

JULIEN BLANPIED

Julien Blanpied est assistant des expositions temporaires au MAC/VAL.
Julien Blanpied is exhibition assistant at the MAC/VAL.

INTIMATE EXCHANGES¹

Le principe des expositions du cycle ZPC a pu se traduire autour d'une question, parfois évoquée comme un pas de côté : *l'économie* – ses interrogations, ses concepts –, envisagée en tant que filtre d'analyse de certaines pratiques artistiques contemporaines. Pour tout dire, et le dire simplement : que se passe-t-il si l'on observe des œuvres d'art du point de vue de l'économie ? Exit, par contre, les artistes parangons des expositions *sur* l'économie. Ce qui n'a néanmoins pas empêché d'*aborder* les notions de travail, d'échange, de production, de stock, d'activité, de fonction, de flux, d'atelier, de perspectives, de délocalisation, de mondialisation, de recyclage, d'énergie, de dépense, de consommation, de fétiche, de valeur...

Mais, dans le même temps, l'économie est devenue un prétexte, ce qui a précédé le « texte » exposition. Le « fil rouge » est devenu « fils rouges ». Bien d'autres histoires pouvaient se tisser (et se sont tissées), une œuvre étant l'objet d'aucun sujet unique, une œuvre étant, comme tout corps, poreuse à son milieu et, de manière récurrente, favorable à une certaine pollution de voisinage.

À chaque apparition, pour diverses raisons, pour différentes occasions, l'œuvre se montre, s'expose et s'enrichit d'un *supplément* de sens. Au fur et à mesure des volets d'expositions, les fenêtres s'ouvraient à d'autres regards, sur d'autres filiations, et l'idée de faire une reprise de l'exposition a émergé comme un moyen de rejouer une partition.

¹ Le dramaturge et metteur en scène britannique Alan Ayckbourn écrit en 1982 *Intimate Exchanges*, pièces adaptées au cinéma par Alain Resnais dans *Smoking* et *No Smoking*. *Intimate Exchanges* est un ensemble de seize situations jouées par deux comédiens seulement, dont les développements scénaristiques sont la conséquence des choix ou décisions cruciaux de départ (fumer une cigarette ou pas).

The 'Zones de Productivités Concertées' exhibitions centred on a single theme, sometimes tackled obliquely: *economics*, its questions and concepts, its use as a filter for analysing certain practices in contemporary art. The following question sums it up: what happens if you look at works of art from the viewpoint of economics?

Exit, on the other hand, those artists who are paragons of exhibitions *about* the economy and economics. But this has not prevented people from *broaching* the notions of work, exchange, production, stock, activity, function, flows, workshops, perspectives, relocation, globalisation, recycling, energy, expenditure, consumption, fetish and value.

At the same time, however, economics have become a pretext – preceding the exhibition 'text'. The 'recurrent theme' (singular) has turned into 'recurrent themes' (plural). Plenty of other stories might be woven (and have been woven), for a work is not the object of any unique subject; it is, like any body, porous in the centre, and, in a recurrent manner, favourable to a certain neighbourly pollution.

With each appearance, for different reasons and for different occasions, the work is shown, exhibited and enriched by a *supplement* of meaning. With each section of the exhibition, the windows opened up new ways of seeing things, other linkages, and the idea of putting on the exhibition all over again appeared like a way of replaying a score.

¹ The British playwright and director Alan Ayckbourn wrote *Intimate Exchanges* in 1982. These plays were adapted for film by Alain Resnais in *Smoking* and *No Smoking*. *Intimate Exchanges* is a set of sixteen situations performed by just two actors, whose developments on stage and in the script are the consequence of crucial basic choices and decisions (whether to smoke a cigarette or not).

Fondamentalement, la postproduction est en ligne de mire, ou comment l'art reprogramme le monde contemporain². Nous rejouons, sans cesse. Malgré nous, parfois.

La musique, notamment le « rock », est apparue comme un élément récurrent des trois volets et source de nombreuses « citations » dans les œuvres de **Nicolas Floc'h** (#1) (*Structure multifonctions*), **Élodie Lesourd** (#2) (*Implicit Content*), **Arnaud Maguet** (#3) (*L.D.R.R.'s Jukejoint*), **Stefan Shankland** (#3) (*A.T.P.*), **Pierre Petit** (#3) (*Pipeline*) et **Sandy Amerio** (#2) (*Songs*).



É.Lesourd, *Implicit Content*, 2004.

Elle était « physiquement » absente du premier volet, à l'exception d'une vidéo de **Nicolas Floc'h**³, où sa *Structure multifonctions* servit de décor à une performance, sur une reprise de *My Way*, « la chanson la plus reprise dans le monde ». Le rock est, par ailleurs, omniprésent dans l'œuvre d'**Élodie Lesourd**, qui en a fait un principe de construction, l'« herméneutique rock », l'envisageant sur un mode esthétique, détournant, se réappropriant ses signes et référents « légendaires ». Dans *Implicit Content*, elle accompagne sa peinture abstraite d'un montage sonore où elle a compilé tous les *shit* et *fuck* contenus sur les cds de sa collection, objets de la censure et sujet de la pièce. **Arnaud Maguet** réutilise également ce background musical pour (re)créer des formes : « Je joue de ces échos, *delays* et autres *reverbs* d'affect avec le rock'n roll

² « Les artistes actuels évoluent dans un univers de produits en vente, de formes préexistantes, de signaux déjà émis, de bâtiments déjà construits, d'itinéraires balisés par leurs devanciers. Ils ou elles ne considèrent plus le champ artistique comme un musée contenant des œuvres qu'il faudrait citer ou "dépasser", ainsi que le voudrait l'idéologie moderniste du nouveau, mais comme autant de magasins remplis d'outils à utiliser, de stocks de données à manipuler, à rejouer et à mettre en scène. » Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Dijon, Les Presses du Réel, 2004. Lui-même postproducteur de cette théorie.

The focus was essentially on post-production. How is art reprogramming the contemporary world?² There is re-enactment, endlessly. Sometimes in spite of ourselves.



P.Petit, *Pipeline*, 2007.

Music, and 'rock music' in particular, appeared as a recurrent feature of the three sections and a source of many a 'quotation' in the works of **Nicolas Floc'h** (#1) (*Structure multifonctions*), **Élodie Lesourd** (#2) (*Implicit Content*), **Arnaud Maguet** (#3) (*L.D.R.R.'s Jukejoint*), **Stefan Shankland** (#3) (*A.T.P.*), **Pierre Petit** (#3) (*Pipeline*) and **Sandy Amerio** (#2) (*Songs*). It was 'physically' absent for the first part, with the exception of one of **Nicolas Floc'h**'s videos⁴ in which his *Structure multifonctions* acted as the set for a performance, over a version of *My Way*, 'the song with the most versions (remakes) in the world'. Rock was incidentally very present in the work of **Élodie Lesourd**, who turned it into a constructive principle - 'hermeneutic rock' - seeing it in an aesthetic way, hijacking and appropriating its 'legendary' signs and referents. In *Implicit Content*, it accompanied her abstract painting of an acoustic montage, in which she had compiled all the *shits* and *fucks* contained on CDs - objects of censorship and subject of the piece. **Arnaud Maguet** also reused this musical background to (re)create forms: 'I play with these echoes, *delays* and other affective *reverbs* with rock 'n' roll as if

² 'Present-day artists are evolving in a world of products for sale, pre-existing forms, signals already transmitted, buildings already built, and itineraries staked out by predecessors. They, men or women, no longer regard the artistic field like a museum containing works worthy of being quoted or 'overtaken', as the modern ideologist of the new would like, but as so many shops filled with tools to be^o used, data banks to be^o handled, re-enacted and presented.' Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, Les Presses du réel, 2004. He himself being a post-producer of this theory.

comme d'un réservoir à signes de prédilection à sa naissance ayant accompagné celle de la culture adolescente de masse.» **Stefan Shankland** a d'abord présenté son installation *A.T.P.* à Londres. Dans la bande-son de la vidéo de cette installation, il laisse se diffuser, non innocemment, un extrait d'*Anarchy in the UK* des Sex Pistols. Il met ainsi en tension le principe de *tabula rasa* des débuts du punk-rock en Angleterre avec la violence des images de sa pièce – une centaine de palettes de manutention réduites en cendres.



S.Shankland, *AtelierTransPal*/London, 2006.

Pour *Pipeline*, **Pierre Petit** a demandé à Gerome Nox (un père fondateur de la musique industrielle et expérimentale en France) de réaliser des nappes de sons qui habillent l'énorme installation tubulaire métallique. Le résultat sonore est un état de musique concrète, produit à partir de sons mixés du « réel ». **Sandy Amerio** proposa *Songs*, un concert élaboré avec Jean-Marc Montera, musicien fondateur du GRIM (Groupe de recherche et d'improvisation musicales), au cours duquel, avec



J.M.Montera et S.Amerio, concert, 2007. © Photo T.Louapre.

with a reservoir of favourite signs—its birth having gone hand in hand with the birth of mass teenage culture.' In his *A.T.P.* installation, first shown in London, **Stefan Shankland** inserted – anything but innocently – in the soundtrack of his video an extract from the Sex Pistols' hit *Anarchy in the UK*, making use of the *tabula rasa* principles of the early days of punk rock in England, in a state of tension with the violence of the images in his piece which reduces a hundred or so warehouse pallets to ashes. For his piece *Pipeline*, **Pierre Petit** brought in Gerome Nox (a founding father of industrial and experimental music in France), who created layers of sounds to fill the huge metal tubular installation. The acoustic effect was a state of concrete music, made up of a mix of 'real' sounds. **Sandy Amerio** proposed a concert titled *Songs* in conjunction with Jean-Marc Montera, musician and founder of the GRIM (Groupe de Recherche et d'Improvisation Musicales), where they dealt with the fragmentation of our collective unconscious with poetry and sarcasm in a fertile abolition of disciplinary boundaries.

Jonathan Monk (#1) (*Gallery Hours*), **François Paire** (#1) (*Sticky Label*), **Daniel Firman** (#2), **Élodie Lesourd**, **Francis Baudevin** (#3), **Nicolas Floc'h** (*Beer Kilometer*), **Sheena Macrae** (#1), **Raphaël Boccanfuso** (#2) (*Untitled*) and **Jérôme Saint-Loubert Bié** (#3) all explored post-production, mixing elitist and popular elements, modifying the issue of the 'new', introducing irony, and venturing onto the terrain of defamiliarisation.

Through his endless plundering of everyday life and 'great art', **Jonathan Monk** makes us see that 'what interests [him] most of all is creating a confusion, seeing how harmless gestures can have an artistic value'. He exhibited neon tubing displaying the opening times of the galleries which work with and for him. These were historically charged and artistically referenced objects, almost tautological where the message is concerned (from Robert Barry to Joseph Kosuth): 'Come in, it's open.' **François Paire**, with his large-than-life, decontextualised fruit labels, showed us what we no longer look at, challenging anew the shortcomings of a system – that of logos (contemporary heraldry) – that is meant to be a model of efficiency. Advertisements and commercials are the revealers of our 'screen-oriented' culture, reinventing 'medieval' polyptychs

poésie et sarcasme, ils abordèrent le morcellement de notre inconscient collectif, dans une fructueuse abolition des frontières disciplinaires.

Mixant les aspects élitaires et populaires, nuanciant la question du « nouveau », maniant l'ironie, amenant sur le terrain de la défamiliarisation, Jonathan Monk (#1) (*Gallery Hours*), François Paire (#1) (*Sticky Label*), Daniel Firman (#2), Élodie Lesourd, Francis Baudevin (#3), Nicolas Floc'h (*Beer Kilometer*), Sheena Macrae (#1), Raphaël Boccanfuso (#2) (*Sans titre*) et Jérôme Saint-Loubert Bié (#3) déclinent des approches de la postproduction.



J.Monk, *Horaires d'ouverture de la galerie*, 2006.

Jonathan Monk, à travers son entreprise de pillage permanent du quotidien et du « grand art », nous laisse entendre que « ce qui [l']intéresse avant tout, c'est de créer une confusion, de voir comment des gestes anodins peuvent revêtir une valeur artistique ». Ainsi, il expose en néons les horaires d'ouverture des galeries qui travaillent avec/pour lui. Des objets historiquement chargés, artistiquement référencés, quasi tautologiques quant au message (de Robert Barry à Joseph Kosuth) : « Entrez, c'est ouvert. » François Paire et ses étiquettes de fruit plus grandes que nature, décontextualisées, nous montre ce que l'on ne regarde plus, ré-interrogeant les défaillances d'un système censé être⁹ un modèle d'efficacité : celui des logos (héraldique contemporaine).

Les publicités, réinventant les polyptyques « médiévaux » et la dévotion contingente à ces icônes, sont les révélateurs de notre culture « écranique ». François Paire réactualise plutôt qu'il ne fabrique, trouve les formes qui répondent à Marshall McLuhan affirmant que nous ne sommes pas face à une explosion de l'information mais à une implosion de la signification... Daniel Firman, dans son entreprise de détournement des signes informés de notre

and the devotion that goes with these icons. He updated rather than made, finding forms which tally with Marshall McLuhan, who declared that, at the present time, we are not faced with an explosion of information but with an implosion of meaning.



F.Paire, *Looping Labels*, 2007 (vidéo).

Daniel Firman, in his recycling of the informed signs of everyday life, invariably imbued with wit, reworked the pop/luxury culture and the flaws and mistakes of a system (an interview, a Mac). Élodie Lesourd and Daniel Firman produced 'Lavier-style' pieces, the first being *Lambie/Bijl* (revealing the formal and intellectual links between a Jim Lambie work and a work by Marc Bijl); the second a piece titled *Chute libre*, directly inspired by the slip made by a journalist in an interview with Bertrand Lavier about one of his pieces (a fridge on a safe). The latter was replying to another ironical journalist who had earlier retorted to him that she too could have done that: 'Yes, but it's too late', replied Lavier. So it is never 'really' too late to bounce back. Francis Baudevin, a leading figure in the pictorial exploitation of logos (in particular the packaging of medicine boxes), following on from a concrete experience of the world, worked out the 'theory' of 'Canada Dry abstraction'. He has developed a repertory that is open to all forms of speculation, and sets forth the issue of *conditionnement* in the two accepted meanings of the French term—packaging and Pavlovian conditioning. Another example: when Nicolas Floc'h presented his performance work *Beer Kilometer*, he explicitly made reference to the American sculptor Walter de Maria who, in 1979, produced the installation *The Broken Kilometer*. The monumental piece installed

quotidien, toujours empreinte d'humour, retravaille la culture pop/luxe et les failles ou erreurs d'un système (une interview, un macintosh).



D. Firman, *Chute libre*, 2007.

Élodie Lesourd et Daniel Firman ont réalisé des pièces « à-la-Lavier » : la première avec *Lambie/Bijl* (qui dévoile des liens formels et intellectuels entre une œuvre de Jim Lambie et une de Marc Bijl) ; le second avec *Chute libre*, pièce directement inspirée du lapsus d'un journaliste dans un entretien avec Bertrand Lavier à propos d'une de ses œuvres (un réfrigérateur sur un coffre-fort). À une autre journaliste ironique lui ayant préalablement rétorqué qu'elle aussi pouvait le faire, il venait de répondre : « Oui, mais c'est trop tard. » Il n'est donc jamais « réellement » trop tard pour rebondir.

Francis Baudevin, figure de l'exploitation picturale des logos (notamment ceux des emballages de boîtes de médicaments), élabore, conséquemment à une expérience concrète du monde, la « théorie » de « l'abstraction Canada Dry ». Il développe un



B. Lavier, *Brandt/Haffner*, 1984. © Adagp, Paris 2008. © Photo CNAC/MNAM Dist. RMN/P. Migeat.

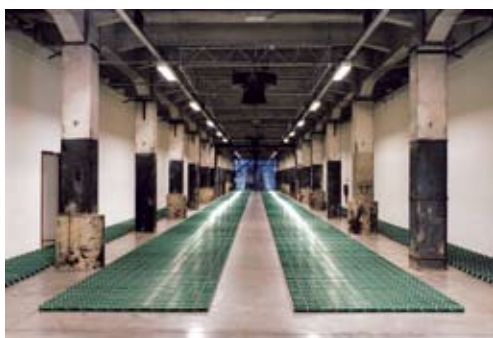
on the floor was made up of 500 rods each 2 metres in length arranged on the basis of strict geometric rules. This piece had been post-produced with 6,015 beer cans, turning the spectator into an actor. This postulate altered the work, turning it into a performance sculpture, apt for consumption. Elsewhere, **Sheena Macrae** was a kind of video-jockey who mistreated her stock of films and series. She who once worked in a post-production studio is still fascinated by these standards to be³ manipulated, compressed, accumulated and cut up. She explains narrative recurrences and methods of shooting, deconstructing the structures and contents of these programmes. **Raphaël Boccanfuso**, with his work *Untitled*, pixelised images which mimic the neutrality of postcards. They showed public buildings that frequently appear in the media and whose distribution is protected. How does one come to recognise these informed images whose original element (the pixel) has taken over from the overall subject? Ultimately, what is involved is an almost literal relation to post-production, bringing the rough version to the state of finished product (mixing/mastering and pixelisation).

Like **Élodie Lesourd**, **Raphaël Boccanfuso** used images that do not belong to him and that already exist. Because making something new at all costs is not new, why not make something new with old things, just like that fantasy of post-modernism. The entire work of **Jérôme Saint-Loubert Bié** consisted in a recycling of already existing materials, while at the same time redefining the issue of the 'artistic'. Shifting from 'What can we make that's new?' to 'What shall we do with it?'. As Nicolas Bourriaud points out, artists nowadays are *sémionautes*; otherwise put, they 'produce above all original itineraries among signs. All works hail from a script that the artist projects onto culture, regarded as the framework of a narrative—which, in its turn, projects possible new scripts, in an endless motion.'³

Another story of 'possibles' is that of *abstraction*, whose practitioners were **Claude Rutault** (#1), **Nicolas Floc'h** (*Performance Painting #4*), **Élodie Lesourd** (*Implicit Content*), **Francis Baudevin** (*Merlin Leroy*), **François Paire** (*Sticky Label*), **Daniel Firman** (*Butterfly*), **Raphaël Boccanfuso** (*Untitled*), **Pascal Pinaud** (#2) (*Rowan Red Skoda 02A03*) and **Sheena Macrae** (*Odyssey*).

³ Nicolas Bourriaud, *op. cit.*

répertoire ouvert à toutes les formes de spéculations et expose la question du *conditionnement* dans les deux acceptions du terme (en résumé, l'emballage et Pavlov). Autre exemple : quand **Nicolas Floc'h** présente son œuvre performative *Beer Kilometer*, il fait explicitement référence à l'installation réalisée par le sculpteur américain Walter de Maria en 1979, *The Broken Kilometer*. Cette pièce, monumentale, se composait de 500 barres de 2 mètres de long disposées au sol suivant des règles géométriques strictes. **Nicolas Floc'h** l'a *postproduite* avec 6 015 canettes de bière et en faisant du spectateur un acteur; il a ainsi transformé l'œuvre en une sculpture performative et consommable. Par ailleurs, **Sheena Macrae** est une sorte de vidéo-jockey qui martyrise son stock de films et de séries. Elle qui travailla dans un studio de postproduction reste fascinée par ces standards à manipuler, compresser, accumuler, découper.



N.Floc'h, *Beer Kilometer*, 6 août 2004, 21 h.

Pendant explicite des récurrences narratives, des modes de tournage, elle déconstruit les structures et les contenus de ces programmes. Dans *Sans titre*, **Raphaël Boccanfuso** pixellise des images qui miment la neutralité de cartes postales de bâtiments publics, ultramédiatisés et dont la diffusion est protégée. Comment en vient-on à reconnaître ces images informées quand l'élément originel (le pixel) a pris le pas sur le sujet global ? Il s'agit, au final, d'un rapport quasi littéral à la postproduction, qui amène le produit brut (version *rough*) à un produit fini (mixage/*mastering* ou pixellisation). Tout comme **Élodie Lesourd**, **Raphaël Boccanfuso** utilise des images qui ne lui appartiennent pas et qui préexistent. Puisque faire absolument du nouveau n'est pas nouveau, pourquoi ne pas

Claude Rutault's 'definition/method' multiples were the most direct expressions of this, challenging the fetishist aspect peculiar to all works of art by the use of a radical form of abstract painting. A case in point, **Nicolas Floc'h's** *Performance Painting #4*, consisting of monumental black monochrome panels, gave glimpses, as the viewer moved about, of the signs of some activity on the paint's surface, which turned out to be[©] recontextualised dance mats. The work once again shed its supposed autonomy and laid claim to an inclusion in the world. **Élodie Lesourd**, with her pseudo-minimalist piece *Implicit Content*, expressed, in other terms, the abstract potential of the logo in the operation of re-appropriation of forms from the underground and the avant-garde. **Francis Baudevin** also negotiated both a mental image and a physical image. His 'original' wall painting, titled *Merlin Leroy*, presented a green triangle which referred both to abstract painting (form, colour) and to the social aspect of this piece, the logo of the French mass distribution company. In the light of the fact that this man is a music fan, the remixes of his abstract paintings became all the more effectively and mentally compatible with those produced by **Élodie Lesourd** (*Implicit Content*, for example). **Daniel Firman** produced *Butterfly*, a neon sculpture hung like a picture, which called to mind the 'it works' Apple Macintosh logo.



N.Floc'h, *Beer Kilometer*, 7 août 2004, 3 h.

The extracted enlarged sign becomes abstract. **François Paire**, in *Sticky Label*, produced a three-dimensional mural version of abstraction, by exploding the logo, crushing it, enlarging it, kneading its image and its meaning. There is what one sees. There is what one knows. Always. Likewise **Raphaël Boccanfuso's** work *Untitled* questioned the status

faire du nouveau avec de l'ancien, à l'instar de ce fantasme du postmodernisme. Le travail tout entier de **Jérôme Saint-Loubert Bié** consiste en un recyclage des matériaux préexistants, accompagné d'une redéfinition de la question de l'« artistique ». Passant de « que faire de nouveau ? » à « que faire avec ? ». Comme le précise Nicolas Bourriaud, les artistes sont aujourd'hui des *sémionautes*, c'est-à-dire qu'ils « produisent avant tout des parcours originaux parmi les signes. Toute œuvre est issue d'un scénario que l'artiste projette sur la culture, considérée comme le cadre d'un récit – qui projette à son tour de nouveaux scénarios possibles, en un mouvement sans fin³ ».



C.Rutault, *d/m 106 toile/papier*, 1979 (détail).

Une autre histoire de « possibles » est celle de l'abstraction, dont les acteurs sont **Claude Rutault** (#1), **Nicolas Floc'h** (*Performance Painting #4*), **Élodie Lesourd** (*Implicit Content*), **Francis Baudevin** (*Merlin Leroy*), **François Paire** (*Sticky Label*), **Daniel Firman** (*Butterfly*), **Raphaël Boccanfuso** (*Sans titre*), **Pascal Pinaud** (#2) (*Rowan Red Skoda 02A03*), **Sheena Macrae** (*Odyssey*).

Les multiples « définitions/méthodes » de **Claude Rutault** en sont les plus directes émanations, défiant l'aspect fétiche incombant à toute œuvre d'art par la mise en œuvre d'une peinture abstraite radicale. Ce à quoi répondait la *Performance Painting #4* de **Nicolas Floc'h**, monumentaux monochromes noirs laissant apparaître, au gré des déplacements du spectateur, les traces d'une activité à la surface de la matière, et qui se révèlent être[®] des tapis de danse recontextualisés. L'œuvre se débarrasse à nouveau de sa supposée autonomie pour revendiquer une inscription dans le monde. Avec sa

³ Nicolas Bourriaud, *Postproduction*, *op. cit.*

of the image (its degradation) and, by pixelating protected images of buildings already featured by the media, he reduced the information of the image by minimising the number of pixels. The mosaic obtained, both conceptually and visually, is the essential principle of abstraction. **Pascal Pinaud** also had his very own version of abstraction, pictorial, yes, but polished and seductive, in the form of car bodywork, full of colour, tangibly anchored in the reality of a garage. In an altogether contemporary version of abstraction, **Sheena Macrae** dissects films and series that fascinate her, developing an irremediably acerbic critique of them. From the structural and cyclical viewpoint, her approach to 'image' material leads her to produce installations reminiscent of Op art, particularly in the case of *Odyssey*, which cut up *2001, A Space Odyssey*⁴ into slivers of space and time, making it possible to see the entire film in seven minutes, aping our praxis of entertainment, mass culture, our quest for speed and our (over)consumption of imagery.

Other connections could be seen, by taking, for example, 'the functional spaces' applied by **Nicolas Floc'h** (*Structure multifonctions*), **Arnaud Maguet** (*L.D.R.R.'s Jukejoint*), **Stefan Shankland** (*A.T.P.*) and **Pascal Pinaud** (*Serre à dessins*), as well as to a certain degree the works of **Tatiana Trouvé** (#3) (the *B.A.I.* maquettes), **Daniel Chust Peters** (#1) (*Gira Sol*) and **Pierre Petit** (*Pipeline*).^(b)



N.Floc'h, *Performance Painting #4*, 2006.

When **Nicolas Floc'h** presented his *Structure multifonctions*, it was in its 'retrospective form'. In other words, in the exhibition space (panels,

⁴ Stanley Kubrick, 1968.

pièce pseudo-minimaliste *Implicit Content*, **Élodie Lesourd** exprimait, en d'autres termes, le potentiel abstrait du logo dans l'entreprise de réappropriation par le capital des formes de l'underground et de l'avant-garde. **Francis Baudevin** négocie aussi dans ses œuvres une double image, mentale et physique. Sa peinture murale « originale » intitulée *Merlin Leroy* dresse un triangle vert qui renvoie à la fois à la peinture abstraite (forme, couleur) et à la charge sociale de ce morceau, le logo d'une grande enseigne française de bricolage.

Par ailleurs, les « remixes » de peintures abstraites de cet homme fan de musique s'harmonisent particulièrement efficacement avec celles d'**Élodie Lesourd** (*Implicit Content*, par exemple). **Daniel Firman** a produit *Butterfly*, une sculpture néon accrochée comme un tableau, qui n'est pas sans évoquer le logo du Macintosh « qui travaille ». Le signe, agrandi, extrait, devient abstrait. **François Païre** a donné avec *Sticky Label* une version murale et tridimensionnelle de l'abstraction, en explosant un logo, en le triturant, en l'agrandissant, en malaxant son image et son sens.



P.Pinaud, *Rowan Red Skoda (OZA03)*, 2002 ; *Blue Lucia Citroën (06A14)*, 2006.

Il y a ce que l'on voit, il y a ce que l'on en sait. Toujours. De même, *Sans titre* de **Raphaël Boccanfuso** interroge le statut de l'image (sa dégradation). En pixellisant avec un minimum de pixel des images protégées et médiatisées de bâtiments, il réduit en outre leur information. La mosaïque obtenue est, conceptuellement et visuellement, le principe essentiel de l'abstraction. **Pascal Pinaud** a lui aussi sa version de l'abstraction, picturale certes, mais *polishée* et séduisante, de carrosserie de voiture, plein fard, concrètement ancrée dans le réel d'un

stool, screen, documentation) were brought together almost all the forms and functions that its structure had taken on, putting forward a collaborative imperative for the realisation of the piece (a director, an exhibition curator, an artist, a set designer, a musical group responsible for the structure). **Arnaud Maguet** decided to show his *L.D.R.R.'s Jukejoint* not in its form defined as 'physical presentation structure' of its label *Les Disques en Rotin Réunis*, but rather as a loud echo (and yet in the realm of fantasy) of the archeology of the jukejoint (those temporary huts in the southern states of the USA where people played rhythm 'n' blues and which witnessed the birth of rock 'n' roll via myth) and the history of travelling cinemas, those proto-spectacular forms of the 20th century. He bore witness to the diversity of interpretation that artists could provide of what is still today traditionally called the *société du tout spectacle* (society of total spectacle), and he highlighted the fetish-like character of goods (especially in music). With *AtelierTransPal*, **Stefan Shankland** found his own way of describing a multi-functional structure favourable to the development of projects, creating a place based on wooden warehouse pallets, highlighting the pivotal issues of his activity: 'Where does my praxis take place?', 'When does my praxis take place?', 'What does my praxis produce?' and 'Who is practicing?'.



F.Baudevin, *Merlin Leroy*, 2007.

Like **Pascal Pinaud's** *Serre à dessins*, which imposed an externalisation of the body, like a remote observer, following a reduction of the exhibition area for drawings, **Tatiana Trouvé's** models of the *Bureau d'Activités Implicites* and **Daniel Chust Peters'** reproductions of his own workplace, the

garage. Dans une version tout à fait contemporaine de l'abstraction, **Sheena Macrae** a décortiqué les films et séries qui la fascinent tout en l'incitant à développer une critique acerbe et irrémédiable. Du point de vue structurel ou conjoncturel, son approche du matériau « image » l'amène à réaliser des installations évoquant l'op art ; c'est notamment le cas pour *Odyssey*, qui découpe en tranches temporelles et spatiales 2001, *Odysée de l'espace*⁴, jusqu'à condenser l'intégralité du film en sept minutes. **Sheena Macrae** singe ainsi notre pratique du divertissement, de la culture de masse, notre quête de vitesse et notre (sur)consommation d'images.



A. Maguet, *L.D.R.R.'s Jukejoint*, 2004.

D'autres connexions étaient envisageables, si l'on évoque par exemple « les espaces fonctionnels » mis en œuvre par **Nicolas Floc'h** (*Structure multifonctions*), **Arnaud Maguet** (*L.D.R.R.'s Jukejoint*), **Stefan Shankland** (*A.T.P.*) et **Pascal Pinaud** (*Serre à dessins*), ainsi que, dans une certaine mesure, les œuvres de **Tatiana Trouvé** (#3) (les maquettes du *B.A.I.*), **Daniel Chust Peters** (#1) (*Gira Sol*) et **Pierre Petit** (*Pipeline*)^b.

Nicolas Floc'h a exposé sa *Structure multifonctions* dans sa « forme rétrospective », c'est-à-dire que l'espace de monstration (panneaux, tabouret, écran, documentations) réunissait la quasi-intégralité des formes et fonctions qu'avait pu prendre sa structure, avançant une nécessité collaborative pour l'actualisation de la pièce (un metteur en scène, un commissaire d'exposition, un artiste, un scénographe et un groupe de musique prirent en charge la structure).

⁴ Stanley Kubrick, 1968.

studio, lent perspective to the issue of the place of experience and life. Because fiction – make believe – is one of the best ways of grasping reality, be it via mental spaces (**Tatiana Trouvé's** models) or more physically (those of **Daniel Chust Peters'** workshops, which all tend to be[©] manipulated by the viewer/actor). In a way, it's a question of reducing the better to grasp. Gaston Bachelard suggested that we 'possess all the better the world [because we are] more deft at miniaturising it'.⁵ As for **Pierre Petit**, his façade-maker made full use of the power of manufactured objects to project and fascinate, turning a functional structure into a medium of expression for the globalisation phenomenon.



P. Pinaud, *Serre à dessins (00A19)*, 2000.

Some works adopted another, almost tautological approach, exploring modes of exhibition. This was the case with works by **Claude Rutault** (*d/m 140, prêter la collection*), **Pascal Pinaud**, **Arnaud Maguet** (*L.D.R.R.'s Jukejoint*), **Francis Baudevin** (*Cartels*), **Alain Bernardini** (#1) (*Tu m'auras pas (agents de nettoyage, de sécurité, d'accueil)*, *Mac/Val*, *Vitry-sur-Seine*), **Serge Lhermitte** (#3) (*Patrimoine Et Relevés de Paye* and *La R.T.T. vous va si bien*), **Sandy Amerio** (*Songs*), **Jérôme Saint-Loubert Bié** (*Zones de Productivités Concertées*), **François Paire** (*Sliding Idol*) and **Jonathan Monk** (*Gallery Hours*). **Claude Rutault** chose an exhibition method based on *definition/method 140, prêter la collection* (1983): 'Establishment of a background description of the collection, a copy of which to be[©] kept by the acquirer assuming responsibility for it and cr. featuring after this list are descriptions of the loan

⁵ Gaston Bachelard, 'La Miniature', in *La Poétique de l'espace*, 1957.



S.Shankland, *AtelierTransPal/London*, 2006.

Arnaud Maguet choisit de présenter le *L.D.R.R.'s Jukejoint* non dans la « structure de présentation physique » de son label *Les Disques en Rotin Réunis*, mais en tant qu'écho fort (et pourtant de l'ordre du fantôme) à l'archéologie du *jukejoint* (ces cabanes éphémères du sud des États-Unis où l'on jouait du rythm'n blues... et qui virent naître le rock'n roll par le truchement du mythe), ainsi qu'à l'histoire des cinémas itinérants, formes protospectaculaires du XX^e siècle. Il témoigna de la diversité d'interprétation que peuvent donner les artistes sur ce qu'il convient encore d'appeler la société du tout spectacle et du caractère fétiche de la marchandise (notamment dans la musique).

Stefan Shankland, avec *AtelierTransPal*, déclina à sa façon une structure multifonctionnelle propice au développement de projets, créant un lieu à base de palettes de manutention en bois, mettant en exergue les questions centrales de son activité : « où a lieu ma pratique ? », « quand a lieu ma pratique ? », « que produit ma pratique ? » et « qui pratique ? ».

De même que la *Serre à dessins* de **Pascal Pinaud** imposait une extériorisation du corps, en observateur distant, conséquemment à une réduction de l'espace d'exposition de dessins, les maquettes du *Bureau d'Activités Implicites* de **Tatiana Trouvé** et les reproductions de **Daniel Chust Peters** de son propre espace de travail, l'atelier, mettent en perspective la question du lieu d'expérience et de vie. La fiction demeurant un des meilleurs moyens d'appréhender le réel, que ce soit *via* des espaces mentaux (les maquettes de **Tatiana Trouvé**) ou plus physiquement (celles des ateliers de **Daniel Chust Peters**, qui tendent toutes à être[©] manipulées par le spectateur/acteur).

conditions, set forth as precisely as possible. cr's role is to discuss the following with the acquirer: organisation of the loan in its artistic, economic and legal aspects, presentation of the collection, publication of a catalogue.' **Pascal Pinaud** took walls from the previous section and laid them on the floor, turning them into 'platforms'. With his *Serre à dessins*, he put the viewer at the base of the wall and specified the viewing limits.



N.Floc'h, *Structure multifonctions*, 2006.

Arnaud Maguet's L.D.R.R.'s Jukejoint, just like the *Serre à dessins*, was an endless duplication (*mise en abyme*) of exhibition space. The former, made of wooden planks, made it possible to detect and listen, more or less clearly, to what was going on inside in the manner of Elvis at the time. The latter asserted a transparency, but with an obvious concern for readability: as it was impossible to enter the greenhouse, you could see only the flipside of the drawing (its black and white facsimile), unless you walked round the greenhouse to see, from a distance, those same drawings the right way round. Choosing, singling out, criticising, from the Greek *crisis*? **Francis Baudevin** elected to play with the title card; a keen observer, he knows how people stoop in front of such a notice in order to extract from it an invariably expected piece of information, but without in so doing casting a responsible eye over the work itself. One eye would have sufficed. **Alain Bernardini**, for his part, strove to spotlight the people you don't see, the people you don't talk about: the museum staff hard at work before, during and after opening hours, working away in the wings, behind the scenes, working to ensure the exhibition goes smoothly. **Serge Lhermitte** proposed two radically contrasting approaches

Réduire pour mieux saisir, en quelque sorte. Gaston Bachelard laissait entendre que l'on « possède d'autant mieux le monde [que l'on est] plus habile à le miniaturiser⁵ »... Quant à **Pierre Petit**, son façadancier exploitait le pouvoir de projection et de fascination propre aux objets manufacturés, en faisant d'une structure fonctionnelle un support d'expression du phénomène de mondialisation.



T.Trouvé, Maquette du B.A.I., 2007 (détail).

Autre approche, quasi tautologique, celle des structures de la forme « exposition ». On y aurait trouvé **Claude Rutault** (*d/m 140, prêter la collection*), **Pascal Pinaud**, **Arnaud Maguet** (*L.D.R.R.'s Jukejoint*), **Francis Baudevin** (*Cartels*), **Alain Bernardini** (#2) (*Tu m'auras pas (agents de nettoyage, de sécurité, d'accueil), Mac/Val, Vitry-sur-Seine*), **Serge Lhermitte** (#3) (*Patrimoine Et Relevés de Paye et La R.T.T. vous va si bien*), **Sandy Amerio** (*Songs*), **Jérôme Saint-Loubert Bié** (*Zones de Productivités Concertées*), **François Paire** (*Sliding Idol*) et **Jonathan Monk** (*Gallery Hours*). **Claude Rutault** choisit un mode d'exposition basé sur la *définition/méthode 140, prêter la collection* (1983) : « établissement d'un descriptif de la collection dont le preneur en charge et cr. doivent conserver un exemplaire. figurant à la suite de cette liste sont décrites les modalités du prêt avec la plus grande précision possible. le rôle de cr. est à discuter avec le preneur en charge : organisation du prêt dans ses aspects artistiques, économiques, juridiques, présentation de la collection, rédaction d'un catalogue »... **Pascal Pinaud** a conçu son exposition à partir de cimaises du volet précédent mises à terre, transformées en socle, autrement

⁵ Gaston Bachelard, « La miniature », in *La Poétique de l'espace* [1957], Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004.

to display, the first focused around a 'rough and ready' hanging, with photographs on the floor and strips of wallpaper on the walls. Opposite, a red carpet substitute unrolled for framed photographs, with an inner frame, meticulous and 'arty'. Style at the service of content. **Sandy Amerio**, forever on a quest for linguistic styles to explain our reality, proposed a shift of art praxis, by choosing the performance and sound. The stage was the exhibition venue, Hugo Ball and the Cabaret Voltaire in the line of fire. **Jérôme Saint-Loubert Bié**, for his part, lingered on what was produced by the exhibition itself. Exhibition photographs, catalogues, documentation of every sort, and archives. In this conceptual work, knowing how to think questioned know-how. Meanwhile, **François Paire** was pursuing his work *with* the sphere of the 'communicants' and their (in)efficiency, making reference to the Warhol adage: 'When you think about it, big stores are a bit like museums.'⁶ Or the other way round. **Jonathan Monk** wound things up by focusing on the opening hours of his galleries, the neon tubing being switched on in real time and corresponding to the place represented. If the neon tubing is on, the gallery is open, so the works can be viewed. But when it is off, what then?



D.Chust Peters, *Gira-Sol*, 2001-2002 (détail).

The 'contextual' approach might have seen **Serge Lhermitte** in conversation with **Simon Starling** (#3), **Alain Bernardini** with **Stefan Shankland**. While **Serge Lhermitte** questioned our relation to heritage (individual and collective), **Simon Starling's** show created hyperlinks which connected different spaces, times, histories and cultures, giving rise to micro-utopias. **Alain Bernardini** reacted to a context by deciding to take the pulse of the place by way of some of the people involved in it. By taking an interest in the

dit en « plates-formes ». Avec sa *Serre à dessins*, il mettait en outre au pied du mur le spectateur et pointait les limites de la vision.

Le *L.D.R.R.'s Jukejoint* d'**Arnaud Maguet**, tout comme la *Serre à dessins*, sont des mises en abîme d'espaces d'exposition. La première, faite de planches de bois, permettait de deviner et d'écouter à la manière d'Elvis à l'époque, plus ou moins bien, ce qui se passait à l'intérieur. La seconde affirmait une transparence mais selon un clair souci de lisibilité, puisque, ne pouvant entrer dans la serre, il était impossible de voir autre chose que les versos des dessins (fac-similé noir et blanc), à moins de faire le tour de la serre pour apercevoir, de loin, les rectos de ces dessins de face.



Jukejoints en Floride, 1944. © Photo Marion Post Wolcott.

Choisir, distinguer, critiquer, du grec *crisis* ? **Francis Baudevin** a choisi de jouer avec le « cartel » ; observateur attentif, il sait combien on se courbe aisément devant un cartel afin d'y piocher une information toujours attendue, mais sans engager un regard responsable sur l'œuvre elle-même. Un œil aurait suffi. **Alain Bernardini** s'est attaché, lui, à exposer ceux que l'on ne voit pas, ceux dont on parle moins : le personnel du musée qui travaille avant, pendant et après les horaires d'ouverture, qui travaille en coulisse, qui travaille à la bonne marche de l'exposition. **Serge Lhermitte** a proposé deux approches radicalement opposées de *display*. La première autour d'un accrochage « brut » : photographies au sol et bandes de papiers peints sur les cimaises ; en face, la seconde : un ersatz de tapis rouge déroulé pour des photographies encadrées, avec marie-louise, soignées, « arty ». La forme au service du fond. **Sandy Amerio**, toujours dans une recherche de modes de langage pour expliciter notre réel, a déplacé la pratique artistique en choisissant la forme performative et sonore. La

venues for his activities, **Stefan Shankland**, for his part, highlighted the structures of power and the reading of an event in light of a social context. Many other (hi)stories have underpinned these three sections.⁽⁶⁾



F.Baudevin, *Campbell's*, 1992.

It might have been possible to read these exhibitions through the issue of the 'body' or 'corpus' – 'social' corpus with **Sandy Amerio**, **Serge Lhermitte**, **Alain Bernardini**, and **Tatiana Trouvé**, 'hollow' or 'negative' corpus with **Pierre Petit**, **Tatiana Trouvé** and **Arnaud Maguet**. Dance might have put within the selfsame circle some of **Nicolas Floc'h's** performances and the video produced by **Daniel Chust Peters**, who got his studio to 'take the air', transported by dancers,⁷ and – why not? – **Alain Bernardini's** video, which offered a breath of fresh air to the museum staff by giving them an opportunity to invent a choreography for

⁶ *In America*, 1985.

⁷ *Saltar per l'aire*, 2007.



A. Bernardini, *Tu m'auras pas*, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine, 2006.

scène est le lieu de l'exposition, Hugo Ball et le Cabaret Voltaire en ligne de mire. Jérôme Saint-Loubert Bié, quant à lui, s'est attardé sur ce qu'avait produit l'exposition elle-même : photographies d'exposition, catalogues, documentation en tous genres, archives. Démarche conceptuelle où le savoir-penser questionne le savoir-faire. Pendant ce temps, François Paire poursuivait son travail avec la sphère des « communicants » et leur (in)efficacité, faisant référence à l'adage warholien « Quand on y songe, les grands magasins sont un peu comme des musées⁶ ». Ou l'inverse. Jonathan Monk conclut en adressant les horaires d'ouverture de ses galeries, chaque ensemble de néons étant allumé en temps réel et en correspondance avec le lieu qu'il représente. Si c'est allumé, la galerie est ouverte et les œuvres sont donc visibles. Mais lorsque c'est éteint, alors ?



S. Amerio et J.M. Montera, concert, 2007. © Photo T. Louapre.

L'approche « contextuelle » aurait pu voir Serge Lhermitte s'entretenir avec Simon Starling (#3), Alain Bernardini avec Stefan Shankland. Alors que Serge Lhermitte questionnait notre rapport au patrimoine (individuel et collectif), l'exposition de Simon Starling créait des hyper-liens mettant en relation des espaces, des temps, des histoires et des cultures différents, pour donner naissance à des micro-utopies. Alain Bernardini a réagi à un contexte en décidant de prendre le pouls d'un lieu à travers certains de ses acteurs. Stefan Shankland, en s'intéressant aux lieux de sa pratique, a mis en exergue les structures du pouvoir et la lecture d'un événement à la lumière d'un contexte social. Beaucoup d'autres histoires ont étayé ces trois volets⁶.

⁶ Andy Warhol, in *America*, New York, Harper Collins, 1985.

⁷ *Saltar per l'aire*, 2007.

themselves. Nicolas Floc'h, Jérôme Saint-Loubert Bié, Sheena Macrae, Tatiana Trouvé again and Claude Rutault

explored the idea of the archive. 'Fire' built some interesting bridges between the oeuvre of Stefan Shankland, the *Autoxylopyrocloboros* of Simon Starling, the last *Untitled (Barbecue)* of Nicolas Floc'h, and even the short-lived installation produced by Arnaud Maguet, titled



Hugo Ball, Cabaret Voltaire, 1916. © Photo akg-images.

'In Girum imus nocteeteeeee...', half the title of a film made by Guy Debord in 1978, itself borrowed from Virgil, whose palindromic title read *In Girum imus nocte et consumimur igni* (meaning: We turn around at night and we are devoured by fire). Through the perfect compatibility of style and content, the Latin sentence expresses the ecstatic experience of a loss with no return.

We might also have talked about the Villa Savoye at Poissy, built in 1931 by Le Corbusier, which was an important place of inspiration, exhibition and reflection for the artists Alain Bernardini, Raphaël Boccanfuso and François Paire, as well as Claude Rutault and Stefan Shankland.

There's no end to it.

⁸ Nicolas Floc'h, furthermore, produced a *Vehicle* that is permeated by propositions made by musicians and artists working on sound. For its first presentation, Jérôme Poret composed an original sound.

Jonathan Monk, who is also fond of little stories, has often made reference to rock, especially in his series *Waiting for Famous People* (1995-1997), where you could see him waiting for celebrities such as Godot and the mythical Elvis, in airport concourses, clutching a poster. A formal concordance, when you look at the work of Arnaud Maguet, who took Elvis as an almost

Nous aurions encore pu lire ces expositions à travers la question du « corps », « social » avec **Sandy Amerio**, **Serge Lhermitte**, **Alain Bernardini**, **Tatiana Trouvé**, « en creux » avec **Pierre Petit**, **Tatiana Trouvé**, **Arnaud Maguet**... La danse aurait pu inclure dans un même cercle certaines performances de **Nicolas Floc'h** et la vidéo de **Daniel Chust Peters** qui fait « prendre l'air » à son atelier, (trans)porté par des danseurs⁷, et pourquoi pas la vidéo d'**Alain Bernardini**, qui faisait respirer une bouffée d'air frais au personnel du musée en lui donnant l'occasion de s'inventer une chorégraphie.

La question de l'archive a fait son chemin, si l'on pense à **Nicolas Floc'h**, **Jérôme Saint-Loubert Bié**, **Sheena Macrae**, **Tatiana Trouvé** encore, **Claude Rutault**...

Le « feu » a construit des ponts intéressants entre l'œuvre de **Stefan Shankland**, l'*Autoxylopyrocycloboros* de **Simon Starling**, l'*Untitled (Barbecue)* final de **Nicolas Floc'h**, voire même l'installation d'**Arnaud Maguet** qui n'a pas fait long feu intitulée « *In Girum imus nocteeeeeee...* », moitié du titre d'un film de Guy Debord réalisé en 1978, lui-même emprunté à Virgile – le titre palindromique est « *In Girum imus nocte et consumimur igni* » (signifiant « Nous tournons en rond dans la nuit et nous sommes dévorés par le feu »). Cette sentence latine exprime, par l'adéquation parfaite de la forme et du fond, l'expérience extatique d'une perte sans retour.

Nous aurions aussi pu évoquer la villa Savoye de Poissy, construite en 1931 par Le Corbusier et qui a été un lieu d'inspiration, d'exposition et de réflexion important pour **Alain Bernardini**, **Raphaël Boccanfuso**, **François Paire**, ainsi que **Claude Rutault** et **Stefan Shankland**.

C'est sans fin.

⁷ Nicolas Floc'h réalisa par ailleurs un *Véhicule*, pièce que l'on peut habiter et qui est traversée par des propositions de musiciens, d'artistes travaillant sur le son. Pour sa première présentation, Jérôme Poret a composé un son original.

Jonathan Monk, amateur aussi de petites histoires, a souvent fait référence au rock, notamment dans sa série « Waiting for Famous People » (1995-1997), où on le voit attendre des célébrités comme Godot ou le mythique Elvis, dans des halls d'aéroport, pancarte à la main. Concordance formelle avec le travail d'Arnaud Maguet, qui fit d'Elvis l'objet quasi central de ses pièces et qui réalisa en



R.Boccanfuso, *Sans titre*, 2001-2006.



S.Shankland, *TRANS-PAL/machines à transiter #2*, 2005-2006.



« Les Heures claires », Villa Savoye, 2002. F.Paire, *Sticky Label* ; A.Bernardini, *17 minutes toutes les 4 heures*. © Photo F.Paire.

central object of his pieces and, in 2000, made *In Elvis We Trust: Meeting Point*. Another form of mythomaniacal rendez-vous with what remains of a cultural obsession. This meeting point may conjure up an agreeable round trip with the series of *Meetings* produced by Jonathan Monk, an appointment that he makes with his public (*A la Tour Eiffel, le 13 octobre 2008 à midi*, for example). Each occasion is a manufactured, tangible but make-believe situations, the better to grasp reality.

Off-kilter still, one of Élodie Lesourd's works, *Elvis Presley/The Clash* (2004), consisted in merging two album covers (the one for

2000 *In Elvis We Trust: Meeting Point*. Autre forme de rendez-vous mythomane avec ce qui reste une obsession culturelle. Ce point de rencontre peut évoquer un aller/retour plaisant avec la série « Meetings » de Jonathan Monk, rendez-vous qu'il donne à son public (*À la Tour Eiffel, le 13 octobre 2008 à midi*, par exemple). À chaque fois des situations fabriquées, concrètes, mais fictives, pour mieux saisir le réel.

Décalage toujours, une des œuvres d'Élodie Lesourd, *Elvis Presley/The Clash* (2004), consiste à fusionner deux pochettes d'albums (celle de *London Calling* des Clash avec celle de l'album éponyme du King), explicitant l'histoire du rock en train de se faire. La pochette de l'album ainsi obtenue est signée Ray Lowry et illustrée d'une photo de Pennie Smith montrant Paul Simonon qui explose sa basse Fender au concert du New York Palladium, le 21 septembre 1979. Clin d'œil au premier album rock d'un Blanc, l'album éponyme d'Elvis pour RCA en 1956, dont le lettrage rose et vert est repris et l'« Elvis Presley » transformé en « London Calling ». Les Clash souhaitaient faire le testament du rock avec cet album, qu'ils avaient intitulé, avant sa sortie officielle, *The Last Testament*. La dématérialisation du support ne conduit-elle pas à une fétichisation de l'objet ? « Plus d'Elvis, ni de Beatles, ni de Rolling Stones », clamait en 1977 Joe Strummer, le leader des Clash. On aurait pourtant tendance à penser qu'on en entend toujours plus, aujourd'hui. Même en vitrine. Et l'envie de signaler que Ramones n'est pas une marque de tee-shirt, mais bel et bien un groupe de musique.

Raphaël Boccanfuso déclinait une infiltration « punk » du système dans des pièces faisant référence à cette mouvance : une boule de cristal polie où il était inscrit « NO FUTURE », des ronds de serviette avec, pyrogravé, plutôt que les prénoms de leurs possesseurs, le slogan « punk not dead ».



D.Firman, *Appartement/Galerie – Plan mémoire E*, 1998. Collection Frac Bourgogne. © Photo A.Morin.

^b De manière détournée, ces « autoconstructions » étaient contenues dans d'autres œuvres de Simon Starling et de Daniel Firman. Simon Starling réalisa *Shedboatshed (Mobile Architecture No. 2)* en 2005, que l'on peut traduire par *Abri-bateau-abri (Architecture mobile n° 2)*. Cette œuvre consista en un voyage fastidieux, au cours duquel il démantela un abri en bois pour en faire un bateau, afin de rejoindre par le Rhin le musée à Bâle où il était invité à exposer et où il reconstruisit l'abri. Les traces de la re-fabrication étaient lisibles, et les procédés de transformation, d'économie, d'écologie et de politique étaient tous visibles. Ces expériences en forme de cycle sont toujours des moyens de questionner la modernité, la production, l'inaltérable course en



S.Starling, *Shedboatshed*, 2005. Museum für Gegenwartskunst, Basel. Courtesy Neugerriemschneider, Berlin.

the Clash's *London Calling* with the one for the King's eponymous album), explaining the history of rock that is being made. The album cover was by Ray Lowry, with a photo by Pennie Smith, who illustrated it, showing Paul Simonon destroying his Fender bass guitar at the concert in the New York Palladium on 21 September 1979. This is an allusion to the first rock album by a white performer, Elvis's eponymous album for RCA in 1956, from which the pink and green lettering is borrowed and the 'Elvis Presley' transformed into 'London Calling'. The Clash were keen to draw up the will of rock with this album, which was titled by the authors, before its official release, *The Last Testament*. Does the dematerialisation of the medium not lead to a fetishisation of the object? 'No Elvis, Beatles, or the Rolling Stones' declared Joe Strummer, leader of the Clash, in 1977. We nevertheless tend to think that we are always hearing more of them, these days. Even on display stands and in shop windows. One wants to point out that Ramones is not a brand of T-shirt, but a musical group, fair and square.

Raphaël Boccanfuso described a 'punk' infiltration of the system in pieces produced referring to that movement: a shiny crystal ball with the words 'No FUTURE' inscribed in it and napkin rings with, not the first name of its owner, but the slogan 'punk not dead', made using a heated stylus.

^b Simon Starling produced *Shedboatshed (Mobile Architecture No.2)* in 2005, a work that consisted in a painstaking journey, during which he dismantled a wooden shelter so that he could make a boat, then making his way on the Rhine to the museum in Basel, where he was invited to exhibit, and where he put the shelter back together again. The signs of reconstruction were visible, and the procedures of processing, economics, ecology and politics could all be detected. These cyclical experiences are invariably ways of questioning modernity, production, the unalterable forward dash of mass consumerism and global capitalism. But above all they conjure up mobile forms of architecture, just as Arnaud Maguet's *Jukejoint* contained the fleeting aspect of those structures, destroyed by the government when they were discovered and reconstructed in adjoining fields the following week. One's thoughts also focus powerfully on the TAZ as theorised by Hakim Bey. The TAZ (Temporary Autonomous Zone) cannot be defined. From the 'pirate utopias' of the 18th century to the planetary network of the 21st century, it shows itself to anyone who can manage to see it, 'appearing-disappearing' the better to dodge the State's surveyors. It occupies

avant de la consommation de masse ou le capitalisme global. Mais, surtout, elles évoquent les architectures mobiles, de la même façon que le *Jukejoint* d'Arnaud Maguet contenait l'aspect éphémère de ces structures, détruites par le gouvernement quand elles étaient découvertes, puis reconstruites dans le champ d'à côté la semaine suivante. On pense aussi fortement à la TAZ, théorisée par Hakim Bey. La TAZ (Temporary Autonomous Zone, ou zone autonome temporaire) ne se définit pas. Des « utopies pirates » du XVIII^e siècle au réseau planétaire du XXI^e, elle se manifeste à qui sait la voir, « apparaissant-disparaissant » pour mieux échapper aux arpenteurs de l'État. Elle occupe provisoirement un territoire, dans l'espace, le temps ou l'imaginaire, et se dissout dès lors que celui-ci est répertorié. La TAZ fuit les TAZs affichées, les espaces « concédés » à la liberté : elle prend d'assaut et retourne à l'invisible. Elle est une « insurrection » hors le Temps et l'Histoire, une tactique de la disparition. Le terme s'est répandu dans les milieux internationaux de la « cyber-culture », au point de passer dans le langage courant, avec son lot obligé de méprises et de contresens. La TAZ ne peut exister qu'en préservant un certain anonymat ; à l'image de son auteur, Hakim Bey, dont les articles « apparaissent » ici et là, libres de droits, dans un livre ou sur le Net, mouvants, contradictoires, mais pointant toujours quelques routes pour les caravanes de la pensée.

Ces architectures qui ont un lien fort avec le temps évoquent aussi, formellement et conceptuellement, une installation de Daniel Firman. En 1998, il réalisa « à échelle 1, en carton, *Appartement/Galerie - Plan mémoire E*, 1998, qui est une tentative de recréer un lieu (l'appartement-galerie d'Interface à Dijon), à partir des seules données de la mémoire et des sensations que le corps de l'artiste a pu enregistrer lors d'une unique visite » (Hubert Besacier, sur <http://www.frac-bourgogne.org>).

« Certaines de ces histoires sont un peu alambiquées. Quand Nicolas Floc'h présente *Beer Kilometer*, peut-être⁶ fait-il aussi un autre clin d'œil à une action de Jonathan Monk (qui a confié le design graphique de plusieurs de ses catalogues à Jérôme Saint-Loubert Bié), *Yard of Ale (Get Shirty)* de 1994, où l'artiste boit l'équivalent écossais d'un mètre de bière au... Mitre Bar à Glasgow. Glasgow, ville où Nicolas Floc'h a travaillé entre 1997 et 1999. Ville, toujours, où Simon Starling et Jonathan Monk se sont rencontrés et ont œuvré ensemble au début des années 1990, à la Glasgow School of Art...



A. Maguet,
*In Elvis We Trust:
Meeting Point*, 2000.



J. Monk, *Waiting for famous people (Elvis Presley)*, 1995.
Courtesy Galleri Nicolai Wallner.

a territory on a temporary basis, in space, in time, and in the imaginary realm, and fades away once it is listed. The TAZ flees from displayed TAZs, and spaces 'conceded' to freedom: it assaults and returns to the invisible. It is an uprising outside Time and History, a tactic of disappearance. The term has spread into the international environments of the 'cyber-culture', to the point of passing into the everyday language with its obligatory batch of misunderstandings and misinterpretations. The TAZ can only exist by preserving a certain anonymity; like its author, Hakim Bey, whose 'articles' appear here and there, without any royalties, in book form or on the Internet, moving, contradictory, but always specifying certain thoroughfares for the caravans of thought.

These forms of architecture, which have a powerful link with time, also conjure up, both formally and conceptually, an installation made by Daniel Firman who, in 1998, produced 'on a scale of 1:1, with cardboard, *Appartement/Galerie - Plan mémoire E*, 1998, which is an attempt to recreate a place (the Interface gallery-apartment in Dijon), using just the data of memory and sensations that the artist's body managed to record on a single visit' (Hubert Besacier, on <http://www.frac-bourgogne.org>).

« Some of these stories are a bit convoluted. When Nicolas Floc'h presented *Beer Kilometer*, perhaps he was also alluding to a piece by Jonathan Monk (who entrusted the graphic design of several of his catalogues to Jérôme Saint-Loubert Bié), *Yard of Ale (Get Shirty)*, made in 1994, in which the artist drank the Scottish equivalent of a metre of beer at the Mitre Bar in Glasgow. Glasgow, that city where Nicolas Floc'h worked between 1997 and 1999. That city, again, where Simon Starling and Jonathan Monk met and worked together in the early 1990s, at the Glasgow School of Art.