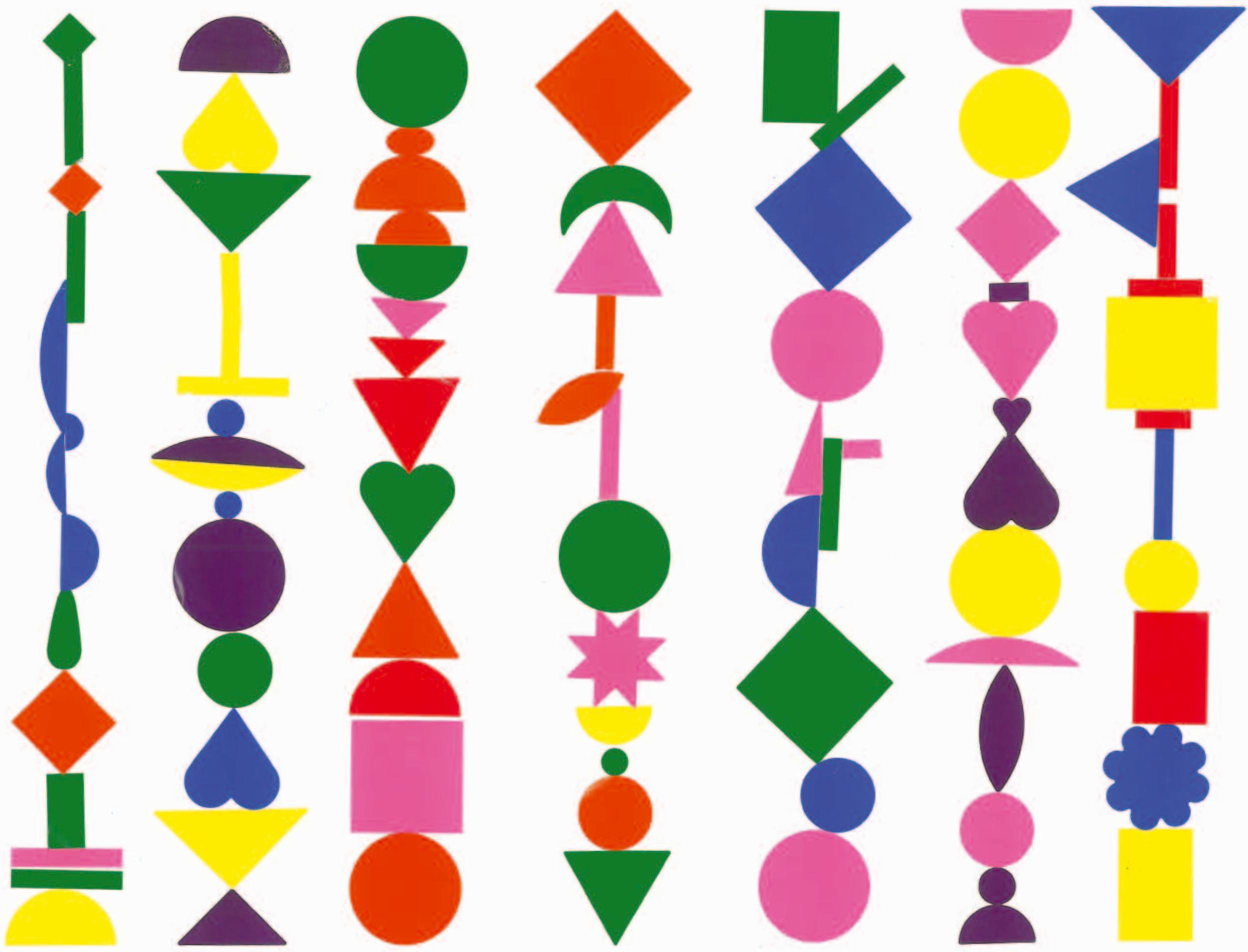




code 2.0

#5 — Automne 2012 — 0€



La GAD – Galerie Arnaud Deschin
34, rue Espérandieu – 13001 Marseille – info@lagad.eu – www.lagad.eu



Émilie Perotto et Maxime Thieffine, *Contacte*,
vue d'exposition à La GAD outside, 2012

codefrisko

— FOURNISSEUR GRAPHIQUE OFFICIEL DE CODE MAGAZINE —
DEPUIS 2005

GRAPHISME & DIRECTION ARTISTIQUE
CULTURE . MODE . ARCHITECTURE . DESIGN

WWW.CODEFRISKO.BE

Sommaire

<i>Totem</i>	<i>Ruth van Haren Noman</i>	2-3
L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction digitale	Artie Vierkant	Corentin Hamel 6
Des jambes, un blouson, des projecteurs	Valentin Bouré	Édouard Montassut 12
<i>Mirrors, Doors</i>		<i>Ellie Ga</i> 16
Des objets en bois		Vincent Loiret 22
Un monde défragmenté	Soraya Rhofir	Guillaume Hervier 29
<i>Family Friendly</i>		<i>Fayçal Baghriche</i> 34
<i>Do It Yourself</i>		<i>Benjamin Seror</i> 40
Art, fiction et réalité aux Pays-Bas		Marie Frampier 42
<i>Off The Phone</i>		<i>Lola Reboud</i> 49
<i>Totem</i>	<i>Ruth van Haren Noman</i>	50-51

Sur les gardes,
Ruth van Haren Noman, *Totem*, 2012
• www.ruthvanharennoman.be

Fantasme

Que se diraient-elles, si elles se rencontraient en vacances ou en séminaire d'édition, les images réunies dans ce nouveau numéro de **Code Magazine 2.0** ? Se comprendraient-elles ? Compareraient-elles leur mode de production, leur réception, leur pureté, leur destin ? Certaines se plaindraient sûrement d'avoir été corrompues. Quelques-unes se réjouiraient d'un retour de flamme. D'autres, regrettant leurs mariages forcés, rencontreraient la moquerie de celles nées in vitro. Sans doute un grand nombre partagerait cette réflexion : « Pourquoi prendre tant de peine à réaliser et photographier une peinture qui totalisera cinq *Like* alors qu'une photographie de vous et de vos amis mangeant 50 McChickens pourrait en totaliser des centaines ? ».

Les dernières, plus retorses, plus narcissiques peut-être, nous interpelleraient : « Pourquoi prendre tant de peine à imprimer un magazine sur la jeune création quand vous pourriez publier une newsletter bien racoleuse ? ». En icono-papirophile que nous sommes, nous leur répondrions que nous les aimons toutes, ces images, qu'elles s'engendrent ou s'effacent, qu'elles soient désarchivées ou trafiquées, qu'elles nous abusent ou nous séduisent. Mais, que nous les aimons avant tout sur papier, mises en perspectives, désirées et surprenantes.

Un fantasme d'éditeurs certes, mais un fantasme qui s'incarne. Regarde de tous tes yeux, regarde.

Laetitia Chauvin & Clément Dirié

code 2.0

/ # 5 / Automne 2012 • Rédacteurs en chef / Laetitia Chauvin & Clément Dirié • Co-fondateurs / Mariana Melo & Thomas Wyngaard rejoints par Devrim Bayar, David de Tschanner, Virginie Samyn pour *Code Magazine* (2005-2009) • Conception graphique / www.codefrisko.be / thomas@codefrisko.be • Mise en page / Aurore Caberghs pour Codefrisko • Contributeurs / Fayçal Baghriche, Marie Frampier, Ellie Ga, Corentin Hamel, Ruth van Haren Noman, Guillaume Hervier-Lanot, Vincent Loiret, Édouard Montassut, Lola Reboud, Benjamin Seror • Couverture par Codefrisko • Tirage / 10 000 exemplaires • Imprimeur / Massoz, Liège • Éditeur / Association Code Magazine 2.0, 105, rue de Rosny, 93100 Montreuil-sous-Bois, France • Contact / codemagazine2.0@gmail.com • Les opinions exprimées dans *Code Magazine 2.0* ne sont pas nécessairement celles de l'éditeur. Le contenu des publicités relève de la seule responsabilité des annonceurs. Aucune partie de cette publication ne peut être reproduite ni utilisée sous quelque forme que ce soit et par aucun procédé, électronique ou mécanique, y compris la photocopie et les microfilms, sans l'accord écrit de l'éditeur. Tous droits réservés • Remerciements / aux auteurs et aux artistes, à l'ancienne équipe de *Code Magazine* (Bruxelles), ainsi qu'à Aurore Caberghs, Marie-Thérèse Guérin, Olivier Huth, Dominique Jacquemin, Catherine Hellier du Verneuil et Camille Turpin Bäumer, Simon Jaffrot, Anne-Catherine Le Layo, Ali Nassiri, Audrey Schayes, Didier Semin, Jens Emil Sennewald, Audrey Teichmann et Thomas Wyngaard; et pour leur invitation au Palais de Tokyo: Tjorg Douglas Beer, Rebecca Lamarche-Vadel, Anne-Claire Duprat • ISSN : 2112-3535 • www.codemagazine.fr

Un tiré à part de huit pages consacré aux lauréats des Prix 2012 des Amis des Beaux-Arts de Paris est inséré entre les pages 26 et 27.

L'œuvre d'art à l'ère de sa reproduction digitale

Artie Vierkant(.com)

L'œuvre d'Artie Vierkant prend systématiquement en compte un certain nombre d'éléments pouvant être considérés comme les « goulets d'étranglement » de la vie d'une œuvre d'art. Parmi ceux-ci, la documentation réalisée sur les lieux d'exposition tient une place importante.

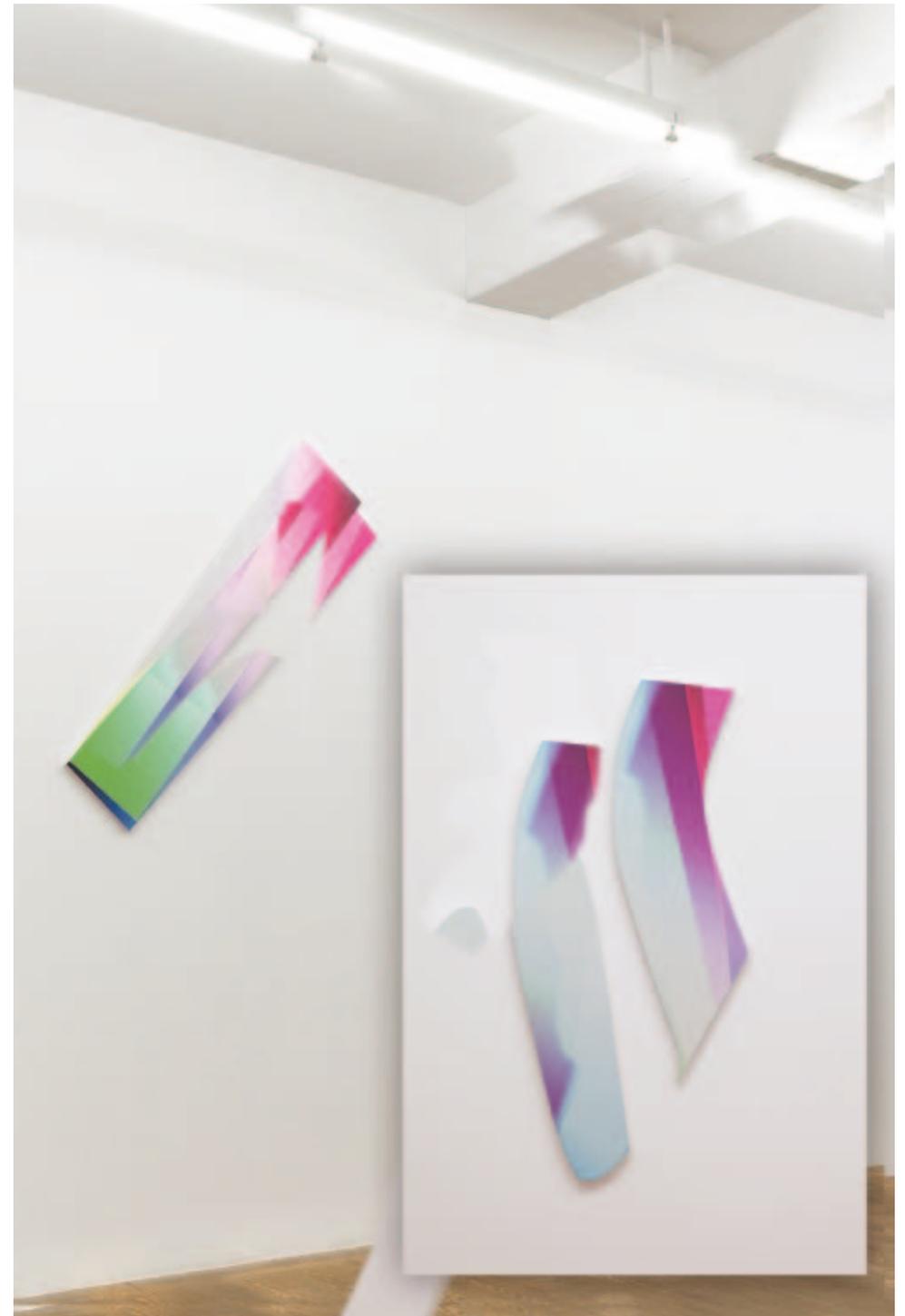
Si cette documentation a traditionnellement un rôle d'archive pour les éventuels livres d'histoire, ou de promotion pour la presse, les récents développements de la communication digitale incitent à redéfinir son champ d'action et ses modes de production. Aujourd'hui, un « visiteur » attentif voit *online* au moins autant d'expositions et d'œuvres d'art qu'en réalité. Un public important aime, partage, publie, reposte, reblogue les images d'œuvres ou d'expositions qu'il n'a pas vues. De fait, cet état questionne ce qui constitue la réalité d'une œuvre.

Parallèlement, si les modes de monstration ont été abondamment travaillés par les artistes et les curateurs, l'image de documentation d'art est un médium relativement inexploité. Il n'est qu'à voir le peu de photographes-acteurs dans ce domaine. Ceci révèle le consensus visuel portant sur ce à quoi l'art devrait ressembler.

Pour accompagner cet article, Artie Vierkant a spécifiquement réalisé des images de « documentation ». Elles proviennent d'une série d'œuvres en cours, intitulée « Image Objects », et dont l'origine même est ambiguë. Chaque œuvre est issue d'un fichier numérique, réalisée grâce aux outils

basiques de création de Photoshop. Par nature, un nombre infini de variantes existe de ce fichier digital. L'une de ces variantes est imprimée sur du plexiglas puis découpée. Le résultat tient de la photographie et de la sculpture. Chaque fois que l'une des œuvres de la série est documentée officiellement, par l'artiste ou son lieu d'exposition, les photographies sont de nouveau modifiées par l'artiste. En l'absence de points de référence, l'altération des œuvres est difficile à percevoir : les objets physiques ont été créés à partir de l'outil de retouche photographique. Y sont même inclus des « watermarks », ces liserés insérés dans les images numériques pour en protéger le droit d'auteur et habituellement retirés lors d'une acquisition ou d'une utilisation légitime de l'image. Remise en question, l'idée même de légitimité est ainsi mise en scène.

En fin de compte, l'ensemble des images en circulation de la série « Image Objects » documente faussement les œuvres physiques présentées dans les lieux d'exposition. Cependant, en ce qui concerne le processus de travail de l'artiste, la seule différence entre les objets et l'image de documentation est la réalisation effective, physique, déléguée au laboratoire photographique et à l'atelier de fabrication.





« Image Objects » prend à revers les qualités singulières qu'acquiert un objet lorsqu'il est placé dans un contexte artistique. Dans le champ de l'art moderne et contemporain, nous sommes habitués à la « transmutation » des œuvres, aussi infime qu'ait été le geste ou le processus ayant présidé à la création de l'objet. Ce respect s'affirme dans le soin apporté à la conservation de tout ce qui sort de l'atelier de l'artiste et dans une documentation photographique professionnelle des œuvres. La simple description des matériaux d'une œuvre, sur cartel ou sur certificat, traduit le soin porté à son intégrité et à son intangibilité. Toute la mise en place des « Image Objects » rend extrêmement complexe la réponse à cette question centrale de l'art contemporain de ce qui constitue l'œuvre « à la fin ». En un sens, en raison du

volume supérieur d'informations qu'elle contient et parce qu'elle est « plus vue », la documentation peut ici être jugée plus significative que l'œuvre.

La remise en cause de l'expérience physique – de la rencontre avec l'œuvre – comme la valorisation de l'image par sa circulation reflètent évidemment un phénomène d'acculturation à Internet et aux réseaux sociaux. En ce sens, le concept de « mème », omniprésent dans la culture Internet, est utile. Le « mème » est un élément culturel reconnaissable – par exemple, un concept, une habitude, une information, un phénomène, une attitude –, répliqué et transmis par l'imitation du comportement d'un individu par d'autres individus. Pour exemple, la célèbre vidéo du chat jouant du piano sur YouTube, visionnée des millions de fois et sujet de multiples redites. Transposé dans le domaine de l'art, le « mème » pose une question de valeur. On pourrait relativiser et penser que l'effet de célébrité créé par un élément maintes fois reproduit convient à la fois à la carrière de l'artiste et à l'effet de « déjà-vu » qui caractérise l'expérience d'une œuvre connue. Pourtant, la reproduction pour la reproduction, la diffusion pour la diffusion – pensons ici au précurseur qu'a été la télé-réalité – contredisent l'idée même d'auteur et d'avant-garde.

L'un des sites web¹ d'Artie Vierkant recense des images similaires à celles de la série « Image Objects ». Pour une grande part, la recherche de l'artiste s'effectue à l'aide de moteurs de recherche. La prise de vue épurée sur fond blanc qui caractérise la documentation artistique aboutit à un faisceau de ressemblances associant art, design, art de vivre et matériel high tech. Si l'on postule qu'une œuvre consiste en grande partie, du point de vue du public,

en son image, ces similarités dépassent la coïncidence et deviennent un contexte.

On a pu associer l'invention de la présentation en « white cube » – l'épure et la spectacularisation qui lui sont attachées – à la « Semaine du blanc » créée au XIX^e siècle par le Bon Marché, au sens où un nouveau système de présentation des objets aurait relevé d'un phénomène social et historique large. La plateforme commune de présentation qu'est le monde digital associe des domaines qu'il était auparavant impossible de rapprocher sans analyse. On poste sur Facebook aussi facilement une image d'œuvre que de publicité. Dans le domaine des images, les similarités dessinent un vaste réseau diffus d'interactions qui donnent un aperçu « en coupe » d'une culture visuelle outrepassant massivement les limites de l'art.

Tout autant que les outils digitaux contemporains, le mode de communication choisi par l'artiste oriente sa pratique, au sens où l'image peut être aujourd'hui considérée comme proprement agissante par sa circulation même. Une image très vue sera référencée de sorte à être facilement accessible, et donc plus vue encore. L'effet cumulatif des réseaux sociaux est plus évident encore. L'idée de devoir réaliser une œuvre pour en avoir une image peut, dans ce contexte, être considérée comme quasi superflue.

L'entreprise artistique collaborative *Jogging*, conçue par Artie Vierkant et douze autres artistes, prend en compte cette nouvelle donne. *Jogging* est un tumblr² où les différents artistes postent, à la suite, des images légendées. Les « images-œuvres » ne sont pas expressément signées, quoiqu'un lien permette d'accéder au site de celui qui les a postées. Surtout, aucun signe n'indique une possible exposition de ces images-œuvres. Il est alors extrêmement



difficile de savoir si l'on a affaire à une esquisse, une pièce d'occasion, une note ou une œuvre proprement dite. Seule apparaît cette notice laconique : « ceux qui participent à *Jogging* créent des travaux matériels et immatériels destinés à être vus librement sur Internet ».

Brad Troemel, l'un des artistes participant à *Jogging*, adopte une démarche différente concernant la matérialité de ses œuvres, puisque celles-ci sont à vendre sur Etsy pour moins de 100\$ chacune. Elles existent donc. Etsy est un site présentant des objets réalisés à la main et vendus par des particuliers. La logique d'une déconstruction de l'aura de l'œuvre d'art, et son assignation au rang d'objet culturel parmi d'autres, parvient ici à son terme. Sous une forme finalement assez classique, ceci rappelle le travail



« incognito » du peintre Daniel Richter en dessinateur, parmi les caricaturistes, sur la Piazza du Centre Pompidou.

L'une des différences marquantes réside cependant dans l'impossibilité de l'incognito, ou plus exactement de la comparaison dans un processus de diffusion digitale. Un click sur *Jogging* conduit au site Etsy et, par une recherche simple, le processus est réversible: on peut sur Etsy savoir qui aime ce vendeur, accéder aux commentaires... Par leur nature, *Jogging* et Etsy s'alimentent, et ces expériences croisées ne peuvent qu'être celles d'artistes allant faire l'expérience du « monde extérieur » avant de la ramener « dans le champ de l'art ».

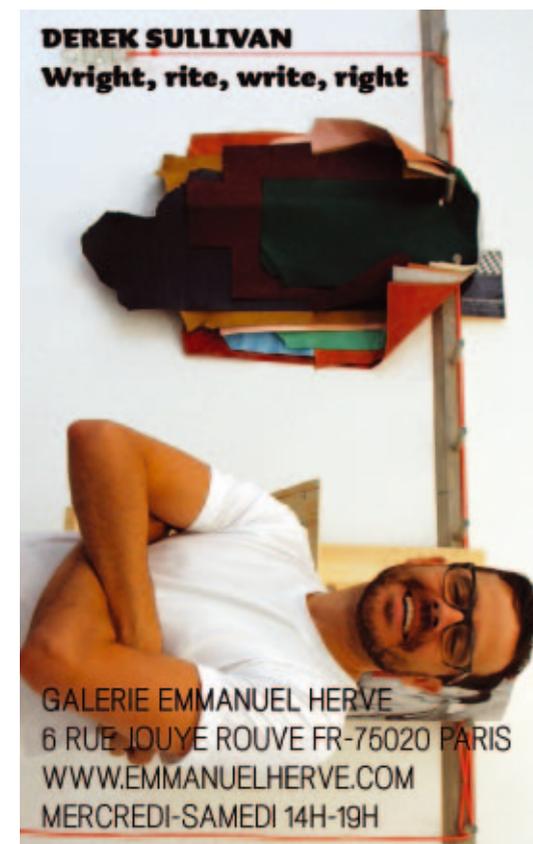
La question est alors celle de la valorisation finale, symbolique et monétaire, de l'œuvre dans ce contexte de transpa-

rence. Ou, en citant l'article « Club Kids, The Social Life of Artists on Facebook » de Brad Troemel, Artie Vierkant et Ben Vickers: « Pourquoi prendre tant de peine à réaliser et photographier une peinture qui totalisera cinq “j'aime” alors qu'une photographie de vous et de vos amis mangeant 50 McChickens pourrait en totaliser des centaines? »³. Le texte, à l'allure de manifeste, dresse un portrait de l'artiste à l'âge de Facebook et établit un parallèle entre l'exposition de groupe et le processus de cooptation par ses pairs que peut constituer un réseau d'amis. Une cooptation sous le signe d'une présence limitée qui vaut autant pour son nom sur la liste que pour son apport. L'ensemble du texte est écrit et publié en commun. Une notice liminaire avertit le lecteur qu'une section « barrée » signifie le désaccord et une section soulignée signifie l'accord. Les auteurs sont identifiés par un code couleur. Ce processus de réattribution du travail collaboratif et de suivi du processus de création est un outil digital commun. Il semble totalement adaptable et transposable au champ de l'art contemporain, puisque cette transparence du processus et son apparition dans l'objet fini sont des motifs récurrents du champ artistique. Cependant, l'utilisation par les artistes de pratiques sociales généralisées pose la question de la spécificité – ou du caractère spécial – de l'objet d'art et de l'artiste. En effet, la « communauté » de ces pratiques ne touche pas seulement au processus de fabrication ou de valorisation symbolique – comme le ready-made ou le détournement pop –, elles mettent en cause l'espace propre de valorisation de l'art.

Corentin Hamel

- Né en 1986, Artie Vierkant vit à New York.
- <http://artievierkant.com>

³ Voir <http://dismagazine.com/discussion/29786/club-kids-the-social-life-of-artists-on-facebook>



Des jambes, un blouson, des projecteurs

Valentin Bouré

Dans les œuvres de Valentin Bouré, l'objectivité et le détachement sont deux procédés complémentaires qui visent à révéler certains enjeux contemporains – sociaux, économiques et politiques –, tout en permettant le retrait nécessaire à leur observation et analyse. Ainsi, les attitudes, la posture artistique, la place du corps, la circulation des images et des objets sont autant de sujets dont l'artiste décrypte le sens et la signification.



Depuis 2010, cet artiste diplômé des Beaux-Arts de Paris réalise des films 16 mm souvent courts, muets, sans narration, aux titres simples et évocateurs: *Jambes*, *Tee-shirt*, *Blouson*, tous de 2011. Sur la pellicule, les mouvements se répètent inlassablement jusqu'à leur disparition programmée par effacement du support. Par la simplicité de leurs protocoles, ces films manifestent un ensemble de gestes a minima donnant lieu à une œuvre épurée, aux frontières de la performance et de l'installation.

À l'heure où la société est en quête d'améliorations technologiques incessantes et parfois insensées, faire avec un équipement réduit et des supports périssables constitue certes une forme de résistance et de rupture au sein d'un continuum, mais traduit également une volonté de représenter le quotidien dans sa plus simple banalité, preuve qu'il peut encore et toujours constituer une source d'étonnement.

*Entretien et introduction
par Édouard Montassut*

Le format 16 mm est omniprésent dans ta pratique. Il est la matrice autour de laquelle s'articule l'ensemble de tes gestes. Utiliser ce support à l'heure de sa disparition programmée constitue-t-il un geste de résistance face aux technologies numériques? Ou est-ce simplement un outil qui t'intéresse pour ses potentialités filmiques?

Ce qui m'intéresse avant tout dans l'utilisation du 16 mm, c'est son « auto-fonctionnalité ».

La pellicule est un matériel fragile qui s'altère avec le temps. Les films que je réalise sont toujours commandés par un protocole de fabrication et de monstration précis: ils sont tirés à un seul exemplaire et assignés à un projecteur qui les diffusera en boucle jusqu'à leur effacement complet.

Dans leur grande majorité, les informations quotidiennes qui nous sont données à voir ne sont ni utiles ni interactives. Face à cette situation, à laquelle les artistes contribuent également, mes protocoles révèlent d'eux-mêmes leur « auto-fonctionnalité », et répondent en creux à ce constat.

L'image du film analogique est complexe, elle dialogue directement avec l'économie, l'indépendance et une histoire des formes. Le médium et son message sont dissociés. Dans *Sans titre* (2011), un écran de veille bleu monochrome sur un écran plasma reflète le rapport entre les objets qui perdent en valeur et ceux qui en gagnent, selon qu'ils soumettent une critique ou qu'ils participent à la banalisation de l'objet artistique. Je m'intéresse à ces moments précis de changement de valeur d'un objet, qui interviennent à différentes époques, et qui affectent leur valeur symbolique ou politique. C'est une idée assez basique mais dans laquelle je trouve une charge poétique.





Tes films montrent des actions simples conçues comme des performances publiques mais réalisées sous la forme de performances privées dans l'atelier. Ces actions ne pourraient-elles pas exister sans le film ?

Ce sont des plans fixes de détails d'un corps en mouvement influencé par

l'ébriété. Finalement, il n'y a que très peu de différence entre mes films et, admettons, la documentation d'une performance publique ou celle d'une exposition. L'articulation de l'image est similaire. Nous ne sommes pas sûrs de ce qu'est une image ou un objet.

De plus en plus, il y a une confusion sur le statut des choses. Dans un sens, objet et sujet sont liés et font partie de divers réseaux de compréhension. Ce sont ces réseaux qui agencent ou activent mon travail.

Mes films fonctionnent comme la virgule entre le privé et le public, entre la vie et l'art. Après tout, c'est ce qui est demandé aux artistes : une tentative constante de réconciliation. L'artiste lui-même est comme un pont jeté entre un contexte et un autre, entre la galerie et la vie, reconnaissant que l'expérience collective se fonde sur les expériences personnelles.

Les protocoles et les dispositifs que tu élaborés traduisent ce que l'on pourrait qualifier de stratégie du « geste minimum ». L'économie de moyens et le retrait sont-ils des stratégies pour conserver une certaine distance critique ?

Disons que la négation du contenu psychologique et narratif du cinéma dans mon travail est étroitement liée à la négation de ma subjectivité. Ainsi, j'atteins le nécessaire détachement face à la production de formes au moyen du protocole et de la construction.

Il y a effectivement dans cette construction l'idée d'un geste minimum, une volonté certaine de s'éloigner du faire. Les gestes sont néanmoins précis et acquièrent une autre valeur. De même, la diffusion des films hors séances, comme la pseudo neutralité du contexte sont des décisions qui leur donnent du sens.



Dans tes films, photographies et installations, le vêtement apparaît régulièrement. Pour quelles raisons l'utilises-tu ?

Le système vestimentaire est d'une grande complexité, car le choix d'une catégorie vestimentaire n'est jamais une opération neutre. Il est lié à de nombreuses fluctuations d'ordre physiologique, psychologique et socioculturel. Le vêtement est un accessoire important des pratiques sociales, un moyen de communication et de séduction.

Les surfaces vestimentaires permettent aussi un autre champ d'ambiguïté, l'idée d'appartenance à un groupe, à un mouvement ou encore à une mode. Il s'agit,

comme en art, de la construction d'une image, dans une histoire et un contexte donnés.

La notion d'attitudes en art est un terrain qui m'intéresse particulièrement. Le jeu de l'identité sociale et de l'affirmation de soi qui se déploie entre individu et société.

Il faudrait toujours garder en mémoire que le domaine de la culture est une sphère publique et un lieu de lutte.

• Né en 1984, Valentin Bouré vit à Paris.

Mirrors, Doors

Ellie Ga

Japan's Ise temple contains a sacred mirror given by the gods to the emperor as a symbol of wisdom. The mirror lies deep in the temple complex. It can never be photographed or drawn. Its existence inside the shrine cannot be confirmed. From vanity to wisdom, a mirror's symbolism varies from country to country, like the magpie, which brings bad luck in England and happiness to the Chinese. The magpie can recognize its own reflection in the mirror. The guardians of the royal tombs in Luxor stand outside the tombs with fragments of mirrors, directing a strand of sun into the dark interior. How many generations have made this gesture of letting in the light? In the Arctic, Captain Kane fails to expose an image, but since the daguerreotype plates resemble mirrors, he gives the plates to his crew to use while shaving. When the majority of the crew is bedridden with scurvy, he arranges the plates in the sick room to reflect the outside world into the interior of the ship. Like most reflections, it quickly disappears from view.

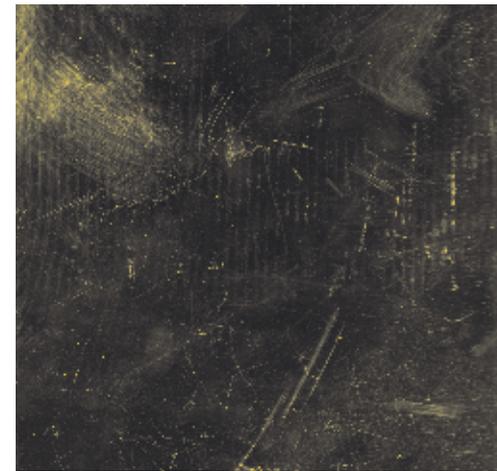
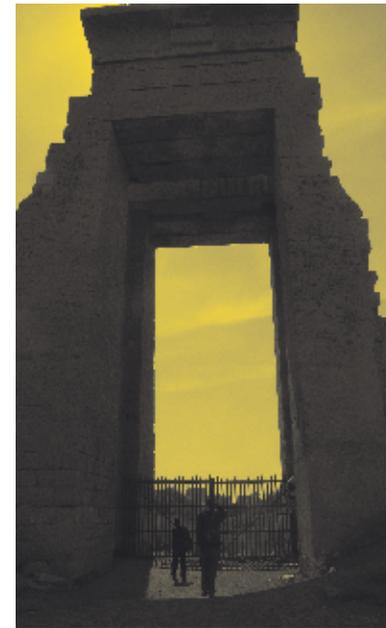
The mask is the soul of the dive, the eyes are a mirror into the soul. In Alexandria, when Doctor Ashraf teaches his divers how to navigate around the stones of the Ancient Lighthouse, he paints their masks white. They navigate through touch because the visibility can be that bad. Besides the Great Pyramids, the Lighthouse of Alexandria was the only ancient wonder

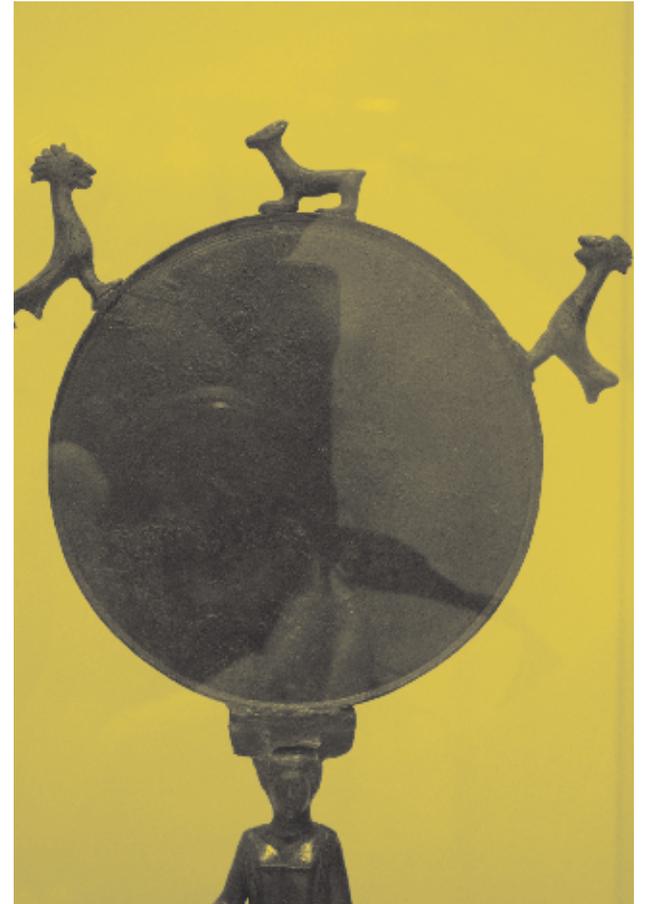
to have survived into the modern era. But when 11th-century Arab travelers saw the Lighthouse, they wrote that its mirror was the real ancient wonder. Could it really spot ships a day's sail away? Was it stolen by the Byzantines during the Crusades? Was it made of polished bronze, or did it look like a security mirror in the corridor of a London tube station?

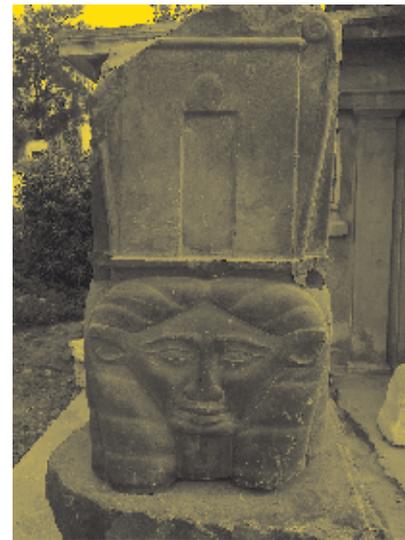
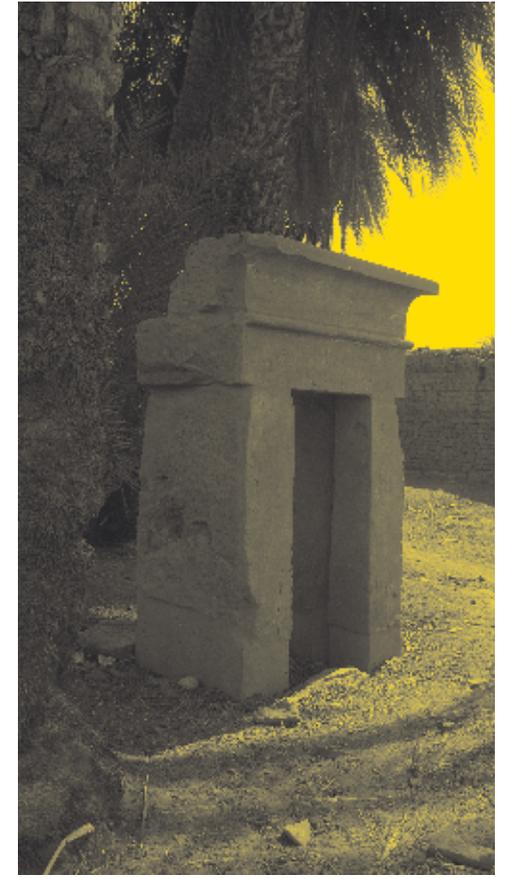
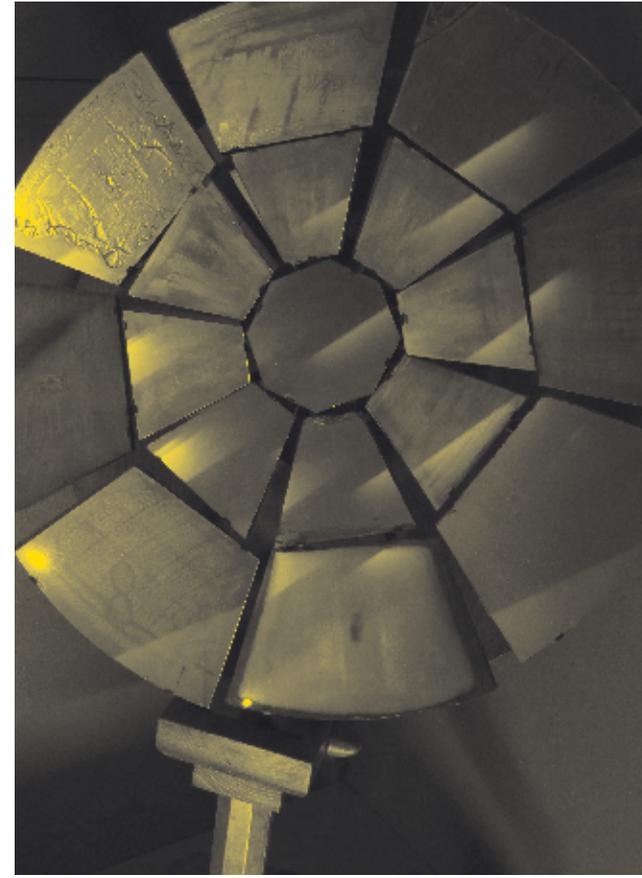
A lighthouse is the doorway to a harbor. The twelve hours of the underworld are separated by a false door. Among the tangle of granite sphinxes and pharaohs' heads strewn on the seabed of Alexandria's harbor, is the nine meters long door jamb of the Ancient Lighthouse. Its immense size shows us how large the building used to be. When it collapsed in an earthquake in the 14th century, the stones that avoided the seabed were used to build a citadel. Five hundred years later, after bombardment, the only thing left standing was the doorway of pink-granite, made in part with the base of a statue turned upside-down. It's the last trace of the Ancient Lighthouse on land.

- Born in 1976 in New York, Ellie Ga lives in Warnham (UK), and Brooklyn (NY).
- www.elliega.info

The following pages are composed with images from Ellie Ga's own archive.







Des objets en bois et de l'ameublement

Vincent Loiret

Que dire des objets en bois? Qu'ils ont toujours existé, ou presque. Nous imaginons souvent à tort, du fait de leur conservation, que les silex étaient les premiers outils fabriqués par l'homme. Mais l'homme a sans nul doute commencé par utiliser le bois, plus tendre à la mise en œuvre. Et puis les objets en bois ont toutes les formes possibles, ou presque, et il y en a partout. Il en existe en définitive de toutes sortes: pour la cuisine, pour le travail, pour les loisirs, pour la maison... Il y a même des chaussures en bois, des vélos en bois, et il est sûrement possible, en cherchant un peu, de trouver des vêtements en bois. La question de l'ameublement, évoquée en titre, pourrait nous engager à parler dès à présent des meubles en bois, mais le problème n'est pas du tout là!

Avec l'avènement du plastique et des matériaux composites, le statut des objets en bois a muté. Ils sont peu à peu devenus le symptôme d'une forme de propreté qui siérait à la bonne morale. Certains pays, tels les pays nordiques, sont traditionnellement et culturellement plus liés à ces objets. Mais en France? Les objets en bois y sont devenus une image. Le bois serait écologique, sain, bien. C'est beau. Ces objets en bois sont-ils cependant si bons, si justes? Une forme d'usurpation n'est-elle pas en train de se jouer?

Si les années 1980 ont été le vaste terrain de jeu d'un optimisme euphorique, les années 1990 ont en revanche vu s'installer une crise générale: les promesses d'un troisième millénaire radieux s'y sont révélées de plus en plus ternes. La pollution, l'épuisement des matières premières et des ressources énergétiques ont

commencé à être évoqués avec inquiétude. L'époque s'engage alors à réfléchir plus sérieusement à l'écologie. Le plastique ne fait plus bonne figure. Le bois, la pierre et le métal deviennent des matériaux nobles, synonymes de durabilité. À un moment où tout le monde est en recherche de valeurs sûres, s'opère un retour à la nature.

Quelques designers se sont rapidement immiscés dans cette brèche. De toute évidence, les objets en bois seraient plus propres que les objets en plastique. On commence alors à fabriquer tout et n'importe quoi à partir de ce matériau. Et puis l'on se rend compte que les objets en bois sont aussi synonymes de déforestation, que le bois utilisé est souvent exotique et exploité dans des conditions fort éloignées d'un développement durable. De plus, c'est un matériau lourd et qui, lorsqu'il vient de loin, n'est ni économique, ni écologique.

Enfin, les traitements multiples auxquels il est soumis ne le rendent pas toujours recyclable. Bref, le sujet est épineux, d'une évidente complexité. De fait, le plastique peut être parfois plus « propre » que le bois, question de bilan énergétique.

Mais ce sont le plus souvent les logiques commerciales qui triomphent. Déjà, en son temps, Montesquieu remarquait que « le commerce guérit des préjugés destructeurs ; et c'est presque une règle générale que partout où il y a des mœurs douces, il y a du commerce ; et que partout où il y a du commerce, il y a des mœurs douces. »¹ Pour le marketing, le bois reste synonyme de matériau propre, écologique, conforme à cette idée de développement durable désormais incontournable. Le *green washing* est en marche – on parle aussi d'« éco-blanchiment » –: si c'est naturel, c'est écologique, et si c'est écologique, c'est bien. La question de l'utilité des objets produits ne se pose pas, puisqu'ils sont propres! Ces objets sont-ils toutefois nécessaires? Qu'en est-il de leur réelle légitimité? La prétendue propreté du bois semble masquer un vrai problème de fond.

Questionner l'usage est un exercice ardu. Le design s'enferme trop souvent dans l'idée que « la forme suit la fonction », célèbre maxime proférée par l'architecte Louis H. Sullivan en 1896. Une fonction peut être amoralisée et sa forme pourtant juste. Pour travailler avec le bois, il faut penser le projet dans son ensemble, en profondeur et de manière complexe. L'usage du bois ne suffit pas à effacer tous les autres problèmes. Il y a, en ce domaine, beaucoup d'effets d'annonces et de tentatives avortées. Ainsi, Philippe Starck décide dans les années 1990, à l'époque où il travaille pour les 3 Suisses, de produire un maximum d'objets à partir du bois: citons sa *Maison en bois* (1994) ou la table « tronc d'arbre »



Boboolo (1996). Puis, il change radicalement de posture en affirmant qu'il ne faut plus utiliser de bois: c'est l'époque du catalogue *Good Goods* pour La Redoute (1998). La vérité est évidemment entre les deux.

L'objet en bois serait un objet sans provision comme les chèques en bois sont sans provision. Ce qui revient à dire que l'objet en bois tire son crédit d'une usurpation basée sur une absence de vision à long terme (*pro-vision*). Cela nous engage à penser la véritable utilité de chaque objet en même temps que cela donne la possibilité de redonner aux objets en bois leur véritable place. En effet, il n'est pas question de faire ici le procès de tous les objets en bois!

¹ Montesquieu, De l'esprit des lois, livre XX, chap. 1, 1748. Citation d'un article du Monde du 16 décembre 2007, concernant la venue en France du colonel Kadhaifi.

Les Assistants domestiques.
Objet en bois, 2009
Pour toutes les photos:
Thomas Mailänder, 2010

Mais c'est aussi une occasion de dire que tous les objets qui usurpent cette idée de justesse morale sont, en un sens, des objets en bois, puisque sans provision...

En 2009, j'ai réalisé un projet intitulé *Les Assistants Domestiques*. Il s'agissait d'un ensemble d'objets électroména-

gers dangereux, nécessitant donc de la prudence. Un peu repoussant, sans harmonie formelle ni chromatique, ces objets étaient lourds, peu pratiques, mais toutefois utilisables. Ils allaient à l'encontre de la domotique et de ces outils qui font tout à notre place et décident pour nous. Le projet se basait sur cette idée qu'un



assistant doit nous rappeler que nous pouvons faire les choses par nous-mêmes. Le philosophe Giorgio Agamben écrit à leur sujet: « on peut dire [...] qu'ils nous ont porté assistance, même si nous ne savons pas comment. Peut-être cette assistance consistait-elle précisément en ce qu'ils n'offraient pas le moindre secours, en ce qu'ils nous opposaient avec obstination leur "pour nous, il n'y a rien à faire" »². Exister, c'est produire, inventer, créer. *Les Assistants Domestiques* concouraient à ce que l'utilisateur soit acteur, quitte à se faire mal.

Clé de voûte de cet ensemble, un seul objet différait radicalement: l'*Objet en bois*, très précisément. Il s'agit d'un objet qui ne sert à rien, sans provision, qui meuble, anguleux, en bois évidemment, et qui se met dans un coin pour tenter d'arrondir les angles. Simple générateur de bruit de fond pour nous calmer, en hommage à la musique d'ameuble-

ment d'Erik Satie. Cet objet meublant, occupant, sédatif et sans plus d'objectif, venait annihiler l'ensemble du projet.

Cet *Objet en bois* était de trop, simplement destiné à nous endormir. Inventé par Erik Satie, « le terme "musique d'ameublement" [...] s'inspirait d'une déclaration faite par Henri Matisse qui disait rêver d'un art de tout repos, de "quelque chose d'analogue à un bon fauteuil" »³. Au fond, les objets en bois meublent et nous empêchent de bien penser les choses. Nous restons pourtant encore très attachés à l'idée qu'un objet en bois serait propre, mais les paradoxes sont multiples et les apparences trompeuses.

- Né en 1977, Vincent Loiret est designer (design d'objet, architecture d'intérieur) et professeur de design.
- www.vincentloiret.com

² Giorgio Agamben, « Les Assistants » in *Profanations*, collection « Bibliothèque Rivages », Éditions Rivages & Payot, Paris 2005.

Les Assistants domestiques. Toaster, 2009
Les Assistants domestiques. Bouilloire, 2009

³ Cité par Rollo Myers, Erik Satie, collection « Leurs figures », Gallimard, Paris 1959.



Rémy Hysbergue

Points du jour

Exposition du 27 octobre
au 1^{er} décembre 2012

Galerie Jean Brolly

16, rue de Montmorency
75003 Paris

www.jeanbrolly.com

Rémy Hysbergue, Points du jour, 2012, acrylique sur alucobond, 80 x 75 cm

**ALEXANDRE
DA CUNHA**

Le Grand Café - Centre d'art contemporain
Saint-Nazaire — www.grandcafe-saintnazaire.com
Exposition du 6.10 au 30.12.2012

Co-commissariat de Zoë GRAY et Sophie LEGRAND-JACQUES



CENTRE D'ART CONTEMPORAIN - SAINT-NAZAIRE



En pleines formes Les lauréats 2012 des Prix des Amis de l'École des Beaux-Arts de Paris

Depuis 2007, les Amis des Beaux-Arts de Paris œuvrent au rayonnement de l'École et de ses étudiants. Sous la présidence d'agnès b., l'association développe une triple action : valoriser et soutenir la programmation culturelle ; créer des rendez-vous fédérateurs (masterclass et soirée de gala annuelle dont les invités ont été Richard Deacon, Sturtevant et Alex Katz), parrainer et accompagner les étudiants dans leur parcours et leur insertion professionnelle. Ce dernier engagement prend la forme de plusieurs prix remis chaque année. À partir de 2013, une bourse d'aide à la production, dotée de 10 000 euros et ouverte aux étudiants diplômés depuis moins de cinq ans, s'ajoutera aux prix.

Décernés le dernier week-end de juin, au moment des Portes ouvertes de l'École, les prix se concrétisent par une exposition organisée à la Collection Rosenblum & Friends (Paris, 13^e). En 2012, sept étudiants ont été distingués : Mélissa Boucher par le Prix Bertrand de Demandolx-Dedons/Prix du Portrait ; Jean-Philippe Basello par le Prix agnès b. ; Manon Boulart par le Prix Humankind Leo Burnett ; Ana Vega par le Prix Aurige Finance ; Lina Ben Rejeb par le Prix Keskar ; Karine Bouleau et Gabrielle Conilh de Beyssac conjointement par le Prix Thaddaeus Ropac & le Prix Fondation Jean-François et Marie-Laure de Clermont-Tonnerre.

Un trait commun rapproche ces jeunes artistes, sans aucun doute né des exigences de l'enseignement et de l'esprit des Beaux-Arts de Paris. L'inscription bien sentie de leurs œuvres dans une filiation historique, à la fois révérencieuse et originale, donne forme à des choix assumés et des sujets singuliers, bien de leur temps.

Qu'ils réinvestissent l'art du portrait (Mélissa Boucher), de la peinture (Lina Ben Rejeb) ou des procédures photographiques (Ana Vega), qu'ils créent des formes proposant espaces physiques (Gabrielle Conilh de Beyssac) ou mentaux (Manon Boulart), qu'ils s'intéressent à l'univers du jeu et de l'enfance (Karine Bouleau) ou conçoivent l'art de la performance comme un nouvel art martial (Jean-Philippe Basello), tous ont été remarqués pour la justesse de leurs propositions et la maturité de leurs œuvres.

En s'associant à *Code Magazine 2.0*, support engagé auprès de la jeune création, les Amis des Beaux-Arts de Paris souhaitent contribuer à la diffusion des œuvres de ces anciens étudiants devenus des artistes prometteurs.

*Devenez ami des Beaux-Arts de Paris :
contact@amisbeauxartsparis.fr
Les Amis des Beaux-Arts de Paris
remercient tous les mécènes ayant contribué
à la vie de l'association en 2012.
Ce tiré à part a été inséré dans le #5
de Code Magazine 2.0.*

les amis
des beaux-arts
de Paris

Prix agnès b.

Jean-Philippe Basello



Dans le travail de Jean-Philippe Basello, l'art naît de l'imitation. Qu'il se place des jours entiers contre vents et marées comme un impressionniste sur un pont pour peindre un paysage insignifiant, qu'il écrive des petits contes d'artiste ou qu'il copie la signature de Barak Obama, il s'agit toujours de trouver une identité, aussi bien celle de l'œuvre que celle du moi de l'artiste. Convaincu que

dans le portrait de *Ranuccio Farnèse* par Titien, il s'agit en réalité de son propre portrait, il adressa un courrier aux commissaires de l'exposition *Titien, Tintoret, Véronèse. Rivalités à Venise* au Louvre. « Le portrait étant lui-même une réplique, le portrait de ma réplique – je parle ici de Ranuccio Farnèse – est aussi mon

portrait. Pourquoi associer cette image davantage à lui qu'à moi? Il n'existe même plus. Quant à moi, je suis ici et bien réel. »



Je suis ici, j'existe – c'est ce que dit l'artiste aussi bien que son œuvre quand elle trouve un spectateur. Basello met l'accent sur la rencontre. L'art comme processus de recherche d'identité est son objet, quand il transforme les gestes de grandes œuvres, comme par exemple le David de Michel-Ange, en « *Katas* ». Ce concept désigne la « forme » dans le sport de combat. Basello la prend au mot et propose

tout un programme d'histoire de l'art Kata. La façon de jouer du tableau vivant permet de s'approprier l'art avec le corps. Cette appropriation autorise, comme dans le conte, à faire cette expérience: découvrir comment l'art sert à se construire.

Jens Emil Sennewald

- Né en 1988, diplômé en 2012, Jean-Philippe Basello vit à Paris.
- www.basello.info, www.a-martial.org

Prix Keskar

Lina Ben Rejeb



« S'appuyant sur les gestes et les outils de l'écrit, ma pratique met en scène une déconstruction de la peinture. J'applique à la toile les actes de l'écriture: la couleur est caviardée avec du blanc, rendant ainsi le tableau illisible. Retour au point de départ.

Dans cette recherche pour établir une tension entre visible et lisible, le tableau cohabite avec son cartel, révélant son processus de mise en place et établissant un dialogue avec son histoire. J'associe les différents moments de la vie d'une peinture, de l'état d'idée à l'état d'objet-tableau.

Le carnet devient une archive où s'inscrivent les gestes des peintures passées. Chaque geste est répété sur chaque carnet. Ces carnets sont accrochés au mur, bord à bord, pour former un tableau unique à multiples possibilités. Du carnet au tableau, le cheminement est écourté. Il n'y a plus d'objet-tableau mais l'idée de son parcours. Quelque chose est en suspens, en attente d'être activé par le spectateur. »

- Née en 1985, diplômée en 2011, Lina Ben Rejeb vit à Paris.
- lina.benrejeb@gmail.com

Mélissa Boucher



UNE SAINTETÉ ANONYME

Entrant pour la première fois dans un cinéma, Georges Rouault s'étonna, dit-on, que l'écran ait été accroché horizontalement, et non verticalement comme les toiles destinées aux portraits. Aujourd'hui encore, les images animées verticales, qui rompent avec la norme, intriguent : celles par exemple de la vidéo *Chloé*, réalisée par Mélissa Boucher – des portraits qui palpiteraient du mouvement de la vie. Mais le procédé ne serait rien sans un modèle d'exception : une jeune femme tout droit sortie du film *Les Proies* (Don Siegel,

1971), qui pourrait incarner Jeanne d'Arc aussi bien que Marie Besnard. Chloé, si c'est son vrai nom, est rousse, et Mélissa Boucher sait bien que la roussueur est en peinture la couleur des reines et des sorcières, le blason de l'ambiguïté.

Didier Semin

- Née en 1986, diplômée en 2012, *Mélissa Boucher vit à Paris.*
- www.bouchermelissa.carbonmade.com

*Chloé, série « Living Portraits », 2012
Vidéo-projection, 1'30 en boucle*

Manon Boulart

À PROPOS DES SIRÈNES

Flottant sur les eaux entremêlées de l'imagerie populaire et des techniques représentatives classiques, nourries d'iconographie folklorique aux relents de romantisme allemand, les œuvres de Manon Boulart s'insinuent en nous comme les ritournelles obsédantes des icônes hip-hop.

Faire état du monde tel qu'il se donne à voir lui impose de s'emparer de toutes les strates historiques, sociales, de fabrication des images, ce creuset sans cesse réalimenté, horizon visuel commun, charriant sans hiérarchisation ses sources. Reste à matérialiser cet afflux incessant de

représentations tirant leurs origines dans l'art, le sacré, le commun, la publicité, sous des formes capables de les combiner, et empruntant à ce mouvement de recreation son pouvoir d'attraction, son empressement à faire et à défaire, son implacable force, ses conséquences aléatoires et ses objets rémanents.

Audrey Teichmann

- Née en 1986, diplômée en 2012, *Manon Boulart vit à Paris et Ciboure (Pyrénées-Atlantique).*

• www.manonboulart.com



*L'Attrape Marin 2.0
(Lana The Little Mermaid), 2012
Techniques mixtes, 100 x 170 cm*

*Le Chant des Sirènes, 2011
Techniques mixtes, 150 x 200 cm*



*C'est ainsi que tout recommence
(El dulce nectar de la rebelion), 2012
Techniques mixtes, 150 x 200 cm
Pour toutes les œuvres: Courtesy l'artiste
et Galerie Dakota, Paris*

Prix Fondation Jean-François et Marie-Laure de Clermont-Tonnerre
& Prix Thaddaeus Ropac

Karine Bouleau

« Guidée par la notion de récréation, mon attention se porte sur des objets ordinaires à parcourir et à réinvestir. En y associant un matériau de contraste, un décalage s'opère, permettant une autre lecture. Reconsidérer un vocabulaire de formes statiques ou dynamiques, au caractère familier, installe alors de nouvelles connivences ludiques.

À la manière du bricoleur qui réorganise des morceaux choisis et construit une

totalité, je formule, comme autant "d'attitudes de jeux", des propositions plastiques assemblées, taillées, modelées ou encore dessinées. Je propose des aires intermédiaires d'expériences, en réinterprétant des éléments du quotidien, articulant lieux d'échanges et supports d'imaginaire. »

- *Née en 1986, diplômée en 2012, Karine Bouleau vit à Paris.*
- <http://karinebouleau.wordpress.com>



Carrousel, 2012
Structure assemblée en sapin, 2,50 x 3,10 m

Prix Fondation Jean-François et Marie-Laure de Clermont-Tonnerre
& Prix Thaddaeus Ropac

Gabrielle Conilh de Beysac



« Ma pratique se fonde sur l'exploration de la relation entre la sculpture ou le dessin, avec l'espace dans lequel ils se déploient. L'espace fait de l'œuvre un événement situé et l'œuvre révèle la potentialité d'un lieu. Mes sculptures s'inscrivent donc à la fois dans un espace mais également dans le temps et dans un dialogue avec la matière. Le corps est souvent convoqué: soit comme promeneur lorsque les œuvres demandent à être arpentées ou visitées, soit comme acteur quand il faut les saisir, les déplacer. Le spectateur est actif physiquement, émotionnellement et mentalement. Cette posture lui permet d'imaginer puis de réaliser une existence possible de l'œuvre par le jeu. »

- *Née en 1986, diplômée en 2012, Gabrielle Conilh de Beysac vit à Mougins.*
- www.gabriellecdb.com



Couple-Oloide, 2012
Bois assemblé, dimensions variables

Rocking, 2012
Acier, 140 x 160 x 0,4 cm

Prix Aurige Finance

Ana Vega

« Mon travail interroge les protocoles du regard. L'énigme et l'indice, le détective. Les éléments de distraction. Comment faire hésiter sur la manière de regarder une image ?

Le geste fictionnel transposé, objets mis en scène comme images, photographies mises en scène comme objets. Le trompe-l'œil.

À travers la construction de décors et par l'observation de ses limites, comment agit

le cadre en tant qu'objet coupant, outil de découpe, pour déplacer le sujet. Amener la fiction par la coupe.

La symétrie, le mimétisme, le double ; l'amour, la beauté.

Les cérémonies de la séduction. »

• *Née en 1987, diplômée en 2012, Ana Vega vit à Paris.*

• *ana-vega.tumblr.com*



*Diva, 2012
Tirage lambda couleur, aluminium laqué,
220x 195 cm*

MUNTADAS

ENTRE / BETWEEN

16/10/2012 – 20/01/2013



À VOIR ÉGALEMENT DU 16/10/2012 AU 20/01/2013 :

Manuel Álvarez Bravo

Un photographe aux aguets (1902-2002)

FILIPA CÉSAR

LUTA CA CABA INDA (LA LUTTE N'EST PAS FINIE)

JEU DE PAUME

1, PLACE DE LA CONCORDE · PARIS 8^e · M^o CONCORDE

WWW.JEUDEPAUME.ORG

Le Jeu de Paume est subventionné par le ministère de la Culture et de la Communication.
Il bénéficie de toutes les NEUFLIZE VIE, mécènes principaux.

Save the date

**ART
BRUSSELS**
31st contemporary art fair
18 - 21 April 2013

www.artbrussels.be

Un monde défragmenté Soraya Rhofir

L'œuvre de Soraya Rhofir se distingue, de prime abord, par une réappropriation et un renversement de l'image. Le plus souvent reclus et oubliés au fin fond de supports numériques obsolètes, les fichiers d'images qu'elle emprunte évoquent la vulgarisation de la communication et les années 1990.



L'iconographie « virtuelle », que l'artiste affectionne, se divise en plusieurs catégories : des images criardes de type *Clip Art*, d'autres insoupçonnées et de basse définition collectées avec soin sur Internet, des textures pixellisées, des formes géométriques simples, des motifs cinétiques de piètre qualité. Elle en entretient à dessein l'esthétique douteuse et les contraint à un glissement, au-delà du cadre virtuel auquel elles sont prédisposées, en les imprimant sur des matériaux bruts tels que le verre, le plexiglas, le bois, le carton, la bâche ou le papier. Les images s'agglomèrent alors aux matériaux, sont

détournées de leurs usages, se confrontent à l'espace d'exposition et évoluent étrangement en de nouvelles occurrences.

Pour son exposition *Didascalicon* au Palais ducal de Nevers (2012), l'artiste a ainsi déplié sur le même plan un conglomérat d'images hétéroclites, proposant une vue d'ensemble empêchant tout discernement. Le titre de l'exposition emprunte son intitulé au philosophe et théologien du XII^e siècle Hugues de Saint-Victor, auteur de l'une des premières encyclopédies classifiant les connaissances, *Didascalicon, De arte legendi*.

Outre le relais historique plissé, à quelques siècles près, entre le palais et le mystique, l'artiste rassemble ses objets en un foisonnement improbable, formant un « bruit visuel » et engendrant une dissonance critique. Le regardeur se perd dans l'épaisseur de la mise en scène où l'anachronisme des figures contracte l'espace-temps et éloigne toute possibilité d'appréhension hiérarchique. Un passage lui permet de graviter autour des figures, comme pour en découdre avec leur autorité, et appréhender le revers des objets, complément des images.

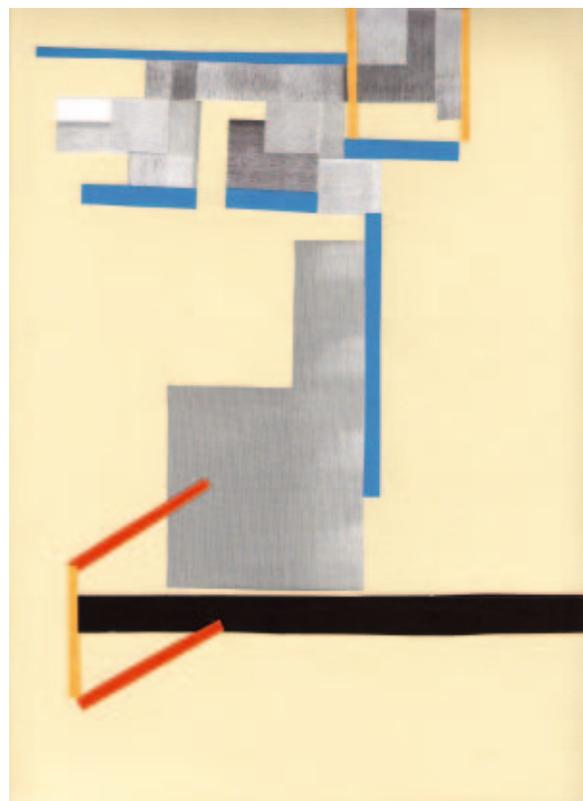
Soraya Rhofir découpe brutalement les matériaux sur lesquels elle a, au préalable, imprimé ses collections d'images, redoublant le détournage grossier initial;

elle assemble ensuite les objets morcelés afin de produire des visuels composites. Sa pratique quotidienne du collage lui permet par ailleurs d'explorer les tensions entre les natures d'images utilisées.

Ces collages, parfois visibles dans ses installations, sont des espaces analytiques en deux dimensions dans lesquels elle s'emploie à expérimenter avec précision ses futurs ensembles. Ainsi, dans ses arrangements, elle utilise également ses propres dessins, scannés ou conçus grâce au logiciel basique d'infographie Paint. La friction entre 2D et 3D révisé à bien des égards l'*Espace Proun* d'El Lissitzky (1923), qui confrontait la conception picturale suprématiste à l'espace d'exposition. Parallèlement, Soraya Rhofir impose une connivence entre les artefacts qu'elle met en scène et la perte de perspective de ses objets. La spatialisation contracte les images et les plans successifs. L'éventail des temporalités évoque inexorablement la science-fiction, genre que l'artiste apprécie au point d'en partager les références.

Dans son œuvre, nombre d'images se démultiplient et se redoublent. Au fil des expositions, elles apparaissent sous différentes formes, s'altèrent parfois, tels ces seconds rôles réapparaissant dans des épisodes de série B. Depuis peu, des simulacres de rochers ponctuent les installations. Mimant le minéral, ces structures ancrent le paysage et marquent l'emphase de la scénographie, à moins qu'il ne s'agisse de météorites ayant chu d'un film d'anticipation, ou encore de lourds rochers lancés par des gladiateurs lors d'un combat de péplum.

Au sein de *Flash Society. Les Courtiers de la lumière*, son exposition aux Églises de Chelles, une multitude d'images stéréotypées s'agrège autour de la figure archétypale de l'homme d'affaires. Cette représentation



Sans titre, 2010
Collage, 29,7 x 21 cm



Vues de l'exposition *Flash-Society. Les Courtiers de la lumière*, *Les Églises*, centre d'art contemporain de Chelles, 2012
Production: CAC Les Églises
Photos: Aurélien Mole



cryptée du secteur tertiaire dans lequel nous évoluons, parangon de notre société ouvertement libérale et dématérialisée, l'artiste en critique iconographiquement le corporatisme. Elle attaque une « confrérie » qui a su engloutir un public désireux d'émancipation grâce au prisme hégémonique des images qu'elle véhicule¹. La mise en tension de ces images au sein de l'espace double et s'embrassant des Églises est un geste qui insiste sur le mysticisme latent que cette imagerie produit. Dans l'installation, statues antiques, gargouilles, explosion atomique, marée noire et forêt dévastée forment le contexte dans lequel l'homme d'affaires contemporain évolue. Soraya Rhofir construit ici un scénario d'anticipation à l'allure post-apocalyptique où les couleurs chatoyantes ironisent sur notre présent.

Fantasques, sacrés ou symboliques, les codes rejoués par l'artiste semblent des scènes mythiques renouvelées au gré des courants esthétiques, cristallisées le temps de leurs chutes au sein de ses installations.

Les récits déployés par Soraya Rhofir sont à appréhender comme des critiques « rétro-futuristes » d'une société post-industrielle ; où antiquité, modernisme, culture cyberpunk, « afro-futurisme » sont convoqués et se chevauchent. Cette démarche singulière déplace alors notre regard et nous plonge dans des espaces critiques d'impressions matérielles, aux méandres captivants.

Guillaume Hervier-Lanot

• *Née en 1981, Soraya Rhofir vit à Paris.*

*Vue de l'exposition Point Miroir, 2011, Galerie LMD, commissaire: Marie Bechetoille
Photo: Didier Barroso*

¹ *En filigrane, Soraya Rhofir convoque le film Society de Brian Yuzna (1989), œuvre culte du renouveau du gore des années 1990. Dans ce film, la haute société de Beverly Hills s'adonne à de secrètes et grotesques parades,*

« s'accouplant » lors de sauteries et ne formant, au propre comme au figuré, qu'un seul corps, absorbant littéralement les individus de la classe moyenne gravitant dans leur entourage.



*Fukubeach, série « Écologie », 2011
Collage, 29,7 x 21 cm*

a strong profile portrait of Paloma Picasso, her nose, hands and chunky jewellery emphasised, which brings to mind Coppola's position as the child of a powerful artist.



a strong profile portrait of Paloma Picasso, her nose, hands and chunky jewellery emphasised, which brings to mind Coppola's position as the child of a powerful artist.



| Fayçal Baghriche

Family Friendly |



TANER CEYLAN, 1879 (*From the Lost Painting Series*), 2011, oil on canvas, 170 x 180cm. Courtesy Sotheby's London.



TANER CEYLAN, 1879 (*From the Lost Painting Series*), 2011, oil on canvas, 170 x 180cm. Courtesy Sotheby's London.

organization. With a space in Macau as well as Beijing's 798 art district, it organizes "creative" or "industrial" side of this equation. OLIVIER KRISCHER



Nine Macau artists stage a protest performance against land rezoning in *Ler's Add 1 Meter To Taipa Pequena* (Sio Tam Hui), 2011. Courtesy Art For All Society, Macau.

organization. With a space in Macau as well as Beijing's 798 art district, it organizes "creative" or "industrial" side of this equation. OLIVIER KRISCHER



Nine Macau artists stage a protest performance against land rezoning in *Ler's Add 1 Meter To Taipa Pequena* (Sio Tam Hui), 2011. Courtesy Art For All Society, Macau.

Une prise de parole réussie

Benjamin Seror

Le principe de la rubrique Do It Yourself est de proposer au lecteur de réaliser chez soi une œuvre d'art, suivant pas à pas les conseils d'un artiste. Pensant aux grandes heures des magazines DIY proposant tricots et meubles faciles à réaliser soi-même, je cherchais à proposer quelque chose d'utile pour la maison, mais il s'avère qu'au cours de ces dernières années l'un des domaines dans lesquels j'ai développé le plus de connaissances est celui de la prise de parole publique.

Ce n'est donc pas tout à fait un objet pour la maison que je voudrais présenter ici mais quelques conseils utiles pour qui serait tout à fait terrifié ou n'aurait tout simplement pas l'habitude de prendre la parole en public, face à la *bête noire*, comme on l'appelle dans le théâtre italien, à laquelle chacun de nous aura un jour à faire face, que ce soit pour la publication d'un livre, la participation à un symposium, la présentation d'un objet de votre invention, l'annonce des résultats d'un prix dont vous êtes juré, le remplacement au pied levé d'un ami malade... Les raisons de se trouver face à un public sont multiples et variées, et nombreuses sont les chances pour que cette situation se présente à vous dans un futur très proche. Quoi qu'il arrive, le public sera là pour vous écouter attentivement, vous donnant l'impression de mille paires d'yeux prêts à vous dévorer.

Une telle prise de parole devra commencer par une toute petite astuce, celle d'un pied de micro ajusté trop haut. Il faut qu'il donne l'impression d'être ajusté pour quelqu'un de vraiment beaucoup plus grand que vous. Ainsi, en arrivant sur scène, le micro fera face à votre front, il vous faudra l'ajuster à votre taille, comme si un *roadie* gigantesque l'avait réglé à votre place, ce qui donnera à première vue l'impression que cette prise de parole n'était vraiment pas bien préparée. Symboliquement, cette étape est très importante car elle réduit un peu les attentes

vis-à-vis de cette personne sur scène. Non, cette personne n'est pas à la hauteur. Vous êtes un peu plus petit. (Dans le cas où vous seriez très grand, vous pouvez bien sûr inverser le procédé et régler le micro pour qu'il se retrouve d'abord face à votre poitrine).

Une fois le micro ajusté, idéalement, vous devrez sortir de votre poche un petit carnet dans lequel vous avez pris vos notes et, de là, un certain nombre de feuilles volantes parfaitement illisibles, que vous aurez bien évidemment préparées, devront tomber de ce carnet. Il est très important de répéter ce geste à la maison, pour que les notes se répartissent tout autour de vous et non pas en un seul bloc. Pour cela, vous choisirez un papier assez léger pour que certaines pages aillent jusqu'à se poser sur les genoux d'une personne au premier rang. Vous devrez laisser échapper un petit « ah » qui n'est pas adressé au public, mais à vous-même, suivi d'un « orh » quand vous vous pencherez pour ramasser les feuilles. Mon conseil est de ramasser ces feuilles en ayant l'air agité, en essayant de faire cela le plus vite possible et de manière confuse pour que tout le monde puisse penser que cet incident trouble votre concentration. Une fois les feuilles dans vos mains, vous passerez une très courte minute à les remettre dans l'ordre, sans vraiment y arriver. Un autre cas de figure idéal est si quelqu'un vous a précédé : arrangez-vous alors pour que ce soit un poète qui aura jeté chacune de ses feuilles au sol. Vous serez ainsi très gêné d'avoir à commencer votre numéro par ramasser ces feuilles qui n'ont absolument rien à voir avec votre intervention. Dans les deux cas de figure, vous avez maintenant un petit tas de feuilles dans vos mains et, de manière évidente, cela vous encombre, voire vous agace très légèrement ; ce n'est pas du tout ce que vous aviez prévu. Vous cherchez donc d'un bref regard un endroit pour les poser. Idéalement, vous ferez

quelques pas sur votre droite, puis finalement apercevrez une table sur votre gauche. Glissez ici un bref « non » puis dirigez vous vers la table. Hésitez un quart de seconde, amorcez le geste pour poser les papiers sur la table. (Entraînez-vous là aussi plusieurs fois à la maison, pour que ce geste ne soit pas trop brusque.) À mi-course, hésitez, puis posez vos papiers sur la table. Le geste ne doit pas être trop affirmé mais faites bien attention à ne laisser cette fois-ci tomber aucun papier, l'effet burlesque de répétition qui s'ensuivrait ruinerait tous les efforts entrepris jusqu'à présent. Revenez vers le micro.

Il est maintenant grand temps de dire quelque chose. L'important ici, même si cela est très tentant, ne serait-ce que par simple politesse, est de ne pas dire « bonsoir ». Préférez plutôt « euh pardon, bonsoir ». L'astuce ultime pourrait être de vous être mis d'accord avec votre ingénieur du son pour que le micro ne fonctionne pas du premier coup. Rien de spectaculaire, simplement, au premier mot, aucun son ne sort de ce micro, de manière à ce que vous ayez à le tapoter une ou deux fois en prononçant un sonore « hein hein », suivi de « tssit tssit ». Ce sera un code convenu avec l'ingénieur qui n'enclenchera votre piste qu'au second ou troisième tapotement. Vous vous écrierez alors avec satisfaction : « ah voilà, ça marche », suivi finalement de « euh pardon, bonsoir ». Vous êtes à ce moment prêt à prendre la parole.

Avant de vous lancer et de réaliser votre propre intervention, je ne saurais que trop vous recommander de dire : « juste avant de commencer, j'avais pensé à vous lire une petite note que j'ai écrite en venant ici ». Cet effet est très important car c'est au moment précis où vous commencerez vraiment à parler que vous vous sentirez saisi d'une peur panique, figé par une grande montée d'adrénaline qui vous empêchera de retrouver le fil de votre pensée pour de longues minutes. Mais puisque vous n'avez pas encore commencé, toutes les cartes sont encore de votre côté. Sortez à ce moment cette petite note de votre poche, ou allez la chercher rapidement sur la table sur votre gauche, d'un pas très vif. La note peut être tapuscrite mais écrite à la main, elle sera du meilleur effet. Si le papier est un peu froissé et écorné, ce n'en sera que

mieux mais, attention, balancez savamment la patine que vous donnerez à cette note, un papier trop abîmé pourrait entamer votre crédibilité qui, à ce stade, se trouve déjà sur le fil. Le texte écrit sur ce bout de papier peut être un article de journal, les paroles d'une chanson ou un poème que vous avez écrit le matin même. L'important est que cela ait au moins un minimum de sens avec ce que vous direz ensuite. Le morceau de papier doit être tenu droit devant vous, votre main doit trembler légèrement. Le mieux dans ce cas est d'ajuster le tremblement de cette main au chevrottement de votre voix. Ne vous inquiétez pas, votre voix, à ce moment-là, sera très naturellement chevrotante, c'est l'effet de cette montée d'adrénaline due aux tout premiers mots en public. Surtout ne faites pas l'impasse sur ce petit bout de papier. En cas d'improvisation, le chevrottement de votre voix amplifié par le micro vous ferait perdre tous vos moyens et vous n'arriveriez à prononcer qu'un ensemble de mots incohérents dont personne ne pourrait tirer le sens. Lisez aussi tranquillement que possible le texte écrit sur cette petite note jusqu'à sa fin. Les effets de l'adrénaline devraient s'estomper en quelques secondes. À ce moment-là, après cette longue entrée en scène, le public devrait être beaucoup plus effrayé que vous, vous pourrez ainsi lui raconter à peu près tout, je vous fais confiance pour la qualité de ce qui suivra.

Maintenant, la parole est à vous.

(Dans le cas d'un toast, qui se fait généralement sans micro, à moins qu'il ne s'agisse de l'inauguration d'une salle municipale, essayez de perdre du temps en tapotant votre verre avec un objet dont vous savez pertinemment qu'il ne fera pas assez de bruit pour stopper les conversations autour de vous, comme une boîte d'allumettes ou le morceau de papier sur lequel les notes de votre intervention sont griffonnées. Votre plus proche voisin, embarrassé par cette situation, se mettra tout de suite à la recherche d'un objet plus sonore comme une cuillère ou un stylo. Vous aurez ainsi gagné de précieuses secondes, celles où l'adrénaline vous fera tourner la tête.)



Art, fiction et réalité aux Pays-Bas

Jasper Coppes, Pilvi Takala et Barbara Visser

À Amsterdam, la capitale des Pays-Bas, l'on est fier de son histoire et des chefs-d'œuvre picturaux légués par Vincent van Gogh, Rembrandt, Frans Hals et autres grands noms de l'école hollandaise. On les contrecolle sur les fenêtres des maisons vides du centre historique – ça fait plaisir aux passants –, puis on les contrefait sur magnet, pin's, stylo, dans les boutiques des musées et les échoppes touristiques.

La ville semble en carton-pâte, charmante mais peu réelle. On s'y promène, à pied ou à vélo ; le quartier est rouge et l'herbe y est bien verte. Un monde de Oui-Oui dans lequel on a peine à dire non, par bienséance, mais où beaucoup faiblissent néanmoins sous le joug de réflexes identitaires et de peurs irraisonnées.

En ce contexte de crise sociale latente, et de crise économique, politique et culturelle patentée, les utopies sont revues et corrigées, les squelettes sortent des placards et la fiction s'infiltré dans ce qui garde encore les traits de la réalité. Jasper Coppes (1983, Amsterdam), Pilvi Takala (1981, Helsinki) et Barbara Visser (1966, Harleem) sont trois artistes de deux générations différentes vivant aux Pays-Bas. Leurs pratiques semblent quelque peu éloignées mais toutes trois tentent d'infiltrer la réalité et l'histoire par des gestes simples et souvent peu visibles.

Pilvi Takala réalise des vidéos, des photographies et des installations, soit autant

de traces d'actions notamment réalisées dans des lieux de transactions financières ou politiques, dans des centres commerciaux, dans une entreprise finlandaise ou un stand islandais de crèmes glacées.

Dans la vidéo *Real Snow White* (2009), Pilvi Takala se place à l'entrée du parc Disneyland Paris, en habit auto-confectionné de Blanche-Neige. Pilvi Takala ne fait rien, mais la robe est belle et l'allure élégante. Les amoureux de l'héroïne, immigrants et ressortissants du monde merveilleux de Disney, posent et sourient à ses côtés. Clic clac, c'est dans la boîte. Mais la situation est éminemment plus complexe qu'il n'y paraît. La réalité travestie en fiction tente ici d'intégrer le monde de la fiction, devenu réalité pour ses habitants d'un jour. Les repères de ce parc d'attractions sont inversés et par sa simple présence, l'artiste inverse l'inversion. La fiction comme réalité ne peut accueillir la réalité comme fiction.

L'utopie de ces villages sans frontières et des peluches amies se mêle aux rires des



enfants, certes, mais aussi au son des talkies-walkies des agents de sécurité devant freiner les élans pseudo-naïfs de la jeune femme. Un grain de sable dans les rouages et le système, déjà capitaliste, se révèle autoritaire.

Dans le diaporama *Bag Lady* (2006), réalisé sous la forme d'une performance à Berlin en 2008 et à Bruxelles en 2011, Pilvi Takala arpente les allées d'un centre commercial. Contrairement à ses semblables, elle ne met pas son argent dans un porte-monnaie qu'elle enfouit ensuite dans les profondeurs de son sac à main ; elle le place dans

un sac en plastique transparent. Le montant alloué pour la production de son œuvre y figure, en petites coupures, offert au regard de tous. L'utopie est ici celle d'une société de transparence. Rien à cacher et tout à voir. Absurdité de la mise à nu ultime et sans dessein.

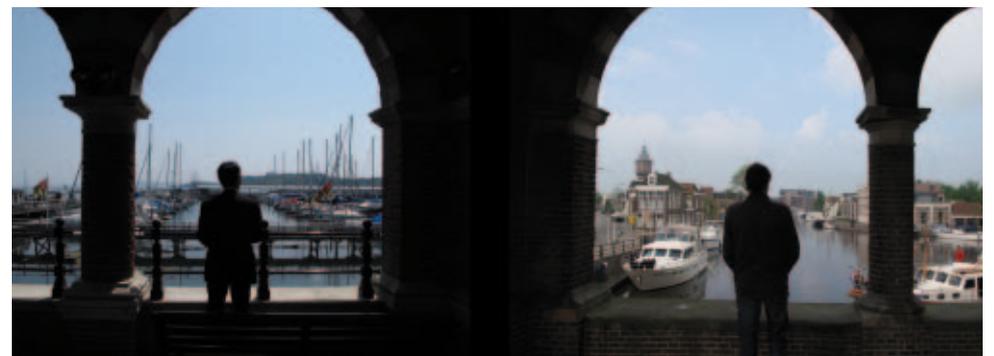
Barbara Visser brouille les frontières entre la fiction et la réalité, avec usage de faux, de copies, de doubles. Mais qui est donc Barbara Visser? Invitée en 1997 à Amsterdam pour présenter son travail, elle invite une actrice à performer cette présentation, sans en avertir son auditoire, en la munissant d'une oreillette grâce à laquelle elles sont reliées (*Lecture With Actress*).

En 2004, Barbara Visser présente *Lecture On Lecture With Actress*, soit la vidéo de la conférence première doublée d'une présence qui en explique la démarche, mais le jeu continue. La seconde actrice, plus ressemblante, usurpe de nouveau l'identité de l'artiste. La confusion est magnifiée.



Pilvi Takala
Bag Lady, 2006
Diaporama, 6'
Courtesy Galerie Diana Stigter, Amsterdam

Barbara Visser
Last Lecture, 2007
Performance et vidéo
Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam



Barbara Visser
East/West, 2009
Diaporama
Courtesy Annet Gelink Gallery, Amsterdam

En 2007, lors de sa performance *Last Lecture*, Barbara Visser apparaît sur scène mais dans l'ombre. La vidéo du précédent opus est projetée derrière elle ; elle réalise le doublage simultané de l'actrice dont elle était d'abord la souffleuse. La notion d'originalité n'est plus liée à l'origine mais à l'ensemble constitué de faux. La mise en abyme révèle le trouble de la représentation de soi et le non-sens de l'auctorialité – dès lors qu'il s'agit d'interprétation et de traduction de la pensée.

À l'instar de Pilvi Takala et de son exploration refrénée de Disneyland, Barbara Visser réalise en 2009 le projet photographique *East/West* à Huis Ten Bosch City, un monde clos situé à Nagasaki. Une ville hollandaise grandeur nature installée en pays nippon, avec tous les éléments pouvant alimenter le fantasme: le palais de la famille royale, un musée de porcelaine, des canaux, des moulins et des champs de tulipes à perte de vue. Dans cet ensemble de cent photographies, elle met en scène la ressemblance entre l'architecture et les comportements néerlandais et ceux de leurs homologues japonais. Elle reproduit aux Pays-Bas les scènes et les angles de prise de vue choisis à Huis Ten Bosch. Ici encore, l'original devient la copie et le même, placé en miroir, devient différent. L'histoire des Pays-Bas est policée par la neutralisation de toute signification. La reconstruction de cette ville

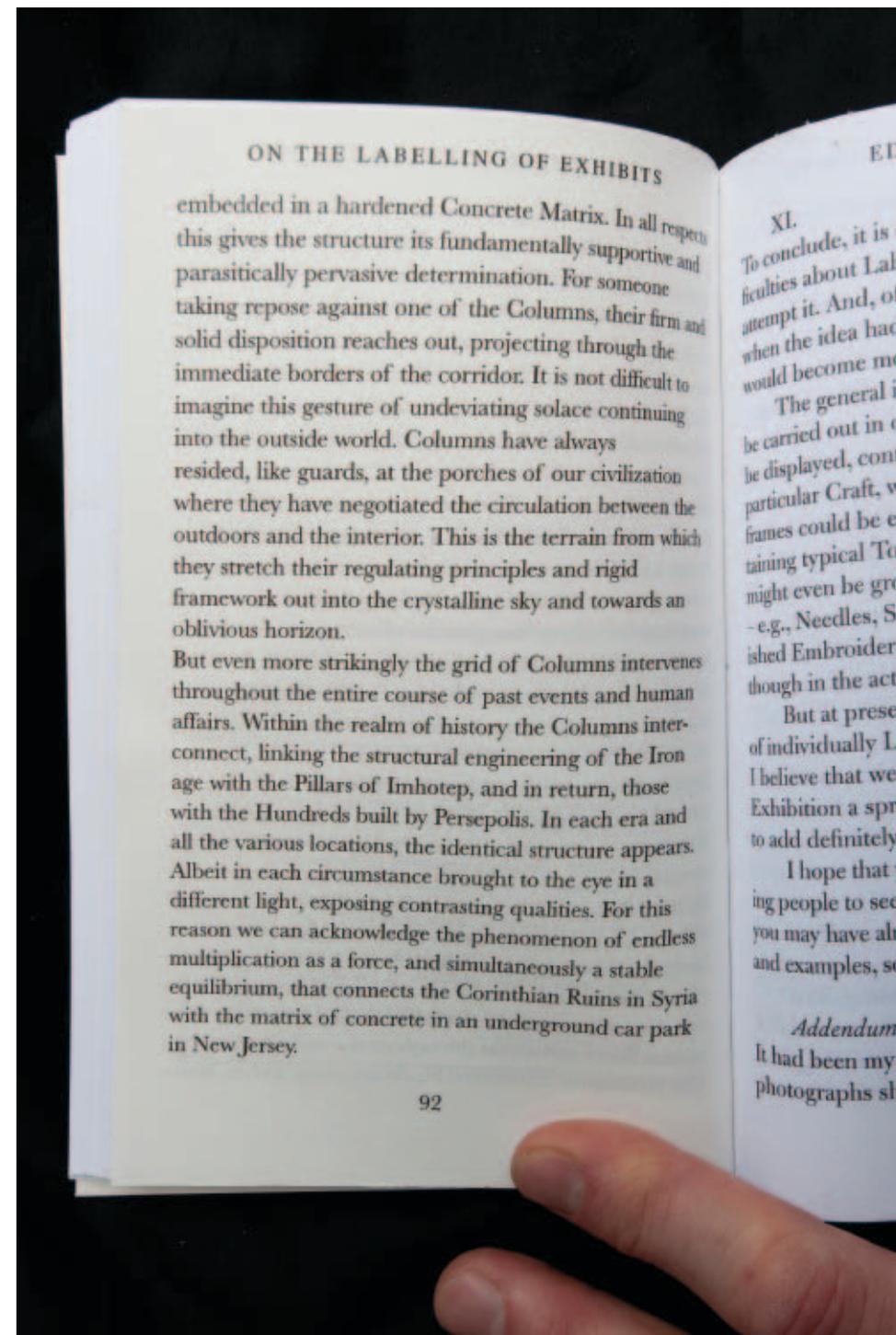
imaginaire est fondée sur une appropriation d'us et coutumes et sur l'exploitation marchande de traditions, symboles et clichés. C'est une coquille vide que Barbara Visser expose et reproduit comme telle.

Jasper Coppes détourne l'histoire de son chemin linéaire en infiltrant les livres, en fabriquant ce qu'il appelle des « symptômes architecturaux » et en créant des monuments et des documents d'archive, traces d'une histoire qui aurait pu avoir lieu ou prémonitions de celle à venir. Il insère une page dans des livres prêtés par des amis, empruntés à la bibliothèque ou achetés en librairie. Il reproduit le style littéraire, la typographie et la qualité du papier puis ajoute la page sans en faire mention, lorsqu'il rend l'objet à son utilisateur premier. Il fait subrepticement dévier le propos du livre mais sans en changer la trame narrative ni la nature profonde. La présence est effective mais quasi imperceptible. En 2011, il prenait par exemple possession de deux pages de vingt exemplaires d'un numéro de la revue *ER David*, publié par De Appel Arts Centre (*Reminder (Three Fragments)*). Sa collection de livres modifiés s'augmente par ses soins et se disperse, n'étant pas nécessairement connue comme telle par les propriétaires des ouvrages. Lors de Manifesta 9 (Genk, Limbourg, Belgique), il présentait *The Fox's Legacy, Monument For A Forgotten Heritage* pour lequel il invita quatre résidents de la Jan van Eyck Academie de Maastricht à co-réaliser une sculpture monumentale – vestige imaginé de l'histoire industrielle de la région du Limbourg – et des archives fictives (vidéos, textes, images de presse, etc.) retraçant l'histoire du monument lui-même. Jasper Coppes manipule l'histoire, ou plus simplement les discours qui la constituent, et l'image que nous en avons.

Marie Frampier



Jasper Coppes
The Fox's Legacy, Monument
For A Forgotten Heritage, 2012
Archive fictive, photogramme



Jasper Coppes
(Reminder (Three Fragments), 2011
Insertion dans vingt exemplaires de la revue
ER David, publiée par De Appel Arts Centre,
Amsterdam

Galerie 1900-2000, Paris • 300 Gallery, New York • Martine Aboucaya, Paris • Saun Abraham, Paris • Air de Paris, Paris • Application, Paris • Raquel Arcaud, São Paulo • Art: Concept, Paris • Alfonso Artiaco, Naples • Balice Hertling, Paris • Albert Baroian, Brussels • Catherine Bastide, Brussels • Guido W. Baudach, Berlin • Bortolami, New York • Isabella Bortolozzi, Berlin • Zak Brunicca, Kraków • Luciana Brito Galeria, São Paulo • Broadway 1602, New York • Gavin Brown's Enterprise, New York • BUGADA & CARGNEL, Paris • Bureau, New York • Campoli Presti, Paris, London • Capitain Petzel, Berlin • Cartier | Gebauer, Berlin • Bernard Ceysson, Paris, Luxembourg, Saint-Etienne, Geneva • Chem & Read, New York • Cherry and Martin, Los Angeles • Mehdi Chouakri, Berlin • Sadie Coles HQ, London • Contemporary Fine Arts, Berlin • Continua, San Gimignano, Beijing, Boissy-le-Châtel • Paula Cooper, New York • Raffaella Cortese, Milan • Cortex Athletic, Bordeaux • Crèvecoeur, Paris • Charal Crouzet, Paris • Ellen De Bruijne Projects, Amsterdam • Massimo De Carlo, Milan • Elizabeth Dee, New York • Dependance, Brussels • Dvir Gallery, Tel Aviv • Eigen+Art, Berlin, Leipzig • Franck Elbaz, Paris • Eleven Rivington, New York • Dominique Fiat, Paris • Gaga Contemporary, Mexico City • Gagnsian Gallery, Paris, London, New York, Beverly Hills, Hong Kong • galerieofmarseille, Marseille • gb agency, Paris • GDM, Paris • Gladstone Gallery, New York, Brussels • Laurent Godin, Paris • Elvira Gonzalez, Madrid • Marian Goodman, Paris, New York • Goodman Gallery, Johannesburg, Cape Town • Büchel Grässlin, Frankfurt • Greene Nafali, New York • Karsten Greeve, Paris, Cologne, St. Moritz • Cristina Guerra, Lisbon • Hauser & Wirth, Zürich, London, New York • Herze & Ketterer, Wichtlach (Bern), Riehen (Basel) • Max Hetzler, Berlin • Hotel, London • Xavier Huikens, Brussels • Imo, Copenhagen • In Situ / Publieque Lécère, Paris • Catherine Issert, Saint-Paul • Rodolphe Janssen, Brussels • Jeanne Bucher / Jaeger Bucher, Paris • Jousse Entreprise, Paris • Anneli Juda Fine Art, London • Kadel Willborn, Karlsruhe • Karum, Berlin • Karma International, Zürich • Kaufmann repetto,

Milan • Kicken, Berlin • Kisterem, Budapest • Klosterfeld, Berlin • Johann König, Berlin • KOW, Berlin • Krinzinger, Vienna • Kukje Gallery / Tins Kim Gallery, Seoul, New York • Kurimanzutto, Mexico City • Yvon Lambert, Paris • Le Minotaure, Paris • Simon Lee, London • Lelong, Paris, New York, Zürich • Lissin, London • Loewenbruck, Paris • Florence Loewy, Paris • Lubring Augustine, New York • Maccarone, New York • Mai 36, Zürich • Marcelle Aïx, Paris • Matthew Marks, New York • Gabrielle Maubrie, Paris • Hans Mayer, Düsseldorf • Greta Meert, Brussels • kamel mennour, Paris • Metro Pictures, New York • Meyer Riegler, Berlin, Karlsruhe • info-michèle didier, Brussels, Paris • Francesca Minini, Milan • Massimo Minini, Brescia • Victoria Miro, London • Monitor, Rome • Jan Mot, Brussels, Mexico City • Nächst St. Stephan Rosemarie Schwarzwälder, Vienna • Helly Nahmad Gallery, New York • Nelson-Freeman, Paris • Neu, Berlin • New Galerie, Paris, New York • Franco Noero, Turin • Jérôme de Noirmont, Paris • Nathalie Obadia, Paris, Brussels • Office Baroque, Antwerp • Guillermo de Osma, Madrid • Claudine Papillon, Paris • Françoise Poniot, Paris • Peres Projects, Berlin • Galerie Perrotin, Paris, Hong Kong • Plan B, Berlin, Cluj • Polaris, Paris • Praz-Delavallade, Paris • ProjecteSD, Barcelona • Eva Presenthuber, Zürich • Almine Rech, Paris, Brussels • Regen Projects, Los Angeles • Michel Rein, Paris • Denise René, Paris • Rodeo, Istanbul • Thaddeus Ropac, Paris, Salzburg • Tucci Russo, Terre Pelice • Sophie Schoedeker, Paris • Esther Schüpfer, Berlin • Semiose, Paris • Natalie Serosasi, Paris • Slein-Semler, Hamburg, Beirut • Shanghai, Shanghai, Beijing • Jessica Silverman Gallery, San Francisco • Skarstedt, New York • Sommer Contemporary Art, Tel

Avic • Pietro Sparta, Chagny • Spritth Magers, Berlin, London • Diana Stigter, Amsterdam • Micheline Szawajer, Antwerp • T293, Naples, Rome • Take Ninagawa, Tokyo • Richard Tölles, Los Angeles • Daniel Templon, Paris • The Approach, London • The Third Line, Dubai • Tornabuoni Arte, Paris, Florence, Milan • Triple V, Paris • UBU Gallery, New York • Valentin, Paris • Georges-Philippe & Nathalie Vallois, Paris • Van de Weghe, New York • Vedovi, Brussels • Aline Vidal, Paris • VidalCuglietta, Brussels • Anne de Villepoix, Paris • Michael Werner, New York, Cologne • White Cube, London • Jocelyn Wolff, Paris • Xippas, Paris, Geneva, Athens • Thomas Zander, Cologne • Zeno X, Antwerp • Galerie Zlotowski, Paris • David Zwirner, New York

SECTEUR LAFAYETTE AVEC LE SOUTIEN DU GROUPE GALERIES LAFAYETTE

C L E A R I N G, Brooklyn • Tiziana Di Caro, Salerno • Essex Street, New York • Freymond-Guth Fine Arts, Zürich • Gaudel de Stampa, Paris • Mary Mary, Glasgow • Motive, Brussels • Neue Alte Brücke, Frankfurt • Reena Spaulings Fine Art, New York • schleicher+lange, Paris, Berlin

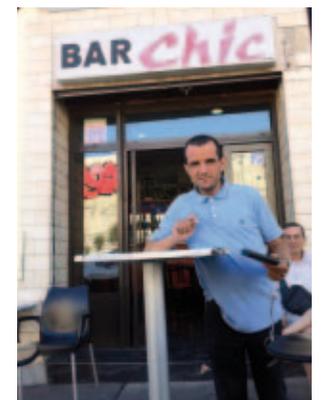
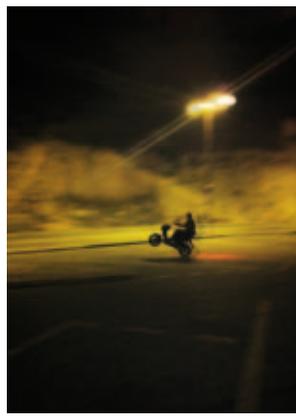
Index 2012/12

Informations — info@fiac.com
www.fiac.com

fiac! 18-21
OCTOBRE 2012
GRAND PALAIS
& HORS LES MURS,
PARIS

Organisé par **Reed Expositions**

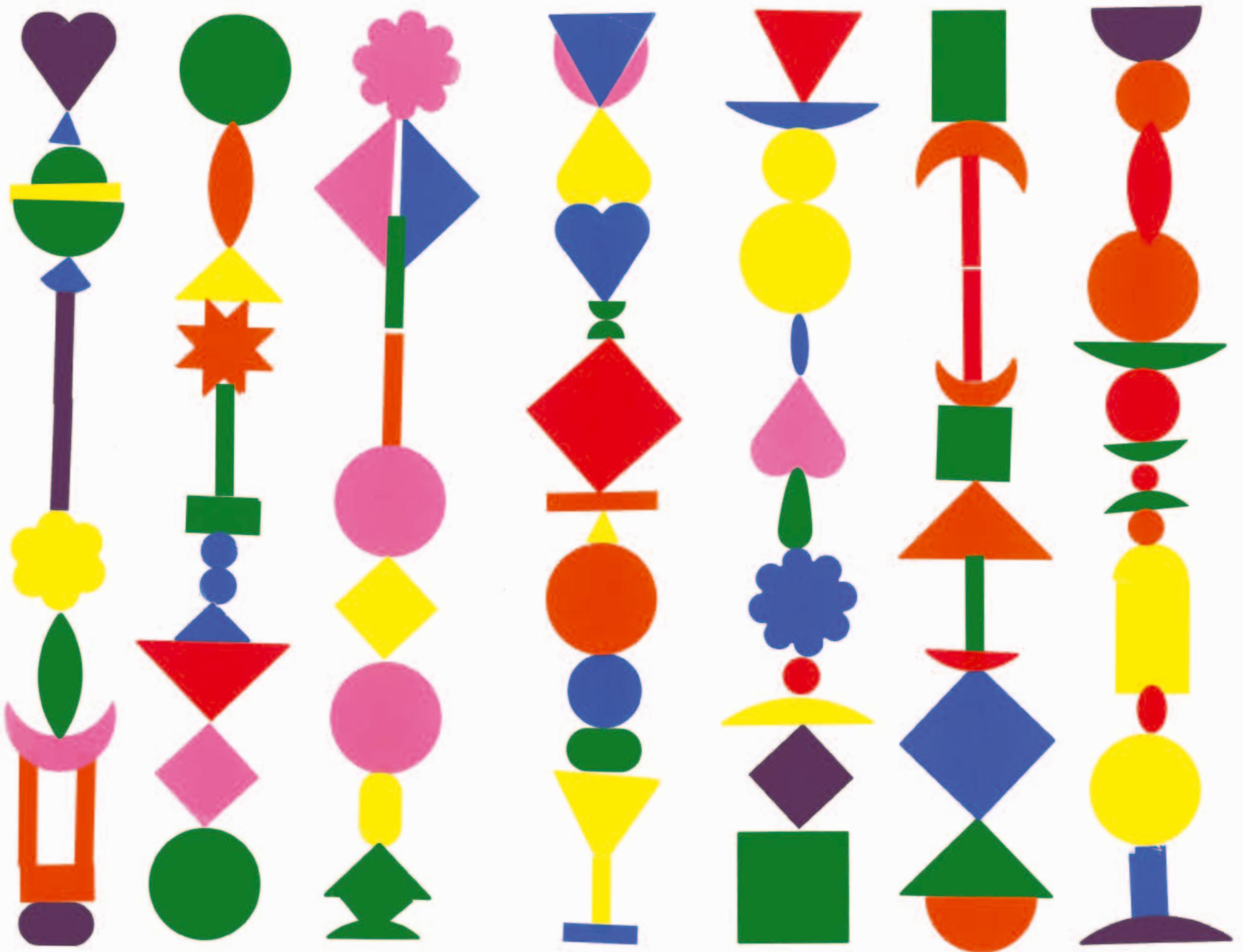
Partenaire officiel **Groupe Lafayette** *Lafayette*



« Ces photographies ont été prises à Marseille, en 2012, dans les quartiers Nord et à l'Estaque. Repérages, croquis pour préparer des compositions, ou l'occasion d'une première prise de contact avec des modèles potentiels. »

• Née en 1982 à Marseille,
Lola Reboud vit à Paris et Marseille.
• www.lolareboud.com

Lola Reboud
Off The Phone



cipac formation

Formations
pour les
professionnels
des arts visuels
et de la culture

www.cipac.net