

Saison 2013–2014 : Les Formes des affects / Forms of Affects

*Bonjour tristesse,
désir, ennui, appétit,
plaisir* *Hello Sadness, Desire, Lassitude,
Appetite, Pleasure*

21 septembre – 16 novembre 2013

Ruth Buchanan et Andreas Müller, Guillaume Désanges, Florence Doléac, Lola González,
Thomas Hirschhorn, Jiří Kovanda, Laura Lamiel, Anna Principaud, John Smith, Benjamin Swaim



Le programme de La Galerie s'articule désormais autour d'un axe de recherche annuel. Développé sur une saison, il fédère l'ensemble de l'activité du centre d'art : expositions, événements, médiation, résidence d'artiste, éditions... Cette saison, consacrée aux « formes des affects », est bordée par deux expositions collectives qui se feront écho : « Bonjour tristesse, désir, ennui, appétit, plaisir » et « Adieu tristesse, désir, ennui, appétit, plaisir » avec, entre les deux, une exposition personnelle de Laura Lamiel et pendant neuf mois, la résidence de Nicolas Momein.

Les affects qualifient un état intérieur chargé d'émotions, ils mobilisent ou immobilisent le sujet affecté, et, dans les deux cas, le transforment. Ils déterminent ainsi une capacité à toucher et à être touché et donc à agir ou à réagir, à influencer le monde. Les trois expositions de la saison réunissent des œuvres pour lesquelles l'implication affective et subjective de l'auteur est perceptible, où les affects prennent forme et où ils manifestent des positions de grande proximité entre l'auteur et sa recherche, entre l'artiste et son œuvre, dans une relation parfois exclusive. Aborder l'art sous cet angle, c'est chercher à comprendre comment les affects sont des facteurs d'immersion dans la relation au travail, c'est placer la question du point de vue au cœur de cette relation, les affects constituant un moyen de repérer la place investie par l'auteur comme celle qu'occupe le spectateur.

« WORK HERE ! » disait John from Cincinnati (dans une série tv éponyme), en frappant son cœur de son poing fermé et en regardant son interlocuteur droit dans les yeux. C'est ce geste que je cherche dans les œuvres de cette exposition, ou au moins sa direction, son intention, son intensité. C'est un geste qui situe le lieu de départ du travail du côté du cœur. Le cœur n'est pas nécessairement l'amour, plus simplement peut-être, il est le lieu où peut se situer une relation intime de l'auteur à son travail, c'est-à-dire une relation qui place le sujet à l'origine du travail, qui est sous-tendue par une forme d'expérience intérieure et qui s'énonce à la première personne. Je cherche des manifestations de la présence de l'auteur – sur des plans physique, émotionnel, discursif... – les signes de son implication, les indices d'une relation de proximité, voire de trop grande proximité, celle qui empêche toute distance critique, et qui peut même générer un sentiment d'exclusion de la part de celui qui est en face, le spectateur. Car si les œuvres témoignent de l'implication de l'auteur, si elles manifestent une charge affective, quelle place proposent-elles au spectateur ? Aborder les œuvres sous le prisme des affects, n'est-ce pas ouvrir la possibilité de prendre le spectateur par les sentiments, de l'affecter, au risque de l'exclure ou de le manipuler ?

J'ai souhaité élargir le propos de cette exposition à l'ensemble du centre d'art ainsi qu'au journal de l'exposition : en déplaçant l'atelier pour les publics dans une des salles d'exposition, je parie que le travail de médiation mené sur place avec des enfants (deux classes par jours en moyenne) influe sur la perception de l'exposition des autres visiteurs. Ou encore, en invitant l'ensemble de l'équipe à écrire sur les œuvres dans ce journal à l'occasion d'un atelier d'écriture, je souhaite rendre perceptible leurs différents points de vue, énoncés depuis leurs expériences respectives en tant que professionnels de l'art et faire ainsi varier les types d'écritures sur les œuvres. Cette exposition porte en germe un programme au long court, elle est également l'occasion de présenter le centre d'art sous tous ses aspects.

Émilie Renard

The programme at La Galerie is now based around annual themes, each covering an entire season and embracing the gamut of the Art Centre's activities: exhibitions, events, education, artists' residencies, publications, etc. Focusing on 'forms of affects', the upcoming season is bookended by two mutually echoing group exhibitions—'Hello Sadness, Desire, Boredom, Appetite, Pleasure' and 'Farewell Sadness, Desire, Boredom, Appetite, Pleasure'—with Laura Lamiel's solo show and Nicolas Momein's nine-month residency.

'Affects' refers to an emotionally charged interior state: affects mobilise—or immobilise—the subject and in either case change him. They determine a capacity to touch and be touched, and so to act or react—to influence the world. The season's three exhibitions comprise works in which the artist's affective and subjective involvement is clearly perceptible; in which affects take shape and point up real proximities—sometimes exclusive of other relationships—between the artist and his explorations, the artist and his oeuvre. To approach art from this angle is to work at understanding affects as factors for immersion and to make point of view a core part of the resultant relationship; this because affects are a way of ascertaining both the author's stance and the viewer's position.

'WORK HERE!' says John from Cincinnati (in the TV series bearing his name), striking his heart with his clenched fist and looking his interlocutor straight in the eyes. This is the gesture I'm looking for in the works in this exhibition—or at least its directness, its intention and its intensity. A gesture that situates the starting point of the work in the heart. The heart is not necessarily love; more simply, perhaps, it is the place where an intimate relationship between the artist and his work can be located, a relationship underpinned by a form of inner experience and stated in the first person. I'm looking for manifestations of the author's presence on the physical, emotional and discursive levels: signs of his involvement, indications of a close relationship—one which can even be too close, impeding critical distance and sometimes generating a sense of exclusion on the part of the person facing the work: the spectator. While the works are testimony to the artist's involvement and display an affective charge, what place do they leave for the viewer? Does not approaching works through the prism of affects open up the possibility of addressing the viewer through his feelings, of affecting him, at the risk of excluding or manipulating him?

I also wanted to extend the exhibition's scope to the art centre as a whole and to the exhibition publication: by moving the workshop for the public onto the same level as the exhibition, I'm betting that the educational programme work done here—on average we welcome two school classes a day—will have a positive effect on people's perception of what's on show. And by inviting the whole team to write about the works for the exhibition publication in the course of a writing workshop, I hope to convey the different points of view emerging from their respective experiences as art professionals and bring some variety to the writing. This exhibition contains the seeds of a long-term programme, while also being an opportunity to present the Art Centre in all its aspects.

Émilie Renard

Anna Principaud

Manifestation 16 décembre, 2012

Bois, tissu, document photographique

245 x 300 x 1 cm

Réalisé avec Romain Delamart

Courtesy de l'artiste



À première vue, une banderole en berne, échouée, comme oubliée par des manifestants trop pressés de quitter le navire après la bataille.

No logo

Manifestation 16 décembre ne montre rien, ne délivre aucun message, ne porte aucune indication si ce n'est les couleurs arc-en-ciel du drapeau LGBTQI. Elles n'y sont même pas arborées, simplement vaporisées, comme pour mieux accompagner le velouté de la voile transparente à travers laquelle le paysage apparaît légèrement flouté mais non occulté. La situation tourne au cocasse: rien ne se voit, et pourtant tout se voit (en mieux). D'emblée, la photographie situe la pièce dans son contexte, portée dans l'espace public lors d'une manifestation dont nous ne connaissons réellement l'objet que par le titre de l'œuvre, fédérant autour d'elle sans aucun slogan, comme le voudrait un traditionnel usage. « Ainsi nous nous trouvâmes en quelque sorte unis, mais chacun en privé tout ensemble »¹.

« *Je préférerais ne pas* »

Bartleby... Es-tu là? À l'image du scribe qui illustre le refus d'une lutte directe, *Manifestation 16 décembre* semble esquisser un pas de côté, dans une capoeira du genre: comme les premiers danseurs exprimaient une forme de rébellion contre la société esclavagiste en dissimulant « aux maîtres » la dimension martiale de cette danse, les manifestants semblent ici détourner une surface-manifeste sur laquelle l'absence de slogan offre une coloration plus ambiante qu'une simple revendication.

Reculer pour mieux sauter

Anna Principaud braconne la fonctionnalité de cet objet de protestation, pour lui préférer son pendant poétique. En regard de la photographie qui l'illustre dans son contexte (tel un indice engageant à la manipulation), nous sommes en quelque sorte invités à « l'activer », à rejouer une situation en le portant haut et fort—ou haut et court, telle une bulle de savon sur le point d'éclater en toute légèreté—et revendiquer autre chose, ou peut-être simplement autrement.

Marjolaine Calipel

1. Herman Melville, *Bartleby le scribe*.

At first sight this is a drooping, marooned banner, looking as if it's been abandoned by demonstrators too bent on leaving the ship after the battle.

No logo

Demonstration 16 December demonstrates nothing, delivers no message and bears no indication of anything except the rainbow colours of the LGBTQI flag. Which are not even flaunted, just lightly sprayed on as if to fit better with the smooth, transparent veil that slightly blurs but doesn't hide the landscape. The situation turns comical: nothing to be seen, yet everything can be seen (better). The photograph immediately sets the object in its context: in the public arena during a demonstration whose purpose we don't really know except through the work's title; bringing people together as a certain tradition requires. 'And thus, in a manner, privacy and society were conjoined.'¹

I would prefer not to.

You there, Bartleby? Like the scrivener rejecting direct confrontation, *Demonstration 16 December* seems to sidestep the issue in a kind of gender capoeira: just as by concealing the martial aspect of the dance from their masters, the first dancers of the capoeira expressed a form of revolt against their enslavement, here the demonstrators seem to be tweaking a manifesto/surface to which the absence of a slogan lends a colouration more ambiguous than any outright demand.

Tactical Withdrawal

Like a poacher, Anna Principaud deprives this tool of protest of its function, preferring its poetic companion piece. Looking at the photograph that shows it in context (like a sign calling for it to be handled) we are in a sense called on to 'activate' it, to replay a situation by brandishing the object proudly—or riskily, like a soap bubble on the verge of bursting delicately—and so to demand something else, or simply put our demand differently.

Marjolaine Calipel

1. Herman Melville, *Bartleby the Scrivener*.

4 John Smith

6 années, 6 pays, 6 chambres d'hôtel. Au départ, un enregistrement spontané. Une caméra et une voix off. Le projet est lancé.

« Really strange » dit-il. Nous sommes le 8 octobre 2001 à Cork, l'Afghanistan est bombardé. John Smith filme un tapis, une chaise. Zoom avant sur l'écran de télévision, un visage statique. Il est 1h41.

La réalité se passe d'image.

Une autre année, 2004 à Berlin. Plongée. Évocation du Musée juif sur fond de briques de verre. Contre-plongée. En exergue, les mots : « Holocauste », « Armée israélienne », « Palestine ». Puis visite de la salle de bain, la chambre, couloir et ascenseur. Retour sur un présent sans qualité.

13 novembre 2004 en Suisse. Succession d'évènements : élection de George Bush, attaque sur Fallujah, Yasser Arafat enterré à Ramallah. Un écran éteint, à gauche un poster « The Art Institut of Chicago » : des gens regardent les tours, le ciel. Coïncidences. Travelling.

« Very strange » dit-il encore. Souvenir d'une attaque.

26 novembre 2005, arrivée à Bristol. Autre chambre d'hôtel, autre standing. Il parle de prisons « Abou Ghraib », « Guantánamo » et divague.

Visite de Rotterdam, hiver 2006. Mise au point. État des lieux de la chambre : aspect confortable. Et puis deux chiffres : 35 et 40. Gaza en pourcentage : population sans nourriture et sans travail.

15 avril 2007 en Palestine. Un plafond bouge, impression d'irréel. Résistance des lieux. Un mur de chambre, une séparation, la frontière. La guerre, ce chaos.

6 ans plus tard, John Smith ferme la boucle. Retour en Irlande.

Petits et grands évènements se confondent. Image fixe et en mouvement aussi. Etranges proximités entre l'ici et l'ailleurs. Contraste entre la pensée raisonnée et l'incohérence des évènements.

Florine Ceglia

6 years, 6 countries, 6 hotel rooms. Beginning with a spontaneous recording. Camera and voice over.

The project's under way.

'Really strange,' he says. We're in Cork, it's 8 October 2001, Afghanistan is being bombed. John Smith films a rug, a chair. Zoom onto the TV screen, a motionless face. It's 1:41 a.m.

Reality needs no image.

Another year: 2004 in Berlin. High angle shot.

The Jewish Museum against a backdrop of glass bricks. Low angle shot. Words voice over: 'Holocaust', 'Israeli army', 'Palestine'. Then a look at the bathroom, bedroom, corridor, elevator. Back to an insipid present.

13 November 2004 in Switzerland. A succession of events: election of George Bush, attack on Fallujah, Yasser Arafat buried in Ramallah. TV turned off, to the left an Art Institute of Chicago poster: people looking at the towers, at the sky. Coincidences. Travelling shot. 'Very strange,' he says again. Memory of an attack.

26 November 2005, arrival in Bristol. Another hotel room, different class. He speaks of prisons—'Abu Ghraib', 'Guantánamo'—and starts rambling.

Trip to Rotterdam, winter 2006. Recap. Check out the room: looks okay. Then two figures: 35 and 40. Gaza percentages: the unfed and the unemployed.

15 April 2007 in Palestine. A ceiling moves, things seem unreal. Places resist. Wall of a room, a separation, the border. War, this chaos.

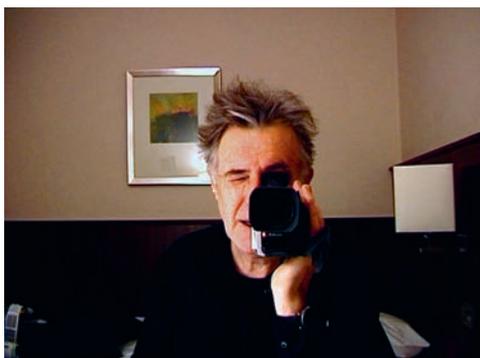
6 years later John Smith closes the loop. Back to Ireland. Big and small events merge. Image still and moving as well. Strange proximities between here and elsewhere. Contrast between rational thinking and the incoherence of events.

Florine Ceglia

Hotel Diaries, 2001–2007

7 vidéos, 82' en tout

Courtesy de l'artiste et galerie Tanya Leighton, Berlin





Par ordre d'apparition, 2013
Matériaux divers, 210 x 130 x 130 cm
Courtesy de l'artiste et Marcelle Alix, Paris

Laura Lamiel compose et recompose l'espace de son atelier ou de l'exposition, à la manière de fonds abstraits qui ont la qualité d'une page blanche, surface de projections mentales. Elle y assemble, ordonne et désordonne les matériaux, les formes et les objets. Ses photographies, dessins, cellules sont des espaces structurés aux formes géométriques où s'articulent le vide et le plein, dans des agencements sans cesse réajustés. Des objets usés brisent la rigidité et la neutralité de ces espaces : sangles de caoutchouc, rouleaux de tissus, gants, ficelles s'immiscent dans la sérialité des briques empilées. Les figures du réel persistent dans ces espaces abstraits, surfaces lumineuses et réfléchissantes.

Dans un coin de son atelier, une bibliothèque de plaques d'acier sérigraphiées aux dimensions des pages d'un carnet, composent un vaste journal dont le nombre de pages reste indéterminé. Pour l'exposition, Laura Lamiel redéploie la bibliothèque aux dimensions d'une de ses cellules blanches. Dans cette cellule très simplement assemblée, chambre de l'intimité aux parois lumineuses, certaines plaques sont visibles, d'autres demeurent cachées, rangées sur des étagères éclairées par des traits de lumière.

Sur ces plaques : des fragments d'articles de journaux, des photographies de presse recadrées, des images de ses œuvres sur lesquelles des formes géométriques blanches flottent ou que des dessins recouvrent. Les mots s'effacent parfois et des petits dessins, des phrases, se posent en surimpression. Les bruits du monde se mêlent aux dessins, projets, gestes griffonnés sur l'image pétrifiée par la lente cuisson de l'émail. Chaque plaque est un geste, devenu aujourd'hui souvenir, image fugitive de la mémoire.

Bibliothèque lisible mais gardée secrète dans sa globalité, cet espace blanc et lumineux montre dans une lecture sensible des intériorités, affections fragiles saisies et reliées les unes aux autres dans une grande proximité.

Laura Lamiel composes and recomposes her studio and exhibition venues like abstract backdrops suggestive of a white page awaiting mental projections. There she assembles, organises and disorganises materials, shapes and objects. Her photographs, drawings and cells are structured geometrical spaces where solids and voids come together in endlessly fine-tuned arrangements. Well-worn objects break up the rigidity and neutrality of these spaces: rubber straps, rolls of fabric, gloves and string upset the seriality of her stacked bricks, as shapes of reality continue to haunt these abstract areas, these luminous, reflective surfaces.

In a corner of her studio a library of notebook-sized enamelled silkscreened steel 'bricks' is in fact a diary of indeterminate length. For the exhibition the artist has rearranged her library to fit into one of her white cells. In this simply laid-out space, this intimate room with glowing walls, some of the bricks can be seen and others not, stowed on shelves lit by shafts of light.

On these bricks we find bits of newspaper articles, cropped press photos and images of her works either with white geometrical shapes hovering over them or covered with drawings. Sometimes the words are blotted out, overlaid with little drawings or sentences. The noises of the world blend in with the drawings, projects and gestures scribbled on an image frozen by the slow firing of the enamel. Each brick is an act transformed into a recollection, a fleeting memory-image.

A library that can be read, but whose totality remains a closely guarded secret: with its delicate interpretation of inwardness, this white, light-drenched space reveals fragile emotions captured and brought together in close proximity.

Nathanaëlle Puaud

6

Thomas Hirschhorn

« 6 mots »,

Irlande, 1989

6 documents photographiques, 10 x 15 cm chaque

Courtesy de l'artiste



Pour Thomas Hirschhorn, ce sont les questions qui motivent le travail, celles, indécidables, à propos desquelles on ne peut trancher, (les spécialistes de la logique appellent ça des apories). Ces questions, il veut ABSOLUMENT les partager, dans cette œuvre du siècle dernier (« 6 mots », 1989) et encore aujourd'hui.

Ces « 6 mots » tracés en majuscules de la main de l'artiste, liés « en sac de nœuds » dans des relations inextricables ne sont pas 6 images ni 6 tirages argentiques format 10 x 15 cm.

Ces « 6 mots » sont une œuvre en acte, un programme spécifique, une suite d'actions que l'on peut détailler ainsi : CHOISIR les mots, CONSTRUIRE pour chacun une pancarte, les DESSINER, ATTEINDRE un territoire inhabité, PLANTER les pancartes, puis FABRIQUER des images de ces mots plantés dans le paysage.

Ces « 6 mots » – POUVOIR, STRATÉGIE, ENGAGEMENT, TRAVAIL, RÉALITE, ART – sont de même nature. Ce sont six NOMS COMMUNS que je prends comme tels, au sens propre : ils sont À NOUS TOUS, intimement. Mais ces « 6 mots », ICI, sont affranchis de la grammaire, libérés des phrases, sortis du contexte complexe du langage. Ce sont des idées ou des concepts ou des mots magiques. Un peu comme des réponses qui inventeraient des questions à l'infini suivant la manière dont on les combine.

Pour que ces questions apparaissent, il faut les extraire des mots, les distiller, les réduire à l'état d'essence. Une stratégie économe et paradoxale. Comme en cuisine quand on réduit une préparation : ça concentre ! On met PLUS dans MOINS.

Aussi, Thomas Hirschhorn choisit les matériaux les plus communs qu'il puisse trouver – cartons, feutre, bouts de bois... – qu'on imagine assemblés avec trois morceaux de scotch. Ces matériaux pauvres, qu'il emprunte aux pauvres sont aussi ceux de l'URGENCE, de la RÉVOLTE, c'est le matériel de la MANIFESTATION, les outils de la CONTESTATION, de la REFUTATION, de la mise en DOUTE.

Et le paysage qu'il choisit pour les implanter (pour les déterritorialiser) est encore plus signifiant parce que le paysage choisi pour y INSCRIRE ces « 6 mots » est un environnement particulièrement dur. Plus dur et plus pauvre encore que les matériaux des pancartes : la lande irlandaise, où seule une végétation robuste pousse sur des sols pauvres, et des côtes rocheuses balayées par les vents et les embruns salés de l'océan.

On est là à un bout du monde, à une « fin de monde », où les questions qui nous occupent restent en suspens.

For Thomas Hirschhorn, work is driven by questions: the undecidable ones, the ones for which there is no answer (logicians call them aporias). These are questions he ABSOLUTELY wants to share with us, in this work from the last century ('6 Words', 1989) and still today.

Written in capital letters by the artist himself and bound together in hopelessly inextricable relationships, these '6 Words' are not 6 images and not 6 gelatin silver prints measuring 10 x 15 cm.

These '6 Words' are a work in action, a specific programme, a sequence of acts that can be listed as follows: CHOOSING words, CONSTRUCTING a sign for each one, DRAWING them, REACHING an unpeopled spot, PLANTING the signs in the ground, and then MAKING images of these words planted in the landscape.

These '6 Words' – POWER, STRATEGY, COMMITMENT, WORK, REALITY, ART – are of the same kind.

These are six COMMON NOUNS that I take as such, in their literal sense: they belong TO US ALL, intimately. But HERE these '6 Words' are emancipated from grammar, freed from sentences, removed from the complex context of language. They are ideas or concepts or magic words. Something like answers infinitely generating questions according to the way they are put together.

For these questions to materialise, they have to be extracted from the words, distilled, reduced to their essence. An economical, paradoxical strategy.

Like reduction in cooking: a matter of concentration. You put MORE into LESS.

Thomas Hirschhorn picks the most ordinary materials he can find – cartons, felt, bits of wood, etc. – and makes them stuck together with tape. Poor and borrowed from the poor, these are the materials of URGENCY and REVOLT, the matériel of the DEMONSTRATION, the tools of CONTESTATION, REFUTATION and calling into DOUBT.

And the landscape he chooses to plant them in – and so deterritorialise them – is even more significant, because the environment chosen to SET these '6 Words' is an especially harsh one. Harsher and poorer even than the stuff the signs are made of: the moors of Ireland, where only tough plants grow in the poor soil of rocky coasts swept by the wind and the salt spray of the ocean.

There you're a world away, at an 'end of the world' where the questions on our mind hang unresolved.

Matthieu Clainchard

Matthieu Clainchard



*Paul et Kevin « Y croire », 2011
Vidéo couleur 2'46''
Courtesy de l'artiste*

Y croyez-vous? Face à ce que l'on s'attend à pouvoir contempler – un paysage de forêt vidéo-projeté – la place du spectateur est immédiatement dupliquée, mise en abîme, volée par deux jeunes hommes, Paul et Kevin, qui s'introduisent juste dans l'interstice abstrait, dans le vide situé entre la réalité et l'écran. Silhouettes noires et gênantes, ils sont pareils à ceux qui discutent et mangent des chips au cinéma ou à ceux qui égrainent des banalités devant l'œuvre qu'on attend impatientement de voir dans la salle bondée du musée.

À contre écran, nous tournant le dos, ils jouent avec une ferveur modérée au sujet de leur croyance en des images de paysage qui défilent sous leurs yeux. Rejouent-ils l'allégorie de la caverne? Dans ce mythe fondateur décrit par Platon, il s'agit de distinguer la réalité de son reflet pour ne pas voir la vérité dans ce qui n'est qu'illusion.

« J'y crois. J'y crois pas. » constitue l'ensemble de leur débat qui rebondit telle une balle de l'un à l'autre sans jamais les toucher, tant et si bien que le duo tourne sur lui-même dans une ronde burlesque, manquant à chaque mouvement de perdre l'équilibre et la crédibilité de leurs positions. bercés par le roulis de leur ritournelle, Paul et Kevin incarnent les deux plateaux de la balance du doute.

Le doute porte d'abord sur le diaporama un peu *cheap* en fond d'écran, mauvais reflet de paysages champêtres. Mais très vite le regard se détache de cet ancrage qui ne semble être qu'un prétexte, pour se porter vers un doute fondamental sur la vie, le réel, l'art. Il devient une idée détachée de toute matérialité, rassemblée dans ces deux mots « Y croire ».

Lola González travaille de manière spontanée et contrôlée, expérimentant des situations et nourrissant son travail des émotions éprouvées lors d'improvisations menées en groupe. Les titres de ses œuvres incluent souvent le nom de ses amis, visages familiers de ses films. Ils forment à eux tous une sorte de communauté qui résiste à la temporalité du monde en prenant le temps de refaire l'expérience du réel.

Céline Laneres

Do you believe it? You're expecting to see a video projection of a forest landscape, but your place as viewer is immediately duplicated, second-guessed and ripped off by two young men, Paul and Kevin, who slip neatly into the abstract interstice, the void between reality and screen. These black, annoying shapes are like people who natter and eat popcorn during the movie or prattle on in front of the artwork you'd love to see if only they'd get out of the way.

Seen from behind on the screen, they spar half-heartedly about whether or not they believe in the pictures of landscapes scrolling past them. Is this a replay of the old cave allegory? Of Plato's foundation myth, where you have to distinguish between reality and its reflection so as not to mistake illusion for truth? 'I believe it/I don't believe it' is the gist of a debate that bounces like a ball from one to the other without ever actually making contact. The upshot is that our two guys whirl comically on the spot, constantly on the brink of losing their balance and their credibility along with it. Lulled by endless repetition, Paul and Kevin embody both sides of the benefit of the doubt.

The doubt centres most of all on the low-end slide show in the background, with its *el cheapo* rustic landscapes. But in no time at all your gaze shifts from what seems no more than a pretext towards a fundamental doubt about life, reality and art. What's left is an idea cut free of all concrete reference and summed up in the words 'believe it'.

Lola González works in a spontaneous yet controlled way, testing out situations and fuelling her creations with emotions generated during group improvisations. Her works' titles often include the names of friends, whose faces are familiar from her films. They coalesce into a kind of community that resists the merely temporal by taking the time to renew the experience of reality.

Céline Laneres

Barque, chaussures à talons, orteils, mer, falaises, plumes, trous, oreille, moignon, nuages, soleil couchant, lune basse... Voilà quelques un des termes auxquels on peut s'accrocher devant les peintures de Benjamin Swaim sans trop tanguer et tenter d'identifier quelque chose, même fugace. Malgré cette liste, et justement parce qu'elle est incohérente, chacune de ces trois peintures semble affirmer sa propre instabilité, une forme d'indétermination des figures qui occupent le devant de la scène. À elles trois, elles offrent cependant une constance marquée par une certaine relation entre un paysage en toile de fond et une figure centrale. Le fond cerne la figure centrale ou la contourne et reprend, à certains endroits, le dessus sur elle, si bien que le fond n'est pas sous la figure, ni la figure n'arrive après le fond. Ils sont liés en plusieurs couches, perceptibles par des contours, reprises et repentirs. Au fond donc, une vaste étendue, paysage réduit à son état le plus élémentaire : un sol ou une mer rejoint un ciel, et dessinent ensemble une ligne d'horizon.

La mer est sombre, vaste. Le ciel est large, nuageux, épais. Les lumières d'un soleil bas ou d'une lune froide tordent des couleurs raides et contrastées. Au centre, la figure, objet flottant qui agit sur l'œil comme le ferait un personnage pour un portrait. Personnage surtout parce que l'objet est typé, à la fois très sexué et indéterminé.

Le désir commence par une chaussure à talon, indice féminin, tandis qu'*Ulysse* porte le nom d'un homme, héros solitaire. Mais on hésite à leur attribuer un genre et même à les situer dans le règne des objets ou des êtres animés tant leur identification dépend de la circulation du regard. S'il part du bas de l'image et remonte, il repèrera d'abord un socle ou une assise, en somme un ancrage dans le paysage – chaussure, barque ou falaise – puis il verra un moignon, une oreille accrochée à un plumage, chair humaine ou animale, il doutera de cela aussi. Ailleurs, il reconnaîtra un corps debout, sans bras ni visage, forme célibataire perdue sur la mer. Seule une zone semble résister à ces métamorphoses. C'est un trou noir très dense, lieu irréductible et non-identifiable présent dans plusieurs peintures.

Ces sortes de « marines » romantiques et expressionnistes à la fois – romantiques pour l'accès ouvert par ces mers de nuages à un état intérieur tourmenté (on pense à la contemplation du *Voyageur*... de Friedrich); expressionnistes, parce que les paysages sont démontés, les couleurs crachent, les gestes sont larges, les figures incarnent quelque chose d'incomplet –, ces « marines » donc manifestent une relation complexe entre un objet hybride et un espace également vague, qui n'est ni tout à fait un contenant, ni tout à fait une atmosphère.

Émilie Renard

Boat, high-heeled shoes, toes, sea, cliffs, feathers, holes, ear, limb stump, clouds, setting sun, low moon... These are some of the words to cling to when you're looking at Benjamin Swaim's paintings, trying not to pitch and roll too much as you strive to identify something, however elusive. Despite this list – and precisely because it makes no sense – each of these three pictures seems to assert its own instability: a kind of nebulosity in the figures placed centre stage. Yet the three of them together offer a consistency marked by a certain relationship between a background landscape and a central figure. The ground surrounds the figure, or skirts it, and at certain points gains the upper hand, so that the neither is the ground beneath the figure nor the figure secondary to the ground. They are linked together in several layers, made perceptible by contours, repainting and retouching. The backdrop, then, is a vast expanse of landscape reduced to its most elemental state: land or sea meeting sky and combining to draw a horizon line. The sea is dark and huge. The sky is wide, cloudy, murky. The light of a low sun or a cold moon deforms stark, contrasting colours. In the centre is the figure, a detached object that acts on the eye like the subject of a portrait. First and foremost a human figure, because the object is distinctive, at once very gendered and indeterminate. *Desire* begins with a high-heeled shoe, a feminine indicator, while *Ulysses* bears the name of a solitary male hero. But their identification is so contingent on the visual itinerary that we hesitate to ascribe a gender to them or even to situate them in the domain of objects or living beings. If the eye begins its movement at the bottom of the image, it will first engage with a base or a foundation, some kind of fixed point in the landscape – a shoe, a boat, a cliff – then a limb stump, an ear attached to plumage, and what might be human or animal flesh. Elsewhere it will recognise an upright body, armless and faceless, a solitary form lost at sea. Only one area seems to withstand these metamorphoses: a dense black hole, an irreducible, unidentifiable place present in several paintings.

These 'seascapes' are simultaneously Romantic – in the access offered by the seas of clouds to a tormented inner state (we are reminded of Caspar David Friedrich's *Wanderer above the Sea of Fog*) – and Expressionist, in that the landscapes seethe, the colours are violent, the gestures are sweeping and the figures embody something incomplete. As such they display a complex relationship between a hybrid object and some equally undefined space, which is not quite a receptacle, not quite an atmosphere.

Émilie Renard



Le désir, 2012
Huile sur toile, 240x220 cm
Courtesy de l'artiste

10

Florence Doléac



Vague à l'âme, 2004

Tapis de laine noué à la main, 420 x 420 cm

Balle en PVC gonflable, diamètre 90 cm, coussins de plumes

Édition Parsua

Courtesy de l'artiste

Photo: Morgane le Gall

Je suis face à un objet étrange. C'est une sorte d'animal échoué, une matière laineuse aux plis sombres, un objet rond et moelleux, à la fois inanimé et accueillant. J'en fais le tour, le touche, m'installe confortablement entre ses plis. Il m'offre un point de vue sur l'exposition. Je suis perdue dans mes pensées lorsque quelqu'un me rejoint.

Ce tapis hors norme, plissé plutôt qu'étalé comme c'est l'usage, est-il fait pour permettre de vivre un moment de repli sur soi et de laisser son âme divaguer? Chacun peut en disposer comme il le souhaite. Le corps n'est pas contraint mais il doit s'adapter en prenant une position inhabituelle, surtout dans l'espace de l'exposition.

En questionnant la fonction des objets, Florence Doléac nous suggère une autre manière de les penser pour ouvrir de nouvelles possibilités d'usage.

Elsa Lebas

I'm faced with something strange. Some kind of stranded animal, woolly stuff with dark folds, a round, squashy thing, lifeless and friendly at the same time. I check it out, touch it, settle in comfortably among the folds. It gives me a point of view of the exhibition. I'm lost in my thoughts when someone joins me.

This remarkable rug, rumped rather than spread in the usual way—is it there to let us enjoy a moment of withdrawal as our souls roam free? You can do what you like with it. Your body's unhampered, but it has to adapt to a posture that's unusual, especially in an exhibition space.

In the way she challenges the function of things, Florence Doléac suggests other ways of thinking about them and new possibilities for putting them to use.

Elsa Lebas



11

Jiří Kovanda

XXX

With a man's hand poked through a hole in the wall, he is offering bonbons to visitors, 2010–2013

Performance le 13 novembre à 18h

Courtesy de l'artiste et gb agency, Paris

Sur une photographie noir et blanc, un homme attend devant un téléphone, la tête posée sur le poing, le regard vague d'ennui tourné vers la fenêtre. Sur une autre, le même visage fixe le ciel d'un air énigmatique. Ces actions simples de la vie quotidienne—attendre, regarder le ciel—sont réalisées à Prague par Jiří Kovanda en 1976 et 1977. Chacune, tel un document d'archive, porte une mention dactylographiée : trois « X » comme une signature, la date, le lieu et la description la plus objective possible de l'action. Ce protocole précis confère à ce que nous voyons un statut de document, trace d'un moment dans la vie de l'artiste, et fixe par l'image et sa légende une action éphémère. Sous cette forme conceptuelle, Jiří Kovanda éprouve la frontière entre l'art et la vie, entre un geste artistique non héroïque, non spectaculaire et ce qui pourrait être la banalité du quotidien.

Il y a cependant une dimension de défi personnel dans ces actions, un engagement total de l'artiste, une nécessité de dépasser ses propres limites par une action solitaire et sans spectateur, comme de regarder le soleil jusqu'à en pleurer. Les larmes, qui habituellement expriment une émotion, sont ici une simple réaction physiologique d'éblouissement, celle d'un corps soumis à l'épreuve d'un phénomène naturel. L'artiste se brûle les yeux à trop fixer le soleil. Comme si regarder le monde sans filtre ne pouvait entraîner que douleur. On songe à Icare, héros grec qui périt de sa proximité avec l'astre, symbole de la vérité.

Cette image révèle la relation ambiguë de l'artiste au monde et au réel. Le protocole, la construction des images mettent ainsi en doute sa spontanéité et sa sincérité.

Si le romantisme et l'expressionnisme sont volontairement mis à distance, les autoportraits de cette archive construisent pourtant une mythologie de l'artiste et de son quotidien.

Le registre change avec *XXX, With a man's hand poked through a hole in the wall, he is offering bonbons to visitors* [XXX, Avec la main d'un homme passée à travers un trou dans le mur, il offre des bonbons aux visiteurs]. Il s'agit d'une performance qui s'adresse cette fois directement au public de l'exposition. Là encore, l'artiste s'engage physiquement et pourtant il reste caché aux regards. Le visiteur qui s'empare de la sucrerie prend alors en charge une partie de l'action qui demeure invisible au reste du public : nul ne le verra avaler ce bonbon, geste enfantin et intime. La main tendue de l'artiste qui offre un bonbon semble mendier à l'instant où elle est laissée vide par le visiteur qui aura accepté son présent. Ce double aspect semble la métaphore d'une transaction entre l'artiste et le public : une petite douceur contre un premier pas dans une relation d'échange, de un à un.

Florence Marquoyrol

In one black and white photograph a man is waiting by a telephone, head resting on his closed hand as, vaguely bored, he looks towards the window.

In another one the same face is staring enigmatically at the sky. These simple everyday acts—waiting, looking at the sky—were caught in Prague by Jiří Kovanda in 1976 and 1977. Like archive documents, each bears a typed tag: three X's as a signature, the date, the place and the most objective possible description of the act.

A routine procedure that turns what we see into a document, a trace of a specific moment in the artist's life, and pins down a fleeting act in image and caption.

This is the conceptual form Jiří Kovanda uses to test out the boundary between art and life, between an unheroic, unspectacular artistic gesture and what could be the sheer ordinariness of the everyday.

Even so, there's a kind of personal challenge involved in these acts: a total commitment by the artist, a need to transcend his own limitations through a solitary act nobody sees, like looking into the sun until you start to cry. Here tears, usually an expression of emotion, are simply the body's reaction to being dazzled, to being put to the test by a natural phenomenon. The artist burns his eyes by staring too long into the sun. As if looking at the world without a filter can only bring pain. We think of Icarus, the Greek hero brought low by his nearness to the sun, that symbol of truth.

This picture lays bare the artist's ambiguous relationship with the world and reality: the procedure and the construction of the images call his spontaneity and sincerity into doubt.

Romanticism and Expressionism are deliberately kept at bay; nonetheless the self-portraits making up this archive shape a mythology of the artist and his day-to-day existence.

Things change with *XXX, With a man's hand poked through a hole in the wall, he is offering bonbons to visitors*. This is a performance directly addressing visitors to the exhibition, the artist committing himself physically even as he remains out of sight. The visitor who takes the candy then becomes partially implicated in a something invisible to the rest of the public: no one will see him perform the childish, private act of swallowing the candy. And when the visitor accepts the offering, the artist's outstretched hand is left empty, as if begging. This duality seems a metaphor of a transaction between the artist and his audience: a touch of sweetness in return for the first step towards a one-to-one exchange.

Florence Marquoyrol

« Le côté obscur de la forme / The Dark Side of the Form »
Conférence le 13 novembre à 20h au Théâtre des Bergeries,
Noisy-le-Sec



Collage GD DR / Work Method

Je sors tout juste d'une séance de travail à La Galerie. La directrice, Émilie Renard, nous a présenté l'exposition à venir. Émilie a proposé aux membres de l'équipe de rédiger un texte sur l'une des œuvres exposées à la rentrée. Il n'y a pas de forme imposée, seulement l'intention d'interroger les relations intimes et professionnelles que chacun entretient avec les œuvres. Cette multitude de points de vue singuliers n'est habituellement que très peu visible ou lisible.

Il fait une chaleur étouffante dans le métro. Certains font preuve d'un calme olympien pendant que d'autres, le teint rougi et la peau moite, crient et se bousculent. Attiré par la fraîcheur et le silence, je trouve refuge dans une église. Malgré de nombreuses modifications architecturales, le déambulatoire à clefs de voûtes de style gothique est encore visible. Assis malgré moi en position de prière, je me laisse aller à rêvasser dans la pénombre.

Je me souviens des messes interminables de mon enfance et plus particulièrement d'une messe de Noël durant laquelle nous faisons de petites bulles avec notre salive. En soufflant doucement, elles décollaient du bout de la langue pour atterrir sur les imperméables des dames devant nous.

Je repense au petit texte que je dois écrire sur la conférence « Le côté obscur de la forme / The Dark Side of the Form » que Guillaume Désanges va réaliser en novembre à La Galerie. Il a choisi d'utiliser les outils de la psychanalyse, de l'humour et du spectacle pour questionner les fondements de notre relation à l'art et notamment ses parts d'ombre. Tout y est, le désir, le dégoût, l'amour, le ridicule et la cruauté.

Une main se pose doucement sur mon épaule. C'est celle d'un prêtre qui m'invite d'un vague sourire à le suivre jusqu'à l'isoir. D'un naturel aussi déconcertant qu'inhabituel, je le suis, prends place dans le confessionnal et me surprends à l'appeler mon père. La lecture de la note d'intention de Guillaume en début d'après-midi m'avait sans doute préparé à cet examen de conscience.

« Mon père, cela fait dix ans jour pour jour que j'ai plongé la tête la première dans une relation à l'art quasi quotidienne. Une relation faite, comme le souligne le critique et commissaire Guillaume Désanges, de fantasme et de déception, d'inhibition et de snobisme, d'étonnement et de répulsion, d'une curiosité mystérieusement constante et acharnée ».

I've just come out of a work session at La Galerie. Émilie Renard, the director, introduced the upcoming exhibition and suggested that each member of the team should write something about one of the works. No obligations as to what form it should take: just an account of the writer's personal and professional relationships with the works on show. A proliferation of distinctive points of view we rarely get to see or read in any detail.

It's stiflingly hot in the metro. Some people manage an Olympian calm, while others, red-faced and clammy, are shouting and shoving. Back in the street I'm drawn to the coolness and silence of a church: the architecture's been reworked over and over, but the Gothic arches of the aisle are still there. Despite myself, I slip into a praying posture and let myself daydream in the dimness.

I recall the endless masses of my childhood, and in particular a Christmas mass where we made little bubbles of saliva: if you blew softly they would lift off from your tongue-tip and land on the ladies' raincoats in front of you.

I think again of the short piece I have to write on Guillaume Désanges's talk 'Le côté obscur de la forme / The Dark Side of the Form', scheduled for November at La Galerie. He's opted for an approach combining the tools of psychoanalysis, humour and entertainment, and he's going to focus on our relationship with art, and especially with its more sombre aspects. Everything's covered: desire, disgust, love, ridicule and cruelty.

A hand on my shoulder, lightly. A priest wearing a faint smile asks me to follow him into the confessional: my assent is as natural as it is unexpected and disconcerting, and once inside I'm surprised to hear myself call him father. Probably reading Guillaume's preliminary note early that afternoon had readied me for this examination of conscience.

'Bless me father, it is ten years to the day that I threw myself into an almost quotidian relationship with art. A relationship, as critic and curator Guillaume Désanges has pointed out, made up of fantasy and disappointment, inhibition and snobbery, astonishment and repulsion; and of a relentless, mysteriously persistent curiosity.'

Une fois ces quelques mots bredouillés, il me semble percevoir, au travers de la grille, une intensité grandissante dans le regard de mon interlocuteur. Cela m'encourage à continuer mon récit.

« Il me faut vous confier, mon père, que mon travail me pousse bien souvent à produire du discours sur ce qui devrait rester tu et à taire ce qui devrait être dit. Cela arrive par inadvertance, suffisance ou conformisme mais le plus souvent c'est bien la peur de ne pas savoir, ou de ne pas ressentir qui l'emporte. Ces mêmes raisons diffuses, bien souvent, parasitent le visiteur d'exposition dans sa découverte des œuvres ».

La conférence « Le côté obscur de la forme / The Dark Side of the Form » est encore en création, mais déjà ses principes actifs semblent infuser en moi.

Avec emphase, je reprends mon plaidoyer et finis enfin par lui parler du cas de cet homme dont le parcours radical trouve un vif écho en moi dans les périodes de doute. Au grand désarroi de ses congénères, cet homme a consacré dix ans de sa vie au communisme, les dix années suivantes à l'opium et enfin tout le reste de son énergie à la littérature.

Pour être honnête, je n'envisage sérieusement ni l'opium ni une carrière politique. Cette dernière déclaration semble rassurer mon interlocuteur qui finit par m'accorder l'absolution. Il me gratifie d'un dernier regard complice et approbateur avant de prendre congé.

Le cœur léger, je m'installe à la terrasse d'un café pour rédiger ce petit texte sur la conférence à venir de Guillaume. Frisant le ridicule, plein de désir et de projections fantasques, je me livre une fois de plus à cette gymnastique si particulière.

Thibault Brébant

Once I'd got these few words out, through the grill
I seemed to see a growing intensity in my confessor's eyes. This encouraged me to keep going.
'I have to admit, father, that my work often drives me to speak of things that should be passed over in silence, and to conceal things that should be said. This can happen unintentionally, or out of smugness or conformism, but most of the time the cause is the fear of not knowing or not feeling. The same diffuse feelings that often interfere with an exhibition visitor's discovery of the works.'
The 'Le côté obscur de la forme / The Dark Side of the Form' talk is still in preparation, but its active principles already seem to be permeating me.
I start pleading my cause again, over-emphatically, and end up by telling him about this man whose extremist career I respond to strongly in periods of doubt. To the dismay of those around him, he devoted ten years of his life to Communism and the next ten to opium, then threw all his energy into literature.
To be honest, I say, I don't see myself opting for opium or politics. This last bit seems to reassure the priest, who finally gives me absolution and takes his leave with a knowing glance of approval.
Rid of my troubles, I sit down at a café terrace to write my piece on Guillaume's upcoming talk. Verging on the ridiculous and bubbling over with keenness and fanciful ideas, once more I set about this very special exercise.

Thibault Brébant

De grands panneaux d'affichage structurent l'espace, nous obligeant à les contourner. On peut y voir des informations sur l'exposition, des documents sur des œuvres, ou encore des travaux d'enfants réalisés lors d'ateliers.

À l'origine, l'artiste Ruth Buchanan et l'architecte Andreas Müller ont conçu ces éléments mobiles et auto-portants sur le modèle classique de « l'exposition panneau » pour y disposer l'atlas photographique de l'artiste Marianne Wex, *Langage FÉMININ et MASCULIN du corps. Reflet de l'ordre patriarcal* au Centre d'art de Karlsruhe, puis dans l'exposition « Le Deuxième Sexe – une note visuelle » du curateur Tobi Maier à La Galerie. La réflexion menée sur la corrélation entre le positionnement des corps et le genre des individus a déterminé la fonction de ces panneaux qui contraignent à leur manière les déplacements des visiteurs.

Ces panneaux d'affichage étant conçus pour être polyvalents trouvent dans cette exposition une fonction un peu différente. Ils ne sont plus attribués à une œuvre mais à une série de documents produits autour de l'exposition.

Aussi, ont-ils trouvé tout naturellement une place au sein de la saison placée sous le signe des affects dont l'un des axes de réflexion est l'intérêt pour les émotions qui déclenchent un désir d'apprendre, un appétit pour la connaissance. Développer la curiosité pour la culture, découvrir l'art sous une variété d'approches, expérimenter le plaisir de la rencontre avec les œuvres et les artistes fait également partie des missions du centre d'art.

Ces panneaux d'affichage viennent matérialiser l'entrée d'une salle dédiée aux projets conçus pour les publics, – conférences, performances, ateliers, réunions – comme une fenêtre ouverte sur les actions de médiation de La Galerie et sur la vie du centre d'art. Accompagnés par les artistes intervenants de La Galerie, les enfants, avec leur école ou leurs parents, les adolescents pourront affûter leur sens critique et développer leur capacité de création lors de visites suivies d'ateliers.

Dans la relation entre les émotions et l'apprentissage, le lieu de l'exposition s'affirme ainsi comme un lieu vivant, réactivant l'éternel binôme qu'est l'association de l'art et de la vie.

Florence Marquoyrol

Large display boards structure the space, forcing us to skirt them. They offer information on the exhibition, material about what's on show, and kids' art from workshops.

Artist Ruth Buchanan and architect Andreas Müller initially planned these movable, freestanding boards according to the classical 'exhibition panel' model for Marianne Wex's exhibition *'Female' and 'Male' Body Language as a Result of Patriarchal Structures* at the Badischer Kunstverein in Karlsruhe, then at curator Tobi Maier's exhibition 'The Second Sex—a visual footnote' here at La Galerie. A carefully considered correlation between body position and gender governs the way these panels function, the way they influence visitors' movements.

In this exhibition these conceivably multi-purpose panels have been given a slightly different role: they are allotted not to particular works, but to various material relating to the exhibition.

And so, quite naturally, they have found their place in this season centering on feelings, one of whose emphases is a focus on emotions that trigger an urge to learn, an appetite for knowledge. Developing a curiosity about culture, coming at art in different ways, experiencing the pleasure of encountering artworks and artists—these too are part of the art centre's mission.

The display boards shape the entrance to a room of projects for the public—talks, performances, workshops, meetings—like a window giving onto La Galerie's cultural mediation activities and the life of the art centre. Accompanied by the participating artists, children with their schools or their parents, and teenagers too, can hone their critical sense and develop their creative capacities during visits followed up by workshops.

In addressing this relationship between emotion and learning, the exhibition venue asserts its role as a hub for reactivating that age-old association between art and life.

Florence Marquoyrol

Staying, walking, sitting, lying, 2012

Bois, peinture, acier, dimensions variables

Courtesy des artistes, Hopkinson Mossman, Auckland

Remerciements: Badischer Kunstverein



Ce journal est publié à l'occasion de l'exposition
« Bonjour tristesse, désir, ennui, appétit, plaisir » présentée
à La Galerie, Centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec,
du 21 septembre au 16 novembre 2013.

Textes: Thibault Brébant, Marjolaine Calipel, Florine Ceglia,
Matthieu Clainchard, Céline Laneres, Elsa Lebas,
Florence Marquoyrol, Nathanaëlle Puaud, Émilie Renard
Traduction des textes français – anglais: John Tittensor
Coordination éditoriale: Marjolaine Calipel
Recherches documentaires: Céline Laneres et
Florence Marquoyrol

Impression (PEFC) en 2000 exemplaires, à l'imprimerie Idp
Tous droits réservés pour tous pays

Œuvres produites pour l'exposition :

La conférence de Guillaume Désanges, « Le côté obscur
de la forme/The Dark Side of the Form », est coproduite
par La Galerie, Centre d'art contemporain et Work Method,
en partenariat avec le Théâtre des Bergeries, Noisy-le-Sec.
L'œuvre de Lola Gonzàlez, *Nous*, est coproduite par La Galerie,
Centre d'art contemporain et l'artiste.
L'œuvre de Laura Lamiel, *Par ordre d'apparition*, a été conçue
pour l'exposition.

Works made for the show:

Guillaume Désanges' talk "Le côté obscur de la forme/The Dark
Side of the Form" is coproduced by La Galerie Centre
for Contemporary Art and Work Method, in partnership with
the Théâtre des Bergeries in Noisy-le-Sec.
Lola Gonzàlez's work titled *Nous* [Us] is coproduced by La Galerie
Centre for Contemporary Art and the artist.
Laura Lamiel's work titled *Par ordre d'apparition* [In Order
of Appearance] has been specially produced for the exhibition.

L'équipe de La Galerie

Pour nous joindre:
prénom.nom@noisylesec.fr ou lagalerie@noisylesec.fr

Direction: Émilie Renard
Expositions et résidences: Nathanaëlle Puaud
Communication et éditions: Marjolaine Calipel
Publics et action culturelle: Florence Marquoyrol
Jeune public et médiation: Céline Laneres
Assistanat de direction: Florine Ceglia
Accueil administratif et standard: Nicole Busarello
Secrétariat de la Direction des Affaires Culturelles: Sylvie Bardou
Entretien du bâtiment: Marie-Hélène Nègre
Ateliers pédagogiques: Thibault Brébant et Hélène Garcia
Régie: Matthieu Clainchard et Christophe Delory,
assistés d'Antoine Barberon et de Charlotte Doireau
Stagiaire: Émilie Fayet

Nous tenons à remercier chaleureusement:

Les artistes

Pour sa conférence: Maxime Cervulle

Les prêteurs des œuvres:

La galerie gb Agency, Paris

La galerie Marcelle Alix, Paris

La galerie Tanya Leighton, Berlin

Le Théâtre des Bergeries pour sa collaboration dans le cadre
de la conférence de Guillaume Désanges « Le côté obscur
de la forme/The Dark Side of the Form ».

Pour leur soutien et leur aide dans la réalisation de l'exposition:
La Ville de Noisy-le-Sec et les agents municipaux

Agenda

Samedi 26 octobre

– de 17h à 18h30, à La Galerie

Maxime Cervulle, Maître de conférence en sciences de l'information et de la communication (Université Paris 8)
« Politique des affects »
Conférence

Mercredi 13 novembre

– de 18h à 20h, à La Galerie

Jiri Kovanda

XXX

With a man's hand poked through a hole in the wall, he is offering bonbons to visitors, 2010–2013

Performance

– de 20h à 21h, au Théâtre des Bergeries,

5 rue Jean Jaurès, 93130 Noisy-le-Sec

Guillaume Désanges

« Le côté obscur de la forme / The Dark Side of the Form »

Conférence

En partenariat avec le Théâtre des Bergeries

Parcours

Samedi 19 octobre

Taxi tram, parcours d'art contemporain en Île-de-France
Visite des Églises (Chelles), de La Galerie (Noisy-le-Sec) et de l'Espace Khasma (Les Lilas). Tarif: 6€.

Information et réservation: 01 53 34 64 43 / info@tram-idf.fr / www.tram-idf.fr

Samedi 9 novembre

– de 14h à 19h30

Rdv à 14h à La Maison populaire, L9: Mairie de Montreuil

Parcours Est, le bus de l'art contemporain à l'Est de Paris

Visite de La Maison populaire (Montreuil), de La Galerie

(Noisy-le-Sec), de l'Espace Khasma (Les Lilas) et de Jeune

Création (104, Paris 19^e)

Gratuit sur réservation: resa@parcours-est.com / www.parcours-est.com

Ateliers (Gratuits sur inscription)

Les mercredis

– de 16h à 17h30

LOLART pour les 13–15 ans

Les samedis

– de 14h30 à 16h

Samedis créatifs pour les 6–12 ans

– de 16h30 à 17h15

Samedis créatifs pour les 4–5 ans

– Samedi 16 novembre aux mêmes horaires

Avec leurs parents autour d'un goûter

En résidence

Nicolas Momein de juillet 2013 à avril 2014

Hors les murs

Samedi 5 octobre

– de 19h à 2h, à l'auditorium du Pavillon Carré de Baudouin,
121 rue de Ménilmontant, 75020 Paris

Projection du film de Pauline Curnier-Jardin

Cœurs de silex – une épopée noisienne (2012)

Dans le cadre Nuit Blanche 2013 – « Les centres d'art font leur cinéma »

Samedi 19 et dimanche 20 octobre

– de 15h à 19h, Vivent les artistes!,

portes ouvertes des ateliers de Noisy-le-Sec

À venir

Laura Lamiel

30 novembre 2013–8 février 2014

Vernissage vendredi 29 novembre 2013 de 18h à 21h

« **Adieu tristesse, désir, ennui, appétit, plaisir** »

22 février–19 avril 2014

Vernissage vendredi 21 février 2014 de 18h à 21h

Galerie

Centre d'art contemporain

1 rue Jean Jaurès
93130 Noisy-le-Sec
T: +33 (0)1 49 42 67 17
lagalerie@noisysec.net
www.noisysec.net

Entrée libre

Une médiatrice est à votre disposition
pour vous accompagner dans l'exposition.

Horaires d'ouverture

Du mardi au vendredi de 14h à 18h

Samedi de 14h à 19h

Fermeture les jours fériés

Accès à La Galerie

– RER E Paris Haussmann Saint-Lazare ou Gare du Nord/Magenta (10 min)

– Métro 11 jusque Mairie des Lilas + bus 105 arrêt Jeanne d'Arc

– Métro 5 jusqu'à Église de Pantin + bus 145 arrêt Jeanne d'Arc

– Tram T1 de Bobigny ou Saint-Denis

– Voiture: Porte des Lilas direction Romainville. Porte de Bagnolet

puis autoroute A3 sortie Villemomble direction Rosny centre commercial



Rejoignez La Galerie sur Facebook:
« La Galerie Centre d'art contemporain »

La Galerie, Centre d'art contemporain est financée par la Ville de Noisy-le-Sec, avec le soutien de la Direction régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France–Ministère de la Culture et de la Communication, du Département de la Seine-Saint-Denis et du Conseil régional d'Île-de-France.

La Galerie est membre de:

– tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France

– d.c.a, association française de développement des centres d'art

