

DIX-NEUVIÈMES ATELIERS INTERNATIONAUX DU FRAC

Pascal Bircher, Jan Christensen, François Curlet, H.H. Lim, Nicolas Moulin, Kristina Solomoukha, TTrioreau

exposition du 21.01 au 12.03.2006



SUPER

Avant-propos/foreword

LAURENCE GATEAU

Le Fonds régional d'art contemporain inaugure avec l'exposition *Super* la XIXème édition des Ateliers Internationaux. Pionnier en ce domaine, le Frac des Pays de la Loire a initié ces Ateliers dès 1984, à l'abbaye de Fontevraud. Le Frac développe par cette expérience exceptionnelle en France une activité de soutien à la création qui contribue à enrichir sa collection de manière originale. Les productions réalisées bénéficient d'un contexte porteur, celui d'une institution d'une part qui met au service de sa politique d'acquisition, l'exposition et la résidence (environ un tiers de la collection du Frac est riche de ces productions sur le site) ; le contexte d'autre part, qui joue un grand rôle : Fontevraud, son histoire, l'abbaye et le centre pénitentiaire, ainsi que le passage mythique de Jean Genet, continuent de hanter certaines œuvres. Installé à Clisson, à La Garenne Lemot à partir de 1988, le Frac jouit d'une proximité avec Nantes et instaure une relation au paysage, connecté au fleuve, à l'estuaire et à son histoire. À Saint-Nazaire, de 1992 à 1999, les Ateliers s'imprègnent de l'atmosphère du port industriel.

La production avec les artistes, à l'occasion d'une résidence de deux mois, est stimulante. Celui d'une ville nouvelle où le Frac est installé depuis 2000 dans une architecture contemporaine, ne manque pas d'attiser le sens critique et l'imaginaire, parfois taquin, des artistes.

Les œuvres produites ici dans le cadre des XIXèmes Ateliers dénotent d'un intérêt partagé pour l'architecture. Celle du Frac est attractive, comme le sont les contextes, celui d'une ville nouvelle et celui de l'exposition que l'on peut formuler comme étant deux chantiers potentiels. Carquefou n'a pas encore une histoire et une identité très fortes. En pleine expansion démographique, la ville développe la construction de zones pavillonnaires qui n'ont pas une esthétique architecturale prédominante. Le Frac est abrité dans un bâtiment contemporain, l'architecte Jean-Claude Pondevie a délibérément réalisé cette architecture comme s'il posait une énorme maquette sur l'herbe dans un environnement bucolique, en rupture avec le caractère orthogonal du bâtiment.

Jan Christensen, Kristina Solomoukha ou Hervé Trioreau entretiennent un dialogue indéniable avec l'architecture. De même que le wall painting de H.H. Lim réparti tout le long

The Regional Contemporary Art Collection [Frac des Pays de la Loire] is inaugurating the 19th Ateliers Internationaux with the exhibition *Super*. The Frac is a pioneer in this field, having started these Ateliers in 1984, at Fontevraud Abbey. Through this unusual experiment in France, the Frac has developed supporting activities for creative art which in turn help to enrich its collection in original ways. The productions undertaken benefit from a stout context, in the form of an institution, on the one hand, which uses exhibitions and artist-in-residence programmes to bolster its acquisitions policy (about one third of the Frac's collection is made up of these in situ productions), and, on the other, playing a leading role, Fontevraud, its history, the abbey and the penitentiary, as well as Jean Genet's mythical passage — all still haunting certain works. Installed at Clisson, at La Garenne Lemot, since 1988, the Frac benefits from being quite close to Nantes, but at the same time has close relations with the landscape, connected with the river, the estuary, and its history. Held at Saint-Nazaire, from 1992 to 1999, the Ateliers were steeped in the atmosphere of the industrial port. Producing works with artists, during their two-month periods of residence, is stimulating. Now the setting of a new town where the Frac has been installed since 2000 amid contemporary architecture certainly fans the critical senses and the at times larksome imagination of artists.

The works produced here as part of the 19th Ateliers show a shared interest in architecture. The Frac's architecture is attractive, as are the settings—the setting of a new town and that of the exhibition that can be described as being two potential construction sites. Carquefou does not yet have a very strong history and identity. The town's population is growing fast, accompanied by the construction of residential areas which do not have any predominant architectural aesthetic. The Frac is housed in a contemporary building, and the architect Jean-Claude Pondevie intentionally designed its architecture as if he were setting an enormous maquette down on the grass in a bucolic environment, breaking with the right-angled character of the building.

Jan Christensen, Kristina Solomoukha and Hervé Trioreau all keep up an undeniable dialogue with the architecture. As does H.H. Lim's wall painting running the length of one of the four walls; but this artist's main concern has to do with communication. And in this desire to titillate the context, we find Nicolas Moulin and François Curlet. Pascal Bircher is a kind of free electron within this body of work, even if he too has reacted to the setting in his own way, by emphasizing the powerful presence of roundabouts in the region, and asserting the

d'un des quatre murs ; mais la principale préoccupation de cet artiste est liée à la communication. Et dans cette envie de titiller le contexte, on retrouve Nicolas Moulin ou François Curlet. Pascal Bircher est une sorte d'électron libre dans ce corpus, même s'il a lui aussi réagi au contexte à sa manière, en soulignant la forte présence des ronds-points dans la région, en affirmant la notion de ville nouvelle avec la présence de matériel de chantier comme le godet de pelleteuse.

L'exposition rend sensible l'ensemble des relations qui se sont nouées pendant la résidence. Aucun découpage de l'espace, ni d'intervention sur l'architecture, une utilisation du lieu tel quel, avec ses caractéristiques, son identité et son contexte. Les liens entre les œuvres sont visibles de manière évidente. Que le catalogue soit un reflet de ce flux sensible dans l'exposition est essentiel.

new town notion with the presence of building site equipment like the mechanical digger's scoop.

The exhibition brings to the fore all the links that have been forged during the period of residence. No cut space, no interference with the architecture, but a use of the place as such, complete with its features, its identity and its setting. The links between the works are blatantly visible. It is crucial that the catalogue be a reflection of this perceptible movement in the exhibition.

**EXPO-
SITION
EXHI-
BITION**

NICOLAS MOULIN
Klodguess, 2006
Sculpture, bois, aluminium, fibrociment



FRANÇOIS CURLET

XIXe Ateliers Internationaux du Frac des Pays de la Loire – Résidence à domicile - Bazouges, 2005-2006

Bois, peinture acrylique, lettres
adhésives & Photographie couleur encadrée



SUPERA

**XIXe Ateliers Internationaux
du Frac des Pays de la Loire**

Pascal Brucher, Jan Christensen,
François Curlet, H.H. Lim, Nicolas Moulin,
Anastasia Solomoukha, Trionneau
Exposition du 21.01 au 12.03.2006

Frac des Pays de la Loire

PASCAL BIRCHER
Parfois, tout est à la surface, 2006
Godet, eau



JAN CHRISTENSEN
Everybody thinks it means too much (Tout le monde y voit trop de choses), 2006
Wall painting, peinture acrylique

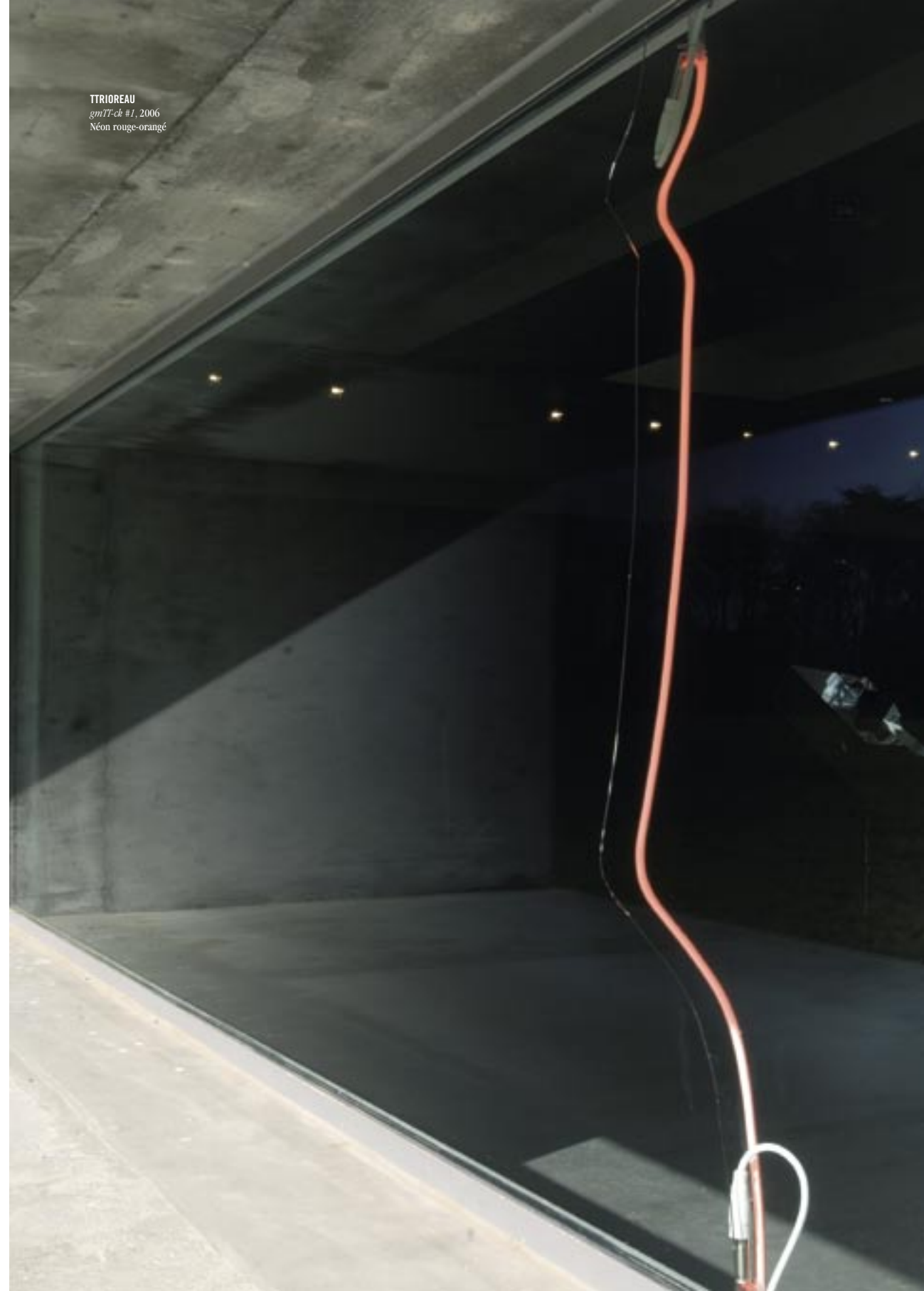






**PARTI-
CULIER
PARTI-
CULAR**

TTRIOREAU
gm17-ck #1, 2006
Néon rouge-orangé



TTRIOREAU
gmTT-ck #2, 2006
Néon blanc

gmTT-ck #3, 2006
Néon blanc



PASCAL BIRCHER
Parfois, tout est à la surface, 2006
Godet, eau



PASCAL BIRCHER

But you get up again (Mais tu te relèves), 2006
Silicone, matériaux divers



H.H. LIM

Words project : Abracadabra in grey (Projet des mots : Abracadabra en gris), 2006
Wall painting, peinture acrylique, pastel

Almost 66 kg of wisdom (Presque 66 kg de sagesse), 1999
Vidéo, 30', diffusée en boucle



PASCAL BIRCHER

Roundabout (Rond-point), 2006

Extrait de *On the way to language* de Martin Heidegger, Lettres adhésives

JAN CHRISTENSEN

Everybody thinks it means too much (Tout le monde y voit trop de choses), 2006

Wall painting, peinture acrylique



JAN CHRISTENSEN

Everybody thinks it means too much (Tout le monde y voit trop de choses), 2006

Wall painting, peinture acrylique



FRANÇOIS CURLET

L'Angelus de Funès

2006, Barque en aluminium

XIXe Ateliers Internationaux du Frac des Pays de la Loire – Résidence à domicile - Bazouges, 2005-2006

Photographie couleur encadrée



TTRIOREAU
gmTT-ck #1, 2006
Néon rouge-orangé



NICOLAS MOULIN
Klodguess, 2006
Tirage numérique



FTRIUREAU

gmTT-ck/edge on a ledge #2, 2006

Multiple, édition de 7 lames de rasoir
inox miroir

H.H. LIM

Words project : Abracadabra in grey (Projet des mots : Abracadabra en gris), 2006

Wall painting, peinture acrylique, pastel



TTRIOREAU

gmTT-cb/edge on a ledge #1, 2006
Maquette, plexiglas miroir, inox miroir,
aluminium

gmTT-cb/edge on a ledge #2, 2006
Multiple, édition de 7 lames de rasoir,
inox miroir



H.H. LIM

Words project : Abracadabra in grey (Projet des mots : Abracadabra en gris), 2006
Wall painting, peinture acrylique, pastel

KRISTINA SOLOMOUKHA

City of continuous present (Ville du présent permanent), 2005-2006
Plexiglas, miroir, néons,
impressions numériques sur adhésif



KRISTINA SOLOMOUKHA

City of continuous present (Ville du présent permanent), 2005-2006

Plexiglas, miroir, néons,
impressions numériques sur adhésif



FRANÇOIS CURLET
Jerry, 2006
Jerrycan, GPS



KRISTINA SOLOMOUKHA
Shedding identity (Identité permutable), 2005-2006
Vidéo, 10'26", diffusée en boucle



PASCAL BIRCHER
Retrospective forecast (Prévision rétrospective), 2006
Medium, crâne, peinture acrylique

Tearbox (Larme artificielle), 2006
Contre-plaqué stratifié, acrylique,
sérigraphie

But you get up again (Mais tu te relèves), 2006
Silicone, matériaux divers

Larme artificielle

VOIE LOCALE
EN INSTILLATION OCULAIRE
for external use only

**NE PAS INJECTER
NE PAS AVALER**

MÉDICAMENT AUTORISÉ
N° 446 967.1

À conserver à une tempéra-
ture inférieure à 30° C.
Store below 30°C

Tout flacon entamé doit
être utilisé dans les 15 jours.
Notez la date d'ouverture en
clair sur l'emballage.
Discard 15 days after
first opening.

**NE PAS LAISSER À LA
PORTÉE DES ENFANTS.**
Keep away from children



**PRO-
JETS
PRO-
JECTS**

KRISTINA SOLOMOUKHA
City of continuous present (Ville du présent permanent), 2005-2006
photographies numériques





H.H. LIM

Words project : Abracadabra in grey (Projet des mots : Abracadabra en gris), 2006
dessin

Almost 66 kg of wisdom (Presque 66 kg de sagesse), 1999
Vidéo, 30', diffusée en boucle





JAN CHRISTENSEN

Everybody thinks it means too much (Tout le monde y voit trop de choses), 2006
dessin et dessin vectoriel



PASCAL BIRCHER
Retrospective forecast (Prévision rétrospective), 2006
dessin et colorisation numérique



PASCAL BIRCHER
Roundabout (Rond-point), 2006



NICOLAS MOULIN
Klodguess, 2006
projet d'incendie des arbres du parc du Frac des pays de la Loire, en référence au film *Rollerball*



KLOD GUESS

IT'S A BEAUTIFULL
DAY. LIFE IS
WONDERFUL
IT'S A BEAUTIFUL
DAY. LIFE IS
WONDERFUL
IT'S A BEAUTIFUL
DAY. LIFE IS
WONDERFUL
IT'S A BEAUTIFUL
DAY. LIFE IS
WONDERFUL
IT'S A BEAUTIFUL
DAY. LIFE IS
WONDERFUL
IT'S A BEAUTIFUL
DAY. LIFE IS
WONDERFUL...

SIMPSON CENTER

Mardi 3 janvier,

Réveil à Frac land, pas marcher sur le savon de la salle de bain intégrée douche-wc. Habillement hop direction le refectoire d'artistes. Y a déjà le frère pascal sur son lap-top avec un bouquin de philo, l'air frais comme d'hab, je traîne la savate jusqu'au perco, houp! plus café! soeur kristina, frère hervé, dorment encore. Ok je vais au Super U pour la rasade de lavazza. Tiens frère lim est dehors en train de mesurer le bâtiment depuis un bail. Retour à la cantine où frère hervé était reveillé en fait mais au Frac sur ses mails. Première dose de perco lancée, frère jan est en hibernatus jusqu'à 14H où commencera la liaison satellite avec frère nicolas en direct de berlin, la commande des sapins a marché, il a péti la gueule à saint nicolas? Non c'est soeur anouk préposée résidence qui gère l'affaire avec l'aval de mère laurence. Quatre rasades de perco plus tard quasi l'ensemble du team Super est sur patte, aujourd'hui ça va carburer autour du catalogue, frère jean-michel va gérer les crédits photos et la mère Supérieure va demander un peu plus de cohésion mais nous pauvres benedictins nous déplaçons selon le rythme des versets. Frère jan est debout, l'esprit d'équipe se réanime •ssa et frère jean-françois va sentir passer ce vent de bonne humeur les jours qui suivent. Frère hervé va customiser la salle en dur, version couleur pour frères jan et lim aux murs. Une ville champignon est en train de prendre sur le sol dû aux elixirs de soeur kristina. Frère pascal lui se déplace dans l'espace silencieusement méthode kung-fu. Le petit confessionnal de frère nicolas s'annonce dégustatif avec la vue sur sapins roller-bollés. Quand à frère françois en cure à bazouges pour asthme j'apporterais un souvenir du sanatorium et une barque en attendant la montée des eaux.

Bonjour aux capucines du presbytère.

ST ODILON

Mercredi 4 janvier

À la st odilon le panneau résidentiel Frac des pays de la loire est posé dans le parc à bazouges. Dans le prolongement de la passerelle qui passe sur les douves très chic, ça sent limite le mini-golf mais c'est surtout un vaporisateur d'ambiance de travail sur la maison, résidence résidence.

Le truc est surtout familiale en ce moment, deux momes de 5 et 11 ans ça teinte plus l'atmosphère section playmobil/nitendo que Frac, ça change du projet pêche pour 10 jours. En•n projet pêche si on veut car détour white cube oblige, le projet de dîner à la résidence off shore était amusant mais apparemment trop compliqué à organiser donc nada: propriété privée.

Ayant choisi l'isolement alterné depuis septembre j'étais pas en phase village people culture pour deux mois mais le déplacement dans la même région ne déboute pas les quotas pour la drac.

Une jolie carcasse du 17 ième a ronger en gaule c'est amusant, recouvrir l'hexagone de l'intérieur en dehors des rastignacs à paris, c'est un peu une vue sur la réserve naturelle des combattants du c.v.

Mais le truc c'est la plainte sur le sort de la situation française, depuis que l'afaa a lancé des cerceils ambulants d'artistes gaulois à coup de trompettes aux quatre coins le feed-back échec a traumatisé tout le monde: une expo avec l'afaa à n.y? Bonjour c'est pire que de faire une retrospective à spring•eld.

Alors le temps des cerises est attendu peut-être à bicyclette en tout cas avec gondry-daft punk-air-huyghe ça fait de l'espoir mais faut juste laisser les gens faire leur boulot pas besoin de trompette pour imiter le turner prize and co. mais hier coup de •l pour monter dans la péniche scène française au grand palais, putain ça fait mal au cul à tout le monde y compris les curateurs mais l'argument •litation a convaincu donc en avril moustache et menhir au grand palais de tokyo.

Un fol•ore étonnant au regard de la Belgique où chacun se débrouille seul avec les privés avant le possible relais public.

A coup sur mes momes vont me demander de ramener un sanglier à bruxelles.

Et le Frac résidentiel, ben c'est pour ça que je pianote, y paraît que ça pourrais se ranger dans le catalogue donc travail à domicile, le tertiaire c'est l'avenir...

ps: résolution dure à tenir pour 2006: presque plus boire bonjour les oiseaux

BON WEEK-END AVEC FRANCE INTER.

Vendredi 6 janvier

France inter 08:23 considérations tout azimut sur la relève de sharon car le chef est hospitalisé, même traitement qu'ararat par les médias 1 partout.

Il y a aussi l'anniversaire de la mort de mitterant, •nalement c'est vrai on attribue toutes les qualités aux morts. Seul ombre au tableau ils vont exploiter la •lle naturelle du chef-chef comme preuve vivante du saint-suaire car le •ston est plombé depuis qu'il a vendu des •ingues sous le manteau en Afrique.

Retour bazouges-carquefou: la ligne est bonne pas de grain orageux l'hôtesse anouk parfaite la chef de bord plutôt à la cool. L'image du panneau dans le parc est faite elle devrait arriver sur le bureau de chef jean-michel lundi prochain avant d'intégrer son cadre. Photographiquement parlant c'est un témoignage basique, on y est pas on ramène le souvenir.

Le truc va être la barque, se payer un objet de loisir à utilisé en passant par l'exposition comme témoignage d'une utilisation du temps à domicile pour la mettre en fonction après. hou!

(J'ai oui dire en passant que l'expo du grand palais est mal emboutie. no problemo!)

Il y a beaucoup de résidents off shore en fait au Frac, je vais fabriquer des cartes idoines pour le marché noir ça paiera le sanglier au cas où...

IL MANQUE UN TIC-TAC

Jeudi 12 janvier,

Nous sommes tous au domicile Fraconjugal en train de tourner les inventions réciproques dans tous les sens sur le plateau-show pour le prime régional, nord ouest gauche droite plus loin à côté. Dans la cuisine à l'heure collective c'est l'orchestre du splendide bons jours ou le big bazar les moins bons. Frac Frac font les papattes des artistes en train de s'agiter en attendant le miracle collectif. Mais une question essentielle demeure quand au bien privé laissé dans la cantine: qui m'a pris un tic-tac? la solution le 20.

PAYS DE LOIRES ÇA HIBERNE

Lundi 16 janvier,

Vernissage samedi passé à la chapelle du geneteil à château-gontier (a domicile) l'ambassadeur jean-michel du Frac est venu chercher le panneau de la résidence à domicile en même temps que le vernissage du géant vert chez bertrand godot. Vernissage con•dentiel très cool, pas besoin de faire tourner le moulin à parole en boucle c'est bon. Avec bertrand nous allons à la pêche, c'est d'ailleurs en lui rendant visite que j'ai trouvé la maison à louer et ensuite le coup de •l à laurence gâteau qui m'a invité dans la foulée au Frac pour les ateliers, le pack est amusant: maison-résidence et pêche avec la barque en alu de la prod en compagnie de père godot.

Jeudi excursion au Frac veille de vernissage, photos-panneau-bargue-gps calés dans la sauce •nale, ça risque d'être pépère aussi vu le date similaire de l'ouverture au palais de Tokyo de l'expo d'adieu des deux champions-commissaires (falco).

Un parfum de la scène nantaise en pointillé pour vendredi, points de vues et images du monde, les habitants de cette région ont l'air confort et ont bonne mine, l'air maritime sans doute.

Pour le tic-tac disparu pas de solution mais un heureux gagnant pourrais apparaître au vernissage.

ps: penser à récupérer mon matériel pour monter les mouches dans le bureau de la patronne installé le temps de la résidence en tant que balise du temps libre.

Merci à tout le monde d'avoir joué le jeu.

françois

FRANÇOIS CURLET

XIXe Ateliers Internationaux du Frac des Pays de la Loire – Résidence à domicile – Bazouges, 2005-2006

correspondance par email avec les autres résidents

Photographie couleur



**ÉC-
RITS
WRI-
TINGS**

PASCAL BIRCHER

You're Gonna Cry

CLAIRE GUEZENGAR

MA CUISINE AU QUOTIDIEN

L'artiste se sert de ce qu'il a dans le frigo, sur les étagères de la bibliothèque et fond du cerveau : films de série B, bleu de travail, gaffeur noir, souvenirs de vacances, règlements de compte, Gorgone et Sol Lewitt, acrylique et adhésif, déboires sentimentaux, autocollants et photocopieuse.

Ma cuisine au quotidien ne gâche rien, ne jette rien, elle conserve, elle colle, ôte, incorpore, elle fait fondre et bouillir. Ma cuisine au quotidien utilise mon quotidien. On trouve un peu de tout là-dedans. On reconnaît un morceau de quelque chose qu'on a déjà goûté quelque part, mais qui n'avait pas forcément le même goût. On peut aussi cuisiner les restes.

On n'a pas besoin de réciter les recettes des autres pour faire sa propre tambouille ; c'est connu : on a les bases et on accommode les plats.

Dans les boîtes de nuit aussi on mixe, comme dans les cuisines : on épluche des morceaux qu'on coupe et qu'on recolte, on ajoute un zeste. Le monde est une grande cuisine. Quand on se met sur la pointe des pieds et que l'on regarde un peu au-dessus on se dit : tiens! j'avais complètement oublié que j'avais gardé ça au cas où.

PASSER À TABLE

Une table, une nappe blanche, deux assiettes. La première assiette contient une cassette déroulée dont les fils emmêlés rejoignent la deuxième assiette qui évoque alors un plat de spaghettis.

La table est dressée pour deux absents. Restent les deux assiettes reliées ensemble par un fil. On a connu des tables plus animées. Et des assiettes plus autonomes.

Table for Father and Son, pièce fondatrice, pose le décor et ce n'est pas une partie de plaisir. Plus qu'une scène muette, c'est une scène qui aurait perdu la parole. Comme une table dominicale dont on aurait gommé les convives. On peut alors commencer à imaginer un dialogue de sourds entre les deux assiettes.

Le mot fils en français a deux sens. Une fois que l'on a dit cela, il ne reste plus qu'à démêler les fils de l'histoire, les pistes sont variables, les itinéraires complexes, il n'y a qu'un fil, mais une infinité de trajectoires et de sens.

TOURNER BOURRIQUE

« Antoine Doinel... Antoine Doinel...Antoine Doinel... Fabienne Tabard...Antoine Doinel... Antoine Doinel... Chris-

MY DAILY COOKING

The artist makes use of what he has in his fridge, on his bookshelves, and in the depths of his brain: B movies, overalls, black duct tape, holiday souvenirs, settled scores, Gorgon and Sol LeWitt, acrylic and tape, sentimental disappointments, stickers and a photocopier. My daily cooking wastes nothing and throws nothing away; it keeps, it sticks, it removes and it mixes, and it melts and boils things. My daily cooking uses my everyday things. In it you find a bit of everything. You recognise a bit of something that you've already tasted somewhere, but it didn't necessarily taste the same. You can also cook leftovers.

You don't need to reel off other people's recipes to make your own grub. You know what to do: you've got the basic ingredients, and you concoct your dishes accordingly.

Mixing goes on in nightclubs, too, just like in kitchens. You peel bits which you then cut and stick back together, adding a pinch. The world is one great big kitchen. When you stand on tiptoe and look a bit higher up, you say to yourself: Hey! I'd completely forgotten I'd hung on to that, just in case.

SITTING DOWN TO EAT

A table, a white tablecloth, two plates. The first plate contains an un-wound audio cassette, with the tangled tape [Fr. *films*] spilling on to the second plate, which thus looks like a plateful of spaghetti.

The table is laid for two people who aren't there. The two plates remain linked together by a tape [*fil*]. We've all seen livelier tables. And more separate plates.

Table for Father and Son, a quintessential piece, sets the scene, and this is no joyride. It's not so much a silent scene, as a scene that's lost its words. Like a Sunday dining table, where you've done away with the guests. So you can start imagining the two plates having a dialogue of the deaf.

The French word *fil(s)* has two meanings. Once you've said as much, all that remains to be done is to disentangle the threads of the story. The tracks are variable, the itineraries complex. There is just one thread, but an infinite number of trajectories and meanings.

GOING LOOPY

'Antoine Doinel . . . Antoine Doinel . . . Antoine Doinel . . . Fabienne Tabard . . . Antoine Doinel . . . Antoine Doinel . . . Christine Darbon . . . Antoine Doinel . . . Fabienne Tabard . . . Antoine Doinel . . . Antoine Doinel . . .'

Splash! Dunking your head in a basin full of water refreshes the mind.

tine Darbon... Antoine Doinel... Fabienne Tabard... Antoine Doinel... Antoine Doinel... »

Splash ! La tête dans l'eau du lavabo ça rafraîchit les esprits. Un cercle au sol formé par la phrase de Heidegger reproduite en grandes lettres adhésives « THE WORD FOR THE WORD CAN NEVER BE FOUND IN THAT PLACE WHERE THE WORD... ». À l'infini.

On tourne en rond. On tourne autour du pot. On tourne bourrique. (À dire en boucle)

S'il est dit ceci précisément là, en rond, posé au sol comme sur les cartes touristiques sur lesquelles il est écrit « Vous êtes ici », c'est donc que je suis ici. Mais pas plus avancé sur la place du mot dans la phrase et sur ma place à trouver dans cette phrase circulaire. A priori quand on aborde un rond-point, on ne s'arrête pas.

Si on se place à l'extérieur, on tourne autour, alors ça donne le tournis et c'est pas prêt de s'arrêter. Si on se place dedans, on pivote sur soi-même, alors ça donne le vertige et c'est pas prêt de s'arrêter. On ne posera jamais rien sur le mot table, d'accord. Mais bon, on se pose où ? Manifestement, on n'a pas d'indications précises sur la marche à suivre.

GARDEZ VOS DISTANCES

Tu prends toute la place. Il tire la couverture à lui. J'étouffe. De l'air. Pousse-toi de là que je m'y mette. On s'est fait tout petits. Je savais plus où me mettre. T'es pas transparent. Laisse-moi de l'oxygène. Bas les pattes. Ils me collent aux baskets. Lâche-moi. Va voir ailleurs si j'y suis. On peut respirer ? Une vraie glue. T'approche pas. Hors de mon champ de vision. Dégage. *Don't stand so close to me*, ensemble de réglettes de tailles variables, pose très clairement la question des distances. Si vous êtes trop prêt, vous aurez des ennuis, si vous êtes trop loin vous en aurez aussi.

TANK TURTLE ET POÉSIE

Il y a des tortues dans le monde, dans les livres et sur les images. Il y a des châteaux d'eau dans le monde, dans les livres et sur les images.

Dans les livres, on peut trouver des tortues qui pleurent : c'est une façon un peu poétique d'écrire qu'elles nous ressemblent. Dans le monde, on peut penser que les châteaux d'eau pleurent : c'est une façon un peu poétique de dire qu'ils nous ressemblent.

On croise parfois au détour d'une promenade un château d'eau

A circle on the floor formed by Heidegger's words reproduced in large stick-on letters: 'THE WORD FOR THE WORD CAN NEVER BE FOUND IN THAT PLACE WHERE THE WORD . . .' Ad infinitum.

You go round and round in circles. You beat about the bush. You go loopy. (To be spoken nonstop, like a loop).

If this much is said precisely here, in a circle, placed on the ground like on tourist maps on which are written the words "You are here," then I must be here. But no further forward on the place of the word and on my place to be found in this circular sentence. A priori, when you approach a roundabout you don't stop.

If you place yourself on the outside, you go round it, so this produces giddiness and it's not about to stop. If you place yourself on the inside, you pivot on your own axis, so this produces vertigo and it's not about to stop either. You'll never put anything on the word table, okay. Okay, but where do I put myself? It is quite obvious that you have no precise instructions about what you should do.

KEEP YOUR DISTANCE

You're taking up all the room. He pulls the blanket towards him. Air. Move over so I can put myself there. We've become tiny. I didn't know where to put myself anymore. You're not transparent. Leave some oxygen for me. Hands off. They're sticking to my sneakers. Let go of me. Go and see if I'm somewhere else. Can we breathe? Sticking like glue. Stay away. Outside my field of vision. Clear off.

Don't stand so close to me, a set of rulers of varying sizes, clearly raises the issue of distances.

And if you're too close, you'll have problems, just as you will if you're too far away.

TANK TURTLE AND POETRY

There are turtles in the world, in books and in pictures. There are water towers in the world, in books and in pictures.

In books, you can find turtles that weep: this is a slightly poetic way of writing that they are like us. In the world, you can think in terms of water towers weeping: this is a slightly poetic way of saying that they are like us.

Now and then, on a walk, you may round a bend and come upon a water tower that looks like a turtle. And in such cases your mind will be gripped by confusion. All of a sudden you no longer know what looks like what.

Hey! Does this turtle look like a water tower? Or, Hey! Does this water tower look like a turtle?

You realise that, at the end of the day, you no longer know whether it's the world that resembles poetry, or poetry that resembles the world. So

qui ressemble à une tortue. Et la confusion s'empare alors de notre esprit. Soudainement, on ne sait plus qui ressemble à qui.

Bon sang ! Est-ce cette tortue qui ressemble à un château d'eau ? Ou bon sang ! Est-ce ce château d'eau qui ressemble à une tortue ?

On réalise que l'on ne sait finalement plus si c'est le monde qui ressemble à la poésie ou si c'est la poésie qui ressemble au monde. Alors on en fait une image. C'est une façon de résoudre un certain nombre de problèmes.

The Mock Turtle Tears Tank ressemble à cette histoire.

CHIQUE CHIQUE C'EST DU FAUX PAS DU VRAI

- C'est faux. Tout est toc. Fausse palette, fausses larmes, fausse carte postale. ... Pas d'erreur c'est du vrai toc.

Retrospective forecast Les palettes servent à transporter des marchandises dans le monde entier, elles vont être stockées, déplacées, entassées, empilées, découpées. Une palette peinte en vert incruste, c'est plutôt rare. Surtout surmontée d'un crâne jaune smiley. Lisse, la peinture ne laisse pas de trace de pinceau : monochrome, c'est plutôt inconfortable pour une palette. Crâne jaune sur fond vert. Hissé en haut d'un mât, en blanc sur fond noir, légèrement assoupli et aplati, l'ensemble pourrait évoquer des traversées agitées, mais là, arrimé au sol il semble avoir définitivement jeté l'ancre.

Tearbox Les larmes servent à pleurer, elles sont sécrétées par les yeux. Il arrive qu'elles soient distinctes les unes des autres, mais parfois, elles forment des genres de ruisseaux qui retournent vers le sol. On en fabrique aussi qui sont destinées aux comédiens qui n'arrivent pas à pleurer pour de vrai. On croise rarement une boîte de *Larme artificielle* de 175 cm x 65 cm x 65 cm, en contreplaqué stratifié. Ça rappelle forcément des choses. Des empilements de boîtes de lessive peintes en acrylique et posées au sol. Devant cette fontaine de larmes, à taille humaine, on se rend compte que l'on aura désormais davantage de suspicion pour ces petites sécrétions.

Untitled (I'm so scared) Les cartes postales de coucher de soleil servent à envoyer un petit souvenir à quelqu'un en lui disant : je suis ici (dans un endroit du monde où l'on trouve des couchers de soleil) et j'ai une pensée pour toi. On trouve rarement une carte postale avec écrit au dos « I'm so scared ». Surtout s'il figure quelque part la mention « Event Horizon » qui laisse présager des horizons plutôt bouchés. On réalise alors qu'il nous arrive d'avoir peur devant certaines images.

you turn it into an image. This is one way of solving a certain number of problems.

The Mock Turtle Tears Tank is like this story.

FAKE, FAKE, IT'S PHONEY, NOT REAL

- It's phoney. Everything is fake. Phoney pallet, phoney tears, phoney postcard. No mistake, it's really fake.

Retrospective forecast. The pallets are used for transporting goods all over the world. They'll be stored, moved, stacked, piled up and split up. A pallet painted video green is quite a rarity. Especially when topped by a yellow smiley skull.

The smooth paint leaves no brushmarks: as a monochrome, it is quite uncomfortable for a pallet. Yellow skull on green ground. Hoisted to the top of a mast, white on black ground, slightly softened and flattened, the whole thing might well conjure up stormy crossings, but here, fastened to the ground, it seems to have cast anchor once and for all.

Tearbox. Tears are used for crying, they are secreted through the eyes. It may be that they are separate from each other, but at times they form sorts of streams that flow back towards the ground. There are also certain kinds intended for actors who can't shed real tears. On rare occasions you might come upon a box of 'artificial tears', measuring 175 x 65 x 65 cm, made of laminated plywood. This, perforce, reminds you of things. Stacks of detergent boxes painted with acrylic and set on the floor. In front of this fountain of tears, on a human scale, you realise that you will henceforth be more suspicious about these little secretions.

Untitled (I'm so scared). Postcards of sunsets are used for sending a little souvenir to someone, and telling them: I am here (in a part of the world where you have sunsets) and I thought of you. It's rare to find a postcard with 'I'm so scared' written on the back. Especially if it somewhere includes the words 'Event Horizon', which are a sign of somewhat overcast horizons.

JUST ME MYSELF AND I

I is manifold and strives to mean as much by scattering itself everywhere like so many things to be put back together again. I is at times a surface, at others a colour, at others still a form. I is all of this at once. I is sometimes a hero in two bits who wins and loses at one and the same time. I has an arm outstretched holding its head at the end of the selfsame arm, presenting itself as an offering. I is well acquainted with its classics and permits itself this decapitation, a somewhat rare game which is usually played by two people. I admits that it is the winner of its own defeat: I's failure is its trophy. I hears itself saying

JUST ME MYSELF AND I

Je est nombreux et s'applique à le signifier en se disséminant partout comme autant d'éléments à reconstituer. Je est tantôt une surface, tantôt une couleur, tantôt une forme. Je est tout cela à la fois. Je est parfois un héros en deux morceaux qui perd et gagne en même temps. Je a un bras tendu qui tient sa tête au bout du même bras et se le propose en offrande. Je connaît ses classiques et s'autorise cette décapitation, jeu plutôt rare que l'on pratique généralement à deux. Je s'avoue vainqueur de sa propre défaite : l'échec de Je est son trophée. Je s'entend dire *But you get up again*, il se relève alors et garde les yeux ouverts. Je joue avec l'ombre portée sur le mur de son propre reflet et s'interroge sur la marche à suivre. Je comme tout un chacun fait des choix, laisse venir, laisse passer, retarde et rechigne. Mais Je n'a pas dit son dernier mot quand bien même il le colle au premier dans de curieux diptyques qui sont comme deux parenthèses vides et gonflées. Je n'a pas dit Je est un autre mais Je le pense. Je parle seul et me parle en même temps. C'est la règle de Je : Je joue seul pour être sûr d'être gagnant et perdant. Tout à son jeu, Je parle de lui, mais Je pense à vous tout le temps.

'But you get up again', so it gets up and keeps its eyes open. I plays with the shadow cast on the wall of its own reflection and wonders about what to do next. I, like any old Tom, Dick and Harry, makes choices, beckons, waves past, delays and frowns. But I has not said its final word, even when it sticks it to the first one in odd diptychs that are like two empty and inflated brackets. I has not said I is another but I think I am. I talks on its own and talks to me at the same time. This is the I rule: I plays on its own to be sure of being both winner and loser. Engrossed in its game, I talks of him, but I is thinking of you all the time.

JAN CHRISTENSEN

Pourquoi J'écris ?/Why I Write?

LEIF MAGNE TANGEN

- Je vais t'organiser ta première soirée. Chez toi. Ce sera parfait. Tu ne peux pas refuser. Ce sera mon cadeau. C'est ton fantasme.

- Fantasia, organiser une soirée n'est pas l'idée que je me fais du fantasme, surtout en ce moment.

- Ce n'est pas la soirée, le fantasme ! Je sais ce dont tu as envie. C'est ce fantasme dont tu m'a parlé une fois. Tu te souviens ?

- Je ne me rappelle pas t'en avoir parlé. De quoi tu parles ? Quel fantasme ?

(COME ON YOU SLAGS! APHEX TWIN)

2000, Oslo et Berlin. Dans une vie – généralement assez tôt –, arrive ce moment où on lit une chose, on voit un film, on entend une chanson que l'on trouve foudroyants. Car cette chose décrit un sentiment qui saisit l'esprit du moment, qui met précisément en lumière ce que l'on pense de la vie. Les premières peintures murales de Jan Christensen en 2000, *Optical Sound #1* et *I Will Never Make It*, m'ont décidé à devenir écrivain plutôt qu'artiste. Jan faisait le genre d'œuvre que je voulais faire. Cet essai est un voyage intime au travers de réflexions et références sur l'œuvre de Jan à ce jour.

1. A la *documenta 7* de 1982, l'œuvre textuelle de Lawrence Weiner, *Many Colored Objects Placed Side by Side To Form A Row of Many Colored Objects*¹ est exposée sur la façade extérieure du hall d'exposition. Elle renvoie à l'autodéfinition tautologique avec laquelle l'art bataille : l'Art est ce qu'une institution, le système de l'art, déclare être de l'Art. Il y a bien sûr des cas douteux, où des objets colorés sont qualifiés d'« art ». En même temps, la phrase de Weiner peut s'entendre comme une critique de la d7 – une critique de toutes ces peintures et objets colorés. On peut lire le texte de Weiner comme une critique du consensus historique sur la peinture. En tout cas, rien ne peut résumer plus justement les peintures murales de Jan Christensen que ça (en paraphrasant Weiner) : plein de couches colorées forment plein de couches de couleur. Pas besoin de sens – même s'il pourrait surgir.

2. Jeune footballeur blessé, je me suis souvent trouvé coincé le soir devant le poste de télévision, à la recherche d'une vie intelligente. Une nuit, je l'ai trouvée sur MTV. *Acoustic Window*, le clip d'Aphex Twin, était magnifiquement réalisé par Chris Cun-

I'm going to give you a coming out party, at your house. It's perfect. You can't refuse. It's my gift to you. It's your fantasy.

Fantasia, having a party is not my idea of a fantasy, especially right now.

The party isn't the fantasy! I know what you'd like. It's the fantasy you once told me about. Remember?

I don't remember telling you about it. What is it? What's the fantasy?

(COME ON YOU SLAGS! APHEX TWIN)

2000, Oslo and Berlin. There comes a point in everyone's life – normally at an early age – when you read something, see a film or hear a song that you find mind-blowing. It evokes a feeling that catches the contemporary spirit, spotlighting exactly what you are thinking about life. Viewing Jan Christensen's first wall paintings, *Optical Sound #1* and *I Will Never Make It* in 2000 made me want to become a writer instead of an artist. Jan made the type of work that I wanted to make. This essay is a personal journey through references and thoughts on Jan's body of work so far.

1. At the *documenta 7* in 1982 Lawrence Weiner's text work: Many Colored Objects Placed Side by Side To Form A Row of Many Colored Objects was on display on the outer façade of the exhibition hall. The work reflects the tautological self-definition that art has to deal with: Art is what an institution, the system of art, declares to be Art. There are of course cases of doubt, where colorful objects are called 'art'. At the same time Weiner's sentence might sound like a critique of the d7 – a critique of all the colourful objects and paintings. One could read Weiner's text as critiquing the historical consensus on painting. In any case, nothing could sum up Jan Christensen's wall paintings more accurately than this (paraphrasing Weiner): many coloured layers form many layers of colour. No meaning needed – even though one might occur.

2. As a young, injured football player I often found myself stuck at night in front of the television set, searching for intelligent life. Late one night I found it, on MTV. Aphex Twin's video Acoustic Window was brilliantly directed by Chris Cunningham. But it was Aphex Twin's way of pushing the genres of IDM, techno, ambient, acid and drum and bass that blew my mind. When Jan was asked to curate his first show he asked Aphex Twin if he could use his video, photo and music material to make a solo show. This was the first time I saw a

ningham. Mais c'est la manière dont Aphex Twin bousculait les genres de l'IDM², de la techno, de l'ambient et de l'acid – et de la drum'n bass, qui m'a soufflé. Quand Jan a été sollicité pour monter sa première exposition, il a demandé à Aphex Twin s'il pouvait utiliser ses matériaux vidéo, photo et musicaux pour faire son exposition personnelle. C'était la première fois que je voyais un commissaire utiliser son esthétique visuelle personnelle, mêlée à celle de l'artiste, pour constituer la toile de fond d'une exposition. Et cela marchait. La jeune scène artistique, tout comme la scène plus musicale, ont aimé. Je suis peut-être lâche – mais encore une fois, Jan a fait en premier ce que je voulais faire – alors j'ai arrêté de réfléchir à la manière de monter des expositions au sens de « l'artiste-commissaire ».

3. Parfois, les artistes deviennent des stars incontestées de la télé. Mais peu de spectateurs connaissent leur travail en détail, même s'il contribue pour une large part à notre environnement visuel. Ces artistes utilisent les techniques et idées de la modernité (j'entends des philosophes comme Weber, etc.), mais aussi l'Internet et le Web, l'ordinateur et le logiciel. Le pinceau et le crayon sont encore là. Mais à partir du moment où Jackson Pollock s'est détaché de la toile en arrêtant d'utiliser le pinceau (comme un pinceau) dans ses *action paintings*, créant ainsi un espace entre lui et l'œuvre d'art, il a ouvert la voie à une appréhension nouvelle du pinceau. Le pinceau n'était plus primordial. Il redevenait un simple outil. La notion de coup de pinceau s'évanouissait. Avec les minimalistes et les artistes conceptuels émergea la notion d'artiste-théoricien, autant que d'artiste-faiseur d'images. À divers égards, l'artiste mourut, du moins l'appréhension que nous en avions changea. On pourrait affirmer que persiste aujourd'hui l'héritage *visuel* des années 60 et 70, plutôt que l'héritage philosophique.

4. Lawrence Weiner est un artiste romantique. Jan Christensen aussi – ses titres en tout cas le sont ; ceux dont il ne sait pas quoi faire. *How Come You're Never Around Anymore*²³ (volé à *The Galaxial Pharmaceutical*, un morceau de The Future Sound of London), demandait-il sur son tampon fin 2003. Deux ans plus tard, il affirmait que *The fact that this is meaningless doesn't mean that it can't be art*⁴, dans ce que l'on considère comme sa première peinture sur toile. Jan vient clairement de la tradition du graffiti. Il fait de grandes peintures murales, mais c'est la céramique qu'il a appris à l'école. Sa première exposition de groupe en Norvège fut une exposition de design, où il exposa de

curator using his own personal visual aesthetic, mixed with that of the artist, to make a backdrop for a show. It worked, and the young art crowd, as well as those more into the music scene, praised it. I might be a coward – but once again Jan did first what I wanted to do – so I stopped thinking about how to curate shows in the 'Artist as Curator' sense of the word.

3. In some cases artists become widely recognised TV celebrities. However, not many viewers know their work in detail, even though it forms a large part of our visual surroundings. They use not only the techniques and ideas of the modern age (meaning philosophers such as Weber), but also Internet, the personal computer and software. The brush and the pencil are still there. But from the moment when Jackson Pollock detached himself from the canvas by not using a brush (as a brush) in his action paintings, thus creating a space between him and the work of art, he paved the way for a new understanding of the brush. It was no longer of great importance. It became once again just a tool. The idea of the brushstroke vanished. With the Minimalists and the Conceptual artists came the idea of the artist as a theorist, just as much as a visual image-maker. In many ways the artist died, or at least the understanding of him changed. Today we could claim that it is the visual heritage from the 1960s and 1970s, more than the philosophic heritage, that is used.

4. Lawrence Weiner is a romantic artist. So is Jan Christensen – or at least his titles are; those he did not know what to do with. How come you're never around any more? (stolen from The Future Sound of London's title The Galaxial Pharmaceutical) he asked in his stamp at the end of 2003. Two years later he declared that The fact that this is meaningless doesn't mean that it can't be art, in what is believed to be his first painting on canvas. He clearly comes from a graffiti writer tradition. He does large-format wall paintings, but studied ceramics in art school. His first group exhibition in Norway was in a design show, where he exhibited beautiful and meaningless ceramic sculptures that were, according to Jan, modified reproductions of different household plastic objects. Waste. But romantic.

5. In my opinion, Jan's best work is one of the first made by the 'Internationally focused Jan', back in 2000. He shared my thoughts about living with and from art: I Will Never Make It. This was a painting that had to be adapted to the size of the wall and was not realised until three years later. When it was finalised, it earned him (and co-artist Øystein Aasan) the first prize of the annual (and populist) state exhibition of Norway, Høstutstillingen.

belles sculptures en céramique vides de sens qui étaient, selon Jan, des *reproductions modifiées* de divers objets ménagers en plastique. Inutile. Mais romantique.

5. Pour moi, la plus belle œuvre de Jan est une des premières qu’ait fait en 2000 le Jan « de réputation internationale ». Il partageait mes vues sur le fait de vivre de et avec l’art : *I Will Never Make It*⁵. C’était une peinture qui devait s’adapter à la taille du mur et qui ne fut réalisée que trois ans plus tard. Lorsqu’elle fut achevée, elle lui valut (ainsi qu’à son co-auteur Øystein Aasan) le premier prix de l’exposition nationale (et populiste) de Norvège, *Høstutstillingen*.

6. Mais le monde de l’art ne produit pas que de l’art, il produit aussi des attentes. Pour moi, Jan Christensen était arrivé à ce point en 2003 où il ne produisait guère plus que des peintures murales architecturales et ennuyeuses, ne faisant que commenter l’espace dans lequel elles étaient montrées. Toutefois, c’est à la même époque qu’il monte la très excitante exposition *Perfect Timeless Repetition*, au *c/o – Atle Gerhardsen*, à Berlin ; une exposition qui retrace certaines des références artistiques de Jan et son attachement aux questions du temps et de la répétition. Les attentes relatives à la production d’un certain type d’œuvres peuvent être fatales. Et le commissariat peut parfois être une bonne manière de s’en sortir. fffhnhhh.

7. J’espère seulement que Jan ne va pas se mettre à écrire – parce qu’alors il faudra que j’arrête.

1 *Plein d’objets colorés placés les uns à côté des autres, formant une rangée de plein d’objets colorés.*

2 Intelligent Dance Music.

3 *Comment se fait-il que tu ne sois plus jamais là ?*

4 *Le fait que cela n’ait aucun sens ne veut pas dire que ce n’est pas de l’art.*

5 *Je n’y arriverai jamais.*

6. But the art world does not only produce art, it also produces expectations. In my opinion Jan Christensen came to a point, back in 2003, where he hardly produced anything other than rather boring architectural wall paintings that commented on the space they were displayed in. However, at the same time he curated the much more exciting *Perfect Timeless Repetition* at c/o - Atle Gerhardsen in Berlin. This was a show that traced some of Jan’s references from other artists and their interest in time and repetition. Expectations about producing a certain type of work can be a killer. And in some cases I believe that curating can be a good way out. fnnnnnnnnff

7. I just hope that Jan does not start to write – because then I have to stop.

FRANÇOIS CURLET

Silence radio/*Radio silence*

JEAN-PAUL JACQUET

François Curlet réside pour l’instant dans un manoir à Bazouges, indice notoire car il est de ceux qui ébauchent leurs dispositifs d’après la position.

Pour rappel, il s’octroya le statut de belgoïde après une longue période dans ce royaume, maintenant en Mayenne sur un coup de tête en vue de tempérer ses invectives envers tout ce qui se prétend capital, ou comment se détacher d’un paradigme qui le lasse.

Il trouve alors le subterfuge de la résidence à domicile et déplace pour ce faire, en l’inventant, l’écriteau du domaine public qu’est le Frac, pour se l’octroyer temporairement à titre privé.

Il aime opérer le déplacement, ici narquoitique, si j’ose dire, puisqu’il considère la pêche comme temps libre directement lié au temps occupé par sa pratique artistique ; alors, pour que ce soit flagrant, il opère le décalage sur la barque qui se retrouve en exposition.

Explication : le télétravail, évolution lente de la société, François Curlet fait des tests, preuve objective à l’appui pour les sceptiques. Imaginons : le cadre moyen s’émancipe dans son salon, dissémination générale, bouchons et navettes rendus obsolètes, travail et salon s’entrelacent. Résultat, seuls les objets sont en mouvement, déplacement salutaire, l’objet s’étiole dans l’attitude.

Pour prévenir l’amalgame, il a recours aux balises, l’écriteau pour le nom de domaine, le GPS pour authentifier, la saison de la pêche aux carnassiers reprend à la fin de l’exposition, les circonstances sont avec l’artiste, la barque tombe à pic.

Résidence à domicile, douce redondance, souvent la caractéristique d’une hyperlucidité, féru de tuning et maintenant de télétravail, ce ne sont pas ces doutes qui vont lui faire obstacle, de la bâtardise il en fit une gourmandise et, pour s’adjoindre le privilège du libre mouvement, il l’instaura en figure de style. Même s’il a le profil d’un surfeur canadien, il y a des vagues à Bazouges.

Je me rappelle ce dîner, à Bazouges, il y avait Dali, de Funès, j’étais venu avec Jean-Pierre Verheggen, on ne s’était pas vraiment entendus, mais il avait mentionné :

« Nous allions même jusqu’à conduire nos limiers sur les lieux où reposaient nos victimes. À leur prêter nos embarcations. À touiller avec eux les obstructions. Les rudérations. À sonder les obstacles suspicieux. À leur suggérer d’utiliser nos barques. Traversières. Ou canardières. De draguer ou de revoyer. De gagner

François Curlet currently lives in a manor house at Bazouges, a well-known clue, for he is one of those who sketch out their devices and arrangements on the basis of position.

As a reminder, he obtained Belgoid status after a lengthy period spent in this kingdom, now in Mainz, on a sudden impulse with a view to toning down his invective aimed at everything that lays claim to being of paramount importance, or how to stay aloof from a paradigm that he finds wearisome.

He thus came upon the ruse of residing at home and to do as much, by inventing it, he moved the Frac (Regional Contemporary Art Collection), commandeering it temporarily for his private use.

He is fond of undertaking here mocking shifts, if I can so put it, because he regards fishing as spare time directly linked to the time taken up by his artistic activities. For this to be blatant, he produces the time lag on the boat which is on display.

Explanation: teleworking, a gradual evolution of society; François Curlet does tests, objective back-up proof for sceptics. Let us imagine it: the middle manager becomes free in his living room, general scattering, traffic jams and shuttle buses rendered obsolete, work and living room interwoven. Result: only objects are in motion, healthy movement, the object wilts in the attitude.

To warn about amalgam and mixture, he resorts to signs and signals, the notice for the name of the domain, GPS to authenticate it, the fishing season for carnivores starts again at the end of the exhibition, circumstances are with the artist, the boat falls straight down. Residence at home, gentle redundancy, often the characteristic of a hyper-lucidity, mad about tuning and now about teleworking, it is not its moats and ditches that will hamper him, of illegitimacy he made a delicacy, and to add the privilege of free movement, he set it up as a figure of style. Even if he looks like a Canadian surfer, there are waves at Bazouges.

I remember that supper at Bazouges. Dalí and de Funès were there, and I turned up with Jean-Pierre Verheggen, we weren’t really in agreement, but he’d mentioned:

‘We even went so far as to take our bloodhounds to places where our victims lay. We lent them our boats. With them we sniffled out the obstructions. The cobble paving. We probed suspicious obstacles. We suggested how they might use our boats. Ferries. Or duckponds. Dredging or rummaging. Reaching the middle of the ponds where the ducklings are. Flappers. Quacking. Tufted ducks. Where, it just so happens, we knew there were drowned bodies, ballasted in 65 feet of water. In Charon’s clutching hands. Or in fishes’ bellies. Gudgeon. Minnows. Tench. Rudd. In the accommodating bellies of roaches.

le milieu des barbotières où sont les canetons. Les halbrans. Nasillants. Les morillons. Où nous savions pertinemment les corps noyés, lestés par vingt mètres de fond. Entre les mains agrippantes de Charon. Ou dans la panse des poissons. Des goujons. Des vairons. Des tanches. Des rotengles. Dans la panse accueillante des gardons. Des carpes et de leurs carpillons. Tous voracement gloutons¹. »

L’ANGÉLUS DE FUNÈS

« À l’heure de *L’Angélus* de Millet, Dali régle sa montre sur une interprétation paranoïaque : aux pieds du couple de paysans se trouve un cercueil recouvert par Millet après coup. Vérification fut faite aux rayons X et Salvador avait vu juste.

L’objet flottant qu’est la barque est un véhicule-cercueil pour vivant avec son reflet dans l’eau qui évoque la présence de celui-ci sous la peinture. Un outil qui est également un objet de mort potentiel avec la pratique de la pêche. Louis de Funès, quant à lui, vivait dans la région de Nantes, non loin du Frac des Pays de la Loire, amateur de pêche et transbahutant une barque sur le toit d’une DS à l’occasion du film *Les Aventures de Rabbi Jacob*. En résidence d’artiste, invité par le Frac des Pays de la Loire, habitant depuis peu dans cette région et ayant à l’instar du Frac un parc, je proposais une résidence à domicile avec en témoin un panneau résidentiel muni du logo du Frac planté dans le parc du domicile le temps du séjour. Ce panneau est réinstallé dans le parc du Frac avec, également, une image souvenir du panneau dans la salle d’exposition. Entre les deux, un GPS confirmera la localisation de ces deux preuves. Pendant la durée de la résidence à domicile, ce temps défini amènera une barque produite à l’occasion et installée au final dans l’exposition de groupe des résidents comme témoignage du temps privé. Une cascade miniature d’analogies est née de cette invitation... »

F. C.

1.Jean-Pierre Verheggen, *Pubères, putains*, Paris, Cheval d’attaque, coll. « TXT », 1985, 1987.

Carp and their carplets. All voraciously greedy.¹

‘THE DE FUNÈS ANGELUS’

At the hour of Millet’s *Angelus*, Dalí adjusted his watch to a paranoid interpretation: at the feet of the couple of peasants there is a coffin covered by Millet after the fact. Checks were made by X-ray, and Salvador had seen quite rightly.

The floating object represented by the boat is a coffin vehicle for the quick, with its reflection in the water evoking the presence of these latter beneath the paint. A tool which is likewise an object of potential death with the practice of fishing. Louis de Funès, for his part, was living in the Nantes region, not that far from the Frac Pays de la Loire, a keen angler heaving a boat on to the roof of a Citroën DS for the film *The Adventures of Rabbi Jacob*. As an artist in residence, so invited by the Frac Pays de la Loire, and since living in these parts, and, like the Frac, having grounds, I proposed a period of residence at home with, as witness, a residential signboard with the Frac’s logo set in the grounds of the domicile for the duration of the stay, and reinstalled in the grounds of the Frac with a souvenir image of the signboard in the exhibition room, too, with, between the two, a GPS confirming the location of these two proofs.

A detail during the period of residence at home embellishes this well-defined period of time, and will bring in a boat produced for the occasion and installed in the end in the residents’ group show as evidence of this private time.

A tiny cascade of analogies has come about as a result of this invitation.’

FC

1.Jean-Pierre Verheggen, *Pubères, putains*, Paris, Cheval d’attaque, coll. « TXT », 1985, 1987.

H.H. LIM

H. H. Lim ou comment tenir sur un ballon de basket.../H. H. Lim, or how to stand on a rolling basketball...

HOU HANRU

Le long parcours artistique de H. H. Lim est une entreprise profondément engagée. Venu de Malaisie il y a trente ans pour étudier à Rome où il s'est installé depuis, Lim a été le témoin et l'acteur de quelques-unes des périodes les plus marquantes de l'histoire artistique romaine et italienne, des générations de l'Arte Povera et de la Transavanguardia jusqu'aux mouvements plus récents, si divers et si difficilement dénombrables... Mais, plutôt que de se rallier simplement à l'un d'entre eux, Lim a appris à préserver son indépendance, posément et patiemment, par la lucidité et la vigueur de sa réflexion, et à traduire dans son œuvre sa vision personnelle de l'art, de la vie et de la diversité culturelle. Naviguant constamment, entre amitié et solitude, entre désir de communiquer avec l'autre, ouverture de soi au monde et réalité de l'aliénation et de la suspicion, l'art de Lim intègre des matériaux multiples et couvre un champ incroyablement divers d'expressions – peintures, installations, performances, interventions dans l'espace public, etc. Son art est toujours calme, serein et « discret ». Mais à y regarder de plus près, à creuser un peu sous la surface, l'intensité qui le gouverne fascine immédiatement : il y a là une âme passionnée et féconde qui cherche à nous parler, à nous conter les histoires les plus fantastique, tel un volcan qui sommeille... Quand l'âme se réveille, elle semble palpiter comme le Vésuve...

Après plus de trente années passées à œuvrer quasiment en silence, l'expression artistique de Lim entre aujourd'hui dans une phase nouvelle de maturité, approchant le paroxysme du mouvement volcanique, comme le montre pleinement son récent travail pour *Super*, un projet en résidence au Frac des Pays de la Loire.

À l'image du volcan en sommeil, ce travail est le résultat d'une réflexion et d'une accumulation de longue date. Mêlant moments d'excitation et de doute, de frénésie et de calme, d'émotion et d'abstraction... il se fonde en une surface étonnamment paisible : un long mural de plus de vingt mètres entièrement peint en gris sur lequel sont dessinés à la craie blanche des dizaines de personnages parlant en langage des signes, si légers et si fluides qu'ils sont à peine perceptibles au premier coup d'œil. Aux autoportraits se mêlent les portraits des différents artistes invités et membres de l'équipe du Frac que Lim a côtoyés durant la résidence. Tous tentent en silence de se parler avec les mains. Mais se comprennent-ils ? On pense à

H.H. Lim's artistic career has been a long and profoundly committed endeavour. Coming from Malaysia to study in Rome thirty years ago, where he has lived ever since, Lim has been witnessing and actively involved with some of the most glorious moments of the Roman and Italian art scenes, from the generations of Arte Povera and Transavanguardia to the more recent movements that are so diverse that no labels can be attached to them. However, instead of simply enlisting himself into any of the groups, Lim has learnt how to preserve his independence, gently and patiently, with firm and lucid self-reflection, translating his personal vision of art, life and cultural difference into his artworks. Consistently moving between friendship and solitude, between the desire to communicate with others, opening up the self towards the outside world and the reality of alienation and suspicion, Lim's art covers an impressively diverse range of expressions from painting, installation, performance to interventions in public spaces, incorporating various materials. His art is always calm, placid and 'low-key'. However, when one looks closer and probes into it, one is immediately attracted by the intensity behind the surface: there is a truly passionate and imaginative soul keen to talk to us, telling the most fantastic stories. It's like a half-sleeping volcano. When the soul stirs, it becomes like the pulsing of Vesuvius.

After over thirty years of quasi-silent brewing, Lim's artistic expression is now entering a new and mature phase, approaching the summit of the volcanic movement, fully displayed in his recent work for the residential project *Super* at the Frac des Pays de la Loire.

Like a half-sleeping volcano, this work is a result of long reflection and accumulation, mingling moments of excitement and doubt, frenzy and coolness, emotion and transcendence. They are all condensed into an astonishingly tranquil surface: a mural over 20 meters long, entirely painted in grey on which tens of human portraits are drawn in white chalk, so light and fluid that they are hardly distinguishable at first glance. Some are self-portraits, others represent the different artists invited for the exhibition and the members of the Frac team, in fact the people Lim met during the workshop. These portraits are making gestures in sign language. They try to talk to each other, in silence and with hands. But do they understand each other? One can imagine an explosion could happen at any moment, if the quasi-impossibility of communication turned into a conflict, just like Vesuvius could blast whenever the core happened to overheat.

Moving towards the centre of the long mural, one bumps into an unexpected soft object, a curtain. It's dyed in the same grey colour,

l'explosion qui à tout instant pourrait advenir, si la quasi-impossibilité de communiquer tournait au conflit... tout comme le Vésuve pourrait exploser à tout moment si sa lave entraînait en fusion...

Au centre de ce long mural, on bute sur une matière étonnamment souple. Teint dans la même couleur grise, un rideau prolonge la série de portraits. Cette fois, c'est l'artiste seul qui est représenté. On écarte doucement le rideau pour découvrir un cabinet caché. Un portrait géant de l'artiste nous fait alors face, le petit doigt dans le nez : geste de toilette tout à fait banal en Chine (pays d'origine de Lim), il pourrait pour les Français aussi bien signifier, avec un mélange d'humour, de consternation et de mépris : « Les doigts dans le nez ! »

Le mythe soudain se brise. Mais on est immédiatement attiré par une lueur émanant d'un coin de la pièce – un moniteur au sol. Un petit miracle advient ici : des heures durant, avec calme et fermeté, l'artiste se tient sur un ballon de basket, s'efforçant d'éviter tout mouvement du ballon et toute chute de son propre corps. Avec succès !

La vidéo est l'enregistrement d'une ancienne performance de Lim intitulée *Circa 60 kg di Saggezza* (« Environ 60 kg de sagesse »). Est-ce là un simple jeu ? une pratique artistique sérieuse ? un véritable traité de sagesse ? Que cherche à nous dire l'artiste ? Les questions surgissent de l'incertitude et ajoutent encore à l'ambiguïté de l'installation dont la complexité touche à l'énigme.

Tenir sur un ballon de basket sans tomber est un jeu tout trouvé pour les enfants. Mais, au-delà des limites temporelles concevables – une petite heure dans le cas présent –, il en vient alors à remettre en question les limites du corps humain, et donc les lois de la nature. Défi physique aux lois de la gravité et aux limites de la capacité musculaire, c'est aussi un défi à toute condition psychique normale. La concentration est telle que la notion même de danger se trouve totalement écartée de la conscience, et l'entreprise devient alors profondément spirituelle, explicitant du même coup le titre de l'installation. Le poids total du corps de l'artiste – 60 kg environ – est entièrement transcendé et transformé en sagesse !

continuing the same series of portraits. This time, it's the artist himself in the drawings. Slowly opening the curtain, you discover a hidden cabinet behind it. A huge portrait of the artist is confronts you: his small finger is digging into his nose, an everyday nose-cleaning gesture in China, Lim's country of origin. But for the French, this could easily signify, with a certain humour, dismay and contempt: 'Les doigts dans le nez,' meaning 'It's too easy!'.

The myth is suddenly interrupted. However, one is immediately seduced by a flashing light from a corner, where a small monitor sits on the floor. A little miracle is taking place here: the artist is standing over a basketball for hours, calmly and firmly trying to prevent the ball from rolling and his own body from falling down. And he succeeds!

The video is taken as a record of Lim's earlier performance called *Circa 60 kg di Saggezza* (About 60 kg of Wisdom). Is it simply a game? Or a serious artistic practice? Or simply a real manifesto of wisdom? What does the artist wish to tell us? Again, questions arise from uncertainty, adding more ambiguity to the already riddle-like complexity of the installation.

Standing on a basketball and trying not to fall down can be such a simple game for kids. However, when practiced for an extreme length of time – almost an hour in Lim's performance – it turns into a challenge to the limits of human bodies, and therefore, the rule of nature. It's a physical challenge to the rule of gravity and the limits of muscle capacity. It's also, after all, a challenge to the normal psychic state. One has to concentrate so hard that the very notion of danger is totally obliterated from consciousness. The act becomes entirely spiritual, and the title itself becomes comprehensible. The total weight of the artist's body – approximately 60 kg – is completely transcended and transformed into wisdom.

And this is a perfect summary of Lim's artistic practice. It is quiet, wordless, carefully balanced, but extremely intense and radically unconventional, beyond any kind of taken-for-granted definition and limitation. This seemingly simplistic game reveals a risky and adventurous action, a strategy of suspension, a suspension of all conventional cultural categorisation. This strategy is fundamental and necessary for an artist like Lim, a non-Western immigrant living in the context of Euro-centric dominance. Everyday, he has to face questions of cultural identity, communication and linguistic impediment. More fundamentally, he has to struggle with the almost impossible task of surmounting the power hierarchy of the West's dominance over

C'est là un parfait résumé de la pratique artistique de Lim : calme, muette, subtile, mesurée, mais extrêmement intense, radicalement originale, au-delà de toute forme de définition ou limite préétablie. Ce geste apparemment simpliste du jeu révèle en fait une action périlleuse, aventureuse, une stratégie d'attente : suspension de toute catégorisation culturelle conventionnelle. Cette stratégie s'avère fondamentale et essentielle pour un artiste comme Lim, immigré non occidental vivant dans le contexte de la suprématie eurocentrée. Chaque jour, il affronte la question de l'identité culturelle, de la capacité à communiquer, de l'obstacle linguistique et doit, plus profondément, se débattre avec la quasi-impossibilité de venir à bout de la hiérarchie des pouvoirs, cette suprématie occidentale sur l'Autre – l'Orient – dans l'histoire moderne et contemporaine. C'est là une contradiction philosophique.

Cette contradiction, l'imaginaire et l'énergie créatrice de Lim la transforment en moteur de la création artistique. Aussi les thèmes et les images illustrant la différence culturelle, la confrontation et la négociation sont-ils toujours au cœur de son travail. Des images symboliques, emblématiques à la fois des cultures occidentales et orientales – dieux chinois et divinités européennes –, sont mises en parallèle et confrontées dans les mêmes œuvres. Souvent, ces symboles s'incarnent de manière plus subtile dans les objets de la vie quotidienne – ustensiles, jouets, armes. Surtout, Lim recourt aux jeux de mots – généralement en italien, langue qu'il a adoptée dans la vie –, explorant intelligemment leurs couches de signification et connotations poétiques complexes. Sous couvert de jeu, il use de l'ambiguïté et de la discordance entre les images et la langue pour révéler les flottements et contradictions inévitables entre la fonction des mots et des phrases et la réalité. Cet examen constitue certainement un questionnement radical et défie en quelque sorte la relation habituellement admise entre signifiant et signifié, entre mot et chose. Mais cette conception critique, cet usage du langage ne reflètent pas simplement une vérité théorique, ils sont surtout le résultat de l'expérience vécue par un artiste pris entre deux cultures extrêmement différentes, mais intimement liées, et qui cherche constamment à réinventer des manières nouvelles de vivre et de créer – entreprise de plus en plus emblématique de notre condition à tous, à l'heure de la communication globale.

Le travail de Lim a été profondément marqué par son implica-

tion directe et sa confrontation avec le monde de l'art italien. L'influence des artistes qui l'entourent est visible. *L'Arte Povera* a sans doute fourni à son travail un large panel d'innovations en termes de matériau : recourant aux matériaux trouvés, il insiste significativement sur leur potentiel d'évolution et de transformation. Il utilise fréquemment les métaux malléables comme le plomb et l'aluminium, tout comme le plâtre et la fresque, etc., et met en avant cette qualité. Les matériaux se trouvent ainsi redéfinis par une forme d'existence animiste. Le contraste entre ombre et lumière, plein et vide, présence et absence, expansion et concentration confèrent à son travail une beauté poétique singulière. Il concorde parfaitement avec la volonté de l'artiste d'exprimer son attachement à la souplesse, à l'ambiguïté et à l'essence mythique du langage même. Un artiste comme Alighiero e Boetti a clairement eu une influence plus profonde encore sur le travail de Lim, dans sa façon surtout d'organiser la structure de son travail en images multiples. La quête permanente de Boetti d'une fusion avec l'autre et d'un questionnement de soi autocritique a eu une incidence évidente sur le choix que Lim fait des images et, une fois encore, sur sa mise en évidence de la relation incertaine entre texte et image, entre sens et signification. Ce qui nous ramène vers Lim et vers une meilleure compréhension de sa confrontation quotidienne et spirituelle à la complexité identitaire.

This contradiction is transformed by Lim's imagination and creative energy, becoming a driving force for his artistic creation. This is why the themes and images of cultural difference, confrontation and negotiation are always central to his work. Typical images symbolising both Eastern and Western cultures such as Chinese gods and European divinity are put in parallel and confrontational positions in the same work. More interestingly, these symbols are often embodied in everyday life objects, such as daily utensils, toys and weapons. More importantly, Lim resorts to the plays on words, often in Italian, the language that he has adopted in his everyday life, intelligently exploring its rich, poetic complexity of meanings and connotations. Through games, he plays on ambiguity and the discord between images and languages to reveal the inevitable uncertainty and contradiction in the linguistic function of words and sentences in relation to reality. This enquiry constitutes a radical questioning and represents a challenge towards the commonly recognised relationship between significant and signified, between words and things. However, this critical understanding and usage of language do not only reflect a theoretical truth. More importantly, it is the result of the experience of an artist who constantly searches for an innovative way of living and creating between two highly contrasting but intimately linked cultures. And this is increasingly becoming an essential condition for everyone in our contemporary age, the age of global communication.

Lim's work has been deeply marked by his direct involvement and confrontation with the Italian art scene. The influence of artists from his entourage are visible. *Arte Povera* has probably provided him with a wide field of material innovation. He uses found materials, emphasising their potential for evolution and transformation. He frequently uses malleable metals such as lead and aluminium, as well as plaster and fresco, highlighting this quality. They are hence redefined through a form of animistic existence. Contrasts between light and shadow, fullness and emptiness, presence and absence, spatial expansion and concentration endow his work a particular poetic beauty. They perfectly match the artist's intention to express his attachment to elasticity, ambiguity and the mythical essence of language itself. Obviously, artists like Alighiero e Boetti have had an even more profound influence on Lim's work, especially on his propensity for organising his work around multiple images. Boetti's permanent search for merging with the other and self-critical questioning of the self have had an impact on Lim's choice of images and, once again, his manifestation

tion directe et sa confrontation avec le monde de l'art italien. L'influence des artistes qui l'entourent est visible. *L'Arte Povera* a sans doute fourni à son travail un large panel d'innovations en termes de matériau : recourant aux matériaux trouvés, il insiste significativement sur leur potentiel d'évolution et de transformation. Il utilise fréquemment les métaux malléables comme le plomb et l'aluminium, tout comme le plâtre et la fresque, etc., et met en avant cette qualité. Les matériaux se trouvent ainsi redéfinis par une forme d'existence animiste. Le contraste entre ombre et lumière, plein et vide, présence et absence, expansion et concentration confèrent à son travail une beauté poétique singulière. Il concorde parfaitement avec la volonté de l'artiste d'exprimer son attachement à la souplesse, à l'ambiguïté et à l'essence mythique du langage même. Un artiste comme Alighiero e Boetti a clairement eu une influence plus profonde encore sur le travail de Lim, dans sa façon surtout d'organiser la structure de son travail en images multiples. La quête permanente de Boetti d'une fusion avec l'autre et d'un questionnement de soi autocritique a eu une incidence évidente sur le choix que Lim fait des images et, une fois encore, sur sa mise en évidence de la relation incertaine entre texte et image, entre sens et signification. Ce qui nous ramène vers Lim et vers une meilleure compréhension de sa confrontation quotidienne et spirituelle à la complexité identitaire.

Mais il est plus important encore de souligner la continuelle réflexion de Lim sur ses origines culturelles. Le fait d'être un Malaisien d'origine chinoise vivant en Europe complique nécessairement les choses en matière d'identification culturelle. La Malaisie et toute la région du Sud-Est asiatique forment depuis des siècles un carrefour de cultures et de religions. Les cultures chinoise, indienne, malaise, européenne s'y côtoient tandis que bouddhisme, hindouisme, islam, christianisme et autres religions y coexistent en un véritable *melting-pot*. Comme la plupart de ceux qui ont grandi dans cette région profondément multiculturelle, Lim a été naturellement nourri par cette richesse et cette complexité. S'installer en Europe ne pouvait qu'ajouter à cette richesse spirituelle. Cette expérience rend son travail particulièrement fascinant, et le teinte d'une touche de « mythe » insondable. Décélable dans son utilisation des images et des textes de différentes cultures, cette qualité est plus magnifiquement incarnée par ses performances. Dans *Red Room*, inspiré sans doute de pratiques hindoues comme le yoga, il met en œuvre une « utilisation » métaphysique du

of the uncertain relationship between image and text and meaning and significance. Of course, this leads us to a better understanding of Lim's daily and spiritual exploration of his multiple identity.

However, it's even more important to emphasise Lim's continuous reflection on his own cultural backgrounds. Being a Malaysian of Chinese origin, living in the West inevitably complicates things in terms of cultural identification. Malaysia and the surrounding south-east Asian region have for centuries been a meeting point of different cultures and religions. Chinese, Indian, Malay and European cultures merge here, while Buddhism, Hinduism, Islam, Christianity and other religions coexist in a melting pot. It is profoundly multicultural. Lim, like most of those who grow up in the region, has naturally been nourished by such a richness and complexity. Settling in the West can only add even more spiritual wealth to this. This experience makes his work particularly fascinating, tinged with a hint of unfathomable 'myth'. This is not only visible in his use of images and texts from different cultures, it is also embodied in his performances. In his performance *Red Room*, doubtless inspired by Hindi practices such as yoga, shows his ultimately transcendent use of language by exerting extreme violence on his body: in a room painted red, he nailed his own tongue on a table set up for conversation. Speaking is now replaced by a kind of silent pain, or a state of being beyond the body's limits, attaining an ultimate spirituality. Beyond pain and beyond speech! And this lasted for hours . . .

Lim's persistent and transcendent performances are not limited to personal performance. In fact, he has applied action on a social scale. In the early 1990s, he founded a tiny gallery called *Edicola Notte* (night kiosk), in the centre of the Trastevere area in Rome. For the past fifteen years, he has invited tens of artists from both Rome and outside, known and unknown, old and young, to intervene in this small place, literally a gap between two houses. The little gallery only opens at night, adding an exceptional intellectual and spiritual light to the trendy street crammed with bars, restaurants, shops and nightclubs and frequented by urban youths and tourists. Marked by its persistence, duration and unexpected artistic highlights, it becomes a real site of resistance and emancipation. And all this happens silently and discretely. What is even more remarkable is that Lim systematically refuses to qualify this space as an institution or commercial gallery. It's simply an artistic action, or a social sculpture. It's a pure site for art! Today, he continues to manage this tiny, jewel-like, space quietly and patiently.

H. H. Lim ou comment tenir sur un ballon de basket.../H. H. Lim, or how to stand on a rolling basketball...

langage en exerçant une extrême violence sur son corps : dans une salle peinte en rouge, il a cloué sa langue à une table en attente de protagonistes pour une discussion. Mais un silence douloureux remplace la parole, un état d'existence au-delà des limites du corps qui atteint à une spiritualité ultime. Au-delà de la douleur, au-delà du langage !
Des heures durant...

Les performances métaphysiques et sans concession de Lim ne s'arrêtent pas aux limites de la performance individuelle. De fait, il confère à ses actions une pleine dimension sociale. Au cœur du quartier du Trastevere, à Rome, il a ouvert au début des années 1990 une minuscule galerie, Edicola Notte (Kiosque nocturne), qui investit en fait l'interstice entre deux maisons. En quinze ans, il a invité des dizaines d'artistes de Rome et d'ailleurs, connus et inconnus, jeunes et moins jeunes, à intervenir dans ce petit espace. La galerie n'est ouverte que de nuit, ajoutant à cette rue à la mode, pleine de bars, de restaurants, de boutiques et de clubs fréquentés par la jeunesse urbaine et les touristes, une note décalée, intellectuelle et spirituelle. Immuable et inépuisable, elle met l'accent sur l'inattendu et est devenue un véritable lieu de résistance et de liberté. Tout cela se passe en silence et dans la discrétion, Lim refusant systématiquement de qualifier cet espace d'institution, sans même parler de galerie commerciale. Démarche artistique ou sculpture sociale, c'est un véritable lieu d'art !
Il continue aujourd'hui à diriger ce minuscule espace, ce joyau, avec flegme et patience...

Un proverbe chinois dit : « Plus la ligne est longue, plus le poisson est gros. » Un autre : « Le vieux sage Jiang pêche à l'hameçon droit, de sorte que seul avale l'appât le poisson qui veut vraiment être pêché. »

Ce qui nous ramène à une autre performance de Lim, simplement intitulée *Patience*. Sur un petit banc face à un grand aquarium, Lim est assis toute la journée, sans bruit et sans but, une canne à pêche à la main : qui sera le plus patient ? l'artiste ? le spectateur ? le poisson ?
Mais qui est le véritable poisson ?

Paris, février 2006

There is an idiom in Chinese that says: 'The longer the line, the bigger the fish.' Another says: 'The old sage Jiang only fishes with a straight hook, so that only the fish who really wants to be caught swallows the bait.'

This brings us back to Lim's other performance, which is simply called *Patience*. For the whole day, he silently and aimlessly sits on a little bench in front of a large aquarium, a fishing rod in his hand. Who will have more patience? The artist? The audience? The fish? But who is the real fish?

Paris, February 2006

NICOLAS MOULIN

Entretien télépathique avec Nicolas Moulin/A telepathic interview with Nicolas Moulin

FRANÇOIS PIRON

FRANÇOIS PIRON : Nicolas, ta participation aux Ateliers du Frac des Pays de la Loire se compose de trois éléments distincts : une voix métallique qui répète à intervalles réguliers de trente secondes : « *today is a beautiful day... life is wonderful* », une photographie visiblement extraite d'un film de fiction, où des personnages de dos contemplent au petit matin l'incendie d'une forêt, et une sculpture que l'on croirait déplacée d'un rond-point des années 1970, flèche de métal gris fichée sur un lourd socle de béton, qui est installée dans le parc. Sans doute ces trois éléments ont un lien, mais permets-moi de les aborder d'abord un par un.

NICOLAS MOULIN : Mon temps t'appartient. Je t'écoute.

F. P. : La suggestologie est une pratique qui a été élaborée dans les années 1960 par un psychologue bulgare, Georgi Lozano, basée sur l'étude des sollicitations du milieu environnant qui agissent sur le psychisme de manière inconsciente. Elle s'inspire notamment de la méthode française élaborée au début du xx^e siècle par Émile Coué, qui propose un développement de la maîtrise de soi par autosuggestion, notamment par la répétition régulière, à raison de trois sessions quotidiennes, de la phrase : « Tous les jours et à tous points de vue, je vais de mieux en mieux. »

N. M. : Oui, je comprends.

F. P. : Ces pratiques sont liées à l'« effet placebo », cette technique de persuasion qui repose sur la suggestion mais aussi sur l'autorité d'un discours, ainsi que sur l'alliance de la volonté et de l'imagination, pour produire un effet positif, relayé par une substance ou un objet inerte, sans autre fonction que symbolique. Le pharmacien Coué prescrivait à ses patients des solutions d'eau distillée avec des posologies drastiques, qui produisaient des effets positifs sur des symptômes de douleur, d'anxiété ou d'ordre psychosomatique. Cette incursion de la médecine sur le terrain psychologique à des fins d'instrumentalisation « pour le bien du patient » est caractéristique d'un positivisme que l'on pourrait croire révolu, même si aujourd'hui la médecine prend aussi en compte des effets « nocebo », à savoir un rapport négatif entre le résultat et l'effet thérapeutique escompté.

N. M. : Excellent, continue.

F. P. : Il me semble que nombre d'œuvres d'art aujourd'hui, parmi lesquelles j'inclus ton travail, entretiennent avec le specta-

FRANÇOIS PIRON: Nicolas, your involvement with the Frac Pays de la Loire workshops consists of three separate elements: the sound of a metallic voice which repeats at regular 30-second intervals: 'Today is a beautiful day . . . Life is wonderful . . .'; a photograph clearly taken from a fiction film, in which people with their backs to the camera are looking at a forest fire at daybreak; and a sculpture that one might think has been moved from a 1970s' roundabout, a grey metal arrow set on a heavy concrete stand, which is installed in the park. These three things probably have a link, but first of all let me deal with them one by one.

NICOLAS MOULIN: My time is yours. Go ahead.

FP: Suggestology is a praxis that was developed in the 1960s by a Bulgarian psychologist, Georgi Lozano, based on the study of the stresses and demands of the surrounding environment which act in an unconscious, unwitting way on the psyche. This practice drew inspiration in particular from the French method developed in the early 20th century by Emile Coué, who proposed a development of self-control through autosuggestion, especially by regular repetition, in three daily sessions, of the sentence: 'Day by day and in every way, I am getting better and better' (*Tous les jours et à tous points de vue, je vais de mieux en mieux*).

NM: Yes, I understand.

FP: These techniques are connected with the 'placebo effect', the method of persuasion based not only on suggestion, but also on the authority of something said, as well as on a combination of determination or will and imagination. The result produces a positive effect, passed on by an inert substance or object, whose sole function is a symbolic one. The pharmacist Coué prescribed his patients solutions of distilled water with drastic dosages, which produced positive effects on symptoms of pain or anxiety, and on cases of a psychosomatic nature. This intrusion by medicine into the psychological arena, for the purposes of instrumentalisation, 'for the good of the patient', is typical of a positivism that might well be regarded as a thing of the past, even if, nowadays, medicine is also taking 'nocebo' effects into account, to wit, a negative connection between the result and the therapeutic effect anticipated.

NM: Excellent. Carry on.

FP: It seems to me that, these days, many artworks, among which I

teur une relation proche de cet effet placebo. L'usage d'une forme d'hyperréalisme dans certaines de tes photographies, l'emploi de titres qui sont autant de codes ou d'acronymes cryptés, ou bien le recours à un encodage formel de tes images, qui les connotent d'une origine et d'une fonction médiatiques, sont des stratégies d'autorité suggestive qui contribuent à leur effet de véracité, autant que ce qu'elles représentent.

N. M. : Pourrais-tu être plus... explicite?

F. P. : Aujourd'hui, la valeur d'une image est liée avant tout à ce que l'on sait de sa provenance, et cette connaissance passe par un encodage esthétique. Un JPEG pixellisé ou une vidéo brouillée sont aujourd'hui synonymes de vérité, alors qu'il y a vingt ans un photojournalisme plus objectif prédominait en ce sens, et cela correspondait dans l'art aux photographies panoptiques d'Andreas Gursky ou de Jeff Wall. Aujourd'hui, ce sont les images d'Abu Ghraib ou des attentats de Londres, majoritairement enregistrées avec des téléphones portables, qui font office de documents fiables. Les trames et les cadrages que tu utilises souvent pour tes images participent de cet usage d'une esthétique de l'information, à des fins suggestives, pour accroître un trouble entre réalité et fiction.

N. M. : Très bien, continue...

F. P. : L'imagination est une forme d'empathie. Les images que tu véhicules sont aussi suggestives, en premier lieu au sens où elles reposent sur un imaginaire collectif. Il est d'ailleurs intéressant d'observer que nos représentations sont souvent en retard sur la réalité dans laquelle elles s'inscrivent. Le passage au xxi^e siècle a ainsi mis brutalement fin à toutes les représentations futuristes qui, depuis Jules Verne jusqu'aux publicités automobiles des années 1980, misaient sur l'an 2000 comme date mythifiante et fantasmatique. Il en va ainsi des représentations du futur, par exemple dans l'iconographie cinématographique, qui évoquent le plus souvent une société concentrationnaire, oppressive, dont la structure bipolaire et l'imminence de la catastrophe sont les produits d'un imaginaire lié à la guerre froide. Cela génère paradoxalement des images du futur qui sont plutôt des images du passé, ou peut-être des images d'un futur prématurément vieilli, comparable à la déréliction subie par la réalité décrite dans *Ubik* de Philip K. Dick. C'est aussi avec ce « rétro-imaginaire » que tu travailles : cet en-

include your own work, enjoy a relationship with the viewer or spectator that is akin to this placebo effect. The use of a form of hyperrealism in some of your photographs, the adoption of titles which are cryptic codes and acronyms, as well as the recourse you make to a formal encoding of your images which lends them overtones involving a media-based origin and function, are strategies of suggestive authority which contribute to their effect of truthfulness, as well as what they represent.

NM: Could you be more... specific?

FP: These days, the value of an image is bound up, above all else, with what we know about where it comes from, and this knowledge is subjected to an aesthetic encoding. A pixellised jpeg or a jammed video are nowadays synonyms of truth, whereas twenty-five years ago a more objective kind of photojournalism was predominant in this respect. And this tallied, in art, with the panoptic photographs of Andreas Gursky and Jeff Wall. Today, it's the images of Abu Ghraib and the London bombings, principally recorded by mobile phones, which act as reliable documents. The grids and frames that you frequently use for your images are part of this use of an information aesthetics, for suggestive purposes, to accentuate the blurring between reality and fiction.

NM: Very good. Go on.

FP: Imagination is a kind of empathy. The images you convey are also suggestive, first and foremost in so much as they are based on a collective imagination. It's interesting, what's more, to observe that our representations often lag behind the reality in which they are incorporated. So the shift into the 21st century has put a very abrupt end to all those futurist representations which, from Jules Verne to the car advertisements of the 1980s, focused on the year 2000 as a mythicising, fantasy date. The same goes for representations of the future, for example in film iconography, which usually conjure up an oppressive concentration camp-like society, whose bipolar structure and imminent catastrophe are the products of an imagination linked to the Cold War. Paradoxically, this gives rise to images of the future that are more like images of the past, or perhaps images of a prematurely aged future, comparable to the dereliction undergone by reality as described in Philip K. Dick's *Ubik*. There's also the 'retro-imagination' you work with: this dovetailing of time layers, due to the desire for a chronicle of the present through the evocation of a future, but itself based on an imaginary evocation

chevêtement de strates temporelles dû à la volonté d’une chronique du présent à travers l’évocation d’un futur, mais lui-même représenté à partir d’un imaginaire du passé. Si l’on prend comme exemple le film *Rollerball* (1975) de Norman Jewison dont tu as extrait l’image qui figure dans l’exposition : le film décrit au futur une situation qui en soi n’a rien de futuriste, celle de la décadence d’une néo-aristocratie qui s’est scindée de la société au point de ne plus en subir aucune des lois. Il use pour sa métaphore de quelques accessoires caractéristiques de la science-fiction, tout en produisant, consciemment ou non, une représentation de la décadence de la bourgeoisie qu’il emprunte au cinéma italien des années 1960, chez Fellini ou Antonioni.

N. M. : Oui, je vois.

F. P. : Ton intérêt pour ces films de science-fiction des années 1960 et 1970, de *THX 1138* à *Soylent Green*, ou ici *Rollerball*, laisse étrangement apparaître une certaine fascination pour la décadence et pour une vision paranoïaque de la gouvernemen-talité.

N. M. : Pourrais-tu être plus explicite ?

F. P. : On peut décrire aujourd’hui la paranoïa comme une analogie avec une sorte de pratique hypertexte non contrôlée. Le comportement paranoïaque est une forme de maladie de l’information, qui incite à effectuer des liens infinis entre des événements, et où toute information est considérée comme signifiante. C’est une crise d’ultra-signification qui ne veut plus considérer l’erreur ni l’accident. Toute chose prend place dans un système ordonné et à cohérence interne, dans une logique horizontale qui ne souffre aucune hiérarchie. Le diagramme en est la représentation la plus exacte : un étoilement horizontal d’informations qui ne sont plus à considérer en tant que telles, mais seulement en fonction de leur interrelation et de leur dépendance à d’autres.

N. M. : Tu es un bon croyant.

F. P. : Tu as extrait du même film, *Rollerball*, cette sculpture de rond-point ou de péage autoroutier que tu as fait construire et installer dans le parc. Elle aussi est caractéristique d’un « rétro-imaginaire », en termes de représentation d’un geste artistique dans l’espace public au regard du politique. Mettons à part sa « légitimation » conceptuelle, en tant qu’élément reproduit d’une

of the past. Take as an example Norman Jewison’s movie *Rollerball* (1975), from which you’ve taken the image in the exhibition: the film describes in the future a situation which, *per se*, has nothing futuristic about it – a situation depicting the decadence of a neo-aristocracy that has broken away from society, to such a degree that it is no longer subject to any of its laws. For its metaphor, it makes use of one or two typical sci-fi props, while at the same, wittingly or otherwise, producing a representation of bourgeois decadence borrowed from Italian cinema of the 1960s – the films of Fellini and Antonioni.

NM: Yes, I understand.

FP: Your interest in those science-fiction films of the 1960s and 1970s, from *THX1138* to *Soylent Green* and, in this case, *Rollerball*, gives us a strange glimpse of a certain fascination for decadence, and for a paranoid vision of government.

NM: Can you be more specific?

FP: These days we can describe paranoia as an analogy with a sort of uncontrolled hypertext praxis. Paranoid behaviour is a form of information disease, which prompts people to make endless links between events, and where all information is reckoned to be meaningful. There is a crisis of ultra-meaningfulness, which no longer wants to pay heed either to error or to accident. Everything has its place in an orderly system with inner coherence, in a horizontal logic system which tolerates no hierarchy. The diagram is the most accurate representation of this: a horizontal and as it were star-spangled array of data which are no longer to be regarded as such, but solely on the basis of their inter-relationship and their reliance on other data.

NM: You’re a true believer.

FP: From the same film – *Rollerball* – you’ve taken this roundabout or motorway toll sculpture, which you’ve had constructed and installed in the park. It is also typical of a ‘retro-imagination’ in terms of representing an artistic act in the public place, with regard to politics. Let’s put to one side its conceptual ‘legitimization’, as an element reproduced by a fiction in reality, in an extension of some of Philippe Parreno’s works: in this respect, I subscribe to what J.G. Ballard has written, namely that the artist’s role is no longer to produce fictions in a world that is already saturated with them, but rather to invent realities. This sculpture seems to me – as in the photographs where you incorporate monolithic forms of concrete architecture in land-

fiction dans la réalité, dans le prolongement de certaines œuvres de Philippe Parreno : à ce sujet, je souscris à ce qu’a écrit J. G. Ballard, que le rôle de l’artiste n’est plus tant de produire des fictions dans un monde qui en est saturé, mais bien d’inventer des réalités. Cette sculpture me semble davantage, comme dans ces photographies où tu intègres des architectures monolithiques de béton dans des paysages, une sorte de disjonction historique, un accident temporel, qui produit un commentaire sarcastique sur la représentation de l’art, ici de l’art public, dans l’imaginaire politique, celui des élus municipaux par exemple. Toute ressemblance avec le site Internet de la ville de Carquefou dont les photographies à 360° de ronds-points pourraient être de ton cru, est certainement fortuite, bien évidemment.

N. M. : Excellent. Bénédiction des masses. Sois reconnaissant d’avoir une activité, et augmente ta production.

scapes – to be a kind of historical disjunction, an accident of time, which produces a sarcastic commentary about the representation of art, here public art, in the political imagination – the imagination of municipal officials for example. Any resemblance to the Internet site of the town of Carquefou, including the 360 degree photographs of roundabouts which might be your own invention, is certainly accidental, needless to say.

NM: Excellent. Blessing of the masses. Be thankful you have an activity. Work hard and increase your production.

KRISTINA SOLOMOUKHA

À l'échangeur inconnu/At the unknown interchange

VINCENT LABAUME

La terre inhabitée s'oppose-telle encore à la terre habitée? N'est-il pas devenu courant de constater que, plus la terre se construit et se peuple, plus croît aussi le « déshabitat », non seulement la terre inculte résiduelle, comme la friche industrielle (nos belles ruines « modernes »), mais surtout cette *terra incognita* interstitielle, le *no man's land* produit par tous les flux : automobiles, taxi, bus, métro, piétons... où personne ne demeure, sauf à déchoir du monde. Tous ces « non-lieux » que nous ont appris à considérer les urbanistes et les géographes contemporains offrent un surprenant « dehors » tout à la fois inhabité et construit, où le paysage entièrement conquis domine l'homme, d'une manière peut-être plus dure et féroce que la nature dominait l'homme des cavernes. De ces monstres urbains nous parviennent maintenant des récits d'explorateurs, des images et des légendes féeriques comme au temps des premiers grands voyageurs. Des récits contre le mur de silence et de non-vécu.

Dans sa *Synthèse panoramique 2006* rédigée pour la Fondation Balzan, le philosophe Paul Ricoeur écrivait : « Le récit est le grand échangeur de sens qui opère entre tous les niveaux de la réalité. Et il est œuvre de langage, exploit d'innovation sémantique. » Ce motif, ou cette métaphore, de l'« échangeur de sens » est plutôt insistant dans le travail plastique de Kristina Solomoukha, particulièrement celui de l'échangeur autoroutier dont elle s'inspire pour produire des aquarelles, des photographies, des découpages, des dessins muraux et, plus récemment, un film. Est-ce à dire que son travail comporterait une « base » narrative dont l'image de l'échangeur serait le nœud sémantique, son « exploit d'innovation » comme disait Ricoeur? N'est-il pas tout entier une sorte de mise en abyme sous forme de récit plastique de cet exploit d'innovation spatial qu'incarne justement l'« échangeur »? Apparu au début des années 1960, l'échangeur autoroutier concrétise parfaitement la philosophie de l'espace interhumain qui caractérise notre ultramodernité du Super-libre-échange. Il permet cette fluidité accélérée de la mobilité et des échanges sans contact auxquels hommes et marchandises sont désormais soumis. Sa pure fonction de jonction distributive, ou de surjonction de la circulation, n'obéit en principe à aucune préoccupation paysagère ou d'ordre esthétique, et pourtant son dessin tracé dans le vif du « non-lieu » évoque les arabesques d'un habile calligraphe médiéval, qui manipulerait la bétonnière plutôt que le calame. Les périphéries des villes sont ainsi ornées de

Is the uninhabited earth still the opposite of the inhabited earth? Hasn't it become common to note that the more the earth is built upon and populated, the more the 'dis-habitat' increases, not only residual uncultivated land, like industrial wasteland (our beautiful 'modern' ruins), but also, and above all, that interstitial *terra incognita* — the no-man's-land created by all the various flows — cars, taxis, buses, underground railways, pedestrians — where nobody dwells, unless they are down and out. All these non-places that we have been taught to look at and appraise by contemporary town planners and geographers offer a surprising 'outside' space that is at once inhabited and built up, where the totally conquered landscape dominates people, possibly in an even harder and fiercer way than nature dominating cavemen. About these urban monsters we are now hearing tales told by explorers, and seeing images and fairytale legends as in the days of those earliest great travellers. Tales against the wall of silence and non-experience.

In his *Synthèse panoramique 2006* written for the Balzan Foundation, the philosopher Paul Ricoeur writes: 'The narrative tale is the great interchange of meaning which is at work at every level of reality. It is the work of language, a feat of semantic innovation.' This motif, or this metaphor for the 'interchange of meaning' recurs in Kristina Solomoukha's visual work, particularly in the form of the motorway interchange, which has inspired her to produce watercolours, photographs, cutouts, wall drawings and, more recently, a film. Does this mean her work includes a narrative 'base' in which the image of the interchange is the semantic knot, its 'feat of innovation' as Ricoeur puts it? Is it not entirely a kind of endless repetition — a *mise en abyme* — in the form of a visual narrative of this spatial feat of innovation embodied, it just so happens, by the 'interchange'? The motorway interchange, or cloverleaf, appeared in the early 1960s, and lends perfect concrete form to the philosophy of the interhuman space that is the hallmark of modern life with its free trade. It permits this speeded up fluidity of mobility and contactless exchanges to which people and goods are now subject. Its pure function as distributive junction, or Super-junction, of circulation and traffic, does not in principle comply with any landscape-oriented concern or aesthetic preoccupation, and yet the drawing made on the spot of the non-place conjures up the arabesques of a skilled mediaeval calligrapher, wielding the cement mixer rather than the reed pen, or calamus. The outskirts of towns and cities are thus adorned with these loops with their empty and uncultivated counter-forms, with a complex grid, on the edge of which traffic passes willy-nilly, indifferent. These 'counter-formed' places are sometimes the object of a symbolic or aesthetic

ces boucles aux contreformes vides et incultes, d'un maillage complexe, en bordure desquels passe le trafic indifférent. Ces lieux « contreformés » sont parfois l'objet d'une sollicitation symbolique ou esthétique de la part des autorités municipales ou des compagnies autoroutières nationales, et ils sont alors agrémentés d'un tumulus gaulois, d'une réplique d'artisanat local ou d'une sculpture d'aménagement du 1 % artistique, rivalisant tant bien que mal de présence iconique avec les panneaux de marques, les installations électriques et autres poteaux indicateurs ainsi que ces monotones enfilades de pylônes géants aux allures anthropomorphes.

Arpenteuse de cet univers de remplissage et de connexion du territoire habité, Kristina Solomoukha semble fascinée par ces rencontres aménagées d'archétypes formels aux symboliques standardisées par les contraintes productives, ou insolemment brillants dans l'arbitraire édifié de leur signe, mais dont la vocation commune est la fusion dans la fausse naturalité ambiante, leur confusion et leur escamotage dans la pleine visibilité circulaire. Kristina s'empare de leurs formes et de leurs structures ; elle les documente et les archive, puis les reporte dans une ambiance reconditionnée à l'échelle humaine afin de les redistribuer dans l'espace mental du regardeur d'art. Et c'est là que son travail sur ces formes s'apparente à celui d'un « échangeur » : elle remet l'humain dans le décor en l'introduisant dans une circulation de raccords et de recadrages qui le situent au cœur d'un dispositif visuel dont il n'est habituellement que l'œil de touche, la perspective fuyante et à demi aveugle. Mais ce qu'elle lui tend n'est pas la promesse d'une intimité sentimentale, même si ses images ont la séduction inévitable du grain des représentations esthétisées. De ces repères visuels dans le paysage dépaycé, Kristina rend des marqueurs forclos, vissés sur leur ici, leur *topos* névrotique de purs objets « de plaisir », les confrontant à ce qui manque justement à ces pièces des bordures : la révélation d'une vue d'homme, d'un projet humain de vision. Évidemment, ce projet de vision a tout ici d'une perspective aberrante, et le regardeur se trouve aussi désemparé que le découvreur inopiné de graffiti rupestres. Que projettent ces tracés enchevêtrés, que désignent ces sigles édifiés, ces lumières et ces pénombres? À quels voyages renvoient ces images? Quel est le sens de la visite? Est-ce un rébus ou un récit? Faut-il convertir toute cette information visuelle en mots ou bien se laisser prendre au jeu des sensations? Tout se passe comme si l'on tentait de

request on the part of municipal powers-that-be or motorway companies, and they are accordingly decked out with a Gallic tumulus, a replica of local craftsmanship, or a decorative sculpture paid for by the 1% art budget, rivalling, for better or for worse, by its iconic presence, the brand signs, electrical installations and other signposts, not to mention those monotonous processions of gigantic pylons with their anthropomorphic look.

Kristina Solomoukha criss-crosses this world of filling and connection of inhabited territory; she seems to be fascinated by these organized meetings of formal archetypes, with their symbolism standardised by production restrictions, or the insolent brilliance of their arbitrarily constructed sign. The common task of these archetypes is to fuse with the phoney surrounding naturalness, their confusion and their evasion in full circulatory visibility. Kristina appropriates their forms and their structures; she documents and stores them, then transfers them into a reconditioned atmosphere on a human scale in order to redistribute them in the mental space of the art viewer. And this is where her work on these forms is akin to that of an 'interchange': she reinstates the human in the décor by introducing it into a circulation of connections and reframings which situate it at the hub of a visual arrangement, in which it is ordinarily just the eye on the sidelines, the fleeting and half-blind perspective. But what the artist offers it is not the promise of some sentimental intimacy, even if her images contain the inevitable seductiveness of the grain of aestheticized representations. Kristina turns these visual landmarks in the disorientated landscape into foreclosed markers, screwed to their hereness, their neurotic 'topos' of pure objects of 'pleasure', comparing them to precisely what is missing from these peripheral pieces: the revelation of a human view, a human vision project. Obviously enough, this vision project here looks altogether like an aberrant perspective, and the onlooker finds himself as astray and lost as the unexpected discoverer of rock drawings. What is projected by these dovetailed lines made by these constructed acronyms, these lights and these twilights? What journeys do these images refer to? What is the meaning of the visit? Is it a riddle or a narrative? Should all this visual information be converted into words, or should it be caught up in the interplay of sensations? Everything happens as if one were trying to discover its actual trace, even before having drawn it. What Kristina forces us to acquire is something akin to a second 'automobile' awareness, a conscience that has broken down or is going round and round in circles on its own axis, aiming at plans and monuments of oblivion, with neither project nor history, and without life. But they are undoubtedly our contemporaries. It is up to us to fill in the narrative that they do not have by

découvrir sa propre trace avant même de l'avoir inscrite. Ce que Kristina nous contraint d'acquérir est comme une conscience « automobile » seconde, une conscience en panne ou bien tournant en rond sur elle-même, en but à des plans et monuments d'oubli, sans projet, sans histoire, sans vie. Mais ils sont bien nos contemporains. À nous de combler le récit qui leur manque par la révélation modeste mais indubitable qu'ils nous offrent de notre bref passage terrestre. À nous de relier ces prototypes de vestiges sans trace à notre recherche de présence et de vérité, tout en nous méfiant de nos grilles de décodage préfabriquées, de notre lumineux esprit de système, comme Stendhal le préconisait déjà en 1829, face au « message » des ruines antiques, dans ses *Promenades dans Rome* : « C'est à l'aide du petit nombre de colonnes subsistant encore dans une ruine que l'on se figure ce qu'était le monument ancien. Chaque petite circonstance de ce qui reste fait une révélation. Mais, pour entendre la voix de la vérité, qui dans ce cas parle si bas, il ne faut pas être étourdi par les déclamations et le Phébus de l'esprit de système. » En somme, Kristina nous plonge nous-mêmes dans la situation d'« échangeurs », d'agents d'orientation d'ensemble du dispositif, de planeurs stratégiques du tracé évolutif de l'ambiance. Bref, en bâtisseurs ou projecteurs de récit « privé ».

Mais tout récit est ambigu. Surtout quand il passe par le pouvoir déviant et schizophrène de l'écriture. Et si tout cela était un mime de sens adressé à notre certitude hypnotique du savoir? Nous serions alors piégés, pris dans un jeu d'échange symbolique qui nous convoque dans notre autorité de regardeurs pour nous transformer en « objets » regardés. La société mondialisée du « libre-échange » ne va pas sans un contrôle permanent des « échangeurs », un pouvoir exorbitant accordé aux procédures de vérification et d'aval, bien souvent au détriment des contenus véhiculés. Le regardeur est absorbé comme un simple relais, une « borne » de réception et d'émission, en intégration transitoire dans le décor qu'il croit, lui, ne faire que traverser sans « encombre » ni effet.

Dans ses *Tristes Tropiques*, Claude Lévi-Strauss relate un récit curieux se rapportant à une telle scène, où le regardeur – ici l'ethnologue – est littéralement aspiré par ce qu'il prétend étudier. Lors d'une entrevue avec le chef d'une tribu Nambikwara, au Brésil, l'ethnologue décrit sa stupeur de voir celui-ci introduire au cours de la conversation le bloc-notes qu'il lui

the modest but undisputed revelation that they offer us of our brief terrestrial sojourn. It is up to us to connect these prototypes of traceless vestiges to our quest for presence and truth, while at the same time being suspicious of the grids of our prefabricated decipherings, and our glowing systematic mind, as Stendhal recommended as far back as 1829, before the 'message' of ancient ruins, in his *Promenades dans Rome*: 'It is with the help of a few columns still standing in a ruin that one imagines what the ancient monument was like. Each little circumstance of what remains makes a revelation. But to hear the voice of truth, which in this instance talks so softly, one must not be stunned by the declamations and the Phoebus of the systemic spirit.' In a nutshell, Kristina plunges us into the 'interchange' situation, the situation of an orienting agent for the whole of the arrangement, of a strategic glider of the evolving layout of the ambience. In a word, as the builder or planner of a 'private' narrative.

But all narratives are ambiguous. Especially when they pass by way of the deviant and schizophrenic power of writing. And if all this were a mime of meaning addressed to our hypnotic certainty about knowledge? Were that so, we would be trapped, caught in the game of symbolic exchange which summons us in our authority as onlooker to turn us into a looked-at 'object'. The globalised society of 'free trade' is not without having its 'interchanges' continually monitored, with exorbitant power afforded the checking and endorsing procedures, very often to the detriment of the contents being conveyed. The onlooker is absorbed like a simple relay, a 'marker' of reception and transmission, fleetingly incorporated within the décor which he thinks he is merely passing through without any 'hitch' or effect.

In his *Tristes Tropiques*, Claude Lévi-Strauss recounts an odd tale involving such a scene, where the onlooker – here, the ethnologist – is literally sucked up by what he is claiming to be studying. During an interview with the chief of a Nambikwara tribe, in Brazil, the ethnologist describes his amazement at seeing this latter producing in the course of their conversation the very notepad which he had offered the chief as a present on his arrival. On it, the chief had drawn various indecipherable signs, striving to mimic the scrivener's activity of the White Man, in a purely formal way. Dumbfounded for a split second, Lévi-Strauss was swift to understand the ruse whereby the chief was claiming to reassert his legitimate authority by displaying before the members of his tribe his perfect assimilation of the ethnologist's power: his writing. In any event, the latter pretended to read without difficulty what had been written on the pad, and, in front of everybody, showed the chief his knowing agreement. The vicious circle thus came

avait offert en cadeau d'arrivée, sur lequel le chef a tracé des signes indéchiffrables, en s'appliquant à mimer de manière purement formelle l'activité scripturale du Blanc. Un instant stupéfait, Lévi-Strauss comprend rapidement le subterfuge par lequel le chef prétend réaffirmer son autorité légitime en exhibant devant les membres de sa tribu son assimilation parfaite du pouvoir de l'ethnologue : l'écriture. Toutefois, ce dernier feint de lire sans difficulté ce qu'il y a d'écrit sur le bloc et retourne au chef devant tous son assentiment complice. Ainsi se referme le cercle vicieux qui rend tout ethnologue captif d'une économie symbolique et rituelle qui le mime et l'intègre à ses rapports de code et de pouvoir. Mais l'époque des ethnologues s'achève. Et celle des grands récits mythiques fondateurs également. Comme sur le bloc du chef indien, il n'y a peut-être rien à déchiffrer de ces « échangeurs » sur lesquels Kristina nous balade et auxquels elle nous ramène incessamment par des boucles habiles. Tout est peut-être arbitraire et de sens incalculable, sauf qu'il y a un signe, un lieu, une forme, et du monde habité autour.

Clichy, 7 février 2006

full circle, the one that renders all ethnologists captives of a symbolic and ritual economy which mimics him and incorporates him into its relationships of code and power. But the age of ethnologists is coming to an end. As is the age of great and groundbreaking mythical narratives. Just as on the Indian chief's notepad, there is possibly nothing at all to be deciphered in these 'interchanges' which Kristina leads us through, and to which she endlessly brings us back by way of shrewd loops. Perhaps everything is arbitrary, with incalculable significance, except that there is a sign, a place, a form and a world being lived in all around.

Clichy, 7 February 2006

TTRIOREAU

gmTT-ck/edge on a ledge : bienvenue en zone inconnue/gmTT-ck/edge on a ledge: welcome to an unknown zone

ANNE LANGLOIS

... 35, RUE MARCEL TRIBUT, 37000 TOURS et RUE MASSENET, 44300 NANTES, deux projets réalisés par protaTTrioreau en 1998-1999, mettaient en œuvre un dispositif permettant l'enregistrement de la destruction anticipée de deux bâtiments depuis l'intérieur, par le truchement de maquettes comme celles fabriquées pour les effets spéciaux en cinéma. Cette constitution d'archives d'un événement annoncé n'est pas sans rappeler un voyage dans le temps dans lequel TTrioreau rend possible des points de vue inexistant.

L'ARCHIVE COMME SYSTÈME DE PENSÉE

La résidence est un mode de travail que TTrioreau applique de manière générale à sa pratique artistique. Il n'arrive pas avec un projet prédéfini, c'est le contexte de celui-ci qui le définit, voire qui le nomme puisque plusieurs d'entre eux portent comme titre l'adresse même du lieu d'exposition. Tant et si bien que l'artiste ne présente jamais deux fois une œuvre, chacune d'elles ayant été conçue et réalisée pour le lieu qui l'accueille. Son travail peut également se passer de lieu d'exposition et prendre place dans l'espace urbain. Ce qui explique le soin que TTrioreau porte à la documentation et à la diffusion de ses œuvres, comme la *newsletter* qu'il envoie régulièrement à son fichier d'adresses électroniques, ou le site Internet très complet qu'il a mis en place – <http://www.tt-rioreau.net>. Ce dernier rend compte un à un de ses projets (y compris de ceux qu'il n'a pas encore réalisés), ses conférences et *workshops*, par le biais de textes, de photographies, de plans, de simulations en trois dimensions, d'enregistrements sonores – véritable travail d'archivage – mais pas uniquement. Au fur et à mesure de ses nouveaux projets, le travail de TTrioreau se complexifie puisque le contexte d'une résidence et d'une exposition peut tout à fait influencer sur celui d'une autre exposition et se mêler à lui. Le cheminement qui relie ses œuvres devient de plus en plus sinueux tant l'artiste manipule avec liberté l'espace (la localisation, la géographie), mais aussi le temps (la chronologie). Ainsi, à la fin de l'année 2005, TTrioreau a mis en place quatre événements (la conception d'un livre et de quatre expositions) qu'il a liés entre eux en pointant des problématiques inhérentes à son travail, comme la relation entre l'œuvre et son image, l'architecture et la temporalité, l'écran et l'urbanisme, l'urbanisme et le corps. Si l'archive et Internet permettent de rendre compte de ce travail dense et riche, ils correspondent également à son mode de pensée et à son déploiement, à son enracinement dans le réel, puis à son envol vers une quatrième dimension futuriste et abstraite.

... 35, RUE MARCEL TRIBUT, 37000 TOURS and RUE MASSENET, 44300 NANTES, two projects produced by protaTTrioreau in 1998–99, applied a device permitting the recording of the anticipated destruction of two buildings from inside, using maquettes like those made for special effects in films. This compilation of archives for an announced event calls to mind a journey in time, in which TTrioreau makes non-existent viewpoints possible.

THE ARCHIVE AS A SYSTEM OF THOUGHT

Residence is a working method that TTrioreau uses widely. He does not arrive with a predefined project, it is the project's context that defines it – and even lends it its name, since several of them have as their title the actual address of the exhibition venue. Indeed, the artist never presents the same work twice, because each work has been devised and produced for the place accommodating it. His work can also do without any exhibition venue, taking place in the urban space. This explains the care which TTrioreau applies to the documentation and distribution of his works, like the newsletter that he regularly sends to all those in his electronic address book, and the very comprehensive Internet site he has created (<http://www.tt-rioreau.net>). This latter reports on and describes his projects one by one (including those which he has not yet produced), and his his lectures and workshops, by way of writings, photographs, plans, three-dimensional simulations, and sound recordings. It is an archival labour of love. As new projects are developed, TTrioreau's work becomes more complex, because the context of a residence and an exhibition can influence and become mixed up with another exhibition. The path that links his works becomes more and more sinuous, as the artist handles space (location, geography), as well as time (chronology), with great liberty. So at the end of 2005, the artist set up four events (the design of a book and four exhibitions) that he interlinked by singling out various problem-sets inherent to his work, such as the relation between the work and its image, architecture and time frame, screen and urbanism, urbanism and the body. Archives and the Internet may help to describe this dense, rich work, but they also correspond to his way of thinking, his rootedness in the real, and then his swoop towards a fourth dimension that is futurist and abstract.

FROM PROJECT TO MAQUETTE, AND MAQUETTE TO PROJECT

TTrioreau uses the actual forms of architecture and urbanism – maquettes, light boxes, images, screens – which he appropriates, incorporating into them his interpretations and modifications. During the 19th International Workshops, he has focused on the building of the Frac des Pays de la Loire, as both architecture and

DU PROJET À LA MAQUETTE, DE LA MAQUETTE AU PROJET
TTrioreau utilise les formes mêmes de l'architecture et de l'urbanisme – maquettes, caissons lumineux, images, écrans – qu'il détourne et auxquelles il intègre ses interprétations et modifications.

Au cours des XIX^e Ateliers internationaux, il a focalisé sur le bâtiment du Frac des Pays de la Loire, en tant qu'architecture et espace d'exposition, pour lequel il fait trois propositions. Le sujet de l'œuvre devient l'architecture qui la contient – l'architecture comme œuvre – sur laquelle il se propose d'intervenir, qu'il vient perturber. Sa proposition initiale pour *Super*, l'exposition collective prévue à l'issue de cette résidence, était de construire un mur qui rompt la régularité de l'espace orthogonal d'exposition, une cloison en biais, qui crée une diagonale partielle. L'artiste a matérialisé son acte de découpe du lieu, récurrent dans son travail, en produisant sept lames (sept étant le nombre d'artistes de *Super*) de rasoir en inox poly-miroir du même format que la maquette, objets réflexifs, énigmatiques et démesurés (*gmTT-ck/edge on a ledge #2*)¹. La construction du mur s'étant avérée irréalisable, TTrioreau change l'échelle de son projet et produit une maquette de 121 x 86 x 26 cm de l'espace d'exposition en y intégrant son intervention (*gmTT-ck/edge on a ledge #1*). Celle-ci, fabriquée en plexiglas miroir, est présentée à 130 cm du sol sur un pied de cymbale rappelant les écrans de projection, inclinée de manière à ce que le spectateur puisse y plonger et en même temps déstabiliser l'espace d'exposition. Cette maquette devient une réalisation en elle-même, et non plus une étape avant réalisation. Un objet entre maquette et sculpture, un vaisseau spatial prêt à décoller...

TTrioreau a auparavant réalisé d'autres œuvres liées à des architectures, comme celle en forme d'étoile à sept branches conçue par le peintre Georges Mathieu en 1968, qui accueille à Fontenay-le-Comte l'usine Horoquartz, entreprise spécialisée en systèmes liés au temps comme des horloges ou des pointeuses. Nous sommes déjà dans la science-fiction. De cet ensemble, TTrioreau réalise à Glassbox en 2005 une installation qui extrait la forme du bâtiment, la transforme en sculpture-écran vertical, la baigne dans la lumière verte d'un *TIMECODE* électronique. Lors de son exposition à Entre-deux, à Nantes la même année, il réalise *PRYSM*, une maquette en miroir de la Maison Radieuse de Le Corbusier située à Rezé-lès-Nantes, objet qui intègre l'environnement urbain du lieu dans lequel il est présenté.

exhibition space, coming up with three propositions. The subject of the work becomes the architecture containing it – architecture as work – on which he proposes to intervene, and which he will accordingly disrupt. His initial proposal for *Super*, the group show planned for the end of this residence, was to construct a wall that breaks the regularity of the orthogonal exhibition space, a slanting partition that creates a partial diagonal. The artist has given substance to his act of cutting the place, a recurrent feature in his work, by producing seven razor blades (seven being the number of artists involved in *Super*) made of poly-mirror stainless steel of the same format as the maquette, reflecting objects, at once enigmatic and disproportionate (*gmTT-ck/edge on a ledge #2*).¹ As the construction of the wall turned out to be unrealisable, TTrioreau changed the scale of his project and produced a maquette measuring 121 x 86 x 26 cm of the exhibition area, incorporating his work into it (*gmTT-ck/edge on a ledge #1*). This piece, made of black Plexiglas, is presented 130 cm from the floor on a cymbal stand bringing to mind projection screens. It is slanted in such a way that the viewer can plunge into it, at the same time disrupting the exhibition space. A cross between a maquette and a sculpture, it is like a spaceship ready to take off. Previously, TTrioreau produced other works associated with forms of architecture, such as the Horoquartz factory, designed by the painter Georges Mathieu in 1968 in the form of a seven-armed star (Horoquartz is a company specialising in time-related systems like time clocks and timekeepers). We are already in the realm of science fiction. In 2005 at Glassbox, TTrioreau made an installation in which he extracted the form of the building, turning it into sculpture, a vertical screen, awash in the green light of an electronic *TIMECODE*. At his exhibition at Entre-deux in Nantes, that same year, he produced *PRYSM*, a mirror maquette of Le Corbusier's Maison Radieuse located at Rezé-lès-Nantes, an object which incorporates the urban environment of the place in which it is shown.

In all these three cases, forms of architecture have lent their shape to sculptures which, if not necessarily identifiable as such, nevertheless retain their references and their histories. A maquette is generally the miniature prefiguration of an architectural or artistic project, but TTrioreau reverses the process by reproducing the maquette of an existing work of architecture. Ultimately, whatever the scale, the artist always lends tangible substance to his projects.

EMPHASISING ARCHITECTURE'S FLAWS

One of TTrioreau's activities consists, at differing levels, in correcting architecture. Following several trips to Hong Kong between 1997 and 2004, he produced an architectural project inspired by a practice that is widespread in many underprivileged neighbourhoods (*NEW*

Dans ces trois cas, des architectures ont donné leur forme à des sculptures qui, si elles ne sont plus forcément identifiables en tant que telles, ne perdent pas pour autant leurs références et leurs histoires. Si, de manière générale, la maquette est la préfiguration miniature d'un projet architectural ou artistique, TTrioreau inverse le processus en reproduisant la maquette d'une architecture existante. Finalement, quelle qu'en soit l'échelle, l'artiste concrétise dans tous les cas ses projets.

SOULIGNER LES FAILLES DE L'ARCHITECTURE

L'une des pratiques de TTrioreau consiste, à différents niveaux, à corriger l'architecture. À la suite de plusieurs voyages à Hong Kong entre 1997 et 2004, il réalise un projet architectural inspiré d'une pratique répandue dans de nombreux quartiers défavorisés (NEW TERRITORIES), l'extension pirate d'appartements, dans le but d'augmenter les surfaces habitables des logements.

Au Frac des Pays de la Loire, il fabrique et met en place sur les vitres du bâtiment des néons qui épousent les fissures provoquées par le poids du béton (*gmTT-ck #1*, *gmTT-ck #2*, *gmTT-ck #3*). Cette proposition rejoint un travail que l'artiste a réalisé lors d'un voyage à Sarajevo en 1995, durant la guerre, au cours duquel il a filmé l'architecture « fissurée ». Comme c'est souvent le cas dans son travail, l'artiste crée un va-et-vient entre différents lieux *a priori* conçus en opposition, comme intérieur/extérieur, centre/périphérie, grands ensembles/œuvres d'architectes. Signalétique du défaut, de l'accident, au Frac des Pays de la Loire, il met discrètement l'accent sur les vices de forme du bâtiment – qu'il ramène là à sa fonctionnalité et à sa capacité à perdurer – et, dans le même temps, il camoufle ses fissures, leur donne une forme esthétique, qui n'est pas si éloignée d'une décoration. Un éclair rougeoyant (*gmTT-ck #1*) qui dialogue avec l'œuvre de Nicolas Moulin (elle-même référence au film *Rollerball*), et qui se reflète dans sa maquette en miroir, tout comme se reflètent l'espace et l'exposition dans son ensemble. À l'instar de l'architecture, l'œuvre accueille les œuvres des autres artistes, ainsi que le spectateur.

TTRIOREAU EST-IL UN ROBOT ?

Le travail de TTrioreau paraît froid et désincarné : sa signature ressemble à une marque (dans les deux sens du terme : un logo et une trace de son ancienne collaboration avec Vincent Protat), ses représentations de l'espace urbain et de l'architecture ne comprennent aucune présence humaine, les formes qu'il crée ne

TERRITORIES), illegal apartment extensions, with the purpose of increasing the living space.

At the Frac des Pays de la Loire, he made neons and installed them on the building's windows, in such a way that they married the cracks caused by the weight of the concrete (*gmTT-ck #1*, *gmTT-ck #2*, *gmTT-ck #3*). This proposition linked up with a work the artist produced on a trip to Sarajevo in 1995, at the time of the war, during which he filmed 'cracked' architecture. As is often the case in his work, the artist created back-and-forth movements between different places, setting up contrasts such as indoor/outdoor, centre/periphery, large complexes/architects' works. Using the sign language of defect and accident, at the Frac des Pays de la Loire he discreetly underscores the flaws of the building's form – which he reduces to its functionality and its capacity to endure – and at the same time he camouflages these cracks, giving them an aesthetic form that is not that far removed from a decoration. A glowing red flash (*gmTT-ck #1*) dialogues with Nicolas Moulin's work (itself a reference to the movie *Rollerball*). It is reflected in his mirror maquette, just as the space and the exhibition as a whole are reflected. Like architecture, the work accommodates the works of the other artists, as well as onlookers.

IS TTRIOREAU A ROBOT ?

TTrioreau's work seems cold and disembodied. His signature is like a brand (in both meanings of the word: a logo and a trace of his old collaboration with Vincent Protat). His representations of the urban space and architecture do not include any human presence. The forms he creates only refer, at first glance, to themselves. The materials and techniques he uses are sophisticated. This effect is heightened by the care with which the artist handles the presentation of his works, for which he creates specific environments and atmospheres. But otherness also has its place in the work, even if in a hijacked way. Mirror and film are the two media which the artist has selected to introduce a human presence and set his worlds in motion. Like his maquettes, his installations represent the abstract decor of fictions that the viewer inhabits. From these cinematographic worlds a narrative is born, like the installation *DV*, presented at the Transpalette in Bourges in 2006, which consists of two HDV films, shown face to face. On one of the plasma screens is shown the overflight, in a circular tracking shot, of a city in a helicopter (Odessa), and on the other the recording of a tattoo being done: *mais où est passé l'homme à la caméra?* ('where has the man with the camera gone?') in Cyrillic letters, wording which he has now engraved on the upper back. This sentence, taken from an advertisement for Dziga Vertov's film *L'Homme à la Caméra* (The Man with the Camera), appeared unsigned in *La Pravda* in 1929, every morning, for seven days, before the film was released. This archival reference, not to say this

renvoient au premier abord qu'à elles-mêmes, les matériaux et les techniques qu'il utilise sont sophistiqués. Cet effet est renforcé par le soin que l'artiste porte à la présentation de ses œuvres, pour lesquelles il crée des environnements et des ambiances spécifiques. Pourtant, l'altérité y a sa place, mais de manière détournée. Le miroir et le film sont les deux médiums que l'artiste a choisis pour intégrer une présence humaine et mettre en mouvement ses univers. Ses installations, comme ses maquettes, constituent le décor abstrait de fictions que le spectateur vient peupler. De ces univers cinématographiques naît une narration, comme l'installation *DV*, présentée au Transpalette à Bourges en 2006, qui comprend deux films HDV projetés en vis-à-vis. Sur l'un des écrans plasma est diffusé le survol en travelling circulaire d'une ville en hélicoptère (Odessa) et sur l'autre l'enregistrement de la réalisation d'un tatouage : *mais où est passé l'homme à la caméra?* en alphabet cyrillique, texte qu'il a désormais gravé sur le haut du dos. Cette phrase issue d'une publicité du film *L'Homme à la Caméra* de Dziga Vertov est parue non signée dans *La Pravda* en 1929, chaque matin, pendant sept jours, avant la sortie du film. Cette référence à l'archive, voire cette fabrication de l'archive, est récurrente dans le travail de TTrioreau depuis le début. Parce qu'il ancre ses œuvres dans le quotidien, qu'il use d'images et de codes qui nous sont familiers, qu'il part d'une base documentaire extrêmement précise, il nous emmène dans une certaine forme de science-fiction pragmatique. Dans l'architecture de son travail, il crée un processus prenant la forme d'une boucle infinie dans un montage où la construction passe par la destruction.

35, RUE MARCEL TRIBUT, 37000 TOURS et *RUE MASSENET, 44300 NANTES*, deux projets réalisés par protaTTrioreau en 1998-1999, mettaient en œuvre un dispositif permettant l'enregistrement de la destruction anticipée de deux bâtiments depuis l'intérieur, par le truchement de maquettes comme celles fabriquées pour les effets spéciaux en cinéma. Cette constitution d'archives d'un événement annoncé n'est pas sans rappeler un voyage dans le temps, dans lequel TTrioreau rend possible des points de vue inexistantes...

1. Le titre fait référence à Gordon Matta-Clark

archival fabrication, has been recurrent in TTrioreau's work from the outset. Because he roots his works in daily life, because he makes use of images and codes with which we are familiar, because he starts out from an extremely precise archival and documentary base, he leads us into a certain form of pragmatic science fiction. In the architecture of his work, he creates a process taking the form of an endless loop in a montage where construction proceeds by way of destruction.

35, RUE MARCEL TRIBUT, 37000 TOURS and *RUE MASSENET, 44300 NANTES*, two projects produced by protaTTrioreau in 1998–99, applied a device permitting the recording of the anticipated destruction of two buildings from inside, using maquettes like those made for special effects in films. This compilation of archives for an announced event calls to mind a journey in time, in which TTrioreau makes non-existent viewpoints possible.

1. The title is a reference to Gordon Matta-Clark.

BIO-
GRA-
PHIE
BIO-
GRA-
PHY

PASCAL BIRCHER

Né en 1972, à Redhill, Angleterre/Born 1972, in Redhill, England

Vit à Paris/Lives in Paris

Expositions collectives/Group exhibitions

2006 - *Tomorrow Never Comes*, avec Sylvain Rousseau, Kristina Solomoukha; Galerie Martine et Thibault de la Châtre, Paris

Premier Jour, commissaires: Claire Jacquet, Laurent Montaron, avec Ulla von Brandenburg, Evariste Richer, Phillip Sollmann; Irma Vep Lab, Châtillon-sur-Marne

2005 - *They creep through my fingers to the deep*, Galerie Ipso Facto, Nantes

2001 - *Degree Show*, Central Saint Martins School of Art, Londres

Next, Ambassade Suisse, Londres

2000 - *The Farm*, en collaboration avec Roland MacDonald et Nick Pyne,

Central Saint Martins, Londres

By the Way, The Annex, Central Saint Martins, Londres

Activités artistiques/Artistic activities

2006 - *Que des histoires*, Conception et direction d'un workshop pour Les

Fabriques d'Art Contemporain du MAC/VAL

2005 - *Storyboard*, Conception et direction d'un workshop pour les détenus de la 3ème division de la prison de Fresnes par le biais du Musée d'Art Contemporain de Vitry et du Service Pénitentiaire d'Insertion et de Probation du Val-de-Marne

2004-2005 - Intervenant actions culturelles-sociales pour le Musée d'Art Contemporain de Vitry (conférencier et artiste intervenant)

JAN CHRISTENSEN

Né en 1977 à Copenhague, Danemark/Born 1977 in Copenhagen, Denmark

Vit à Berlin/Lives in Berlin

Expositions personnelles/Solo Exhibitions

2006 - *Forward Momentum*, Kunsthaus Baselland, Basel-Muttenz, Suisse

c/o - Atle Gerhardsen, Berlin, Allemagne

2005 - *Unfinished Painting*, Yvon Lambert Project Room, New York, USA

2004 - *Painting Myself into a Corner*, Galleri MGM, Oslo, Norvège

Some Titles for Which I Don't Know What to Make, c/o - Atle Gerhardsen, Berlin, Allemagne

2003 - *Quarantine Series*, Amsterdam, Pays-Bas

Expositions collectives /Group Exhibitions

2005 - *Present Perfect!*, T293, Naples, Italie

Prague Biennale 2, Karlin Hall, Prague, République Tchèque (catalogue)

Post Notes, Midway Contemporary Art, Minneapolis, USA

Post Notes, ICA, Institute of Contemporary Art, London, Grande-Bretagne

2004 - *None of the Above*, The Swiss Institute, New York, USA

MixMax, Artsonje Center, Seoul, Corée (catalogue + booklet)

FRANÇOIS CURLET

BIO EXPRESS

Né le 18 février 1967 à Paris de parents orphelins avec l'avantage d'une souplesse

généalogique.

Élevé en province à Lyon, muni d'un parcours scolaire tumultueux — 11

établissements — jusqu'à l'audition libre à la fac en attendant la majorité pour le concours des Beaux-Arts.

Deux années aux Beaux-Arts de Saint-Étienne puis ceux de Grenoble pour deux ans avant d'être renvoyé.

Expulsion volontaire en Belgique à 22 ans. Adopte les mœurs et coutumes avec naturel.

Déménage à droite et à gauche tout en fondant un foyer, avant de repartir à pied à 37 ans.

Des expositions chroniques viennent ponctuer le déroulé quotidien depuis la Belgique.

Les galeries Air de Paris et Micheline Szwajcer témoignent d'une inscription sociale

relative.

Actuellement en pratique du terroir Français après un passage dans le sas parisien

folkloriquement sans surprise.

Bazouges

H.H. LIM

Né en 1954 à Kedah, Malaisie/Born 1954 in Kedah, Malaysia

Vit à Rome/Lives in Roma

Expositions personnelles/Solo exhibitions

2006 - Galleria Luce Monachesi, Rome, Italie

Galleria NMB, Turin, Italie

2005 - *Punto di vista*, Museo Manzi, Ardea, Rome, Italie (Commissaire

Simona Brunetti)

2004 - Galerie de l'École des Beaux-arts, Montpellier, France (Commissaires

Hou Hanru et Christian Gausson)

Artisti in pedana, Santa Lucia da Bartolo, Rome, Italie (Commissaire Achille

Bonito Oliva)

2003 - *Parole*, Torrione Passari, Molfetta, Italie (Commissaire Giacomo Zaza)

Expositions collectives (sélection)/Group exhibitions (selection)

2005 - *Interni Moderni*, Galleria Volume, Roma, Italie (A cura di Angelo

Capasso)

20x20 Artisti dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna 1980-2000, Castello

Colonna di Genazzano, Genazzano, Italie (Commissaire Angelandrea Rorro)

Go Inside, “Sweet Taboos” 3ème Biennale de Tirana, The National Gallery of Arts,

Tirana, Albanie (Commissaire Hou Hanru)

2004 - *À l'est du sud de l'ouest*, Villa Arson, Nice, France (Commissaires Hou

Hanru et Laurence Gateau)

Centre régional d'Art Contemporain, Sète, France (Commissaires Hou Hanru et Noelle

Tissier)

Le Opera e I Giorni 3, La Certosa di Padula, Salerno, Italie (Commissaire Achille

Bonito Oliva)

NICOLAS MOULIN

Né en 1970 à Paris/Born 1970 in Paris

Vit à Berlin/Lives in Berlin

Expositions personnelles /Solo exhibitions

2005 - *Elametastabl*, Frac PACA, Marseille, France

Front by Front, Le Dojo, Nice, France

2002 - *Le dernier referme la porte en entrant*, Transpalette, Emmetrop,

Bourges, France

2001 - *VIDERPARIS*, Galerie chez Valentin, Paris, France

Pole, Galerie Koyanagi, Tokyo, Japon

Transmissions, Akiyoshidai International Art Village, Yamagushi, Japon

Expositions collectives /Group exhibitions

2006 - *Notre histoire*, Palais de Tokyo, Paris, France

2005 - *Dispersed Moments of Concentration. Aspects of the Urban*

and Digital, Hartware Medien Kunstverein, Dortmund, Allemagne

Ouverture du Musée d'Art Contemporain de Vitry MAC VAL, Vitry, France

Antidote, Galerie des Galeries, Paris, France

2003 - ... *Lauloslos irren, uays of worldmaking, too*, Postbahnhof,

Berlin, Allemagne

2000 - *Sensitive*, Printemps de Cahors, Cahors, France

KRISTINA SOLOMOUKHA

Née en 1971 à Kiev, Ukraine/Born 1971 in Kiev, Ukraine

Vit à Paris/Lives in Paris

Site Internet : http://solomoukha.free.fr

Réalisations personnelles /Personal productions

2006 - *Stop Time Hotel*, CaixaForum, Barcelone, Espagne

Deux maisons, festival Rayons Fais, Tours, France

2005 - *Art Statements*, stand de la Galerie M&T de la Châtre, Art Basel, Suisse

Haute tension et résidences secondaires, Galerie M&T de la Châtre, Paris, France

2004 - *Road Movie*, La Lettre Volée, Bruxelles, Belgique

Éclairage néon juste après le coucher du soleil, Frac Basse-Normandie,

Caen, France

Expositions collectives/Group exhibitions

2006 - *Biennale de Busan*, Corée

Biennale de Sao Paulo, Brésil

La force de l'art, Grand Palais, Paris, France

Tomorrow neuer comes, avec Pascal Bircher et Sylvain Rousseau, Galerie M&T de la

Châtre, Paris, France

Tinta, Galeria Leme, Sao Paulo, Brésil

Offshore, Attitudes, Genève, Suisse ; *MAC, Marceille, France*

TTRIOREAU/Hervé Trioreau

Né en 1974 à Blois, France/Born 1974 in Blois, France

Vit à Paris/Lives in Paris

Site Internet : http://www.tt-rioreau.net

Expositions personnelles/Solo exhibitions

2006 - *DV*, Le Transpalette, Bourges, association Emmetrop, en co-production

avec l'association Bandits-Mages

2005 - *PRYSM*, association Entre-deux, Nantes

TIMECODE, Glassbox, Paris

2001 - *BP 297 - 9, RUE EDOUARD BRANLY, 18006 BOURGES CEDEX*, La

Box, Bourges

2000 - *9, RUE DE CHARONNE, 75011 PARIS*, avec Vincent Protat -

protaTTrioreau, Galerie Le Sous-sol, Paris

1999 - *RUE MASSENET, 44300 NANTES*, avec Vincent Protat - protaTTrioreau,

Ecole d'architecture de Nantes (Commissaire Isabelle Le Doussal)

Expositions collectives/Group exhibitions

2006 - *TIMECODE/ARTISTES PAGES JAUNES*, Galerie Magda Danysz, Paris

(Commissaire Christophe Le Gac)

2004 - *2, RUE GASTON GUILLEMET, 85200 FONTENAY-LE-COMTE/*

PARCOURS CONTEMPORAIN, Maison Billaud, Fontenay-Le-Comte (Commissaire

Yvon Nouzille)

2003 - *EXTENSIBLE MEZZANINE/CONVERTIBLE*, Centre de Création

Contemporaine, Tours (Commissaires Eric de Chassey et Jérôme Cotinet)

1998 - *35, RUE MARCEL TRIBUT, 37000 TOURS/BRUTSECRETS*, avec

Vincent Protat - protaTTrioreau, CCC - Centre de Création Contemporaine, Tours

(Commissaires Olivier Reneau et Céline Saraiva)

Frac des Pays de la Loire

La Fleuriaye

44470 Carquefou

Tél. : +33 (0)2 28 01 50 00

Fax. : +33 (0)2 28 01 57 67

contact@fracdespaysdelaloire.com – www.fracdespaysdelaloire.com

Direction du Frac et Commissariat de l'exposition : Laurence Gateau/**Administration** : Armelle Maréchal/
Secrétariat et comptabilité : Josiane Gagner/**Diffusion de la collection et régie des œuvres** : Jean-Michel Jagot/
Régie technique des œuvres : Jean-François Priou/**Conservation préventive et restauration** : Béatrice Tessier/
Chargée des publics et de la communication : Eva Prouteau/**Attachée de communication** : Emmanuelle Martini/
Attachée à l'information et aux relations avec le public : Karine Poirier/
Assistante à la médiation et à la communication : Lucie Charrier/
Accueil du public les week-ends : Gaëlle Moallic, Guillaume Airaud/**Enseignante chargée de mission** : Gaëlle Jumelais/
Documentation et suivi éditorial : Emmanuel Lebeau/
Coordination des XIXe Ateliers Internationaux : Anouk Roussel/
Assistance au montage de l'exposition : Gaël Derrien, Alexandre Barth/
Stagiaires : Catherine Boyer-Letreur, Natacha Cabret, Remi Dal Negro, Thomas Jeames/

Conception graphique et réalisation : © Yann Rondeau

Pour les photographies : © Marc Dommage

Pour les textes : © les auteurs

Traduction : Simon pleasance, Aude Tincelin.

Impression : Graphi Centre, Fougères

Pour la présente édition :

© Images En Manceuvres Éditions

14, rue des trois Frères Barthélemy

13006 Marseille – France

Tél. : +33 (0)4 91 92 15 30

Fax : +33 (0)4 91 42 97 58

contact@iemeditons.com – www.iemeditons.com



achevé d'imprimer en mois 2006 sur les presses de Graphi – Ville - Pays

Diffusion

inextenso
DIFFUSION

Distribution

Volumen

isbn éditeur : 2-84995-071-8

isbn Frac : 2-906247-48-0

Dépôt légal : octobre 2006

REMERCIEMENTS

ADIAF, ZLTP, AFAA/Ville de Paris, Château des Ducs de Bretagne, École des Beaux-arts de Nantes, EXO experimental.org,
Galerie Martine et Thibault de la Châtre, La Maltière, Les entreprises Eredis, Lumen, Maquettes Bertho,
Musée des Beaux-arts de Nantes, Université de Nantes

Helmut Batista, Neal Beggs, Yamandu Canosa, Jordi Colomer, Victor Costales, Jérôme Cotinet, Corinne Diserens, Frédéric Emprou,
Hélène & Pierre-Jean Galdin, Georgie, Pierre Giquel, Bertrand Godot, Aurélie Guitton, Rozenn Le Merrer, Victor Lema Rike,
Gordon Matta-Clark, Jorge Menna Barreto, Denise Milfont, Jacques-Olivier Molon, Neal & David, Ligia Nobre, Jacques Peignier,
Sébastien Pluot, Roland, Julia Rometti, Pierre-Olivier Thevenin, Marie-Laure Viale & Jacques Rivet, Marek Walcerz, Cécile Zoonens