









### Six Possibilities for a Sculpture





### Opening

Thursday 11 April 2013 18:00 to 21:00

a group show curated by Zoë Gray

la loge

12/04/13-29/06/13



www.la-loge.be Kluisstraat 86 rue de l'Ermitage 1050 Brussels

featuring

Caroline Achaintre Hedwig Houben Emmanuelle Lainé Robert Orchardson Jennifer Tee

# ADRIAN PACI 26/02 - 12/05/2013





Le Jeu de Poume est subventionné par le ménistrière de la Culture et de la Come Elementos do socias de NEGRUZE VIS, caciona principo







### Sommaire

Code Color	Camila Oliveira Fairclough	2-3
Che fare?		
Cécile Dauchez	Vincent Romagny	6
Mon travail	Gérald Kurdian	
et les forces invisibles	& Martin Lord	12
The Big Conversation	n Space	
Bis Repetita Placent		16
Des métaphores		
à la logique suspendi	ie	
Vanessa Safavi	Estelle Nabeyrat	22
Attraction	documentation céline duval	29
Shape-shifter		
Peggy Franck	Zoë Gray	34
Throwing A Rubber B	and	
In The Air To Get A V		
of The Universe (Rehea	ersal) Xavier Antin	4I
Off The Computer	Julie Vayssière	49
Code Color	Camila Oliveira Fairclough	50-51

Sur les gardes, Camila Oliveira Fairclough, Code Color, 2013

• www.camila-oliveira-fairclough.info

Pages 12-15: textes et lettrages de Gérald Kurdian; dessins de Martin Lord

• www.geraldkurdian.com; www.martinlord.info

### Invitation

Ne pas chercher à tout savoir, tout expliquer, tout traduire. Préférer l'expérience au commentaire. Cette intention, paradoxale pour Code Magazine 2.0, plateforme pour la compréhension et la diffusion d'œuvres naissantes, se révèle être une concession, octroyée avec plaisir, au lâcher-prise. Elle enjoint à aborder l'art, tour de Babel réussie, avec sa part d'imagination et son monde intérieur. Non avec ce que l'on sait mais avec ce que l'art nous remémore.

Regarder les œuvres en ingénus, en respectant l'attitude de ces artistes qui ne souhaitent pas interpréter tous leurs gestes et leurs mouvements - ils leur échappent, ils en sont libres, ils nous travaillent à notre tour.

Donner naissance à des vocabulaires - de formes, de termes, de concepts – et à des langages, espaces de rencontres entre soi et les autres, l'universel et l'irréductible. Des écritures peuplent ce numéro de Code Magazine 2.0 : des graphies manuelles qui disent la recherche spéculative comme l'introspection personnelle; des idiomes plastiques qui rechargent les clichés ou ajoutent d'autres épaisseurs à celles qui existent déjà.

Voir, c'est déjà une décision. Créer, c'est offrir les conditions de cette expérience. Publier, c'est dresser la table des réjouissances et lancer les - bons - sujets de conversation.

Laetitia Chauvin & Clément Dirié



/#6/Printemps 2013 • Rédacteurs en chef/Laetitia Chauvin & Clément Dirié • Co-fondateurs / Mariana Melo & Thomas Wyngaard rejoints par Devrim Bayar, David de Tscharner, Virginie Samyn pour Code Magazine (2005-2.009) • Conception graphique / www.codefrisko.be / thomas@codefrisko.be • Mise en page / Aurore Caberghs pour Codefrisko • Contributeurs / Xavier Antin, documentation céline duval, Camila Oliveira Fairclough, Zoë

Gray, Gérald Kurdian, Martin Lord, Estelle Nabeyrat, Vincent Romagny, The Big Conversation Space, Julie Vayssière • 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 / codemagazine 2.0@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, Jennifer Chert, Nathalie & Christophe Daviet-Thery, Marie-Thérèse Guérin, Hard Hat (Genève), Olivier Huth, Dominique Jacquemin, Anne-Catherine Le Layo, Fanette Mellier, Ali Nassiri, Ellen Newton, Yann Perreau, Marie-Aline Prat, Sébastien Prat et Frédéric Brière, Audrey Schayes et Thomas Wyngaard • Courtesy Semiose Galerie, Paris, pour les pages 23 à 26 • ISSN: 2112-3535 • www.codemagazine.fr

- Un grand merci à Agnès Rein pour son accueil et sa générosité pour le lancement à Bruxelles.
- Un insert de huit pages consacré au Prix Jean-François Prat 2013 est encarté entre les pages 46 et 47.

# Che fare? Cécile Dauchez

Les œuvres de Cécile Dauchez semblent prendre leur temps, tout comme elles semblent l'effet du temps pris à les réaliser. Pour peu que l'on se soit renseigné sur son parcours, on croira les voir lourdes du temps que l'artiste a pris pour se résoudre à faire – à nouveau – de l'art1. On pourrait parler d'une « pratique du divers », penser à l'arte povera. Ou invoquer le retard duchampien, tel que Marc Décimo en a proposé la lecture: «La beauté provient de ce retard à prendre conscience de l'implacabilité d'un jeu qui s'est déployé. Elle se mesure au retard pour comprendre un dispositif que l'on sait possible mais dont l'on n'a pas vu le mouvement subtil. »<sup>2</sup> On pourrait également parler d'une production hautement genrée, convoquer les études féministes<sup>3</sup>.

Tl serait effectivement fondé d'évoquer Les multiples références pour aborder ses œuvres et leurs détails, son corpus essentiellement composé de sculptures distinctes, irréductibles les unes aux autres, tout à la fois fragiles, rares et très personnelles<sup>4</sup>. Tout y est «commensurable»: à son corps, à ses gestes, à son quotidien (L'Amour l'après-midi, 2008), à son environnement aussi. C'est de Marseille, sa ville de rési-

dence, que provient la pierre des calanques d'Orphie (2010). Comment ne pas penser aux sculptures italiennes des années 1960-1970? La référence duchampienne, si elle n'est pas évidente, serait plutôt à faire jouer ici du côté de la latence, du temps d'émergence de l'œuvre, assurément important, à moins que cette latence ne soit à comprendre à l'aune de ce qui fait la singularité de la vie d'une femme, et

que l'on retrouve dans l'attention portée aux matériaux.

À l'image de la sculpture À quoi rêvent les chiens égyptiens? (2010), réalisée en carreaux de plâtres trempés dans des bains de pigments puis assemblés pour délimiter un espace clos ou ouvert<sup>5</sup>, ses œuvres révèlent plus, par ses gestes simples, les propriétés des matériaux employés qu'elles ne reposent

sur leurs constructions. Cécile Dauchez creuse des rainures sur des chevrons de charpente, ajoutant aux lignes du bois celles de la machine (L'Apprenti sorcier, 2010); elle pulvérise de la peinture bleue sur un rouleau de scotch de peintre recouvert d'une moustiquaire (Tamis (bleu), 2010); elle dépose une arête d'orphie, de couleur verte, sur une pierre ramassée dans les calanques (Orphie).



<sup>3</sup> Voir l'entretien, op. cit., p. 30-42.

On aimerait beaucoup lire un entretien entre



L'Amour l'après-midi, 2008

Tirage jet d'encre sur papier dos bleu,

<sup>1</sup> Voir l'entretien de l'artiste avec Dorothée Dupuis, «Voir, c'est déjà une décision», in Cécile Dauchez. éditions P. Marseille 2012, disponible sur le site de paris-art.com.

Dorothée Dupuis et Cécile Dauchez à la Carla Lonzi: long, étendu, ne portant pas que sur l'art. Voir Carla Lonzi, Autoportrait, Marc Décimo, Marcel Duchamp mis à nu - À propos du processus créatif, Les presses du réel, Dijon 2004. Giovanna Zapperi (éd.), collection «Lectures Maison Rouge», JRP Ringier, Zurich 2013.

<sup>4</sup> Cécile Dauchez a fait l'objet de deux expositions personnelles en 2010: Fichiers et fétiches, Centre d'art 3bisf, Aix-en-Provence: À quoi rêvent les chiens égyptiens?, Art-o-rama, Marseille.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> Technique également employée pour Sans titre, 2012, et Grand Intérieur, 2013.

Pourtant, à chaque fois, on manquera les œuvres de Cécile Dauchez. Dire qu'il faut du temps pour produire des œuvres, pour donner jour à un œuvre, pour (re) devenir artiste ou, tout du moins, évoquer tout l'encombrement possible de ce qu'il serait possible de faire, de tout ce qui a déjà été fait ou de tous ceux qui sont déjà occupés à créer, c'est assurément manquer ce qu'il y a d'irréductible dans sa pratique. C'est supposer que toute sa production s'établirait en fonction de ce qui existe déjà (dont elle devrait se distinguer par négation), de tout ce qu'elle aura à faire (à quoi elle devra se conformer par anticipation), de tout ce qui est fait (dont elle





doit se distinguer par imagination). C'est avancer sans se laisser la possibilité de voir ce que l'on pourrait voir. C'est penser qu'elle marche d'un pas inquiet - bref, projeter notre propre inquiétude à ne pas parvenir à saisir les mécanismes de son œuvre quand il faudrait plutôt y chercher des secrets. C'est regarder les formes reproduites dans les tirages de la série Nerve Cells Live Double Lives (depuis 2009) comme si elles étaient des signes de théories compliquées, cinématiques et chronologiques, lorsqu'il s'agit d'index, de relevés de traces sur une table qui en condensent non pas une représentation dans l'espace mais une généalogie. C'est également penser que ce relevé est scientifique et distinct de celle qui l'effectue quand, de son propre aveu, il s'agit de suivre «quelque chose de subjectif et de sensuel».

Un autre moyen de saisir l'unicité de son approche: à la demande d'une bibliographie de livres ayant compté pour elle, Cécile Dauchez répond par la liste des ouvrages qu'elle aimerait lire. Elle nous apprend ainsi à distinguer l'acquis de la



recherche, à douter du fait que la recherche est fonction de l'acquis. Alors que ce que l'on aimerait savoir et que l'on ne sait pas encore nous définit sans doute davantage. Cécile Dauchez sait ne pas savoir – elle sait d'un savoir finalement autre<sup>6</sup>. Non à la manière du Ernesto de *La Pluie d'été* de Marguerite Duras, lequel ne veut pas apprendre ce qu'il ne sait pas parce qu'il connaît le monde intuitivement, qu'il en

sait l'incomplétude, et qu'il connait la vanité de toute entreprise de connaissance.

Mais, tout de même, la rencontre avec les œuvres de Cécile Dauchez ne laisse aucun doute: elles ne sont pas fonction d'un regard panoptique, historique sur ce que ses – plus ou moins – contemporains ont fait ou font. Bien qu'il soit impossible d'échapper aux «airs de famille»; de ceuxlà, on ne se défait pas.





Orphie, 2010

15 x 15 x 15 cm Vue d'exposition, Art-O-rama,

Arêtes d'orphie, pierre des calanques,



Mais ses œuvres affirment leur absolue distance avec ce qu'il faudrait savoir et dont il faudrait tenir compte. À quel che fare répondent-elles alors? À quelle temporalité particulière répondent-elles puisqu'elles intègrent leur propre retard? Comment faire les choses (quand elles sont autant prédéterminées)? Peut-être s'est-elle posée ces questions, les mêmes auxquelles se sont confrontés les artistes de l'arte povera, Duchamp et ces auteures qui prenaient conscience, dans leurs pratiques, de l'irréductibilité de leur existence de femmes. (Si nous recourrons à leurs réponses pour appréhender les œuvres de Cécile Dauchez, c'est uniquement parce qu'elle en a partagé les questionnements.)

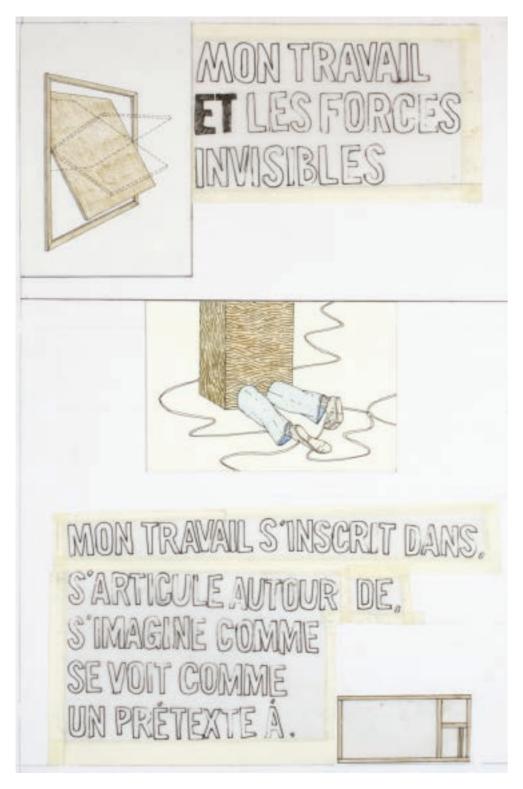
C'est donc davantage à un non-savoir que s'adressent les œuvres de Cécile Dauchez. Non pas à un savoir de spécialiste ou d'expérimentateur, mais au savoir finalement confiant de celui ou celle qui retrouve ce qu'elle avait oublié. Dans *Non credere di avere dei diritti* («Ne crois pas avoir de droits»), on lit: «Les choses les plus déconcertantes ne sont pas celles que nous n'avons jamais sues, mais celles que

nous savions et qu'ensuite nous avons oubliées»<sup>7</sup>.

C'est peut-être à cela que s'attelle Cécile Dauchez, à son niveau, le plus pragmatique possible: vérifier que le monde est monde, tout comme Alighiero Boetti écrivait avec un stylo à bille bleu, en 1973, Mettere al mondo il mondo («Mettre au monde le monde»). Et là, il n'est pas juste question de retrouver notre mémoire mais également la possibilité de gestes, tout en les vérifiant. Vérifier que les bandes de plâtre boivent l'encre déposée sur un tirage jet d'encre et que les enlever donne ensuite naissance à des bas-reliefs (la série Bas relief, depuis 2011). Observer que les altérations de fichiers numériques mettent à jour par eux-mêmes des images inouïes. S'apercevoir que du white spirit creuse une plaque de polystyrène rainurée (Blonde, 2010). Expérimenter qu'un pont brisé arrête la route mais force le regard (Vigile, 2003).

Vincent Romagny

Née in 1975, Cécile Dauchez vit à Marseille
www.documentsdartistes.org/dauchez



Gérald Kurdian



& Martin Lord

Ι3

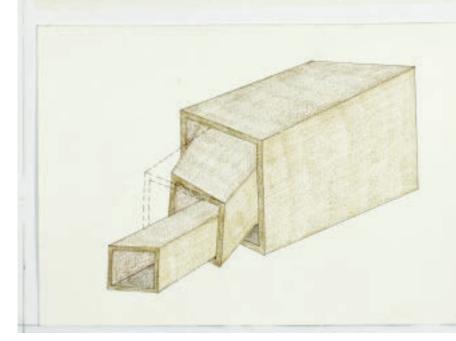
12

# MON TRAVAIL EST PUBLIC MON TRAVAIL EST PRIVÉ

MON TRAVAIL EST SOUTENU. PARFOIS.

PAR LE PUBLIC PAR LE PRIVE

PARFOIS MON TRAVAIL SEMBLE DÉPENDRE DE TOUT.





# The Big Conversation Space Bis Repetita Placent

The Big Conversation Space est une structure fondée en 2010 par Niki Korth et Clémence de Montgolfier. Elles la décrivent comme «une organisation pour la recherche, l'art et le consulting, dédiée à toutes formes, tailles, orientations et formats de conversation. Nous fonctionnons à la fois comme plateforme et archive pour l'échange et la collection d'idées concernant l'art, l'éducation, la technologie, la politique et les loisirs. Par la production de publications, d'installations, de vidéos, de performances, de workshops et de jeux, nous étirons l'espace du discours et encourageons la communication entre des groupes et des savoirs disparates. Nous accordons de la valeur au jeu autant qu'à la confrontation, et offrons l'opportunité à différentes voix d'être entendues, aussi bien par des récepteurs individuels que par des réseaux et des groupes. De quoi aimeriez-vous parler?»

On the occasion of this interview, we would like to ask this same question back to you: What would you like to talk about?

Can love be unconditional? What will become of us? Is there a relationship between the capacity of humans to communicate through spoken and written language and the tendency among humans to have sexual intercourse for reasons other than reproduction? What is the role of pleasure in the advanced cognitive abilities of humans (as compared to other animals, at least so far as we understand today)?

L'Encyclopédie de la parole<sup>1</sup> fonde son projet sur les conditions d'énonciation du discours. Quelles sont les fonctions de la conversation retenues par The Big Conversation Space (TBCS)? À quel niveau se situe votre intérêt?

Notre intérêt se situe sur la conversation perçue comme dispositif entre plusieurs

interlocuteurs, qui remplace le dispositif artiste/spectateur. La conversation est pour nous une tentative de communication. Notre intérêt est donc linguistique, sémiotique, sémantique, herméneutique; nous traduisons, retranscrivons, générons du bruit et des parasites. Nous pensons que la communication en soi est impossible, nous ne faisons que tendre vers elle, et nous ne cessons de tenter de comprendre les autres, en vain. Nous nous situons précisément dans ce nœud d'incompréhensions à la fois en termes logiques, mais aussi en termes émotionnels.

Un champ de recherche qui nous intéresse plus particulièrement est celui de la différence entre le langage écrit et parlé ainsi que le rôle de la mémoire dans la conversation et la communication (à la fois la fonction de la mémoire directe et l'impact de son enregistrement dans des contextes quotidiens, universitaires, industriels, de surveillance). Ensuite, il y a la question de la manière dont les machines échangent



les unes avec les autres, ou comment les humains communiquent avec les machines (souvent, dans le but de satisfaire par leur biais un désir), ce qui nous conduit ensuite à la linguistique computationnelle, à la technologie de la reconnaissance vocale, et même à la technologie des écrans tactiles si l'on considère le toucher comme un point de communication entre l'homme et l'écran.

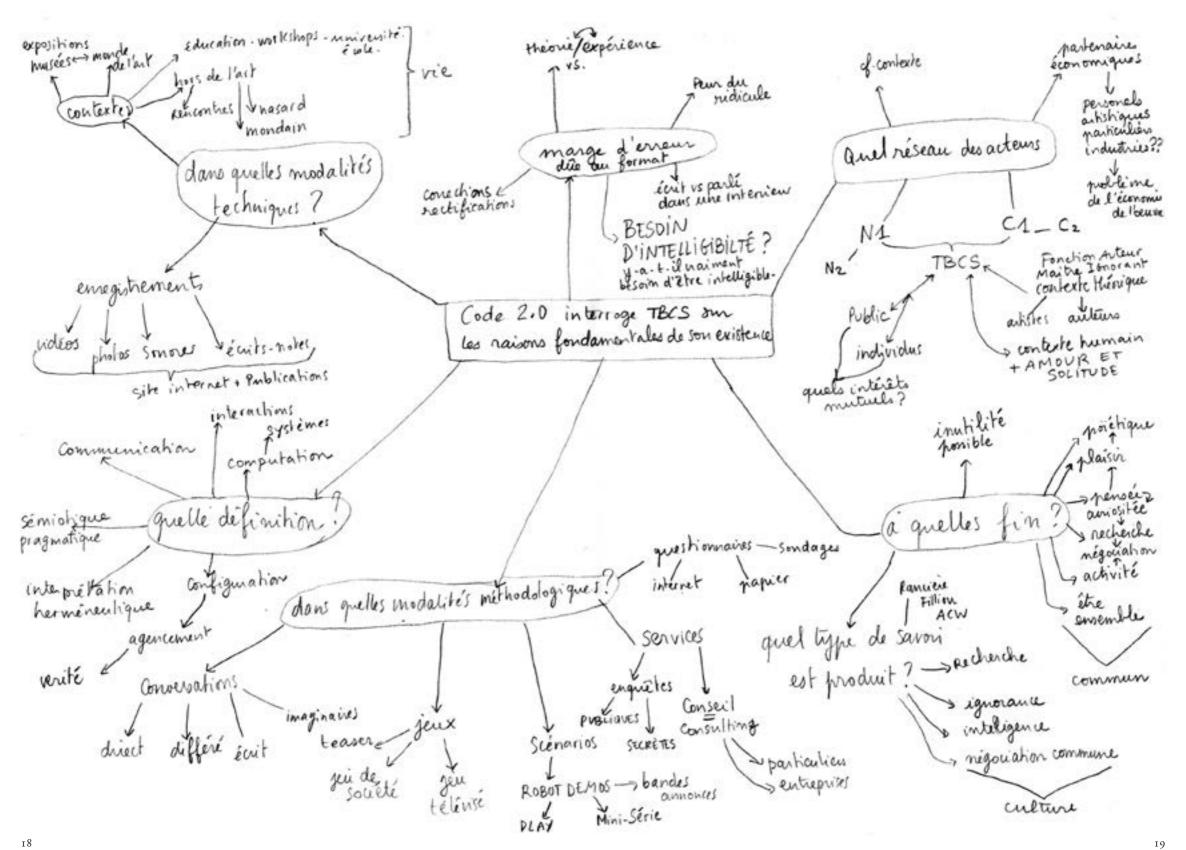
What is TBCS' toolbox? Its methodology?

Similar to John Dewey's (1859-1952) philosophy of pragmatism, our methodology consists first and foremost of experience. Somehow it resembles the methodology of scientific research, advancing one step at a time and verifying if each idea functions within the conversation. But this scientific approach is often abruptly interrupted by the irruption of technological desires and fantasies that push us towards fiction and a comical, absurd genre, almost against our will. If we understand "methodology" as referring to the underlying principles and rules of organization of a system, then it would be safe to say that TBCS

is an arrangement of fateful compromises through which control, labor, pleasure, and power are reconfigured to become tools of the viewer/reader/participant more than those of the artist.

Outside of the fact that these conversations originate from you, in so far as you provide space, time, and listening, what is your role in these conversations? Do you take part in them?

We are interlocutors, so of course we take part in the conversations. We provide different modes of conversational activities, in which the degrees or modalities of participation varies: besides conversation sessions at events or shows, we have published two books<sup>2</sup> and one newspaper based on conversational interviews, mixing fiction with transcription and reproduction using both text and images. We also create immersive multi-medial installations with a semi-ironical approach to the extent that paper and outdated telephones and televisions can be understood as "medial." We have written a scenario/play that is being adapted into a web-based mini-series<sup>3</sup>.



Recently we designed a board game which aims to provide a playful and engaging structure through which strangers, friends, and even enemies can have challenging, exhilarating, and engaging conversations stimulating them to reexamine and refine their roles as speakers and listeners within the conversation that is the "individual experience" of everyday life.

Est-ce que le sujet de fond de la conversation vous importe? Y a-t-il des sujets que vous ne souhaiteriez pas voir aborder dans ce projet? Toutes les conversations sont-elles bonnes à entendre?

Nous serions tentées de répondre un immense oui. Le sujet est très important, notre but est de parler de ce que l'on veut vraiment et de le mettre à l'épreuve. Mais en même temps, c'est un problème, il est très difficile de savoir ce que l'on veut (faire, dire,

manger, avoir, qui avoir); cela nous renvoie au problème du désir. Pour l'artiste, c'est un problème majeur. Pour tout le monde d'ailleurs. Nous pensons que toutes les conversations sont bonnes à entendre dans le cadre donné par TBCS, dans le sens où nous n'avons pas peur des désaccords, au contraire. Parfois, certaines personnes nous considèrent d'instinct comme une sorte de confessionnal ou de psychothérapie, ce qui est déroutant car nous n'avons pas de réponses à apporter. [Niki n'est pas tout à fait d'accord avec cette idée, elle pense que cela fait partie de ce que nous proposons, soit écouter et répondre à ce qui est dit, dans la mesure de notre capacité. Et elle pense qu'il y a quelque chose d'intéressant dans le confort et l'aise que l'on peut ressentir lorsque l'on discute avec un inconnu, gratuitement, dans un contexte séparé des interactions sociales quotidiennes.] Cela nous interroge sur notre position d'artiste, qui est davantage un récepteur ou un vaisseau qu'un producteur autonome.

Certaines de vos conversations sont construites de toutes pièces, entre vous deux. N'est-ce pas biaiser le principe de la conversation spontanée?

Une fausse conversation est aussi valide qu'une vraie conversation! Ou encore: toutes les conversations sont biaisées. Il n'y a pas de critère d'authenticité de ce qui est dit ou écrit, car on peut aussi bien mentir, se tromper, changer d'avis, dire le contraire de ce que

l'on pense par esprit de contradiction, ou encore être de mauvaise foi. Combien de fois avez-vous exagéré une histoire que vous racontiez à des amis? Avec l'écriture, et selon une citation de Roland Barthes,



«le *je* qui écrit n'est jamais, lui aussi, qu'un *je* de papier»<sup>4</sup>. Le rapport à la notion de vérité, si l'on doit aborder cette question dans notre activité, ne se trouve pas dans les propos qui sont tenus ou montrés mais dans le rapport de négociation qui se met en place, entre des interlocuteurs, entre un lecteur et un texte, entre une image et le regard suspicieux de celui qui la regarde, entre un groupe et un autre.

You do not establish a hierarchy between speakers (whether they are specialists, amateurs, or completely ignorant of the topic). What type of knowledge is produced, given that ideas are not necessarily articulated, information not verified, and the author not always known?

Precisely. We are producing a type of knowledge that is perpetually undefined! The kind that Robert Filliou called "genius without talent," the one A Constructed World named "not-knowing as a shared space."

Nous voulons nous décentraliser de la question de la validité et de la légitimité en art, « rendre à l'ignorance sa place centrale dans la construction du savoir », selon le principe du maître ignorant formulé par Jacques Rancière. Nous voulons nous moquer de l'effet d'intimidation du pouvoir symbolique d'une hiérarchie culturelle encore écrasante, surtout pour des jeunes et encore plus pour des femmes! Il faut contrer le sentiment d'illégitimité qui

Telephone (Green), 2012



nous empêche de parler. Dans la mesure où le langage est basé sur des différenciations (entre des mots, des espace, des silences, un son isolé, une phrase parlée), nous cherchons à valoriser les rôles et les voix des idées marginales, des individus et des groupes, en agençant des expériences communes au sein desquelles le conflit et l'ambiguïté sont utilisés pour construire des blocs de sens.

Ultimately, we take responsibility as artists of what we record, produce, show, and publish. The idea of "responsibility" we employ is in the sense described by philosopher Fabien Vallos. It is a promise for a response, and for being morally accountable for what one does, says, or shows. [Clémence, being a native French speaker, is somewhat biased toward the etymological connection to the Old French respondere meaning to respond or correspond, and wishes to highlight these notions.] Through all the modalities of speech that we propose, we want and need to include the audience in the process, following the deontology we have established for ourselves. To that end, we also act as a stage or platform for voices and ideas that are controversial, offering not only a safe space for all forms of discourse, but opening a channel for disparate or "threatening" forms of knowledge to reach a wider public, while preserving the anonymity of the individual speaker or group when desired.

• www.thebigconversationspace.org



# Des métaphores à la logique suspendue Vanessa Safavi

«Il est important de comprendre qu'il y a quelque chose de fuyant, de fascinant sous la surface de ce qui semble, à première vue, facile à comprendre. Un domaine de pure métaphore où la logique est suspendue.»<sup>1</sup>

Hypothèse: puisque pour Vanessa Safavi, «la vérité est ailleurs»², il lui faut parfois déplacer ses valises pour mieux revisiter les théories de l'observé. En retour, on lui prête souvent de vagues intentions inspirées par l'anthropologie. On préfèrera évoquer et préciser ici une entreprise de «dé-ethnocentrisation», démarche empruntée à un courant critique de la discipline.

En 2010-2011, Vanessa Safavi crée deux installations composées de grands parterres de sable. Placées au cœur d'espaces sans fenêtres, ces œuvres occupent la surface entière du sol des lieux d'exposition, la galerie Chert de Berlin et le Kunsthaus Glarus. Intitulées Plenty of None et Real Life Is Elsewhere, s'y manifestent, entre un vide et un ailleurs supposés, tous les éléments d'une désorientation volontaire. Réunies par la suite dans un même catalogue, les photographies de ces œuvres se prêtent volontairement à un rapport de confusion sensible. À l'image des récits ethnologiques qui n'auraient pas fait l'expérience du terrain, la pratique de Vanessa Safavi trace une position polémique vis-à-vis de son propre réel.

Difficile, donc, de retranscrire ici l'impression procurée par ses œuvres, comme si celle-ci s'était nourrie d'une expérience néanmoins cernée de murs blancs éblouissant tout repère. Et cela, non sans évoquer la topographie d'un désert restitué dans ses artifices, les errances de l'artiste sur Google Maps étant l'une des sources de production des œuvres. À Glarus, des formes de petite taille émergent du tapis de grains. Ostensiblement primitivistes, un grossier récipient à large bord côtoie d'autres ustensiles sommairement modelés à la main, ici peut-être un os. À chacun d'y voir ce qu'il souhaite, quitte à appliquer au large trait ce principe de Lévi-Strauss: «la ressemblance n'existe pas en soi: elle n'est qu'un cas particulier de la différence»<sup>3</sup>. De toute évidence, Vanessa Safavi s'intéresse davantage à l'anthropologie comme méthode de décolonisation de la pensée. J'aime d'ailleurs à penser que le caractère hybride de ses installations traduirait une posture réactionnaire envers une vision positiviste de l'art.

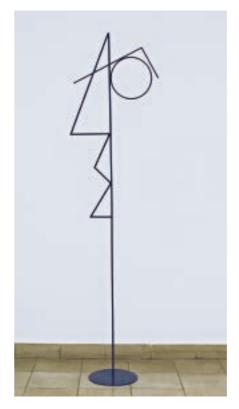
À Berlin, c'est autre chose: des maillots de sport colorés, aux effigies de grandes équipes américaines – de baseball ou de basketball – refont délicatement surface sur une plage domestique. D'apparence poétique, *Plenty of None* laisse transparaître, au-delà de la référence au divertissement, un réalisme bien plus cru que Vanessa Safavi décrit dans les textes qui l'accompagnent: l'exil, l'émigration, la survie, ou comment traduire en quelques éléments la multitude des possibles scenarii sur un même territoire.

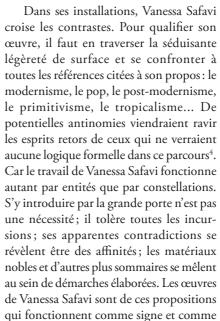
Vanessa Safavi déjoue les évidences, procédant souvent par raffinement. Images et éléments opèrent rarement seuls: déployés en série, combinés en installations, ils se composent d'objets façonnés et récupérés. Elle associe des matières et des registres dans des oppositions loin d'être binaires: là, un tas de paquets de cigarettes en cire moulée (*Tristes tropiques*, 2010), ici, des vêtements recouverts de résine epoxy, des petits tableaux de céramique imitant la surface de l'eau (*I Wish Blue Could Be Water*, 2012), du cuir quelquefois, de l'huile, de la peinture, des plaques de plexiglas...

Ces derniers matériaux ont servi à la réalisation de la série *Untitled (Cave Paintings)*: des empreintes murales dont les traces de mains par empâtement ne sont pas sans rappeler celles de certaines grottes préhistoriques.











sujet et grâce auxquelles nous pourrions être tentés de recalibrer l'écriture d'une histoire de l'art dans ses intentions morphologiques, pour une reconsidération des classifications plastiques.

La série des *Figures autonomes* (2011) brusque encore les registres formels. Ces sculptures en métal coloré sont dressées sur leurs pieds tels des personnages à l'élégance graphique et aux inspirations modernistes, pop, voire folkloriques. Peu de temps après, l'artiste suisse Luca Frei crée *Family* (2012), une œuvre à l'évocation et à la facture similaires. Chez lui, l'anthropomorphisme est une reprise directe des *pixaçaō*, ces graffitis urbains que l'on observe au Brésil. Et c'est sans doute dans cet hémisphère sud, déchargé d'un trop plein d'exotisme, qu'il faut rechercher l'articulation

d'un corpus de formes dont Vanessa Safavi use abondamment: branches de palmier, ananas, oiseaux des tropiques... La plupart de ses propositions se fondent sur des aspects dichotomiques entre le sujet et l'objet. Les couleurs chaudes et acidulées viennent couvrir de leurs effets souriants l'empirisme d'une réalité autrement énoncée. L'œuvre Each Color Is A Gift For You (2012) dit pourtant bien ce qu'elle cache. L'installation est composée d'oiseaux empaillés, au plumage exotique, simplement posés au sol sur le dos, le long d'un mur ou d'une cimaise. On en oublierait presque que ces perruches et canaris occupent également les petites cages de nos appartements chauffés, loin des images de contrefaçon qui en motivent pourtant l'achat.

Vanessa Safavi s'applique à révéler les présupposés contenus dans les référents qu'elle «manipule». Cette posture transparaît clairement dans un cahier de notes iconographiques<sup>5</sup> où elle mêle ouvrages féministes, références au phénomène de ségrégation et aux processus de décolonisation, anthropologie structuraliste



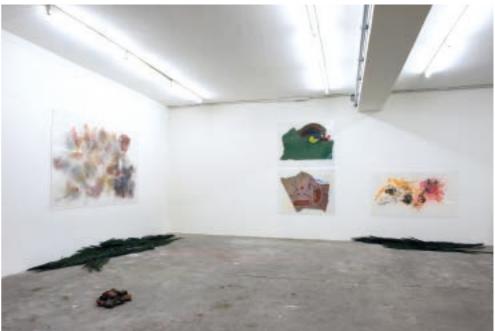
et animisme amérindien, soit autant d'outils pour penser le visible par les sciences sociales, autant d'occasions pour déconstruire l'autorité de l'origine dans l'art. Avec d'autres artistes de sa génération, Vanessa Safavi participe à un projet d'envergure de «dé-ethnocentrisation» de l'objet par la pensée, laquelle n'impose *a priori* aucun régime de valeur.

Estelle Nabeyrat

Née en 1980 à Lausanne (Suisse),
 Vanessa Safavi vit à Berlin
 www.vanessasafavi.net







# ART BRUSSELS

18–21 April
Contemporary Art Fair
www.artbrussels.be
Brussels Expo
Open daily 12 – 7pm

Abert Brussen | Murroth Borry | Jehan Berggren | Service | Education | Biomogram | Bodium Employee | A february | Advantage | Abert Brussen | Murroth Borry | Jehan Berggren | Service | Education | Biomogram | Bodium Employee | Gardina | Biomogram | Bodium Employee | Gardina | Biomogram | Murto Consent | Berggren | Consent | Gardina |

Nocturne: Thursday 18 April, y - 10 min ea% on your ticket before 18 April on www.ortbrussels.be









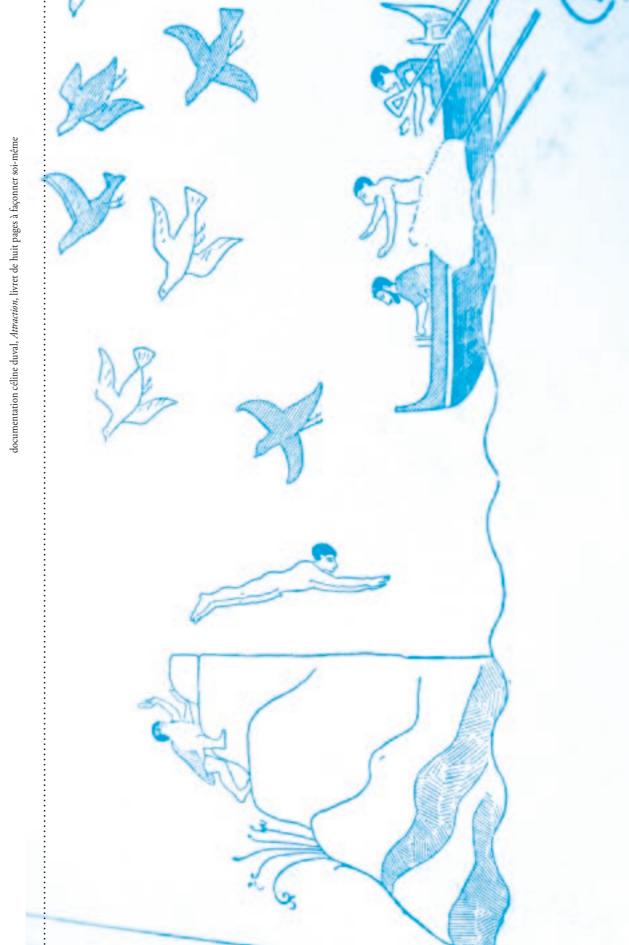




















# Shape-shifter Peggy Franck

A riot of multicoloured spots swim before my eyes, like a whirlwind of pixels, or an explosion of confetti. The codes of presentation tell me this is a painting – its frame, size and installation on a wall – and its references are certainly painterly – the palette of Monet reworked through the exploding dynamic of Pollock, perhaps – but the surface of the material tells another story. It is in fact a readymade, a sheet of recycled plastic, in which the melted fragments of many colours are fused together into one decorative surface.

The work is called *A Shift In Focus* (2012) and does indeed mark a shift in the ever-evolving practice of Peggy Franck. She started working predominantly with photography and, during her resi-

dency at the Rijksakademie (Amsterdam, 2005-2006), moved into producing installations that she treated as sets to be photographed, sometimes keeping and reworking the same set for several different projects. Whilst theatrical in nature - in their combination of colours, materials, and surfaces - these sets remained abstract environments, devoid of narrative. At times, Franck's camera would zoom in on parti-

cular details, such as the juxtaposition of a smooth curl of paper with the crumpled surface of a silver survival blanket. At others, she would incorporate the complete constructed environment in the image. These photographs were printed on a large scale, almost replicating the original size of the set and playing with the *trompe l'œil* possibilities afforded.

To heighten the confusion between the real and its representation, Franck also

presented some of the photographed elements in front of the photographs. For example, in Twilight: The Folded Space and The Wrapped Up Soul (2006), a white roll of paper stands like an architectural column in front of a large black and white photograph in which it also appears, surrounded by naïve but evocative shapes. A hoop adorned with silver triangles suggests a symbolic sun, or the abandoned prop of a circus

lion tamer. The image's grayscale however makes for a sombre landscape and reminds me of the twilight photographs of Gerard Byrne (A Country Road. A Tree. Evening, 2008), inspired by Beckett's setting for the play Waiting for Godot.





Twilight: The Folded Space and The Wrapped Up Soul, 2006. Inkjetprint on canvas, paper, 295 x 375 cm Installation view, Rijksakademie van beeldende kunsten, Amsterdam Pohtot Will-Im Vernause

Rocking Motion, 2008 Diverse materials, dimensions variable Installation view, Westfälischer Kunstverein, Münster Photo: Roman Mensing

The themes of presence and absence that underpin Beckett's play also run through Franck's work. In many of her pieces, she creates the impression that we have just missed the action, that we are seeing the remains of a process, the traces of the artist's presence. In some of her photographs (for example, Preaching Nicknames, 2008), she incorporated images of herself inside her installations, always disguised in some way. She came to realize, however, that it introduced too obvious an element of narrative, breaking the composition's sense of scale and interrupting the flatness of the image. She also moved away from placing objects that featured in her photographs directly in front of the image, as she felt that it was prompting viewers to read both elements too literally. Instead, she developed a more fluid interaction between photography and installation, allowing some materials or forms to migrate between different images and compositions. Nevertheless, materiality remains a central concern, and all her photographs are analogue, allowing us to savour the grain of

the printed images as much as the details they depict.

Franck's titles often comment upon her thinking process, such as How An Uncomfortable Moment Made Things Move In A Pleasant Direction (2007), or Disliking My Own Self-control (2007). Shortly after making these works, she began to develop installations that were freer, at times even riotous. Nights at The Circus, or Another Book I Didn't Read (2008), for example, features a backdrop of gold paper, like a detail of an opera décor, in front of which several objects are staged: three draped cones of blue fabric, a suspended black ribbon drawing a drunken looping line through the air, a fragment of wall, made from white breezeblocks and sprayed with wing-like graffiti, and various upright rolls of white paper. On an other plane, a number of mirrors are visible. One circular mirror is placed directly on the floor, another lies flat on a stool, and a square one leans nonchalantly against the wall. Amidst this visual cacophony, an amorphous shape made from melted, colourless Perspex sits atop a trestle, and on the wall is pinned a photograph of the opposite corner of the installation. The effect is sumptuous, seductive, and highly sculptural.

Similarly baroque installations were created by Franck for her solo show entitled *In Rocking Motion* (Westfälischer Kunstverein, Münster, 2009). The exhibition took place in a bourgeois villa, with Franck's pieces riffing upon its ornate and colourful interior. The room-filling installation *There's No Ordinary World To Wake Up In* (2009) was a predominantly horizontal work that superposed layers of different materials – paper painted with geometric patterns, photographs of this paper, crushed fabric, and sheets of reflective plastic – to kaleidoscopic effect. *Rocking Motion* (2008) appeared like



an abandoned tableau vivant or mobile photographic portrait studio. In front of an abstract, painted backdrop, an unrolled sheet of white paper created a stage on which stood three characters: two ghost-like forms of suspended fabric, and a vertical column of paper, painted with broad black stripes and capped with a folded Perspex form, reminiscent of the wings of a nun's starched wimple. Larger versions of such figures stood in the villa's pink entrance hall: a vertical roll of paper with graffiti-like markings alongside columns of rolled inkjet prints (Waiting For The Quiet Moment To Come, 2009), all crowned with Perspex shapes. They are almost a condensation of the ideas of Franck's installations into individual forms, and over the subsequent two years, a simplification or paring-down of materials would become visible in her work, combined with a growing interest in painting.

In response to an invitation to create a site-specific installation for the exhibition

The Shape We're In (Zabludowicz Collection, London, 2011), Franck produced Reading And Being Read To (2011). It consisted in a sequence of paintings on sheets of Perspex leant against a rough wall bearing the traces of previous exhibitions (to which she furthermore added various bursts of colour). Perhaps as a reaction to her own earlier pieces, with their carnivalesque combination of colours, forms, materials and media, Franck began to make very minimal paintings, using monochrome marks of acrylic paint, gouache and ink on clear sheets of Perspex (in works such as Her Unoccupied State, 2011). In her 2012 show at Galerie Marion Scharmann in Cologne, she presented a modest collection of Perspex strips leaning against the wall, whose only colour came from the paint she had applied to the edges. This exploration of light, transparency, surface, and colour was condensed even further in her series of works titled Unusual Patient (2012) in which oversized



light bulbs were suspended from the ceiling on long electric cables, where the curved glass of the bulbs was daubed with acrylic spray- and house-paint.

Following this reduction down to the bare essentials of painting – light, surface, paint – objects disappeared almost entirely from Franck's work for a short period. Her 2012 exhibition at Galerie Fons Welters in Amsterdam defied expectations of her work by presenting visitors with a stripped down,



spartan installation. Titled Sudden Parallels Between The Sky And The Concrete, it was a conceptual recreation of her Berlin studio. In the centre of the gallery floor, wooden parquet replicated the shape and surface of her studio, onto which she placed a roll of turquoise acrylic film, weighed down by two stones. Curled like a snake in another corner of the parquet was a black electric cable and an oversized light bulb, which was half-mirrored (rather than painted by the artist). On the four surrounding walls, Franck pinned forty sheets, each measuring 50 x 70 cm, at evenly spaced intervals. At a glance, these all appeared to be mirrored paper, painted with a mixture of acrylic, spray-paint, gouache and ink, in thin washes of colour. However, interspersed between such paintings - whose reflective surface revealed also the colour and forms of the gallery space and the floor piece - were identically-sized photographs of such sheets of painted and mirrored paper, which Franck had taken while they were



installed in her studio. In these, the blurred reflections of her studio were visible behind the painted shapes, with its worktable, toolboxes, and stepladder. Thus described, the piece may sound like a self-referential prism, turning in on itself and its place of creation, but the effect was surprisingly open and generous, a spatial exploration of the intersection between painting, installation, and photography. As Rosa Juno Streekstra wrote of the work: "Instead of extending two-dimensional pictures into space like she has done before, [Franck] now subtly absorbs space into flatness."

And so we arrive back to the beginning, to the painterly (perhaps even Greenbergian) flatness of *A Shift In Focus*. The history of modern painting has been shaped by successive shifts in focus, enabling us to look at the world in new ways, whether formally, optically or socially. Over a much longer period, the notion of the shape-shifter has played a central

of some other being for mischievous purposes, being transformed against their will as a form of punishment, or adopting a new shape as a means of escape, shape-shifting allows characters to act in ways that were previously impossible. For an artist, shapeshifting is inherent to the creative process, as ideas and materials are transformed by the intervention of the artist, in whatever form that intervention may take, be it physical, contextual, or purely conceptual. Having sketched the outlines of her practice over the past six years, it will be exciting to see what shape Peggy Franck will adopt next in the protean development of her practice, and what will it enable her to do.

Zoë Gray

• Born in 1978, Peggy Franck lives in Amsterdam. • www.publicnature.nl



# Xavier Antin Throwing A Rubber Band In The Air To Get A Vision of The Universe (Rehearsal)

Throwing A Rubber Band In The Air To Get A Vision of The Universe (Rehearsal) est l'occurrence réalisée pour Code Magazine 2.0 d'un projet fragmenté en plusieurs formats. Le tirage Throwing A Rubber Band In The Air To Get A Vision of The Universe (Attempt) et la publication Throwing

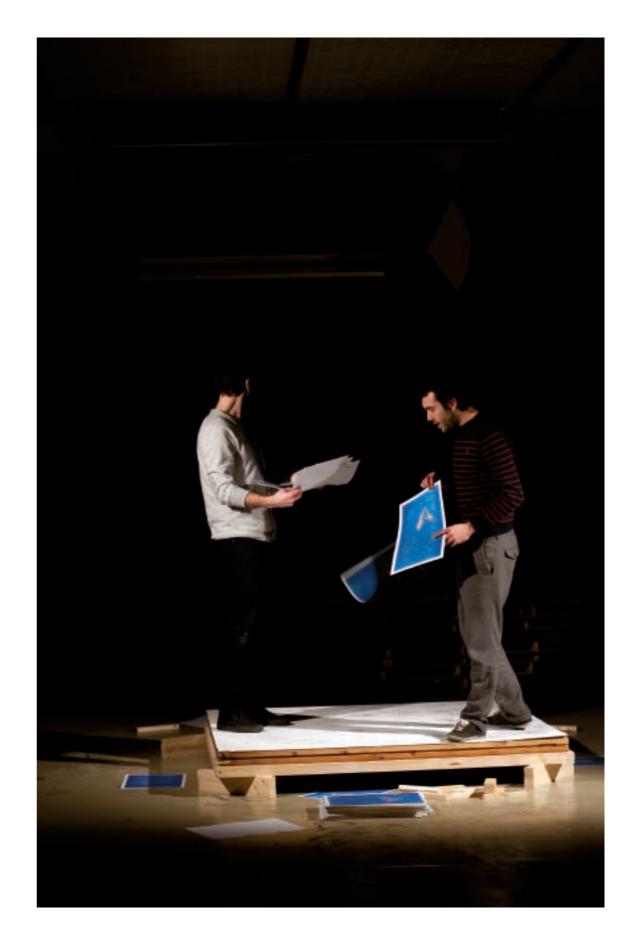
A Rubber Band In The Air To Get A Vision of The Universe (Approximation) complètent l'ensemble, imprégné par les conditions d'apparition et de circulation de chaque élément.

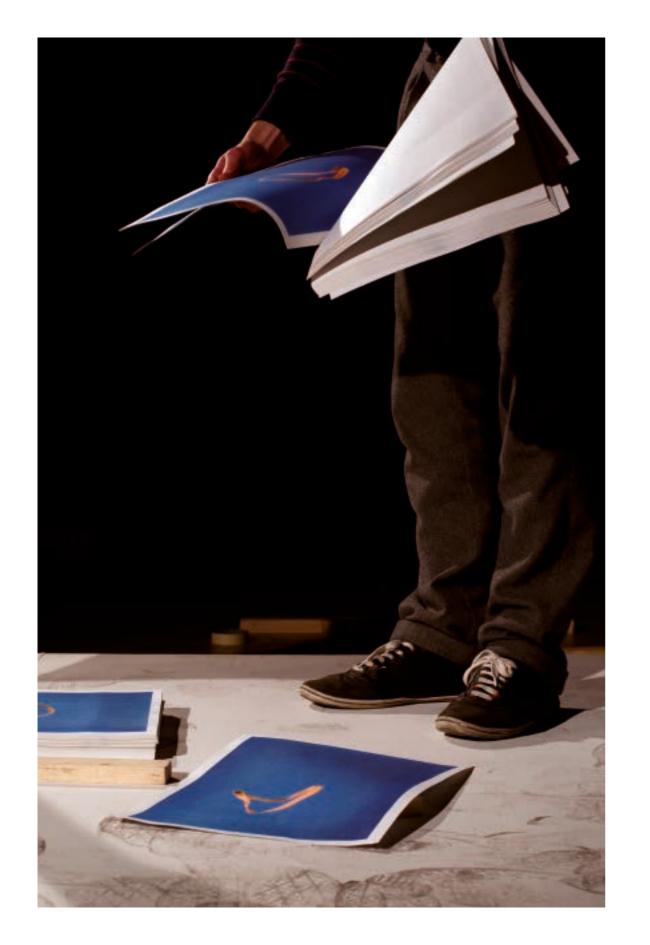
Né en 1981, Xavier Antin vit à Paris.
 Avec Alex Balgiu et Xavier Antin.
 Photos: Lola Reboud

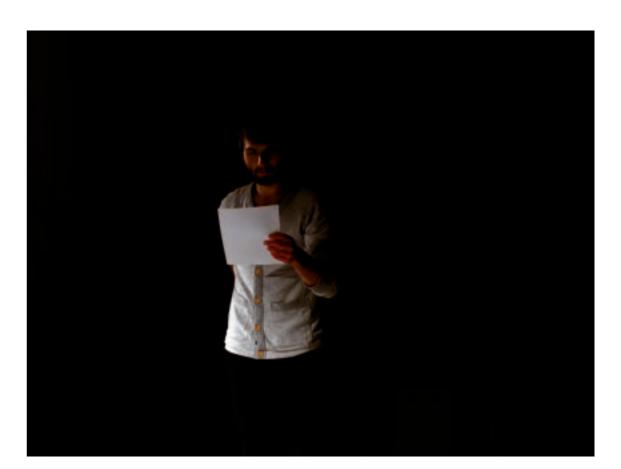




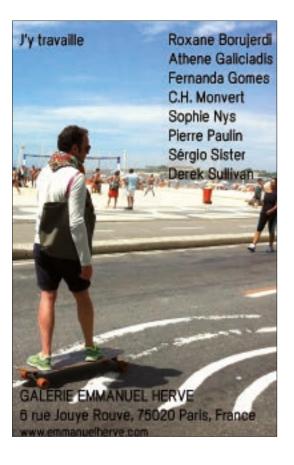


















# Prix Jean-François Prat pour l'art contemporain

# Lauréat 2013 Matt Saunders

L'à un artiste, français ou étranger, dont l'œuvre est particulièrement représentative des enjeux internationaux et de l'actualité de l'art contemporain.

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

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

En 2013, Guillaume Bresson, Mathieu Cherkit et Matt Saunders sont les artistes nommés de la deuxième édition du Prix, parrainée par Jennifer Flay, directrice de la FIAC. En 2012, pour la première édition du Prix, placée sous le parrainage de Jean-Jacques Aillagon, les trois artistes nommés furent Farah Atassi (lauréate), Gavin Perry et Leslie Vance.

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

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

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

In 2013, Guillaume Bresson, Mathieu Cherkit, and Matt Saunders are selected for its second edition presided by Jennifer Flay, director of the FIAC. In 2012, the first edition of the Prize was presided by Jean-Jacques Aillagon, and the selected artists were Farah Atassi (winner), Gavin Perry, and Leslie Vance.

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

### Guillaume Bresson

Guillaume Bresson est avant tout peintre pour, dit-il, «créer de la fiction et du récit», mais cela ne veut pas pour autant dire qu'il cherche à mettre en scène une intrigue, comme on pourrait le croire au premier abord. Ainsi, ses toiles sont toujours malicieusement intitulées *Sans titre*, n'étant pas réductibles à une narration univoque.

L'artiste utilise le vocabulaire de la peinture comme un écrivain s'empare des mots et des figures de style: il compose des scènes à partir d'une matière photographique préalablement accomplie avec des modèles, qu'il agence par la suite sur ordinateur pour reconstruire le réel avec ambiguïté, comme le fait Jeff Wall dans ses grands tableaux photographiques. Refusant une chaîne de cause à effet qui réduirait la peinture à une méthode, il n'opère jamais deux fois de la même manière; qu'il écrive des volumes avec la lumière ou décide de repousser des silhouettes dans les profondeurs du tableau, il aime se laisser surprendre par le rythme du tableau, à chaque fois guidé par un agencement spécifique des formes entre elles.

Certains tableaux trouvent partiellement leur origine dans des images trouvées sur Internet ou dans des souvenirs d'histoire de l'art – que l'on pense au clair-obscur d'un Caravage ou au classicisme d'un Poussin – avec un souci constant d'hybridation des sources. Face à l'énigmatique destruction d'un château d'eau par une grue Hitachi et la scène de panique qui en résulte – dans laquelle des personnages vêtus de drapés implorent les Dieux pour être épargnés –, le spectateur a toute latitude pour s'inventer l'histoire qui lui convient, avec les indices qu'il pourra décoder mais qui seront peut-être de mauvaises «prises»…

Bien souvent, les corps apparaissent dépsychologisés, à l'arrêt et muets, et semblent attendre quelque chose qui ne viendra pas, faisant penser aux personnages sans identité du Nouveau Roman. Bresson fragmente le temps en séquences, et joue, comme dans les films crépusculaires de Tarkovski, de la force spéculative de l'ellipse. Telle serait la clé de cette peinture, si figurative qu'elle détruirait peut-être la figuration en son sein.

Guillaume Bresson is above all an artist in order, he says, "to create fiction and narrative" but that does not necessarily mean that he seeks to present a plot, as one might first think. Thus, as the works cannot be reduced to a univocal narrative, they are always mischievously entitled *Untitled*.

The artist uses the vocabulary of painting like a writer takes possession of words and stylistic devices: he composes scenes using photographic material produced with models that he arranges on computer, and then ambiguously reconstructs the reality, as Jeff Wall does in his large-format photographic *tableaux*. Refusing a chain of cause and effect which would reduce painting to a mere method, he never works twice in the same way. Whether he is writing volumes with light or decides to push back silhouettes into the depths of the tableau, he likes to be taken by surprise by the rhythm of the painting, guided each time by a specific arrangement of the forms among themselves.

Several paintings partly originate from images found on the Internet or from souvenirs of art history—whether one is reminded of the *chiaroscuro* of a Caravaggio or the classicism of a Poussin—with a constant concern for hybridization of the sources. Faced with the enigmatic destruction of a water tower by a Hitachi crane and the resulting scene of panic—in which the figures dressed in softly draped clothing implore the gods to save them—the spectator is totally free to invent the story as he or she likes, using the clues that he or she is able to decipher, but which will possibly be bad "guesses"...

Very often, the bodies appear de-psychologized, immobilized and silent, and seem to be waiting for something that does not come, reminiscent of the deconstruction of character in the Nouveau Roman. Bresson fragments time into sequences, and makes use, as in the crepuscular films of Tarkovski, of the speculative force of ellipses. Such could be the key to this painting, so figurative that it would perhaps destroy the "figuration" within it.

Léa Bismuth







### **Mathieu Cherkit**

Mathieu Cherkit peint inlassablement la maison de sa famille à Saint-Cloud, un pavillon en meulières du début du XX<sup>e</sup> siècle. Il travaille de manière obsessionnelle, en plan large ou en plan resserré, selon les perspectives de son imaginaire. Cette maison est pour lui un espace mental d'une extrême richesse, un monde à l'origine d'une réflexion sur la peinture.

Diplômé de l'École des Beaux-Arts de Nantes en 2010, Mathieu Cherkit a complété sa formation à l'université de Leipzig – connue pour son département de peinture, animé par Matthias Weischer. On retrouve dans ses toiles l'influence de cette école mais ces matières épaisses, ces perspectives contournées, il se les est appropriées en les transformant. Depuis, son travail s'affine et évolue constamment. La couche picturale de ses œuvres récentes oscille entre des endroits très chargés, où le geste du peintre est sensible, et d'autres où l'épaisseur de la couleur est plus fine. Il vient de mettre en place un nouveau procédé pour ses fonds: l'ajout d'une sous-couche rouge sombre qui fait vibrer les tons avec une intensité particulière.

Il s'empare progressivement de toutes les pièces de sa maison, à commencer par son atelier – ces tableaux-là sont un peu des autoportraits. Il peint de temps à autre la réserve à outils au fond du jardin (*Turtle Zwei*, 2012) mais aussi, pour la première fois, récemment, la chambre de sa mère, celle de sa sœur ou l'ancienne volière où son grand-père fabriquait à ses heures perdues de petites boîtes remplies d'objets, Joseph Cornell du dimanche (*Chapelle*, 2012). L'humour, dans ses toiles, le dispute à la gravité.

Après avoir beaucoup peint de nuit à la lumière électrique et dans des couleurs vives, Mathieu Cherkit a commencé à peindre de jour: «avec une lumière et une sémantique françaises, comme les Allemands de l'École de Leipzig ont les leurs», dit-il. Les tableaux récents présentent des gris et des blancs inattendus dans son travail (*L'Intrus*, 2012). La profondeur des toiles continue de se creuser, avec parfois un premier plan géométrique, plus abstrait. Ce n'est pas de l'art naïf, mais une peinture réaliste qui parle d'espace et de rêve.

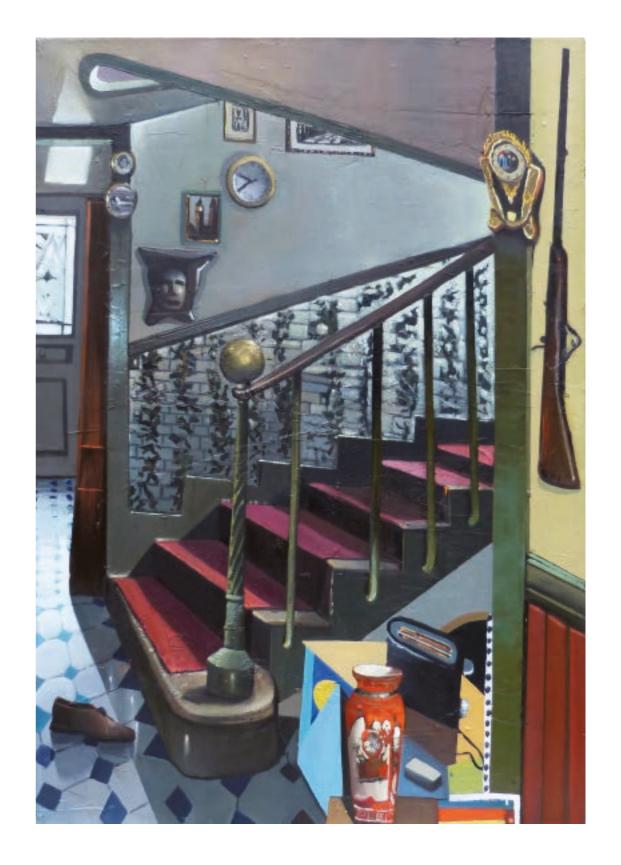
Mathieu Cherkit tirelessly paints his family home in the Paris suburb of Saint-Cloud, a house with *meulière* buhrstone walls built at the beginning of the 20<sup>th</sup> century. He works obsessively, with wide angles and close-ups, depending on the perspectives of his imagination. This house is for him an extremely rich mental environment, a world which is the source of a reflexion on painting.

Mathieu Cherkit graduated from the École des Beaux-Arts of Nantes in 2010 and completed his training at the University of Leipzig—renowned for its painting department headed by Matthias Weischer. The influence of this school can be seen in his works, but Mathieu Cherkit has transformed and thus appropriated for himself the thick materials, the distorted perspectives. Since then, his work has become finer and evolves continuously. The pictorial layer of his recent paintings oscillates between heavily encumbered areas, where the artist's touch is perceptible, and others where the layer of colour is thinner. He has just introduced a new process for his backgrounds: the addition of a dark red undercoat that makes the tones vibrate with a particular intensity.

He progressively takes possession of all of the rooms of the house, beginning with his studio—these paintings are almost self-portraits. From time to time he paints the tool shed at the bottom of the garden (*Turtle Zwei*, 2012) but also, for the first time recently, his mother's bedroom, his sister's or the former aviary where his grandfather, an amateur "Joseph Cornell," used to make little boxes filled with objects in his spare time (*Chapelle*, 2012). The humour, in his paintings, brilliantly rivals seriousness.

After having painted a lot by night, with electric lighting and in vivid colours, Mathieu Cherkit has begun to paint by day: "with a French light and French semantics, like the Germans of the Leipzig School have theirs," he says. His recent paintings contain greys and whites that are unexpected in his work (*L'Intrus*, 2012). The depth of the paintings continues to increase, with sometimes a geometrical, more abstract, foreground. It is not naive art, but realist painting that speaks of space and dreams.

Anaël Pigeat



### **Matt Saunders**



Double « négatif »

Double Negative

ans un entretien de 2011 avec le conservateur Josh Siegel, Matt Saunders déclare: «Je tiens à mettre chaque médium – la peinture et la photographie – sur un pied d'égalité. Je n'aime pas l'idée qu'un "négatif" soit quelque chose d'achevé, puis ré-imprimable à l'infini. Je ne veux pas non plus d'une peinture qui ait simplement l'apparence d'une photographie.»

Derrière cette appréciation balancée, réside une critique assez pointue. Car en prétendant occuper l'interstice entre les deux médiums, Matt Saunders se distancie implicitement des deux tendances dominantes de l'esthétique photographique contemporaine. La première réside dans le déploiement des images readymade dans la peinture à partir de Warhol et de Richter (c'est-à-dire d'une peinture qui a «l'apparence d'une photographie»). La deuxième, au contraire, est l'assujettissement total de l'œuvre d'art à notre régime actuel de reproduction mécanique, où chaque image est déjà une copie (c'est-à-dire «ré-imprimable à l'infini»), un procédé que la Pictures Generation a sans doute le mieux analysé à la fin des années 1970 et au début des années 1980.

On pourrait être tenté de décrire les œuvres de Matt Saunders – que ce soient les tirages sur planche contact à partir d'un négatif en lin ou en Mylar ou les agrandissements retravaillés ensuite à la peinture – comme des «photographies qui ont l'apparence de peintures» s'il ne fallait pas également distinguer ses œuvres d'un troisième courant de la photographie : le tableau grand format C-print, spécialité de Jeff Wall et de l'École de Düsseldorf.

Pour Matt Saunders, il ne s'agit pas d'une question soit de peinture, soit de photographie, mais plutôt *ni* de l'une, *ni* de l'autre. Et c'est dans cette double négation, ce double «négatif» que réside l'originalité de son art.

Matt Saunders stated in a 2011 interview with curator Josh Siegel that "I'm interested in giving each medium—photography and painting—an equal hand. I don't like the idea that a "negative" would be finished, then endlessly re-printable; nor do I want paintings that merely have the look of photographs."

Behind this even-handed assessment lies a quite trenchant critique. For by claiming to occupy the interstice between the two media, Saunders is implicitly distancing himself from the two dominant trends in contemporary photographic aesthetics. The first is the increasing deployment within painting of the readymade image, from Warhol and Richter onwards (i.e. paintings that "have the look of photographs"). The second is in contrast the complete submittal of the work of art to our current regime of mechanical reproduction, where every image is always already a copy (i.e. "endlessly re-printable"), a condition perhaps most successfully analyzed by the so-called Pictures Generation in the late 1970s and early 1980s.

One would be tempted to call Saunders's works—whether contact-prints from a linen or Mylar negative or enlargements subsequently altered with paint—"photographs that look like paintings" were it not necessary to likewise distinguish his work from a third current of photographic practice, the largeformat C-print *tableau* that has become the specialty of Jeff Wall and the Dusseldorf school.

For Saunders, it is not a question of *either* painting *or* photography. It is rather a case of *neither* one *nor* the other. And it is in this double *negation* wherein resides the originality of his art.

Paul Galvez



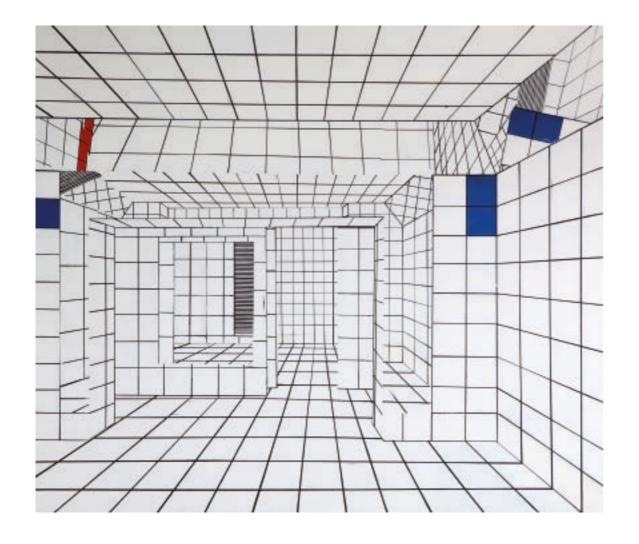




Hertha Thiele #1 (Kuhle Wampe, 1932), 2008 Tirage gélatino-argentique sur papier fibrés Silver gelatin print on fiber-based paper, 148 4x 1014 cm Hertha Thiele (Kuhle Wampe Contact), 2008 Tirage gélatino-argentique sur papier fibrés Silver gelatin print on fiber-based paper, 148 4x 1014 cm

Cigarette #2, 2011
Tirage gélatino-argentique sur papier fibré
Silver gelatin print on fiber-based paper,
100 3 x 146 7 cm

# Farah Atassi Lauréate 2012 du Prix Jean-François Prat





### codefrisko

— FOURNISSEUR GRAPHIQUE OFFICIEL DE CODE MAGAZINE —
DEPUIS 2005

GRAPHISME & DIRECTION ARTISTIQUE
CULTURE . MODE . ARCHITECTURE . DESIGN

WWW.CODEFRISKO.BE



# La Friche la Belle de Mai, capitale de l'art contemporain expositions printemps-été 2013

### 25 avril > 9 juin

### La dernière vaque

Une exposition hybride qui porte sur la manière dont certains sports de glisse ant généré des styles de vie. véritables sources d'inspiration pour de nombreux artistes.

### 100 œuvres dont 20 inédites, conques pour l'exposition.

Coreeller artistque : Guillaume Le Gott.

Dave to code do This is mob Music. manifestation dédite à l'art et à la musique, infiltrés par les cultures underground et la brant culture.

Caprostoston: Catanet Aléstoire, Marselle-Provence 2013, Friche la Belle de Mai.

### 5 juillet

### > 29 septembre Des images comme des oiseaux

Une traversée dans la collection. photographique du Centre national des arts plastiques, l'une des plus importantes d'Europe.

### 400 ceuvres, 150 photographes.

Convenience: Patrick Towns. Production: Ceritire national dies arts plactiques, Co-production: Riche la Belle de Mai, Marselle-Provence 2013 Dans le cadre des Rencontres Internationales de la Photographie d'Avies.

### 6 juillet 2013 > 2 février 2014

### **New Orders** Atelier Van Lieshout

+ Guests

Un ensemble de projets qui se. croisent et se développent à partir de l'œuvre d'Atalier Van Lieshout pour réinventer la ville, son usage et son organisation.

### Une exposition monographique, des expositions collectives, une foire, une publication en ligne, des éditions, des rencontres...

Production: La Cartel, fédération de 6 structures arts visuels: Astérides la Demier Cri, Dosuments d'artides,Group/ART-D-RAMA, Sextant et plus et Trangle France Copraduction : Warselile-Provence 2013

et Priche la Belle de Mai.



+33 (0)4 95 04 95 95 www.lafriche.org

du marci au dimanche de 13h à 19h, nocturne les vendredisjusqu'à 22h

Javas : 6€, 3€ tarif nedult, contribution for the former our students, afocatoine minima rocks at et - do 26 ann

> 2013 ANNÉE CAPITALE

# Iulie Vayssière Off The Computer

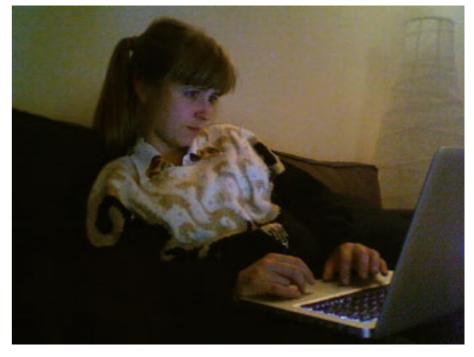
En marge de sa pratique «habituelle» (photographie, écriture, vidéo et performance), Julie Vayssière emploie également des ordinateurs comme appareils photographiques, grâce à la narcissique application

Photo Booth. Le plus souvent tourné vers ce qui l'entoure, son Mac enregistre ces moment intimes qui émaillent la vie et le travail.

> • Née en 1979, Julie Vayssière vit à Paris. • www.julievayssiere.fr













Connissale: Richard Leyder,







lèvres de toluidine velours cinabre vin de Trévise rojo gorge poisson rosso queue-noir haricot de Toscan rique cerise hélios des prés carotte du Rhin framboise de synthèse terre oignon permanent thon de phéne haperon vermillon violacé quartier magenta jaune aubépine passion tapis fraise auburn de molybdène vigilanc œur de terre de Sienne carton tomate rubis sang tache page médaille d'œuf moutarde gris citron fluo corp eux de Hansa fièvre de méthyle maillot vigilance photo indien carton maïs rire yellow sale de quinoléine ma ocu feuilles de Naples bec d'or sable de chrome l'étoile mimos cuivre autour des yeux grève safran moye nperméable kaki Lucifer trahison narcisse flavus dents jonquille Ferrari cadmium canari minéral nankin teir cre poussin de thiauole orange amber cravate urine vanille tartauine Van Gogh de uinc paille d'eau main jaun e terre anglais anis citron menthe oxyde de chrome amande bouteille feux pomme céladon viridi d'absinth èfle impérial émeraude poivron fluo de colère panneau parti haricot curry plante militaire numéro de gris port hance pelouse timbre rayon asperge j'étais de malachite mélange de jaune et bleu kaki légume forêt espac ais tilleul gauon Véronèse flamme de vessie thé verde jade tige sapin uniforme galant luisant de phtalocyanin live trypan du ciel blanc rouge de la couronne ardoise de méthylène perroquet néon lapis de Prusse foncé bla ert ou purpura horiuon de Delft baleine de Berlin nuage cyan reflex myosotis hortensia de ceruleum indig e tes yeux barbeau lumière bleuet Klein de travail piscine pour les garçons nuit d'aniline blaw de cobalt roys léditerranée chardon de guède charron lagon lavande de l'océan d'Anvers flamboyant blue navy blu de Chartre ean d'Auvergne nuances saphir Majorelle la mer curação cyan fleur de velvet gros clair auur de Péligot verdite éleste outremer pétrole égyptien gris monastral de manganèse roi de Brême marine russe pull gentiane sax irquoise dur de smalt cassé et noir en neige manger coco bière paon beige de pleurote bianco white comm neige tout est d'ivoire de poulet incolore d'œuf drapeau fil de Vienne lys or beurre de uinc vin de bismut uit poudré fluorescent broyé d'étain chèque en loup j'ai un t-shirt brillant sucre et propre farine de baryur u de silice marbre seing lumière cheveux choux tout masque immaculé pâle jauni haricot nacre voile magi paque éléphant transparent habit fromage incolore pur coton uni langue chaux jambon lin craie mariag and mont de titane papier satiné candidus d'Espagne glacier albâtre de plomb carré draps de saint bonne able d'argent de Krems gesso gélatineux cheval des carmes sur rouge et blanc voir tout trou encre pest orbeau de vigne profond impénétrable s'habiller en lune trait fumée **c'est classe la nuit tableau gothiq**u hapeau chaussures veste lunettes robe stylo intense c'est négatif idée ceinture bête fusain henné baignoir eignoir cumin c'est sale collants d'os animal bas il fait très smoking te va bien savon drapeau roman un col est basic teinture carte voile carton ça maigrit bâche de carbone cendre c'est élégant sur blanc chat boît' our panthère diamant magie chocolat est-il une couleur gorge perle manteau khôl sable café piment orchidé oudron mer métallique piano d'acétylène attire la chaleur ériochrome laque de Rome thé d'ébène animal poir

ique de Falun ville désert rose loup orangé piment devenir pomme feux croix fruits journée de Chine garanc

nglais vif de voir betterave yeux bande mer de cochenille alarme fauteuil ballon drapeau uone auréole rivièr

