

Magasin - Centre National d'Art Contemporain de Grenoble
Direction: Yves Aupetitallot
Site Bouchayer-Viallet, 155 Cours Berriat
38028 Grenoble Cedex 1
Tel. +33 (0)4 76219584, Fax +33 (0)4 76212422
www.magasin-cnac.org

Le MAGASIN, association loi 1901 présidée par M. Daniel Janicot est subventionné par / MAGASIN is a non-profit-making association presided by Mr Daniel Janicot and supported by / le Ministère de la Culture et de la Communication - Direction Régionale des Affaires Culturelles Rhône-Alpes, le Conseil Régional Rhône-Alpes, le Conseil Général de l'Isère et la Ville de Grenoble.

Ouvert tous les jours de 12h à 19h, sauf le lundi / Open everyday from 12.00 a.m. to 7.00 p.m., closed on Mondays

Tarifs d'entrée: 20 F, 10 F réduit, gratuit avec le laissez-passer du MAGASIN / Admission fee: FF 20, FF 10 reduced, free for MAGASIN year-card owners

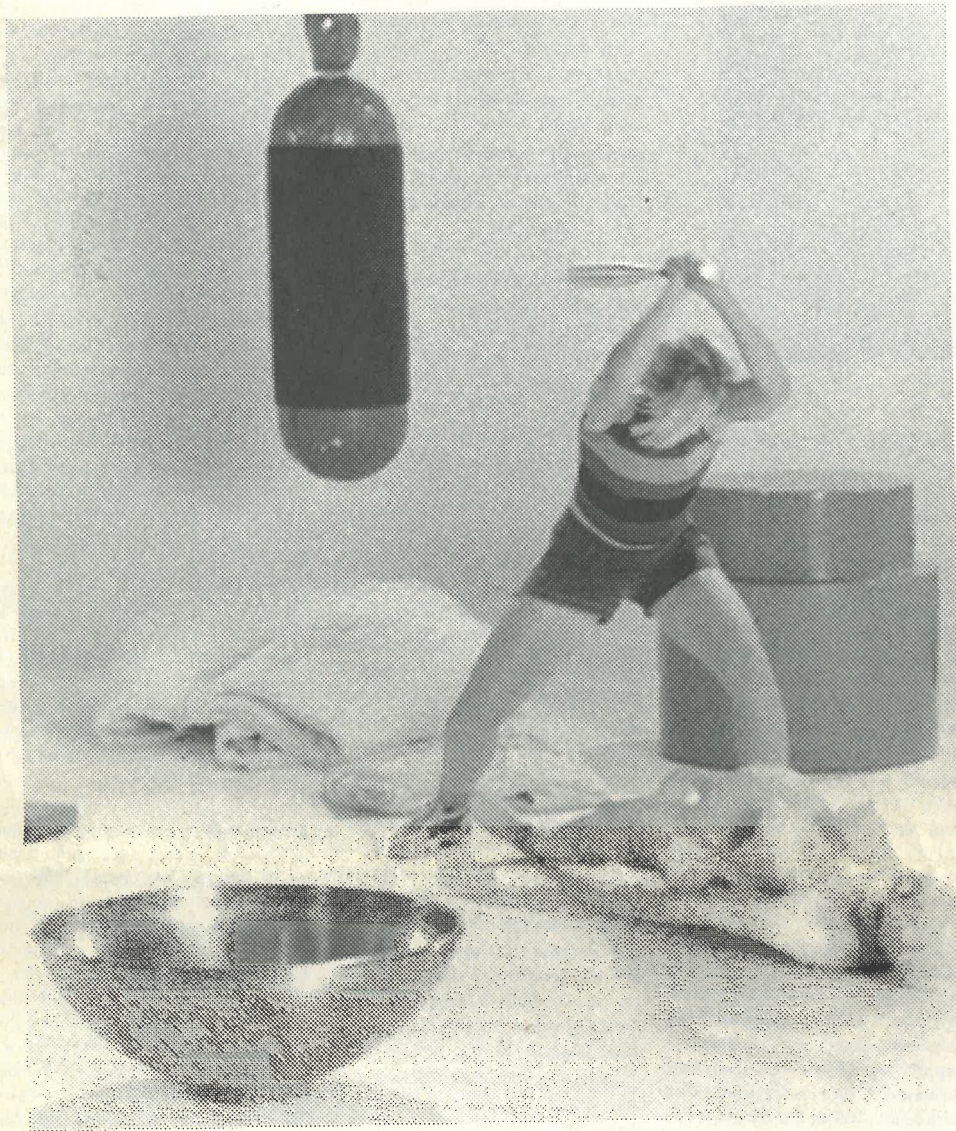
Visites commentées: tous les samedis et dimanches à 16h ou sur rendez-vous pour les groupes et les scolaires / Guided visits: for individuals, every Saturday and Sunday, at 4 p.m. or on appointment for groups

Accès: De Lyon, suivre l'autoroute direction "rocade sud", sortie Fontaine-centre. De Chambéry, Genève, suivre l'autoroute direction Lyon, sortie Europole. En tramway depuis la gare ou le centre-ville, direction Fontaine-La Poya, arrêt Berriat / Location: Highway from Lyons, direction "rocade sud toutes directions", exit Fontaine-centre. Highway from Geneva, Chambéry, Turin, direction Lyons, exit Europole.

By tramway from the train station or from town centre, direction Fontaine, stop Berriat.

Librairie spécialisée en art contemporain et architecture / Bookshop specialising in contemporary art and architecture.

Accès handicapés / Exhibitions areas on one level



"Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses", Mike Kelley, 1999. Video production still

Mike Kelley au Magasin!

A major exhibition of the american artist from
October 16th to January 16th 2000.

GRENOBLE - "Cette exposition se compose de deux projets distincts: Framed and Frame (Miniature Reproduction " Chinatown Wishing Well " built by Mike Kelley after " Miniature Reproduction " Seven Star Cavern " built by Prof. H. K. Lu (L'encadré et le cadre (Réplique miniature du " Puits de Chinatown " construite par Mike Kelley d'après la " Réplique miniature de la " Grotte des Sept Etoiles " construite par le professeur H. K. Lu)), d'une part ; et Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses (Salle d'expérimentation contenant de multiples stimuli connus pour susciter la curiosité et des manipulations). Ces deux œuvres sont de grandes sculptures composites construites à l'échelle architecturale du lieu. Framed and Frame a été exposé à la galerie Metro Pictures, à New York, au printemps 1999 ; Test Room est une œuvre originale réalisée tout spécialement pour le Magasin".

"This exhibition consists of two separate projects: Framed and Frame (Miniature Reproduction "Chinatown Wishing Well" built by Mike Kelley after "Miniature Reproduction 'Seven Star Cavern' Built by Prof. H.K. Lu"); and Test Room Containing Multiple Stimuli Known to Elicit Curiosity and Manipulatory Responses. Both of these works are large, architecturally scaled, sculptures consisting of multiple parts. Framed and Frame was exhibited at the Metro Pictures gallery in New York in the spring of 1999; Test Room... is a new work produced especially for the Magasin".

Mike Kelley, extrait du catalogue de l'exposition / Mike Kelley, extract of the exhibition's catalogue



L'exposition produite par le Magasin sera présentée à la Kunstverein de Hambourg de décembre 1999 à janvier 2000 / The show presented at Magasin from June 6 to September 5, 1999 will travel to the Hamburger Kunstverein in December 1999.

John Miller: A Retrospective

Les règles du jeu. Un entretien avec John Miller
The Rules of the Game. An interview of John Miller.

Par Lionel Bovier

Lionel Bovier : Dans *What You Don't See Is What You Get* ("Ce que vous ne voyez pas est ce que vous obtenez"), texte que vous aviez consacré à l'œuvre d'Allan McCollum, vous écriviez : "Si les convulsions de l'art d'appropriation nous ont appris quelque chose, c'est la dialectique historique de cet art : tout "artefact" culturel peut être réécrit indéfiniment, et peut, par conséquent, toujours être controversé".

Cela ressemble fort à un programme personnel concernant la production artistique, et donc celle d'artefacts culturels. Votre lecture de l'œuvre d'Allan McCollum m'avait intéressé à plus d'un titre. Le sous-texte psychanalytique des *Surrogates* ("Substituts"), par exemple, explique que si l'image représente un phallus, la notion de "substitut" permet à l'artiste de "... jeter un regard

dépréciatif sur le parti-pris phallogocentrique de la représentation." Pourrions-nous dire que cet intérêt pour les programmes cachés de la représentation (en particulier lorsqu'ils sont d'ordre sexuel ou social) informe votre démarche artistique ? Cette approche critique peut-elle être reliée à des œuvres comme *I, a Man* (1987) ou *Succor* (1985) ? Appliqueriez-vous à votre propre œuvre ce que vous avez dit de celle de Mike Kelley : il "... est de plus en plus évident que la récapitulation postmoderne de divers modes de représentation (y compris l'abstraction moderniste) trouve son impulsion dans le questionnement féministe" - autrement dit qu'elle reconnaît la prééminence de la déconstruction féministe dans ce processus de réécriture ?

John Miller : Lidée que nous pouvons

réécrire indéfiniment les "artefacts" culturels vient directement des *Thèses sur la philosophie de l'histoire* de Walter Benjamin. Elle doit aussi quelque chose à la notion duchampienne voulant que le public complète l'œuvre. A partir des *Surrogates*, je voulais suggérer que le patriarcat n'est pas nécessairement une structure universelle, pan-historique. Je faisais également certaines associations personnelles - par exemple, en comparant les *Surrogates* à l'œuvre des *Plaster Casters*. Cette approche s'inscrivait toutefois dans le cadre d'une tendance plus générale de la critique d'art de l'époque. Par la suite, Andrea Fraser a effectué une analyse lacanienne plus approfondie de l'œuvre de McCollum, et j'ai moi-même écrit un court texte qui proposait de revoir la "Picture Theory" de Douglas Crimp en des ...

See Miller/Bovier Page 2,3

Il a 34 ans, cél., fonctionnaire, une jolie maison enfouie ds campagne, c'est un romantique, il aime faire des poèmes, franc, sérieux, sincère dans la recherche de sa muse, vous 25/35 ans, féminine, sentimentale. n°2208. Info Grenoble. 1.6.99

Annuaire des rencontres, Paris. N°5, avril-mai-juin 1999

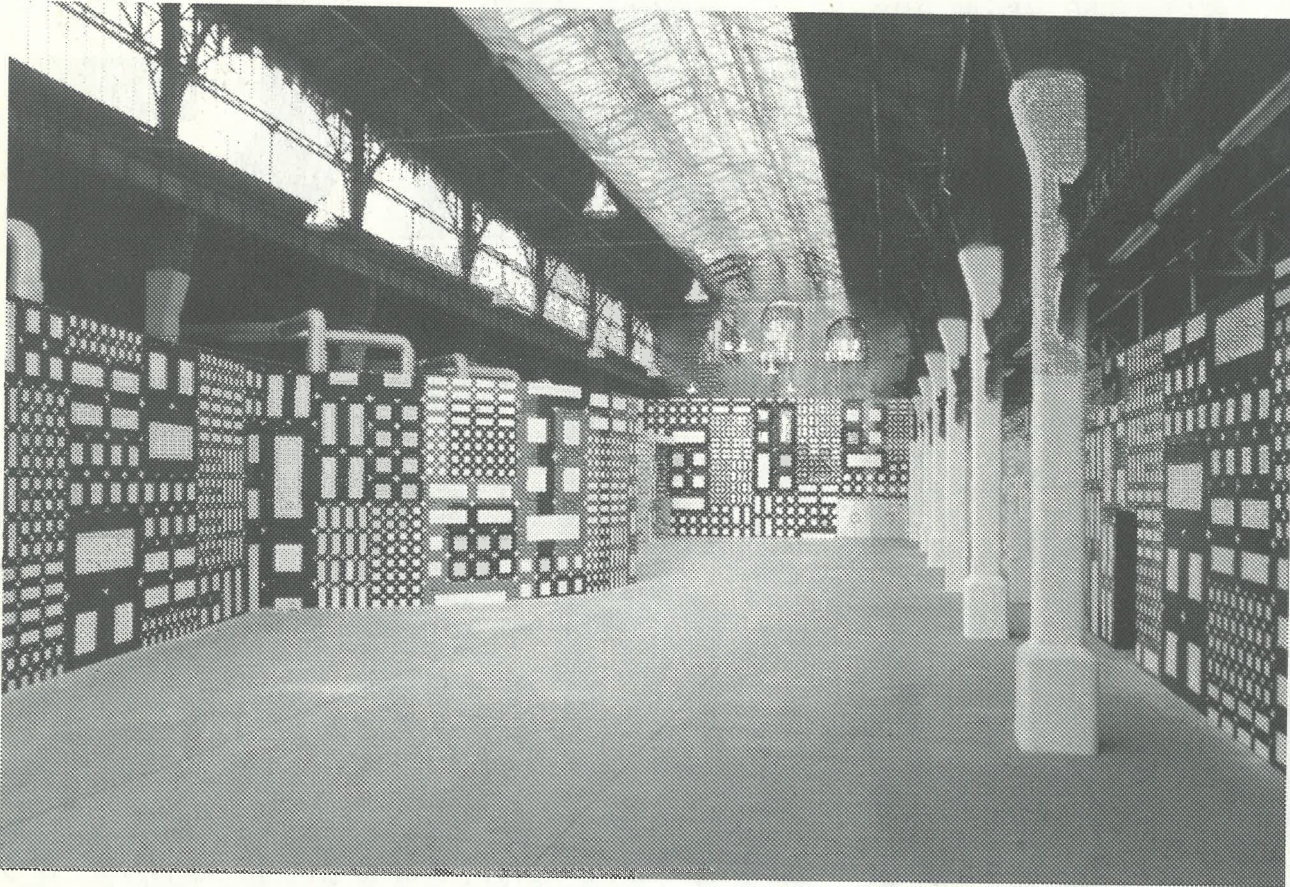
Peut recevoir et se déplacer.

de gros seins, bienvenue. Adresse et téléphone souhaités.

recherche femmes de 19 à 45 ans, pour relations intimes. Femmes ayant

1m76/68 kg, très sympa, aimant sucer les seins et les chattes mouillées,

BB51445 77 - France et étranger. Jeune homme, célibataire de 22 ans,



"Vega", vue d'installation / Installation view (photo : André Morin)

Jim Isermann à l'échelle du Magasin

"People talked about buying the decals, to paper a wall in their dining room."

Par Carol Vena-Mondt

Carol Vena-Mondt : Comment cette pièce a-t-elle été conçue, compte tenu de l'échelle du Magasin ?

Jim Isermann : C'est la plus grande pièce à motifs répétitifs que j'aie réalisée. Son échelle monumentale est induite par celle de la Rue. L'idée de départ était d'avoir deux séries de motifs qui rivalisent entre eux et ne se répètent pas. Les modules des adhésifs ont été conçus en fonction de l'échelle maximum entre la découpe et la taille d'une feuille : environ 60 cm de côté. Compte tenu des possibilités techniques, il était impossible de faire plus grand, ce qui donne environ neuf modules pour la hauteur du mur.

C. V.-M. : Comment t'est venue l'idée de réaliser une pièce avec des adhésifs ?

J. I. : Compte tenu de la dimension du lieu, cela paraissait logique. Les adhésifs (environ 2300) couvrent environ 800 m² carrés de mur, ce qui correspond à près de 150 mètres linéaires. Beaucoup de gens savent que mes œuvres demandent un gros travail, et l'année dernière, j'ai eu plus de propositions que de temps pour les réaliser. Les adhésifs en vinyle résolvent donc tous ces problèmes pratiques, et me permettent de préparer une pièce très compliquée et qui requiert beaucoup de travail, dans mon atelier à Los Angeles. Je ne peux pas me rendre dans un lieu et travailler sur place pendant six mois.

C. V.-M. : Quand tu préparais ton installation pour cet espace, à partir du plan, comment voyais-tu la relation entre ton motif et ce plan ?

J. I. : Eh bien, mon idée était de trouver un motif très simple répété de façon très complexe. Le motif est fondé sur quatre séries de rectangles et de carrés ; ce sont le mode de répétition et les changements d'orientation de ces séries, ou ensembles, qui constituent le motif. Toutefois, un autre facteur entre en jeu : la couleur. Il y a six couleurs (rouge, orange, jaune, vert, bleu, violet) et six formes d'adhésifs. Mais

la relation entre les couleurs et les formes est toujours différente, elle ne se répète jamais. C'était cela l'objectif, si l'on peut dire : faire en sorte que les modalités de répétition soient tellement différentes que l'alignement ne soit jamais deux fois le même. Heureusement, les murs étaient de hauteurs différentes, ce qui aidait à briser la répétition. Ainsi, quand on remarque que la hauteur des murs varie, le principe que l'on croit avoir compris change encore.

C. V.-M. : Comment se situe ton travail par rapport à la querelle culture savante / cultures populaires ?

J. I. : Je pense que l'une des préoccupations constantes dans mon travail est de réactiver des choses qui semblent être négligées ou tombées dans l'oubli, de mettre en lumière les voies d'imprégnation de la culture populaire par l'art, pour finir dans les boutiques "discount" ou les magasins de gadgets. Je tente alors de les remettre dans le contexte de l'art. Il y a eu des tentatives de rendre le "grand art" populaire, de le placer dans un environnement quotidien ; les "supergraphics" essayaient déjà de le faire à la fin des années 60 et au début des années 70, avec de grands "patterns" ou motifs dans des bâtiments publics où les gens les voient au quotidien, par exemple dans les escaliers ou les ascenseurs. Leur fonction était souvent d'identifier la nature du lieu ou d'indiquer une direction ; parfois c'était la couleur qui assurait cette fonction, parfois c'était le design. Il m'a toujours semblé que ces tentatives de rendre l'art accessible étaient un échec à cause de cette accessibilité-même ; je pense que chaque fois que l'art est censé être accessible, il perd tout "cachet", et se trouve automatiquement affaibli en tant qu'art. A Los Angeles par exemple, dans tout le réseau de métro, on a fait appel à des artistes pour décorer les stations. Et dans la plupart des cas, l'art devient une chose plaquée, vraiment horrible, alors que je pense qu'il vaudrait mieux que les stations soient bien designées plutôt que d'avoir cet élément artistique superficiel. Je pense que c'est une grosse erreur et une manière très peu satisfaisante d'aborder l'art, bien que les gens ne le reconnaissent habituellement que sous cette forme là.

C. V.-M. : Mais rétrospectivement, les choses prennent une sorte de patine...

J. I. : C'est comme la musique pop : on ne se souvient plus des choses qui étaient présentées comme de l'art, mais on se souvient de la musique pop parce qu'elle imprégnait notre vie quotidienne. Nous repensons à cette période sans tenir compte des intentions, des objectifs de l'époque... Cela prend donc une toute autre dimension. Je pense par exemple au sentiment d'échec, de perte ; mon œuvre est imprégnée de ce genre de mélancolie, mais ce n'est pas nécessairement la première chose à laquelle on pense en la voyant.

C. V.-M. : Il semble que tu aies été très influencé par le design et l'architecture.

J. I. : Et la production.

C. V.-M. : A partir de là, tu pourrais franchir une autre étape, créer des choses particulières qui pourraient être produites en série.

J. I. : Depuis vingt ans que je produis des œuvres, je ne me suis jamais attaché à une catégorie particulière. Mon travail n'est pas catalogué, et j'ai par ailleurs été invité à des

John Miller: A Retrospective

termes plus explicitement féministes. Les *Surrogates* se présentaient comme une série de tablettes vierges permettant une infinité de lectures potentielles. Andrea Fraser avait fondé toute sa performance *May I Help You?* ("Puis-je vous aider ?") sur cette qualité. Quoi qu'il en soit, il me semble que ce "processus de réécriture" est la norme ; il est impossible d'y échapper. L'idéologie dominante ne fait que naturaliser la réécriture à laquelle elle se livre automatiquement, de sorte à obtenir une histoire lisse, sans couture. "Démâsquer les programmes cachés", c'est montrer comment les représentations peuvent soit renforcer, soit miner certaines formes de pouvoir. Le programme n'est d'ailleurs pas nécessairement caché. Souvent, cela se ramène à la perception soit exacte soit déformée de l'autorité à travers les conventions. Dépasser celles-ci exige un effort supplémentaire d'imagination, donc de travail. C'est une des façons dont elles se perpétuent. *I, a Man* et *Succor* font tous deux partie d'un groupe d'œuvres qui a suivi une série de tableaux marron faussement abstraits que j'avais réalisés vers 1984. Ces tableaux trouvèrent leur aboutissement dans une petite sculpture, une colonne

phallique/fécale en plâtre peinte à l'acrylique marron. Dans cette œuvre, du moins à mes yeux, convergent diverses notions freudiennes et lacaniennes : que dans l'esprit du petit enfant, les fèces apparaissent comme un phallus détachable ; que le phallus est un imposteur et doit rester voilé ; que la posture debout, verticale, est également une "imposture", car elle est significative ; enfin, que ces significations sont rhétoriques, non littérales. Le groupe d'œuvres suivant était axé sur des parties du corps. *I, a Man* évoquait à la fois une colonne architecturale et le pronom personnel "je" ("I" en anglais). Cette œuvre alliait donc des problèmes déjà traités dans la pièce phallique à une définition (provisoire) de la personnalité, du "soi". *Succor* était différent ; j'ai pensé cette pièce comme une version tridimensionnelle d'un sein de Tom Wesselman. Le mamelon - représenté par un empâtement marron de forme hémisphérique - était manifestement ambivalent. Bref, tout ceci est peut-être une façon détournée de dire, oui, j'applique à mon œuvre le même cadre analytique qu'à celle de Mike Kelley.

L.B. : De même que *Succor* se réfère au Pop Art, *I, a Man* rappelle *I Box* de Robert Morris. Votre pièce met en évidence à la fois l'"imposture" de la stature verticale (Morris soulignait toujours l'importance de l'horizontalité dans son œuvre) et la relie à un ensemble de significations sexuelles/psychanalytiques (qui sont moins explicites dans l'œuvre de Morris).

J.M. : C'est drôle, parce que, même si vous avez du mal à le croire, je ne pensais pas particulièrement à Morris en la faisant - bien que le rapport paraît maintenant évident ! Je m'intéressais davantage à la *Singing Sculpture* de Gilbert & George, qui faisait paraître absurde l'idée même de se tenir droit. Et à Bataille. Après avoir décrit en détail le violet et le rouge de l'anus d'un babouin, Bataille montrait comment des valeurs morales (hypocrites) sont associées à la posture dressée de l'être humain. Il m'est difficile de juger dans quelle exacte mesure *I Box* est sexualisé. Après tout, il montre de face la nudité masculine, ce qui était et reste une sacrée affaire ici, aux Etats-Unis. C'est aussi une métaphore du reflux homosexuel, tout en annonçant l'affiche "S&M/Nazi" de Morris, pour son exposition chez Sonnabend en 1974. Néanmoins, la tonalité sexuelle générale de *I Box* paraît maintenant innocente et nostalgique.

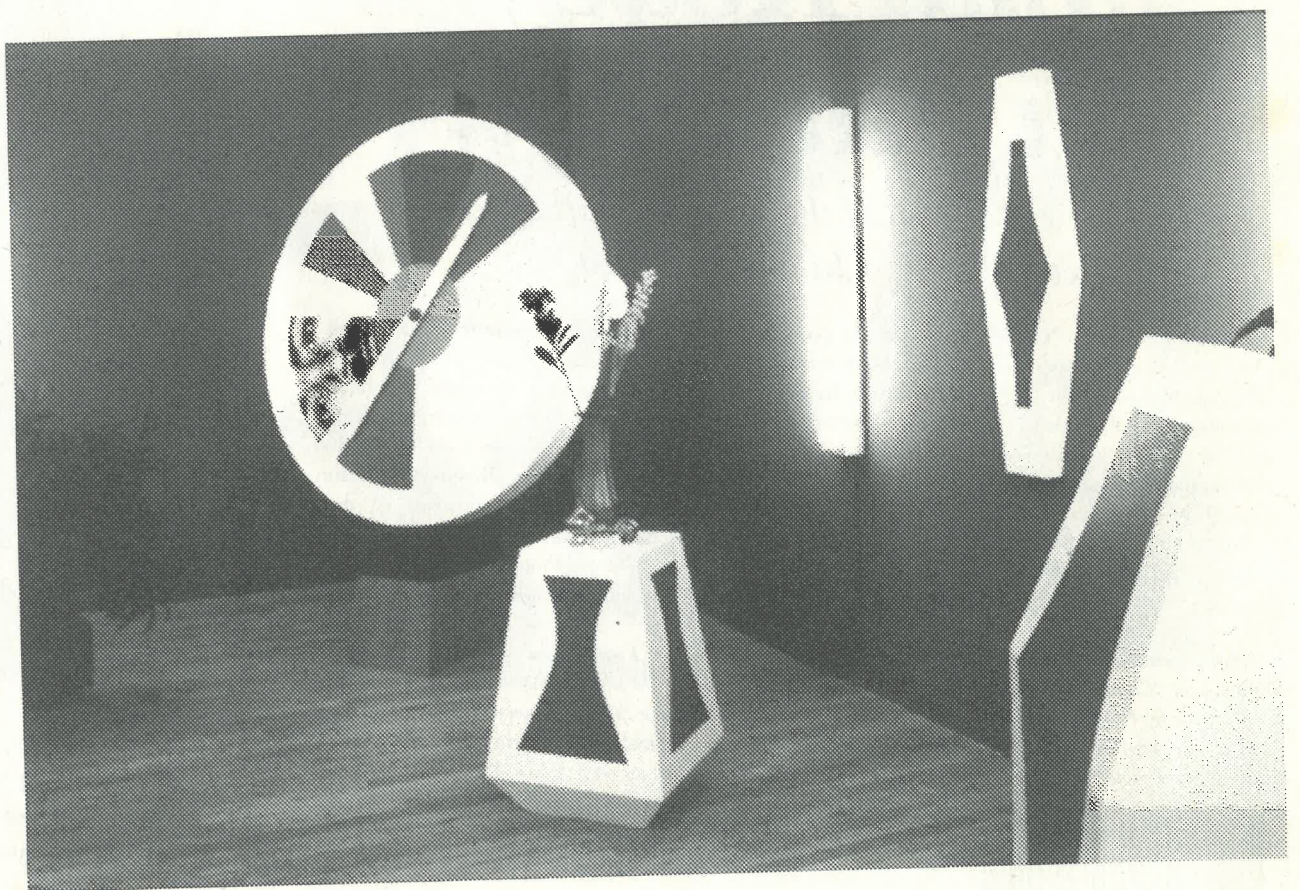
L.B. : Pourtant, les significations que suggèrent *Succor* et *I, a Man* ne sont ni discursives ni univoques.

La peinture marron incite manifestement à une lecture psychanalytique ; ainsi que le dit Nancy Spector : ici "(...) convergent les interprétations freudienne et marxiste de la fétiche en tant que substitut à un manque essentiel (sexuel ou économique)." Dans votre texte *The Commodity as a Country Music Theme* ("La marchandise en tant que thème de la Country Music"), vous dites que c'est également "... une allégorie du néo-expressionisme : l'empâtement connotant des excréments, qui à leur tour renvoient à l'argent..."

J.M. : Curieusement, j'ai écrit cela avant de faire une seule œuvre à "l'imasto" marron.

L.B. : Dans le cadre de cette discussion, cela n'a pas tellement d'importance. La peinture marron fonctionne à la fois comme un signe supposant une lecture théorique et politique de la production artistique, et comme un commentaire sur le contexte artistique de votre propre production. Qui plus est, les œuvres déploient cette peinture couleur de merde comme une arme contre l'appropriation esthétique. Telle est la valeur tactique de leur "abjection". De même, elles utilisent des stéréotypes trop frontalement pour être pris littéralement, et demandent à être décodées. Ce qui m'intéresse, c'est votre façon de réunir ces diverses significations et questions théoriques dans une même œuvre d'art. Comment concevez-vous leur articulation au sein de l'objet ? Faut-il plutôt situer l'articulation au niveau de la réalisation, ou à celui de la réception ?

J.M. : Je situe l'articulation dans les deux à la fois. Qui plus est, je doute que la dynamique qui relie ces deux aspects soit immuable. Pour cette raison, avant de commencer une œuvre, je tâtonne, je m'informe un peu partout. Ensuite, je commence à faire des ajustements fondés sur les réactions du public telles que je les ai perçues. Mais cela reste toujours du domaine de l'hypothèse. Lorsque j'ai commencé à faire les empâtements marron, l'"abjection" n'était pas encore un mot-clef de la critique d'art. Certains m'ont dit que ces pièces leur donnaient envie de vomir. Il m'arrivait de penser qu'il était insensé de faire ces œuvres. Comment expliquer cela à vos parents ? Comment le justifier à vos propres yeux alors que cela vous aliène de votre public ? Je pense que ce potentiel désorientant a disparu, et que l'œuvre a presque pris un statut "classique". Paradoxalement, la réflexion critique de l'œuvre sur elle-même est devenue l'axe fondamental de son acceptation. Pour cette raison, la désublimation doit toujours se présenter comme un geste nécessaire, mais contingent.



John Miller, "Lugubrious Game", 1999 (détail) (photo : André Morin)

... John Miller: A Retrospective

mind, feces appear as a detachable phallus; that the phallus is an impostor and must remain veiled; that upright posture, because it is a signifying posture, is also an "imposture"; that these meanings are rhetorical, not literal. I keyed the next group of works to body parts. *I, a Man* invoked an architectural column and the first-person pronoun (in English). So it combined issues from the phallus piece with a provisional definition of selfhood. *Succor* was different. I thought of that piece as a 3-D version of a Tom Wesselman breast. There, the nipple - represented by a brown, impasto hemisphere - appeared as a point of ambivalence. So this may be a roundabout way of saying, yes, I apply the same analytical framework to my work that I did to Mike Kelley's.

LB: Just as *Succor* refers to Pop Art, *I, a Man* recalls Robert Morris' *I Box*. Your piece both underscores the "imposture" of verticality (Morris always stresses the importance of horizontality in his work) and connects it to a set of sexual/psychoanalytical significations (less explicit in Morris work).

JM: It's funny because, believe it or not, I wasn't thinking particularly about Morris when I made that one - though the connection appears undeniable now! I was more concerned with Gilbert and George's *Singing Sculpture*, because it made the whole prospect of standing upright seem preposterous. And Bataille. After detailing the purple and red of a baboon's anus, Bataille suggested how (hypocritical) moral values attach themselves to a human being's upright posture. I find it hard to judge just how sexualized the *I Box* is. After all, it features full frontal male nudity which is still a big deal here in the U.S. It's also a metaphor for being in the closet and it anticipates Morris' "S&M/Nazi" poster for his 1974 show at Sonnabend. But the overall sexual tone of the *I Box* now seems innocent and nostalgic.

LB: But the meanings *Succor* and *I, a Man* suggest are neither discursive nor univocal. The brown paint obviously invites a psychoanalytic reading: as Nancy Spector put it: "...it embodies a convergence of both the Freudian and the Marxist understandings of the fetish as a substitute for some fundamental (sexual or economic) lack." In *The Commodity as a Country Music Theme* you also call it "...an allegory of Neo-Expressionism: the impasto connoting excrement which in turns connotes money..."

JM: Oddly enough, I wrote that before I made any brown works.

LB: For the sake of discussion, that doesn't matter so much. The brown paint functions both as a sign connoting a theoretical and political reading of the art production and a comment on the artistic context of your own production. Moreover, the works deploy this shit-like paint as a weapon of resistance to esthetic appropriation. That is the tactical value of their "abjection." Similarly, they use stereotypes as something too harsh to be taken literally, but instead demand to be decoded. I'm interested by the way you assemble these different meanings and these multiple theoretical issues within an artwork. How do you conceive the articulation of them within the object? Is the articulation to be located more in the production or in the reception?

JM: I locate the articulation in both. Moreover, I do not think that the dynamic between the two is ever stable. For that reason, when I'm thinking about making a work, I do a lot of groping around. Then I start making adjustments based on my sense of how the audience sees it. Still, that's entirely speculative. When I first started the brown impasto work, abjection was not yet a key term in art criticism. Some told me that these pieces physically

sickened them. Sometimes I thought doing this work was insane. How do you explain it to your parents? How do you justify it to yourself when it's alienating your audience? Now I think that the disorienting potential is gone and this work has assumed a kind of "classic" status. Ironically, its critical self-consciousness became the fulcrum for the work's acceptability. For that reason, desublimation must always assert itself as a necessary, but contingent gesture. You can't lock into a permanently critical position. If this weren't the case, making art would be a bore. The other thing is that I have always felt the "bad boy" stance is a dead end. So though I was taunting viewers by "thrusting shit in their faces," I tried to do it in a cool and detached way. I have always tried to minimize the autobiographical part. Nancy Spector was right about the role of the fetish. The Marxist and Freudian versions of it are inextricable. I made the work she was talking about while I had a D.A.A.D. fellowship in Berlin, right after the Wall came down. I kept thinking about the failure of communism: how it was too idealistic. The libidinal pull of commodity fetishism was too strong for it to succeed.

LB: I do think that these works still resist esthetic appropriation, only that they have been legitimized within the artworld [by the development of theories connecting art to the unmasking of the repressed and particularly through the importance of the "abject" as a characterization of the strategies at stake in the works of artists such (and as different) as Robert Gober, Mike Kelley, Cindy Sherman or Kiki Smith]. Is this modification in the context of reception what you call the contingency of an artistic strategy?

JM: Yes, I consider it a matter of interplay. To say whether the artist or the audience comes first is a "chicken and egg" question.

LB: Is that why you use different methods in other series, such as the *Middle of the Day* photographs and the tv game show paintings?

JM: To some extent. But usually I start out impulsively - from something just striking me as funny - without having any kind of explicit theoretical or tactical framework. It's more like "a feel for the game." On the other hand, the brown impasto works, the *Middle of the Day* photos and the game show paintings all concern the problem of value: How do we decide what something is worth? How does that translate into the value of something else? How do we decide, then, how to use our time? Sometimes it's amusing to consider these questions; other times they can be agonizing.

LB: You once criticized the disenchanting idealism in Baudrillard's "simulacrum": you said that the "artworld is a place as good as any to begin to take action," maintaining the necessity of a radical critique of culture within culture. Is the evolution of different series in your work an effective way to maintain the potential of this critique?

JM: It's an attempt. Here the word "potential" is key. I'm always wary of an instrumentalized version of art. But I like the way Carsten Höller put it recently in *Artforum*, that it's never a question of building a bridge between art and other discourses, like politics or science. That already presumes an autonomy of art. He said, if anything, it's an additive process: this plus that plus...

LB: In the *Middle of the Day* series, you take photographs between noon and 2 pm, a time that is considered bad both from a photographer's point of view (because of the lighting conditions) and from a social perspective (it is devoid of events because of the division between labour time, leisure time and resting time). In the game show paintings you froze a specific moment within the narrative of the show by taking

picture (first a photo, then a painting) of it. In a former series of paintings you decided to start and finish one work within the same day. It seems you always consider time, even if the meanings and strategies at stake are constantly shifting. Why do you attach such an importance to this dimension, which is classically considered as less "artistic" than space? And how do you connect time with the fabrication of "value" within the political economy of the Western society?

JM: There's a painting in the show at Magasin called *Time Has Come Today*. It's a picture of a graveyard beside a ruined mission. All that's left is the bell tower.

The title comes from a Chambers Brothers song. Bob Nickas is the one who came up with that. In a way, it's the perfect title. It could be the perfect title for every single piece I've ever made. It suggests a day of reckoning, the apocalypse. It's a culmination: time catching up with itself. Even in the diction, there's a collision of tenses. "Time Has Come..." - that's the past, or past perfect. Then "...Today," which is now. This kind of affect dovetails with a weird nostalgia I can be prone to. It doesn't matter if the experience was good or not; recalling it makes it good: "Remember the time we had the tuna fish sandwiches? When was that? The day before yesterday?"

People say, "Time is money." Of course, that's oppressive. It's axiomatic to the wage/labor equation. Money signifies value. Or, a better way of putting it is that money mobilizes value through exchange. All that's predicated on rationalizing and standardizing time, as an abstraction and as a constant. Without this understanding of time, you can't have wages. I'm concerned with what money fails to represent and with kinds of experience that can not be rationalized that way. I'm not even sure that what I have characterized as "a rationalization" is that at all; it may be only a presumption of rationality. Nor do I claim that my work ever gets outside of this structure, but it does, at least, make it seem less automatic - or, maybe, more automatic. Time really can never be separated from space (that's part of the way it's abstracted), but, by focusing on the time/value nexus, I try to construe artworks more sociologically than formally.

Made by e-mail through March-April 1999 (extract from a larger conversation).

Lionel Bovier is a freelance art critic and curator based in Geneva, where he also manages JRP Editions. He co-curated, with Yves Anquetin, the exhibition "John Miller. Parallel Economies. 1982-1999" presented at MAGASIN from June 6 to September 5, 1999.

John Miller was born in 1954. He lives and works in New York and Berlin.



Un projet coordonné par
Liam Gillick et Philippe Parreno.

Le Procès de Pol Pot

A project co-ordinated by Liam Gillick and Philippe Parreno.

A postscript by Liam Gillick

Une structure de recherche sous forme d'un compte-rendu de discussions, de réponses, de questions, de réponses, d'agrandissements sur les murs de l'espace d'exposition. Supervisée par Thomas Mulcaire, Pierre Huyghe, Rebecca Gordon-Nesbitt, Douglas Gordon, Gabriel Kuri, Jeremy Millar, Josephine Pryde, Carsten Höller, Rirkrit Tiravanija, Ronald Jones, Pierre Joseph, Zeigam Azizov, Adrian Schiesser, Terry Atkinson.

Echange n°1

« Gardez à l'esprit qu'il s'agit du procès particulier d'une personne particulière, et non de documentation autour d'un événement. Il est basé sur l'événement, donc il comprend forcément un certain nombre de références spécifiques, mais il ne s'agit pas d'un effort pour documenter l'événement ni de la présentation d'un ensemble d'œuvres à travers lesquelles des artistes auraient réfléchi aux notions de "justice", de "confrontation Occident/Orient", "d'impérialisme", "d'imposition d'identités", "d'histoires parallèles", et ainsi de suite. »

Extrait d'un e-mail à Josephine Pryde, superviseur du Procès de Pol Pot

Echange n°2

« Différent d'un exercice de relativisme typique dans un centre d'art, *Le Procès de Pol Pot* pourrait être vu comme la superposition de solutions isolées sur une trame discursive et rhétorique, plutôt que comme une reprise du modèle habituel de l'exposition, lequel pourrait être décrit comme l'imposition d'une trame discursive et rhétorique sur une série de propositions isolées. »

Extrait d'un fax aux superviseurs du Procès de Pol Pot

Echange n°3

« Le projet traite donc d'événements, de personnages, d'une représentation politique basés sur une situation dont nous sommes portés à croire qu'elle a effectivement existé. Par conséquent, pour éviter de tomber dans le piège grossier de la fuite, du relativisme néo-libéral ou du discours néo-alternatif mièvre, nous faisons évidemment référence aux faits réels. Le projet n'est pas pour autant la description de ces événements, ni une manière de les documenter. Il ne s'agit pas d'une exposition collective et ce n'est pas non plus une exposition individuelle. Le projet porte en lui une critique de l'institution assez forte, en référence à la situation actuelle des centres d'art, sans tomber dans un refus maussade ni dans l'acceptation d'une marginalisation, de manière à définir un projet se distinguant par opposition aux autres expositions. Il se joue de la hiérarchie normale entre artistes et commissaires d'exposition de façon précise et solidement étayée. L'exposition crée un espace dans lequel il est possible de réfléchir à de tels événements. Elle fonctionne comme un plateau ou une scène pour toute une série de remises en cause ; dès lors, elle doit faire appel à des techniques de représentation particulières, renoncer à la nébuleuse d'informations et de photocopies, dont on nous fait croire qu'elles sont la seule manière d'aborder de telles questions. J'ai le sentiment que l'art fonctionne seulement dans les interstices entre des activités sociales plus clairement définies, en créant des espaces et des techniques qui seraient inenvisageables dans des structures de communication paralysées par les convenances et les attentes du public. »

Extrait d'un e-mail à Josephine Pryde, superviseur du Procès de Pol Pot

Postface de Liam Gillick

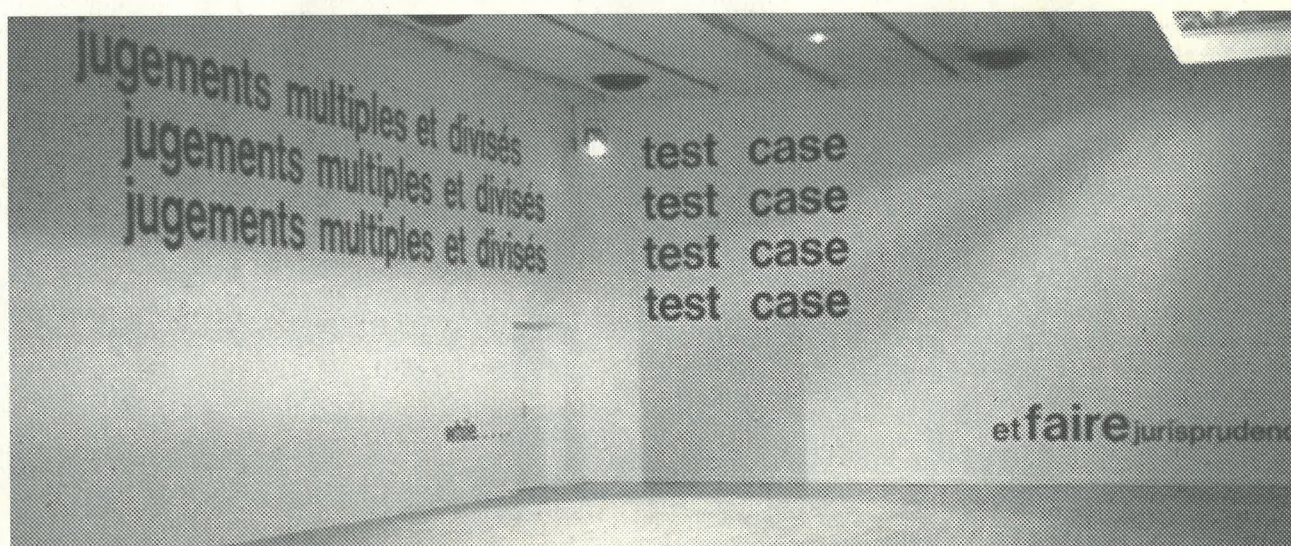
(en réponse à de brèves questions)

Le contexte

Nous avons voulu, Philippe et moi, mettre sur pied une situation dans laquelle nous pouvions examiner un événement dont le déroulement, tel qu'il a été présenté par les médias traditionnels, était ambigu. Au moment où nous avons conçu notre projet, le procès de Pol Pot venait d'avoir lieu dans la jungle cambodgienne près de la frontière avec la Thaïlande, sans pour autant tirer au clair les aspects moraux et éthiques de la période Khmer Rouge. Nous avons trouvé cette suspension de conclusions intéressante et en lien avec notre questionnement sur les formes contemporaines de structuration sociale en général.

"Shit happens"

Bien entendu, d'autres événements internationaux se sont déroulés parallèlement à notre structure de développement, et d'autres personnes se sont intéressées à ces questions d'une façon plus précise - menant notamment à la mort de Pol Pot et à la mise en lumière du fonctionnement des anciens dirigeants Khmer Rouge. Mais il est important de bien comprendre que nous avons pris cet événement comme une structure possible parmi d'autres. Nous nous sommes intéressés autant aux machinations du concept du procès et à la question de la figuration de ce qui échappe à la représentation, qu'à la situation spécifique de Pol Pot. C'est la raison pour laquelle, au lieu de composer un précis quasi anthropologique sur la situation actuelle du Cambodge, nous avons plutôt tenté de négocier avec cet événement sans avoir recours aux techniques normalement employées dans les médias occidentaux, le cinéma, ou encore l'art qui s'appuie sur l'actualité.



"Le Procès de Pol Pot" (vue d'exposition) / "The Trial of Pol Pot" (exhibition view) (photo : André Morin)

"Open House" (Portes ouvertes) de Michael Smith et Joshua White.

A special report from New York.

Par John Miller

NEW YORK. L'installation de Michael Smith et de Joshua White intitulée *Open House* jure avec les acclamations qui saluent l'accession de Chelsea au rang de principal quartier artistique de New York. Smith et White ont reconstitué un loft d'artiste de Soho au sous-sol du New Museum, reproduisant fidèlement jusqu'à la tâche d'eau du plafond de la cuisine. Pour peu, cependant, que l'on y regarde de plus près, on découvre qu'un récit se cache dans cet espace ostensiblement littéral. Les détails apparemment fortuits se combinent pour raconter l'histoire de "Mike", le double bien connu de Smith, un cocasse monsieur Tout-le-monde contraint de vendre le loft qui lui a servi d'appartement et d'atelier pendant tant d'années. Le loft de Mike, avant tout, a entériné son statut d'artiste sérieux. L'histoire de Mike tient à la fois de l'allégorie et de la polémique. En reportant leur regard vers Soho au moment où la scène artistique boude si manifestement ce quartier et en montrant un artiste fictif pris dans cet embrouillamini, Smith et White révèlent les rouages de la légitimation esthétique dans un cadre où l'art et l'immobilier se mêlent.

Mike entend profiter de l'essor immobilier de Soho pour revendre son loft. Malgré son ambivalence, le perdant invétéré semble pour une fois avoir le dessus. Un tour vidéo accueille les visiteurs. Mike apparaît à l'écran, se filmant à distance. Il explique d'un ton sérieux les avantages et les inconvénients d'habiter dans un loft en général, et dans le sien en particulier. Eternel artiste en herbe, il a également transformé cette opération portes ouvertes en une modeste rétrospective. Intitulées *Sweat Equity*, *Demolition Process Piece # 3* (Opération de démolition n° 3) et *Survival NYC # 2* (Survivre à New York n° 2), ses œuvres traitent essentiellement des agréments et des désagréments d'aménager un loft et de la valorisation de Soho comme style de vie autonome, c'est-à-dire "bohème". La tautologie est insidieusement étouffante. Mike considère *Sweat Equity* comme une œuvre in situ ; tout autre que lui n'y verrait guère qu'un mur de placoplâtre mal monté. De même, le groupe activiste de Mike, les "Sohoods" (1), ne dépasse jamais ses propres revendications territoriales. *Photo-documentation* (Documentation photographique) les montre vêtus de blousons à capuchon, dont chacun arbore une seule lettre. Comme on pouvait s'y attendre, la réunion de ces lettres forme le mot "S-O-H-O-O-D-S". En peignant sur des calicots des mots d'ordre comme "Soho aux artistes !" et "Que Soho préempte !", le groupe espère protéger son enclave contre les invasions de touristes et de boutiques. Le studio de production de vidéos de Mike est tout proche (il a vécu de ce travail à domicile après avoir fait son temps dans le BTP). Sur l'un des moniteurs passe *Interstitial*, magazine des arts télévisuels consacré à "l'espace entre les arts", comme le dit Mike. Un autre montre *The Downtown Look*, publicité d'un point de vente qui fait des "crayons à lèvres" l'emblème de Soho comme centre de la mode. Mike ne se rend pas compte que ses différents projets se contredisent, mais son oubli n'est pas pire que celui de ses homologues de chair et de sang.

Pendant des décennies, les arts visuels ont été le pivot de la réhabilitation de zones urbaines au demeurant marginales. Cependant nombreux sont ceux qui pensent encore que le monde de l'art n'est qu'une pure entreprise quelconque, corrompue. Ce genre d'appel à la pureté participe forcément de l'illusion. Néanmoins, c'est justement cet idéal qui a pendant si longtemps permis à la communauté artistique de Soho de défendre la définition quelle donne d'elle-même. L'autonomie de l'artiste est en fait toute relative ; vivre sans emploi fixe suppose un mode de vie modeste et, surtout, un loyer modeste. Les artistes sont prêts à renoncer à un niveau de vie plus élevé pour autant que leur capital culturel augmente, mais ce mouvement dépend de leur reconnaissance officielle. Or, l'aura qui nimbe le capital culturel attire les commerces à la mode dans les quartiers d'artistes ; en conséquence, les prix de l'immobilier prennent l'ascenseur. Au-delà d'un certain seuil,



"Open House" by Michael Smith and Joshua White, courtesy: New Museum of Contemporary Art, New York, 1999

ce phénomène ne permet plus qu'aux artistes les plus riches de rester.

Ailleurs dans ce loft, une ribambelle de lettres, d'affiches, de cartons publicitaires et de matériel d'atelier complète le portrait d'un type dans le vent mais sans imagination qui a touché à l'installation, à la performance, à l'agit-prop, au tournage et à la production de vidéos, et qui tente maintenant sa chance dans l'immobilier. Le léger désespoir de Mike rappelle Willy Loman. Smith, en fait, a remis autrefois en scène *Mort d'un commis voyageur* en l'intitulant *Bill Loman, Master Salesman* (Bill Loman, vendeur hors pair). Tandis qu'Arthur Miller tentait de montrer la médiocrité d'une vie soumise au conformisme matérialiste, Smith et White prennent le contre-pied en décrivant l'instrumentalisation d'un type créatif. Toutes les entreprises artistiques et commerciales de Mike ont quelque chose d'assommant parce qu'elles sont invariablement des réactions réflexes. Si Smith et White laissent entendre que Mike ne s'est jamais vraiment imposé comme un "authentique artiste", c'est-à-dire que les musées et les galeries ne l'ont jamais reconnu, une autre perspective, instrumentalisée de manière plus inquiétante, se présente : celle du personnage qui, grâce à ses réseaux, réussit au-delà de toute attente le prototype de Chelsea.

La structure formelle de *Open House* s'accorde avec son orientation narrative. Construire un faux intérieur dans une salle d'exposition fait inmanquablement de cet espace une sorte de lieu inexistant et révèle que l'intérieur réel et l'intérieur imaginaire sont tous deux des espaces sociaux. Dan Graham a expliqué comment *Bedroom Ensemble* de Claes Oldenburg fusionne l'espace privé et l'espace commercial et, en quelque sorte, dévoile leur idéologie respective. Tous les artistes qui ont suivi les traces d'Oldenburg, d'Edward Kienholz à William Leavitt et à Guillaume Bijl ou d'Ilya Kabakov à Barbara Bloom, à Christine Hill ou à Christian Philip Müller, se sont servis de ce trope comme d'une espèce de manifeste. Dans leur étude de l'espace public et de l'espace privé, Smith et White laissent entendre que Soho a élargi l'art aux dimensions d'un style de vie généralisé, plus ou moins accessible et qui suppose une participation populaire plus ou moins grande. Une artiste que Mike interroge pour *Interstitial* arbore fièrement une veste en jeans sur laquelle sont brodés les mots "Art Star". Un autre, Mark Kostabi, confie qu'il aimerait que son art s'étale partout, dans les magasins, dans la rue, à la télé et à la radio. "Comme *Interstitial*", s'exclame Mike avec enthousiasme. Une installation de 1997 réalisée par AC2K (l'artiste auparavant connu sous le nom d'Art Club 2000) s'apparente de très près au regard que Smith et White portent sur le modèle de style de vie que Soho représente. Dans cette œuvre, AC2K a sondé toute une palette d'artistes et de marchands d'art sur l'exode vers Chelsea et reconstitué dans une galerie le Scharf Shack de Kenny Scharf (un kiosque aménagé de Prince Street qui vend des tee-shirts et des babioles réalisées par l'artiste). Smith lui-même a créé un faux intérieur pour la première fois en

construisant avec Alan Herman, un manuel de la Protection civile à la main, un édifice à mi-chemin entre un snack-bar et un abri anti-atomique. Plus récemment, Smith et White ont entièrement créé un faux magasin de luminaires qui a fait faillite. C'était faire écho à Dan Graham quand il soutient que les néons de Dan Flavin remplissent une double fonction : à l'intérieur et l'extérieur de la galerie, comme éléments neutres et décoratifs. Dans cette installation, Smith et White ont utilisé de vieux stocks de luminaires pour dresser l'inventaire des styles de la culture jeune d'autrefois. Retracer la chronologie de ces luminaires les a finalement rendus désuets (ce qui ne veut pas dire qu'ils ne reviendront pas à la mode). Ce lieu inexistant renvoyait très vraisemblablement au Bowery. Leur nouveau lieu inexistant démenagera peut-être ; l'espoir renaît sans cesse. En dépit de son humour et de sa finesse, *Open House* est plus troublant que le magasin de luminaires, sans doute parce qu'il nous touche de trop près.

Ce texte paraît en version anglaise dans *Frieze*, octobre 1999. Avec l'aimable autorisation de la revue.

Traduit de l'américain par Thierry Dubois

Note : (1) Mot-valise composé de Soho et de hoods, qui signifie à la fois "capuches" et "voyous".

"Open House" by Michael Smith and Joshua White.

By John Miller

NEW YORK - The New Museum. Amidst the cheers surrounding Chelsea's rise as New York City's premier art district, Michael Smith and Joshua White's installation, "Open House," sounds a dissonant note. The two have replicated a Soho artist's loft in the New Museum's basement, right down to the lovingly crafted water stain on the kitchen ceiling. On closer inspection, however, this ostensibly literal space reveals a narrative. Its seemingly incidental details come together to tell the tale of "Mike," Smith's well-known alter ego, a droll Everyman thrust into selling the loft which served, for so many years, as his home and his studio. This loft, above all, ratified his status as a bonafide artist. Mike's story is an allegory and a polemic. By looking back on Soho just when the cutting-edge art scene has so conspicuously renounced it and by showing a fictional artist caught up in the shuffle, Smith and White consider how esthetic legitimization works within a matrix of art and real estate. Mike plans to cash in on Soho's real estate boom by putting his loft on the market. Despite his ambivalence, the inveterate loser for once seems to be coming out on top. A video tour greets the viewer. Mike appears on camera, recording himself by remote

control. He earnestly explains the pros and cons of loft living in general and his loft in particular. Ever the budding artist, he has also turned this open house into an opportunity for a modest retrospective. With titles like "Sweat Equity," "Demolition Process Piece #3," and "Survival NYC #2," his artwork mostly concerns the nuts and bolts of fixing up a loft and, by extension, the valorization of Soho as an autonomous, i.e., "bohemian," lifestyle. The tautology is insidiously stifling. Mike considers "Sweat Equity" to be a site-specific work; to anyone else it's nothing but a poorly built sheetrock wall. Likewise, Mike's activist performance ensemble, "The Sohoods" never get beyond its own territorialism. "Photo-documentation" shows the troupe sporting hooded sweatshirts, each emblazoned with a single letter. Predictably, they spell "SO-H-O-O-D-S." By painting banners with slogans like "Soho for Artists!" and "Soho Co-opt!" the group hopes to safeguard its enclave against encroaching tourists and boutiques. Nearby sits Mike's video production studio, the home business which supported him after his stint in construction. One monitor plays "Interstitial," a cable arts magazine devoted to "the space between the arts," as Mike calls it. Another plays "The Downtown Look," a point-of-purchase commercial identifying "lip definers" with Soho as a fashion center. Mike fails to see that his various projects are at cross purposes, yet his oblivion is no worse than that of his real-life peers. For decades, visual art has been a fulcrum for gentrification in otherwise marginal urban neighborhoods. Yet many still vaguely feel that the art world is pure and conventional enterprise, corrupt. Such an appeal to purity necessarily contains a delusional element. Nonetheless, it is exactly this ethos that for so long helped sustain the Soho art community's self-definition. The autonomy of the artist, however, is really only relative autonomy; freedom from day jobs typically demands a low-cost lifestyle, low rents especially. Artists are willing to sacrifice a better standard of living in exchange for a return in cultural capital, which, of course, depends on institutional recognition. In turn, the aura of cultural capital makes artist neighborhoods attractive to trendy businesses and, thus, real estate there starts to get more expensive.

After a certain threshold, this prices all but the most affluent artists out of the market. Elsewhere in the open house, a trail of letters, posters, announcement cards and studio equipment completes the portrait of an unimaginative hipster who's dabbled in installation art, performance, agit-prop, video art and video production: a hipster who's now trying his hand at real estate. Mike's low-key desperation recalls Willy Loman, Smith, in fact, once restaged *Death of a Salesman* under the title *Bill Loman, Master Salesman*.

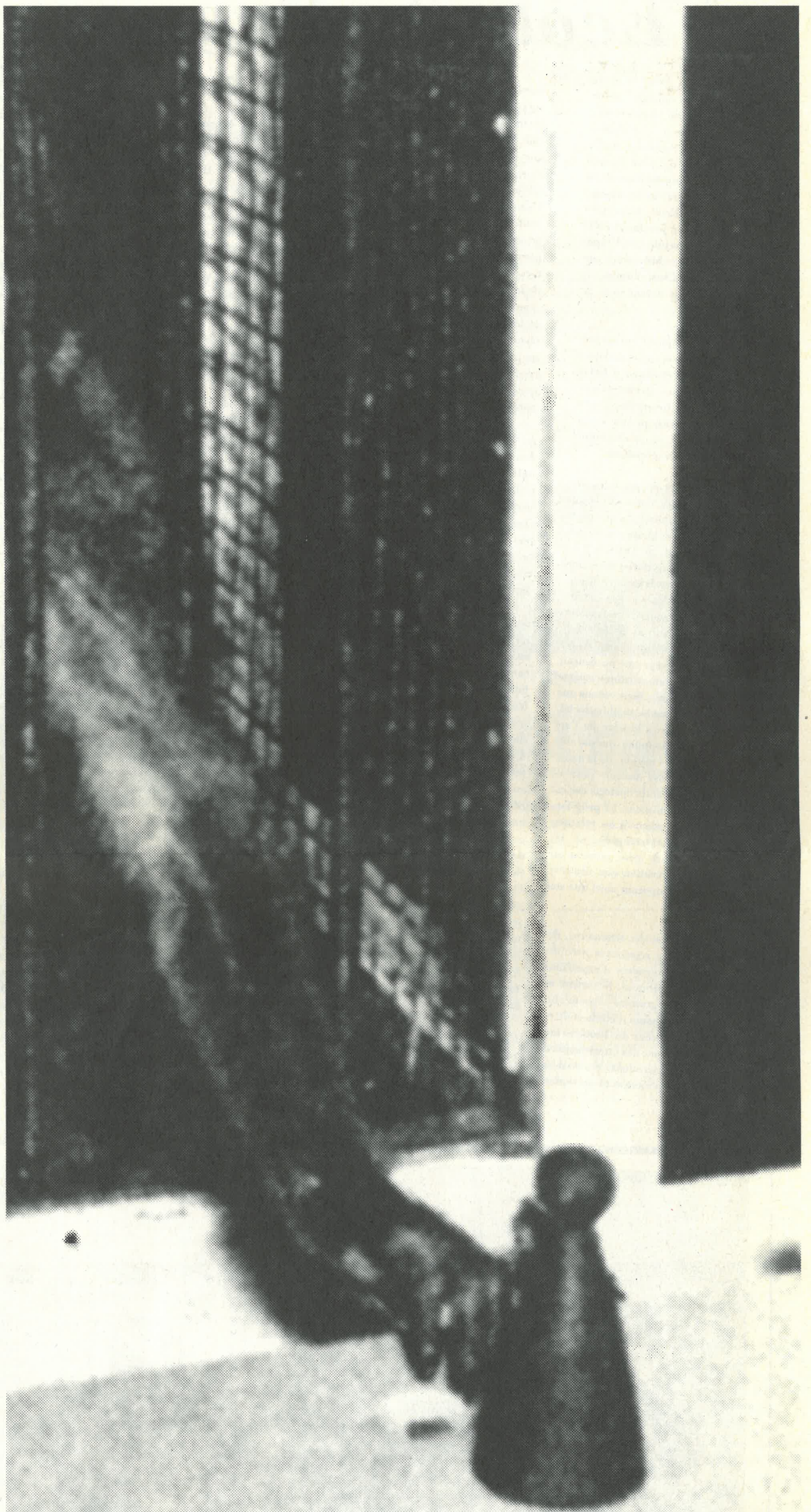
Where Arthur Miller tried to reveal the shallowness of a life governed by materialistic conformity, Smith and White now turn the tables by portraying the instrumentalization of a creative type.

The deadening effect of all Mike's artistic -- and commercial -- ventures is that they are always knee-jerk responses.

Although Smith and White imply that Mike has never succeeded as a "real artist," i.e., one legitimized by museums and galleries, a now more ominously instrumentalized prospect is the fully networked over-achiever: the Chelsea prototype. The formal structure of "Open House" complements its narrative drive. Putting a false interior inside an exhibition space clearly reconfigures that space as a kind of nonsite. It shows both the actual interior and the illusionary one to be social spaces. Dan Graham once explained how Claes Oldenburg's "Bedroom Ensemble" conflated private and commercial space and, to some extent, exposed their respective ideologies. All of the artists following in Oldenburg's wake from Edward Kienholz to William Leavitt to Guillaume Bijl or Ilya Kabakov to Barbara Bloom, Christine Hill or Christian Philip Müller -- have used this trope as a kind of exposé. In their consideration of public and private space, Smith and White imply that Soho dilated the institution of art into a generalized lifestyle open to degrees of popular access and participation. One artist Mike interviews for *Interstitial* proudly displays a denim jacket onto which she's embroidered "Art Star." Another, Mark Kostabi, tells how he wants his art to be everywhere: in stores, on the streets, on tv and radio. "Just like *Interstitial*!" enthuses Mike.

A 1997 installation by AC2K (the Artist Formerly Known as Art Club 2000) comes closest to Smith and White's examination of Soho as a model lifestyle. Here, AC2K polled various artists and art dealers about the shift to Chelsea. Notably, it also recreated of Kenny Scharf's "Scharf Shack" (a converted newsstand on Prince Street which sells T-shirts and knickknacks by the artist) within a gallery interior. Smith himself first used a false interior when, together with Alan Herman, he built a combination snack bar/fallout shelter from a Civil Defense manual. More recently, Smith and White simulated an entire lighting store gone into Chapter 11 bankruptcy. That paralleled Dan Graham's contention that Dan Flavin's lights have a double function: inside and outside the gallery as both neutral elements and decoration. In their installation, Smith and White used leftover lighting fixtures to inventory defunct styles of youth culture. The periodicization of these fixtures ultimately rendered them obsolete (though not necessarily unfit for revival).

That particular nonsite most likely referenced Bowery. Their new one may be relocating; hope springs eternally. Despite its wit and acumen, "Open House" is more disturbing than the lighting store perhaps because it strikes too close to home.



MIKE KELLEY

Exposition du 17 octobre 1999 au 16 janvier 2000

MAGASIN Centre National d'Art Contemporain, Site Bouchayer - Viallet

155 Cours Berriat, Grenoble, ouvert tous les jours de 12h à 19h, sauf le lundi

L'Ecole du Magasin

L'Ecole du MAGASIN - Centre National d'Art Contemporain de Grenoble propose, depuis 1987, un programme d'études "curatoriales". Fondée à la fin d'une décennie qui a vu l'émergence et la consolidation d'un nouveau discours sur les expositions d'art, l'Ecole s'intéresse aux questions en jeu dans la formation et la réception de l'exposition (son (ses) histoire(s), ses lieux, modes d'installation, de présentation, de narration et de réception).

L'Ecole offre aujourd'hui un programme d'études indépendantes qui permet aux étudiants d'élaborer des projets en étroite collaboration avec des théoriciens et praticiens choisis ainsi qu'avec le soutien technique et professionnel d'une institution spécialisée.

Le projet de l'Ecole inscrit les études curatoriales dans le champ élargi de la culture. La pratique curatoriale ne se limite pas à l'approche de l'art, de l'Histoire de l'art (même considérée dans son acception la plus large: une histoire en train de s'écrire; une histoire considérée de points de vue minoritaires) et de la théorie de l'art. Elle prend en compte un champ de recherche plus large qui ne conçoit pas la production artistique comme un objet de musée, mais comme une pratique critique et un objet social, et qui considère l'histoire de l'art comme une discipline inséparable de l'analyse des médias, de la culture populaire, des discours post-coloniaux et de l'anthropologie des sociétés contemporaines. Le programme examine également les relations artiste/commissaire/public et les stratégies utilisées pour promouvoir l'accès et l'éducation aux discours de l'art contemporain ainsi que son interprétation.

L'Ecole propose des séminaires, des lectures et des rencontres avec des artistes, commissaires d'exposition, théoriciens, critiques, historiens invités. Ce programme a pour but d'enrichir le champ d'étude et de reconnaître la valeur des histoires orales proposées par des intervenants de différentes générations, nationalités, cultures et expériences professionnelles. Ces

derniers sont conviés à présenter des travaux en cours et à mettre en évidence leurs méthodes de travail. Nous favorisons la présentation de méthodologies alternatives ainsi que la représentation de différentes cultures et de minorités. L'Ecole met ainsi à disposition des étudiants un large spectre de pratiques, de concepts et de méthodes pour examiner les conditions historiques, sociales et intellectuelles de la production artistique et analyser les divers discours, pratiques et institutions qui constituent le champ de la culture. Le programme se concentre sur des travaux récents et sur des modèles critiques ou qui proposent des solutions alternatives.

Au cours de leur formation, les étudiants travaillent de manière indépendante sur leurs projets collectifs et individuels (exposition, symposium, programmes de films, projet pour l'espace public, pour une communauté spécifique ou une institution, etc.) et sous la responsabilité de l'équipe pédagogique et des professionnels du Magasin, ils prennent en charge toutes les procédures pour les réaliser: sélection des artistes et des œuvres, budget, transport, assurance, formalités de prêt, réalisation d'un catalogue ou autre publication, relations avec la presse, publicité, graphisme, architecture, design et installation, organisation d'événements en relation avec le projet, accueil des publics et mise en place des programmes éducatifs. L'exposition est pensée comme une activité de groupe et l'expérience du travail collaboratif est un des aspects importants de la formation. A la suite de leurs études, les étudiants ont la possibilité d'accompagner ou d'élaborer un projet dans le cadre d'une autre institution afin d'être confrontés à une expérience pratique complète sur le terrain. A l'issue de ce stage, ils fournissent un rapport écrit détaillé.

L'enseignement se complète de voyages d'étude et de visites et rencontres en France et à l'étranger.

L'Ecole - Magasin Curatorial Training Program

Since 1987 the Magasin training program has offered a program of "curatorial" studies. Founded at the end of a decade that had witnessed the emergence and consolidation of new types of discourses touching on art exhibitions, the curatorial training program focuses on the questions at stake in the formation and reception of the exhibition its history/stories, sites, strategies of installation, presentation, narration and reception.

Today the Magasin curatorial training program offers an independent study program that allows students to develop projects in close collaboration with chosen theoreticians and practitioners while enjoying the technical and professional support of a specialized institution.

The Magasin curatorial training program's project places its curatorial studies within the broader field of culture in general. The curator's function is not limited to his or her particular approach to art, art theory and art history (even if that history is understood in the broadest possible sense of the term, i.e., a history in the making, a history considered from other, excluded or minority points of view). The curatorial activity takes into account a more extensive field of research, one that conceives artistic production not as an object destined for the museum, but as both a critical practice and a social object. It also considers art history as a discipline that is inseparable from analysis of the media, popular culture, post-colonial discourses and the anthropology of contemporary societies. The program examines the relationship artist/curator/public and the strategies employed for promoting access to and education about the discourses of contemporary art and its interpretation.

The Magasin curatorial training program proposes seminars, lectures and conferences with guest artists, exhibition curators, theoreticians, critics and historians. The program's aim is to deepen the field of study and recognize the value of oral histories offered by participants from different generations,

nationalities, cultures and professional experiences. Participants are urged to present their work in progress and explain their working methods. We favor presentations of alternative methodologies and the representation of different cultures and minorities. Thus the Magasin curatorial training program places at students' disposal a wide spectrum of practices, concepts and methods for examining historical, social and intellectual conditions of artistic production and analyzing the various discourses, practices and institutions that make up the field of culture. The program focuses on recent work and models that critically question art and culture or propose alternative solutions.

In the course of their studies, participants work independently on individual and collective projects (exhibition, symposium, film programs, project for a public space for a specific community or an institution, etc.) Under the guidance of both Magasin's teaching staff and professionals from the center, students see to all the procedures for making their projects a reality, selecting artists and artworks, budget, transportation, insurance, the formalities for lending a work or art, creation of a catalog or other publication, press relations, advertising, graphic design, architecture, design and installation, organization of events related to the project, reception of visitors and creation of educational programs. The exhibition is conceived as a group activity and the experience of working together is one of the important aspects of the study program. Following their training, students are also given the opportunity to accompany or elaborate a project at another institution; in this way they are confronted with a complete practical training experience in the field. At the end of the training program participants must submit a detailed written report of their experience.

The program also involves trips related to the participants' program of studies, as well as visits and conferences in France and abroad.

Candidatures

La 10ème session ouvrira en février 2000. L'Ecole s'adresse à des étudiants en art, en histoire de l'art (possédant un diplôme d'études supérieures ou candidats à des études supérieures) ou à des personnes ayant une bonne expérience professionnelle dans le domaine de l'art contemporain et ayant la capacité de suivre une formation avancée.

Langues d'étude :

français et anglais. (Connaissances de base du français souhaitées).

Durée de la formation :

Dix mois, à compter de février 2000. Possibilité de 6 mois supplémentaires dans le cadre d'un stage.

Frais de scolarité :

La scolarité est gratuite. Les étudiants prennent à leur charge les frais d'hébergement et de transport, leurs frais personnels, et leur couverture sociale.

Conditions d'admission :

les dossiers doivent contenir :

- une lettre de motivation
- un curriculum vitae détaillé (études, autres formations et stages, dernier emploi, langues parlées, expériences professionnelles)
- une proposition d'exposition pour un Centre d'art/ou un projet de recherche personnel/ou 2 textes, déjà écrits (environ 5000 signes chacun)
- 3 lettres de recommandation

Entretiens personnels :

Après l'examen approfondi des dossiers, un jury de professionnels reçoit chacun des candidats présélectionnés. 10 candidats maximum seront retenus.

Date limite du concours :

Les dossiers doivent être envoyés avant le 15 décembre 1999, accompagnés du règlement des frais de dossier par chèque bancaire de 400 francs français/ 61 euros, à l'ordre du MAGASIN.

Catherine Quéloz, responsable pédagogique/ pedagogical director
Lionel Bovier, responsable du suivi des projets/ tutor
Alice Vergara-Bastand, coordinatrice/ co-ordinator

Application

The 10th session begins in February 2000. The Magasin curatorial training program welcomes art and art history students (holding a university degree or currently working toward such a degree) as well as persons possessing a solid professional experience in the field of contemporary art who are capable of attending an advanced course of study.

Languages of instruction:

French and English (a basic knowledge of French is recommended).

Length of study:

Ten months, beginning in February 2000. Possibility of 6 additional months within the framework of this program.

Costs of study:

The program of studies is free of charge. Students assume lodging and transportation costs, personal expenses and health and accident insurances.

Admission requirements:

Along with the completed admission form the candidate must send:

- a letter explaining his or her reasons for applying to the program.
- a detailed curriculum vitae (résumé) mentioning studies, other training programs or work - study programs, last employer, languages spoken, professional experience, etc.
- a proposal for an exhibition at an art center (around 5000 characters) / or a proposal for a personal research project / or two texts written prior to the candidate's application (around 5000 characters each)
- three letters of recommendation

Personal interviews:

After careful examination of all applications, a jury of art professionals will interview each of the short-listed candidates. A maximum of 10 candidates will be chosen.

Deadline for applications:

Applications must be sent before December 15, 1999, together with payment of application fees by check (FF 400 / 61 Euros) made payable to the order of MAGASIN.

MAGASIN

Centre National d'Art Contemporain de Grenoble
Site Bouchayer - Viallet, 155 Cours Berriat
38028 Grenoble Cedex 1, France
Tel. + 33 (0)4 76 21 64 75 - Fax + 33 (0)4 76 21 24 22
e-mail: magasin@magasin-cnac.org
www.magasin-cnac.org



L'Ecole, Première session / First session 1987-88

Dominique Gonzalez-Foerster (artiste/ artist), Esther Schipper (Galerie Schipper + Krome, Berlin), Mo Gourmelon (critique d'art/ art critic), Yves Robert (Directeur de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon/ Director of Art Academy of Lyons), Catherine Arthus-Bertrand (commissaire indépendant/ free lance curator), Thierry Ollat (Directeur/ Director Ateliers de la Ville de Marseille), Cécile Bourne (commissaire indépendant/ free lance curator).

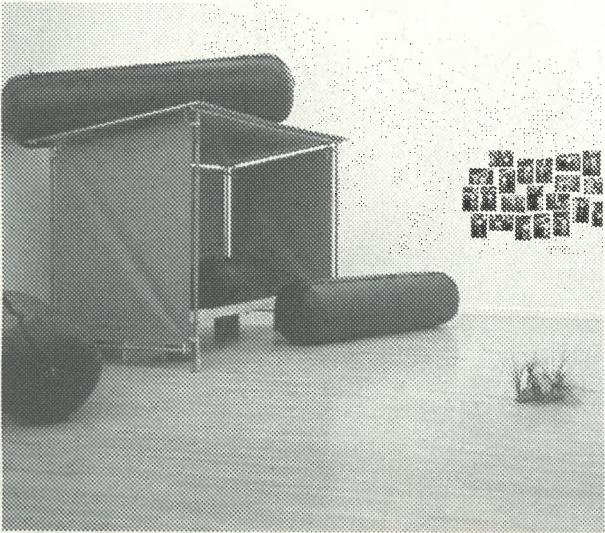
Depuis sa fondation, l'Ecole a accueilli des étudiants d'origine géographique multiple (Japon, Allemagne, Italie, Etats-Unis, Belgique, Suède, Argentine, etc.) qui sont aujourd'hui des acteurs de la scène artistique contemporaine dans ses différents secteurs (artistes, critiques, galeristes, directeurs de centres d'art, etc.).

Le cadre d'études indépendantes inscrites dans le lieu-même d'un centre d'art, son ouverture sur les pratiques les plus contemporaines préparent les étudiants aux mutations d'un milieu culturel sans cesse en renouvellement. Dans le contexte français, l'Ecole du Magasin, très éloignée de l'emprise de la tradition académique, se distingue par son inscription dans la réalité internationale d'une scène artistique, de ses débats et de ses enjeux, et par sa capacité à accompagner l'émergence de producteurs/acteurs culturels de premier plan.

Since its opening, the Magasin curatorial training program has welcomed students of multiple geographic origins (Japan, Germany, Italy, United-States, Belgium, Sweden, Argentina, ...) who are now actors of the contemporary art scene in its various fields (artists, critics, gallery owners, art center directors ...).

The Magasin curatorial training program, framework of independent studies within the premises of an art centre, is open to the most contemporary practices and prepares the students to the mutations of a constantly evolving cultural milieu.

In the French context, this training program, far from being under the influence of the academic tradition, distinguishes itself by its integration into the international reality of the art scene, its debates and its stakes, and by its capacity to encourage the emergence of first-rate producers/actors.



"Des histoires en formes", 1997. Vue de l'exposition organisée par/ exhibition curated by Lili Laxenaire, Mari Linnman, Ingrid Martraix, Gabi Scardi - Ecole 7ème session. Fabrice Cygi "Airbags", 1996 "Tribune", 1996. Photo: Pascal Journenc



"Pl@ytimes", 1999. Vue de l'exposition organisée par / exhibition curated by Charles Barachon, Keren Detton, Reiko Setsuda, Karine Vonna - Ecole 8e session. Photo: André Morin

La pratique curatoriale : un domaine d'études ? Curatorial Practice: a Field of Study?

27.-28. 11. 1998. Symposium organisé par / organized by Doris Bachofen, Charles Barachon, Keren Detton, Reiko Setsuda, Asli Telli, Karine Vonna - Ecole du MAGASIN 8ème session.

Participants : Julie Ault (Group Material, New York), Yves-Michel Bernard (Université de Besançon), Ursula Biemann (Shedhalle, Zürich), Beatrice von Bismarck (Universität Lüneburg), Ine Gevers (Jan van Eyck Akademie, Maastricht), Teresa Gleadowe (Royal College of Art, London), Catherine Quéloz (ESAV, Genève & Ecole du MAGASIN), Annette Schindler (Swiss Institute, New York), Ramon Tio Bellido (Université de Rennes 2).

Dans l'introduction de la brochure de présentation du MA Visual Arts Administration du Royal College de Londres, l'Ecole du Magasin est citée aux côtés du Independent Study Program du Whitney Museum de New York comme fondatrice de ce type de formation qui s'est depuis développé dans la plupart des pays. L'Ecole du MAGASIN échange et collabore avec la plupart de ces formations : Royal College, Londres, déjà cité ; Goldsmith College, Londres ; Academy of Arts and Design Bezalel, Jerusalem ; Jan Van Eyck Akademie, Maastricht ; University of Lüneburg ; Akademie der Bildenden Künste, Vienne, etc. Les étudiants de l'Ecole sont accueillis dans un très grand nombre d'institutions, galeries, revues, etc., pour effectuer des stages de 3 à 6 mois.

In the introduction of the presentation booklet of the MA Visual Arts Administration of the Royal College of London, L'Ecole du Magasin is mentioned, along with the Independent Study Program of the Whitney Museum of New York, as a precursor of this type of training which has spread to most countries since then. L'Ecole du MAGASIN exchanges and collaborates with most of the following training programs: the Royal College of Art, London; the Goldsmith College, London; Bezalel Academy of Arts and Design, Jerusalem; Jan Van Eyck Akademie, Maastricht; University of Lüneburg; Akademie der Bildenden Künste, Vienna, etc. The students are welcomed in very renowned institutions, galleries, magazines, etc., for 3-to-6-month internships.



"Pl@ytimes"

Catalogue de l'exposition organisée par l'Ecole 8ème session (1999).

Closky, Datta, Deck, Delbart & Prévieux, Draeger, Gillick, Hart & Alma, Joseph, Laurette, Le Chevallier, Lheureux & Brinig, Manetas, Miller, Noviel, Zimmerman.

Format 15 x 21 cm, 80 pages, 35 couleur, français/anglais, prix 70 FF.

"Radio Temporaire"

Un projet de l'Ecole du Magasin 9ème session: Zeigam Azizov, Sylvie Desroches, Dean Inkster, Adrien Laubscher, Alejandra Riera, Caecilia Tripp.

GRENOBLE. Dans le cadre de la neuvième session de l'Ecole du Magasin, nous avons choisi de réfléchir sur la nature du discours dans l'art contemporain et d'en faire notre objet d'étude. Au lieu de considérer les institutions et les disciplines de l'art comme vecteurs de diffusion et de soutien des œuvres, nous avons voulu commencer par le fait que c'est le "discours" qui légitime institutions et disciplines qui s'emploient elles-mêmes à le diffuser et le soutenir, puisqu'il les fonde.

Invités à participer à 1900-2000 Figures de l'engagement au tournant du siècle (qui réunit à Genève différents événements pour célébrer le passage du siècle), nous avons choisi de présenter un projet sonore. Le médium du son nous a ouvert deux possibilités : constituer un outil d'étude (nous avons collecté, sollicité ou produit des enregistrements qui constituent une trace matérielle du programme suivi cette année à l'Ecole) et déterminer un support formel pour notre contribution à Genève. Il nous a paru particulièrement pertinent d'articuler l'expérience du programme de formation où nous sommes inscrits à celle d'un événement public que nous livrons.

Passer de la prédominance des médiums visuel et textuel pour élire ceux de l'oral, du verbal dans l'art contemporain n'a pas pour objet d'interroger les premiers en tant que tels mais plutôt de nous engager à envisager des moyens différents de production culturelle et d'interaction dans le contexte de l'art. Nous nous sommes donc moins intéressés aux œuvres sonores comme forme historique ou

contemporaine qu'au son comme moyen d'échange et de diffusion, ouvrant de multiples espaces entre les frontières de disciplines et pratiques culturelles. C'est ainsi que nous avons approché un éventail large de domaines culturels comme le cinéma, l'enseignement, la musique, le militantisme politique, la sociologie, le féminisme, l'urbanisme, l'architecture, etc. Ces domaines entrent en cohésion ou en diversion selon le sens qu'ils donnent à notre environnement quotidien, aux expériences individuelles ou collectives.

Nous, les six étudiants de cette session, venons des quatre coins du monde, et avons choisi de traiter, parmi d'autres sujets, la question de la globalité. Nous avons discuté des voies à prendre pour considérer la nature contemporaine du monde, dans la mesure où la domination et l'efficacité des médias globaux et des avancées de la télé-technologie font évoluer à ce tournant du siècle, notre perception et notre compréhension. Cette recherche nous a poussés à traiter les matériaux recueillis comme représentatifs d'une cartographie des contextes sociaux, culturels, politiques dans lesquels nous vivons, que nous tenterions de dresser. Nous nous sommes donnés pour objectif de mettre en évidence l'inévitable hétérogénéité des matériaux collectés et produits pour montrer à la fois nos dislocations successives et l'incontournable inachèvement d'un tel projet. Plutôt que d'imaginer construire un récit prétendument compréhensible et cohérent autour de notre expérience, nous avons préféré

accepter l'aspect fragmentaire et dispersé de notre étude pour en faire, nous l'espérons, un moyen utile et incitatif à l'interprétation du présent.

Notre groupe s'est donc donné la finalité de prendre en compte la migration contemporaine des idées et de revendiquer la constitution d'identités culturelles contingentes au contexte artistique et au dialogue culturel transnational.

Pour ces différentes raisons, nous avons invité Stuart Hall (l'un des fondateurs du Birmingham Centre for Cultural Studies) à discuter de ces sujets avec nous à un moment clé du développement de notre projet (discussion menée avec Gilane Tawadros, directeur de The Institute of International Visual Arts, Londres ; Sonia Boyce, artiste ; Isaac Julian, réalisateur ; Steve McQueen, artiste ; Sarat Maharaj, historienne et théoricienne de l'art ; Liliane Schneider, théoricienne). Nous avons choisi d'examiner comment les *cultural studies*, en tant que discipline intellectuelle, ont sans cesse redéfini leur méthodologie en fonction des changements des conditions géographiques, historiques, politiques, institutionnelles, intellectuelles, en remettant en question la légitimité des disciplines existantes, y compris la leur, et en contextualisant et politisant la compréhension des pratiques culturelles qu'elles étudient.

Le projet de Genève aura lieu du 29 novembre au 5 décembre 1999 et se divisera en une exposition à la galerie Sous-Sol de l'Ecole Supérieure d'Arts Visuels et une émission radio de

1 à 2 heures. La nature ouverte de notre projet tel qu'il est présenté à Sous-Sol sera ainsi en juxtaposition et en contraste avec son interprétation dans le cadre médiatique de la radio.

Radio Temporaire

As the ninth session of the Ecole du Magasin, we have chosen to give priority to the nature of discourse within the context of contemporary art as our subject of study. Rather than simply understanding the institutions and disciplines of contemporary art as distributing and sustaining works of art, we wanted to begin with the fact that it is 'discourse' which makes possible those disciplines and institutions, whose role in turn is to sustain and distribute the 'discourse' that found them.

Having been invited to prepare a project within the context of the various events being planned to mark the turn of the century 1900-2000. Figures of Engagement at the Turn of the Century in Geneva, we thus felt it appropriate to develop an audio event. Working with the medium of sound has given us the possibility of a study tool (in so far as the recordings we have collected, solicited, or produced now form the material trace of this year study program) as much as it provides a formal support for our contribution to the events in Geneva. We felt it particularly pertinent to try to articulate our experience within, and as, an educational program with that of the public event towards which we are working.

In changing the perspective from the predominance of the visual and the textual to the aural or verbal within contemporary art our intention is not to question the visual or textual as such, but rather to enable ourselves to think of alternative means of present.

cultural production and interaction within the context of art. Thus we are less interested in the audio arts as a historical or contemporary form than with the audio as a means of exchange and diffusion opening up various spaces 'between' different disciplinary boundaries and cultural practices. In this sense it has allowed us to approach a large range of cultural practices including film, cultural studies, music, political activism, sociology, feminism, urban planning, architecture, etc. This has given us the opportunity to look at the various ways in which these disciplines cohere and differ in making sense of our lived environment and collective and individual experiences.

As the six participants of this session, we all come from widely different parts of the globe; thus, one of the subjects that we have treated during the session is the issue of 'globalism.' We have discussed together the ways in which it is possible to come to terms with the contemporary nature of the world, as our understanding and perception changes, at the turn of the century, through the increased dominance and tangibility of global media and tele-technological advances. This has allowed us to treat the material we have gathered as a representation of our own attempts to map out an understanding of the social, cultural, and political context in which we live. Therefore we have aimed at highlighting the inevitable heterogeneity that governs the material we have gathered and produced, as a means of representing both our own successive dislocations and the inevitable incompleteness of any such project. Rather than attempting to produce a purportedly comprehensive and coherent narrative of our experience, we have chosen to accept the fragmentary and dispersed nature of our studies in the hope of creating a useful and provocative means of interpreting the present.

Thus the aim of our session has been to take into account the contemporary migration of ideas and to claim the constitution of contingent cultural identities produced in the context of a transnational artistic and cultural dialogue.

For these reasons we have invited Stuart Hall (one of the founders of the Birmingham Centre for Cultural Studies) to discuss these issues with us as a key moment in the development of our project (along with Gilane Tawadros, director of the Institute of International Visual Arts; Sonia Boyce, artist; Isaac Julian, filmmaker; Steve McQueen, artist; and Sarat Maharaj, art historian/cultural theorist; Liliane Schneider, theorist).

We have chosen to look at the various ways in which cultural studies, as an intellectual discipline, has constantly sought to re-define its methodologies in response to changing geographical and historical, political, institutional and intellectual conditions - in challenging the legitimacy of the existing disciplines including its own and constantly contextualizing and politicizing its understanding of cultural practices.

The event in Geneva will take place from 29 November to 5 December 1999 and will be divided between an exhibition at the Sous-sol Gallery in the Ecole Supérieure des Arts Visuels de Genève and a one to two hour radio broadcast.

The open-ended nature of our project as it is presented at the Sous-sol will be juxtaposed and contrasted with a professionally edited media event.