

A.T.P.

STEFAN SHANKLAND



MAC/VAL
MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
DU VAL-DE-MARNE



Le capitaine Charles D. Kirk et son lieutenant Walter T. Sheldon¹

« London's Burning! London's Burning! »

The Clash

Partir de l'idée que le monde est un vaste chantier en mutation permanente, animé par des processus sociaux et naturels, et s'interroger sur les pratiques artistiques, notamment à travers une approche plastique du domaine public en ayant clairement remis en cause l'idée du lieu de production de l'artiste (l'atelier)². S'intéresser à cette notion sous-jacente, et pourtant fondamentale, de la mobilité (transiter, transporter, transformer, transposer, transcender), en explorant les dynamiques sociales, physiques et culturelles du contexte. Voilà quelques enjeux du travail de Stefan Shankland, une forme d'« art dans le contexte ».

Que ce soit à travers son projet sculptural et environnemental *C-bin* (1998-2002) – un conteneur conique ouvert et transparent installé sur le littoral, qui se remplit au gré du vent, des marées et des collectes réalisées par les usagers (*inter-acteurs*), stimulant l'imagination *via* ce qui transite réellement sur le site qu'ils fréquentent et rendant manifeste l'activité humaine – ou dans ses autres projets *Module R* et *R* (2000-2002)³ – développés sur des lieux de postconsommation (déchetteries, incinérateurs, décharges, musées...) –, il tisse le fil consumériste de notre monde capitaliste dans une dichotomie repérable : production/destruction (consommation, recyclage, transformation...). Un cycle de gestion qui dévoile la quantité des flux liés à notre consommation, éclairant une réalité matérielle diffuse. Stefan Shankland rend visibles des fonctionnements de structures, des systèmes, en produisant... des formes et des images. Il modifie notre perception et notre relation au monde au travers de vastes sculptures sociales.

Suivant cette même dynamique, il explore les capacités de transformation de la matière, souvent dans des quantités industrielles, notamment avec son projet d'envergure *AtelierTransPal* (2006-2007) et sa première occurrence, le projet *Trans-Pal* (2004-2006).

Ces deux projets ont pour base la palette de manutention, invention majeure du XX^e siècle, objet nomade et outil essentiel de la circulation des produits standardisés à travers le monde (économique). La palette est destinée à rationaliser la manutention, le stockage, le contrôle et le transport des marchandises. C'est pourquoi, dans un contexte d'échange de masse des biens et des informations, cet objet, inventé au début des années 1940 par la Marine américaine, est central dans les recherches de l'artiste. La Marine envisagea la fabrication des contenants en partant de leur capacité de stockage et non de la marchandise (le contenu). Aujourd'hui, la consommation de palettes est même devenue un indicateur de l'activité économique d'un pays.

Pour le projet *Trans-Pal*, la palette de manutention, le béton et Le Corbusier sont les principaux protagonistes d'une histoire qui met tout en œuvre pour renvoyer au réel, inciter à regarder autrement le monde et le présenter comme une expérience esthétique en soi. L'artiste organise dans le même temps un « voyage » dans les états de la matière (le béton liquide et l'objet nomade générique deviennent un monument, statique, imposant, unique). Dans une grande cohérence stratégique, il conçoit une sculpture modulaire et utilitaire au Pavillon suisse de Le Corbusier (Cité universitaire internationale, Paris, 2004, dans le cadre du colloque international « Le Corbusier messenger ») ; cette palette en béton plus grande que nature (6,4 x 4,8 m), coulée en collaboration avec de nombreux corps de métiers (professionnels du béton, maçons, ébénistes, étudiants en architecture et en art), intègre l'idée du mobilier urbain en transit. La palette redécoupée en modules tient lieu ensuite de table, d'assise, de socle, de dalle, qu'il expose en 2005 à la villa Savoye de Le Corbusier. De la machine à habiter à la machine à transiter.

À partir de ces plates-formes, il réalise la première étape du projet *AtelierTransPal*, qui révèle un autre point de réflexion de l'artiste : les lieux de diffusion, de production et de consommation de l'art. La structure *ATP* (Artiste, Tate et Palette ?) est installée à Londres, sur une place située entre le Chelsea College of Art and Design et la Tate Britain. Pour développer cette structure mobile, éphémère, modulaire et multifonctionnelle de 2 500 m² (2 000 palettes, 20 mètres de long, 7 mètres de large, 4 mètres de haut), Stefan Shankland s'est entouré d'architectes et de scénographes qui réactivent la structure en lui donnant une (nouvelle) fonction. L'artiste, concepteur, rend disponible son module-atelier. Il rend possible la rencontre (les frictions, les conflits) dans ce nouvel espace expérimental, inventant des formes, s'inspirant d'autres formes (notamment d'architectes dits « minimalistes » tels que Claudio Silvestrin, John Pawson et Tadao Ando).

Pour le MAC/VAL, des centaines de palettes sont détruites (la destruction comme forme de création), consumées par le feu dans le jardin du musée, consommées symboliquement. Les palettes quittent ainsi définitivement le « circuit ». Une fois réalisé ce *potlatch* contemporain chargé contextuellement, une double projection vidéo dans l'enceinte de l'institution montre la pièce en feu, « désagrégée » dans une vaste dépense d'énergie gratuite, alors qu'en face un triptyque vidéo offre un triple point de vue sur la réalisation de l'*AtelierTransPal* à Londres : un point de vue industriel, un point de vue humain et un point de vue institutionnel.

L'espace et le temps (l'intégration des « structures primaires » dont l'origine est un objet manufacturé, en correspondance avec sa fonction et son contexte) traduisent l'approche architecturale (sculpturale) de Stefan Shankland : une idée de la simplicité, de la flexibilité, de l'ordre à partir d'un système modulaire et multifonctionnel, confrontant un objet inscrit dans une économie globalisée (la palette), le lieu de la pratique créative individualisée (l'atelier) et son lieu de monstration (l'institution), le tout dans une dimension collaborative forte, appuyant l'idée que tout ce qui nous entoure ne peut être perçu que culturellement.

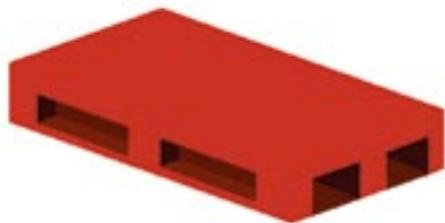
Julien Blanpied

¹ Inventeurs de la palette de manutention, outil de la globalisation des échanges.

² Daniel Buren avait, à la fin des années 1960, émis l'idée que si l'on souhaitait changer les pratiques artistiques, c'était l'atelier qu'il fallait changer.

³ R pour recyclage.

A.T.P. THE ARTIST
THE TATE
THE PALLET



Captain Charles D. Kirk and his Lieutenant Walter T. Sheldon¹

'London's Burning! London's Burning!'
The Clash

To start out from the idea that the world is a vast, constantly changing project, driven by social and natural processes. To examine artistic practices, notably through a plastic approach to the public domain, challenging the idea of the artist's work space (the studio)². To highlight the fundamental underlying notion of mobility (transiting, transporting, transforming, transposing, transcending) by exploring the social, physical and cultural dynamics of context. These are a few of the issues raised in Stefan Shankland's work, in a form of 'art in context'.

In works such as his sculptural and environmental *C-bin* project (1998–2002), for which he installed an open, transparent, conical container on the coast that fills up according to the wind, tides and contributions from users (inter-actors), thus stimulating their imagination via what really transits across the site they frequent and making human activity manifest, and his *Module R* and *R* (2000–2)³ projects, developed on sites of post-consumption (waste collection centres, incinerators, rubbish dumps, museums), Stefan Shankland weaves the consumerist thread of our capitalist world in an evident dichotomy: production/destruction (consumption, recycling, transformation). These management cycles reveal the quantity of fluxes linked to our consumption, bringing a diffuse material reality to the fore. Stefan Shankland makes the functioning of structures and systems visible by producing forms and images. Through vast, social sculptures, he alters our perception and relationship to the world.

Within this dynamic, he explores capacities for the transformation of matter, often in industrial quantities, notably in his large-scale *AtelierTransPal* project (2006–7) and its first manifestation, the *Trans-Pal* project (2004–6). Both these projects are based on the pallet, a major invention of the 20th century, a nomadic object and essential tool for the circulation of standardised products throughout the (economic) world. The pallet is intended to rationalise the handling, storage, control and transport of merchandise. That's why, in the context of the mass exchange of goods and information, this object, invented by the US Navy at the beginning of the 1940s, is central to the artist's work. The Navy envisaged the construction of containers according to their storage capacity and not according to the merchandise (contents). Today, pallet consumption has even become an indicator of a country's economic activity.

For the *Trans-Pal* project, the pallet, concrete and Le Corbusier are the principal protagonists of a story that does everything possible to send one back to reality. It encourages the viewer to look differently at the world, presenting it as an aesthetic experience in itself. At the same time, the artist organises a 'journey' through the states of matter (liquid concrete and the generic nomadic object become a monument that is static, imposing, unique). With great strategic coherence, he conceived a modular and utilitarian sculpture at the Pavillon Suisse/Le Corbusier (Cité Internationale Universitaire, 2004 as part of an international symposium, 'Le Corbusier Messenger'). It consisted of a larger than life-size (6.4 x 4.8 m) pallet cast in concrete, created in collaboration with numerous tradesmen (skilled concrete workers, masons, cabinetmakers, architecture and art students), incorporating the idea of street furniture in transit. The artist then divided the pallet into modules serving as table, seat, base and flagstone, which he exhibited at Le Corbusier's Villa Savoye in 2005. From the machine for living in to the machine for transiting.

From these platforms, he carried out the first stage of the *AtelierTransPal* project, which revealed another element of the artist's thought: spaces for the distribution, production and consumption of art. The ATP ('Artist', 'Tate' and 'Pallet?') structure was erected in London, in a square located between the Chelsea College of Art and Design and Tate Britain. In order to develop this mobile, ephemeral, modular and multifunctional structure of 2,500 square metres (2,000 pallets, 20 metres long, 7 metres wide, 4 metres high), Stefan Shankland sought the help of architects and designers, who reactivated the structure by giving it a (new) function. The artist and designer opened up his studio-module, making encounters (frictions, conflicts) possible in this new experimental space, inventing forms, drawing inspiration from other forms (notably those of so-called 'minimalist' architects such as Claudio Silvestrin, John Pawson and Tadao Ando).

For the MAC/VAL, hundreds of pallets were destroyed (destruction as a form of creation), consumed by fire in the museum's garden, symbolically consumed. The pallets have thus left the 'circuit' for good. This contemporary, contextually charged *potlatch* completed, inside the institution a double video projection shows, on the one hand, the 'disintegrating' work on fire in a vast, gratuitous consumption of energy, whilst opposite this, a video triptych offers a triple point of view of the creation of *AtelierTransPal* in London: an industrial point of view, a human point of view and an institutional point of view.

Space and time (the integration of 'primary structures' whose origin lies in a manufactured object corresponding to its function and context) convey the artist's architectural (sculptural) approach. He formulates an idea of simplicity, flexibility and order using a modular, multifunctional system, bringing together an object that is part of a globalised economy (the pallet), the space of individual creation (the studio) and the exhibition space (the institution) in a strong, collaborative way that reinforces the idea that everything around us can only be perceived culturally.

Julien Blanpied

¹ The inventors of the pallet, tool of the globalisation of exchanges.

² Around the end of the 1960s, Daniel Buren suggested that if one wished to change artistic practices, one must change the studio.

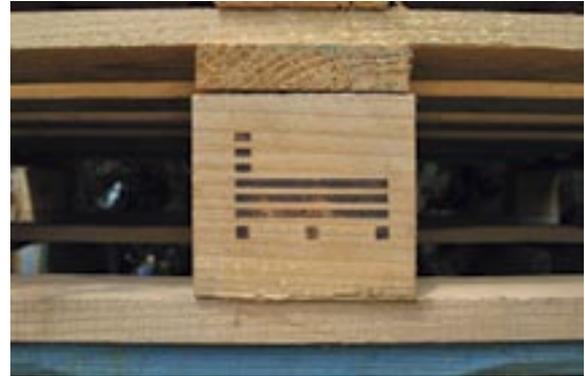
³ R for *recyclage* (recycling).



A.T.P.
THE ARTIST THE TATE
THE PALLET









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.

Stefan Shankland s'intéresse à la mise en forme et en image des processus de l'activité, de l'énergie, leur production, leur capitalisation, leur dépense, leur recyclage, leurs restes.

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

L'exploration des dynamiques économiques qui façonnent la pratique artistique occupe une place centrale dans mon travail. Par économie, j'entends l'ensemble des facteurs (physiques, sociaux, psychiques – le réel) qui fondent, contraignent et orientent ma production. Dans ma pratique, la question de l'économie est présente sous forme d'interrogations qui alimentent les projets : « Où a lieu la pratique ? » m'incite à réexaminer le modèle de l'atelier, sa forme et sa fonction. « Quand a lieu la pratique ? » me demande de définir un début et une fin, la durée d'une production, et l'inclusion ou non, dans celle-ci, de ses phases antérieures et ultérieures. « Que produit la pratique ? » m'interroge quant à la forme d'un projet issu d'une pratique génératrice de questions, d'actions, de processus, de relations, d'expériences, de frictions, de pensées, de mouvements, d'objets, d'images... « Qui pratique ? » est une question récurrente qui m'incite à tester de nombreuses formes de collaborations avec d'autres artistes, avec des institutions, avec des industriels, avec des participants volontaires ou involontaires.

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

J'utilise mon travail et les projets qui lui donnent corps comme autant de prétextes pour mettre en place des situations, susciter des actions, provoquer des positionnements qui permettent de mieux explorer la nature d'une pratique artistique. Un projet, c'est avant tout un terrain de jeu (des règles, des contraintes matérielles, des joueurs, une durée), un contexte grâce auquel on peut poser et en même temps répondre à des questions telles que « de quoi est faite une pratique artistique ? », « quels sont les processus mis en œuvre et les forces en jeu ? », « quelle est la nature de son économie spécifique ? ». Dans le cadre d'un projet, ce ne sont

alors plus des questions théoriques ou rhétoriques, mais des réalités à l'œuvre.

Je perçois donc l'invitation à ce cycle d'expositions avant tout comme une occasion de créer un projet : une entreprise réflexive qui implique la mise en œuvre d'un processus de production spécifique pour explorer l'économie générale d'une pratique artistique.

Tu réalises un projet spécifique pour l'exposition. Peux-tu nous en parler ?

Cette exposition me permet d'utiliser le potentiel du contexte MAC/VAL (son aura institutionnelle, son architecture, ses moyens financiers, techniques et humains, son identité visuelle...) pour poursuivre le projet *AtelierTransPal* réalisé à l'automne 2006 à Londres. *AtelierTransPal* était la rencontre entre un espace public institutionnel de 2 500 m² (le Parade Ground, encadré par la Tate Britain et le Chelsea College of Art and Design), 2 000 palettes de manutention et un groupe d'une trentaine d'étudiants, artistes et chercheurs basés au Chelsea College of Art and Design. Durant deux mois, ces trois entités se sont retrouvées au sein d'un processus de construction et de déconstruction d'un espace, celui de l'atelier. L'atelier était à la fois un objet public monumental (une façade de 18 mètres de long sur 5 mètres de haut), une performance (une sculpture/architecture en perpétuelle transformation) et un terrain de friction entre trois réalités régies par des intentions et des économies très différentes : l'artiste (idéal de l'individu libre et créatif), la Tate (symbole de l'institution, garante des valeurs artistiques et culturelles), la palette (outil de la mondialisation des échanges, représentant du monde industriel).

À Londres, *AtelierTransPal* s'articulait autour d'un programme de construction et de déconstruction. Au MAC/VAL, je reprends les mêmes ingrédients (l'artiste, l'institution, la palette) et les fais entrer dans un processus de destruction/création qui implique notamment l'incinération de 400 palettes de manutention.

Tu t'intéresses particulièrement, depuis quelque temps, aux modélisations possibles d'inscription de l'activité artistique dans le domaine public,

envisageant l'atelier comme machine à transformer le monde. Pourquoi ? Comment ?

Pour le projet *Trans-Pal*, j'ai travaillé durant deux ans dans et avec le contexte de l'architecture de Le Corbusier. Il était alors difficile de dire si ce que nous faisons relevait de la performance publique, de la construction d'un atelier temporaire à ciel ouvert ou d'une sculpture monumentale en transit. L'atelier, les activités qui y prennent place et l'œuvre d'art avaient fusionné pour devenir un ensemble inséparable et en constante évolution.

Au cours du projet *Trans-Pal*, l'atelier n'était plus un espace architectural fixe mais une plate-forme mobile permettant de contempler le contexte dans lequel nous étions, d'interagir avec celui-ci et de le transformer en partie. Parler de « machine à transformer le monde » – ou de machine à transformer mon rapport à celui-ci – pour désigner la fonction de l'atelier, c'était prendre de la distance avec un modèle de l'atelier orienté vers la production d'objets d'art. C'était une façon d'explorer un autre modèle de pratique artistique : celle qui prend place dans le domaine public et qui considère le monde en mutation à la fois comme ressource, lieu de travail et espace de rencontre entre le public et le projet artistique.

Dans les projets *Trans-Pal* et *AtelierTransPal*, la palette de manutention était devenue simultanément outil pour déplacer de la matière dans l'espace, matériau, plan de travail, socle, plate-forme de contemplation et de rencontre ; un objet multifonction, un modèle d'atelier et une métaphore pour une approche plastique du monde : une « machine à être *dans* le monde ».

Peux-tu nous parler de ton approche plastique des déchets ?

La pratique artistique est avant tout une affaire de processus. Un travail qui s'intéresse à l'ensemble de l'économie d'une pratique artistique est en permanence confronté à la gestion de ses « déchets ». Produire n'existe pas sans déconstruire, jeter, détruire, récupérer, réutiliser, recycler, perdre, oublier, abandonner, éliminer... À la logique de la consommation, qui va de pair avec l'hypermobilité

publique du produit (de sa forme, de son image, de sa valeur, de sa spécificité, de sa nouveauté), on peut opposer la quasi-invisibilité publique de la postconsommation – des processus qui régissent l'avant, l'après et l'« autour » du produit. Mes recherches et résidences d'artistes sur des sites pollués, dans des déchetteries, sur des chantiers de démolition ou dans des centres de traitement des déchets nucléaires – autant de sites de postconsommation – ont profondément transformé ma perception du monde. On sort de la singularité et de la fixité de la forme pour entrer dans la matière, la masse, le mouvement, l'énergie, la transformation, le processus... quelque chose d'obscur et de profondément universel. Le projet *C-bin*, le projet *R*, les *Waste Works*, le projet *Nuclé-R* sont nés de cette approche plastique de la postconsommation, des déchets et de leur management.

Comment envisages-tu les répercussions de ton travail sur le réel même, hors du champ symbolique de l'art ?

Si l'objet d'art est essentiellement inscrit dans le champ symbolique de l'art, dans les classifications de l'histoire de l'art, dans les programmes et le système de valeurs des institutions culturelles, ou dans l'économie du marché de l'art, il n'en est pas forcément de même pour la pratique artistique. La pratique artistique inclut l'objet d'art, mais elle le déborde très largement. Elle est avant tout inscrite dans le monde et soumise aux processus qui le façonnent : les lois de la physique, les phénomènes sociaux, économiques et culturels, les dynamiques humaines... Un travail qui place en son centre la pratique artistique – c'est-à-dire l'ensemble des processus qu'elle met en œuvre – fait partie du réel, du jeu « ordinaire » des influences, des interférences et des rencontres.

Mes projets s'inscrivent dans la durée ; ils impliquent recherches, productions, destructions, transformations ; ils s'ancrent dans des contextes bien réels et prennent en général place dans le domaine public, souvent hors des équipements culturels, et toujours dans le cadre d'une approche plastique du monde.

Stefan Shankland gives form to and produces images of the processes of activity and energy, their production, their capitalisation, their consumption, their recycling, their remains.

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

The exploration of the economic dynamics that shape artistic practice occupies a central place in my work. By economy, I mean all the factors (physical, social, psychological – reality) that inspire, constrain and orient my work. In my practice, the question of economy is present in the form of questions that fuel projects: ‘Where does the practice take place?’ prompts me to re-examine the model of the studio, its form and function. ‘When does the practice take place?’ requires me to define a beginning and an end, the duration of a work and the inclusion or not in it of its earlier and later phases. ‘What does the practice produce?’ makes me wonder about the form of a project that springs from a practice that generates questions, actions, processes, relationships, experiences, frictions, thoughts, movements, objects and images. ‘Who practises?’ is a recurrent question which prompts me to test many forms of collaboration with other artists, institutions and industrialists, who are willing or unwitting participants.

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

I use my work and the projects that give it substance as pretexts to establish situations, create actions, produce positionings that allow one to better explore the nature of an artistic practice. A project is above all a playground (rules, material constraints, players, a duration), a context thanks to which one may pose and at the same time answer questions such as ‘What is an artistic practice made of?’, ‘What are the processes used and the forces in play?’, ‘What is the nature of its specific economy?’. In the context of a project then, these are no longer theoretical or rhetorical questions, but working realities.

I therefore saw the invitation to participate in this series of exhibitions as an opportunity above all to create a new project: an introspective enterprise that implies the use of a specific production process to explore the general economy of an artistic practice.

You have realised a specific project for the exhibition. Could you tell us about it?

This exhibition has allowed me to use the potential of the MAC/VAL context (its institutional aura, architecture, financial means, techniques, personnel and visual identity) in order to continue the *AtelierTransPal* project realised in autumn 2006 in London. *AtelierTransPal* was the encounter between an institutional public space of 2,500 square metres (the Parade Ground, framed by Tate Britain and the Chelsea College of Art and Design), 2,000 pallets and a group of 30 or so students, artists and researchers based at the Chelsea College of Art and Design. For two months, these three entities came together in a process of construction and deconstruction of a space: the studio. The studio was simultaneously a monumental public object (with a facade 18 metres long and 5 metres high), a performance (a sculpture/architecture in perpetual transformation) and an area of friction between three realities governed by very different intentions and economies: the artist (ideal of the free and creative individual), Tate (symbol of the institution, guarantor of artistic and cultural values), the pallet (tool of the globalisation of exchanges, representing the industrial world).

In London, *AtelierTransPal* was structured around a programme of construction and deconstruction. At the MAC/VAL, I have reused the same ingredients (the artist, the institution, the pallet) and brought them together in a process of destruction and creation that involved in particular the incineration of 400 pallets.

For some time now, you have been particularly interested in possible ways of including artistic activity in the public domain, viewing the studio as a machine for transforming the world. Why?

How?

With the *Trans-Pal* project, I worked for two years in and with the context of Le Corbusier's architecture. During this project, it was difficult to say if what we were doing was public performance, the construction of a temporary open-air studio or a monumental sculpture in transit. The studio, the activities that took place there and the work of art had merged to become a constantly evolving, inseparable whole.

During the *Trans-Pal* project, the studio was no longer a permanent architectural space but a mobile platform allowing one to contemplate the context, interact with that and partially transform it. To define the function of the studio as a 'machine for transforming the world' – or a machine for transforming my relationship with the world – was to distance oneself from a model of the studio oriented towards the production of art objects. It was a way of exploring another model of artistic practice: that which takes place in the public domain and simultaneously looks upon the changing world as a resource, a place of work and a meeting space between the public and the artistic project.

In the *Trans-Pal* and *AtelierTransPal* projects, the pallet simultaneously became a tool for shifting matter in space, a material, a work surface, a base, a platform for contemplation and meetings; a multifunction object, a studio model and a metaphor for a plastic approach to the world: a 'machine for being *in* the world'.

Could you talk to us about your artistic approach to waste?

Artistic practice is above all a matter of processes. A work concerned with the entire economy of an artistic practice is constantly confronted with the management of its 'waste'. Producing does not exist without deconstructing, throwing away, destroying, salvaging, reusing, recycling, losing, forgetting, abandoning and getting rid of things. One might contrast the logic of consumption, which goes hand in hand with the public hypervisibility of a product (its form, image, value, specificity, novelty), with

the public quasi-invisibility of post-consumption – processes that govern a product 'before', 'after' and 'around'. My research and artist's residencies on polluted sites, in waste collection centres, on demolition sites or in nuclear waste processing centres – so many post-consumption sites – have profoundly transformed my perception of the world. One leaves the singularity and fixity of the form and enters matter, mass, movement, energy, transformation, process . . . something obscure and profoundly universal. The *C-bin* project, *R* project, *Waste Works* and *Nuclé-R* project sprang from this artistic approach to post-consumption, waste and its management.

How do you envisage the repercussions of your work on reality itself, outside the symbolic field of art?

Although the art object is essentially part of the symbolic field of art, of art history classifications, of the programmes and value systems of cultural institutions, or of the art market economy, this is not necessarily true for artistic practice. Artistic practice includes the art object, but it goes far beyond it. Above all, it is part of the world and subjected to the same processes that shape that world: the laws of physics, social, economic and cultural phenomena and human dynamics. A work that places artistic practice at its centre – that is to say all the processes used in it – is in fact part of reality, part of the 'usual' game of influences, interferences and encounters.

My projects are long term; they imply research, production, destruction, transformation; they are rooted in very real contexts and generally take place in the public domain, often outside cultural facilities, and always in the context of a plastic approach to the world.

Haut/Top : *C QUOI/DÙ/COMMENT-un atelier d'artiste ?*, 2006.
Actions, participants, matériaux et dimensions variables.
Ateliers portes ouvertes, Ivry-sur-Seine. Actions, participants, materials and dimensions variable. Open studios, Ivry-sur-Seine.

Bas/Bottom : *WHERE/HOW-do artists...*, 2006.
Sur/On www.ateliertranspal.org.

Zones de Productivités Concertées