

ECOLE DU MAGASIN
Vème SESSION

MORE
THAN
ZERO

CENTRE NATIONAL
D'ART CONTEMPORAIN
DE GRENOBLE

ECOLE DU MAGASIN
Vème SESSION

**MORE
THAN
ZERO**

CENTRE NATIONAL
D'ART CONTEMPORAIN
DE GRENOBLE

Ecole du MAGASIN, Vème session
2 novembre 1992 - 30 septembre 1993

Sylvie Amar
Alessandra Galasso
Pia Jardi
Pau Lagunas
Véronique Leger
Benedetta Lucherini
Sylvie Mokhtari
Alessandra Pace
Magda Petraglio
Charles-Daniel Schreiber

L'Ecole souhaite remercier pour leur soutien:

La Fondation de France, Paris; l'Institut Autrichien, Paris; das Hessische Ministerium für Wissenschaft und Kunst, Wiesbaden; le Consulat et l'Institut Culturel Italien, Grenoble; l'O.D.A.C.C., Caen; le British Council, Paris; Ministerio de Cultura, Madrid; les Papeteries de Vizille, Grenoble; l'Imprimerie des Deux Ponts, Grenoble.

SOMMAIRE

ECOLE

<i>L'Ecole du MAGASIN</i> , Adelina v. Fürstenberg	9
<i>Le Pavillon Rouge et l'autre côté du monde</i> , Sylvie Amar	13
<i>E se la smettessimo di guardarci l'ombelico?</i> , Alessandra Galasso	18
<i>El espíritu de Bouvard y Pecuchet</i> , Pau Lagunas	26
<i>Gary Hill</i> , Véronique Leger	30
<i>Les poètes et les artistes voient plus aigu</i> , Benedetta Lucherini	36
<i>A quoi servent les revues d'art?</i> , Sylvie Mokhtari	42
<i>The curator, an architect of possibility</i> , Alessandra Pace	47
<i>Kunsthalle Bern</i> , Magda Petraglio	59
<i>Dites-moi, au juste, c'est quoi l'Ecole du MAGASIN?</i> , Charles-Daniel Schreiber	72

FONDATION DE FRANCE

<i>Qu'est-ce que la Fondation de France?</i> François Hers	79
<i>Nouveaux commanditaires - Trois orientations possibles</i> Sylvie Amar, Véronique Léger, Charles-Daniel Schreiber	83
<i>Implantation des balançoires de Susana Solano</i> Sylvie Amar	86
<i>Balançoires - L'Ecole . Une donation pour des espaces publics</i> Susana Solano	87
<i>Place de la Résistance</i> Philippe Langenieux-Villard	89
<i>L'aire de loisirs</i> Yves Pillet	90
<i>Un quartier, une histoire</i> Sylvie Mokhtari, Magda Petraglio	91
<i>Je, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles - Projet pour Villeneuve</i> Véronique Léger	95
<i>Niches - Projet pour Villeneuve</i> Robert Milin	97
<i>Une exposition à la Marelle</i> Catherine Sicot	99

EXPOSITION

<i>More than Zero</i>	105
Christine Coënon	106
Daniela Comani	108
Rainer Ganahl	110
Jochem Hendricks	112
Tracy MacKenna	114
Matthew McCaslin	116
Kristin Oppenheim	118
Gonzalo Puch	120
Biographies des artistes	123

AGENDA DE L'ECOLE	131
--------------------------	-----

L'ECOLE

A la suite des textes en langues allemande, anglaise, espagnole et italienne, on trouvera une **traduction intégrale** en français.

L'Ecole du MAGASIN

Cinq années d'existence, c'est une date importante pour poser les éléments d'un premier bilan. En effet, à l'issue de la cinquième session, dix nouveaux médiateurs en art contemporain iront rejoindre les trente personnes déjà formées au cours des années précédentes. La plupart d'entre eux exercent aujourd'hui une ou plusieurs activités liées à leur passage par cette formation.

Une Ecole hors modèle

"La rapidité avec laquelle les artistes contredisent les schémas pré-établis ou souhaités, tant par l'institution que par le marché de l'art, la vivacité des modes et des consensus auxquels sont sensibles le public et les professionnels interdisent une Ecole modélisante. Notre souhait est que les élèves aient la capacité d'être des partenaires exigeants et attentifs, ouverts aussi bien à ce qui s'élabore aujourd'hui qu'à ce qu'il adviendra demain. Dans ces conditions, nous entendons privilégier une imprégnation aux réalités du monde artistique en mouvement, favorisant autant l'acquisition de connaissances pratiques que théoriques, plutôt que de se conformer à un programme ou à un système pédagogique rigide".

Posés par Jacques Guillot dès la fondation de l'Ecole en 1987, ses objectifs sont toujours présents dans notre esprit. C'est dans une même perspective que cette formation continue à se développer.

L'enseignement dispensé repose sur la nécessité d'apprendre à inventer avec les artistes. A travers un programme de rencontres et de séminaires, l'Ecole développe une capacité à s'adapter à des situations très différentes tout en apportant des éléments de réflexion permettant d'analyser les démarches créatives des artistes, et de les replacer dans des contextes plus globaux.

Des critiques d'art et des organisateurs d'expositions, des historiens et des sociologues de l'art, mais aussi des architectes, des philosophes, des écrivains, des cinéastes, et bien entendu des artistes, participent à cet élargissement du champ de l'art contemporain. C'est la richesse de leurs interventions qui introduit un décloisonnement des savoirs et constitue la véritable originalité de cet apprentissage.

Ouverte autant aux artistes qu'aux historiens d'art, ou aux personnes ayant un parcours plus divers, l'Ecole réunit chaque année un jury, composé de personnalités du monde de l'art ou d'autres domaines.

C'est à partir d'un dossier, puis d'un entretien qu'un certain nombre d'élèves (entre sept et dix) sont retenus.

Leur niveau de connaissances en histoire de l'art, en art contemporain et plus récemment en architecture, leur expérience antérieure et leur projet professionnel sont des éléments déterminants dans leur sélection.

More Than Zero

La cinquième session de l'Ecole est composée de dix élèves venus de cinq pays différents: la Belgique, l'Espagne, la France, l'Italie et la Suisse. Munis d'une expérience et d'une formation propre à chacun, ils ont été réunis cette année à Grenoble pour se confronter ensemble, au contact de nombreux intervenants aux métiers de l'art contemporain. Leur parcours a été ponctué de nombreux voyages en France et à l'étranger, de stages individuels, d'un travail de deux mois à la Biennale de Venise, de séminaires avec différentes personnalités.

A Grenoble, ils ont participé au développement du projet "Art et Société, Nouveaux Commanditaires" de la Fondation de France. Leur travail de médiateur a été fondamental pour mettre en oeuvre les projets de quatre artistes dans différents quartiers de la ville, ainsi que dans des communes avoisinantes.

Ce livre, ainsi que l'exposition qui l'accompagne, portent le même intitulé: More Than Zero. Le visuel et l'écrit illustrent ainsi la fin d'un parcours collectif et de nouveau le début de dix aventures personnelles.

L'exposition est née de discussions et de choix communs. Elle est présentée à l'intérieur du MAGASIN, dans un espace qui n'avait pas encore été utilisé pour des expositions mais dont le caractère représente une mise en situation attirante autant pour les artistes que pour les commissaires.

Le livre permet de mettre plus en exergue chaque individualité, particulièrement dans le chapitre consacré à l'Ecole. En cette fin d'année, chacun y prend la parole. Certains ont choisi de montrer l'Ecole sous son aspect "expérience de vie", d'autres ont préféré écrire un texte sur un artiste, un parcours ou une réflexion en cours, d'autres encore ont emprunté une signature poétique.

Quelle que soit leur forme, chacun de ces textes est aussi une métaphore où chacun prend position de la manière qui lui semble la plus juste. Considérés dans leur ensemble, ces écrits sont révélateurs d'une expérience forte, autant à un niveau professionnel que personnel, une expérience où les doutes et les certitudes se côtoient. Qu'il nous vienne de l'histoire ou qu'il nous soit contemporain, l'art n'est jamais coupé de la vie.

Adelina v. Fürstenberg
Directrice de l'Ecole du MAGASIN



Photo : Ecole du Magasin - Ve session
Crédit photographique : Egon v. Fürstenberg

"Красный павильон"

И. КАБАКОВ I KABAКOV
Аранжировка MUSICAL IM-
В. ТАРАСОВА PROVISATION
V. TARASOV

Фасад
КРАСНЫЙ ПАВИЛЬОН
PAGLIONE ROSA
RED PAVILLION

ВЕНЕЦИЯ БИЕННАЛЕ
LA BIENNALE DE VENEZIA
VENICE BIENNALE



Ilya Kabakov à la Biennale de Venise 1993

Le Pavillon Rouge et l'autre côté du monde

Ilya Kabakov a été invité pour représenter la Russie à la 45ème Biennale de Venise. Cette position quasi implicite d'artiste "officiel" aurait pu se refermer sur lui comme un piège. Bien au contraire, c'est avec une installation intimement liée à la complexité de ce contexte qu'il a su affirmer sa présence. Ainsi, *Le Pavillon Rouge*, métaphore à tiroirs de l'inextricable chaos dans lequel a plongé l'ex-Union Soviétique, dépasse largement la spécificité russe pour nous renvoyer à des désordres plus universels.

Un non-monument à la gloire de petits riens qui furent de grandes causes

Dans les Giardini de la Biennale râtissés de frais pour l'occasion, le pavillon russe dénote terriblement par les deux tas de tétritus qui signalent sa présence. Loin d'avoir fait peau neuve pour accueillir les visiteurs, il semble encore en travaux, enserré dans une palissade aux allures concentrationnaires masquant l'entrée de cette architecture déjà désuète lors de sa construction en 1914.

Une chose pourtant intrigue davantage. Il s'agit de cette musique à la fois sourde et tonitruante, un air militaire bon-enfant scandé de discours vieillots et d'applaudissements de foules. Provenant du pavillon, cette musique paraît convier les visiteurs à de joyeuses festivités. En réalité, elle attise leur curiosité et les aide à franchir le pas qui les sépare encore de l'intérieur.

Le voyage du spectateur au coeur du pavillon russe est semblable à celui de Jonas dans le ventre de la baleine. Tout n'y est que flux et reflux, pénombre et labyrinthe, embûches et échaffaudages. Quand il en ressort, expulsé par tant d'encombres, la lumière l'aveugle, mais il peut enfin voir ce qu'il était venu chercher. Devant lui, se dresse *Le Pavillon Rouge*, plus petit que le pavillon russe et décoré de tous les attributs d'une splendeur passée: étoiles, faucilles et marteaux, drapeaux de parade.

Fantôme confiant d'une époque que l'on croyait oubliée, *Le Pavillon Rouge* campe sur ses positions. Légèrement en retrait, il paraît attendre le moment propice pour annoncer son retour. Peut-être a-t-il de bonnes raisons de croire que son temps n'est pas encore définitivement révolu. Mais si l'on en croit les nostalgiques, n'est-ce pas aussi "le bon vieux temps"?

Cette interrogation pourrait faire partie de la longue tradition russe de la "question ultime"¹, la question par l'absurde ou l'absurdité de la question comme forme d'humour et seule issue à une situation dramatique, voire à la condition humaine.

C'est ainsi que dans les œuvres d'Ilya Kabakov, l'élément interrogateur et critique ne se donne jamais à lire de façon manichéenne. Une des composantes essentielles de son travail est la dualité de la signification, la double entrée. Pour maintenir toute interprétation sur la corde de l'ambiguïté, Kabakov fait dériver la valeur intrinsèque des images ou des objets qu'il utilise dans ses installations. Il aboutit alors à un retournement, un évidement total de leur sens.

Absurde ou non, la question se pose à nouveau. Quelle peut être encore la signification d'un symbole tel qu'une étoile rouge surmontant avec fierté une architecture de fête foraine visiblement inspirée de l'esthétique constructiviste?

Dérision et ironie face à l'effondrement d'un certain nombre de valeurs? Certainement. Mais Kabakov ne dénonce pas, il constate et met en relation un certain nombre d'éléments plastiques avec un contexte donné.

Au-delà des situations archétypales qu'il crée, il y a des objets mis en scène, récupérés ou construits. Puis, il y a les images et l'incroyable facilité de parole que génèrent ces objets.

"La narration, le commentaire, dit Ilya Kabakov, sont pour moi beaucoup plus intéressants que le visuel; parler est plus important que voir, les idées sont plus importantes que la vue".²

Cette narration comprend le récit, l'histoire, la petite histoire, le détail des choses racontées dans leur complexité et leurs multiples points de vue. Placé dans une position d'interlocuteur privilégié, le spectateur devient le relai de cette transmission.³ Tout est fait pour qu'il puisse redire l'œuvre avec ses propres mots.

Dans les récits de Kabakov, c'est la superposition de toutes les paroles individuelles qui donne lieu au discours collectif, et non pas l'inverse.

Mouvante, la parole se déplace. Cette accumulation de minuscules glissements de sens à l'intérieur d'une narration amène le château de cartes à s'effondrer sur lui-même. *Le Pavillon Rouge* n'est plus qu'une image creuse, une représentation dématérialisée de sa propre vacance. Le petit rien l'emporte sur l'édifice tout entier, mais c'est encore par lui que l'œuvre continue d'exister physiquement.

Sous le regard de l'Occident

Les œuvres d'Ilya Kabakov prennent toujours appui sur un aspect de la vie quotidienne soviétique. Elles mettent en scène ce que fut cette vie et son actuel devenir. Plus encore, elles mettent en exergue l'écart entre le rêve et la réalisation du rêve.

Parmi ses dernières interventions, outre *Le Pavillon Rouge*, on pense également à la folie bureaucratique de *La Grande Archive* présentée à Amsterdam, à l'intimité dévoilée des *Toilettes* à la dernière Documenta de Cassel, aux affres de la vie en commun avec les *52 entretiens dans les cuisines communautaires* créés à Marseille.⁴

Ilya Kabakov sait bien que lorsqu'il décide de s'exiler de l'Union Soviétique en 1988, il ne laisse pas pour autant derrière lui son passé d'artiste et de citoyen: "J'emmenais mon propre enfer avec moi et je continuais à vivre avec lui. Dans le même temps, je voulais montrer cet enfer aux résidents du paradis".⁵

Si les "résidents du paradis" que nous sommes sont capables de comprendre la portée et le sens de ses œuvres, c'est bien parce que le langage artistique de Kabakov évoque en nous des sentiments tout simplement humains, -la frustration personnelle, l'aliénation psychologique, ou la mémoire de l'enfance-, et qu'elles font référence à des situations auxquelles nous sommes nous aussi confrontés, -les tensions entre les libertés individuelles et l'ordre social, ou encore les pressions plus ou moins fortes que peuvent exercer les pouvoirs politiques.

De plus, comme le souligne Bernard Marcadé: "Pour Kabakov, l'Union Soviétique ne constituerait pas, dans cette perspective un exemple singulier, qui serait opposé mécaniquement au système occidental, mais bien l'allégorie de notre rapport au monde.(...) Kabakov exprime une difficulté qui s'inscrit dans une réalité humaine et esthétique qui transgresse largement les frontières nationales et politiques".⁶

En effet, Ilya Kabakov se pose avant tout des problèmes d'espace et d'objet, sa propre histoire se trouvant à la croisée de toutes ces questions et jouant un rôle de catalyseur au moment de la réalisation. Ses installations développent un langage artistique à part entière qui acquiert toute son efficacité au moment où les questions de nationalité cessent d'être importantes.

Difficile également de le rattacher à un quelconque courant de l'histoire de l'art du XX^e siècle. Faisant partie d'une génération qui n'a eu aucun contact avec l'avant-garde, il dit lui-même ne pas avoir porté un intérêt particulier à cette période.

Si ses premières peintures peuvent rappeler l'esthétique du réalisme socialiste, c'est parce qu'il ne fait qu'utiliser une forme à laquelle est liée toute son éducation et dont il se distancie très vite.⁷

Dans une conversation avec Claudia Jolles dans la revue *Parkett*,⁸ Pavel Peppershtein avance à propos de l'oeuvre de Kabakov que l'un des aboutissements stylistiques les plus intéressants en serait la rénovation du Surréalisme. Sans doute, peut-on comprendre ce rapprochement dans l'introduction d'éléments comme le rêve ou l'inconscient que Kabakov immisce dans son travail, mais plus sous le biais de la collectivité que du rapport à l'individu.

On peut également remarquer un emploi du collage, mais comme juxtaposition de sens et pas seulement de formes, le choc visuel fonctionnant sur l'ambiguïté de l'interprétation.

Pourtant, aucun courant artistique ne traverse l'oeuvre de Kabakov de façon précisément repérable. Au bout du compte, elle garde des caractères qui lui sont spécifiques dans l'implication très forte du spectateur, la théâtralisation parfaitement maîtrisée et les rebonds de sens entre fiction et réalité. Kabakov montre comment tous les éléments d'un discours composent un maillage complexe qui finit par enserrer l'individu dans ses propres contradictions. Il met à plat l'ensemble de ces rouages pour reconstruire un monde quasi similaire au nôtre et dans lequel ils seront enfin visibles.

Enfin, si l'on devait rapprocher Ilya Kabakov d'une dernière référence, il semble qu'il serait plus juste d'évoquer une parenté avouée avec le courant "petites gens" de la littérature russe.⁹

En effet, "Rien de plus usé que les thèmes de l'éternel roman dont Dostoïevski tire sa matière brute, mais rien de plus neuf, rien de plus insaisissable si on les replace dans l'espace mental où s'enracine leur vie insolite. Car à force de surpasser le rêve en inventions malades, la réalité chez Dostoïevski est devenue tout à la fois inoubliable et irréelle, trop lourde, trop présente pour pouvoir être encore supportée, mais si proche de l'hallucination qu'elle paraît elle-même hallucinée. Dans cet univers toujours prêt à basculer de l'autre côté de la vie, et tenu néanmoins par la réalité de son sous-sol, ce qui est décrit n'est pas ce qu'on voit, ce qui est nommé renvoie à l'innommable, une ville est un rêve, mais c'est le rêve qui redonne un corps à toute chose et un sens à toute idée".¹⁰

Sylvie Amar

¹ "Ilya Kabakov: Parler est plus important que voir", *Sans Titre*, n°21, février-mars 1993.

² Ilya Kabakov, *op.cit.* note 1.

³ Ilya Kabakov, *op.cit.* note 1: "L'artiste doit travailler avec l'oeil du spectateur, sans penser à soi".

⁴ *La grande Archive* (The Big Archive), Stedelijk Museum, Amsterdam, 29 janvier-28 mars 1993.

Les Toilettes (The Toilets), Documenta, Cassel, juin-septembre 1992.

52 entretiens dans les cuisines communautaires, Ateliers Municipaux d'Artistes, Marseille, 20 décembre 1991- 25 janvier 1992.

⁵ Bernard Marcadé, "Kabakov: Chronique d'une Russie ordinaire", *Beaux-Arts Magazine*, n°110, mars 1993, pp.48-53.

⁶ *op.cit.* note 5.

⁷ Ilya Kabakov, *op.cit.* note 1:

"Le réalisme socialiste était l'air que nous respirions, empoisonné ou non, mais nous le respirions. Et je n'avais pas d'autre langage pour m'exprimer, nous parlions tous la même langue mais nous n'avions que celle-là. A la différence des autres artistes, je comprenais en quel langage je m'exprimais".

⁸ Claudia Jolles, "Kabakov's Twinkle", *Parkett*, n°34, 1992, pp.66-70.

⁹ Ilya Kabakov, *op.cit.* note 1:

" (...) il y a pour moi deux courants dans la littérature russe du XIXe et du début du XXe siècle: le premier s'intéresse au "grotesque", aux réactions par rapport à soi-même et aux petites gens; c'est la ligne de Gogol, Dostoïevski, Tchekhov, Boulgakov... L'autre courant relève d'une tradition aristocratique, s'intéresse à l'homme fort, positif, qui va de l'avant, à l'homme idéal; c'est la ligne de Tolstoï, Tourguéniev. Naturellement, moi ce qui m'intéresse, ce sont les petites gens".

¹⁰ Fiodor Dostoïevski, *Génies et Réalités*, Hachette, 1971; ouvrage collectif. Citation extraite de "L'Inconscient creuset de l'oeuvre", par Martine Robert, p.150.

Photo: Ilya Kabakov, dessin préparatoire pour *Le Pavillon Rouge*, 1993

E se la smettessimo di guardarci l'ombelico?

Considerazioni sulla creazione estetica contemporanea

"Se il libro che stiamo leggendo non ci sveglia con un pugno in testa, perché mai lo leggiamo? Perché ci renda felici? Mio Dio, saremmo felici lo stesso, anche senza libri, e i libri che ci rendono felici, quelli all'occorrenza, potremmo scriverli da soli. Un libro dev'essere un'ascia per il mare ghiacciato che è dentro di noi. Di questo sono convinto".¹

Perché le espressioni artistiche, pur descrivendo sempre più la realtà, il quotidiano, mai come oggi sfuggono alla comprensione dei più? Perché la sempre più massiccia utilizzazione dei mass-media nel campo delle creazioni estetiche, anziché rassicurarci, facendoci sentire come 'a casa' produce risultati estrani e scarsamente afferrabili?

In questo secolo si è gradualmente verificato una perdita del senso del tempo storico. A partire dal romanticismo assistiamo al tentativo da parte di quasi tutte le avanguardie artistiche di imporre 'un ordine nuovo' in chiara rottura con il passato. Novalis diceva "il mondo deve essere romantizzato". In questo senso i movimenti artistici fino al modernismo hanno cercato di imporre una propria visione estetica del mondo. Il risultato è noto: i movimenti di avanguardia, nei loro rispettivi programmi di egemonia, si sono neutralizzati a vicenda.²

Il desiderio di rottura da parte delle avanguardie di ogni continuità storica insieme al trionfo del capitalismo, in cui il tempo reso irreversibile è unificato su scala mondiale creando il cosiddetto 'villaggio globale', hanno entrambi contribuito a creare uno stato di eterno presente o meglio di 'tempo congelato'. Da qualche tempo, il futuro ha cessato di apparire come il prolungamento euforico del presente.³ La negazione del passato, in apparenza ottimistica e progressista, rivela, a un esame più approfondito, la disperazione di una società incapace di affrontare il proprio futuro.⁴

Dopo le grandi mobilitazioni politiche degli anni '60 e '70, gli individui hanno dirottato il loro interesse su questioni esclusivamente personali.

A circa venti anni dall'apparizione della *Società dello Spettacolo*, Guy Debord constata che "ci siamo sbarazzati dell'inquietante concezione che aveva prevalso per più di duecento anni, secondo la quale una società poteva essere criticabile e trasformabile, riformata e rivoluzionata. E ciò non è stato raggiunto grazie alla comparsa di argomenti nuovi, ma semplicemente perché gli argomenti sono diventati inutili".⁵

Le premesse di quello che oggi possiamo definire la "cultura del narcisismo" sono da ricercare nel pensiero illuministico. De Sade aveva intravisto con estrema lucidità e lungimiranza quali potevano essere le estreme conseguenze.⁶ In una società che ha ridotto la ragione a puro calcolo, nessun limite è posto alla ricerca del piacere, all'immediato soddisfacimento di qualsiasi desiderio, per quanto perverso, folle, criminale o semplicemente immorale esso sia. Paradossalmente, l'individualismo puro sfocia quindi nel ripudio più radicale dell'individualità.



Mentre la vita pubblica e persino quella privata assumono i caratteri dello *spettacolo*, è in atto da tempo un contromovimento che cerca di modellare tutte le forme di espressione artistica sulla realtà, una sorta di realismo radicale mirato ad annullare la differenza tra arte e vita. Operando insieme, entrambe queste tendenze diffondono un senso dell'assurdo che è divenuto caratteristico della sensibilità contemporanea.

La sovraesposizione a immagini preordinate che tolgono il tempo e il gusto di pensare, esalta rapidamente la componente illusoria del reale. Non produce, come si crede, una intensificazione del senso della realtà, ma genera nei confronti della realtà stessa uno stato di allarmante indifferenza.⁷

I realisti del XIX secolo avevano compreso che la verosomiglianza delle loro opere dipendeva in gran parte dalla perizia dell'artista nel mantenere una distanza tra il pubblico e l'opera artistica. Così come nel teatro questa distanza veniva esemplificata molto chiaramente nella separazione fisica tra attori e pubblico, così nelle arti visive il fatto stesso di usare un pennello o uno scalpello creava di fatto un distacco fra la rappresentazione della realtà e la realtà stessa.

L'abbandono progressivo da parte dell'arte di avanguardia del XX secolo dei mezzi tradizionali ha portato a una deoggettivazione delle opere, ad un magnificarsi della loro apparenza. La *presenza* dell'opera in cui s'instaurava un rapporto stretto con lo *spettatore*, oggi è diluita nel contesto e tende a coinvolgere il *pubblico*.

L'uso poi, in misura sempre maggiore, della fotografia e del video da parte degli artisti contemporanei, ha di fatto annullato questa separazione ottenendo anziché un avvicinamento dell'arte alla vita quotidiana, un allontanamento da essa.

Dal teatro alla letteratura, dalla musica alle arti visive, assistiamo a una progressiva incapacità di rielaborare il materiale autobiografico; è divenuta prassi comune presentarlo così com'è, lasciando al lettore/spettatore totale libertà di interpretazione. L'arte abdica a una funzione puramente illustrativa di eventi sociali o personali, senza alcun tentativo interpretativo e tanto meno di natura progettuale. Emblematico precursore di questo *esprit* è stato Andy Warhol:

"Giorno dopo giorno mi guardo nello specchio e scopro qualcosa, un nuovo foruncolo.. Prendo un po' di cotone Johnson e Johnson, lo imbevo nell'alcool per frizioni Johnson e Johnson e sfrego il cotone sul foruncolo... Come tutto è sempre perfettamente in stile. Sempre di buon gusto... Quando l'alcool si è asciugato, applico subito la crema medicata color carne per i foruncoli acneici... Così adesso il foruncolo

è coperto. Ma io sono coperto? Devo osservarmi allo specchio per controllare. Non manca niente. C'è tutto. Lo sguardo distaccato... L'aria languida e annoiata, il pallore devastato... Le labbra cineree. I capelli bianco-argento arruffati, soffici e metallici... Non manca niente. Sono esattamente come mi descrive il mio album delle fotografie".⁸

Come non vedere in questo atteggiamento le premesse di tanta arte contemporanea ossessionata dalla caducità del corpo, da problematiche solipsiste e onaniste?

George Steiner, in un saggio appassionato,⁹ sostiene che quest'epoca, che lui definisce di "deismo negativo" dove "il secondario e il parassitico", intesi come il culto del commento e della critica spadroneggiano, si caratterizza per l'assenza del divino.

In senso più ampio, pur non abbracciando la tesi di Steiner, non si può fare a meno di constatare nel campo delle creazioni estetiche, l'assenza pressoché totale di finalità progettuali più ampie, comunemente definite metafisiche in quanto si interrogano sulle finalità dell'essere. Sono quasi del tutto inesistenti le formulazioni di visioni che si pongano come obiettivo e mettano in discussione il rapporto tra uomo e natura, uomo e società, l'uomo e il mondo, l'uomo e le "vere presenze".

La produzione estetica contemporanea, pone allora la propria attenzione sul frammento, sul dettaglio, ottenendo un appiattimento sensoriale diffuso, un torpore intellettuale di tipo narcotico. "Dormiamo, infatti, dormiamo per paura di dover percepire il mondo intorno a noi".¹⁰

Non è mia intenzione qui elencare e descrivere le cause storico-filosofiche che hanno condotto al 'dispotismo del frammento'. Occorre tuttavia prender atto che da quando l'arte si è costituita in arte indipendente nel senso moderno, emergendo dal suo primitivo universo religioso e divenendo produzione individuale di opere separate, esso ha dato il via alla sua dissoluzione.¹¹

Sempre più insistentemente, intellettuali, filosofi, poeti e scrittori, molto raramente i teorici dell'arte, auspicano che la creazione estetica si riappropri di un linguaggio che le è stato caratteristico fino alle avan-

guardie e al progetto modernista, che torni ad interrogarsi sulle proprie finalità, sul ruolo che essa può svolgere nel contesto di una ridefinizione del rapporto tra l'uomo e la società, l'uomo e il mondo, l'uomo e l'indefinibile.

Vorrei concludere queste mie riflessioni augurando a tutti noi che della desolazione (a cui assistiamo da molti anni nel campo delle creazioni estetiche e diffuse ampiamente dalla stampa e dalle esposizioni internazionali) di corpi frantumati e avviliti, organi genitali, secrezioni umane e animali, mescolate a rivendicazioni sociali, politiche, sessuali, ecologiste e razziali, resti solo il ricordo di un brutto sogno come quelli provocati da una cattiva digestione.

Se solo la smettessimo di guardarci l'ombelico, riscopriremo che, come diceva Shakespeare "Vi sono in cielo e terra, Orazio, più cose di quante ne contempi la vostra filosofia".¹²

Alessandra Galasso

¹ Franz Kafka, *Briefe, 1902-1924*, Fischer, Frankfurt am Main, 1958 (lettera del 27 gennaio 1904 indirizzata a Oskar Pollack)

² Tomàs Maldonado, *Il futuro della modernità*, Feltrinelli, Milano, 1987

³ Jean-Pierre Keller, *La nostalgie des avant-gardes*, Editions de l'Aube, 1991

⁴ Christopher Lasch, *The Culture of Narcissism*, Norton & Company, Inc. 1979 (trad.ital. "La Cultura del Narcisismo", Bompiani, Milano, 1981)

⁵ Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Editions Gérard Lebovici, Paris, 1988 (trad.ital. "Commentari sulla società dello spettacolo", SugarCo Edizioni, Milano, 1990)

⁶ François de Sade, "Français, encore un effort si vous voulez être republicains" in *La philosophie dans le boudoir* (trad.ital. "La filosofia del boudoir", Edizioni SE, Milano, 1986)

⁷ Christopher Lasch, *op.cit.*

⁸ Andy Warhol, *The Philosophy of Andy Warhol*, Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1975

⁹ George Steiner, *Real Presences*, 1989 (trad.ital. "Vere Presenze", Garzanti, Milano, 1992)

¹⁰ Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, R.Piper & Co. Verlag, München, 1980 (trad.ital. "Lettura come Utopia. Lezioni di Francoforte", Adelphi, Milano, 1993)

¹¹ Guy Debord, *La société du spectacle*, Editions Gérard Lebovici, Paris, 1971 (trad.ital. "La società dello spettacolo", SugarCo Edizioni, Milano, 1990)

¹² William Shakespeare, *Amleto*, atto I, scena V

Et si nous arrêtons de nous regarder le nombril?

Considérations sur la création esthétique contemporaine

"Si le livre que nous sommes en train de lire ne nousveille pas avec un coup de poing sur la tête, pourquoi le lisons-nous? Pour nous rendre heureux? Mon Dieu, nous serons heureux même sans livre, et les livres qui nous rendent heureux, ceux-là en l'occurrence nous pourrions les écrire nous-mêmes. Un livre doit être une hache pour la mer glacée qui est en nous. De ça je suis convaincu".¹

Pourquoi les expressions artistiques, décrivant pourtant de plus en plus la réalité, le quotidien, échappent-elles à la compréhension de la majorité? Pourquoi l'utilisation de plus en plus massive des media dans le domaine des créations esthétiques, plutôt que de nous rassurer, en nous faisant sentir comme chez nous, produit des résultats éloignés de la réalité et difficilement saisissables?

Au cours du siècle, il s'est graduellement produit une perte de sens du temps historique. A partir du romantisme, nous assistons à une tentative de la part de toutes les avant-gardes artistiques, d'imposer un 'ordre nouveau' en rupture évidente avec le passé. Novalis disait "le monde doit être romantisé". Dans ce sens, les mouvements artistiques jusqu'au modernisme ont cherché à imposer leur propre vision esthétique du monde. Le résultat est connu: les mouvements d'avant-garde, dans leurs programmes d'hégémonie respectifs, se sont mutuellement neutralisés.²

Le désir de rupture de la part des avant-gardes de toute continuité historique et le triomphe du capitalisme, dans lequel le temps rendu irréversible s'est unifié à l'échelle mondiale, créant un soit-disant 'village global', ont contribué à créer un état d'éternel présent ou mieux encore de 'temps gelé'. Depuis quelques temps, le futur a cessé d'apparaître comme l'euphorique prolongation du présent.³ La négation du passé, en apparence optimiste et progressiste, révèle lors d'un examen plus approfondi, la disparition d'une société incapable d'affronter son propre futur.⁴

Après les grandes mobilisations politiques des années 1960 et 1970, les individus ont détourné leur intérêt vers des questions exclusivement personnelles.

Environ 20 ans après l'apparition de *la Société du Spectacle*, Guy Debord constate que "nous nous sommes libérés de l'inquiétante conception qui avait prévalu pendant plus de deux cents ans, selon laquelle une société pouvait être critiquable et transformable, réformée et révolutionnée. Et cela s'est réalisé non pas grâce à l'apparition d'arguments nouveaux, mais seulement parce que les arguments sont devenus inutiles".⁵

Les prémisses de ce que nous pouvons définir aujourd'hui comme la 'culture du narcissisme' sont à rechercher dans la pensée de la philosophie des lumières. Sade avait entrevu avec une extrême lucidité et clairvoyance

quelles pouvaient en être les conséquences extrêmes.⁶ Dans une société qui a réduit la raison à un pur calcul, aucune limite n'est placée dans la recherche du plaisir, dans la satisfaction immédiate de n'importe quel désir, même pervers, fou, criminel ou simplement immoral. Paradoxalement, l'individualisme pur aboutit au reniement le plus radical de l'individualité.

Bien que la vie publique, et même la vie privée, assument les caractères du *spectacle*, depuis longtemps un contre-mouvement cherche à modeler toutes les formes d'expression artistique d'après la réalité, sorte de réalisme radical visant à annuler toute différence entre l'art et la vie. Les deux tendances diffusent un sens de l'absurde caractéristique de la sensibilité contemporaine. La surexposition aux images préfabriquées exalte rapidement la composante illusoire du réel. Il ne produit pas, comme il aurait été prévisible, une intensification du sens de la réalité, mais génère dans les confrontations de la réalité même, un état d'indifférence alarmante.⁷

Les réalistes du XIX^{ème} siècle avaient compris que la ressemblance de leur oeuvre dépendait en partie de l'habileté de l'artiste à maintenir une distance entre le public et l'oeuvre artistique. Comme dans le théâtre, cette distance s'expliquait très clairement dans la séparation physique entre acteurs et public, ainsi dans les arts visuels le fait même d'utiliser un pinceau ou un ciseau créait, de fait, une séparation entre la représentation de la réalité et la réalité elle-même.

L'introduction toujours plus massive de la photographie et de la vidéo par les artistes contemporains, a annulé cette séparation obtenant, plutôt qu'une approche de l'art à la vie quotidienne, son éloignement.

Du théâtre à la littérature, de la musique aux arts visuels, nous assistons à une incapacité progressive de réélaborer le matériel autobiographique; il est devenu d'usage courant de le présenter tel quel laissant au lecteur/spectateur une liberté totale d'interprétation. L'art abolit une fonction purement illustrative d'événements sociaux ou personnels, sans aucune tentative interprétative et encore moins de nature projectuelle. Andy Warhol a été l'emblématique précurseur de cet esprit:

"Jour après jour je me regarde dans le miroir et je découvre quelque chose, un nouveau furoncle. Je prends un peu de coton Johnson et Johnson, et je frotte le coton imbibé d'alcool sur le bouton. Comme tout est toujours parfaitement de style. Toujours de bon goût... Quand l'alcool a séché, j'applique tout de suite la crème antiseptique de couleur peau contre l'acnée... Ainsi, à présent le bouton est recouvert. Mais moi suis-je caché? Je dois m'observer dans le miroir pour contrôler. Il ne manque rien. Il y a tout. Le regard détaché... Le teint ennuyé, la pâleur dévastée. Les lèvres cendrées. Les cheveux blanc-argent ébouriffés, souples et métalliques. Je suis exactement comme me décrit mon album de photos".⁸

Comment ne pas voir dans cette attitude les prémisses de tant d'art contemporain obsédé par la caducité du corps, par les problématiques solipsistes et onanistes?

George Steiner, dans un essai passionné,⁹ soutient que cette époque, qu'il définit de "déisme négatif" et où "le secondaire et le parasitique", admis comme le culte du commentaire et de la critique, sont les maîtres, se caractérise par l'absence du divin.

Dans un sens plus large, même sans soutenir la thèse de Steiner, on ne peut pas ne pas constater dans le domaine des créations esthétiques, l'absence presque totale de finalités projectuelles plus amples, communément définies comme métaphysiques parce qu'elles s'interrogent sur les finalités de l'être humain.

Elles sont presque complètement inexistantes les formulations de visions qui se posent comme objectif et mettent en discussion le rapport entre l'homme et la nature, l'homme et la société, l'homme et les "vraies présences". La production esthétique contemporaine, au contraire, pose donc son attention sur le fragment, le détail, obtenant un aplatissement sensoriel diffus, un engourdissement intellectuel de type narcotisant. "Nous dormons, en fait, nous dormons par peur de devoir percevoir le monde autour de nous".¹⁰

Il n'est pas dans mon intention ici d'énumérer et de décrire les causes historico-philosophiques qui ont conduit au 'despotisme du fragment'. Il faut cependant prendre en compte que depuis que l'art s'est constitué en art indépendant dans le sens moderne, émergeant de son univers primitif religieux et devenant production individuelle d'oeuvres séparées, il a lui-même ouvert la voie à sa dissolution.¹¹

Avec toujours plus d'insistance, les intellectuels, les philosophes, les poètes et les écrivains, très rarement les théoriciens de l'art, souhaitent que la création esthétique s'approprie un langage qui a été caractéristique pour elle jusqu'aux avant-gardes et au projet moderniste, qui revient à s'interroger sur les propres finalités, sur le rôle qu'elle-même peut mener dans le contexte d'une redéfinition du rapport entre l'homme et la société, l'homme et le monde, l'homme et l'indéfinissable.

Je voudrais conclure mes réflexions en souhaitant à nous tous que de la désolation (à laquelle nous assistons depuis de nombreuses années dans le champ des créations esthétiques et diffusées amplement par la presse et par les expositions internationales) des corps brisés et humiliés, des organes génitaux, des sécrétions humaines et animales, mêlés aux revendications sociales, politiques, sexuelles, écologistes et raciales, il ne reste seulement que le souvenir d'un mauvais rêve comme ceux provoqués par une digestion difficile.

Si seulement nous arrêtons de nous regarder le nombril, nous redécouvririons que, comme disait Shakespeare "Il y a plus de choses sur la terre et dans le ciel, Horatio, que n'en rêve votre philosophie".¹²

Notes: voir page 22

Alessandra Galasso

El espíritu de Bouvard y Pecuchet

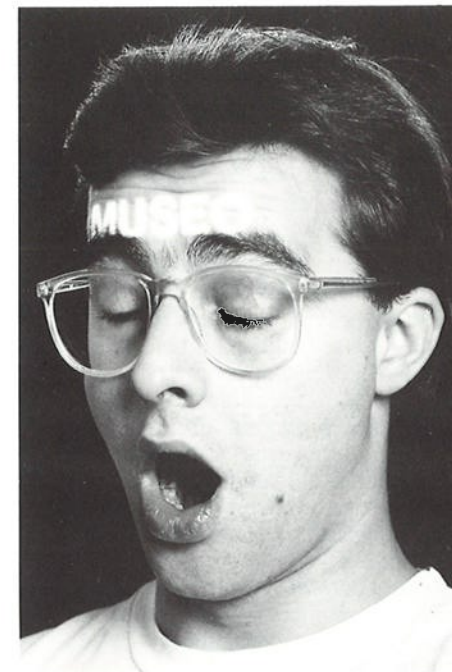
En la última e inacabada obra de Flaubert, *Bouvard y Pecuchet*¹ dos copistas parisinos, cansados de su destino, deciden emprender juntos una curiosa aventura gracias a la fortuita obtención de una herencia. En su apartadado retiro de la *campagne* inician un ambicioso plan de conocimiento que guarda siempre un cercano transfondo a la Naturaleza. Su proyecto resulta fallido una y otra vez. Medicina, química, agricultura, mineralogía... disciplinas que vienen a morir en sus manos apenas comienzan a vislumbrarse los primeros resultados de su particular proceso investigativo, en una interminable *sucesión de naufragios*,² un proceso de apatía y entusiasmo que se autoregenera continuamente por sí solo; un proceso curiosamente cercano al espíritu de producción del arte contemporáneo.

Fue el espíritu de la Ilustración el que permitió el nacimiento de la enciclopedia como elenco de la sabiduría de la Humanidad, y el mismo que vio nacer a finales del S.XVIII el primer museo como espacio sintético de la belleza. *Bouvard y Pecuchet* estaban fascinados por esta particular visión, donde era posible clarificar el mundo en categorías, en disciplinas de trabajo donde cada objeto respondía siempre a una determinada utilidad. En semejante empresa no escatimaron esfuerzos y fatigas, sin por ello dejar de verse obligados a cambiar constantemente el sujeto de sus investigaciones por pura impotencia o por pura desquicia.

Ese mismo carácter, especulativo, aventurero, que apuntaba ingenuamente en sus inicios hacia el descubrimiento de los últimos misterios de la Naturaleza y el hombre, ha encontrado en la tecnología -y en los nuevos soportes de la informática en particular- el fiel aliado hacia la proyección de un mundo culturalmente homogéneo, colonizado por una estructura televisiva. En esa sociedad, que toma una ridícula conciencia de lo cotidiano como potencial del hecho histórico, y que presta una desmesurada atención a los hechos más insignificantes, se crea por la propia demanda un desajustado territorio de la información, territorio que llega a filtrarse en la frágil permeabilidad del proceso artístico. Desde esta particular y empobrecedora visión del mundo, donde cada propuesta estética tiende por sí sola a encajonarse en su preciso contenedor, el arte no sobrepasa su carácter de instrumento, de mero soporte formal a la crónica de lo cotidiano.

En esa vorágine que engendra el espectro mediático, el arte contemporáneo desplaza frecuentemente hacia lo literario la justificación a su debilidad formal, antepone inevitablemente su papel narrativo antes que el de puro especulador de la realidad y deviene el frío soporte de la crónica de lo cotidiano. En tanto, el artista desvía hacia su publicitación todo el sentido de su trabajo, en la medida en que se ha ido prestando a la instrumentalización que impone la pedagogía museístico-expositiva. Ha volcado en dicho proceso mediático las energías que antaño destinaba únicamente a la creación de su obra.

Si el museo originariamente se presentaba como espacio sintético de la belleza, hoy -al igual que el resto del panorama de exposiciones contemporáneas- no alcanza a demostrar más que la ecuanimidad de un homogéneo criterio de la historia y del arte. Desde nuestra proyección individual, cada uno de nosotros construye en su mente su particular museo. *Cada vida es una enciclopedia, una biblioteca, un muestrario de estilos donde todo se puede mezclar continuamente y reordenar de todas formas posibles.*³ En tanto que individuo, que potencial exponente de un pensamiento y de un particular criterio estético, cada uno de nosotros tiene la posibilidad de asediar la memoria colectiva con aquellos fragmentos que conforman su archivo mental.



Reivindicar la validez de dicho archivo supone -sin olvidar cierto idealismo- reavivar la vieja idea del *museo portátil*, activar el espíritu crítico hacia el universo que nos rodea. Anteponer más allá del "todo vale" un "todo es abordable por la crítica que emana de cada individuo."

Conjugando idealismo e utopía *Bouvard y Pecuchet* anticiparon a su época un nuevo espíritu crítico, se atrevieron a creer en un hombre moderno capaz de construir su particular universo. Empresa abocada al fracaso por la multiplicidad de sus propuestas. Quizás en nuestro pequeño mundo no exista más espacio para personajes con semejantes aspiraciones, y en nuestro empeño por la supervivencia lleguemos a creer en un arte que pueda sustituir al espíritu de ese hombre. ¿Deberemos acaso olvidar que es este espíritu el que alimenta el complejo panorama de la creación ?

Pau Lagunas

¹ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pecuchet*, Editions Gallimard, Paris, 1950

² Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989

³ *Ibidem*

L'esprit de Bouvard et Pécuchet

Dans la dernière oeuvre inachevée de Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*¹, deux copistes parisiens insatisfaits de leur destin, décident d'entreprendre ensemble une curieuse aventure grâce à un héritage inattendu. Dans leur retraite éloignée en plein campagne, ils essayent de mener à bien l'ambitieux projet de connaissance Universelle. Leur projet échoue à plusieurs reprises. Médecine, chimie, agriculture, minéralogie... disciplines qui n'aboutissent pas alors que l'on commence à entrevoir les premiers résultats de leur processus particulier de recherche, jalonné d'une interminable *succession de naufrages*.² Face à une telle entreprise, ils ne lésinent sur aucun moyen et se sentant impuissants et dépassés, ils changent constamment le sujet de leur recherche. Apathie et enthousiasme se succèdent continuellement, processus curieusement proche de l'esprit de la production de l'art contemporain. Ce fut l'esprit de l'Illustration qui donna naissance à l'Encyclopédie comme index de la sagesse de l'Humanité. Ce même esprit vit naître à la fin du XVIII siècle le premier musée comme espace synthétique de la beauté. Bouvard et Pecuchet étaient fascinés par cette vision dans laquelle il était possible de clarifier le monde en catégories, en disciplines de travail, et où chaque objet répondait toujours à une utilité déterminée.

Face à une telle entreprise, ils ne lésinent sur aucun moyen et se sentant impuissants et dépassés, ils changent constamment le sujet de leur recherche. Ce même caractère spéculatif et aventurier qui poussait l'homme à la découverte des mystères de la Nature et de l'être humain a trouvé dans la technologie -et tout particulièrement dans les supports de l'informatique- le fidèle allié à la réalisation d'un monde culturellement homogène, colonisé par une structure télévisuelle. Dans cette

société, qui adopte une conscience du quotidien comme potentiel du fait historique, et qui prête attention de manière exagérée aux événements les plus insignifiants, la demande crée un territoire décalé de l'information, domaine qui parvient à s'infiltrer dans la peau fragile du processus artistique. A partir de cette vision particulière et appauvrissante du monde, où chaque proposition esthétique tend à se situer dans son contenu, l'art ne dépasse pas son caractère d'instrument, de simple support formel à la chronique du quotidien.

Dans ce désordre engendré par cet esprit médiatique, l'art contemporain se positionne le plus fréquemment du côté de la littérature pour justifier sa faiblesse formelle. Il donne priorité à son rôle narratif plutôt qu'à celui d'observateur de la réalité et devient le support froid de la chronique du quotidien. En même temps, l'artiste dévie vers la publicité le sens de son travail, dans la mesure où il se prête à l'instrumentalisation de la pédagogie d'exposition. L'artiste a mis dans ce processus médiatique l'énergie qu'il destinait auparavant uniquement à la création de son oeuvre.

Alors que le musée se présentait à l'origine comme un espace synthétique de la beauté, de nos jours comme, le reste du monde contemporain, il n'arrive qu'à démontrer le nivelement d'un critère de l'histoire de l'art avec une vision limitée.

D'après sa vision personnelle, chaque individu construit son propre musée. *Chaque vie est une encyclopédie, une bibliothèque, un étalage de styles où tout peut se redistribuer de toutes les manières possibles et se mélanger continuellement*³. Chacun d'entre nous, en tant qu'individu porteur d'une pensée et d'un critère esthétique personnel, a la possibilité d'aborder la mémoire collective avec les éléments qui constituent ses propres archives mentales.

Revendiquer la qualité de cette mémoire implique -sans oublier un certain idéalisme- la réactivation de la vieille idée du *musée portatif*, et l'éveil d'un esprit critique sur l'univers qui nous entoure. Encore faudrait-il, au delà d'affirmer que "tout est bon", un "tout est objet d'une critique personnelle".

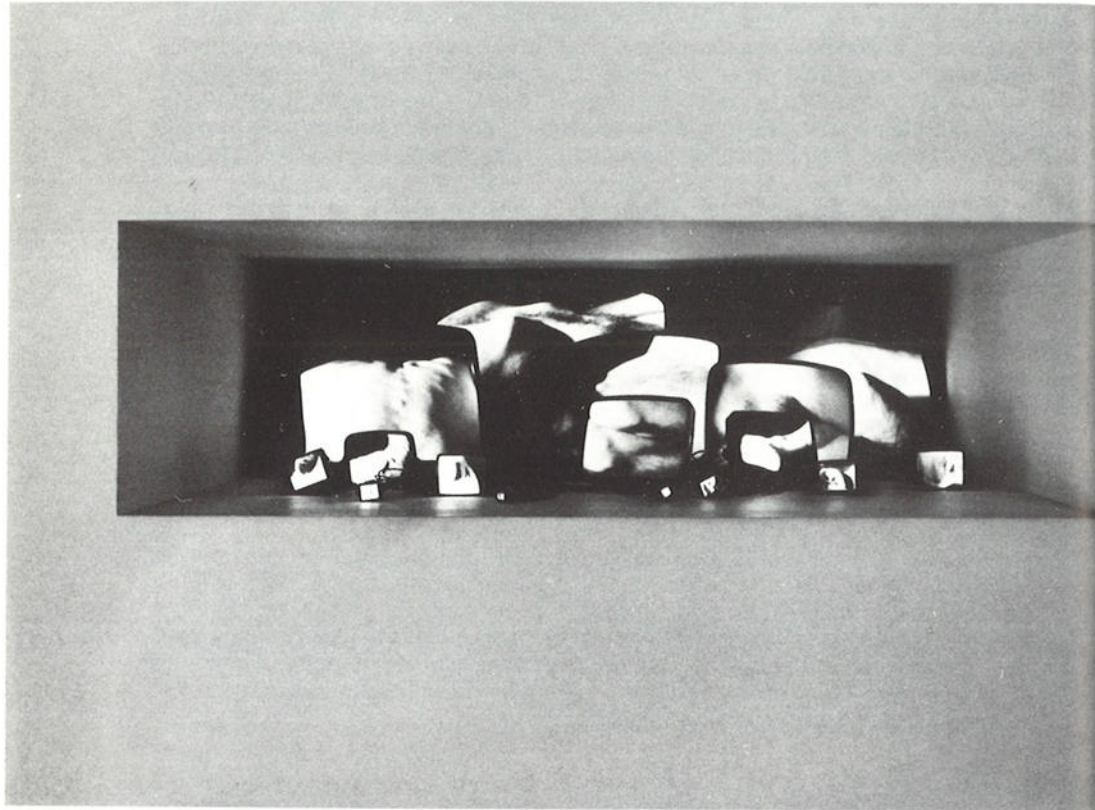
Conjugant idéalisme et utopie, Bouvard et Pécuchet annoncent à leur époque un nouvel esprit critique. Ils osent croire en un homme moderne capable de construire son univers particulier. Entreprise vouée à l'échec par la multiplicité de leurs objectifs. Peut-être que, dans notre monderapetissé, il n'existe plus de place pour de tels personnages et avec notre persévérance pour survivre on arrive à croire en un art qui remplace l'esprit de ces hommes. Devrait-on sans doute, oublier que c'est cet esprit qui nourrit le panorama complexe de la création?

Pau Lagunas

¹ Gustave Flaubert, *Bouvard et Pecuchet*, Editions Gallimard, Paris, 1950

² Italo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, Ed. Siruela, Madrid, 1989

³ *Ibidem*



Gary Hill

Dans le cadre des déplacements de l'Ecole en France et à l'étranger, nous avons retrouvé le travail de Gary Hill à plusieurs reprises:

- "L'Ere Binaire - Nouvelles interactions", Musée d'Ixelles, Bruxelles, Belgique, 4 septembre-29 novembre 1992

- "Métamorphoses", Centre de Saint Gervais, Genève, Suisse, 10 novembre-10 décembre 1992

- "Gary Hill", Galeries Contemporaines, Centre Georges Pompidou, Paris, 25 novembre 1992-24 janvier 1993

Il m'a paru intéressant d'écrire sur ses installations, en me concentrant sur la problématique du langage et du corps propres à Gary Hill, et sur la manière dont elles sont présentées.

Depuis environ 25 ans, les artistes se sont intéressés aux découvertes scientifiques récentes. Ils les ont intégrées, faisant ainsi émerger de nouvelles formes d'expression.

Peut-être est-ce pour cette raison que des artistes, aujourd'hui, échappent aux disciplines établies -peinture, sculpture, gravure- et optent de plus en plus pour la photographie, la vidéo, l'infographie sous forme d'installations. Gary Hill¹ fait partie de cette catégorie d'artistes.

Ses installations se situent dans la continuité des travaux réalisés dans les années 1970 par Vito Acconci, Peter Campus, Dan Graham, ou Bruce Nauman.

L'exposition du Musée d'Ixelles² réunit douze artistes qui s'interrogent sur la relation entre l'art et les langages modernes de l'information.

Faisant appel aux moyens et aux supports de l'informatique comme un besoin dans leur perception ou dans leur interprétation artistique, ces artistes offrent quelques réflexions sur les nouveaux concepts et formes d'expression de notre époque.

Gary Hill présente à cette occasion l'installation *Some Times Things* qui crée un "espace mental" comprenant néanmoins des éléments réels.

Dans une pièce sombre, des tubes d'aluminium sont posés de façon régulière sur le sol et contiennent des appareils de projection qui font apparaître sur les murs des images mobiles d'objets simples: une

chaise, un livre, une échelle. De l'autre côté des tubes, sort le son d'une voix à peine audible, qui oblige le visiteur à se pencher. La voix de Gary Hill s'adresse au spectateur, considéré comme interlocuteur, et pas seulement comme récepteur.

Ainsi naît une interaction entre les images projetées et les textes, entre les effets visuels et auditifs, plaçant le spectateur au centre de cet espace conceptuel qui marie des éléments virtuels avec des éléments réels pour former une unité artistique.

Le Langage

Gary Hill essaye de concilier la construction de l'image avec celle du langage. Le langage est pour lui animé d'une vie sémantique propre. Un seul mot nous conduit à un flux d'associations, une cascade d'images. Gary Hill se livre à une exploration exubérante et obsessionnelle de ces véhicules du sens, que sont l'image et les mots.

Cette exploration se retrouve dans l'installation *And sat down beside her*³ présentée au Centre de Saint-Gervais. Elle se réfère à la comptine *Little Miss Muffet*, ainsi qu'à un passage de *Thomas l'obscur* de Maurice Blanchot qui décrit l'hallucination de Thomas face à une araignée.

Elle est placée dans une pièce sombre et fermée, et divisée en trois parties. Au centre de la pièce se trouve un long tube de verre suspendu au plafond (le fil de l'araignée); à son extrémité est accroché un minuscule écran qui diffuse un gros plan de boulier de machine à écrire.

Cette image se trouve sur le plancher, projetée à travers une lentille, elle tourne sans arrêt sur elle-même, "tissant" ainsi le texte appliqué au sol en une série de cercles concentriques.

A gauche, on découvre un autre tube de verre et un autre écran, suspendus au-dessus d'une table. Une lentille de projection est incrustée dans la table, et permet de voir un gros plan du visage d'une femme sur une copie ouverte du livre de Blanchot. Le livre est posé sur une petite chaise, dont les "pattes" sont taillées de manière à évoquer celles d'une araignée.

Enfin, à droite, sur le sol, deux écrans et quatre lentilles sont posés dans l'angle de la salle, diffusant deux sources d'images. Ils tissent huit images différentes qui cherchent à fabriquer du sens (ces huit images rappellent les yeux à facettes de l'araignée).

Gary Hill ne traite pas ici du langage qui se construit mais du langage qui se défait pour en dégager des structures nouvelles.

Il recherche la physicalité du langage, soit sous la forme de texte, soit en utilisant la voix qui parle et qui génère des images. Ses installations soulignent toujours l'idée fondamentale de l'impossibilité de sortir du langage, ou d'exister en dehors de lui.

Le langage est un moyen manifeste de communication mais également une forme de dépendance puisque pour reprendre une phrase de Maurice Blanchot "sans langage, rien ne se montre".⁴

Le Corps

Dans l'exposition *Gary Hill*⁵ tout en utilisant la voix, le son, le langage, l'écriture, ses installations instaurent une autre forme de communication, une possibilité d'échange qui passe par le corps et à travers le silence.

L'installation *Suspension of Disbelief (for Marine)* (1992), présente trente écrans suspendus à deux mètres du sol qui s'allument et s'éteignent rapidement. Ils montrent les images de deux corps nus, celui d'une femme et celui d'un homme, qui s'entremêlent et se chevauchent. Mais ces images ne durent jamais assez longtemps pour percevoir l'ensemble. C'est à l'esprit de reconstituer une unité cohérente.

Dans l'installation *Inasmuch As It Is Always Already Taking Place* (1990), seize écrans de tailles diverses, disposés dans une niche, diffusent les fragments d'un corps humain. Le spectateur peut reconstruire son propre corps grâce à l'image morcelée de ce corps étranger.

L'installation *Crux* (1983-1987), avec ses quatre moniteurs placés en forme de croix, présente un autre processus de destruction et de reconstruction, car au centre de l'oeuvre il n'y a rien d'autre que le mur, le reste du corps de Gary Hill étant absent.

Confrontant ainsi le spectateur à l'autre, ses installations le questionnent aussi sur sa propre identité. Face aux images, au texte, au dialogue, à l'espace, il se voit irrémédiablement contraint à une remise en question par rapport à lui-même et à sa relation avec ces éléments.

Gary Hill pose les problèmes du rapport de l'homme à la société et semble s'attacher directement aux difficultés de la rencontre avec l'autre, en explorant de nouvelles possibilités technologiques à l'aide de moniteurs, bandes vidéo, bandes son, lentilles, synchronisateurs, ordinateurs, commutateurs...

La remise en question de l'espace

Ses dispositifs à la fois imposants et fragiles, accessibles et insaisissables obligent le spectateur à prendre conscience de sa position dans l'espace.

L'art vidéo et les arts électroniques dans leur ensemble ont cette particularité de questionner fondamentalement l'espace dans lequel ils sont diffusés. Ils suggèrent une présentation unique.

Les nouvelles technologies avec les arts qui en découlent tendent à annuler les distances qui séparent les espaces physiques, à modifier les rapports classiques entre monde privé et monde public, entre subjectif et objectif.

Pour des artistes comme Gary Hill, la mise en place de leurs oeuvres est une question fondamentale puisque ces oeuvres portent en elles un nouveau rapport entre nos espaces mentaux, physiques et virtuels.

Gary Hill a donc eu cette année trois expositions: au Musée d'Ixelles en Belgique, au Centre de Saint-Gervais à Genève, et au Centre Georges Pompidou à Paris. Cette dernière a été présentée à l'I.V.A.M. en Espagne, au Stedelijk Museum aux Pays-Bas, et à la Kunsthalle de Vienne en Autriche.

La multiplication des expositions d'un même artiste dans un laps de temps déterminé est un fait fréquent.

Malheureusement, les artistes sont trop souvent projetés sur la scène artistique de façon excessive et le public ne peut que suivre ce mouvement.

Il est également dommage de vouloir à tout prix surcharger les espaces d'exposition avec des installations vidéos qui demandent beaucoup d'intimité et d'attention.

S'il faut faire une remarque sur l'exposition des Galeries Contemporaines du Centre Georges Pompidou, il est regrettable qu'il y ait eu autant d'oeuvres présentées et qu'elles aient été placées aussi près les unes des autres. En effet, Gary Hill tend à mettre le spectateur dans une position active, dans un processus de réflexion qui se fait difficilement avec les interférences des sons et le changement d'univers de chaque salle.

Le rapport de l'oeuvre au public est trop souvent négligé.

Beaucoup de choses sont encore à faire dans ce domaine car nous devons favoriser la confrontation de l'art avec le public. C'est à nous, médiateurs en art, organisateurs de manifestations culturelles, de permettre un dialogue entre l'artiste et le public. Car l'art n'existe que s'il est vu.

Véronique Leger

¹ Gary Hill est né en 1951 à Santa Monica en Californie. Sculpteur à l'origine, il réalise ses premières bandes vidéo et installations dès 1973. Il a étudié à l'Arts Students League de Woodstock, New York, puis travaillé et enseigné dans différentes villes de l'Etat de New York. Il a été invité notamment au Japon en 1984- 1985, et vit et travaille actuellement à Seattle sur la côte Est des Etats-Unis.

² "L'ère binaire, nouvelles interactions": Dumb Type, Monica Droste et Guy Rombouts, Rainer Ganahl, Tony Gragg, Rodney Graham, Ingo Gunther, Gary Hill, Matt Mullican, Nam June Paik, Panamarenko, Jeffrey Shaw, Jeff Wall.

³ "Métamorphoses", Centre de Saint Gervais, Genève, Suisse

⁴ "L'écriture du Désastre", Maurice Blanchot, 1980

⁵ "Gary Hill", Galeries Contemporaines du Centre Georges Pompidou, Paris

Photo: Gary Hill, *Inasmuch as it is Always taking Place*, 1990
Crédit photographique: IVAM, Centre del Carme

En attendant les Barbares

- Qu'attendons-nous, rassemblés sur l'agora?

On dit que les Barbares seront là aujourd'hui.

- Pourquoi cette léthargie, au Sénat?

Pourquoi les sénateurs restent-ils sans légiférer?

Parce que les Barbares seront là aujourd'hui.

A quoi bon faire des lois à présent?

Ce sont les Barbares qui bientôt les feront.

- Pourquoi notre empereur s'est-il levé si tôt?

Pourquoi se tient-il devant la plus grande porte de la ville,
Solennel, assis sur son trône, coiffé de sa couronne?

Parce que les Barbares seront là aujourd'hui

Et que notre empereur attend d'accueillir

Leur chef. Il a même préparé un parchemin

A lui remettre, où sont conférés

Nombreux titres et nombreuses dignités.

- Pourquoi nos deux consuls et nos préteurs sont-ils

Sortis aujourd'hui, vêtus de leurs toges rouges et brodées?

Pourquoi ces bracelets sertis d'améthystes,

Ces bagues où étincellent des émeraudes polies?

Pourquoi aujourd'hui ces cannes précieuses

Finement ciselées d'or et d'argent?

Parce que les Barbares seront là aujourd'hui

Et que pareilles choses éblouissent les Barbares.

- Pourquoi nos habiles rhéteurs ne viennent-ils pas à l'ordinaire
Prononcer leurs discours et dire leur mot?

Parce que les Barbares seront là aujourd'hui

Et que l'éloquence et les harangues les ennuiet.

- Pourquoi ce trouble, cette subite

Inquiétude? - Comme les visages sont graves!

Pourquoi places et rues si vite désertées?

Pourquoi chacun repart-il chez lui le visage soucieux?

Parce que la nuit est tombée et que les Barbares ne
sont pas venus

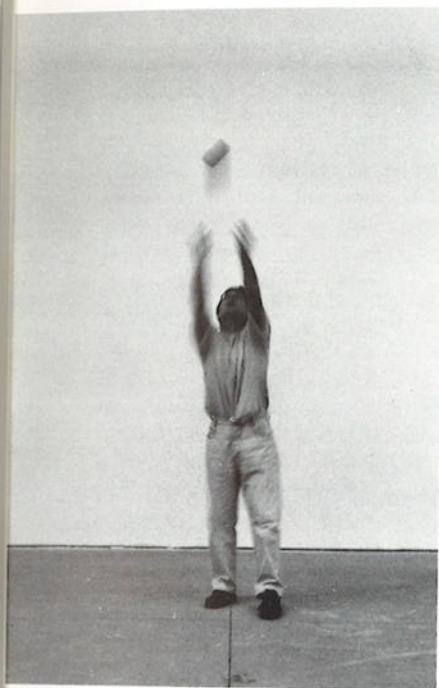
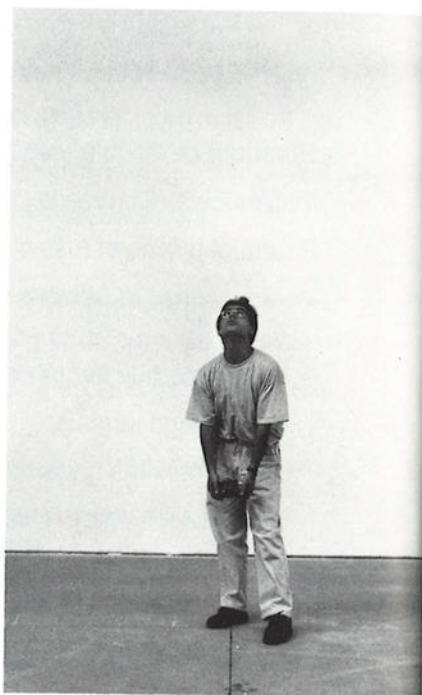
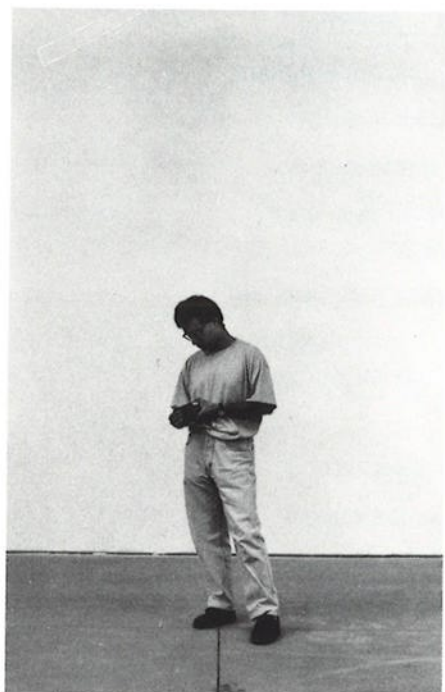
Et certains qui arrivent des frontières

Disent qu'il n'y a plus de Barbares.

Mais alors, qu'allons-nous devenir sans Barbares?

Ces gens étaient en somme une solution.

Constantin Cavafy



"Les poètes et les artistes voient plus aigu"

Pourquoi le choix d'un poème?

Pourquoi s'exprimer avec les mots d'autrui?

Parce que, comme disait Baudelaire, "les poètes et les artistes voient plus aigu".

J'ai choisi le poème du poète d'Alexandrie Constantin Cavafy pour accompagner le projet d'un jeune artiste espagnol, Pau Lagunas, élève de l'Ecole comme moi, dans le but d'exprimer, d'une certaine manière, une incertitude.

Dans le poème "En attendant les Barbares" de Cavafy, les barbares signifient un événement attendu, une probabilité qui est peut-être déjà arrivée dans le passé et qui nourrit la nostalgie d'un changement, qui est peut-être même une rénovation ou une vérité imposée de force. Les barbares sont ainsi le symbole de tout ce qu'au fond nous espérons et nous craignons en même temps; ils sont toujours présents parmi nous en tant que désir obscur (les barbares sont-ils contre la civilisation ou est-ce la civilisation qui les invite?). C'est bien dans cette obscurité qu'en lisant le poème, *je demande* et *je vois* sans connaître ni celui qui interroge et celui qui répond, ni le lieu où le dialogue se produit. Et si les questions sont concrètes, détaillées, et indiquent une société civilisée -institutions, conventions, pouvoirs, vêtements, cérémonies, discours- la suite des réponses a une rhétorique différente. Questions et réponses sont articulées selon les oppositions classiques nature / culture, dedans / dehors, positif / négatif, qui sont à la fois des noeuds à trancher. A la fin la solution ne leur est guère donnée et aucun des événements attendus n'a lieu. A la tombée de la nuit, l'espoir meurt et seuls restent le silence, le vide, l'absence. Les barbares ne représentent plus un changement ou une solution dernière. Mais peut-être dans ce manque de solution entrevoit-on un soulagement.

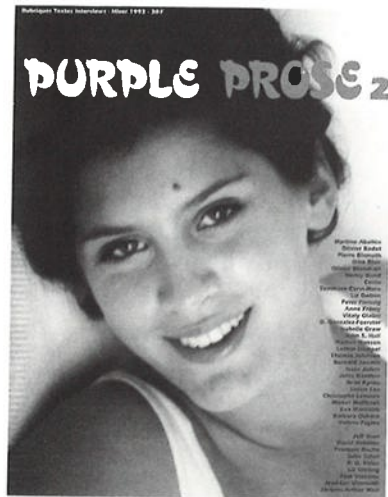
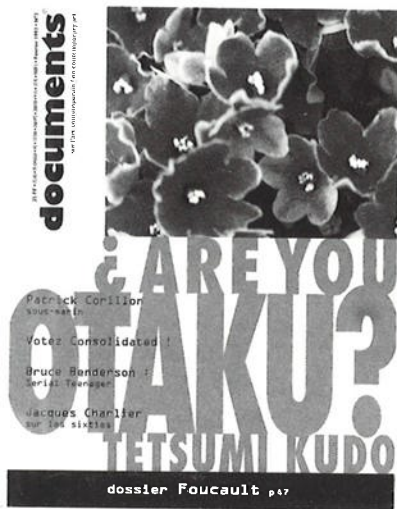
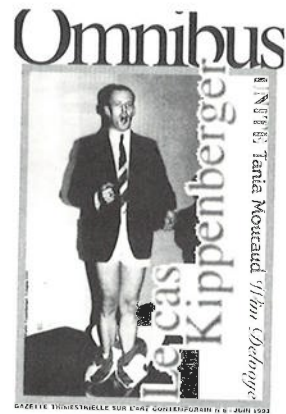
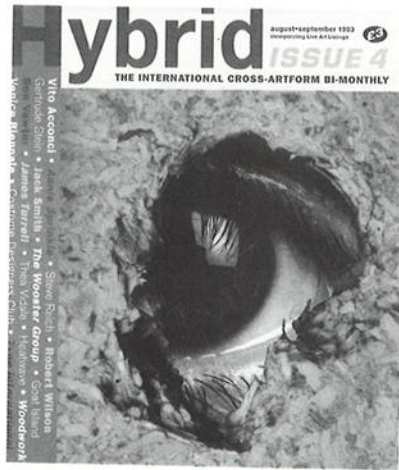
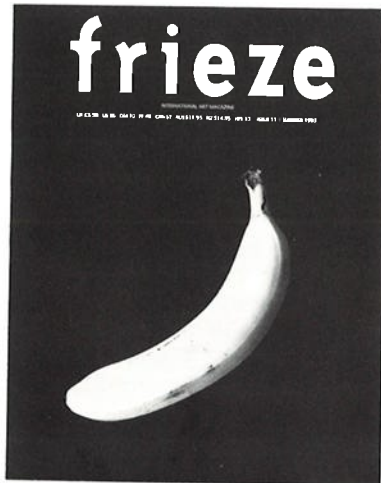
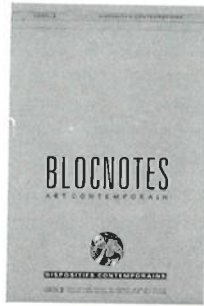
C'est, je crois, de cette façon que les oeuvres d'art m'intéressent; mon intérêt vient du fait que celles-ci me donnent des *réponses* qui laissent libre cours à toute interprétation et ne prétendent jamais avoir

trouvé la *clef* pour chaque doute. En ce sens, la poème de Cavafy me semble emblématique. La certitude d'une vérité est ennemie de l'imagination; nous voudrions peut-être qu'elle se réalise, mais si cela arrivait, elle chasserait toute ambiguïté et, en dehors de la métaphore, en ce qui concerne l'art, elle enfermerait cette liberté propre à l'énigme qui constitue son principal caractère. D'autre part, bien qu'une forte impulsion vers la vérité soit toujours présente, on ne peut certainement pas dire la *vérité* sur une oeuvre d'art, précisément parce qu'elle est, dans son ambiguïté, *vraie*.

C'est pourquoi il me paraît nécessaire de répondre à l'oeuvre d'un artiste contemporain avec les paroles d'un poète. Je résous ainsi mon doute et on y retrouve une plus grande affinité.

La question reste en suspens et c'est une question sans point d'interrogation.

Benedetta Lucherini



A quoi servent les revues d'art?

Par définition les revues se réfèrent à un type de publication très précis. Plus souples que les livres par leur aspect et par leur contenu, elles présentent l'avantage de paraître périodiquement, donc de pouvoir élaborer une pensée ou aligner des idées dans le temps. Elles devraient aussi par leur indépendance et leur ton rédactionnel vindicatif être aptes à ébaucher des perspectives nouvelles, fortes et déstabilisatrices. En d'autres termes, les revues d'art contemporain, puisque ce sont essentiellement elles qui nous préoccupent ici, présentent avant tout un intérêt pour le regard qu'elles portent sur l'art de leur temps et pour le rôle actif qu'elles jouent au niveau critique (d'une écriture sur l'art) et au niveau artistique (en tant que support spécifique pour la création).

Il y a quelques années des revues d'art¹ sont apparues grâce à l'élan donné par un marché en plein essor.

Ces derniers mois, malgré les difficultés financières que connaît le monde de l'art et la disparition de certains titres,² de nouvelles revues sont nées: **Frieze**, **Sommaire**, **Documents**, **BlocNotes**, **Purple Prose**, **Omnibus**, **Hybrid**, **Untitled**, **Documents**.³ Ce n'est peut-être pas un hasard si la majorité de ces revues sont françaises et anglaises. Ces deux pays connaissent une histoire ancienne et toujours actualisée de la critique d'art et des revues d'art. C'est en effet en Grande-Bretagne et en France que sont apparus dès la fin du XVIII^e siècle les premières revues et les premiers essais critiques sur l'art.

Un stage effectué en février 1993 dans les bureaux de **Frieze**⁴ à Londres, m'a permis de voir sur place les moyens dont dispose une jeune revue d'art, la manière dont elle est conçue, et ses objectifs rédactionnels. Il aura été l'occasion de s'interroger sur l'intérêt toujours actualisé des revues d'art et de poser des questions telles que: qu'est-ce qu'une revue d'art contemporain? Quel peut être son positionnement à l'égard des artistes et des tendances de la création? Comment écrire sur l'art contemporain? Que doit-on privilégier la médiatisation ou le parti pris?

Comme toutes les revues d'art contemporain, **Frieze** veut rendre compte de l'actualité de l'art et accueille des projets d'artistes au

format de la revue. Elle allie les intérêts du marché et ceux du versant institutionnel à quelques composantes plus expérimentales.

L'Histoire se lit à travers les réponses passionnées que les revues d'art peuvent donner sur le vif de l'actualité. Mais trop souvent, les revendications sont superficielles et identiques à celles du voisin. D'une manière générale, un constat s'impose à la lecture des éditoriaux des revues aujourd'hui: toutes usent d'un ton faussement contestataire pour défendre des notions d'engagement vis-à-vis de l'art et des artistes contemporains. Mais qu'est-ce-qu'un engagement? Où se situe cet engagement? De quel ordre est-il ?

Editer une revue d'art contemporain part d'un choix, celui de publier ce type de revue plutôt qu'un autre. Elle admet que le marché de l'art repose exclusivement sur un art traditionnel et commercial, qu'il est donc important d'aider la création contemporaine. Elle se veut par essence marginale et enrichit l'actualité artistique d'idées neuves.

Je pense qu'il est indispensable de s'engager au côté des artistes, d'élaborer un discours critique approprié à leur pensée. Cependant bon nombre de jeunes revues, aujourd'hui, reposent un peu trop sur le modèle des périodiques des années soixante-dix. En témoigne la maquette d'une revue comme **Purple Prose** (au titre riche en références datées: Jimi Hendrix, etc.). Tirée sur papier gris/recyclé, elle rappelle l'aspect des fanzines ou des revues d'avant-garde des années 1970. Toutes ces jeunes revues se veulent "up to date" avec des références musicales rock ou punk. La couverture de **Frieze** (n°11, été 1993) évoquant le Velvet Underground, l'intérêt récent pour les articles que Dan Graham avait pu écrire sur la musique rock (**BlocNotes**, n°3, 1993), la place accordée à la performance, l'interférence entre différentes disciplines artistiques attestent de ce retour des années soixante-dix et du caractère très mode des jeunes revues actuelles.

Esthétiquement ces revues sont envisagées selon des perspectives multiples. Toutes semblent cependant partager un point commun: l'objet traité compte autant que la manière dont il est traité formellement au niveau de la mise en page et des illustrations. Chacune d'elle vit de manière modeste, mais privilégie la volonté de créer un style qui lui est propre.

La page est entrevue comme un espace concret où la disposition des illustrations par rapport aux textes ou la typographie donnent un sens supplémentaire à l'ensemble.

D'autres revues plus anciennes, comme **Interfunktionen**, **Nummer**, **Extra**, **Artforum** ou **Avalanche**⁵ multipliaient elles aussi les pages offertes aux artistes.

Une revue d'art contemporain constitue une puissance de renouvellement en soit. Même si **Documents**, **BlocNotes** et **Frieze** parlent du contexte artistique actuel, leur manière d'appréhender le travail des artistes, d'écrire à leur sujet et de l'illustrer n'est pas la même. **Purple Prose** rend compte sous la forme de nombreux entretiens ou de textes écrits par des artistes et des critiques, du travail d'une pléiade d'artistes comme H.Bond, X.Veilhan, J.L.Vilmouth, B.Joisten, D.Gonzalez-Foerster, C.Closky, ou M.Aballéa. L'expression de chacun de ces groupuscules justifie une revue.

Il serait certainement intéressant de créer une revue conçue comme un support privilégié pour accueillir le travail des artistes. De sorte que les interventions au sein de ce médium imprimé ne soient pas dissociées du travail de l'artiste invité ou ne soit pas un simple exercice de style. Les revues pourraient se rapprocher de l'idée du livre d'artiste qui lui offrirait la possibilité de remettre en question la nature-même de sa pratique artistique. Plutôt que de traiter de la nécessité d'un engagement dans l'art, cela entraînerait les revues à redéfinir leur fonction, et leur relation avec l'art de leur époque.

Il en va de même au niveau du contenu et d'une écriture sur l'art contemporain. On peut se demander si **Documents**, **Purple Prose** ou **BlocNotes** sont préoccupées par une tâche critique qui accompagne les productions spécifiques des artistes. Si oui, elles deviennent aptes à constituer des lieux d'engagements, de confrontation et d'émulation.

La difficulté pour une jeune revue consiste justement à trouver un mode rédactionnel adapté au regard qu'elle porte sur l'art. Il y a en effet différentes façons d'écrire sur l'art: de manière descriptive, subjective, informative, normative, journalistique, théorique, analytique, littéraire ou poétique. On peut parler des oeuvres en fonction de leurs contextes politique, historique ou culturel, aussi bien que du contenu, de la forme ou de l'esthétique.

La naissance d'une revue appelle la recherche de nouvelles formes d'art et de nouveaux moyens d'exprimer les contenus des œuvres. Un des moyens les plus efficaces pour développer le langage aussi bien que les idées, est le mode de la discussion. L'éditorial du numéro 0 de **Documents** allait tout à fait dans ce sens: "Documents entend donner la parole aux artistes (...). Revue d'art sans comptes rendus ni annonces d'expositions, Documents accueillera aussi les débats, les prises de position théoriques et les engagements polémiques dans l'actualité, trop souvent absents de la scène artistique." Les numéros thématiques⁶ de BlocNotes, quant à eux, axent la revue vers un pôle de réflexion: "BlocNotes forme le désir d'un autre territoire. Il s'agira donc, en bloc, de vivre des propositions, des initiatives, des rencontres. D'ouvrir un espace de réflexion"⁷. Plus qu'un problème purement lié aux revues, le problème de l'écriture sur l'art remet à chaque fois en cause les fonctions et les difficultés de la critique d'art. "Parce que la participation du critique à l'oeuvre de l'artiste est nécessaire, et il faut démontrer qu'elle est nécessaire. (...) N'étant pas un jugement la critique est un acte; (...) c'est un acte lié à un autre acte, celui de l'artiste".⁸

Sylvie Mokhtari

¹ **New Art International** (Paris, 1985), **A Les Aventures de l'Art** (Paris, 1990), **Muséart** (Paris, 1990)

² **Artscribe** (Londres, 1993)

³ **Frieze** (Londres, 1992), **Sommaire** (Paris, 1992), **Documents** (Paris, 1992), **BlocNotes** (Paris, 1992), **Purple Prose** (Paris, 1992), **Omnibus** (Paris, 1992), **Hybrid** (Londres, 1992), **Untitled** (Londres, 1992), **Documents** (New York, 1992)

⁴ *Frieze*: 21 Denmark Street, Londres.

La revue fonctionne autour d'un petit groupe de trois à quatre personnes: Matthew Slotover (directeur), Thomas Gidley, Amanda Sharp et Tony A. Arefin

⁵ **Interfunktionen** (*Zeitschrift für neue Arbeiten und Vorstellungen*): revue allemande fondée par Friedrich Wolfram Heubach en 1968. **Numer**: revue allemande fondée en 1971 par Heinz Breloh. **Extra** (*Ein Kunstmagazin*): revue allemande fondée en 1974 par Werner Lippert. **Artforum**: revue américaine fondée en 1962 par John Irving. **Avalanche**: revue américaine fondée en 1970 par Willoughby Sharp

⁶ **BlocNotes**: n°1, Stratégies d'expositions; n°2, Epidémie; n°3, Dispositifs contemporains

⁷ **BlocNotes**, éditorial, n°1, 1992

⁸ G.C. Argan, propos recueillis lors des Incontri Internazionali d'Arte, *Critica in Atto*, Rome, Palazzo Taverna, 6-30 mars 1972

The curator: "an architect of possibility"?¹

"... An exhibition organizer, that's what I am in my private dreams at night, that's what I do, I dream of shows like other people perhaps dream of making pieces or making music".²

At the end of the Magasin School, whilst working together with the other students of the course on our "finals" exhibition, I felt the need to focus once more on questions of methodology, and research further the identity of the "curator". The best way to do it, I thought, was to interview a sample of curators I had the good fortune to encounter this year, whose work greatly differs from one another, and hope they would give away some secrets. Whether they have or not is to the reader will decide. On my part, I felt I was dealing with very precious material, and therefore committed to report the maximum amount of information each of them delivered, and to respect the spirit of the interview. With David Sylvester I had a telephone conversation in which the answers were dictated. Christian Leigh answered to my questions by fax. With Alanna Heiss I had the privilege of spending one summer afternoon in her New York apartment and tape record her interview, which therefore has the length and the freedom of a conversation.

Inevitably, many a complex picture about the identity and function of the curator have emerged: the human role in the mediation between the artist and the public weighs enormously but cannot be quantified. It must be assessed somewhere between the humble position of "neutrality" and the assertion of "creativity". David Sylvester has once more alerted me that a curator must be primarily committed to the aesthetic of the exhibition and to the effectiveness of its hanging: a curator be ruthless in the selection of the works to exhibit, and secondly be concerned with art historical or other discourses. This position is partially shared by Alanna Heiss when, in relation to her Painting Exhibition she describes it as the "minimal curatorial situation I could envisage, or possibly the maximal". For her, the height of a curator is reached through a minimum of conceptual interference with the works exhibited. However, this has to be reconciled with a belief in "socio-political" commitment and personal satisfaction. The optimal ratio cannot but be based on their dialectic interaction. The curator plays with rules of fairness and balance, and finds his freedom in the game of aesthetic possibilities. Christian Leigh subverts the order of

the question "what can you do for me?" from artist vs. curator to curator vs. artist in a process which is a cultural reflection on our era.

I warmly thank David Sylvester, Christian Leigh, and Alanna Heiss for their revelations, which have already provided me with "food for thought" in relation to the exhibition **More than Zero**. The show has no "theme" and is based on a "minimal" curatorial level: it aims to present the work of eight international artists, who are relatively or completely unknown to the general public, whose work we feel is relevant to the contemporary art scene, and whose pieces should interact well and be effective in relation to the space at our disposal.

Alessandra Pace

¹ In his essay from the catalogue *The Silent Baroque* Donald Kuspit wrote of Christian Leigh: "His exhibitions offer a quasi-synthesis in which each artistic part retains its own integrity and pathos while participating in an architecture of possibility larger than itself"

² Conversation with Alanna Heiss, New York, July 1993

David Sylvester

Do you separate the tasks of a curator from those of art historian?

Most good curators, but not all, are good art historians. Most art historians are not good curators because they tend to put too many works in the exhibition. Because of their art historical interest they are not ruthless enough in making their selection.

In your last Venetian exhibition on Francis Bacon it surprised me to see most of the works hung on side walls avoiding the frontal impact of main walls. Was this a device to deal with a difficult space and lighting problems, or rather a way of forcing the public into a "lateral" and intimate view, perhaps following you in your mourning tribute to Bacon?

I wanted to have daylight. Francis Bacon insisted on having his pictures glazed. If you put glazed pictures opposite daylight, you have reflection. I wanted above all to have daylight. If the exhibition had been hung in electric light it would not have had the same effect. Daylight brings life to the pictures.

Why have you chosen not to commit yourself to an institution and rather work free-lance?

No institution has ever offered me a job or asked me to apply for one.

Do you feel that your working method has a dialectic relationship with that of your colleagues and do you think there is a "British style" of exhibition making?

I can think of colleagues with whom I feel I do have a positive relationship. I was inspired by the Robert Ryman at the Tate Gallery and the Matisse exhibitions both in New York and Paris. I find that most exhibitions in this country are badly done. But I do feel a great affinity with the way Nick Serota personally (but not other people at the Tate), Charles Saatchi and Anthony D'Offay work.

Christian Leigh

To what degree is the role of a contemporary art curator that of "architect of possibility", and do you feel that such "architecture" is best provided by theme exhibitions?

Firstly, I must qualify that I don't really consider myself a "curator" per se. Curating is only one way in which I choose to express certain ideas. I write and do other things. I am working on projects that involve video, film, performance, and theatre. These are projects in which I will have any number of various roles... The difference is that I am starting with exhibitions and moving outward. Let's face it, the curator and the art critic are at the bottom of the barrel within the contemporary art world. I have said before that the standard relationship between artist and curator is built upon the question, posed artist to curator, "What can you do for me?", and that my work is partly about posing that question in the reverse. To the artist. For the most part, artists, especially in America, see a curator as a means to a desired end and nothing more...(But some) artists really do take an interest in the larger whole they are part of, and try to grapple with some of the issues concerning how their work exists within the terrain of the postModern.

Do you think that in contemporary society the work of art has to some degree lost its power to "speak for itself" and that perhaps, in a post-avant-gardes era such as ours, it is the task of the curator to corroborate art with some notion of "style" or "trend", to which artists no longer adhere in the explicit form of "movements"?

Absolutely no work of art has lost the power to speak for itself. What we have a lack of is an audience to listen to that work of art...To look at a work of art and connect with it and build upon that is more radical than anything else can be, because it defies all status quo renderings of order and can erupt in delightful anarchy.

It is certainly not my job to make things clear for people. What a bore that would be. I'll leave that to the historians a hundred years from now.

How do you estimate the intimate aspect of art and do you see this as opposed to the mediatization of art?

I contemplate single works of art all the time, but that is not what my work is about... But my work is about bringing them together evocatively and purposefully, and not keeping them apart. I fear preciousness on any level in terms of creativity. It is what keeps prices high but creativity low.

What do you judge the difference between a free-lance and a public gallery curator to be?

The difference is between one curator and another, and various approaches, though clearly curators at public galleries do have a certain responsibility to their communities in terms of education and public awareness.

Alanna Heiss

What motivated you in founding PS1 and what keeps you going?

It's my life. I ended up initiating institutions because it was exciting to do that in New York during the '70s, and it became necessary to do it in New York during the '80s. They were just envelopes for exhibitions. So we were trying to build a bureaucracy that would be tailor-made to umbrella the exhibitions which in turn were tailor-made to be the kind of thing that would exist for my colleague curators and my artists friends. The question which one has to ask is were they successful at other times, and the answer generally is yes. The next question has to be are those ones of the '70s successful now? And that answer is much different: some are yes and some are no. My only way of judging this is not through my own exhibitions - obviously as the director I have the power to change my institution slightly to deal with my own exhibition desires - but more how they function as an umbrella for exhibitions which friends or colleagues wish to use.

You mentioned earlier the Painting show that you did a year ago, which didn't have a theme.

New York is a kind of hot pit. It is a conservatory raising vegetables. It has glass walls and inside the New York art world grows. All these artists and art organizers and critics and intellectuals are in this one

magnificent town. But it has all these glass walls and the sun beats down on us, which we are very grateful for because this is how we grow. But, on the other hand, there are problems that are involved with being in a conservatory or in a hot house. One of those is that you don't easily want to make yourself into an idiot, because this is too apparent to everybody. In New York it is very hard to disguise your innocence because people always see you looking and then you are seen on the street doing this or you are reported the next day to have been in such and such studio. So, I have a tactic to deal with this, for a public personae situation, and that is to be extremely open about that which I do not know about and people either think that I am silly or telling everybody I don't know about it, or they say it's been apparent to everybody that I don't know about it, or they think I'm lying and that I do know all about it but I'm pretending I don't know any about it. But this is a very important point in painting. I'm known in the trade as a sculpture curator, it just means that I know it better than I know painting, and I would say this is certainly true. So, in New York, when I confess that I don't know anything about painting it makes me somehow an unusual person because in New York people don't confess that very easily and maybe in other places too. But once every ten years I do a painting show and I announce to everybody that I'm going to do it and I announce that I haven't looked at paintings in the last ten years so I'm sort of virginal and last year I did that. I called up everybody I knew and I got lists of names, I said that I was going to do a painting show and since my reputation is not identified with paintings I can afford to do a show that is a failure, which is a very big thing to do, you know. I can afford to do a show that has no theme because my intellectual reputation is not dependent on it, and one can really relax... went to 400 studios in a year... it was just a show at PS1 with 100 painters. I did this with great innocence. I just showed all this work. My dream was to put a lot of work without any theme under one roof... so, if I can get all these paintings reasonably installed, then we are going to have an extraordinary show because, I thought, it would have no theme by a curator. Obviously, there's a theme in the sense that I chose some people and didn't choose other... It was the minimal curatorial situation I could envision, or possibly the maximal.

To do that, requires a lot of mythology which is in the jungle survivor's instinct, and naturally I called up the people that I think are interesting and asked them who they looked at and I tried to get a kind of cross current of what was going on. I tried all these things. And I listened to every gossip monger I could and I talked to artists all the time and asked them who they were looking at, but what I did not have was a

pre-conceived notion... The thing that I am very proud of is that it was really well installed, and it gave the audience a chance to go through the show and without bumping into me, trying to decide what they felt about the show, and go and pursue painters that they liked and not pursue painters that they didn't.

I thought that what I would do is hire an interior decorator. It's always been a dream of mine to choose all the artists to show, get all the artists in one room and, then walk away. Hire an interior decorator who has no responsibilities to any of the artists or any of the shows: doesn't know anything about art. And have the interior decorator install the show that looks good... So, I said: I want to turn the museum over to you. You can do whatever you want by putting them next to each other. And they said "well, what we'll do is work with the architecture of the museum and the moldings", and I said "well, there's nothing to work with there, because the moldings are staying". So they said "well, we could make some special moldings and frames". I said "oh, no. You don't change the moldings in museums and you don't change the frame of the paintings, so that's not an issue". So, these very famous interior decorators would say "well, then maybe we will work on the thematic situation of the colours of the walls". And I said "oh, no. This is not an issue because the colour's the same. In a group show the colour's always white - or off-white. But there's no change because in a group show you can't make colour changes because it would change the nature of the paintings. Not working directly with an artist you cannot make colour changes. So then, the interior decorator said "well, we could hang some higher, some lower" and I said "well no. You can't do that either because in a large group show you must install regulation height, because that gives the neutrality that a group show requires in a painting show. So, you are always hanging on white or off-white walls, the moldings in the rooms are as they are and the height is established". So, the decorator said "well, what are we doing?" And I said "well, you're doing the most important work of all, which is to choose which painting goes next to which painting"... To me, the greatest responsibility of my life in a group show is which art to put next to which art. You know, how to put it there, how to put it up, right? And to a decorator that's a minor job. And that's the end of the story!

Le commissaire d'expositions: un "architecte du possible"?¹

"... Un réalisateur d'expositions, voilà ce que je suis dans mes rêves la nuit... voilà ce que je fais, je rêve de réaliser des expositions comme d'autres rêvent peut-être de faire une oeuvre ou de faire de la musique."²

En fin d'année de l'Ecole du MAGASIN où tous les élèves préparent ensemble l'exposition "de fin d'année", je ressens le besoin de me concentrer une fois de plus sur les questions de méthodologie, et de creuser davantage l'identité du "commissaire d'expositions". La meilleure façon de le faire, me semblait-il, était d'interviewer un échantillon de commissaires que j'ai eu la chance de rencontrer cette année, les uns travaillant de manière très différente des autres, et en espérant qu'ils me confient quelques secrets. Le lecteur décidera s'ils l'ont fait ou non. Pour ma part, j'ai été consciente de l'importance de ces informations et j'ai voulu transmettre le maximum de ce que chacun a livré tout en respectant l'esprit de l'interview.

Avec David Sylvester, il s'agissait d'une conversation téléphonique dont les réponses m'ont été dictées. Christian Leigh a répondu à mes questions par fax. J'ai eu le privilège de passer un après-midi chez Alanna Heiss à New York où j'ai pu enregistrer l'interview.

Inévitablement, maintes images complexes concernant l'identité et la fonction du commissaire d'exposition ont émergé: médiateur entre l'artiste et le public, le rôle humain est fondamental mais ne peut être quantifié. Il se trouve quelque part entre la position, il doit entre autre tenir compte du discours de l'histoire de l'art. Cet avis est partagé en partie par Alanna Heiss quand elle décrit son Exposition de Peintures comme la "situation minimale que je pouvais envisager, ou maximale peut-être, pour un commissaire d'expositions". Pour elle, un commis modeste de la "neutralité" et celle de la revendication de la "création".

David Sylvester m'a rappelé encore que le commissaire d'exposition devrait s'engager avant tout à respecter l'esthétique de l'exposition et l'efficacité de l'accrochage: il ne devrait pas faire de compromis en ce qui concerne le choix des oeuvres et, deuxièmement, est d'autant plus fort quand il se limite à un minimum d'interférence conceptuelle avec les oeuvres exposées. Cependant, il faut concilier cette position avec son engagement "socio-politique" et prendre en compte sa propre satisfaction. La proportion optimale de ces différents composants ne peut être fondée que sur l'interaction dialectique. Le commissaire d'exposition joue avec les règles de justesse et d'équilibre, trouve sa liberté dans le jeu de possibilités esthétiques.

Christian Leigh inversera la question "qu'est-ce que tu peux faire pour moi?" proposée traditionnellement par l'artiste au commissaire d'exposition. Un processus qui reflète la culture de notre époque.

Je remercie vivement David Sylvester, Christian Leigh et Alanna Heiss de leurs révélations qui m'ont déjà donné à réfléchir pour ce qui concerne l'exposition **More than Zero**. L'exposition n'a pas de thème, elle est fondée

sur un niveau minimum d'intervention des commissaires. L'objectif est de présenter huit artistes internationaux qui sont relativement ou complètement inconnus du grand public; leur travail nous paraît pertinent sur la scène de l'art contemporain, leurs pièces devraient fonctionner ensemble avec l'espace dont nous disposons.

Alessandra Pace

¹ Dans son texte du catalogue *The Silent Baroque* Donald Kuspit a écrit à propos de Christian Leigh : "Ses expositions proposent une quasi-synthèse dont chaque part artistique retient sa propre intégrité et son propre pathétisme tout en participant dans une architecture du possible plus grande que lui-même".

² Conversation avec Alanna Heiss, New York, juillet 1993

David Sylvester

Est-ce que tu différencies le rôle du commissaire d'exposition de celui de l'historien d'art ?

La plupart des bons commissaires d'expositions, mais pas tous, sont de bons historiens d'art. La plupart des historiens d'art ne sont pas de bons commissaires d'expositions car ils ont tendance à vouloir exposer trop d'œuvres. En raison de leur intérêt par rapport à l'histoire de l'art ils n'arrivent pas à être assez pointus dans leur choix.

A ta dernière exposition de Francis Bacon à Venise, j'étais surprise de voir la plupart des oeuvres accrochées sur les murs de côté sans que tu aies utilisé les murs principaux pour un impact frontal. Était-ce une solution aux problèmes de l'espace et d'un éclairage difficile ou plutôt un moyen d'amener le spectateur à un regard "latéral", intime, à te suivre peut-être dans ton hommage de deuil à Bacon?

Je voulais un éclairage naturel. Francis Bacon insistait pour que ses tableaux soient vitrés. Si tu accroches des tableaux vitrés en face de la lumière naturelle, il y a inévitablement de la réflexion. Je voulais surtout la lumière du jour. Si l'exposition avait été accrochée sous un éclairage électrique elle n'aurait pas eu le même effet. L'éclairage naturel rend les tableaux vivants.

Pourquoi as-tu choisi de travailler en "free-lance" plutôt qu'avec une institution ?

Aucune institution ne m'a jamais proposé de travail ni n'a sollicité ma candidature.

Est-ce que ta méthode de travail a un rapport dialectique avec celle de tes collègues et est-ce qu'il existe un "style britannique" pour réaliser des expositions?

J'ai des collègues avec lesquels il me semble avoir des rapports positifs. J'ai été inspiré par l'exposition de Robert Ryman à la Tate Gallery, par les

expositions de Matisse à New York et à Paris. Je trouve que la plupart des expositions dans ce pays sont mal faites. Mais je ressens une grande affinité avec la façon dont travaille personnellement Nick Serota (mais pas forcément avec d'autres à la Tate), avec Charles Saatchi et Antony D'Offay.

Christian Leigh

Jusqu'à quel point le rôle d'un commissaire d'exposition d'art contemporain est-il celui de l'"architecte du possible" et crois-tu que les expositions à thème sont le meilleur moyen d'arriver à une telle "architecture"?

Premièrement, je voudrais signaler que je ne me considère pas comme commissaire d'exposition *per se*. Réaliser des expositions n'est qu'un moyen d'exprimer certaines idées. J'écris, je fais d'autres choses. Je travaille actuellement sur des projets qui utilisent la vidéo, le film, la performance et le théâtre. Ce sont des projets dans lesquels je jouerai de nombreux rôles différents... La différence, c'est que je commence avec les expositions et que j'élargis. Soyons clairs, le commissaire d'exposition et l'artiste sont en bas de l'échelle du milieu de l'art contemporain. J'ai déjà dit ailleurs que le rapport typique entre artiste et commissaire d'expositions est fondé sur la question posée par l'artiste au commissaire d'expositions "Qu'est-ce que tu peux faire pour moi ?" et que mon travail consiste, en partie, à inverser cette question. Pour la plupart, surtout aux Etats-Unis, les artistes voient dans le commissaire d'expositions un moyen, une fin et rien d'autre... Mais quelques artistes sont réellement intéressés par l'enjeu que représente le milieu dont ils font partie et essaient d'affronter certaines questions concernant le fonctionnement de leur travail sur le terrain du Post-moderne.

Est-ce que tu crois que, dans la société contemporaine, l'oeuvre d'art a, jusqu'à un certain point, perdu sa capacité de parler pour elle-même et que peut-être, dans une époque post-avant-garde telle que la nôtre, c'est au commissaire d'expositions de corroborer l'art avec quelque notion de "style" ou de "tendance" à laquelle les artistes n'adhèrent plus dans une forme explicite de "mouvements"?

Aucune oeuvre d'art n'a perdu son pouvoir de parler pour elle-même. Ce qui nous manque, c'est un public pour écouter cette oeuvre d'art... Regarder une oeuvre, dialoguer avec elle et construire là-dessus est plus radical que toute autre chose car cela défie tout status quo d'interprétations d'ordre, et peut à tout moment exploser dans un délire anarchique.

Ce n'est certainement pas mon travail de rendre les choses plus claires. Ce serait trop ennuyeux. Je laisse cette tâche aux historiens de l'avenir.

Quel est ton opinion sur l'aspect intime de l'art, et est-ce que cela s'oppose à la médiatisation de l'art ?

Je contemple souvent des oeuvres individuelles mais ce n'est pas le propos de mon travail... il s'agit de les regrouper de façon provocatrice et dans un but précis, de ne pas les laisser éloignées. Je crains ce qui est précieux à tout niveau en termes de création. C'est ce qui maintient les prix élevés et rabaisse le niveau de la création.

Quelle est la différence entre le commissaire d'exposition "free-lance" et celui d'une institution ?

La différence? Elle va d'un commissaire à un autre; les commissaires d'institutions ont une responsabilité évidente vis-à-vis du public tant au niveau de l'initiation que de la prise de conscience de celui-ci.

Alanna Heiss

Qu'est-ce qui t'a motivé pour fonder PS1 et qu'est-ce qui te fait continuer ?

C'est ma vie. J'ai fini par créer des institutions parce qu'à New York, dans les années 1970, c'était passionnant et pendant les années 80 il était devenu indispensable de le faire. Nous étions en train de construire une bureaucratie pour chapoter les expositions qui, à leur tour, étaient conçues spécialement pour des amis-commissaires et artistes... La question que l'on devrait se poser aujourd'hui, c'est de savoir si ces expositions pourraient avoir du succès maintenant. Certaines oui, d'autres non... La seule manière que j'ai de juger n'est pas à travers mes propres expositions -évidemment, en tant que directrice j'ai le droit de changer l'institution pour correspondre à mes désirs en ce qui concerne les expositions- mais comment les expositions de mes amis ou de mes collègues fonctionnent.

Tu as parlé de cette Exposition de Peinture sans thème que tu as organisée il y a un an.

New York est une sorte de serre chaude comme pour cultiver des légumes. Elle a des murs en verre, tel est le milieu de l'art new-yorkais. Tous ces artistes, organisateurs d'expositions, critiques et intellectuels de cette grande ville... Mais il y a des murs de verre et le soleil frappe, ce qui nous plaît puisqu'il nous permet de pousser. Mais, de l'autre côté, être dans une serre crée des problèmes. Un de ces problèmes est de ne pas avoir l'air idiot puisque c'est trop évident pour tout le monde... A New York, il est difficile de maquiller son innocence puisque les gens te voient toujours en train de regarder; on te voit dans la rue et on raconte le lendemain que tu étais dans tel ou tel studio. Donc, j'ai une tactique pour affronter cela, c'est à dire lorsque je suis en public et reconnue en tant que "personnalité": j'essaie d'être extrêmement ouverte pour ce qui concerne les choses auxquelles je ne connais rien. Les gens pensent que je suis bête ou alors que je dis simplement que je n'y connais rien. Ils pensent peut-être que je mens mais que je connais très bien et que je fais semblant de ne pas connaître... Mais c'est très important en ce qui concerne la peinture. On me connaît dans le milieu comme commissaire d'expositions de sculpture, ce qui veut dire simplement que je m'y connais mieux qu'en peinture et je dirais que c'est certainement vrai... Alors, à New York, si je confesse que je ne connais rien en peinture, je paraîs bizarre puisqu'à New York et peut-être ailleurs, on n'avoue pas ce genre de choses très facilement. Mais une fois tous les dix ans je fais une exposition de peinture et j'annonce à tout le monde que je vais la faire, que je n'ai pas vu de peintures depuis dix ans et que je suis vierge en quelque sorte. L'année dernière j'ai fait cela. J'ai appelé des gens, fait des listes de noms et j'ai dit que j'allais faire une exposition de peinture. Puisque

ma réputation n'est pas identifiée avec la peinture, je peux prendre le risque de faire une exposition qui ne soit pas réussie, mais il faut le faire. Je pouvais faire une exposition qui n'avait pas de thème puisque ma réputation intellectuelle n'y repose pas donc j'étais relax... J'ai visité 400 studios dans un an... il s'agissait d'une exposition chez PS1 d'une centaine de peintres. C'est en toute innocence que je l'ai faite. J'ai montré simplement tout ce travail. Mon rêve était de regrouper beaucoup de travaux sans thème sous le même toit... donc, je pensais: si j'arrive à installer toutes ces peintures correctement, alors l'exposition sera extraordinaire puisqu'il n'y a pas de thème imposé par un commissaire. Evidemment il y a un thème dans le sens que je choisis certains artistes et pas d'autres... c'était la situation minimale que je pouvais envisager, ou maximale peut-être, pour un commissaire d'expositions.

Pour le faire, il faut créer sa propre mythologie, c'est comme l'instinct du survivant de la jungle et naturellement j'ai appelé les gens qui me paraissaient intéressants et je leur ai demandé quels étaient les artistes qu'ils regardaient et j'ai essayé de me placer au centre de ce qui se passait. J'ai essayé toutes ces choses. J'ai écouté tous les commérages possibles, j'ai parlé souvent avec des artistes et je leur ai demandé qui ils regardaient mais sans notion pré-conçue de ma part...

Ce dont je suis fière, c'est que l'exposition était bien installée : elle donnait aux spectateurs l'occasion de regarder sans me rencontrer, de décider ce qu'ils pensaient de l'exposition, de suivre les artistes qu'ils aimaient...

Je pensais que ce que je ferais, ce serait d'embaucher un décorateur d'intérieur. J'ai toujours rêvé de choisir les artistes, de les rassembler et puis de les laisser. Le décorateur d'intérieur n'aurait aucune responsabilité envers les artistes ou les expositions, il ne connaîtrait rien en art, j'ai toujours rêvé de lui demander d'installer une bonne exposition...

"Je vous donne le musée. Vous pouvez faire ce que vous voulez en accrochant les peintures" lui ai-je dit.

"Alors, nous allons travailler avec l'architecture du musée et les moulures" a-t-il répondu.

"Il n'y a rien à faire là puisque les moulures restent".

"Eh bien, nous pourrions créer quelques moulures et de nouveaux cadres".

"Ah non, on ne change pas les moulures dans un musée et on ne change pas les cadres de tableaux, donc ce n'est pas un problème".

Ce décorateur très connu a dit :

"Eh bien, peut-être que nous allons travailler sur les couleurs des murs".

"Ah non. Ce n'est pas un problème puisque la couleur reste toujours la même. Dans une exposition de groupe il s'agit toujours du blanc - ou blanc-cassé. Mais on ne change pas puisque dans une exposition de groupe un changement de couleur changerait la nature des tableaux. Si on ne travaille pas directement avec l'artiste, il n'est pas possible de changer de couleur".

Donc le décorateur d'intérieur a dit:

"Nous pourrions accrocher quelques tableaux en haut, d'autres en bas"

"Non, cela n'est pas possible non plus parce que dans une grande exposition de groupe il faut installer les tableaux selon la hauteur réglementaire parce que cela donne la neutralité nécessaire. Vous allez toujours accrocher sur des murs blancs ou blanc cassés, les moulures dans les salles restent telles quelles et la hauteur reste fixe".

"Alors, qu'est-ce que l'on fait ?", a demandé le décorateur

"Vous faites le travail le plus important, c'est à dire, choisir quel tableau sera à côté de tel tableau"...

Pour moi, la responsabilité la plus importante de ma vie dans une exposition de groupe, c'est de mettre telle pièce à côté de telle pièce. Comment faire, comment accrocher bien?... Et pour un décorateur, c'est un travail de base. Et c'est la fin de l'histoire !

Kunsthalle Bern

"Michael Asher", 17 ottobre - 29 novembre 1992

Michael Asher non immette in uno spazio preesistente, nel caso specifico la Kunsthalle di Berna, degli elementi a esso estranei, ma realizza la sua opera utilizzando la struttura espositiva stessa. Nel momento in cui ci accoglie al suo interno, essa viene sottoposta al nostro sguardo tramite un'operazione di sradicamento, spostamento, ricomposizione e condensazione di suoi elementi costitutivi.

La gravidanza dell'intera installazione risiede nel suo valore di metafora; metafora di tutto quanto gravita attorno all'opera o viene a essa sovrapposto: istituzione, mercato, modalità di circolazione e presentazione dell'opera.

I termosifoni, staccati dalle pareti e riuniti al pianterreno della Kunsthalle, ricompongono in dimensione ridotta il proprio schema distributivo. Essi rappresentano la sovrastruttura rispetto all'opera concepita nel suo valore artistico intrinseco, ma non possono farsi veicolo di significato che diventando essi stessi oggetti di contemplazione. L'opera non solo non può prescindere dal suo contesto (spaziale, socio-economico, culturale), ma fa di esso il suo materiale di elaborazione e costituzione a tutti gli effetti.

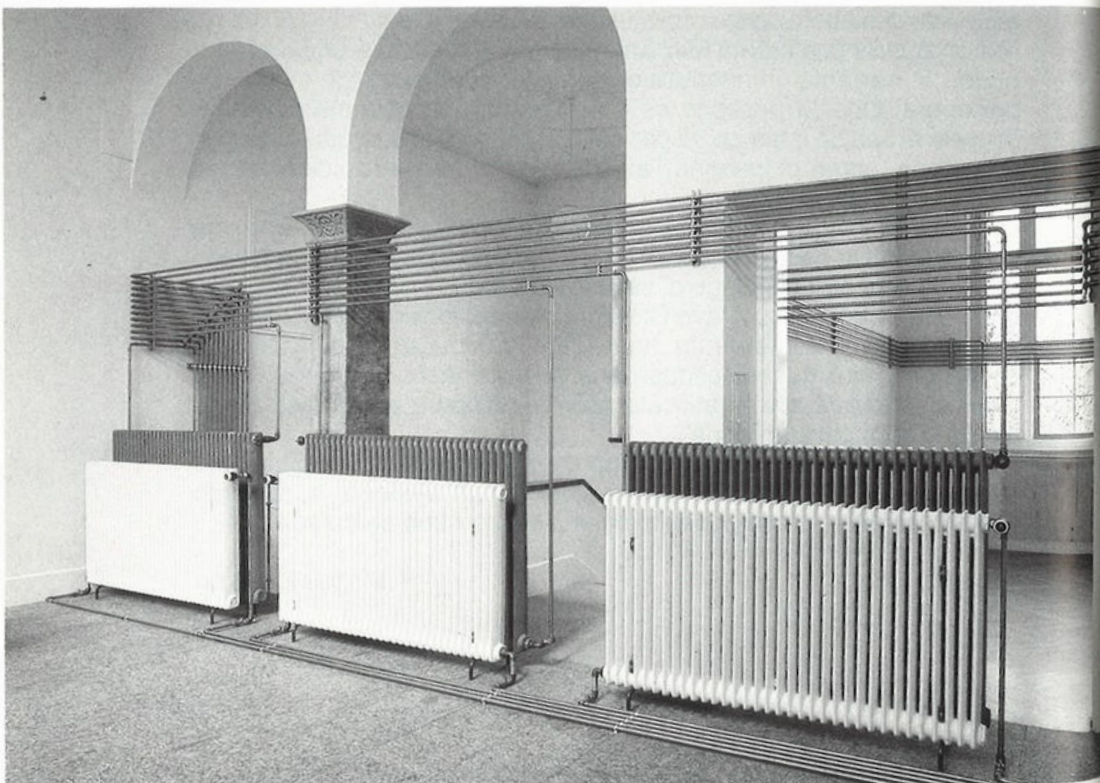
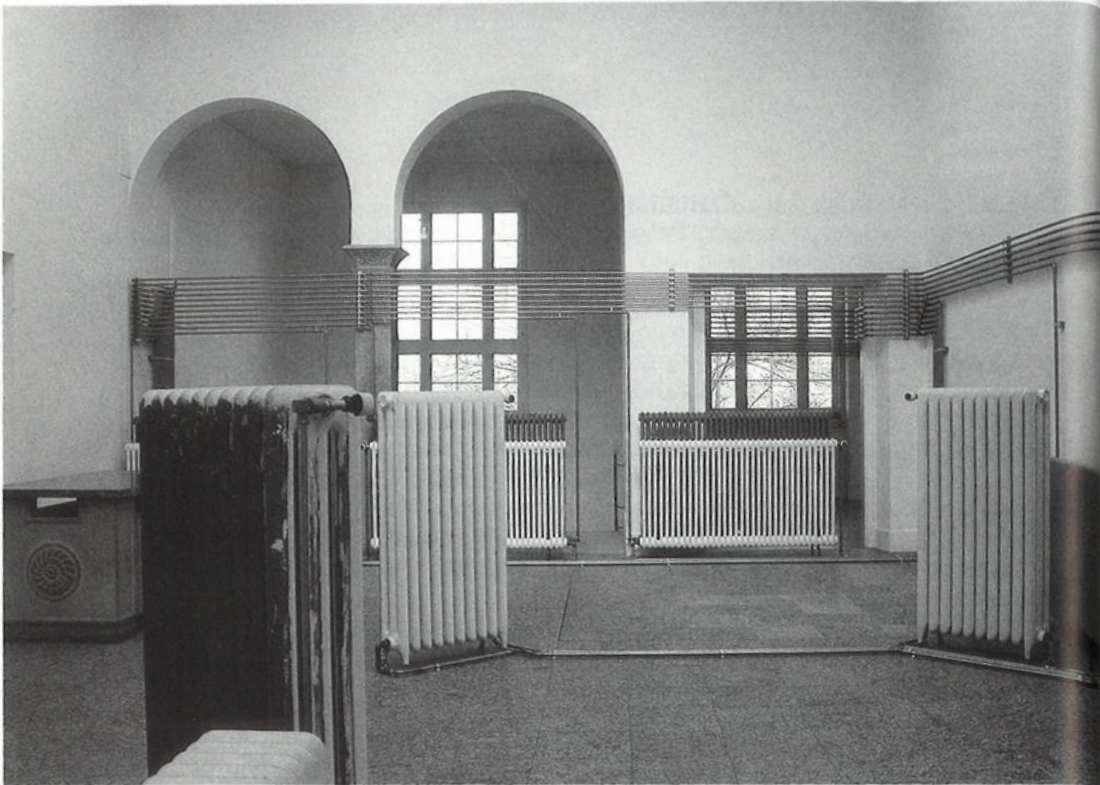
Nell'arco della sua attività Michael Asher ha proceduto a una messa a nudo, e pertanto in discussione, delle condizioni di esistenza dell'opera. Queste possono essere ricondotte in estrema sintesi ai concetti di spazio e tempo, di per sé indissociabili e in stretta unità con la materia, come ci insegna l'evoluzione del pensiero scientifico di questo secolo.

Di volta in volta l'artista si concentra su alcuni dei fattori che compongono la complessa cosmologia dell'opera, fattori che al meglio possono scaturire dal luogo di esposizione dato.

Mentre in alcuni dei suoi lavori il valore di riflessione intellettuale non è disgiunto da un intervento finalizzato concretamente in termini sociologici, con questa esposizione Michael Asher propone, se si tiene presente la sua stratificata attività, un'opera più modesta e al tempo stesso più ambiziosa.

I tubi attraverso i quali circola l'acqua, e che sono estroflessi lungo le pareti dei due piani della Kunsthalle con un evidente e raffinato risultato estetico, credo possano esemplificare il suo percorso.

Magda Petraglio



Fondata nel 1918, la **Kunsthalle Bern** ha svolto un'attività di grande significato nel panorama dell'arte contemporanea internazionale. Attraverso le risposte a tre identiche domande poste ad alcuni dei direttori che vi si sono succeduti negli ultimi decenni (Harald Szeemann, Johannes Gachnang, Jean-Hubert Martin, Ulrich Loock), è possibile ritracciare parte del suo percorso. Vengono messe in luce da un lato le caratteristiche strutturali proprie a tale istituzione, dall'altro le differenti attitudini di coloro che l'hanno diretta e ne hanno determinato il carattere.

Incontro con **Harald Szeemann**, direttore della Kunsthalle di Berna dal 1961 al 1969.
Intervista del 25 aprile 1993 a Maggia, Svizzera.

Qual è stata l'esposizione da lei organizzata alla Kunsthalle di Berna che le ha dato maggior soddisfazione e per quali motivi?

Si amano tutte le mostre che si organizzano. Ci sono naturalmente mostre che si devono fare, legate alla situazione locale, omaggi ad artisti che compiono settant'anni, le mostre di Natale... Quando si riceve un posto simile, un bellissimo spazio, situato in una città non ricca, che non ha industria, e che è una città di burocrazia, bisogna accettare fin dall'inizio la mancanza di un interesse generale e cercare di crearsi il proprio pubblico. Il vantaggio della Kunsthalle di Berna è che il direttore può presentare quello che ama. Con l'esposizione "Quando le Attitudini Diventano Forma" (1969) per la prima volta si è manifestata questa direzione nell'arte. Il momento storico e l'avvenimento culturale hanno coinciso. Sapevo che a Berna non potevo andare oltre questa esposizione. La Kunsthalle è diventata in seguito luogo di prima consacrazione. Con me era uno strumento per informare selettivamente. Prima davo un'informazione generale, vedi le mostre "Formen der Farbe" (Le Forme del Colore), "Licht und Bewegung" sull'arte cinetica, "Monochromie"... Poi mi concentravo su un artista con una personale. Inoltre ho sempre voluto che la Kunsthalle fosse un luogo di avvenimento (film, musica, teatro, fantascienza...). Ho amato anche l'esposizione sull'arte geometrica di Herbin. Ogni mostra aveva questo carattere di avventura. Per organizzare quella sull'Art Brut ho dovuto lottare perché il presidente della Kunsthalle non la voleva... "Le Attitudini Diventano Forma" è stato l'ultimo atto rivoluzionario.

Photo: Michael Asher, *Kunsthalle Bern*, Berne, 1992
Crédit photographique: R. Aellig

Cosa ha significato per lei lavorare in Svizzera?

Soprattutto in Germania ci dicono: "Ma voi non avete avuto la guerra..." eppure sono gli autori di teatro svizzeri che scrivono i drammi. L'Olanda era attiva, la Francia un deserto... In Belgio gli anni eroici del Palais des Beaux Arts erano finiti. In Austria non c'era un'attività vera. In Italia ancora oggi, a parte Rivoli e Prato, non esistono istituzioni che dal punto di vista intellettuale abbiano questa grande libertà. In Svizzera l'informazione era fantastica. C'erano la Kunsthalle di Basilea, il Kunsthaus di Zurigo... Quando ero ancora studente a Berna, alla Kunsthalle ho visto grandi mostre come "Les gouaches découpées" di Matisse, Giacometti... Non c'erano molti soldi ma una grande libertà, perché in Svizzera i sussidi vengono attribuiti solo se c'è un bisogno manifesto. La Kunsthalle di Berna, quella di Basilea, il Kunsthaus di Zurigo sono delle istituzioni private e ricevono dei sussidi, ma non hanno mai avuto soldi per creare una burocrazia. L'attività doveva cercare per lo più di autofinanziarsi. Per questo motivo io pubblicavo giornali invece di cataloghi. Lo facevo anche naturalmente come gesto innovativo.

Quale funzione esercita una Kunsthalle e quale prevede ne sarà l'evoluzione per i prossimi anni?

Per me era la mia amante. All'epoca c'era una tale esplosione di innovazioni che non era possibile fissarsi su una linea. Il legame fra le varie manifestazioni era costituito dall'intensità che vi immettevo. La funzione della Kunsthalle consisteva nel fornire l'informazione con pezzi scelti -la scelta era sempre importante- ma nello stesso tempo nel compiere una consacrazione. Ho sempre pensato che forse a una piccola città come Berna corrisponda un'attività in primo luogo informativa. Informazione come avvenimento e come mostra collettiva, cui facevo seguire delle mostre personali. Ora sono intervenuti tagli sui finanziamenti e la Kunsthalle è diventata un elemento in un circuito più sviluppato. Le mostre viaggiano di più, i costi salgono. Attualmente molti artisti tornano alle idee degli anni Sessanta legate al culto dell'effimero, quando l'opera non consisteva tanto nell'elaborazione di un prodotto ma in un processo e in un concetto. Penso che le Kunsthallen dovrebbero organizzare più frequentemente esposizioni come quella di Michael Asher, perché solo esse hanno la possibilità di realizzarle. Credo inoltre che si dovrebbe agire più nel senso dell'informazione, che si dovrebbero organizzare mostre panoramiche e tematiche, a partire dalle quali poi scegliere singoli artisti. Bisogna di nuovo pensare che c'è una moltiplicazione di parametri. Ciò significa anche tornare a forme più

economiche, improvvisare di più. Negli anni Sessanta era per noi impossibile realizzare dei cataloghi rilegati. Oggi esiste una convivenza maggiore fra collezionisti, gallerie e Kunsthallen.

Johannes Gachnang, Direktor der Kunsthalle Bern von 1974 bis 1982.

Schriftliches Interview, 12 July 1993.

Welche der Ausstellungen, die Sie in der Kunsthalle Bern organisiert haben, hat Sie besonders befriedigt und aus welchen Gründen?

Bei meiner Tätigkeit an der Kunsthalle Bern hatte ich wohl die erklärte Aufgabe, Ausstellungen zeitgenössischer Kunst zu organisieren, die eigentliche Aufgabe bestand für mich aber darin ein Programm zu erfüllen, das ich unter den Titel "Floss der Medusa" (Le radeau de la Méduse), frei nach Gericault, stellte. Das Programm beinhaltete auf der einen Seite die Auseinandersetzung zwischen Europa (Deutschland und Italien) und Amerika, auf der anderen Seite die Konfrontation zwischen einem dionysischen und apollinischen Prinzip. Später sollte ich diese Auseinandersetzungen und Konfrontationen fortführen, und zwar unter dem weitergreifenden Titel "Bilderstreit". Das war der Titel einer Ausstellung (Köln 1989), aber auch eine Idee, die es mir ermöglichte, mich weiterhin mit Kunst zu beschäftigen, vergleichbar mit Cézannes "Mont St. Victoire", ein Thema, das dem Künstler erlaubte, die Autonomie der Malerei als Qualität zu entdecken und als solche zu begreifen.

Was für eine Bedeutung hat für Sie gehabt, in der Schweiz zu arbeiten?

Nach einem langjährigen Aufenthalt im Ausland (1960-1974), tätig erst als Architekt (Paris, Berlin), dann als Künstler (Istanbul, Rom, Amsterdam) und Organisator von Ausstellungen (Amsterdam) kehrte ich mit einigen Erfahrungen und Ideen zurück in die Schweiz, genauer an die Kunsthalle Bern. Die Institutionen wie die Kunsthalle in Bern oder Basel waren mir wohlbekannt, und in der Problematik zwischen einer regionalen und internationalen Kunst bin ich selber aufgewachsen, was mir erlaubte, dieselbe später zu thematisieren: "All national art is bad, all good art is national" (Christian Krog).

Was für eine Funktion übt eine Kunsthalle aus und welche Evolution sehen Sie für die Zukunft?

Die Institution "Kunsthalle" hat heute noch immer die Aufgabe einer Forschungsstätte, eines Laboratoriums für die Präsentation der Entwicklung der Zeitgenössischen Kunst. Sie hat die vordringliche Aufgabe, die Menschen in die Dialektik unserer Kultur, die sich in der Kunst zeigt, einzuführen.

Entretien avec **Jean-Hubert Martin**, directeur de la Kunsthalle de Berne de 1982 à 1985.

Propos recueillis à Venise le 12 juin 1993.

Parmi les expositions que vous avez organisées à la Kunsthalle de Berne, laquelle vous a donné particulièrement satisfaction, et pour quelles raisons?

Il s'agit de l'exposition Lawrence Weiner, parce que ça reste une exposition exceptionnelle. Vous connaissez l'énoncé de Lawrence Weiner:

1. L'artiste peut exécuter le travail.
2. L'oeuvre peut être fabriquée.
3. L'oeuvre n'a pas besoin d'être construite.

Chaque proposition étant égale et en accord avec l'intention de l'artiste, le choix d'une des conditions de présentation relève du récepteur à l'occasion de la réception.

Cette histoire-là m'a toujours frappé et je n'avais jamais vu des pièces réalisées par quelqu'un. J'ai dit à l'artiste: "Moi, en tant que directeur de musée, est-ce que je peux réaliser une oeuvre?". J'ai donc proposé une exposition où toutes les pièces pourraient être matériellement réalisées. Weiner a été un peu étonné. L'exposition était organisée en trois parties: une écrite, une avec des réalisations faites par l'artiste et une troisième réalisée par des gens que nous avons choisis. Il y avait des oeuvres que Weiner n'avait pas imaginées. Le départ de l'oeuvre est l'imagination d'une situation ou d'une oeuvre. Ça reste pour moi une exposition qui s'est avérée unique et qui a fait beaucoup discuter. Elle m'a ouvert les yeux sur l'énorme potentiel de son oeuvre.

Qu'est-ce qu'a signifié pour vous le fait de travailler en Suisse?

A Berne les conditions de travail ont été exceptionnelles, alors qu'on avait un budget très moyen. Jamais je ne payais un voyage à un critique... L'argent était destiné au travail des artistes, au catalogue.

On était une toute petite équipe. La Kunsthalle de Berne est un petit instrument, facile à manier et très agréable. Il y a une commission à laquelle on doit soumettre la programmation mais en fait le directeur a une entière liberté.

Les conditions n'étaient pas tellement différentes entre la Suisse et l'Allemagne. Par contre en France elles étaient différentes avant que ne soit mis en place le système qui existe aujourd'hui. J'avais d'ailleurs reçu à l'époque la visite de personnes du Ministère qui voulaient connaître la situation en Suisse.

Je trouvais stimulant le fait qu'on n'avait pas beaucoup de moyens. Quelquefois des artistes ont pu gâcher des travaux, parce qu'ils avaient trop de moyens. Cela peut provoquer une perte d'échelle.

Quelle est la fonction d'une Kunsthalle et quelle évolution prévoyez-vous pour le futur?

La fonction d'une Kunsthalle est de mettre en rapport l'art vivant, l'art le plus aigu, avec le public. On a donc un rôle de médiateurs qui est très important, mais je crois qu'il faut pencher du côté de l'art.

L'architecture de la Kunsthalle de Berne est très belle. Elle a aussi l'avantage de ne pas être trop présente. Elle est idéale pour des expositions monographiques. Tout le bâtiment devient l'atelier de l'artiste... Au contraire à Beaubourg les artistes se trouvent dans une situation de dispersion, ils ne savent pas à qui s'adresser, ils vivent des situations d'angoisse. A Berne on ne travaille que pour l'artiste et son exposition. Il est difficile d'atteindre cette précision dans les grands musées.

Ulrich Loock, Direktor der Kunsthalle Bern seit 1985.
Schriftliches Interview, 16 Juli 1993.

Welche der Ausstellungen, die Sie in der Kunsthalle Bern organisiert haben, hat Sie besonders befriedigt und aus welchen Gründen?

Während beinahe 8 Jahren habe ich Werke gezeigt, von deren Interessanztheit und Bedeutung ich in hohem Masse überzeugt gewesen bin, und ich habe mich auf einen Ausstellungstyp konzentriert, die monografische Ausstellung (selbst wenn ich ab und zu mehrere Künstler und Künstlerinnen in einer Ausstellung gezeigt habe). Ich habe nie eine Ausstellung gemacht, um eine "Situation" umfassend zu repräsentieren (wie man vielleicht auch Attersee zeigen könnte, wenn man sich für Rainer, Brus und Nitsch interessiert), ich habe nie Aspekte der "Information" berücksichtigt

(diesen oder jenen Künstler zu zeigen, sei "gut für Ben", "er sei noch nie in der Schweiz gezeigt worden" etc.), kurz, ich bilde mir ein, kunst-"politische" Überlegungen zugunsten werkbezogenen zurückgestellt zu haben. In solchem Masse, dass ich denke, dies Ausstellungsprogramm hätte ich im Prinzip auch irgendwo anders in Europa oder Nordamerika zu realisieren versucht. Bei fast allen Ausstellungen habe ich so eng mit dem Künstler oder der Künstlerin zusammengearbeitet, dass ich eher sagen würde, es sei "seine" oder "ihre", nicht aber "meine" Ausstellung.

Ich ziehe es vor, über die Sequenz der Ausstellungen während 8 Jahren als einen sich verzweigenden und wieder bündelnden, mäandrierenden, sich beschleunigenden und verlangsamen Diskurs zu denken, der auch zu Träumerei, Gefasel, Gelalle, auch schärfster Thesenbildung und pointierter Argumentation werden kann, einen Diskurs, der manchmal bis zur Quälerei selbstreflexiv und selbstkritisch wird, nie aber direkt therapeutisch, religiös oder ideologisch affirmativ... mir einen Diskurs also vorzustellen und nicht einen Wettbewerb mit mir selbst um die "beste Ausstellung". Daher kann ich die Frage eigentlich nicht beantworten.

Was für eine Bedeutung hat es für Sie, in der Schweiz zu arbeiten?

Ich habe mir nicht "die Schweiz" zur Arbeit ausgesucht und ich habe fast überhaupt nicht anderswo "gearbeitet". Ich bin an die Kunsthalle Bern gegangen und habe dort alles machen können, was ich machen wollte. Aber wie kommt man dazu zu wollen, was man will? Vielleicht kann ich sagen, "die Schweiz" sei ein hervorragendes Podium für Ausstellungen (auch Auftritte, Aufführungen, Veröffentlichungen etc.) aber alles sei dann auch auf dem Podium. Herrschend ist diese unglaubliche Mischung aus Gewährenlassen, auch Akzeptanz, auch Interesse (bei der fundierten Auseinandersetzung wird es schon schwierig), und Unberührbarkeit- als ginge es eigentlich um doch nichts. Nach meiner Beobachtung gibt es das kaum anderswo, dass es den Werken in dieser Weise gestattet wird dazusein, zu existieren, diese Atmosphäre des wie ungerichteten Wartens. Im Gegensatz vor allem zu Frankreich, wo jedes Werk, jede Ausstellung, jeder Ankauf sogleich theoretisch funktionalisiert, kontextualisiert, legitimiert... wird. Ich habe viel dafür übrig, dass Werke realisiert werden (z. B. in Ausstellungen), als ginge es nicht um irgendetwas, als gäbe es wirklich nur das Werk. Aber vielleicht ist der zu zahlende Preis zu hoch, die Werke müssen ja auch ankommen in der Welt. Es ist schwer zu sehen, wie sie das in der Schweiz können sollen.

Was für eine Funktion übt eine Kunsthalle aus und welche Evolution sehen Sie für die Zukunft?

Die Kunsthalle, wie ich sie verstehe, ist der Ort, an dem Werke eine vorläufige Realität erhalten, die deren vertifizierte Wahrnehmung ermöglicht. Ich sehe auch die Problematik der "vorläufigen Realität" und der "Wahrnehmung". Es geht um zeitgenössische Kunst, also Kunst, die uns in unsere Zeit hineinbringt. Mich interessiert weiterhin, ob über den "Modellcharakter" der Kunst hinauszukommen ist. Ich denke, auch in Zukunft kann die Kunsthalle der Austragungsort für solche Fragen sein. Ist doch wohl der einzige, jedenfalls über längere Zeit funktionierende.

Kunsthalle Bern

"Michael Asher", 17 octobre - 29 novembre 1992

Michael Asher n'introduit pas dans un espace préexistant des éléments qui lui sont étrangers, mais il réalise son oeuvre en utilisant la structure d'exposition elle-même. A partir du moment où elle nous accueille en son intérieur, celle-ci est soumise à notre regard à travers une opération de déracinement, de déplacement, de recomposition et de condensation des éléments qui la constituent.

L'ensemble de son installation à la Kunsthalle de Berne repose sur sa valeur de métaphore; métaphore de tout ce qui gravite autour de l'oeuvre ou vient se superposer à elle: institution, marché, modalité de circulation, et de présentation de l'oeuvre.

Les radiateurs, détachés des murs et réunis au rez-de-chaussée de la Kunsthalle, recomposent en dimension réduite leur schéma spécifique de distribution. Ils représentent la superstructure par rapport à la valeur artistique intrinsèque. Mais ils ne peuvent se faire véhicules de signification qu'en devenant eux-mêmes objets de contemplation. L'oeuvre ne peut pas faire abstraction de son contexte (spatial, socio-économique, culturel), elle utilise au contraire celui-ci comme matériel d'élaboration et de constitution.

Tout au long de son oeuvre, Michael Asher procède à une mise à nu, et aussi à une remise en cause des conditions d'existence de l'oeuvre. Celles-ci peuvent être ramenées en une synthèse extrême aux concepts d'espace et de temps, indissociables et en rapport étroit avec la matière, comme nous l'enseigne l'évolution de la pensée scientifique de ce siècle.

Chaque fois, l'artiste se concentre sur quelques facteurs qui composent la cosmologie complexe de l'oeuvre, facteurs qui peuvent apparaître plus ou moins évidents selon le lieu d'exposition donné.

Alors que dans certains de ses travaux, la valeur de réflexion intellectuelle n'est pas disjointe d'une intervention concrètement finalisée en termes sociologiques, avec cette exposition, Michael Asher propose -si l'on tient

compte des différents niveaux de son activité stratifiée- une oeuvre plus modeste et en même temps plus ambitieuse.

Ces conduites d'eau extraites, puis replacées le long des murs des deux étages de la Kunsthalle, ajoutent un résultat esthétique raffiné et évident. Ils me semblent être à l'image du parcours de cet artiste.

Magda Petraglio

Fondée en 1918, la **Kunsthalle de Berne** a eu une activité significative dans le panorama de l'art contemporain international. A travers les réponses aux trois questions identiques posées à quelques-uns des directeurs qui s'y sont succédés dans les dernières décennies (Harald Szeemann, Johannes Gachnang, Jean-Hubert Martin, Ulrich Loock), il est possible de retracer une partie de son parcours. Y sont mis en lumière d'un côté les caractéristiques structurales propres à cette institution, et de l'autre les diverses attitudes de ceux qui l'ont dirigée et en ont déterminé le caractère.

Entretien avec **Harald Szeemann**, directeur de la Kunsthalle de Berne de 1961 au 1969.

Propos recueillis à Maggia, Suisse, le 25 avril 1993.

Parmi les expositions que vous avez organisées à la Kunsthalle de Berne, laquelle vous a donné particulièrement satisfaction, et pour quelles raisons ?

On aime toutes les expositions que l'on fait. Il y a naturellement des expositions que l'on doit faire, liées à la situation locale, des hommages à des artistes qui fêtent leurs soixante-dix ans, les expositions de Noël... Quand on reçoit un lieu pareil, un très bel espace, situé dans une ville qui n'est pas riche, qui n'a pas d'industrie, et qui est une ville de bureaucratie, on doit accepter dès le début l'absence d'un intérêt général et chercher à créer son propre public. L'avantage de la Kunsthalle de Berne est que le directeur peut présenter ce qu'il aime. Avec l'exposition "Quand les Attitudes Deviennent Forme" (1969), pour la première fois, cette direction s'est manifestée dans l'art. Le moment historique et l'événement culturel ont coïncidé. Je savais qu'à Berne je ne pourrais pas aller au-delà de cette exposition. La Kunsthalle est devenue ensuite un lieu de première consécration. Avec moi c'était un instrument pour informer sélectivement. Premièrement, je donnais une information générale, avec par exemple l'exposition "Formen der Farbe" (Les Formes de la Couleur), "Licht und Bewegung" sur l'art cinétique, "Monochromie"... Puis je me concentrais sur un artiste avec une exposition personnelle. En outre, j'ai toujours voulu que la Kunsthalle soit un lieu d'événement (film, musique, théâtre, science fiction). Je suis aussi très attaché à l'exposition sur la peinture géométrique de Herbin. Chacune de ces expositions avait un caractère d'aventure. Pour organiser celle sur l'Art Brut j'ai dû me battre parce que le président de la Kunsthalle n'en voulait pas... "Les Attitudes Deviennent Forme" a été le dernier acte révolutionnaire.

Qu'est-ce qu'a signifié pour vous le fait de travailler en Suisse ?

Surtout en Allemagne on nous dit: "Mais vous n'avez pas eu la guerre...". Pourtant ce sont les auteurs de théâtre suisses qui créent les drames. La

Hollande était active, la France un désert... En Belgique les années héroïques du Palais des Beaux Arts étaient finies. En Autriche il n'y avait pas de véritable activité. En Italie, aujourd'hui aussi, à part Rivoli et Prato, ils n'existe pas d'institution qui du point de vue intellectuel aient cette grande liberté. En Suisse, l'information était fantastique. Il y avait la Kunsthalle de Bâle, le Kunsthhaus de Zürich... Quand j'étais encore étudiant à Berne, à la Kunsthalle j'ai vu de grandes expositions comme "Les gouaches découpées" de Matisse, Giacometti... Il n'y avait pas beaucoup d'argent mais une grande liberté, parce qu'en Suisse les subventions sont attribuées seulement s'il y a un besoin manifeste. La Kunsthalle de Berne, celle de Bâle, le Kunsthhaus de Zürich sont des institutions privées et reçoivent des subventions, mais ils n'ont jamais eu d'argent pour créer une bureaucratie. L'activité devait plutôt chercher à s'autofinancer. Pour cette raison, je publiais des journaux au lieu de catalogues. Je le faisais aussi naturellement comme geste novateur.

Quelle est la fonction d'une Kunsthalle et quelle évolution prévoyez-vous pour le futur ?

Pour moi, c'était ma maîtresse. A l'époque il y avait une telle explosion d'innovations, que ce n'était pas possible de se fixer sur une ligne. Le lien entre les différentes manifestations était constitué par l'intensité que j'impulsais. La fonction de la Kunsthalle consistait à apporter l'information avec des pièces choisies -le choix était toujours déterminant-, mais en même temps à établir une consécration. J'ai toujours pensé que peut-être à une petite ville comme Berne correspond une activité qui soit en premier lieu informative. Information comme événement, comme exposition collective, auxquels je faisais suivre des expositions personnelles. A présent, des restrictions de budgets ont eu lieu et la Kunsthalle est devenue un élément dans un circuit plus développé. Les expositions voyagent plus, les coûts augmentent.

A l'heure actuelle beaucoup d'artistes reviennent aux idées des années soixantes liées au culte de l'éphémère, lorsque l'oeuvre ne consistait pas en l'élaboration d'un produit, mais en un procédé et un concept. Je pense que les Kunsthallen devraient organiser plus fréquemment des expositions comme celle de Michael Asher, parce que elles seulement ont la possibilité de les réaliser. Je crois en outre qu'on devrait faire plus d'information, qu'on devrait organiser des expositions panoramiques et thématiques, à partir desquelles on choisirait ensuite des artistes. Il faut de nouveau penser qu'il y a une multiplication de paramètres. Cela signifie aussi revenir à des formes plus économiques, improviser davantage. Dans les années soixantes il était pour nous impossible de réaliser des catalogues reliés. Aujourd'hui, il existe plus d'échanges entre collectionneurs, galeries et Kunsthallen.

Johannes Gachnang, Directeur de la Kunsthalle de Berne de 1974 à 1982.

Entretien écrit, 12 juillet 1993.

Parmi les expositions que vous avez organisées à la Kunsthalle de Berne, laquelle vous a donné particulièrement satisfaction, et pour quelles raisons ?

Durant mon activité à la Kunsthalle de Berne, j'étais chargé d'organiser des expositions d'art contemporain, mais pour moi il s'agissait de mener à bien un programme, auquel j'ai donné le titre "Le radeau de la Méduse", une interprétation libre du tableau de Géricault. Le programme comprenait d'une part la confrontation entre l'Europe (Allemagne et Italie) et l'Amérique, d'autre part la confrontation entre le principe dionysiaque et le principe apollinien. Plus tard, j'ai poursuivi ces confrontations sous le titre plus large de "Dispute de tableaux". Ce fut le titre d'une exposition (Cologne 1989), mais c'était aussi une idée, qui me donnait la possibilité de m'occuper encore de l'art. Cette idée est comparable au "Mont St. Victoire" de Cézanne, un sujet qui a permis à cet artiste de découvrir l'autonomie de la peinture comme qualité et de la saisir telle quelle.

Qu'est-ce qu'a signifié pour vous le fait de travailler en Suisse?

Après un séjour de plusieurs années à l'étranger (1960-1974), où j'ai tout d'abord été actif comme architecte (Paris, Berlin), ensuite comme artiste (Istanbul, Rome, Amsterdam), je suis revenu en Suisse et plus précisément à la Kunsthalle de Berne, avec quelques expériences et quelques idées. Je connaissais bien les institutions comme la Kunsthalle de Berne ou de Bâle, et j'ai moi-même évolué dans la problématique entre un art régional et un art international. Ceci m'a permis plus tard de thématiser celle-ci: "All national art is bad, all good art is national" (Christian Krog).

Quelle est la fonction d'une Kunsthalle et quelle évolution prévoyez-vous pour le futur?

L'institution "Kunsthalle" a aujourd'hui encore la mission d'un centre de recherche, d'un laboratoire pour la présentation de l'évolution de l'art contemporain. Elle a comme but prioritaire celui d'introduire les gens dans la dialectique de notre culture, qui se manifeste dans l'art.

Pour l'interview à **Jean-Hubert Martin**, voir pp. 64-65

Ulrich Loock, Directeur de la Kunsthalle de Berne depuis 1985.

Entretien écrit, 16 juillet 1993.

Parmi les expositions que vous avez organisées à la Kunsthalle de Berne, laquelle vous a donné particulièrement satisfaction, et pour quelles raisons?

Pendant presque 8 ans j'ai montré des oeuvres, dont l'intérêt m'a en grande partie convaincu, et je me suis concentré sur un type d'exposition, l'exposition personnelle, même si j'ai de temps en temps montré plusieurs artistes dans une exposition. Je n'ai jamais fait une exposition, pour présenter une situation générale (comme on pourrait montrer aussi Attersee, si on s'intéresse à Rainer, Brus et Nitsch), je n'ai jamais accordé trop d'importance à l'aspect informatif (montrer cet artiste ou un autre, cela serait "bien pour Ben", "il n'a pas encore été montré en Suisse", etc.). Enfin, j'imagine avoir laissé de côté des considérations artistico-"politiques" en faveur d'autres réflexions sur les oeuvres. Dans cette mesure, je pense que j'aurais aussi essayé de réaliser ce programme d'exposition ailleurs en

Europe ou dans le nord de l'Amérique. Pour presque toutes ces expositions, j'ai collaboré si étroitement avec l'artiste, que je pourrais plutôt dire, c'est "son" exposition, mais pas "mon" exposition.

Je préfère penser à la succession des expositions pendant ces 8 années comme à un discours qui se ramifie et qui de nouveau se relie à lui-même, un discours qui forme des méandres, qui accélère et ralentit, qui peut aussi devenir rêverie, radotage, balbutiement. Ou encore la création aiguë d'une thèse et d'une argumentation pointue, un discours qui parfois devient tourment/torture autoréflexion et autocritique, mais jamais directement thérapeutique, religieux ou idéologiquement affirmatif... S'imaginer donc un discours et ne pas faire un concours avec moi-même sur la "meilleure exposition". Pour cela je ne peux pas vraiment répondre à cette question.

Qu'est-ce qu'a signifié pour vous le fait de travailler en Suisse?

Je n'ai pas porté mon choix sur "la Suisse" pour y travailler et je n'ai presque pas travaillé ailleurs. Je suis allé à la Kunsthalle de Berne et là j'ai pu faire tout ce que je voulais faire. Mais comment parvient-on à vouloir ce qu'on veut? Je peux peut-être dire que "la Suisse" est une estrade extraordinaire pour des expositions (également pour des spectacles, des représentations, des publications, etc.) mais tout est alors sur l'estrade. Cet incroyable mélange entre ce laisser faire, cette acceptation, cet intérêt (avec la querelle consolidée cela devient difficile), et cette intangibilité est dominant, comme s'il ne s'agissait de rien. Selon moi il est difficile de trouver cela ailleurs, que l'on permette aux oeuvres d'exister ainsi, cette atmosphère de l'attente de non-jugement. Au contraire, surtout en France, chaque oeuvre, chaque exposition, chaque achat devient fort, théoriquement fonctionnalisé, contextualisé, légitimé... Il me suffit largement, que les oeuvres soient réalisées (par exemple dans les expositions), comme s'il ne s'agissait de rien d'autre, comme s'il n'y avait vraiment que l'oeuvre. Mais peut-être le prix à payer est-il trop élevé, les oeuvres doivent aussi arriver dans le monde. Il est difficile de voir comment elles peuvent y parvenir en Suisse.

Quelle est la fonction d'une Kunsthalle et quelle évolution prévoyez-vous pour le futur?

La Kunsthalle, telle que je la comprends, est le lieu où les oeuvres reçoivent une réalité provisoire, qui permet leur profonde perception. Je prends aussi en compte la problématique de la "réalité provisoire" et de la "perception". Il s'agit de l'art contemporain, donc d'un art, qui nous conduit dans notre temps. Je suis en outre intéressé par le fait de savoir, s'il y a matière à sortir du "caractère modèle" de l'art. Je pense que dans le futur la Kunsthalle peut être aussi le lieu de mise en exergue pour de telles questions. C'est bien le seul lieu qui me semble pouvoir le faire et c'est en tout cas celui qui va fonctionner dans les années à venir.

Dites-moi, au juste, c'est quoi l'Ecole du MAGASIN?

Interview de Charles-Daniel par C.D.

C-D: Est-ce-que vous pourriez m'expliquer ce qu'est au juste l'école du MAGASIN ?

CHARLES-DANIEL: Non, je ne veux pas en parler !

C-D: Je ne comprends pas, essayez au moins de définir ce que c'est.

CHARLES-DANIEL: Non, c'est impossible. Je ne veux pas en parler, c'est inexplicable.

C-D: Si vous pouviez le définir en 3 mots.

CHARLES-DANIEL J'appellerai plutôt cela un traitement de choc.

C-D: Détendez-vous et expliquez-moi: comment tout cela a-t-il commencé?

CHARLES-DANIEL: Un soir maussade de novembre, j'arrivais devant le MAGASIN et Barbara Kruger me demandait ce que je faisais là.

Puis le lendemain, on m'annonça que je n'allais rien y apprendre.

Pourquoi êtes-vous ici? Pour tuer le temps? Pour élargir votre horizon? Pour être dans le coup? Pour vous "cultiver"? Pour faire des rencontres?

B.Kruger, MAGASIN, 1992

C-D: Vous n'avez pas voulu vous en enfuir?

CHARLES-DANIEL: Si, je ne comprenais pas très bien ce que je faisais là, pourquoi je quittais mon chez moi et celle que j'aime.

C-D: Peut-être que le désir de bousculer quelque chose dans votre vie était plus que latent.

CHARLES-DANIEL: Je vous en supplie, ne me faites de la psychanalyse à cinq sous.

J'avais réussi aux épreuves d'admission de l'Ecole du MAGASIN, je ne me voyais pas d'autre choix que d'assumer ce grand voyage au sein de ce monde étrange qu'est l'art contemporain.

C-D: Mais vous êtes plutôt artiste dans votre genre?

CHARLES-DANIEL: Et alors, ça vous paraît curieux?

C-D: Ambigu...

CHARLES-DANIEL: Non, je crois tout simplement que lorsque l'on sent que son propre travail d'artiste se rapproche plus de celui d'un médiateur, il faut sans regret passer de l'autre côté.

C-D: Avez-vous continué à consacrer du temps à votre travail d'artiste?

CHARLES-DANIEL: Non pas du tout, je comprenais qu'il était difficile d'avoir deux casquettes, et l'idée de travailler pour celui que j'avais été, m'excitait au plus haut point.

C-D: Comment se déroulait votre programme?

CHARLES-DANIEL: Au début, nous étions inondés par les propos de personnes qui débroussaillaient pour nous les chemins du royaume des abréviations: D.R.A.C., F.R.A.C., C.N.A.C., F.N.A.C., D.A.P., F.I.A.C.R.E.¹ n'avaient plus de secret pour chacun de nous.

C-D: Et ensuite?

CHARLES-DANIEL: Plus j'entendais certains acteurs de cette scène française -François Hers, Olivier Kaepelin, Jérôme Sans et tant d'autres- venir nous parler, plus j'avais l'impression que les discours se ressemblaient.

Ils nous parlaient tous de résistance, d'attitude, d'engagement, comme si l'art contemporain s'assimilait à un combat politique et idéologique.

C-D: Que ressentiez-vous alors?

CHARLES-DANIEL: J'avais envie de remettre les pendules à l'heure, de replacer les choses dans leur contexte parce que j'avais déjà compris que la création artistique n'allait pas guérir tous les maux de la société.

C-D: Vous avez dû être fort intéressé par les propos de François Hers?

CHARLES-DANIEL: Au début ce projet m'horripilait, il me faisait penser de prime abord à une tentative soixante-huitarde d'entrevoir la création artistique. Bien plus tard, en m'impliquant dans ce projet, je réalisais qu'il pouvait ouvrir sur de nouvelles voies.

C-D: Mais dites-moi, vous êtes lié aux propos des pages 79 et suivantes?

CHARLES-DANIEL: Je pense que l'on peut être impliqué et avoir du recul sur les choses. Ce qui m'intéressait dans le projet "Art et Société" était l'idée de créer de nouveaux rapports Artiste-Médiateur, Artiste-Public, d'essayer de contrebalancer les modalités de fonctionnement imposées par un système économique.

C-D: Vous avez une dent contre ce système?

CHARLES-DANIEL: Non pas du tout, il existe et fonctionne dans sa propre logique, mais ce n'est qu'un système et il ne donne peut-être pas toujours la vraie place aux artistes et à l'oeuvre.

C-D: Dans un instant vous allez me parler d'engagement, je suppose !

CHARLES-DANIEL: L'engagement du refus, la capacité de pouvoir dire non est devenue une denrée rare chez les gens aujourd'hui.

C-D: Vous êtes en train de parler des artistes?

CHARLES-DANIEL: Non, pas seulement. Tout le monde est responsable et les années quatre-vingt en particulier. Toute cette génération Lang inondée par une surabondance de moyens est une génération en voie de disparition.

Les données économiques et politiques ne sont plus les mêmes et tout le monde devra s'y adapter. De cette manière peut-être que les enjeux seront plus proches de leur propre nature.

C-D: Vous êtes un idéaliste !

CHARLES-DANIEL: Oui, sans doute. Mais sans idéal, il n'y a pas d'avenir.

C-D: Justement à ce propos, avez-vous été au congrès des directeurs de centre d'art à Tours² ?

CHARLES-DANIEL: Ah oui. C'était vraiment l'image franco-française d'une situation nombriliste qui était en train de se plaindre. Heureusement, quelques étrangers comme Saskia Bos ou Dirk Snauwaert dont j'apprécie l'indépendance de propos étaient là pour faire comprendre que la qualité n'était pas que synonyme de budget.

C-D: Vous vous en prenez aux centres d'art maintenant?

CHARLES-DANIEL: La situation en France est incomparable dans le sens où de multiples réseaux se sont développés dans un laps de temps très court, mais n'arrive-t-il pas un moment où chacun de ceux-ci a tendance à se figer?

C-D: Je ne suis pas à même de répondre à cette question, mais dites-moi, c'est vous qui posez les questions maintenant?

CHARLES-DANIEL: Je ne fais que ça depuis 10 mois que je suis au MAGASIN.

C-D: Mais alors, c'est une expérience formidable?

CHARLES-DANIEL: Bien plus que ça, c'est une expérience humaine des plus bouleversantes.

C-D: Racontez-moi quelques moments forts.

CHARLES-DANIEL: Michelangelo Pistoletto nous parlant de son travail dans son atelier, la découverte de Karen Kilimnik à "Post Human", Dan Graham à Villeurbanne, la rigueur de Monsieur Poinot, Viktor Misiano nous parlant avec conviction de la scène moscovite, Adelina von Fürstenberg nous faisant découvrir "Einstein on the Beach", le sourire de Nam June Paik, la simplicité de Hans Haacke, Chris Dercon nous parlant de Godard...

C-D: Presque tous vos souvenirs se rapportent à des artistes !

CHARLES-DANIEL: Evidemment, c'est d'eux en priorité qu'il faut parler !



C-D: Voilà, je crois que vous avez assez parlé mais auriez-vous encore quelques mots à rajouter?

CHARLES-DANIEL: Oui, je l'aime encore...

¹ Direction Régionale d'Action Culturelle, Fonds Régional d'Art Contemporain, Centre National d'Art Contemporain, Fonds National d'Art Contemporain, Délégation aux Arts Plastiques, Fonds Individuel d'Aide à la Création

² Thème: "Où en sont les mariages mixtes?" Dates: 5 au 6 mars 1993

FONDATION DE FRANCE

Qu'est-ce-que la Fondation de France?

La Fondation de France a été créée à l'initiative d'André Malraux et du Général de Gaulle pour permettre à la société civile d'agir dans les domaines qui sont actuellement aussi divers que ceux de la culture, de la solidarité, de l'environnement, de la santé, de la recherche scientifique ou de l'aide au développement.

Observateur privilégié des tendances et des aspirations de notre société, la Fondation de France soutient ou conçoit elle-même des actions qui peuvent apporter des réponses neuves et exemplaires à des besoins encore peu ou mal pris en compte par la collectivité.

Le respect et la dignité de la personne, son autonomie constituent les bases de l'éthique de la Fondation de France. Organisme privé à but non lucratif, elle est indépendante.

Pourquoi attribue-t-elle un rôle majeur à l'art?

L'action culturelle de la Fondation de France repose sur des constats simples. L'explosion sans précédent des techniques et le développement de sociétés démocratiques ont modifié profondément notre rapport au monde. Chacun évolue désormais dans une réalité abstraite, faite d'images, de signes, de données toujours plus complexes qu'il lui faut maîtriser. Chacun doit se situer au coeur de relations sociales plus libres, mais aussi plus déroutantes.

Dans un monde devenu essentiellement culturel, où n'ont plus cours les repères collectifs fondés sur la religion ou une idéologie confortées par un système politique aux hiérarchies affirmées, les difficultés à se situer et les risques d'exclusion sont grands. Les démissions, les révoltes tant personnelles que collectives, les recours croissants à différentes formes de violence contre soi sont autant de manifestations d'un sentiment d'impuissance qui se développe à mesure qu'augmentent la complexité du monde et les exclusions qu'elle génère.

La Fondation de France répond à ces bouleversements. Elle entend donner à chacun les moyens d'appréhender, ou de créer, de nouvelles formes de rapports au monde, à autrui et à soi-même, d'exercer sa responsabilité dans une société solidaire, d'en comprendre son mouvement, de lui résister, d'y participer. Elle

encourage le citoyen à prendre en charge activement des tâches que ne peuvent plus assumer seuls ses représentants, élus ou experts. Dans sa démarche, la Fondation de France s'appuie sur la valeur exemplaire de l'art, sur sa capacité à non seulement donner forme et sens à l'expérience d'une époque, mais à répondre aux exigences persistantes d'éthique et de transcendance d'une société qui se proclame laïque. Plusieurs enquêtes, en effet, montrent que la majorité des acteurs sociaux restent sensibles à l'importance de l'art, et au rôle majeur que jouent les artistes dans la formulation des enjeux culturels profonds de leur temps.

Pourquoi cherche-t-elle à renouer des liens entre la société et ses artistes?

Beaucoup ont du mal à se reconnaître dans les oeuvres contemporaines, parce que les liens entre la société et les artistes sont inadaptés aux démocraties modernes. Autrefois, ceux qui nouaient ces liens, prince ou évêque, représentaient un ordre culturel auquel tous adhéraient: ils pouvaient passer commande à un artiste au nom de la communauté. Avec le mécénat moderne et l'économie de marché, les médiateurs d'aujourd'hui ont perdu cette légitimité: ils ont certes des compétences culturelles fortes, mais au nom de qui passent-ils commande? La production des oeuvres d'art a pu être perçue comme un phénomène lointain, qui ne concernait que quelques personnes.

Aujourd'hui, la société entière, dans sa diversité, doit prendre en charge ses aspirations culturelles, et nouer de nouvelles relations avec ses artistes. La Fondation de France entend faire de la production des oeuvres le résultat d'un échange riche de sens et de liberté entre individus d'une même communauté. Cette production n'est plus seulement destinée à être écoutée sur un marché ou présentée dans des lieux et manifestations spécialisées, mais doit être intégrée, doit *travailler* au coeur des communautés urbaines et rurales.

Comment produire autrement?

Les Nouveaux Commanditaires

Concrètement, pour donner au plus grand nombre la possibilité d'agir dans le domaine de l'art, la Fondation de France mène une politique

novatrice: elle permet aux acteurs sociaux les plus variés, qu'ils soient isolés ou regroupés en associations, collectivités, organismes ou entreprises, de passer commande à des artistes contemporains, en toutes disciplines.

Un rôle nouveau pour les médiateurs

Dans ces actions, la Fondation de France n'assume pas directement une tâche de médiation entre ces nouveaux commanditaires et les artistes. Dans un souci constant de responsabiliser au maximum tous les intervenants, et afin d'adhérer le plus possible à des tissus sociaux variés, elle confie ce soin à des acteurs locaux possédant les compétences culturelles et techniques nécessaires pour mener à bien les commandes de la société. Ces médiateurs-délégués sont à l'écoute de la population, et assument les tâches suivantes:

- aider les commanditaires à préciser la nature de leur demande, à en évaluer la nécessité, le caractère exemplaire;
- choisir le médium et l'artiste appropriés;
- organiser la négociation entre l'artiste et le commanditaire, ainsi qu'avec les élus et les représentants des administrations concernées;
- définir les participations financières en fonction de la situation économique des collectivités impliquées et des moyens que les co-producteurs peuvent réellement engager;
- suivre les étapes de la réalisation de l'oeuvre.

Les artistes concernés

Parallèlement aux initiatives des citoyens, la Fondation de France mène une politique d'aide à la création originale. Elle encourage les initiatives d'artistes sensibles aux grandes questions actuelles de société et désireux de renouer avec une expérience de terrain et de dialogue direct.

Dans cette situation, la Fondation de France aide l'artiste à mieux percevoir et préciser ces questions grâce à la connaissance qu'elle peut elle-même en avoir. Elle lui propose des moyens appropriés à son initiative.

Eclairer l'action

Pour appuyer cette démarche, la Fondation de France et ses médiateurs délégués, animent toute une série de réflexions destinées à éclairer l'action de chacun. Ils commandent ainsi -ou

permettent à chaque intervenant de le faire- des études sur des données culturelles, économiques et sociales précises, à des chercheurs, des universités ou des laboratoires.

De même, en matière de pédagogie et de communication, elle soutient des projets qui mettent l'accent sur les relations entre la société et l'art, ou qui envisagent de nouvelles méthodes de diffusion des savoirs et de nouvelles formes de rapports sociaux.

François Hers,
Fondation de France,
artiste et responsable Pôle Culture

Avec la participation de la Ville de Grenoble

Nouveaux commanditaires **Trois orientations possibles**

Le programme "Nouveaux commanditaires", initié par la Fondation de France est l'occasion pour le MAGASIN de s'engager dans une démarche différente de celles habituellement effectuées par les centres d'art: la médiation. Une médiation entre toutes personnes isolées ou en groupe (association, collectivité territoriale, entreprise) et les artistes contemporains en toutes disciplines.

Ce travail a débuté il y a trois ans avec la 2ème session de l'Ecole du MAGASIN dans le cadre de leur formation professionnelle de médiateurs en art contemporain. La 5ème session présente cette année des projets aboutis qui rendent compte des différents types d'interventions possibles.

Ces projets font apparaître les trois aspects que peut revêtir concrètement le programme "Nouveaux Commanditaires" de la Fondation de France:

1- Le désir d'un artiste de faire don de ses oeuvres à une commune afin qu'elles puissent s'inscrire au sein d'une population (écoles, jardins publics...). Le travail du médiateur consiste à établir un lien entre le travail de l'artiste et des organismes ou associations désireux et susceptibles de le recevoir.

A titre d'exemple:

A l'occasion de son exposition au MAGASIN, **Susana Solano** a voulu que la série des cinq balançoires soit répartie dans cinq sites à Grenoble ou dans les communes environnantes. Après l'exposition, ces oeuvres seront implantées dans le Jardin des Plantes de Grenoble et dans le quartier de Villeneuve, dans les communes de Pont en Royans, et d'Allevard-les-Bains.

2- A partir du repérage de problèmes précis (sociaux, culturels, architecturaux...) existants dans un quartier, les médiateurs cherchent à localiser un commanditaire potentiel et l'aident à formuler sa demande. C'est en fonction de cette demande que le médiateur

assume la responsabilité du choix d'un artiste qu'il met en relation avec le commanditaire. Les deux projets suivants ont été menés dans le quartier de Villeneuve.

A titre d'exemple:

- Prenant en compte le problème de l'identité, **Anne-Marie Jugnet** a proposé de réaliser une série de huit T-shirts portant chacun l'un des huit pronoms personnels (je, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles). Ces T-shirts sont destinés à être portés par les résidents du quartier.

- Pour répondre à une absence de lieu de rencontres, **Robert Milin** séjourne quelques mois à Villeneuve et tente de réaliser une oeuvre en collaboration avec les jeunes habitants du quartier.

3- Un commanditaire se présente auprès des médiateurs avec une demande déjà cernée et formulée. Les médiateurs mettent ce commanditaire en contact avec un artiste capable de répondre aux attentes énoncées.

A titre d'exemple:

Catherine Sicot, animatrice à la Maison de l'Enfance de l'Abbaye-Châtelet, nous a présenté son projet d'exposition sur la mémoire du quartier et a demandé à ce qu'une aide lui soit apportée. **Olivier Menanteau** collabore avec elle sur ce projet.

Sylvie Amar, Véronique Léger, Charles-Daniel Schreiber

Photo: Susana Solano, *Balançoire - L'Ecole*, 1993



Susana Solano

Projets d'implantation des Balançoires - L'Ecole

Invitée pour une exposition (18 septembre-7 novembre 1993) au MAGASIN, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble, Susana Solano a réalisé une série de cinq sculptures, cinq balançoires installées dans l'espace d'exposition central du MAGASIN, "La Rue". L'artiste a elle-même proposé, qu'à la suite de son exposition, cette série d'oeuvres fasse l'objet d'un don à la Ville de Grenoble ou des communes avoisinantes afin d'être implantées dans des écoles, des espaces verts ou des sites appropriés à les recevoir.

Le MAGASIN, l'Ecole et la Fondation de France ont mené ensemble cette expérience qui consistait à établir un dialogue avec différents partenaires et les amenait à découvrir l'oeuvre de Susana Solano par le biais de ces balançoires. Chacun d'entre eux a proposé le site qui leur semblait le mieux adapté à recevoir et à mettre en valeur cette oeuvre, toujours dans un souci de créer une relation avec la population.

Ce travail d'implantation a donc été mené dans des lieux où il est apparu nécessaire de mener ce type d'action. A Grenoble, le quartier de Villeneuve recevra deux de ces balançoires afin d'équiper une cour d'école primaire; de même le quartier Berriat-Saint Bruno accueillera une balançoire dans le Parc Marliave. Aux alentours, les communes de Pont en Royans et d'Allevard-les-Bains qui accueilleront respectivement l'une de ces oeuvres.

Sylvie Amar

Balançoires - L'Ecole

Une donation pour des espaces publics

En février 1992, Adelina v. Fürstenberg m'a suggéré que lors de mon exposition au mois de septembre 1993, je fasse une installation spécialement pour le MAGASIN. J'ai accueilli la proposition avec joie pour la beauté du lieu, l'esprit d'aventure, et pour Gustave Eiffel. J'ai choisi pour mon intervention l'espace intérieur latéral droit du MAGASIN, une zone de colonnes, parce que cet espace pouvait rester indépendant des autres. L'installation n'interférerait pas sur les autres oeuvres exposées et inversement. J'ai été séduite par la ligne des colonnes.

Plus tard, mes réflexions restaient muettes, comme stockées. La connaissance des espaces, des annotations "in situ", des plans. Je me rappelle également avoir dit à Teresa Blanch, un après-midi, que j'ai vu des enfants courir à l'intérieur du MAGASIN avec une brouette. Tout était là pour un début de forme provisoire. Il est difficile pour moi de relater exactement le processus de ma pensée.

Peut-être les colonnes comme point de départ furent-elles décisives, puis l'idée m'est venue de construire des espaces entre celles-ci. Le mouvement, la transparence, la réflexion sur le temps du parcours. L'idée de la balançoire avançait dans mon esprit.

Les balançoires sont fixées par un point aux colonnes, tout comme la constante légèreté qui caractérise la construction du lieu.

Reconstruire sans endommager l'ensemble architectural qui prend de la valeur à chaque découverte. Eiffel n'a jamais occupé l'espace abusivement, la beauté vient de la simplicité d'une structure montrée tel quel. C'est la structure, l'ensemble des masses portantes qui devient un ornement. Sa recherche était toujours dans l'économie des formes, la rapidité et la légèreté.

Les colonnes soutiennent la poutre maîtresse, la poutre maîtresse soutient les colonnes. Il y a un rapport entre les mots: *columna-columpio* (colonne-balançoire), ils ont la même racine.

De part son caractère ludique et son parfum d'enfance, j'ai pensé qu'une donation ne réduirait pas la proposition, et peut-être que dans l'esprit de certains enfants, quelque chose de magique pouvait se passer, au vu de l'installation et de son nouvel emplacement. L'Art dure autant de temps qu'on le désire.

Au MAGASIN, tout est architecture, espace, colonnes, mouvement... En transférant les oeuvres dans des espaces ouverts, elles deviennent autonomes, chacune avec son support. Les caractéristiques de la fonction de jeu se renforcent. Le support sera plus spacieux, bien qu'encore fermé sur lui, fonctionnel et esthétique. Toutefois je veux apporter une rupture par rapport au support traditionnel. Apparemment, au repos cela n'arrive pas, cependant lorsqu'il y a un mouvement puis que le glissement se répète dans un sens directionnel, ici entre les colonnes, lorsqu'il se déplace à travers les supports et passe à l'intérieur de ceux-ci, il traverse ainsi un tunnel d'espace prolongé.

Comment le thème de la balançoire s'inscrit-il dans ma démarche? En des moments différents, j'ai formulé l'observation comme un "Archange Gabriel" et "U-Alap". Comme l'installation que je réalise au MAGASIN est la plus récente, il est encore trop tôt pour savoir où cela s'insère dans mon parcours.

L'art contemporain doit-il remplir une fonction sociale?

Je ne mets pas en doute la fonction sociale de l'art contemporain, montré dans un musée, une galerie d'art, ou un espace public. Le spectateur choisit librement. Dans un espace public urbain, le spectateur se heurte à l'oeuvre, il se l'approprie avec un intérêt critique. Avec le temps il peut arriver qu'il ne voit plus cette oeuvre qui fait partie de son environnement. Le musée ou la galerie sont des plateformes respectables où pour voir l'art qui y est montré le spectateur doit toujours faire preuve de volonté.

Susana Solano,
artiste, née en 1946 à Barcelone,
vit et travaille à Barcelone.

Allevard-les-Bains

Place de la Résistance

Pour Allevard-les-Bains, station thermale fière d'avoir reçu pour des séjours furtifs Alphonse Daudet, Goethe, Hector Berlioz, George Sand et beaucoup d'autres sommités des Arts comme Emmanuel Leroy Ladurie, l'opportunité d'accueillir en permanence l'oeuvre d'une artiste reconnue, comme **Susana Solano**, est pour nous un honneur.

L'implication personnelle du MAGASIN et de son Ecole, pour rechercher un lieu central d'exposition permanente de la balançoire qui nous est proposée, démontre l'intelligence d'un double itinéraire aboutissant à notre rencontre.

D'une part, celui du CNAC, qui cherche avec succès les moyens d'irriguer son environnement des créations qu'il reçoit avec l'aide de la Fondation de France.

D'autre part, l'itinéraire d'une petite commune montagnarde, qui cherche à prolonger son passé par l'implantation, dans son centre historique, d'une oeuvre contemporaine conçue en Europe.

Il conviendra de guider l'oeil du passant, d'abord attiré par l'objet et son usage éventuellement ludique, pour lui transmettre un message nouveau, à forte consonnance culturelle.

En premier lieu, un message pacifique, puisque la "Place de la Résistance" ainsi baptisée "en mémoire des victimes de la barbarie", accueillera une oeuvre conçue à l'étranger. Pour une ville frontière (avec l'ancienne Italie), cette hospitalité nouvelle a un sens fort.

En second lieu, un message historique, pour l'ancienne capitale du fer et de la forge que fut Allevard. Nos travailleurs du fer trouveront là le témoignage original d'une reconnaissance inattendue pour le labeur qui fut le leur.

Philippe Langenieux-Villard,
Député-Maire,
Commanditaire.

Pont en Royans

L'aire de loisirs

Pont en Royans tente depuis six ans à la Halle d'art contemporain de montrer que l'expression artistique contemporaine n'est pas l'exclusive des centres urbains.

Face à la bibliothèque-espace d'exposition, de l'autre côté de la Bourne, rivière fondatrice du village, s'étale l'aire de loisirs, bucolique lieu de détente des indigènes, mais aussi des citoyens des alentours.

Une sculpture a déjà franchi la passerelle: *Paysage de Fabrique* de François Deck. Elle dresse son stable d'acier face à la fabrique d'appareillage électrique qui contient la force productrice locale.

Et voici qu'une deuxième pièce, *Balanoire* de Susana Solano, à la fois sculpture et appareillage ludique, se place en contrepoint, symbolisant de surcroît l'autre volet de la vie locale: tourisme, loisirs, accueil, lieu de passage et de détente.

Cette deuxième pièce sera le deuxième pas d'un long parcours extérieur, surprenant, invitant, provoquant le désir d'en savoir plus en regardant de l'autre côté de la rivière, les rivages de l'art contemporain interdits au plus grand nombre.

Il faut dès lors saluer la volonté du MAGASIN de sortir de ses murs à notre rencontre, à la rencontre d'un public qui reste largement à convaincre.

Yves Pillet,
Maire,
Commanditaire.

Un quartier, une histoire

L'Arlequin à la Villeneuve, Grenoble

Le quartier de Villeneuve se situe au Sud de l'agglomération grenobloise. Sa superficie globale est d'environ 88 hectares.

La Villeneuve est elle-même constituée de deux quartiers: l'Arlequin et les Baladins.

C'est à l'Arlequin que se situe l'essentiel de notre intervention. Réalisé entre 1970 et 1973, l'Arlequin a été le premier des deux quartiers de la Villeneuve à être construit. Il se compose de 2320 logements de différentes catégories: habitats sociaux, copropriétés, logements foyers.

La majorité de ces logements dessine une architecture linéaire, rigide et imposante qui s'élève jusqu'à quinze étages, et s'étend sur une ligne Nord-Sud de 1300 mètres.

Une galerie piétonne occupe toute la largeur du bâtiment et permet l'accès à tous les services offerts dans le quartier: CES, Maison de quartier, écoles, gymnases et commerces.

Tout en créant un noyau urbain dans la ville même de Grenoble, la réunion des logements et de tous les équipements quotidiens (commerces et services culturels) avait une fonction pratique évidente, tout en souhaitant favoriser les échanges entre les habitants.

La construction de ce complexe immobilier, qui concentre un grand nombre de logements, libère un espace vert considérable (18 hectares) qui fait la jonction entre le quartier de l'Arlequin et celui des Baladins. Un des principes de départ était en effet de rejeter la circulation automobile à la périphérie du quartier.

L'ensemble de ces facteurs a favorisé un attrait pour l'endroit, qui allait dans le sens d'un besoin en logements lié à l'accroissement de la population grenobloise dès la fin des années soixante.

À la base, l'objectif était de créer un quartier équilibré, avec une qualité de vie et une organisation autonome. Partant de cette idée, la diversification sociale était nécessaire à tous les niveaux: professions, revenus, nationalités, âges.

Cette ambition a pu être respectée, mais très vite l'effectif de la population a évolué. On peut aujourd'hui estimer le nombre des habitants à 14000; ceci fait de Villeneuve le quartier le plus peuplé de l'agglomération grenobloise.

Profondément familial et surpeuplé, il accueille deux fois plus de ménages ayant au moins quatre enfants que l'ensemble de Grenoble.



Ceux-ci représentent 57% de la population du quartier. S'y ajoutent 30% de femmes célibataires ou séparées avec des enfants. Différents niveaux professionnels y sont représentés: ouvriers, employés, cadres moyens et supérieurs. Ces derniers constituent 44% des actifs. Ceci nous permet peut-être d'avancer que Villeneuve, malgré une situation plus difficile comparée à l'ensemble de la ville de Grenoble, ne se caractérise pas essentiellement par de graves problèmes au niveau professionnel, d'autant que le pourcentage de chômage ne couvre que 12% de la population âgée de 16 à 24 ans.

Pourtant Villeneuve souffre quotidiennement de son image négative de quartier difficile et violent. Les activités situées dans le quartier même tendent à disparaître. Le sentiment d'insécurité et les tensions liées aux problèmes de délinquance, toxicomanie, vandalisme se développent. L'implication des habitants dans la vie de quartier tend à se réduire. La mauvaise image du quartier doit beaucoup à la dégradation du bâti et au manque de propreté des espaces publics. Enfin, un sentiment d'insécurité évident est lié aux nombreux obstacles qui gênent la lisibilité (éléments porteurs, escaliers d'accès aux locaux techniques, mezzanines).

A la base, le grand ensemble architectural de l'Arlequin semble souffrir d'un dysfonctionnement urbanistique, source de problèmes au niveau de la population jeune touchée par le chômage.¹

L'Ecole du MAGASIN a proposé à deux artistes français -**Anne-Marie Jugnet** et **Robert Milin**- de réfléchir sur l'aspect social de ce quartier. Suite à un contact direct avec la population,² leur travail sera axé sur les problèmes d'identité sociale, sur la communication et les échanges entre individus au sein du complexe architectural de l'Arlequin.

Les projets présentés dans les pages suivantes témoignent de leur future intervention qui se concrétisera à la fin de l'année 1993.

Sylvie Mokhtari
Magda Petraglio

Photo: L'Arlequin, Villeneuve
Crédit photographique: Ville de Grenoble, Archives Municipales

¹ En 1990, on comptait 5838 jeunes de moins de 25 ans sur les 14000 habitants de Villeneuve. 22,5 % des chômeurs de Villeneuve ont moins de 25 ans.

² Robert Milin va résider à partir d'octobre 1993 à l'Arlequin



Je, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles

Projet pour Villeneuve

L'écriture et le langage occupent une place majeure dans le travail d'Anne-Marie Jugnet. Les paroles qu'elle utilise se réfèrent à l'idée de voir, percevoir, sentir, discerner, écouter...

Les mots sont au centre de son oeuvre et dénoncent une société où tout va trop vite et dans laquelle les gens n'ont pas le temps de voir, "voir en vrai", "vraiment voir", "voir seulement".

Lors de sa venue à Villeneuve, Anne-Marie Jugnet a compris que la demande qui émergeait des habitants de ce quartier était le désir de mieux affirmer une identité qui a des difficultés à se définir, et d'améliorer les échanges au sein d'une même communauté ou entre des communautés différentes. Beaucoup de jeunes se sentent isolés, et ne sont pas reconnus, écoutés ni même regardés.

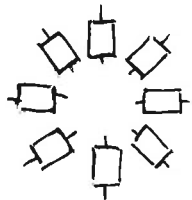
Anne-Marie Jugnet a donc répondu à l'action de la Fondation de France sur Villeneuve en proposant une série de huit T-shirts. Sur chaque T-shirt un même pronom personnel (je, tu, il, elle, nous, vous, ils, elles) est imprimé de face et de dos. Ces pronoms désignent un ensemble de populations dans lequel l'individu se confronte à la collectivité.

Anne-Marie Jugnet: "Il existe trois couleurs de fond différentes: rouge, orange, blanc; et quatre couleurs pour les lettres: rouge, orange, jaune, bleu. Pour ne créer ni uniformité, ni équipe, ni équilibre les couleurs apparaissent en quantité inégale: un rouge, un orange, six blancs. Les couleurs chaudes rouge et orange sont choisies pour leur qualité de proximité, de rapprochement entre elles. Le blanc plus calme, plus neutre est en quantité plus importante. Les combinaisons lettres/fond reprennent ces notions de rapprochement ou d'éloignement liées aux contrastes des couleurs. Une quantité de rapports, de lectures, de relations sont possibles".

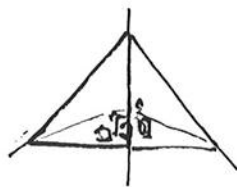
Véronique Leger

Anne-Marie Jugnet, artiste, née en 1958 à la Clayette, Saône et Loire, vit et travaille à Paris.

Projet "Niches"
pour La Villeneuve
à Vilhain



8 tentes canadiennes de 2 places
installées en cercle au pied des
immeubles.



dans chaque tente installation
par le biais d'objets, images, boîte,
photographies, jouets, poèmes...
à partir d'emprunts à des jeunes
du quartier.

Ce projet suppose une rencontre avec les
jeunes, une découverte et une confiance
mutuelles, une vie commune et un
travail lent et progressif.

Niches

Projet pour Villeneuve

Les jeunes à Villeneuve sont dans un cadre qui les emprisonne, urbanisme, chômage, inactivité... Je fais l'hypothèse qu'ils voudraient partir mais ils ne le peuvent pas pour des raisons économiques, sociales, mais aussi peut-être psychologiques, culturelles. On ne peut exclure des comportements tribaux, de repli obstiné sur son quartier, de défenses de territoire.

Dès lors, je me dis: ils recherchent au moins des abris où se retrouver au chaud, entre amis (au sens physique certes, mais surtout affectif, communautaire, psychologique). Peut-être que dans cette *absence de lieu* (au sens de: "Je suis de ce lieu, j'y ai mes racines"), qu'est au fond Villeneuve pour ces jeunes, il leur reste à créer ces lieux et je les imagine dans des cages d'escaliers, des caves, des pelouses près d'un bosquet, sur un banc public...

J'ai pensé à l'idée de la tente, comme abri fragile et à la fois porteur de possibles pour un jeune. La tente est un symbole: idées de nomadisme, de protection, de rencontres, de fuite, de voyage, de désir de nature, de pureté, de continuité historique. Bref, la tente est le contraire d'un quartier fortement urbanisé. Ce pourrait être dans mon projet un lieu dans un non-lieu.

Je proposerais d'installer huit petites tentes canadiennes de couleur bleue, en cercle au pied des immeubles de Villeneuve. A l'intérieur pour la nuit, un éclairage au gaz et une installation d'objets, de photographies, de poèmes, de traces diverses, de songes, projets, désirs, que-sais-je encore... empruntés à des jeunes du quartier qui seront ensuite chargés de protéger ces sortes de tabernacles, réalisés avec leur collaboration. Il est cependant trop tôt pour figer les choses. Il faudra un travail interactif à partir de cette idée de départ.

Le support est le paysage

J'aurais voulu être un peintre, un peu comme Gustave Courbet, moins pour son oeuvre que pour la manière qu'il a de se représenter quand il va à la rencontre des gens, par les chemins de campagne, avec son chevalet pliant et sa boîte à couleur sur le dos.

Les gens sont au coeur de mon intervention artistique, qu'il s'agisse d'individus ou de communautés, concernés par un lieu, un site, un espace, qui les façonne et qu'ils aménagent à leur tour.

Mon travail commence par une rencontre avec des personnes et un lieu. L'art me permet d'avoir un rapport aux gens et aux espaces que n'autorise pas forcément la vie de tous les jours.

J'utilise "l'extériorité" que confère le statut d'artiste, cet étrange décalage, pour tisser d'autres liens avec les gens, révéler une autre part d'eux-mêmes et des lieux où ils vivent, mener une action interactive puisque je leur suggère d'intervenir à leur tour dans le projet.

L'art me permet de mettre en scène des inconnus, non parce qu'ils sont interchangeables, massifiés, banalisés, mais parce que *ceux que je choisis avec les photos, objets qu'ils me donnent, témoignent d'un rapport au monde*, parfois transposable de pays en pays, quelle que soit la civilisation considérée.

Ce rapport au monde est visible dans la manière de façonner un paysage, des objets, une écriture, une représentation photographique, comme dans le fait d'être façonné en retour par cet environnement.

Il n'y a donc pas d'espace qui m'intéresse en soi indépendamment du comportement humain.

Je vais le plus souvent à la recherche de lieux, de groupes, de personnes, généralement coupés de l'art contemporain: villageois, ouvriers, clubs sportifs, pêcheurs, militaires, paysans...

J'essaie aussi de créer des ponts entre les régions, les pays, parce que des analogies peuvent être trouvées quelles que soient les différences culturelles.

La photographie est tellement aussi, c'est évident, la manifestation d'un acte social renvoyant à l'environnement où l'on vit, aux traditions, aux rites qu'il me paraissait évident de devoir m'en servir.

Le support a dans mon action une importance particulière. Dans la photographie et la peinture habituelles, le support n'a généralement qu'un rôle fonctionnel: recevoir la peinture, fixer l'image, l'encadrer. Dans mon action, le support est le paysage lui-même.

En installant une photographie de personne, un texte sérigraphié ou un objet dans l'environnement, en suscitant une intervention des gens que j'invite à peindre, bâtir, aménager, bricoler, je tente de faire d'un site naturel ou urbain une oeuvre, un "paysage", puisque tel fut le premier sens de ce mot que de désigner une oeuvre d'art. Et il est vrai que le paysage n'est pas l'environnement pour reprendre une idée de Augustin Berque, géographe et spécialiste du paysage japonais. L'environnement est factuel et objectif. Le paysage dépend d'une "subjectivité collective", il suppose une relation sensible.

Robert Milin,
artiste, né à Brest en 1951,
vit et travaille à Saint-Brieuc.

Maison de l'Enfance Abbaye-Châtelet, Grenoble.

Une exposition à La Marelle

L'association Maison de l'Enfance Abbaye-Châtelet mène depuis plusieurs années un travail sur l'approche de l'Environnement auprès des enfants d'âge maternel. Une recherche sur ce thème l'a amenée à interviewer des parents sur leur propre enfance et sur la manière dont ils ont vécu l'appropriation des lieux extérieurs à l'habitat.

La découverte de ce "Trésor" demande désormais d'entreprendre une diffusion de cette mémoire et de toucher plus largement la population du quartier de l'Abbaye.

Les professionnels récupèrent des récits, des photos, des objets du passé... Mais la mise en scène de bribes de récit est une autre histoire!

La Fondation de France et l'Ecole du MAGASIN de Grenoble nous permettent d'envisager une exposition dans laquelle l'artiste Olivier Menanteau nous transmettra une vision des enfants d'hier, où chacun redécouvrira sa mère, son père, son voisin... avec un clin d'oeil sur lui-même.

Des parents se mobilisent pour raconter leur histoire et la transmettre aux enfants d'aujourd'hui. C'est un pari sur l'avenir que fait une association de quartier en contact avec une population très diversifiée. Nous souhaitons donner une image vivante de l'Abbaye tout en offrant ce champ de découverte à l'enfant.

Catherine Sicot,
animatrice à La Marelle,
Commanditaire.

Olivier Menanteau,
artiste, né à Marseille en 1956,
vit et travaille à Marseille.



Dominique, 1993

CHRISTINE COENON
DANIELA COMANI
RAINER GANAHL
JOCHEM HENDRICKS
TRACY MACKENNA
MATTHEW McCASLIN
KRISTIN OPPENHEIM
GONZALO PUCH

Exposition de l'Ecole Vème session
18 septembre - 7 novembre 1993

MORE
THAN
ZERO

More than Zero réunit des artistes dont les oeuvres évoquent l'idée d'un déplacement, qu'il soit géographique, temporel, physique ou mental. Leur engagement est volontairement décalé d'une certaine actualité de l'art contemporain, plus axée sur un retour à des problématiques politiques, sociales et égotistes.

Christine Coënon propose une lecture visuelle du temps; **Daniela Comani** utilise la vidéo pour aborder la question de la communication et de l'interférence des langues; **Rainer Ganahl** pose l'iconographie informatique comme un instrument générique pour mettre en évidence le sens idéologique de certains modèles visuels et écrits; **Jochem Hendricks** fait apparaître des enchevêtrements possibles entre sa démarche artistique et des pratiques scientifiques; **Tracy MacKenna** compose ses installations à partir d'éléments empruntés à des dimensions topographiques et corporelles; **Matthew McCaslin** utilise une esthétique "high-tech" pour réinterroger la relation entre l'homme et l'environnement naturel; **Kristin Oppenheim** choisit le son de sa voix pour provoquer des représentations visuelles de l'ordre de l'imaginaire; **Gonzalo Puch** établit des liens entre ses propres enveloppes vestimentaires et des environnements architecturaux.

L'ensemble de leurs digressions relève d'un intérêt pour des thématiques universelles à travers lesquelles est lisible le langage artistique de chacun. Peut-être n'est-ce pas non plus un hasard s'ils se rejoignent sur une rigueur des formes, une économie des couleurs et un intérêt pour la transparence.

Ecole du MAGASIN

CHRISTINE COENON

Des cubes blancs posés à même le sol jalonnent l'espace carré qui clôt le parcours de l'exposition. L'éclairage zénithal renvoie la blancheur des cubes ponctués de discrètes rayures colorées sur les bords des volumes. Christine Coënon propose ici une installation qui dans son ensemble occupe toute la partie gauche de la salle et les murs adjacents.

Ce travail sur la diagonale regroupe une vingtaine de cubes en bois laqué (35x35x35 cm) recouverts en bordure de traits de couleur. Ces traits horizontaux et verticaux construisent dans l'axe d'une diagonale un réseau de tension dans l'espace.

Sur les murs des feuilles de papier transparent accueillent elles-aussi de fins traits de couleur. Des photographies accrochées à même le mur aux deux extrémités de la diagonale offrent des vues de l'espace avant la mise en place de l'installation. Regroupées à différents points de la salle, ces photographies orientent le spectateur et lui offrent une lecture du lieu saisie à un autre moment.

En s'approchant des murs pour lire les photographies et prendre conscience de l'espace dans lequel il se déplace, le visiteur évolue à trois niveaux de temps: temps du parcours de l'exposition, temps des prises de vue avant l'exposition, temps d'une lecture de l'ensemble.

Sylvie Mokhtari

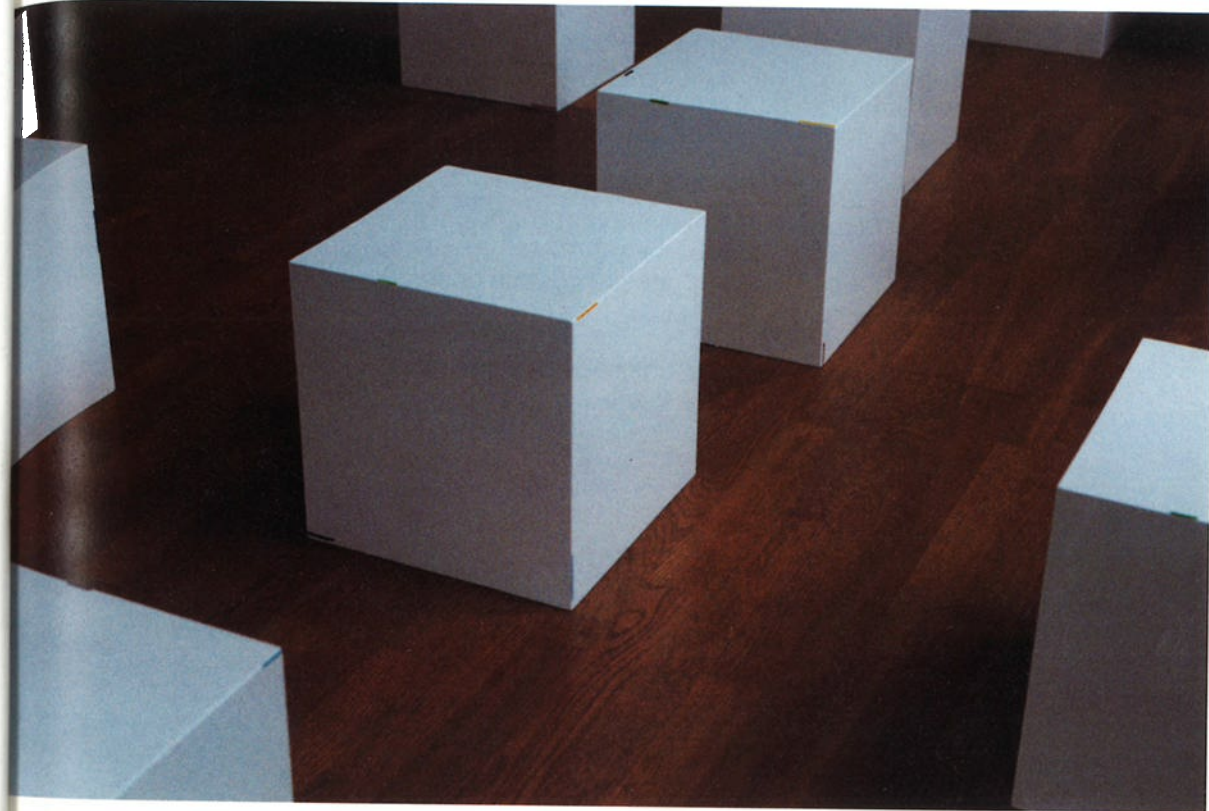


Photo: Christine Coënon, détail de *Chemins*, Paris, 1992

DANIELA COMANI

Communication ou aliénation?

Quatre moniteurs vidéo, quatre visages différents. Caméras fixes au niveau de l'oeil. Bande vidéo en continu.

Ces quatre personnes lisent un morceau connu de littérature dans une langue qui leur est inconnue : un français lit "Faust" de Goethe en allemand, un allemand lit "La Divina Commedia" de Dante en italien, un américain lit "Les Misérables" de Victor Hugo en français, un argentin lit "Enten-Eller" de Sören Kirkegaard en danois.

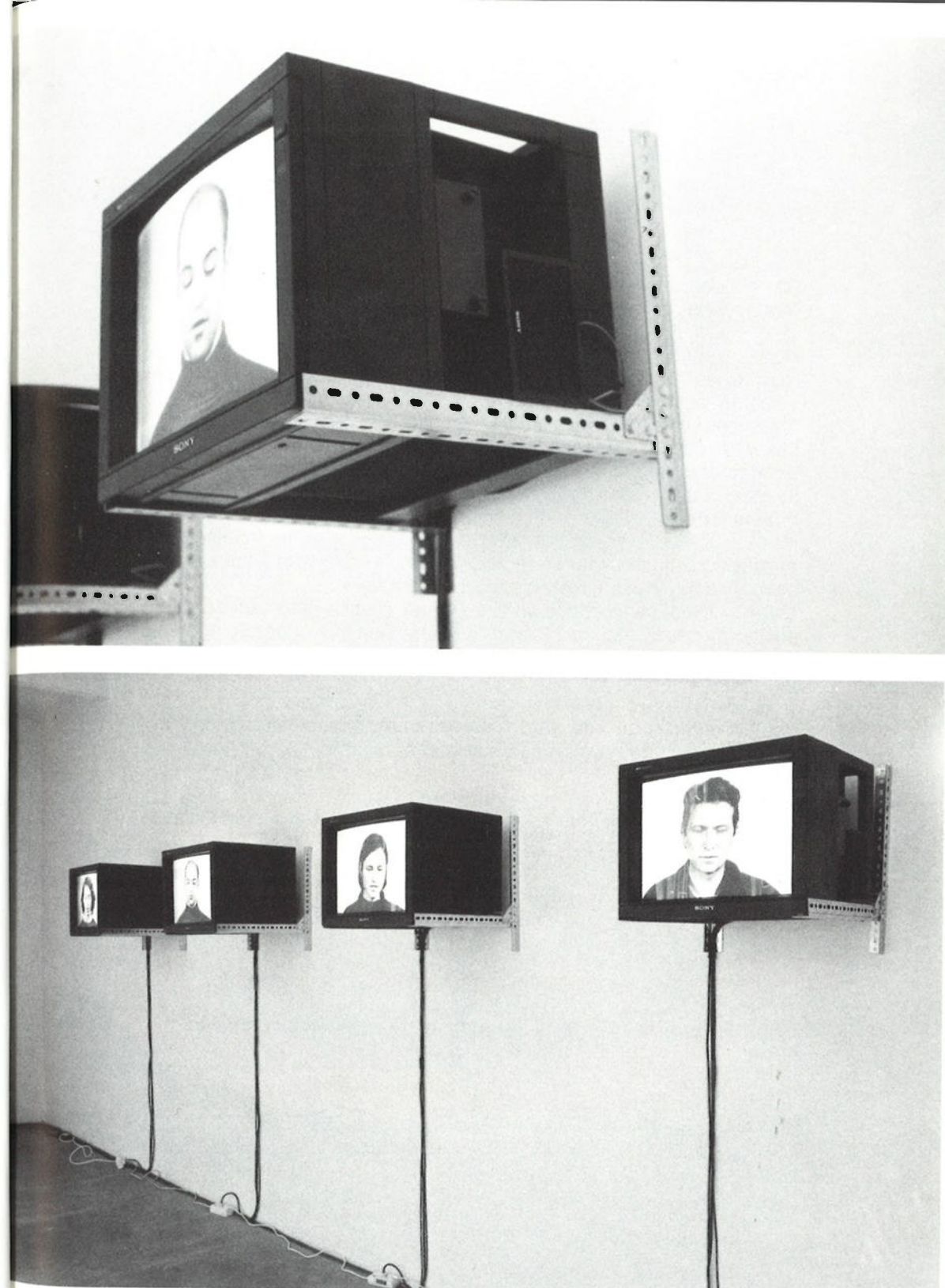
L'impact est tout d'abord aliénant puisque les visages ne marquent aucune expression, les voix se mêlent en un galimatias monotone. Apparemment pas d'action, on se contente pendant un moment de balayer du regard les écrans avant de s'approcher.

On se concentre ensuite sur une seule voix, on fixe le lecteur... Peut-être que la langue et le passage sont familiers? Sans réellement comprendre, on ressent le côté mécanique de la lecture démunie de sens. Mais, ayant compris qu'il s'agit de littérature classique, on en recherche le sens et l'on peut s'identifier avec le lecteur, faire un effort et partager sa frustration.

Lorsque le spectateur connaît la langue, il peut être irrité par les déformations de prononciation et les intonations de voix qui ne transmettent qu'un son vide de sens. Familier avec le texte, le spectateur le considère comme patrimoine culturel national; il anticipe la lecture avec impatience, en attente d'une émotion forte qui contraste avec celle qui manque au lecteur.

Alessandra Pace

Photo: Daniela Comani, *Communication versus alienation*, 1993



RAINER GANAHL

"Un nouveau mot est comme une semence nouvelle jetée sur le terrain de la discussion". Ludwig Wittgenstein.¹

Rainer Ganahl utilise comme solution visuelle de son travail, l'iconographie des programmes informatiques, en particulier le système des *windows*. Cela représente une 'grille visuelle' que l'artiste emploie pour articuler son "architecture linguistique".² Les éléments d'une telle architecture sont formés par les index bibliographiques, notes, ISBN et autres codes des bibliothèques.

J'estime intéressant de présenter le travail de Ganahl parce qu'à travers une codification visuelle très originale et la sélection des références, il provoque des réflexions sur la production intellectuelle et sa diffusion, le savoir et sa codification, les problématiques socio-économiques et les questions multi-ethniques.

L'artiste renonçant totalement à utiliser l'image pour adopter une solution visuelle *minimale*, focalise l'attention sur la parole écrite et l'énorme pouvoir qu'elle garde toujours, en dépit de ses nombreux détracteurs.

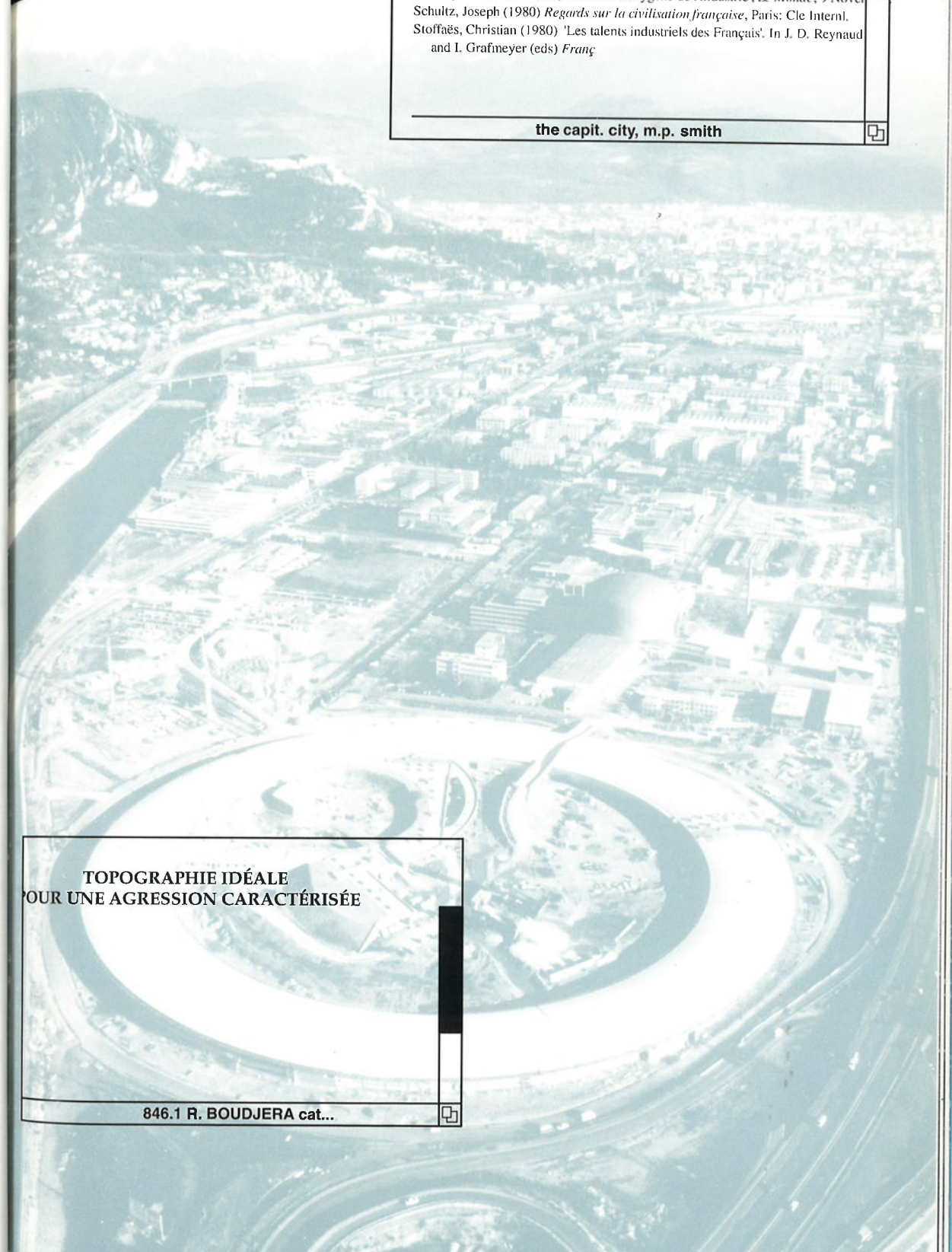
Avec les *windows* Ganahl 'recadre' et offre de nouveaux sujets pour des problématiques de nature idéologique, économique et sociale au-delà du fait de redonner au mot son rôle générateur de "semence nouvelle".

Alessandra Galasso

Projet de Rainer Ganahl, photo: Anne-Marie Freund et Arnaud Childeric

¹ Ludwig Wittgenstein, *Remarques mêlées*, Trans-Europ-Repress, 1984

² Rainer Ganahl, *3 Times 3 weeks*, catalogue exposition Galerie Roger Pailhas, Paris, 1992



Schultz, Joseph (1980) *Regards sur la civilisation française*, Paris: Cle Internl.
Stoffaës, Christian (1980) 'Les talents industriels des Français'. In J. D. Reynaud
and I. Grafmeyer (eds) *Frang*

the capit. city, m.p. smith

TOPOGRAPHIE IDÉALE
POUR UNE AGRESSION CARACTÉRISÉE

846.1 R. BOUDJERA cat...

JOCHEM HENDRICKS

Le travail de Jochem Hendricks procède par phases distinctes qui composent un univers dont la cohérence repose plus dans l'intérêt de la recherche que dans l'apparence des formes.

L'installation réalisée à l'occasion de cette exposition fait partie du cycle intitulé "Formations", qui a débuté en 1989.

Sur le mur des "putti" nombreux et identiques -découpés dans du papier noir- se suivent en dessinant une ligne courbe et fermée.

Cette ligne peut assumer différentes configurations, présenter un ou plusieurs points d'intersection, posséder un ou plusieurs axes de symétrie. Si l'on peut parfois reconnaître facilement la structure de l'ADN, dans d'autres cas nous nous trouvons face à des formes dont il est difficile d'identifier la nature.

Elles nous rappellent des structures cellulaires, qui semblent être sur le point de subir un processus évolutif.

Le motif des "putti" contribue à transmettre la sensation d'une matière fourmillante, qui contient en elle-même le code d'une forme vivante.

Ses installations évoquent une mémoire inscrite dans la matière organique et en même temps portée par le vol des "putti", petits êtres angéliques sans sexe et sans visage, embryons de notre culture.

Le titre *Formations* désigne un corps en évolution, dont le caractère se manifeste dans un processus de naissance, de croissance et de transformation.

L'exécution ne laisse pas apercevoir les imperfections d'un travail exécuté à la main et ne donne aucune place à des interprétations de type expressionniste.

La rigueur de la démarche de l'artiste cohabite avec un aspect ludique évident. Cette "ludicité" est liée non seulement à l'introduction des "putti" dans un contexte peu habituel, mais aussi à l'utilisation d'une forme spiroïdale et infinie, qui engendre des motifs captivants parce qu'énigmatiques.

Magda Petraglio

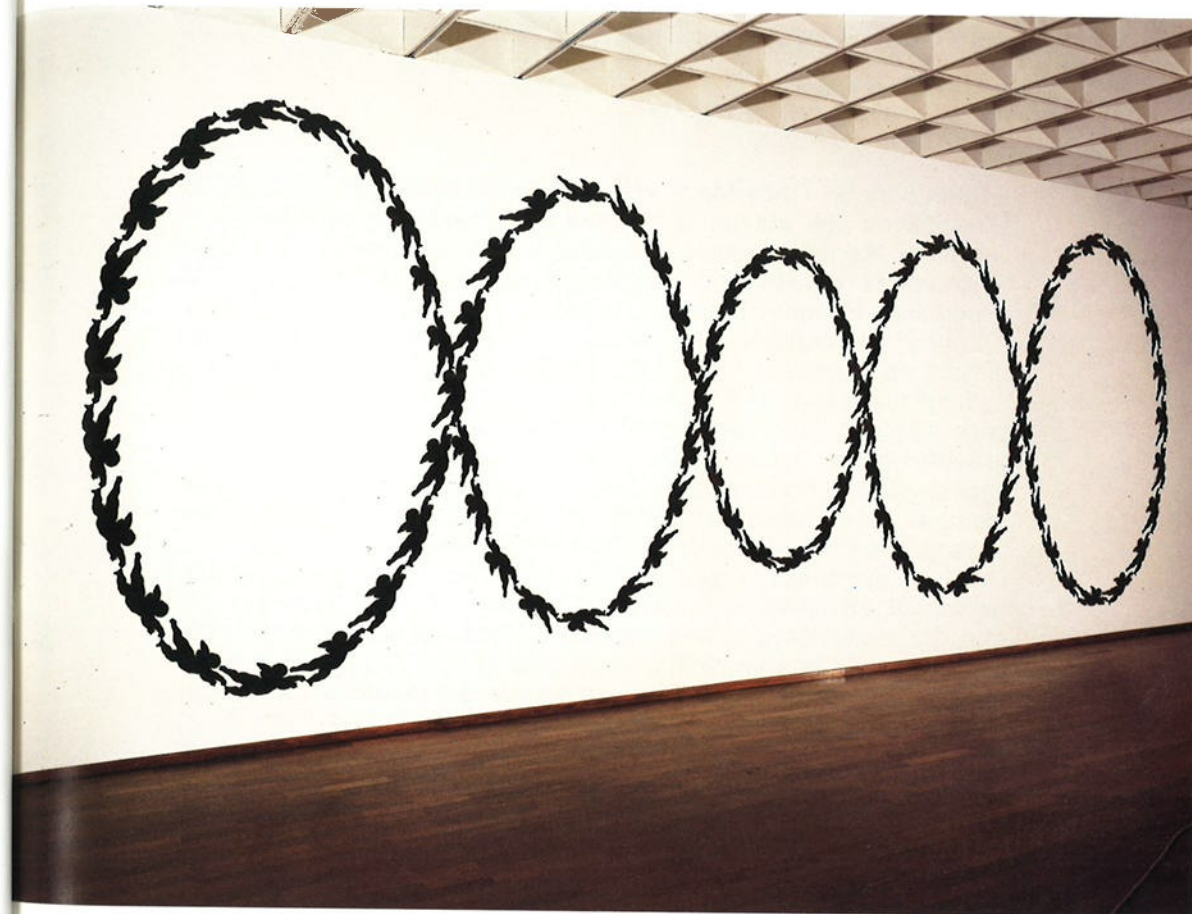


Photo: Jochem Hendricks, *Formation II*, 1990, Kunsthalle Nürnberg, Norishalle

TRACY MACKENNA

*Beginning at the top
edge along where the
plaster starts to form
itself into a cornice 1*

Where it turns and follows itself then turns

*(1.) nf(a) (Archit) cornice
(b) (route en) coast road, cliff road
(c) (neigeuse) cornice*

Le parcours de Tracy MacKenna débute en 1986 à l'Ecole d'art de Glasgow où elle obtient le diplôme de "Post-Graduate Studies in Sculpture". La même année, elle quitte la Grande-Bretagne pour vivre et travailler en Hongrie. Le temps passé en Europe de l'Est (Roumanie, Hongrie, Tchécoslovaquie) et l'échange humain qu'elle y a connu, ont certainement nourri et conforté son travail qu'il est difficile de comparer à celui d'autres artistes tant il est particulier, authentique et fort. Tracy MacKenna fait en effet partie de ces artistes pour lesquels l'art repose sur une nécessité profonde et sur une grande rigueur intellectuelle et manuelle. Son travail prend des aspects divers. Fondamentalement il rend compte de déplacements mentaux, physiques et temporels évoqués sous la forme de dessins à la sanguine, d'installations sonores et d'écritures.

L'écriture symbolise la représentation d'un déplacement tout à la fois personnel, intime et leur contraire. La juxtaposition de termes précis et concrets au côté d'autres imprécis et abstraits donne un texte qui peut s'apparenter à un récit, à une narration dont on ne réussit pas à saisir pleinement le sens. L'écriture peut revêtir différentes formes et s'apparenter à un livre, à une lettre, à un fax,¹ ou à un répertoire/index.² Pour le MAGASIN, Tracy MacKenna propose un projet intitulé *Fear*. Des feuilles de papier (format A4) témoignent d'un frottage à la craie effectué sur les murs d'un appartement de Glasgow précédemment dénudés par l'artiste. Le papier d'origine est ensuite recollé sur les murs.

Sylvie Mokhtari

¹ Tracy MacKenna et l'écrivain/commissaire d'exposition anglais Andrew Renton ont débuté au mois de juillet 1993 un échange par fax de textes écrits tous les deux jours. Ces textes ne sont pas nécessairement narratifs. Ils ne se répondent pas systématiquement non plus. Chacun des deux interlocuteurs part d'un mot ou d'un propos lu dans le fax reçu le jour même, et écrit quelques lignes à son tour.

² *Deception: Impostors, December 1990-August 1991, 1991*

*Purposeful invisibility cannot withhold
the construction of
a fixed form around about
you*

MATTHEW MCCASLIN

"(...) Mon travail est toujours basé sur le voyage, le voyage essence même de ma vie."

La méthode de travailler de Matthew McCaslin est de se laisser aller, de se laisser transporter par une idée, sans se soumettre à aucun contrôle rationnel.

Son but est d'entrelacer ce que l'action de l'homme génère avec ce qui est inné et spontané.

Il recherche l'harmonie entre la technologie et la nature.

Ses installations électriques (câbles, fils, enregistreurs, vidéos, sons, éclairage fluorescent, prises) revêtent un sens nouveau.

Dans l'installation "Living on the Line" nous sommes confrontés à l'image d'un oeil, qui nous voit, nous observe, tout en étant l'objet à regarder.

Un cycle s'instaure, opposition violente entre une création naturelle et une création culturelle.

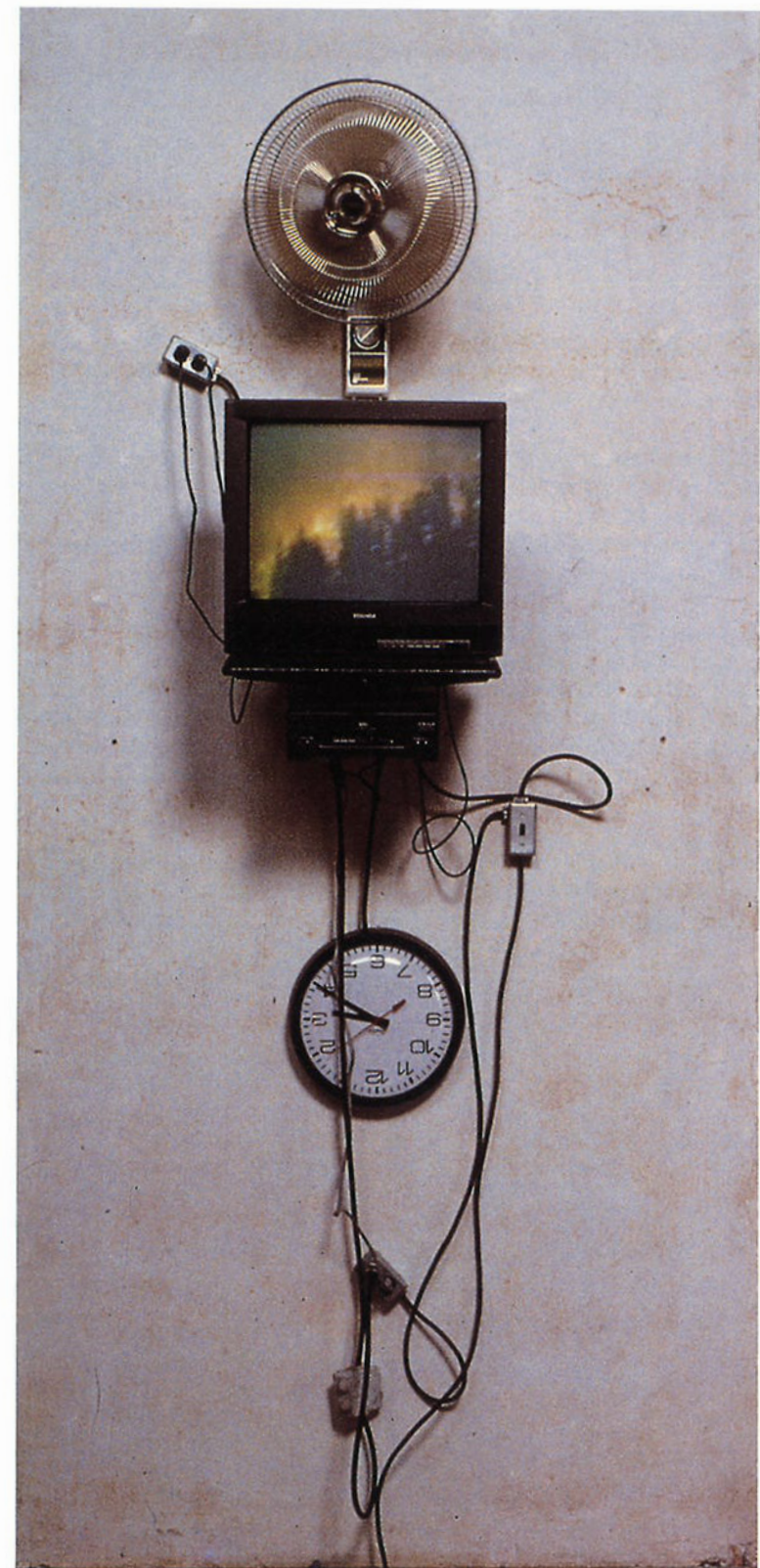
Une montre posée nonchalamment sur le sol nous fait prendre conscience du temps qui passe, du présent qui nous échappe.

Les mécanismes de la vie deviennent visibles.

Nature devient Culture.

Benedetta Lucherini

Photo: Matthew McCaslin, *No truth like the present*, 1993
Crédit photographique:Giorgo Mussa



KRISTIN OPPENHEIM

Y-a- t'il quelque chose de plus indéfinissable que le son?
Lévi-Strauss déclarait que "l'invention de la mélodie est le mystère suprême de l'homme".

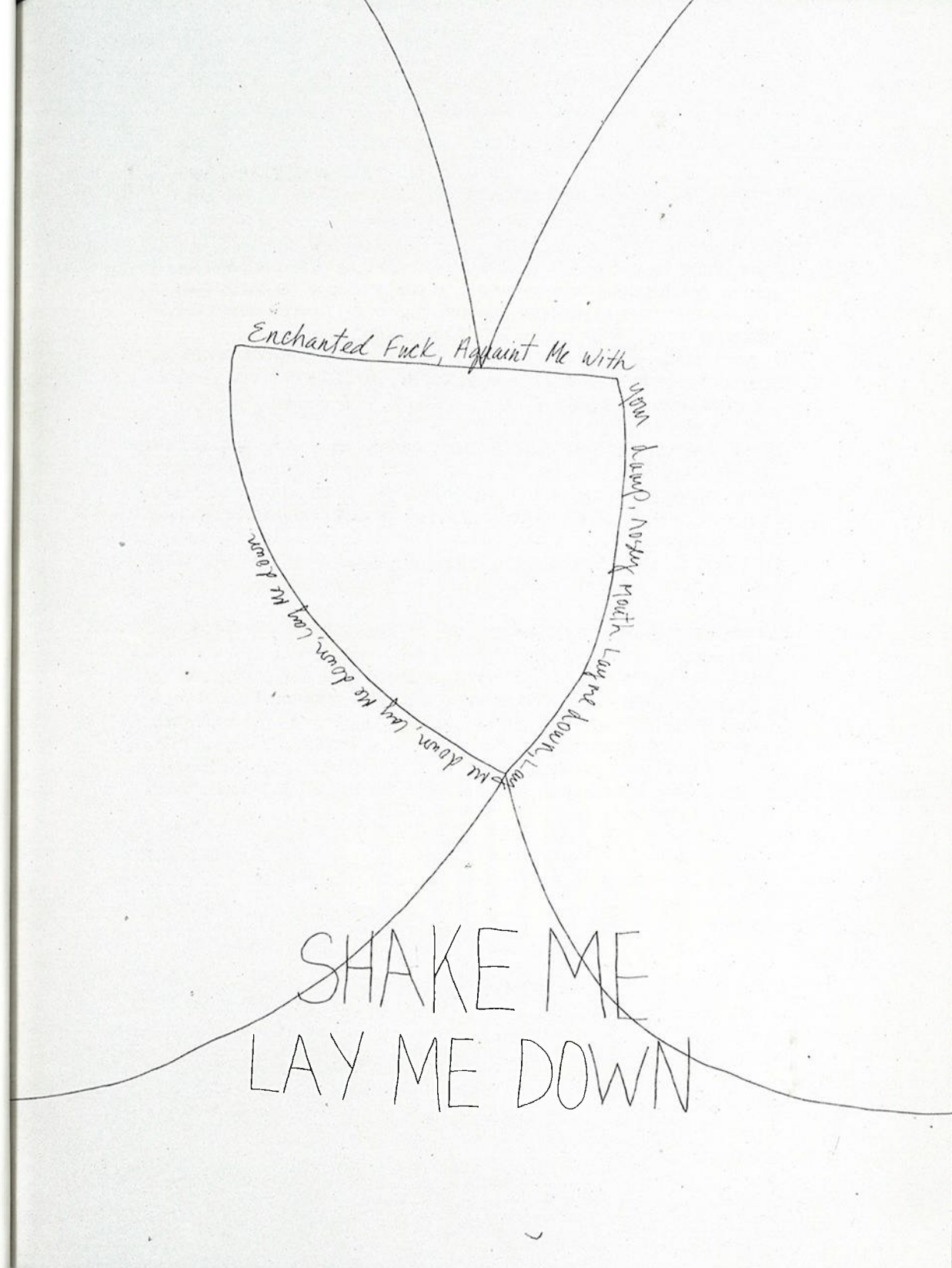
Kristin Oppenheim fait de sa voix l'objet de ses installations sonores. Dans de petits espaces aux murs blancs, le spectateur/auditeur est enveloppé, embrassé par le son doucement répétitif, jusqu'à être hypnotisant, de l'artiste qui chuchote comme une rengaine des textes écrits par elle-même.

Il n'est pas important de comprendre le sens des mots, ce n'est pas le but, mais celui qui saura s'abandonner aura une grande joie. Kristin Oppenheim constitue un autre cas d'artiste contemporain qui a renoncé à utiliser l'image pour devenir, par contre, une évocatrice d'images. Elle nous invite à reprendre conscience de nos sens anesthésiés par l'usage/excès d'images en sollicitant en premier l'ouïe.

Parce qu'on est fatigué d'être violé par le visuel presque toujours vidé de ses référentialités, le simple chuchotement d'une voix se charge de signification tout en gardant une fonction agréablement libérateur.

Alessandra Galasso

Photo: Kristin Oppenheim, *Drawing*, 1992



GONZALO PUCH

Si, dans notre engagement pour comprendre un monde qui s'accélère vers un destin incertain, on suivait la mission aveugle de vouloir comprendre l'art comme une clef capable de résoudre les énigmes de notre existence -quelle fatigue!-, on devrait pour cela se détacher de certaines habitudes de perception...

A notre mort, cet effort pour s'approcher de ce que l'on avait cru compréhensible s'avèrerait plutôt inutile, et peut-être ne serions-nous pas allés assez loin.

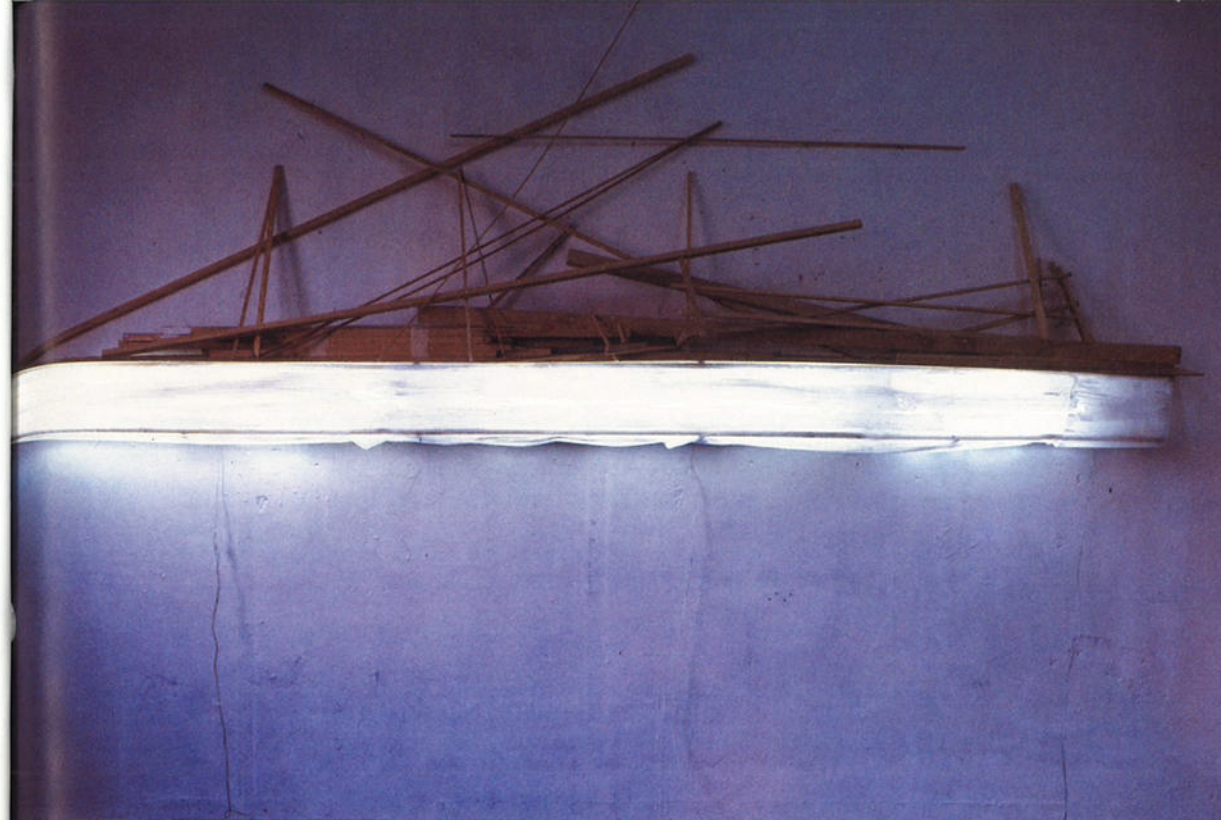
Gonzalo Puch, comme tant d'autres artistes, nous oblige à aborder son environnement quotidien. Un environnement qui s'étend du microcosme domestique à un univers singulier construit dans l'utopie, dont chaque élément apparaît comme la partie indispensable d'un engrenage.

Sa façon de faire se propage comme un fluide huileux imbibant les espaces qu'il parcourt.

Chez Puch, chaque objet est un espace qui se déplie vers la conception d'un habitat poétique, où rien n'est prévisible. Il construit d'après ce chaos les couloirs où passe un langage qui naît en permanence, et c'est à nous seuls d'approcher cet univers.

Dans cette lutte pour la compréhension, on verra qu'il ne reste pas lieu pour le vide, on verra aussi qu'il n'y a pas de gratuité sans récompense, et enfin que tout est modifiable pour une *architecture de la surprise*.

Pau Lagunas



CHRISTINE COËNON

Née en 1962 à Caen. Vit et travaille à Paris.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 1987 *La couleur du blanc du mur et trois autres*, ancien garage Talbot, Caen
Est bleu est rouge est vert, Espace Continu, Cherbourg
9 décembre 1987, exposition dans un appartement, chez W. Mieskiewicz, Paris
- 1989 *Du 3 février au 27 février 1989*, Galerie Galea, Caen
- 1991 *Une brève histoire de temps*, Galerie Galea, Caen
- 1992 *Chemins*, 81 rue du Temple, Paris
Les temps couverts, Art Ecole, Hérouville-St-Clair

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1986 Galerie Dziekanka, Varsovie, Pologne
Musée de Jersey, Jersey
- 1987 *Un journal de vacances*, Centre Commercial Beaulieu, Nantes
- 1988 *Grille n°3*, Abbaye Sainte-Anne de Mouton, Avranches
Bandes à part, Galerie Galea, Caen
- 1989 *Biennale internationale des Ecoles d'Art*, Anvers, Belgique
Fenêtres en vue (Grille n°6), Liège, Belgique
20x20, Galerie Galea, Caen
80+10, Galerie Mandragore, Rouen
- 1990 *Sept artistes et le cyclotron*, Galerie Galea, Caen
- 1992 Collection Dobermann, Chef-du-Pont

DANIELA COMANI

Née en 1965 à Bologne, Italie. Vit et travaille à Berlin, Allemagne.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 1992 Galerie Tryekhprudny, Moscou, Russie
- 1993 Bruno Brunnet Fine Arts, Berlin, Allemagne
Likörfabrik Kunst-Werke, Berlin, Allemagne

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1990 *In Camera*, Oranienburgerstr. 54, Berlin, Allemagne
Dromomania, Botschaft et.V, Berlin, Allemagne
Produzenten-Galerie Broschwitz, Berlin, Allemagne

- 1991 *Affascinato dallo sviluppo della tua grandezza*, Interflugs
Beaux-Arts, Berlin, Allemagne
Klasse Genzken, Beaux-Arts, Berlin, Allemagne
Interval, Berlin, Allemagne
Ein Junges Unternehmen fördert junge Künstler, München,
Allemagne
- 1992 *Artisti per Jiflex*, Palazzo Re Enzo, Bologne, Italie et Sala
del Belvedere, Monteveglio, Italie
Berlin 37 Räume, Kunst-Werke, Berlin, Allemagne
Junge Kunst 1992, Musée Saarland, Saarbrücken,
Autriche

RAINER GANAHL

Né en 1961 à Bludenz, Autriche. Vit et travaille à New York.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 1989 *Virtue in Objects*, (avec Paul Garrin), Museum
Folkang, Essen, Allemagne
- 1990 Ghislain Mollet-Viéville, Paris
Galerie Philomene Magers, Bonn, Allemagne
- 1991 White Columns, White Room, New York
Randy Alexander (avec Mathew Antezzo), New York
- 1992 Nordanstad-Skarstedt, New York
Massimo De Carlo, Milan, Italie
3 times 3 weeks, (avec Peter Fend et Silvia Kolbowski, exposition
réalisée par Rainer Ganahl), Galerie Roger Pailhas, Paris
Dallas Museum of Art, Dallas, TX
- 1993 Philomene Magers, Cologne, Allemagne
Ghislain Mollet-Viéville, Paris
Roger Pailhas, Marseille

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1988 *Stilleben*, Galerie Philomone Magers, Bonn, Allemagne
- 1989 *Germination V*, Musée d'Art Contemporain Saint-Pierre, Lyon
Wortlaut, Galerie Schüppenhauer, Cologne, Allemagne
- 1990 *No*, Galerie 1900-2000, Paris
Passage de l'image, Galeries Contemporaines, Centre Pompidou,
Paris
Stedelijk Museum, Amsterdam, Pays-Bas
Art Cologne, Galerie Philomone Magers, Cologne, Allemagne
Act Up Conference, Time Based Arts Gallery Amsterdam, Pays-Bas
- 1991 *L'esprit bibliothèque*, La Galerie du Mois, Paris

- 1992 *Under thirty*, Galerie Metropol, Vienne, Autriche
One plus One, Galerie du Mois, Paris
Brain: Internal Affairs, Beatrixziekenhuis, Gorinchem, Pays-Bas
L'Ere Binaire, Musée d'Ixelles, Bruxelles, Belgique
Up date, White Columns, New York
Greatest Hits, Daniel Buchholz, Cologne, Allemagne
Letter S Road: RE-marks on Site, Omi, New York
The Big Nothing, The New Museum, New York
Apt. Art Int., Moscou, Russie
- 1993 *Before the sound of the beep*, différentes localisations à Paris
Binera, Kunsthalle Wien, Vienne, Autriche

JOCHEM HENDRICKS

Né en 1959 à Schlüchtern, Allemagne. Vit et travaille à Francfort, Allemagne.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 1985 NEU, Museum am Ostwall, Dortmund, Allemagne (avec Deren et
Stumpf)
- 1987 *genau*, Danneckerstrasse 39 H, Francfort, Allemagne
- 1988 *Sendung und Porto*, Galerie Vincenz Sala, Berlin, Allemagne
- 1989 Galerie ak - Hans Sworowski, Francfort, Allemagne (avec Deren)
Art Cologne 23, Cologne, Allemagne (par Galerie ak - Hans
Sworowski)
- 1990 Kunsthalle Nürnberg, Nuremberg, Allemagne
Galerie Karin Sachs, München, Allemagne
- 1991 Galerie ak - Hans Sworowski, Francfort, Allemagne
- 1992 *Viren*, ART Frankfurt, Francfort, Allemagne (avec Udo Koch; par
Galerie ak - Hans Sworowski)
Augenzeichnungen, Galerie Vincenz Sala, Berlin, Allemagne
- 1993 *Augenzeichnungen*, Galerie ak - Hans Sworowski, Francfort,
Allemagne

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1987 Galerie Ute Parduhn, Düsseldorf, Allemagne
- 1988 *Augen-Blicke*, Stadtmuseum Köln, Cologne, Allemagne, Villa
Stuck, München, Allemagne, hedendaagse kunst, Utrecht, Pays-
Bas
- 1989 Galerie ak - Hans Sworowski, Francfort, Allemagne
The dormitory problem, Karmeliterkloster Frankfurt,
Francfort, Allemagne
- 1990 *frank und frei*, Kunstverein Freiburg, Fribourg, Allemagne
- 1993 *The Lure of Object*, Goethe-Institut, Londres, Angleterre

Ars electronica, Linz, Autriche
Zeichnung, Kunsthalle St. Gallen, St.Gallen, Suisse (avec Marlène Dumas et Miriam Cahn)

TRACY MACKENNA

Née en 1963 à Oban, Ecosse. Vit et travaille à Glasgow, Ecosse.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 1990 *AntiRoutes*, Graeme Murray Gallery, Edimbourg, Ecosse
1991 *Intervals*, (individual installations, 3 artists), Mayfest, Glasgow, Ecosse
1992 *Dispersion*, 4 Rue du Pont St.Jaime, Grenoble
1993 Centre for Contemporary Arts, Glasgow, Ecosse

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1990 *New Directions in Scottish Sculpture*, Barbican Art Gallery, Londres, Angleterre
Scottish Art Since 1990, Barbican Art Gallery, Londres, Angleterre
Sommer Atelier, Hannover Messe, Hannover, Allemagne
Expressions, Third Eye Centre, Glasgow, Ecosse
1991 *The intelligence of Drawing*, Graeme Murray Gallery, Edimbourg, Ecosse
Europe Unknown, Cracovie, Pologne
Kunst, Europa, Kunstverein, Konstanz, Suisse
Speed, Transmission Gallery, Glasgow, Ecosse
Deception: Impostors, December 1990-August 1991, Ash Gallery, Edimbourg, Ecosse
Crossover, Anderson O'Day Gallery, Londres, Angleterre
1992 *Génériques, le Visuel et l'Écrit*, Hôtel des Arts, Paris

MATTHEW McCASLIN

Né en 1957 à Bayshore, New York. Vit et travaille à New York.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 1982 *Animals*, Red Bar, New York
1987 Bess Cutler Gallery, New York

- 1989 *Landscapes of the Inbetween*, Daniel Newburg Gallery, New York
Matthew McCaslin and Steve di Benedetto, Daniel Newburg Gallery, New York
1991 Le Consortium, Dijon
Feigen Inc., Chicago, IL
Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles, C A
Daniel Newburg Gallery, New York
Anthony Reynolds Gallery, Londres, Angleterre
Jennifer Flay Gallery, Paris
1992 Art & Public, Genève, Suisse
The Museum of Modern Art (Projects 33), New York
Rolf Ricke, Cologne, Allemagne
1993 Daniel Newburg Gallery, New York
Chisenhale Gallery, Londres, Angleterre

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1984 *Semi (Op)tics*, International With Monument, New York
1985 *Small Works, Big Ideas*, Pan Arts Association, Brooklyn, NY
1986 *Mind-Matter*, Bess Cutler Gallery, New York
1987 *The Art of the Real*, Galerie Pierre Huber, Genève, Suisse
Maison des Expositions, Lyon
P.S.1, Special Projects, Long Island City, New York
1988 *Works, Concepts, Processes, Situations, Information*, Galerie Hans Mayer, Düsseldorf, Allemagne
Sunrise Highway, John Gibson Gallery, New York
Sculpture, Bess Cutler Gallery, New York
1989 *Une Autre Affaire*, Le Consortium, Dijon
Di Benedetto, McCaslin, Mosset, Noland, Parreno, Staehle, Daniel Newburg, New York
AIDS Benefit, Annina Nosei Gallery, New York
1990 *Work In progress, Work*, Andrea Rosen Gallery, The Mattress Factory, Pittsburg, PA
Stendhal Syndrome: The Cure, Andrea Rosen Gallery, New York
The Degraded World, Jack Tilton Gallery, New York
Gallery Artists, Daniel Newburg Gallery, New York
1991 Daniel Weinberg Gallery, Los Angeles, CA
Home for June, Home for Contemporary Theatre and Art, New York
Invitational, Tony Shafrazi Gallery, New York
The Collection of Jason Rubell, Duke University Museum, Durham, NC
Castello di Rivara, Turin, Italie
1992 *Three or More, A Multiple Exhibit*, Spiral/Wacoal Art Center, Tokyo, Japon
Translation, Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Varsovie, Pologne

- Works-Concepts-Processes-Situations-Information*, Galerie
1900-2000 et Galerie de Poche, Paris
Felix Gonzalez-Torres, Liz Larner, Christian Marclay,
Matthew McCaslin, Galerie Jennifer Flay, Paris
The Big Nothing, The New Museum, New York
1993 *Simply Made In America*, The Aldrich Museum of Contemporary Art,
Ridgefield, CT
Prospect'93, Francfort, Allemagne
The Nightshade Family, Kassel, Allemagne
Portland Art Museum, Portland, OR

KRISTIN OPPENHEIM

Née en 1959 à Honolulu, Hawaï. Vit et travaille à New York.

EXPOSITION PERSONNELLE

- 1993 Studio Guenzani, Milan, Italie

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1990 *Laura Emrick, Kirsten Mosher and Kristin Oppenheim,*
Fernando Alcolea Gallery, New York
Reconnaissance, Simon Watson Gallery, New York
Home for June, Home for Contemporary Theater and Art, New
York
1991 Esther Schipper Gallery, Cologne, Allemagne
1992 *Kristin Oppenheim, Andre Strong, AC Project*
Room, Sandra Gering Gallery, New York
Under Thirty, Galerie Metropol, Vienne, Autriche
Writings on the Wall, 303 Gallery, New York
Encounters with Diversity, P.S.1 Museum,
Residency Program Exhibition, Queens, New York
1993 Simon Watson's Living Room, New York
Confessional, Elizabeth Koury Gallery, New York
New Museum Benefit Auction, New Museum of Contemporary Art,
New York
Les Images du Plaisir, Frac des Pays de la Loire, Mayenne, France
Aperto '93, XLV Biennale di Venezia
Galerie Anne de Villepoix, Paris
Tom Cugliani, New York

GONZALO PUCH

Né en 1950 à Séville, Espagne. Vit et travaille à Madrid, Espagne.

EXPOSITIONS PERSONNELLES

- 1985 Galerie La Máquina española, Séville, Espagne
1986 Galerie Winsor Kulturguinza, Bilbao, Espagne
1990 Diputación Provincial de Málaga, Espagne
1991 Galerie Buades, Madrid, Espagne

EXPOSITIONS COLLECTIVES

- 1980 *Artistas de la casa Velazquez*, Musée Contesse de Caen, Caen
1982 *5 Pintores abstractos*, Fundación Valdecilla, Madrid, Espagne
Homenaje a Murillo, Galerie Juana de Aizpuru, Séville,
Espagne
Encuentro de pintores andaluces, Grenade, Espagne
Accrochage, Galería Fucares, Almagro, Ciudad Real,
Espagne
1983 *Pintores*, Galerie Juana de Aizpuru, Séville, Espagne
Homenaje a la música Reales Alcazares, Séville, Espagne
1984 Galerie Juana de Aizpuru, Séville, Espagne
1985 Galerie La Máquina española, Séville, Espagne
Europalia, Anvers, Belgique
Un palacio dentro de otro, Museo Bellas Artes, Santander,
Espagne
ARCO '85, Madrid, Espagne (Galerie La Máquina española)
1986 ARCO '86, Madrid, Espagne (Galerie La Máquina española)
ESTIARTE, Valence, Espagne (par Galerie La Máquina
española)
ART 86, Bâle, Suisse (Galerie La Máquina española)
1990 ARCO '90, Madrid, Espagne (Galerie Buades)
1991 ARCO '90, Madrid, Espagne (Galerie Buades)
1992 ARCO '90, Madrid, Espagne (Galerie Buades)
1993 Torre de los Guzmanes, avec Rafael Agredano et
Juan Lacomba. La Algaba, Séville, Espagne
Artiste invité. UIMP. Santander.

AGENDA DE L'ECOLE

Ecole du MAGASIN

2 novembre 1992 - 30 septembre 1993

L'année a été ponctuée de réunions et de rencontres avec la directrice de l'Ecole, Adelina v. Fürstenberg. Par des dialogues et des discussions individuelles, nous avons réfléchi ensemble à l'évolution du programme de l'Ecole et à la réalisation des différents travaux effectués pendant la formation.

- 1992**
- 3 nov. Rencontre: Jean-Louis Maubant, directeur du Nouveau Musée, Villeurbanne
Rencontre: Marie Lapalus, F.R.A.C.(Fonds Régional d'Art Contemporain) Rhône-Alpes
Exposition des diplômés de l'Ecole des Beaux-Arts, E.L.A.C., Lyon
 - 4 nov. Rencontre: Bernard Ceysson, directeur du Musée d'Art Moderne, Saint-Etienne
Rencontre: Thierry Raspail, directeur du Musée Saint-Pierre, Lyon
 - 6 nov. Rencontre: Jean-Luc Vilmouth, artiste et professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, Grenoble
Rencontre: Laurent Salomé, conservateur, Musée de Grenoble
 - 9 nov. Rencontre au MAGASIN: Jérôme Sans, critique d'art
 - 10 nov. Rencontre au MAGASIN: Erik Samakh, artiste
 - 12 nov. Rencontre au MAGASIN: Guy Tortosa, inspecteur chargé de la commande publique à la D.A.P. (Délégation aux Arts Plastiques)
 - 13 nov. Voyage en Italie: Giorgio Verzotti, critique d'art, exposition "Post Human", Castello di Rivoli
Luigi Mainolfi, artiste, Turin
Christian Stein, galeriste, Turin
Michelangelo Pistoletto, artiste, Turin

- 14 nov. Voyage en Italie: Tucci Russo, galeriste, Turin
Giorgio Persano, galeriste, Turin
Franz Paludetto, galeriste, expositions "Paul Thek",
"Viaggio a Los Angeles", Castello di Rivara
- 16 nov. Rencontres au MAGASIN: Mark Kremer, critique d'art
hollandais
Marie-Claude Jeune, Conseillère pour les arts
plastiques à la D.R.A.C. (Direction Régionale des
Affaires Culturelles) Rhône-Alpes
- 17-18 nov. Rencontre au MAGASIN: Olivier Kaepelin,
inspecteur chargé de la création contemporaine à la
D.A.P.
- 19 nov. Rencontre au MAGASIN: Monica Regas, ancienne
élève de l'Ecole
- 20 nov. Rencontre au MAGASIN: François Hers, responsable
du programme "Art et Société", Fondation de
France
- 21 nov. Voyage en Suisse: exposition "Michael Asher",
Kunsthalle Bern
Exposition "Jessica Stockholder", Kunsthalle Zürich
Expositions "Patty Martori", Galerie Marc Jancou;
"Michel Verjux", Galerie Mark Müller; "Jan Anüll, John
Armleder, Richard Artschwager", Galerie Bob Van
Orsouw, Zürich
- 22 nov. Voyage en Suisse: exposition "Gustav Klimt",
Kunsthhaus, Zürich
Exposition "Roy Lichtenstein", FAE, Musée d'Art
Contemporain, Pully, Lausanne
Rencontre: Silvie et Chérif Défraoui, artistes,
Lausanne
- 24 nov. Voyage à Paris: Jérôme Sans, critique d'art
- 25 nov. Voyage à Paris: Jérôme Sans, critique d'art
Caroline Andrieu, Ateliers Ephémères

- 26 nov. Voyage à Paris: Jean de Loisy, responsable des
Galeries Contemporaines, Centre Georges Pompidou
Expositions "Peter Fischli & David Weiss", "Gary Hill",
Galeries Contemporaines, Centre Georges Pompidou
- 27 nov. Voyage en Belgique: Dirk Snauwert, responsable des
expositions d'art contemporain, Palais des Beaux-
Arts, Bruxelles
Piet Coessens, directeur du Palais des Beaux-Arts,
Bruxelles
Jacques Meuris, critique
Frédéric Leen, conservateur au Musée d'Art
Moderne, Bruxelles
Cornelia Lauf, commissaire d'exposition, Gand
Ida Devos, chorégraphe en danse contemporaine,
Erwin Van Eysackers, compositeur, Alec
Debusschere, responsable de l'espace
"Etablissement d'en face", Martine De Maeseneer,
architecte, Barthelome Gustinette, responsable de
la Fondation pour l'Architecture, Luk Lambrecht,
critique d'art, Centre Plateau, Bruxelles
- 28 nov. Voyage en Belgique: Charles Hirsch, commissaire de
l'exposition "The Binary Era, new interaction", Musée
d'Ixelles, Bruxelles
- 30 nov. Rencontre au MAGASIN: Chen Zhen, artiste
- 2 déc. Voyage à Genève, Suisse: Gianni Romano,
commissaire de l'exposition "Twenty fragile pieces",
Galerie Analix B. & L. Polla,
exposition "Matthew McCaslin", Galerie "Art & Public",
exposition "Peter Fischli & David Weiss", Galerie "Art
& Public chez Artemis"
exposition "Dan Graham", Espace "Sous-Sol", Ecole
Supérieure d'Arts Visuels
exposition "Gary Hill, Francisco Ruiz de Infante,
Wendy Jacob", Saint-Gervais Genève MJC
- 9-12 déc. Colloque à Venise, Italie: "Production, conservation,
circulation des oeuvres d'art contemporain", à
l'initiative d'Achille Bonito Oliva, commissaire de la

- XLV Esposizione Internazionale d'Arte, la Biennale de Venise
- 13-19 déc. Participation à l'accrochage de l'exposition "Germinations 7", MAGASIN
- 21 déc. Spectacle à Paris "Einstein on the Beach" de Bob Wilson et Philip Glass, Théâtre de Bobigny
- 22 déc. Voyage à Paris: Marie-Paule Serre, chargée de mission pour les arts plastiques, A.F.A.A. (Association Française d'Actions Artistiques)
- 1993** 6 janv. Voyage à Marseille: Bernard Gavoty, directeur des Ateliers d'artistes de la Ville de Marseille C.I.R.V.A. (Centre international de recherche sur le verre et les arts plastiques)
Ateliers d'artistes, Friche Belle de Mai
Ateliers d'artistes: Anne Perret, Yannick Gonzallez, Françoise Gorla, Guy Limone, Guy Giraud, Frédéric Clavère, Thierry Thoubert, Christophe Martin, Jean-Marc Houtounian, Pascale Stauth & Claude Querrel
- 7 janv. Voyage à Marseille: Bernard Blistène, directeur des Musées de la Ville de Marseille, Musée de la Vieille Charité
Exposition "Rainer Ganahl", Galerie Roger Pailhas
Nina Rodriguez-Ely, Juliette Hini, galeristes, Galerie de Marseille
Exposition "Walker Evans - Dan Graham", Musée Cantini
- 8 janv. Voyage à Marseille et Nice: Isabelle Bourgeois, directrice du F.R.A.C. P.A.C.A. (Provence-Alpes-Côte d'Azur), Marseille
Samuel Laroze, artiste, Ateliers Municipaux d'Artistes, Vitarex, Marseille
Christine Breton, responsable de la commande publique à Marseille, Vitarex, Marseille

- Florence Bonnefous, Edouard Mérino, galeristes, Galerie Air de Paris, Nice
- 9 janv. Voyage à Nice et Vence: Jean-Philippe Vienne, directeur de l'Ecole des Beaux-Arts de Nice, Villa Arson, Nice
Dominique Figarella, Stéphane Steiner, artistes résidents, Villa Arson, Nice
Françoise Châtel, conseillère pour les arts plastiques à la D.R.A.C. P.A.C.A., Villa Arson, Nice
Catherine Fenestraz, Zia Mirabdolbaghi, "Le Grand Emerveillement pour le Sud", Château de Villeneuve, Vence
Odile Beic, assistante de Godfried Honneger, Espace d'Art Concret, Mouans Sartoux
Olivier Antoine, galeriste, Galerie Art Concept, Nice
- 10 janv. Voyage à Nice: France Parringault, galeriste, Galerie Lattitude
Exposition "Gilberto Zorio", Musée d'Art Contemporain
- 11-12 janv. Séminaire au MAGASIN: Démosthène Davvetas, écrivain
- 12 janv. Séminaire au MAGASIN: Bruce Dunning, architecte
- 13-14 janv. Séminaire au MAGASIN: Fotos Lambrinos, cinéaste
- 15 janv. Séminaire au MAGASIN: Chris Dercon, directeur du Witte de With, Rotterdam
- 19 janv. Séminaire au MAGASIN: Fulvio Salvadori, philosophe
- 22-23 janv. Séminaire au MAGASIN et à l'Ecole des Beaux-Arts: Toni Mari, professeur d'esthétique à Barcelone
- 23 janv. Séminaire au MAGASIN: Saskia Bos, directrice de la Fondation De Appel, Amsterdam
- 24 janv. Séminaire au MAGASIN: Braco Dimitrijevic, artiste

25 janv. Séminaire à la montagne, Alpes d'Huez: Braco Dimitrijevic, artiste

3 fév. Conférence de presse par Achille Bonito Oliva et Jean Digne sur la XLV Esposizione Internazionale d'Arte, la Biennale de Venise, Palais des Affaires Etrangères, Paris

4 fév. Conférence de presse sur la participation française à la XLV Esposizione Internazionale d'Arte, la Biennale de Venise, Centre Georges Pompidou, Paris

8-20 fév. Montage et vernissage de l'exposition "Tony Brown, Silvie & Chérif Défraoui, Daniel Buren, Richard Baquié, Ilya Kabakov, Diller & Scofidio", MAGASIN

1er mars Séminaire au MAGASIN: André Ducret et Yves Challas, sociologues de l'art, Université de Grenoble

4-7 mars Journées professionnelles à Tours: colloque des directeurs de centres d'art sur le thème des "Mariages mixtes"
Exposition "Marin Kasimir", C.C.C. (Centre de Création Contemporaine)
Exposition "Jean-Luc Parant", Galerie Michel Rein

11 mars Séminaire au MAGASIN: Jean-Marc Poinot, professeur d'Histoire de l'art contemporain à l'Université de Rennes2 - Haute Bretagne

16 mars Séminaire au MAGASIN: Viktor Misiano, directeur du Centre d'Art Contemporain, Moscou, Russie

17 mars Séminaire au MAGASIN: France Morin, conservatrice en chef au New Museum of Contemporary Art, New York, conférence "My Home Sweet Home in Ruins"

18 mars Présentation des projets d'architecture de l'exposition "Application & Implication", MAGASIN

24-25 mars Vidéos de Georges Rey, professeur à l'Ecole des Beaux-Arts de Grenoble, MAGASIN

18 avril-18 juin Participation de l'Ecole à la XLV Esposizione Internazionale d'Arte, Biennale de Venise, Venise

19 juin-17 sept MAGASIN: préparation de l'exposition de l'Ecole
Travail dans le cadre du programme "Art et Société" de la Fondation de France (suivi des projets et réalisation d'une salle de consultation publique)
Rédaction du livre de l'Ecole

18 sept. Vernissage de l'exposition de l'Ecole "More Than Zero" (19 sept.-7 nov.), MAGASIN

Stages

- Sylvie Amar
Witte de With, Rotterdam
26 janvier - 6 février
Travail en collaboration avec Chris Dercon sur
l'exposition "Walker Evans - Dan Graham"
Westfälisches Landesmuseum, Münster
7 février - 14 février
Accrochage de l'exposition en collaboration
avec Klaus Bussmann et
Jean-François Chevrier
P.S.1 Museum, New York
1er avril - 15 avril
Préparation de l'exposition hommage à John
Cage présentée à la Biennale de Venise
A la Biennale de Venise: suivi de l'installation
d'Ilya Kabakov dans le Pavillon Russe
- Alessandra Galasso
P.S.1 Museum, New York
18 mars - 22 avril
Préparation avec Alanna Heiss de l'exposition
hommage à John Cage présentée à la
Biennale de Venise
A la Biennale de Venise: organisation et
montage de l'exposition hommage à John
Cage "Il suono rapido delle cose"
- Pia Jardi
Centre Georges Pompidou, Paris,
25 janvier - 17 février
Suivi de l'exposition "It's O.K. to say no" aux
côtés de Jean De Loisy (commissaire) et
Bernard Bazile (artiste)
A la Biennale de Venise: participation à
l'exposition "La coesistenza dell'arte" et au
Pavillon Espagne

- Pau Lagunas Ateliers d'Artistes, Marseille
7 - 14 mars
Recherche d'artiste avec Christine Breton et Bernard Gavoty
A la Biennale de Venise: Aide à l'exposition "Passaggio ad Oriente"
- Véronique Leger C.C.C. (Centre de Création Contemporaine), Tours
8 - 13 février
Préparation du colloque de la D.C.A. (association des Directeurs des Centres d'Art)
Museo Luigi Pecci, Prato, Italie
22 février - 4 mars
Suivi de l'exposition "Inside Out - Museo, Città, Eventi" au côté d'Ida Panicelli
A la Biennale de Venise: participation aux expositions "Opera Italiana" (Pavillon Italie), "Macchine della pace" (Pavillon ex-Yougoslavie), aide au tournage d'un film sur la Biennale pour la chaîne franco-allemande ARTE
- Benedetta Lucherini Tate Gallery, Londres, Grande-Bretagne
25 - 30 janvier
Participation au nouvel accrochage de la salle minimaliste, avec Sean Rainbird
Serpentine Gallery, Londres, Grande-Bretagne
1 - 6 février
Collaboration avec Andrea Schlieker
Whitechapel, Londres, Grande-Bretagne
9 février
Rencontre avec Paul Bonaventura
A la Biennale de Venise: aide à l'organisation et à la coordination de "Aperto'93"
Coordinatrice du reportage sur la Biennale de Venise pour la revue "Domus"

- Sylvie Mokhtari Tramway, Transmission Gallery, Centre for Contemporary Art, Glasgow, Grande-Bretagne
6 - 10 février
Rencontre avec les directeurs des centres d'art et discussion sur l'état de l'art contemporain en Ecosse, et sur l'aide aux jeunes artistes.
"Frieze - International Contemporary Art Magazine", Londres, Grande-Bretagne
14 - 26 février
Participation aux réunions pour la conception de nouveaux numéros; prise en charge de l'iconographie du numéro de février; gestion des abonnements
Membre du "Journal de l'art contemporain", édité par la D.C.A. (association des Directeurs des Centres d'Art)
A la Biennale de Venise: rédaction d'un historique sur la Biennale, aide aux expositions "Opera italiana" (Pavillon Italie), "Macchine della pace" (Pavillon ex-Yougoslavie), "Slittamenti"
- Alessandra Pace Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, Allemagne
15 - 20 février
Semaine d'orientation dans le Musée; observation de chaque département
Zeitgeist-Gesellschaft, Berlin, Allemagne
Suivi de l'exposition "L'Art américain au XXème siècle"; travail à la coordination et au bureau de presse
A la Biennale de Venise: assistante d'Achille Bonito Oliva, commissaire général, et collaboration pour la presse

Magda Petraglio

Portikus, Francfort, Allemagne

15 - 28 février

Suivi de l'exposition de Frédéric Bruly-Bouabré

Deutsches Architekturmuseum, Francfort, Allemagne

17 février

Rencontre avec le directeur Vittorio Magnago Lampugnani et regard sur la collection

A la Biennale de Venise: aide à l'organisation et à la coordination de "Aperto'93"

Correspondante du quotidien suisse "Il Corriere del Ticino" à la Biennale

Charles-Daniel
Schreiber

Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Belgique

28 janvier - 28 février

Suivi de l'exposition d'Isa Genzken et travail de recherche pour l'artiste Fareed Armaly

Participation à l'exposition "Rétrospective des installations vidéo en Belgique" dans le cadre d'Antwerpen 93 (Anvers capitale culturelle d'Europe) en collaboration avec Ronald Van de Sompel

A la Biennale de Venise: aide à la mise en place des expositions "Nam June Paik" (Pavillon Allemagne), et "Macchine della pace" (Pavillon ex-Yougoslavie)

Expérience professionnelle

XLV Esposizione Internazionale d'Arte,
La Biennale de Venise

Les élèves de l'Ecole ont travaillé pendant deux mois à Venise dans le cadre de la XLV Esposizione Internazionale d'Arte de la Biennale de Venise. Ils ont eu la possibilité de participer à la coordination des expositions: suivi des projets, aides aux artistes, montage, presse, etc.

Chacun des élèves a pu aborder sur le terrain, au contact des commissaires d'expositions et des artistes présents, le travail d'organisation des expositions.

Dans le cadre de cette expérience, un prix spécial du mérite a été remis à l'ensemble de l'Ecole du MAGASIN.

Colloques

L'Ecole a collaboré de manière active et à titre d'intervenants aux colloques:

"Production, conservation, circulation des oeuvres d'art contemporain" dans le cadre de la préparation de la XLV Esposizione Internazionale d'Arte, Fondation Cini, Venise, Italie, décembre 1992

"Mariages mixtes", journée professionnelle organisée par la D.C.A. (association des Directeurs des Centres d'Art), C.C.C., Tours, mars 1993

Rencontre avec les étudiants de l'Université de Tours, présentation du MAGASIN et de l'Ecole, Tours, mars 1993

Rédaction et maquette: Ecole du MAGASIN, Vème session

Nos remerciements vont au MAGASIN et en particulier à Adelina v. Fürstenberg, Alice Bastiand, Eric Binnert, Daniel Bombert, Jacqueline Dervaux, Tony Guerrero, Nicolas Jasmin, Anne Lagier, Axel Lathuilière, Anne Morel, Thierry Ollat, Sylvaine Van Den Esch,

à Amanda Crabtree, Edwige Toffoli, Lourdes Cuellar, Sonia Theetten, et aux élèves de l'Ecole des Beaux-Arts de Grenoble`

Toute notre reconnaissance va aux artistes: Tony Brown, Silvie & Chérif Défraoui, Nam June Paik, Ilya Kabakov, Joseph Kosuth, Michelangelo Pistoletto, Erik Samakh, Jean-Luc Vilmouth, Chen Zhen

ainsi qu'à Marie-Claude Beaud, Achille Bonito Oliva, Démosthène Davvetas, Chris Dercon, Alanna Heiss, Marie-Claude Jeune, François Hers, Olivier Kaepelin, Alain-Julien Laferrière, Fotos Lambrinos, Jean-Marc Poinot, Fulvio Salvadori, Jérôme Sans

MAGASIN - Centre National d'Art Contemporain de Grenoble
Direction: Adelina v. Fürstenberg
Site Bouchayer-Viallet 155, Cours Berriat, 38000 Grenoble
Association Loi 1901, subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Francophonie, la Ville de Grenoble, la Région Rhône-Alpes, le Conseil Général de l'Isère.

Imprimerie des Deux Ponts, Grenoble
©1993 MAGASIN, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble
ISBN: 2-906732-36-2

