours antérieur, jamais original »<sup>4</sup>. Le diptyque *Lambie/Bijl*, tout comme *Bowie/Bauhaus* et *Elvis Presley/The Clash*, autres travaux picturaux d'Élodie Lesourd, éclaire cette ambition. Marc Bijl et Jim Lambie se retrouvent dans une étonnante communauté formelle et culturelle (ils évoluent d'ailleurs chacun dans des groupes de musique) : le premier avec son œuvre *Dark Symbolism* (2004), oiseau de mauvais augure en plâtre tout enduit de goudron, le second avec *The Byrds (Black Parrot) and Sextptych Rorschach* (2005), céramique et glam-rock. Le tout, composé à-la-Lavier, l'un sur l'autre.

Pour *Bowie/Bauhaus*, tout commence avec *Ziggy Stardust*, chanson écrite par David Bowie en 1972, l'histoire d'un double martien polysexuel. Le groupe Bauhaus (dont le nom a pour référent l'école du Bauhaus) en fait une reprise. Élodie Lesourd superpose les deux versions. Double histoire de double. Tout était donc (déjà) là. Un travail de postproduction, en somme.

Pour *Elvis Presley/The Clash*, les postulats sont Elvis, le King, sa guitare et le premier album rock d'un Blanc (1956) avec, sur la pochette, son original lettrage rose et vert. Vingt ans plus tard, Elvis et sa guitare sont remplacés par Paul Simonon des Clash, explosant sa basse. Les mots *London Calling* (l'album devait initialement s'appeler *The Last Testament*) ont pris la place d'*Elvis Presley*. Une bonne façon de tuer le père. À travers ce double album rageur, sans aucun temps mort, The Clash souhaitait signifier la mort de la « musique du diable ». Élodie Lesourd superpose les deux pochettes, en les fusionnant par la pixellisation.

Le rock est mort. ~~Vive le rock.~~

Julien Blanpied

---

<sup>1</sup> Titre du dernier album du groupe de *death metal* Obituary, précurseur du genre.

<sup>2</sup> Autocollant à trois bandes alternées noires et blanche, apposé sur la pochette d'un cd pour signaler un contenu jugé outrageant. Le logo est aujourd'hui directement imprimé sur la pochette.

<sup>3</sup> Elvis Costello, cité par Greil Marcus, in *Lipstick Traces*, Paris, Allia, 1998.

<sup>4</sup> Roland Barthes, « La mort de l'auteur », in *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1993.

## Frozen in Time<sup>1</sup>

*'Let us call the totality of the learning and skills that enable one to make signs speak and to discover their meaning, hermeneutics'*

Michel Foucault

Élodie Lesourd plays with rock hermeneutics, and in so doing she reveals the system and (sometimes obscure) mechanisms that govern rock music generally, and underground music in particular. She proceeds in two distinct ways: side A, her so-called 'hyperrockalist' works, in which she transposes into paint artists' installations marked by 'rock' culture; side B, less accessible, a neo-conceptual interpretation of the codes and modes related to this 'culture'.

In her exhibition for the MAC/VAL, conceived like an obituary triptych, Élodie Lesourd offers her version of the commerce of death, through the hilarious death of rock, the no less recurrent death of painting and that, quite symbolic, of the author, bringing Roland Barthes, The Clash (or Kurt Cobain) and Claude Lévêque (or Christoph Büchel) to the same altar.<sup>2</sup>

### *The death of rock*

In her pseudo-minimalist painting *Implicit Content*, in the manner of a Daniel Pflumm or a Francis Baudevin engaged with the alternative rock sphere, Élodie Lesourd twists the 'Parental Advisory Explicit Content' logo<sup>3</sup>, now abstract. The 'obscene' lettrist composition (*shits* in the black monochrome part, *fucks* in the white monochrome part), accompanied by a soundtrack where she has compiled all the *fucks* she could find in her record collection, answers a disappearance (censorship) with a disappearance (erasing), a systematic and obsessive covering reminiscent of Roman Opalka.

Elvis Costello recounts: 'On the way to work, I was on the platform in the morning and all the commuters were reading the papers when the Pistols made headlines [2 December 1976] – and said 'FUCK' on TV [on *The Grundy Show*]. It was as if it was the most awful thing that ever happened.'<sup>4</sup> In 1951, Dean Martin was the first to be censored for offensive words, while MC5 saw its *Kick Out Jam*, *Mother Fucker* overdubbed with *Kick Out Jam, Brothers and Sisters*. Today, the 'bleeps' on MTV that used to punctuate pop videos at every *shit* and *fuck* have become totally inaudible, much more pernicious, much more commercial.

### *The death of painting*

The hyperrockalist paintings of this part of the exhibition all refer to Christoph Büchel's nodal work, *Minus* (2002), reactivated in 2005 for the 'Dionysiac' exhibition at the Centre Pompidou. Two rock groups (I Love UFO and Los Chicros) performed a concert in an airtight container, which was then converted into a cold room, freezing the remains of the show in time. With his hyperrealist decors of chaotic interiors, Christoph Büchel evokes the imminence of an apocalypse, whereas Élodie Lesourd, in a labyrinth of more or less explicit references (Beck, Eric Clapton, Dionysos), tends to assume the tautological, rock, DIY side of her painting (no squaring or back projection).

### *The death of the author*

'The birth of the reader must be at the cost of the death of the Author.' From now on it is language that is talking. 'The text is a tissue of quotations, drawn from the innumerable centres of culture.' 'The

writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original.<sup>5</sup> Élodie Lesourd's *Lambie/Bijl* diptych, like her *Bowie/Bauhaus* and *Elvis Presley/The Clash*, highlights this. Surprisingly, Marc Bijl and Jim Lambie share many formal and cultural affinities (and they both belong to music groups): the former with his work *Dark Symbolism* (2004), a plaster bird of ill omen dripping in tar; the latter with *The Byrds (Black Parrot) and Sextptych Rorschach* (2005), ceramic and glam rock. All of it is put together Lavier-style, one on top of the other.

For *Bowie/Bauhaus*, it all started with *Ziggy Stardust*, a song written by David Bowie in 1972, the story of his polysexual Martian double. The Bauhaus group (which took its name from the Bauhaus school) makes a cover. Élodie Lesourd superposes the two versions. A double story of a double. So everything was (already) there – in short, this is a post-production work.

For *Elvis Presley/The Clash*, the postulates are Elvis, the King, his guitar and the first rock album by a white man (1956), with the original pink and green lettering on the sleeve. Twenty years later, Elvis and his guitar have been replaced by Paul Simonon of The Clash smashing his bass. The words *London Calling* (the album was initially to have been called *The Last Testament*) have replaced *Elvis Presley*. A good way to kill one's father. With this relentlessly furious double album, The Clash wished to signify the death of 'the devil's music'. Merging them through pixelation, Élodie Lesourd superposes the two sleeves.

Rock is dead. ~~long live rock.~~

Julien Blanpied

---

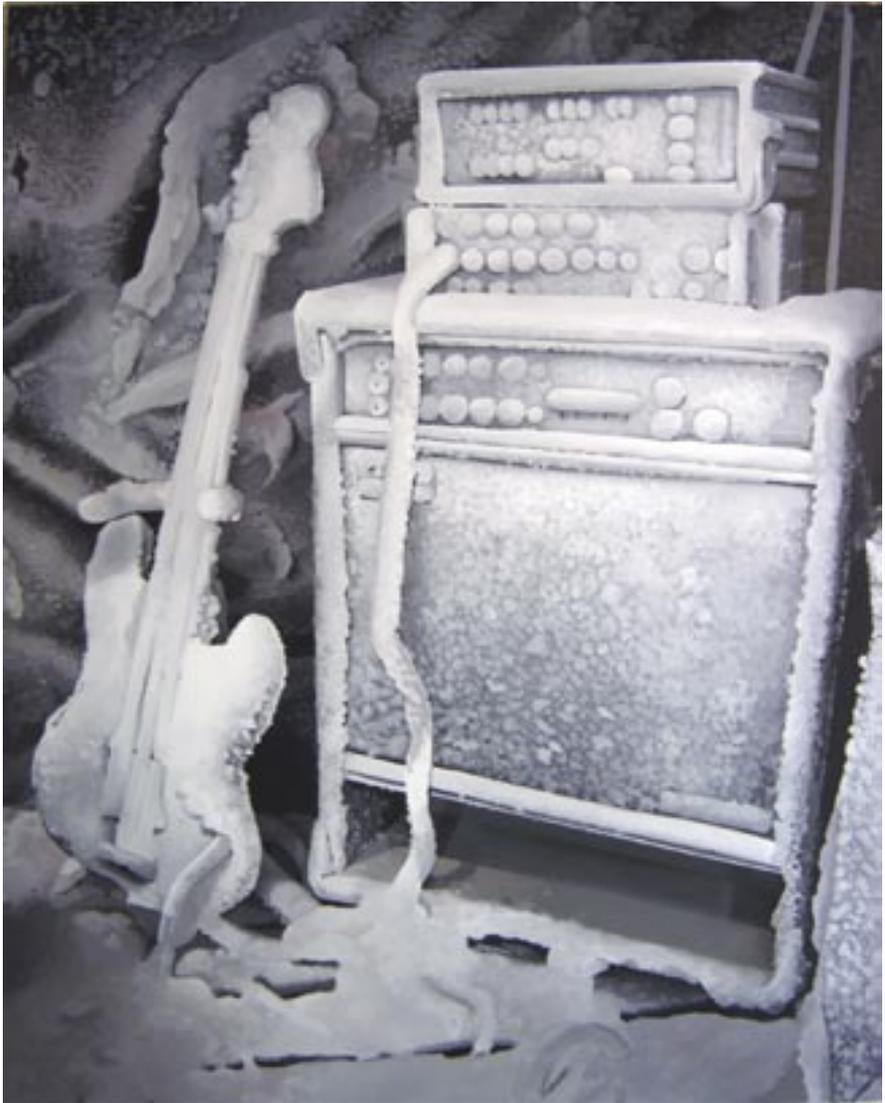
<sup>1</sup> Title of the latest album by the death metal group Obituary, a forerunner of this type of music.

<sup>2</sup> In the original French text, 'altar' was in fact 'autel (de passe)' which is a play on the words 'autel', meaning altar, and 'hôtel' (pronounced in the same way), meaning hotel, a 'hôtel de passe' being a cheap hotel used by prostitutes and their clients.

<sup>3</sup> On a CD, a sticker with three alternate black and white stripes indicating that the contents are considered offensive. Nowadays, these are printed directly on the cover.

<sup>4</sup> Elvis Costello in 'Elvis Costello Explains Himself', an interview with Greil Marcus in *Rolling Stone*, 2 September 1982, quoted in *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, London, Faber & Faber, 2006.

<sup>5</sup> Roland Barthes, 'The Death of the Author', in *Image-Music-Text*, trans. Stephen Heath, New York, Hill & Wang, 1978.





*Cream #1*, 2006.  
Acrylique sur MDF/*Acrylic paint on MDF*, 104 x 137,7 cm.  
Courtesy Galerie Alain le Gaillard-Olivier Robert, C. Büchel.

Page de gauche/*Left page* : *Cream #2*, 2006.  
Acrylique sur MDF/*Acrylic paint on MDF*, 105 x 109 cm.  
Courtesy Galerie Alain le Gaillard-Olivier Robert, C. Büchel.

Entretien réalisé par/Interview by Frank Lamy & Julien Blanpied

Si l'histoire des relations entre art et économie est longue et complexe, avec le déploiement de formes que l'on pourra regrouper rapidement sous l'appellation d'*economic art*, depuis les obligations pour la roulette de Monte-Carlo de Marcel Duchamp en 1924 jusqu'aux activités entrepreneuriales d'un Fabrice Hyber, elle est également balisée par de nombreuses et importantes expositions.

Pour « Zones de Productivités Concertées », cycle de vingt et une expositions monographiques réparties en trois volets sur toute la saison 2006-2007, il s'agit de déplacer la perspective. En réunissant des univers artistiques qui, à un moment de leur processus, *mettent en œuvre* des questionnements économiques (le travail, l'échange, la production, le stock, l'activité, la fonction, les flux, l'atelier...), ce n'est pas tant à des développements thématiques que le visiteur est convié, mais à une analyse décalée. *L'économie* – ses interrogations, ses concepts, sa pensée – y est envisagée comme un filtre critique de certaines pratiques artistiques contemporaines. Les œuvres des artistes invités ne se situent pas dans un rapport illustratif ou mimétique face à la sphère économique. Complexes et polysémiques, elles dépassent très largement ces notions.

Though the history of relationships between art and economy is a long and complex one, with a range of forms that could rapidly be grouped under the label of *economic art*, from Marcel Duchamp's *Monte Carlo Bond* in 1924 to the entrepreneurial activities of Fabrice Hyber, it has been well-charted by many, important exhibitions.

With 'Zones de Productivités Concertées', a series of twenty-one monographic exhibitions in three parts spread over the 2006-2007 season, it is a case of shifting the perspective. Combining artistic worlds that, at some point, bring economic questions *into play* (work, exchange, production, stock, activity, function, flow, the workshop...), it is not so much thematic expositions to which the visitor is invited, but a sideways analysis. *The economy* – its questions, its concepts, its thinking – is taken as a critical filter for some of today's artistic practices. The works of the artists invited are not set in some illustrative or mimetic rapport with the economic sphere. Complex and polysemic, they go well beyond these notions.

Élodie Lesourd pratique un art de l'appropriation et de la postproduction. Du remix inspiré de la philosophie du *Do It Yourself* punk. Hybridant les genres, de Barthes au *death metal*, en passant par l'art contemporain, détournant les références, elle joue pleinement, en peinture, des phénomènes inhérents à la *reprise*.

### **Comment as-tu perçu l'invitation qui t'est faite de participer à ce cycle d'expositions autour de l'économie ?**

*After Lévêque*, première peinture de la série « Hyperrockalisme », révélait, dès le départ (et notamment par son titre), assez clairement les enjeux économiques dans ma pratique de transposition. De Claude Lévêque (l'auteur de l'installation) à Denis Farley (le photographe de Montréal (où avait été montrée l'œuvre) à la circulation médiatique de la photographie (dans les catalogues), les sphères opérantes et agissantes sont remises en jeu et directement questionnées. La spécialisation et l'individualisation du travail se voient dès lors révélées par la redéfinition de l'image opérée par la peinture.

Observer ce travail sous l'angle de l'économie, voire de la microéconomie, permet de dépasser la face immédiate de la figuration pour y déceler une recherche plus conceptuelle.

### **Où se situe, pour toi, la dimension économique de ton travail ?**

Le regard analytique porté sur l'art et la remise en question du statut de l'œuvre, comme objet singulier mais également comme objet marchand, permet de se placer dans un rapport réflexif de l'art sur l'art.

Ce travail s'apparente aussi à une consommation infinie et boulimique de richesses où la digestion parfois instantanée apparaît comme une volonté d'être plus rapide que le marché, passant par la redistribution et la démultiplication de l'œuvre originelle.

Enfin, c'est l'utilisation contradictoire de la peinture (art sacré) dans une économie de moyens :

support en bois « bon marché », peinture acrylique basique, réalisation manuelle, pour un traitement aseptisé où l'implication de soi est annihilée par l'objectivation de la redéfinition de l'œuvre. On en revient en quelque sorte aux trois accords punk.

### **Tu proposes un ensemble d'œuvres pour l'exposition. Comment s'articule ton choix ?**

Les peintures choisies sont placées selon trois zones bien distinctes, répondant chacune à un questionnement particulier orienté autour de la notion de mort : mort du rock, mort de la peinture et mort de l'auteur. Ces axiomes récurrents de notre époque jouent un rôle de moteur, de prétexte même à certaines pratiques, c'est en quelque sorte une nouvelle version du commerce de la mort.

Ainsi « Obituary », non content d'évoquer les registres de décès, marque également une référence incontournable dans mon travail, le rock. Obituary est un des groupes majeurs du courant *death metal*, où le champ sémantique de la mort est exploité jusqu'à l'os.

L'ensemble des cinq peintures réalisées d'après l'œuvre de Christoph Büchel est au centre de l'espace et pose clairement les enjeux principaux. *Deader than Dead* et *Implicit Content* explorent, sous deux perspectives différentes, les questions de disparition. Enfin est présentée la double peinture superposée *Lambie/Bijl*, ainsi qu'une peinture murale réalisée *in situ*, *MI LA RÉ SOL LEWITT*.

### **Tu pratiques un art de la citation, du détournement, de l'appropriation, de la postproduction. Comment navigues-tu dans le tissu de références que tu manipules ?**

Réexposer les œuvres d'autres artistes participe d'un geste de réappropriation évident qui pose, avant tout, la question de la signature. Ainsi, les référents premiers proviennent de l'art. Par le principe de transposition, ils sont à saisir d'un point de vue critique. Les œuvres qui sont rejouées se voient dès lors déposées mais néanmoins louées. J'utilise l'histoire de l'art actuel comme celle du rock de manière assez libre, en vue de créer du sens, de me concentrer sur certains

détails pertinents. Mes sources sont plus ou moins explicites. Elles me permettent d'écrire une « mythologie personnelle », évacuant tout rapport de superficialité avec les artistes ou les groupes musicaux cités.

Sous le thème rebattu du détournement, j'essaie par une démarche « jusqu'au-boutiste » d'apporter un éclairage différent. Cela passe notamment par la confusion totale des auteurs, mais également par le rapport d'immédiateté dans le réemploi des œuvres (parfois moins d'un an après leur création).

### **Culture rock et art contemporain, qu'est-ce qui motive l'hybridation entre ces deux univers apparemment antagonistes ?**

Il existe une fluidité évidente de connexion entre art et culture populaire. Cet esprit de vases communicants a laissé au rock une place de choix dans la pratique de certains artistes, et ce depuis Ray Johnson ou Peter Blake. Autant dire dès les prémises de la « musique du diable ».

Je ne me sens pas isolée dans cette hybridation. En revanche, mon approche est davantage analytique. Qu'il s'agisse d'extraction d'éléments du rock retravaillés hors contexte dans une épuration du signe, voire une méconnaissance de la forme, ou de citations directes de chansons ou de noms de groupes venant appuyer un concept, la culture rock s'immisce naturellement dans une réflexion globale sur l'art. Et ce parce que le rock et l'art ont en commun un certain nombre de procédés, que Christophe Kihm a plusieurs fois énumérés, tels le principe de saturation, l'amplification. Je pense également à la reprise, à la question de la mort. Le rock a influencé l'art contemporain qui lui-même influence aujourd'hui le rock (je pense notamment au clip des Red Hot Chili Peppers d'Erwin Wurm ou aux nombreuses pochettes de disques réalisées par des artistes, comme Jim Lambie l'a fait pour Primal Scream).

### **Il existe visiblement deux directions formelles dans ton travail. D'un côté, ce que tu appelles les peintures « hyperrockalistes » et, de l'autre, ce**

### **que tu qualifies de pièces « néoconceptuelles ».**

#### **Quels sont les ponts ?**

Partageant pourtant la même source conceptuelle et des enjeux similaires, la représentation de l'« Herme(neu)tic Rock », concept moteur de mon travail, peut être en effet éminemment esthétique et apparemment immédiate (l'hyperrockalisme) ou d'une approche conceptuelle, froide et abstraite. Les différences formelles qu'impliquent ces deux pratiques mènent aux mêmes réflexions.

L'hyperrockalisme, bien qu'empruntant au mouvement dont il tire son nom un aspect indéniablement esthétique, lisse et figuratif, est avant tout une réflexion conceptuelle de l'art sur l'art, motivée par une recherche du sujet « rock » dans les pratiques artistiques d'autrui. Le principe du détournement est un moyen de se purger de toute apparence sensible, et met ainsi en avant davantage le geste lui-même que son résultat. Cette double démarche, où le concept prévaut sur la représentation, abstraite ou figurative, fait allusion au travail de Gerhard Richter. Il existe néanmoins un aspect contradictoire entre l'attitude picturale impliquée et laborieuse et le détachement de sa réalité conceptuelle.

#### **Quelle place occupe ton groupe dans ta pratique plastique ?**

Le groupe est à dimension variable, aux contours flous, à la fois entité musicale classique et formation capable d'assumer une dimension performative. Lors de concerts-performances, il devient Herme(neu)tic Rock (en référence directe à mon travail ; le point d'exclamation en plus fait allusion à un certain groupe de krautrock) ou Art Critics Do Critics (ACDC)...

À la base, c'est le groupe de rock que l'on monte quand on est adolescent. Puis, au fil du temps et des concerts, on le façonne. Il m'a fallu du temps pour lui définir une place dans ma pratique personnelle. Ce n'était au départ qu'une activité parallèle dont je me nourrissais. Les pièces sonores se multipliant, j'ai utilisé ensuite le *live* comme dimension concrète, tangible de certaines de mes recherches conceptuelles.

Élodie Lesourd practices an art of appropriation and post-production. A remix inspired by do-it-yourself punk philosophy. Hybridising genres, from Barthes to contemporary art to Death Metal, twisting references, she makes full use, in painting, of phenomena that are inherent to the *cover version*.

### **How did you perceive the invitation to take part in this series of exhibitions based around economy?**

After *Lévêque*, the first painting in the 'hyperrockalism' series, clearly revealed right from the start (and in particular by its title) the economic issues involved in my practice of transposing. From Claude Lévêque (author of the installation) to Denis Farley (photographer of the installation), from the Optica gallery in Montreal (where the work was shown) to the media diffusion of the photograph (in the catalogues), the active spheres at work are brought back into play and closely examined. The redefinition of the image brought about through painting reveals the specialisation and individualisation of the work.

Observing work from an economic point of view, or even a micro-economic one, makes it possible to go beyond the immediate face of figuration to discern a more conceptual work.

### **In your opinion, where does the economic dimension of your work lie?**

Analysing art and challenging the status of a work as a unique object, but also as a commercial one, introduces a self-reflexive relationship: art on art. It's like a never-ending, bulimic consumption of riches in which instantaneous digestion corresponds to a desire to be swifter than the market, redistributing and multiplying an original work.

In short, it's a contradictory use of painting (sacred art). Means are limited – 'cheap' wooden supports, basic acrylic paint, manual labour – resulting in a bland treatment in which any involvement is annihilated by the objectifying of the redefined work. In a way, it brings us back to the three punk chords.

### **You have proposed a series of works for the exhibition. What did you base your choice on?**

The paintings chosen for this exhibition fall into three quite distinct areas, each responding to specific questions around the notion of death: the death of rock, the death of painting and the death of the author. These recurring axioms of our time act as a mainspring, a pretext for certain practices. One might say it's a new form of death commerce.

*Obituary* does not simply evoke death registers, it also points up a major reference in my work, rock music. Obituary is one of the main groups of the death metal movement, where the semantic field of death is well and truly exploited.

The group of five paintings based on Christoph Büchel's work is at the centre of the space and highlight the main issues tackled. *Deader than Dead* and *Implicit Content* explore questions of disappearance from two different perspectives. Finally, there's a superimposed double painting, *Lambie/Bijl*, and a wall painting made in situ, *MI LA RE SOL LEWITT*.

### **You practice an art of quotation, misappropriation, appropriation, and post-production. How do you navigate through the web of references you manipulate?**

Re-exhibiting works by other artists is evidently a gesture of reappropriation, which raises above all the question of signature. So the first referents come from art. Applying the principle of transposition, they are there to be seized from a critical point of view. From that moment on, the works replayed are dispossessed but shown to their advantage nevertheless. I use both contemporary art history and the history of rock music quite freely in order to create meaning, to concentrate on certain key details. My sources are more or less explicit. They allow me to write a 'personal mythology', getting rid of any superficial relationships with the artists or music groups cited.

Under the hackneyed theme of 'misappropriation', I try to adopt a 'hard line' approach so as to give a different perspective. I do this by mixing authors, but also through the relationship of immediacy that

exists in the reuse of works (sometimes less than a year).

### **What is the motivation behind the hybridisation between the two apparently antagonistic worlds of rock culture and contemporary art?**

There's an obvious, fluid connection between art and popular culture. Since Ray Johnson and Peter Blake, the way rock and popular culture are interlinked in the manner of communicating vessels has meant that rock occupies an important place in the work of some artists. Since the first 'devil's music', one might say.

I don't feel alone in this hybridisation. However, my approach is more analytical, whether it consists of extracting elements from rock music that are then reworked outside their original context in a refining of the sign, or even a misreading of form, or direct quotations from songs or names of groups to support a concept, rock culture is naturally present in any general reflection on art. Furthermore, rock and art have a certain number of processes in common, enumerated many times by Christophe Kihm, such as the principle of saturation and amplification. Then there are cover versions and questions of death. Rock has influenced contemporary art, which in turn influences rock today (I'm thinking in particular of the Red Hot Chili Peppers video by Erwin Wurm or the many record covers made by artists, like the one Jim Lambie did for Primal Scream).

### **Evidently there are two formal directions in your work: on the one hand, what you call 'hyperrockalist' paintings, and on the other, what you describe as 'neo-conceptual' pieces. How are these linked?**

Sharing the same conceptual source and similar issues, the representation of 'Herme(neu)tic Rock', the driving concept in my work, can be either eminently aesthetic and seemingly immediate (hyperrockalism) or conceptual, cold and abstract. The formal differences brought about by these two practices lead to the same reflections. Hyperrockalism, although it borrows an undeniably aesthetic, glossy and figurative aspect from the

movement it takes its name from, is above all a conceptual reflection of art on art, motivated by the pursuit of 'rock' as a subject in the artistic practices of others. The principle of 'misappropriation' is a means of purging any sentimentality, and in this way the gesture itself is brought to the fore, rather than its result. This dual approach, where concept prevails over representation, abstract or figurative, alludes to Gerhard Richter's work. There is nevertheless a conflicting aspect between the implied pictorial and laborious attitude and the detachment of its conceptual reality.

### **How does your group fit into your art?**

The group varies in size, its contours are vague. It's both a classic musical entity and a group capable of assuming a performative dimension. For concert performances it becomes Herme(neu)tic Rock (in direct reference to my work; what's more, the exclamation mark alludes to a certain Krautrock group) or Art Critics Do Critics (ACDC).

Fundamentally, it's the rock group one forms as a teenager. Then, over time and concerts, one moulds it. It took me some time to define a place for it within my work. In the beginning, it was just a parallel activity that I fed off. The number of sound pieces increased and then 'live' became a concrete, tangible dimension of some of my conceptual research.