

Adieu tristesse, désir, ennui, appétit, plaisir *Goodbye Sadness, Desire, Lassitude, Appetite, Pleasure*

22 février–19 avril 2014

Åbäke, Ruth Buchanan et Andreas Müller, Lola González, Johan van der Keuken,
Nicolas Momein, james r. murphy, Jiří Skála, Benjamin Swaim



« Adieu tristesse, désir, ennui, appétit, plaisir » fait suite à l'exposition presque éponyme commençant par « Bonjour », chacune bordant une saison consacrée aux « formes des affects ». Si la première réunissait des positions d'auteur solitaires, avec des œuvres donnant accès à un sujet isolé, énonçant un discours à la première personne, parfois même radicalement solipsiste, dans celle-ci, l'auteur implique d'autres que lui et pose la question de la définition de soi en lien avec autrui sur la base d'affects communs, partagés même de manière provisoire. L'exposition témoigne de différentes formes d'adresse, des manières dont un artiste transmet et reçoit, agit et réagit, avec les parts de doutes, de négociations, de renoncements mais aussi d'accélération, de déplacements propres à toute recherche menée à plusieurs. Fondés sur des échanges, leurs processus artistiques se doivent d'être explicités mais beaucoup ont lieu dans des échanges silencieux, par des gestes, des langages inconscients, sources d'incompréhensions mais qui s'avèrent finalement souvent productifs. L'exposition réunit des auteurs qui, dès lors qu'ils ouvrent leur pratique à d'autres, maîtrisent et lâchent prise à la fois, des auteurs pour qui l'œuvre est le résultat d'un processus de négociations, avec sa part d'indétermination, pour le meilleur et pour le pire.

Lors d'une conférence pendant la première exposition, Maxime Cervulle, auteur de *Dans le blanc des yeux, diversité, racisme et médias* (2013)¹, nous livrait une définition de l'affect en le distinguant de l'émotion : « L'affect peut être défini comme une force circulant dans le social, qui en redéfinit les contours selon un processus dynamique. L'émotion se situe au contraire à un niveau individuel et tend à clore le corps qui l'éprouve sur lui-même, à en définir les frontières, produisant ainsi un fort sentiment d'individuation, le sentiment d'une expérience singulière, vécue en propre. Cette distinction entre affect et émotion ne signifie pas que l'un se situerait du côté du social et l'autre serait exclusivement cantonné au psychique. L'affect comme l'émotion sont tous deux marqués par des dynamiques sociales et impliquent tous deux une forte relationalité. La question de l'articulation entre affect et émotion a ceci d'intéressant qu'elle permet de repenser la subjectivation, c'est-à-dire le processus de construction du sujet. Elle pose en d'autres termes la question des forces (ou affects) qui contraignent le sujet. » Cervulle introduisait ensuite à la conception du sujet ouverte dans les années 1990 par les « affect studies » nord-américaines² : « L'idée centrale de la théorie de Massumi est celle selon laquelle les forces sociales trouvent en nous, en notre corps et en notre subjectivité, le véhicule de leur intensification. Il décrit en d'autres termes l'expression d'une historicité sociale dans notre chair. » Cette pensée du sujet permet d'envisager un sujet complexe, à la fois actif et passif, en relation intime à la société, un sujet instable et non plus unifié qui serait enfermé soit dans une forme d'extériorité soumise à un déterminisme social implacable, soit dans une forme d'intériorité absolue et inaccessible.

Déplacée sur le terrain de l'art, cette approche permet d'articuler l'affect à une dimension conceptuelle, révélant son rôle positif dans les processus créatifs, au même titre qu'une déclaration d'intention. Cette reconnaissance de la part d'affect qui relie l'artiste à son travail donne accès à l'ambivalence de cette relation—entre volonté de maîtrise et capacité à lâcher prise—tout en renvoyant dos à dos deux conceptions canoniques et univoques de l'artiste entre d'une part un déterminisme qui soumet l'œuvre à l'identité sociale de son auteur et d'autre part une forme d'expressionnisme qui suppose une ligne émotionnelle directe avec l'œuvre, pariant sur une créativité libre et émancipatrice.

Dans l'exposition, c'est avant tout dans les relations de l'artiste à autrui que devient perceptible cette part active de l'affect dans le travail. Pour rendre visible cette relation, un motif récurrent s'impose. C'est celui du corps—fragmenté, isolé, groupé et en premier

'Goodbye Sadness, Desire, Lassitude, Appetite, Pleasure' is the follow-up to the exhibition whose near-identical title began with 'Hello', the two bookending a season devoted to 'forms of affects'. The first of them brought together individual authorial stances in works giving access to a single subject through a (sometimes radically solipsistic) first-person discourse. In this new exhibition, by contrast, the artist involves other people, raising the issue of defining oneself in relation to others in terms of common and even provisionally shared affects. The exhibition testifies to different styles of address, to the ways an artist transmits and receives, acts and reacts, with all the doubts, negotiations and renunciations—as well as the accelerations and shifts—associated with any collective exploration. Founded on exchange, their artistic processes must necessarily be explained, but many of the exchanges are silent, hinging on gesture and subconscious languages which, while sometimes generating incomprehension, often ultimately turn out to be productive. This exhibition is devoted to artists who, once they open up their practice to others, control and let go at the same time; and for whom the artwork is the outcome of a process of negotiation, with all the indeterminacy this implies for better and for worse.

In a talk given during the first exhibition Maxime Cervulle, author of *Dans le blanc des yeux, diversité, racisme et médias*¹ ('In The Whites of Their Eyes: Diversity, Racism and The Media', 2013) spoke of affect as distinct from emotion: 'Affect can be defined as a force circulating in the social domain, whose contours it reshapes dynamically. Emotion, on the contrary, is situated at the individual level; it tends to shut the body in on itself and define its borders, thus producing a powerful feeling of individuation, of a singular first-person experience. This distinction between affect and emotion does not mean, however, that one is exclusively social and the other exclusively to do with the psyche. Both affect and emotion are marked by social dynamics and involve a pronounced emphasis on the relational. The question of the connection between the two is interesting in that it allows us to rethink subjectivation, that is to say the process of construction of the subject. It raises in different terms the issue of the forces (or affects) that constrain the subject.' Cervulle outlined the notion of the subject advanced in the 1990s by 'affect studies' in North America²: 'At the core of Massumi's theory is the idea that social forces find in us—in our bodies and our subjectivity—the means of their own intensification. In other words he is talking about the expression of a social historicity in our actual flesh.' This approach enables a view of the subject as complex, at once active and passive and intimately related to society: an unstable, no longer unified subject locked into either a form of exteriority itself subject to an implacable social determinism, or an absolute, inaccessible form of interiority.

Applied to the field of art, this approach enables a linking of affect to a conceptual dimension and so reveals its positive role in creative processes, on an equal footing with a statement of intent. This recognition of how closely affect connects the artist with his work points up the equivocality of this relationship—part urge to control, part capacity to let go—while at the same time dismissing two canonical, univocal conceptions of what the artist does: on the one hand a determinism that subjects the artwork to the social identity of its creator, and on the other an expressionism that presupposes a direct emotional link with the work, a putting of one's faith in a free, liberating creativity.

In the exhibition it is above all in the artist's relations with others that the active role of affect in his or her work becomes

lieu, le visage : visages d'étudiants souriants lorsque apparaît une figure de fil complexe entre leurs mains (murphy), visages repliés sur eux-mêmes, gisants solitaires et inoffensifs (Swaim), visages d'adolescents ayant confectionné des T-shirts à leur image pour une photo de classe permettant une mise en scène de soi au sein du groupe (Åbåke), visages superposés, l'un de papier avec des trous à l'endroit des yeux, l'autre parlant de sa propre voix sous le masque d'un personnage figurant parmi le panthéon personnel de l'artiste, mêlant ses mots à ceux d'un autre qu'il incarne (González), visages d'enfants aveugles avançant à tâtons dans le monde, d'abord dans l'enceinte protectrice de leur école pour finalement réussir à en sortir (van der Keuken). À leurs tours, ces yeux nous regardent. Voie d'accès à l'expression d'une intériorité, ils sollicitent notre empathie dans un face à face muet.

Les yeux, ce sont aussi ceux du photographe, du cinéaste, du metteur en scène... Beaucoup de ces images ont été réalisées par des tiers : des élèves photographiant leur classe, témoignant ainsi d'un apprentissage horizontal initié par leur professeur (murphy), d'anciens ouvriers – notamment les parents de l'artiste – photographiant leur propre outil de production acquis suite à la faillite de leur usine (Skála), un photographe professionnel se pliant aux règles du genre de la « photo de classe » (Åbåke), l'équipe technique du plateau de théâtre réalisant une captation-montage en direct (González), un serrurier concevant une structure métallique linéaire que l'artiste a recouvert d'une matière fragile, sans rien modifier de la ligne d'origine (Momein). Ainsi, ces images et ces formes ne témoignent pas seulement, elles manifestent la distance du photographe au moment de la prise de vue, l'implication de l'auteur vis-à-vis de l'œuvre. Ici, c'est l'intensité d'une relation qui est rendue visible.

Ensuite, au-delà des corps et des échanges, les cadres collectifs dans lesquels ils évoluent deviennent perceptibles : l'école (murphy, Åbåke, van der Keuken), l'atelier ou l'usine (Momein, Skála), la scène d'un théâtre (González), des conférences et leur public, groupes de circonstance (Åbåke), le centre d'art, avec deux de ses fonctions essentielles confondues : la salle d'exposition et la salle d'atelier mêlées (Buchanan et Müller), et enfin, un sol jonché de sculptures brisées, de corps fragmentés, évoquant l'excavation d'un cimetière, ultime lieu commun (Swaim).

Ceux qui sont représentés, les auteurs et leurs tiers, « nous » qui les regardons et les structures institutionnelles qui les régissent sont autant d'éléments constitutifs des œuvres, leurs dimensions sociales amplifiant encore la part affective qui les traverse. Ce contact entre ces structures collectives et la dimension interpersonnelle des œuvres contribue à définir les places relatives des auteurs, de leurs intermédiaires, comme de ceux qui les observent. Keuken parlait ainsi du rôle d'une forme d'empathie comme processus de sortie hors de soi et moteur de la création : « Car les aveugles n'existent pas seulement en groupes, ils existent aussi en tant qu'individus, comparables à chacun d'entre nous. C'est une question qui se pose toujours à moi : comment je serais si j'étais dans la position de Untel ou de Untel ? Je crois que cette question est un moteur très puissant dans beaucoup de travaux artistiques. »³

Émilie Renard

perceptible. The recurring motif that makes this relationship visible is the body—fragmented, isolated or in groups—and above all the face: the smiling faces of students when a complex string shape materialises in their hands (murphy); faces shut in on themselves like solitary, innocuous recumbent figures (Swaim); the faces of teenagers who have made their own T-shirts for a class photo—for presentation of the self within a group (Åbåke); overlaid faces, one made of paper with eye holes, the other speaking in its own voice from behind the mask of a member of the artist's personal pantheon, mixing its words with those of the other it is embodying (González); faces of blind children groping their way through the world, firstly inside the protective compound of the school they finally succeed in exiting (van der Keuken). And in turn these eyes look at us. As access to a form of interiority, they call for our empathy in a mute confrontation.

There are other eyes too, among them those of the photographer, the filmmaker and the theatre director. Many of these images are the work of a third party: students photographing their classes in testimony to a horizontal learning process initiated by their teacher (murphy); former workers—including the artist's parents—photographing their own tools, bought after the factory they worked in went bankrupt (Skála); a professional photographer bowing to the rules of the 'class photo' genre (Åbåke); a theatre's technical team recording and editing live (González); a locksmith designing a straight-line metal structure to be covered by the artist with a fragile coating which perfectly preserves the piece's original line (Momein). These images and forms, then, are not just evidence: they reveal the photographer's degree of detachment as he takes the photograph, the artist's involvement in the work. Here the intensity of a relationship is made visible.

In addition to these bodies and exchanges as such, we come to perceive their collective settings: the school (murphy, Åbåke, van der Keuken), the workshop and the factory (Momein, Skála), a theatre stage (González), lectures and their audiences, groups formed for a particular occasion (Åbåke), the art centre and a physical merging of its two essential functions as exhibition space and workshop (Buchanan and Müller), and last of all a floor strewn with shattered sculptures and fragmented bodies evocative of that ultimate common place, a cemetery (Swaim).

The people portrayed, the artists and their third parties, 'we' who are looking at them and the institutions they are involved with are all components of works whose social aspects underscore their inherent affective content. This contact between collective structures and the interpersonal side of the works helps define the relative places of the artists, their intermediaries and those who observe them. Keuken had this to say about the part a form of empathy plays as a process for exiting the self and as a creative driving force: 'These blind people do not exist solely in groups; they exist as individuals too, like each one of us. There's a question I never stop asking myself: how would I be if I were in so-and-so or so-and-so's situation? I see this question as a very powerful motor in a lot of artworks.'³

Émilie Renard

1. Maxime Cervulle, *Dans le blanc des yeux, diversité, racisme et médias*, Éditions Amsterdam, Paris, 2013

2. Avec la publication simultanée en 1995 de deux essais, « The Autonomy of Affect » par Brian Massumi et « Shame in the Cybernetic Fold » par Eve Sedgwick et Adam Frank

3. Serge Daney et Jean-Paul Fargier, « Entretien avec Johan van der Keuken », in *Cahiers du cinéma*, Paris, 1978, n° 289. Source : www.sabzian.be/article/johan-van-der-keuken-entretien-dans-cahiers-du-cinema consultée en fév. 2014

1. Maxime Cervulle, *Dans le blanc des yeux, diversité, racisme et médias* (Paris: Editions Amsterdam, 2013).

2. Notably with the simultaneous publication in 1995 of the essays 'The Autonomy of Affect' by Brian Massumi and 'Shame in the Cybernetic Fold' by Eve Sedgwick and Adam Frank.

3. Serge Daney and Jean-Paul Fargier, 'Entretien avec Johan van der Keuken', in *Cahiers du cinéma*, no. 289, 1978. Source: www.sabzian.be/article/johan-van-der-keuken-entretien-dans-cahiers-du-cinema, consulted February 2014.

4

Åbäke



HEAD Micronation, 2013. Photographie

«Åbäke ça ne se montre pas, ça se raconte!» : voici comment Émilie Renard, directrice de La Galerie, introduit ce collectif basé à Londres aux enseignants du collège Henri Sellier à Bondy pour amorcer le projet de leur résidence dans l'établissement.

Il était une fois, quatre étudiants du Royal College of Arts à Londres. Ils fondent Åbäke en 2000. Graphistes de formation, leurs activités sont multiples. Pour chaque projet, ils créent leurs structures de production : une maison d'édition «Dent de Leone», un label de musique «Kitsuné», un camion cuisine équipé pour partir en tournée... Leur jeu préféré? S'emparer des règles implicites qui régissent les structures pour les interroger et en tester les limites. Comme à l'occasion d'un voyage aux États-Unis qu'ils ponctuent de cinq conférences. Ils rejouent de l'une à l'autre les micros événements générés par leur premier auditoire le temps d'une photo-souvenir (*The Road Trip*, 2011). Ainsi, ils retournent le regard sur un élément périphérique et pourtant indispensable à la conférence, le public.

Un lundi de janvier, au collège Henri Sellier, les élèves traversent la cour pour rejoindre le réfectoire à l'heure du déjeuner. Un jour comme les autres? Non, car, Åbäke a préparé une surprise : une exposition de leurs posters. Une façon de se présenter. Pour l'heure, ils engagent des conversations *in english* avec quelques élèves courageux qui bredouillent des «Hello, nice to meet you» et s'extasient de voir des londoniens à leur table. Après-midi, première rencontre avec la classe de 5ème que les artistes suivront toute la semaine. Chacun pense à un slogan qui le qualifie pour l'inscrire sur son T-shirt en vue d'une «photo de classe» particulière. Ultime étape de leur résidence, les enseignants seront invités à échanger leurs rôles : le prof de math enseignera le sport, le prof d'anglais les maths etc.

Pour l'exposition, sont rassemblées des photographies de groupes. Il ne s'agit pas d'une série, mais plutôt, tel un album photo, du souvenir d'une suite de rencontres, la trace d'expériences communes et éphémères. L'occasion aussi, de faire le portrait d'un groupe, d'une énergie à un moment donné : étudiants vêtus des habits qu'ils aiment le moins mais dont ils n'arrivent pas à se défaire, en écho à leur proximité du château qui inspira l'auteur de *Frankenstein* (*I Heart Frankenstein*, 2009), d'autres arborant chacun une seule couleur et geste de salut pour évoquer une micro-nation éphémère (*HEAD Micronation*, 2013), ou encore, une assemblée pendue à son téléphone portable, appelant au hasard un correspondant : «Allo? T'es où? Je participe à une communion artistique impromptue!» À suivre...

Florence Marqueyrol

'Åbäke: not for showing—for telling!': here's how La Galerie director Émilie Renard introduced this London-based collective to the teachers at the Henri Sellier junior secondary school in Bondy for the beginning of their residency there.

Once upon a time there were four students at the Royal College of Art in London. They founded Åbäke in 2000. Graphic designers by training, they practice a host of different activities and create their own production structures for each project, including the Dent de Leone publishing house, the Kitsuné record label and a kitchen truck for when they're on tour. Their favourite game? Challenging implicit art-organisational rules and pushing them to the limit. As they did on their United States trip, interspersing it with five lectures and photographed replays of the micro-events generated by their first contact with the public (*The Road Trip*, 2011). The result is a focus on a peripheral but nonetheless indispensable component of the lecture: the audience.

It's lunchtime one Monday in January at the Collège Henri Sellier and the students are crossing the courtyard to the canteen. A day like any other? No, because Åbäke's got a surprise for them: an exhibition of their posters. A way of introducing themselves. They start by chatting in English with the handful of students intrepid enough to stammer 'Hello, nice to meet you' and delighted to have Londoners sharing their meal. The afternoon brings the first meeting with the Year 7 students the artists will be working with all week. Each student has to think up a slogan describing him or herself for a T-shirt to be worn in a different kind of class photo. In the closing phase of the residency, the teachers are asked to swap places: the maths teacher will take sport, the English teacher maths, and so on.

The exhibition brings together group photos. Not a series, more like an album: a souvenir of successive meetings, a record of brief shared experiences. There's the chance, too, to get a group portrait with all the energy of the moment: students wearing clothes they don't like but somehow have never got rid of, a reminder of their nearness to the castle that inspired the creator of *Frankenstein* (*I Heart Frankenstein*, 2009); or each student wearing a single colour and waving hello to suggest an ephemeral micro-nation (*HEAD Micronation*, 2013); and a whole class all calling someone at random on their mobiles: 'Hi, where are you? I'm at an impromptu art get-together!' To be continued. . .

Florence Marqueyrol

Ruth Buchanan et Andreas Müller



Standing, walking, sitting, lying, 2012
Bois, peinture, acier, dimensions variables

À l'instar de l'exposition « Bonjour tristesse, désir, ennui, appétit, plaisir », c'est au centre de l'exposition qu'auront lieu les ateliers éducatifs. Les expériences artistiques collectives sont encore davantage au cœur de cette exposition.

Les dernières photographies du collectif Åbåke sont portées par les panneaux d'affichage de Ruth Buchanan et Andreas Müller qui habitent le centre d'art sur trois expositions depuis « Le deuxième sexe – une note visuelle » (mai–juillet 2013). À l'origine, ils ont été conçus pour présenter les photographies de Marianne Wex *Langage FÉMININ et MASCULIN du corps. Reflet de l'ordre patriarcal* (1972–1977). Ce travail documentaire révélait la part culturelle des postures corporelles prises par des hommes et des femmes dans l'espace public ou dans l'histoire de l'art. Ces panneaux induisaient un parcours, confrontant physiquement le public à ces images. Chacun pouvait prendre ainsi connaissance d'un apprentissage inconscient, celui de son genre et de son inscription dans son propre corps. C'est donc naturellement que ces objets délimitent l'espace dédié aux ateliers tout en l'inscrivant dans le cheminement de l'exposition. Une manière de souligner le caractère municipal de l'institution en adoptant le type de « l'exposition panneaux ».

Cet espace accueillera également une table ronde autour des méthodes de transmission communes au champ de l'art et à l'enseignement scolaire expérimental « Quand voir, c'est sentir et donc, déjà savoir. »

Les pédagogies scolaires expérimentales comme celles de Célestin Freinet ou de l'école publique Vitruve à Paris développent des modes d'apprentissage basés sur l'observation de situations concrètes vécues par les enfants. Ces deux approches ont en commun de partir de l'expérience des enfants pour construire un savoir fondé sur une pratique et partagé collectivement.

Au-delà de sa mission éducative, le centre d'art se distingue de l'école en proposant une expérience de l'œuvre à partir de laquelle l'enfant peut développer un discours sur l'art qui prend appui sur ses propres sensations. Il apprend ainsi à utiliser son regard pour affiner son goût personnel et sa curiosité.

Florence Marqueyrol

As for *Hello Sadness, Desire, Lassitude, Appetite, Pleasure*, the educational workshops will take place within the exhibition itself. Group art experiences are more than ever part of this exhibition.

The recent photographs by the Åbåke collective are displayed on the panels designed by Ruth Buchanan and Andreas Müller that have been a feature of the art centre for three exhibitions since 'The Second Sex: a visual footnote' (May–July 2013). The panels were originally created for Marianne Wex's photographs *'Female' and 'Male' Body Language as a Result of Patriarchal Structures* (1972–1977), which documented the cultural influences at work in the poses adopted by men and women in public spaces and the history of art. They confronted visitors physically with the images in a viewing order that alerted them to a hitherto unconscious learning process regarding their gender and their inhabiting of their own bodies. Here in a completely natural way they simultaneously mark out the workshop space and fit neatly with the exhibition layout. This 'panel-type exhibition' emphasises La Galerie's role as a municipal institution.

This space will also be the venue for the round table 'When Seeing Is Feeling—Which Also Means Knowing', devoted to teaching methods common to the art field and experimental education.

Alternative educational approaches like those of Célestin Freinet and the public Vitruve School in Paris have been basing their learning processes on observation of concrete situations from pupils' lives. Both methods use children's experience to build up knowledge collectively acquired and shared.

Its educational goals apart, the art centre is different from schools in that it offers an experience of art intended to help children draw on their own reactions for formulating their ideas. In this way it teaches them to use their eyes to hone their curiosity and personal taste.

Florence Marqueyrol

C'est peut être parce que james r. murphy est un enseignant inspiré, qui a mis en place sa propre pédagogie expérimentale, que ses figures de fils croisent des champs si divers. Tout d'abord, ce qui me frappe dans cet ensemble de photographies, c'est que je connais la typologie de ces clichés, parmi les plus anciens : noir et blanc, face caméra, portraits de jeunes gens, noirs et hispaniques, casquettes, lunettes noires, coupes afros... C'est le Bronx des années 80. Je pense à ESG, à Grand Master Flash... Ce genre de clichés ressemble à ceux des flics. C'est le fond quadrillé qui fait ça ! Sauf qu'ici, il s'agit du fond quadrillé du tableau noir d'une salle de classe et les jeunes sur les images tendent entre leurs doigts d'étranges figures géométriques d'une complexité assez poussée, de petits chefs d'œuvre de géométrie qui m'évoquent au passage les signes compliqués que les gangs de L.A. forment avec leurs mains dès qu'ils sont photographiés.

Et si ces jeunes ont TOUS le sourire jusqu'aux oreilles c'est parce qu'il s'agit d'un JEU. Un ART géométrique ancestral qui nécessite précision, dextérité, concentration, coordination : nous voici devant le spectacle d'une pensée complexe, séquencée et spatialisée.

Ces photos qui agglomèrent les formes géométriques et les êtres humains qui les ont produites, témoignent de l'intensité de la collaboration de l'enseignant avec ses élèves : munis d'une ficelle circulaire, ils enchaînent des mouvements qui déforment le ruban jusqu'à dessiner ces belles frises symétriques. Elles sont le résultat collatéral de cours dont le but principal est de prouver aux élèves qu'ils sont capables de formaliser des chaînes logiques complexes comme celles qu'exige la pratique des mathématiques, des cours où james r. murphy transmet à ses élèves une tradition amérindienne ancienne dont il est dépositaire. Ces mouvements peuvent être accompagnés d'histoires, de légendes mais l'invention et la formation de nouveaux dessins sont encouragés. Chaque session ajoute de nouvelles figures au répertoire existant, qu'à leurs tours, les étudiants se transmettent entre eux, dépassant le rôle pivot du professeur. Chaque nouvelle forme est comme une nouvelle histoire dont les photographies font partie puisque les étudiants sont non seulement les auteurs et les producteurs de ces formes mais également, pour certains, les opérateurs des prises de vue.

Ce que james r. murphy (et il tient aux minuscules) nous donne à voir, c'est un art collectif, en mouvement, collaboratif qui se recompose et se transforme par phases dans une temporalité longue, à l'échelle d'une vie, comme en témoigne les portraits de murphy que l'on voit indifféremment jeune puis plus vieux, en noir et blanc puis en couleurs. J'y vois néanmoins quelques constantes : un être humain présente fièrement SA composition géométrique, le résultat de son JEU (devrais-je dire ART?) avec un plaisir non dissimulé et ça les montre beaux !

Maybe it's because james r. murphy is an inspired teacher who's developed his own form of experimental teaching, that his string figures cover so many different fields. What strikes me first off about this group of photographs is that I know the typology of the earliest ones: black and white, facing the camera, portraits of young people, Blacks and Hispanics, caps, dark glasses, afro hair, etc. This is the Bronx of the 1980s. I find myself thinking of people like ESG and Grand Master Flash. Pictures like these look like mug shots. It's the squared background that does it—except that here it's the squared background of a classroom blackboard and the kids in the pictures are holding strange shapes between their fingers: pretty complex shapes, little masterpieces of geometry that make me think of the complicated signs L.A. gang members make with their hands when they're being photographed.

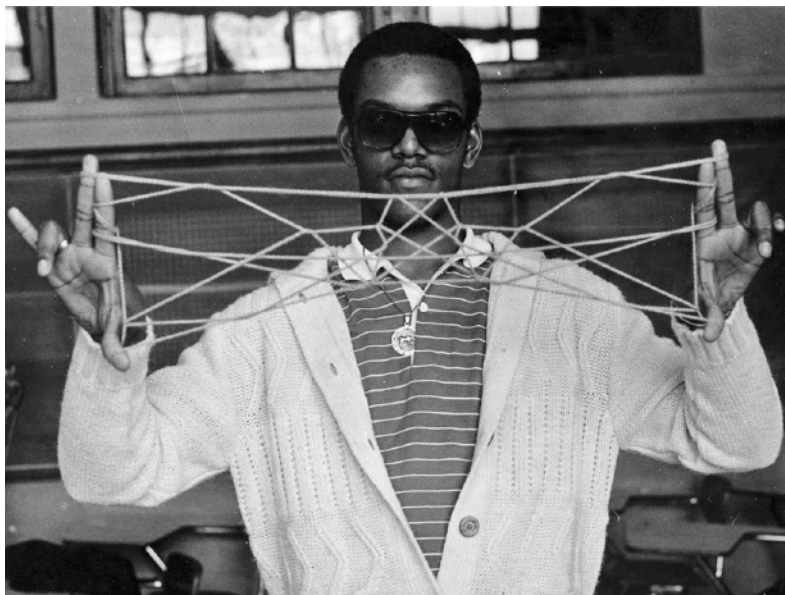
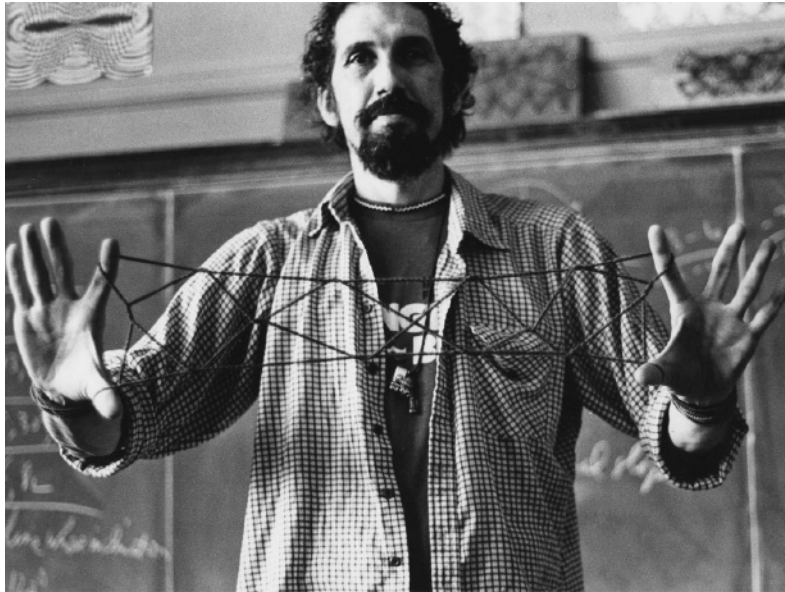
And if these kids are ALL smiling from ear to ear it's because this is a GAME. An age-old geometrical ART calling for precision, dexterity, concentration and coordination: we're witnessing the spectacle of complex, sequential, spatialised thinking at work.

Combining geometrical shapes and the human beings who have made them, these photos testify to the intense collaboration between the teacher and his pupils: starting out with a circle of string, they run through a series of movements that shapeshift it into these handsome symmetrical friezes. They are the spin-off of classes basically aimed at proving to students that they have the ability to formalise complex logical sequences of the kind demanded by mathematics. In these classes james r. murphy transmits an ancient Amerindian tradition passed down within his family. The movements can be accompanied by stories and legends, but the invention of new designs is encouraged. Each work session brings additions to the repertoire; these are handed on in turn by the students in an imaginative hijacking of the pivotal role of the teacher. Each new shape is like a new story of which the photographs are a part: the students are not only the authors and producers of the shapes, they also, in some cases, take the pictures.

What james r. murphy (who insists on those small letters) shows us is a collective, mobile, collaborative art form that recomposes and transforms itself in successive phases over a long period; on the scale of a lifetime, in fact, as we learn from the portraits of murphy, where he can be young or old, in black and white or colour. I detect certain common factors, however: a human being proudly presenting HIS/HER geometrical composition—the result of his/her GAME (or should I say ART?)—with an undisguised pleasure that makes him/her beautiful.

Matthieu Clainchard

Matthieu Clainchard



Learning Hands, 1986
Photographies
16,5 x 23 cm

8

Nicolas Momein

Pendant ses neuf mois de résidence à La Galerie, Nicolas Momein a construit ses œuvres essentiellement en relation à d'autres, selon des procédés toujours renouvelés. Il y a d'abord un matériau, une technique ou un objet, et une personne qui en maîtrise l'usage. Puis des heures passées à téléphoner, rencontrer, présenter le travail, le projet, et puis souvent recommencer.

Apprendre... comment l'agriculteur, l'ouvrier, l'artisan travaille. Quels sont leurs gestes quotidiens, pour les répéter et les faire à son tour et les intégrer à ses gestes de l'atelier, à sa manière, approximativement, du mieux possible.

Déjouer les techniques, s'immiscer dans la chaîne de production et la modifier afin de réaliser à deux un objet hors-série, hors-normes, hors-champ. Déléguer un geste à un spécialiste que l'artiste lui-même ne peut pas faire. S'influencer mutuellement...

Dans ces tentatives de collaboration, fondées sur la transmission et l'échange de savoir-faire, le processus créatif s'élabore dans un pas de deux, fragile et hésitant, fait de détours et de négociations.

Le sablage est une technique industrielle de nettoyage des surfaces utilisant un abrasif projeté à grande vitesse. Patricia Bonal, secrétaire de la société « Montreuil Epoxy », a orchestré auprès de quelques ouvriers de l'entreprise la réalisation d'une série de huit plaques, sans ralentir leur production. Choisi parmi ceux à traiter et disposé sur chaque plaque préalablement peinte, l'objet sablé laisse son empreinte sur le support. Variations des motifs et des couleurs, composition : autant de décisions esthétiques prises au sein de l'entreprise¹.

Stéphanie Leger, agent municipal du service des espaces verts à Noisy-le-Sec, a effectué une encoche au tractopelle dans un bloc de terre faïence rouge et fraîche de 500 kg². Tel un coup de cuillère, ce geste sculptural, comme grossi à la loupe, affirme le caractère irréversible de la sculpture par soustraction de matière. Un moule mou en silicone – souple pour ne pas se casser – assure la reproductibilité de cette forme entaillée par le bras puissant de la machine. Nicolas Momein réalise ensuite un tirage en résine polyester. Il rejoue ainsi les procédés traditionnels de la sculpture : geste de la main du sculpteur remplacé par la machine, maîtrise à tâtons de la technique complexe du moulage, dans

During his nine-month residency at La Galerie, Nicolas Momein produced works mainly relating to other, pre-existing pieces, in a continuous honing of his methods. Firstly there is a material, a medium or an object, and someone who knows how to use it. Then hours spent talking on the phone, meeting people, presenting the work and the project—and often starting over.

Learning—how a farmer, a factory hand or a tradesman works. Learning what actions made up their daily round, so that he can practice them himself, incorporate them into his own actions in the studio, in his own way, approximately, as best he can.

Getting round the technical, interfering with the production line, modifying it and turning out something special, non-standard, offbeat. Getting a specialist to do something the artist can't do himself. Each influencing the other. . .

In these attempts at collaboration based on communication and exchange of skills, the creative process moves ahead in a fragile, hesitant pas de deux shot through with detours and negotiations.

Sandblasting is an industrial cleaning technique using a high-velocity abrasive jet. Patricia Bonal, secretary of 'Montreuil Epoxy', organised workers from the company to create a series of eight metal plates without slowing down production: An object scheduled for treatment was placed on each pre-painted plate and sandblasted, leaving its imprint behind it. Variations of patterns and colours, questions of composition: artistic decisions taken within the company¹.

Stéphanie Leger, a parks and gardens worker for the municipality of Noisy-le-Sec, backhoed a notch into a 500-kilogram block of soft red pottery clay². Like a spooning-out process seen through a magnifying glass, this action asserts sculpture's irreversible subtraction of matter. A soft silicone mould—flexible so as not to break—means the hollowed-out shape produced by the machine's powerful arm can be reproduced at will. In making a polyester resin cast of it, Nicolas Momein has rounded off a personal repetition of sculpture's traditional procedures: the manual part is taken care of by the machine, then he feels his way through the com-

1



2



3



une lente et patiente confrontation avec des matériaux industriels.

Frédéric Vigy, serrurier de « La Boîte de fer » à Montreuil, a réalisé l'architecture d'une sculpture en acier³. Pas de contrainte, sinon celle de fabriquer une pièce non fonctionnelle en tube rond de 2 cm de diamètre et de suivre son intuition. La sculpture se construit autour de questionnements proprement sculpturaux tels que le sens du volume (devant/derrière), son échelle, le motif... Ces échanges entre l'artiste et l'artisan aboutissent à la réalisation d'une pièce toute en coudes, sans angles droits, au tracé graphique, une forme pour la forme : beaucoup de paramètres contraires aux habitudes de travail de l'artisan serrurier comme de l'artiste. Nicolas Momein a ensuite recouvert le métal d'une matière fine afin de donner à la sculpture son aspect final. Il s'agit bien là d'une œuvre faite à plusieurs mains.

À Bagnolet, dans l'atelier de découpe de bois « Les fils de J. George » dans lequel il s'est rendu régulièrement pendant sa résidence, Nicolas Momein filme une séquence vidéo en soufflant, au rythme de sa respiration, sur de la poussière de bois accumulée dans les coins des marches de l'escalier. Il révèle ainsi les différentes essences de bois, strates colorées qui la composent : sédimentation de la poussière de l'atelier, ces couches témoignent d'un certain temps de travail⁴.

De ce même atelier, deux planches de bois sont extraites. Elles protègent la machine des projections de limaille de fer lors de la fabrication de la lame en métal qui réalisera ensuite les coupes de bois. Des petits fragments de limailles se sont incrustés et agglutinés dans les planches. Ces résidus de mouvements répétitifs constituent la mémoire de l'outil fabriqué dans l'atelier et révèle un temps de travail, redevenu visible.

Dans la vidéo *Danse sur « Paroles d'artistes, gestes d'artisans »* (2009)⁵, Nicolas Momein, coiffé d'un casque audio, danse devant la projection d'un film pédagogique de la célèbre école de Sèvres sur les différentes méthodes d'émailage de la céramique qui y sont enseignées. Cette danse joyeuse se joue avec irrévérence du poids de l'héritage de cette technique ancestrale et semble donner à l'artiste la force pour en détourner les contraintes dans ses propres œuvres.

Nathanaëlle Puaud

plex moulding technique in a slow, patient coming to terms with industrial materials.

The artist asked Frédéric Vigy, locksmith at 'La Boîte de Fer' in Montreuil, to build an architectural steel sculpture³: there were no stipulations beyond using his intuition to produce a non-functional object made of 2 cm round tubing. The piece took shape around such specifically architectural issues as sense of volume (front/back), scale, motif and so on. The exchanges between artist and tradesman led to a graphically plotted piece based entirely on elbow joints, with no right angles—form for form's sake—and the parameters running counter to the work habits of both the tradesman and the artist. Nicolas Momein later put a thin coating on the metal that gave its final look to a sculpture that was the work of more than one pair of hands.

During his residency Nicolas Momein made regular visits to the workshop at the 'Fils de J. George' timber company in Bagnolet, where he filmed a video sequence that involved blowing in time with his own breathing on the sawdust accumulated in the corners of the staircase. The coloured strata he discovered revealed the presence of different kinds of wood, of a sedimentation whose successive layers betrayed an ongoing work process⁴.

Two boards from the same workshop had been used to protect the machine from from spatters of iron filings during the making of the metal woodcutting blade. Small protruding clusters of metal fragments became embedded in the boards. These residues produced by repetitive movements form the memory of the tool made in the workshop and give fresh visibility to the time factor involved.

In the video *Danse sur « Paroles d'artistes, gestes d'artisans »* (2009)⁵ Nicolas Momein is seen wearing headphones and dancing to the screening of a film on ceramic glazing methods made by the famous training centre at Sèvres. His lighthearted dance makes irreverent fun of the weighty heritage of this age-old technique, while also seemingly spurring him to tweak its constraints in his own works.

Nathanaëlle Puaud

4



5



Images

1, 2, 3 : photographies d'ateliers
4 : Sédimentographie chez Les Fils de J. George, 2014

Vidéo, 7'30''

5 : Danse sur « Paroles d'artistes, gestes d'artisans », 2009

Vidéo réalisée devant un documentaire sur la manufacture de Sèvres, pendant la surveillance de l'exposition « L'objet du design » à la Cité du design de Saint-Étienne, 13'

10

Jiří Skála

Škoda Klatovy: les anciens ouvriers ont tous vécu une longue relation avec elle, de 15 à 48 ans. Cette usine basée en République tchèque a fermé ses portes en 2005, date à partir de laquelle les ouvriers se sont vus offrir la possibilité d'acheter les machines qui étaient alors destinées à être vendues à d'autres complexes industriels à l'étranger.

Jan Boublík, Oto Huřták, Štefan Kadlec, Kařel Květoň, Josef Malát, Jaroslav Stupka, Jaroslav Zíte ont ainsi pu acquérir leurs outils de production (meuleuse, tour, perceuse, scie etc.). Parmi eux, Jaroslav Skála et Jiřina Skálova, les parents de Jiří Skála.

Comble de l'ironie, ou climax du cadeau utile, la machine achetée par les parents de l'artiste était identique à celle sur laquelle sa mère avait travaillé pendant 22 ans. Hasard ou coïncidence, cette date d'achat correspondait à l'année où elle eut 50 ans, apportant ainsi une nouvelle pierre à la mythologie familiale: Jaroslav Skála aurait offert à son épouse son ancien outil de labour pour son anniversaire...

Début d'une quête

Utilisée ensuite comme fond d'écran d'ordinateur par l'artiste, l'image de la machine provoqua diverses réactions—contraires, donc fertiles—qui laissaient envisager de multiples interprétations. Suite à la lecture d'un texte d'Umberto Eco¹, Jiří Skála est parti à la recherche de toutes les machines vendues, tentant ainsi de comprendre la motivation des anciens salariés à se réapproprier leurs propres moyens de production pour développer une économie parallèle, à échelle domestique. Plus largement, il met en lumière la capacité à braconner un système dont on est exclu pour mieux en devenir acteur à part entière. Au plus loin de la léthargie collective décrite par Eco, au plus près d'une capacité d'agir—notamment de ses parents.

Investigation à double cadre

En échafaudant son propre protocole de recherche, Jiří Skála invente une méthode d'investigation loin de la posture scientifique traditionnellement neutre. À chaque rencontre, l'artiste a explicitement demandé au propriétaire de photographier son outil. Les 15 images de la série «*Two Families of Objects*» ont un point commun: leur cadrage correspond au positionnement de l'opérateur face à sa machine, la seule vue en plongée ayant été réalisée par le fils de l'un des anciens ouvriers.

Skála's family: vice et versa

Cette quête a été le fruit d'une double découverte: l'artiste constatant une réalité complexe, celle du rapport ouvrier au travail, qu'il n'avait pu appréhender au cours des six mois où il avait lui-même travaillé à Škoda Klatovy. Pour son père, ce fut l'occasion de découvrir le travail d'artiste de son fils—même si ce dernier confesse dans le livre *One Family of Objects*² qu'il le suspecte de l'aider avant tout pour retrouver ses anciens collègues. Autrefois salariés,

Škoda Klatovy: the people who used to work here had relationships with the place lasting from 15 to 48 years. When this factory in Czech Republic shut down in 2005 they were given the chance to buy the machines which otherwise would be sold abroad.

This enabled Jan Boublík, Oto Huřták, Štefan Kadlec, Kařel Květoň, Josef Malát, Jaroslav Stupka and Jaroslav Zíte to acquire electrical tools including a grinder, a lathe and a saw. Also among the buyers were Jaroslav Skála and Jiřina Skálova, Jiří Skála's parents.

Ironically—or as the most useful present you could imagine—the machine bought by the artist's parents was identical to the one his mother had worked on for 22 years. And by chance or coincidence the date of purchase fell in the year she turned 50, adding a new stone to the family mythology: Jaroslav Skála is said to have given his wife her old tool for her birthday.

A quest begins

Used by the artist as a computer screensaver, the image of the machine triggered all sorts of reactions—unfavourable and so full of possibilities—that left room for a host of interpretations. After reading Umberto Eco's essay 'Two Families of Objects', Jiří Skála went out in search of all the machines sold to the workers, trying to understand what had driven them to appropriate their former means of production and develop a parallel, cottage-industry economy. More broadly he focused on people's ability to plunder a system that had excluded them so as to become participants in their own right. In marked contrast with the collective lethargy described by Eco, he found a very real capacity to take action—especially in the case of his parents.

A dual framework

In constructing his own research protocol, Jiří Skála came up with an investigation procedure far removed from the traditionally neutral scientific stance. Each time he specifically asked the owner to photograph the tool in question. The 15 images of the *Two Families of Objects* series all have one thing in common: a framing that fits with the position of the operator. The only overhead view was taken by the son of one of the former workers.

Skála's family: vice versa

This quest was triggered by a dual discovery: on the artist's part, the realisation of the complexity of the worker's relationship to his work, something he had not noticed during the six months he himself spent working at Škoda Klatovy. For his father this was the chance to discover his son's work as an artist: even if in his book *One Family of Objects* Skála confesses that he suspects his father had mainly helped him in order to get back in touch with his fellow workers. Once salary earners

liés par la collectivité de leur condition, ils se retrouvent désormais travailleurs indépendants, et unis par une certaine solidarité face aux changements professionnels et plus largement politiques.

«Tu sais, mec, c'est plus qu'une petite histoire marrante... Plus qu'un truc qui te fait être le centre de l'attention pour un instant...»³

Marjolaine Da Silva-Calipel

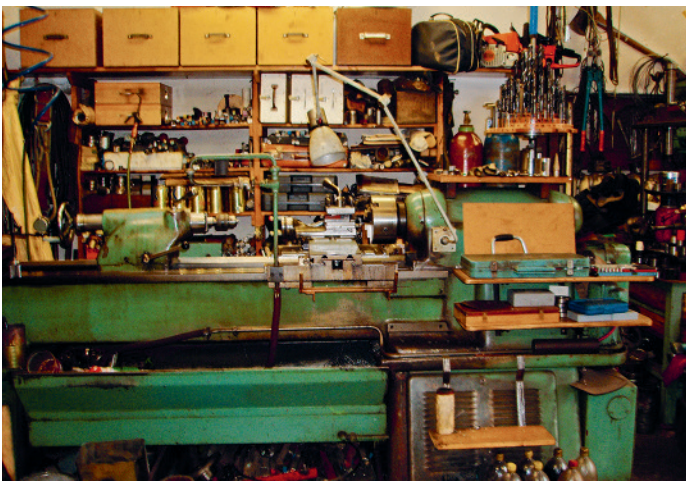
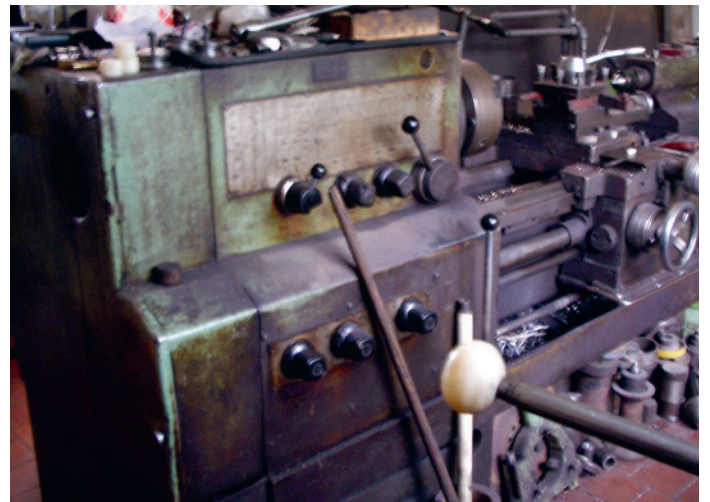
1. Umberto Eco, « Deux familles d'objets » (1970), in *La Guerre du faux*, (M.Tanant, trad.), Éditions Grasset & Fasquelle, Paris, 1985
2. Jiří Skála, *One Family of Objects*, Tranzit, Prague, JRP|Ringier, Zurich, 2010
3. Réaction d'une personne à l'histoire de Jiří Skála à propos du « cadeau » de sa mère. In Jiří Skála, op. cit., p.16

linked by their collective condition, they were now self-employed and had a certain sense of solidarity in a context of professional and more broadly political change.

'You know, man, that's more than just an amusing story . . . More than just something that for a moment makes you the centre of attention for a minute.'³

Marjolaine Da Silva-Calipel

1. Umberto Eco, *Travels in Hyper Reality* (New York: Harcourt, Brace, Jovanovich, 1987)
2. Jiří Skála, *One Family of Objects* (Zurich: JRP|Ringier, 2010)
3. A reaction to Jiří Skála's account of the 'present' given to his mother. In Jiří Skála, op. cit., p.16



Two Families of Objects, 2006–2007
15 photographies
60 x 40 cm chaque

12

Lola González

Rainer Werner, Pier Paolo, Frida, Chet, Boris, Jean, Patrick, Pina, Jeff, Brian : qui sont-ils aujourd'hui?* Alexandre, Paul, Claire, Damien, Matthieu, Lucyle, Thibault, Ninon, Maxime, Jérémie** auraient aimé les rencontrer.

Lola González se sert sans détour de ces figures historiques. Sur scène, sa bande de copains redonne naissance à une poignée de fantômes porteurs d'œuvres et d'idées fortes, à partir des traces plus ou moins tangibles qu'ils ont pu nous léguer : leurs portraits, quelques mots, des chansons. Cette improbable rencontre redonne vie à des débats qu'on croyait épuisés sur l'amour, la mort, la beauté... Dans une chorégraphie du quotidien, de l'amitié et de la confrontation d'idées, la troupe débat, hésite, s'unit et se délie jusqu'à décider de créer un manifeste, dans l'urgence de s'inscrire à son tour dans l'histoire.

Chacun des amis de Lola s'est vu confier un personnage choisi parmi ses favoris, avec pour consigne de lui réinventer une voix et un corps. Mais il ne s'agit pas de se perdre dans le passé : chacun se présente au début du spectacle, après avoir donné le nom de celui qu'il va incarner. Lola désacralise l'histoire en la rejouant au présent ; ses acteurs sont également eux-mêmes et produisent des figures hybrides dont la cohérence repose en grande partie sur l'énergie du groupe.

«Ce n'est pas la manière dont les gens bougent qui m'intéresse mais ce qui les fait bouger», nous dit Pina. L'intuition est le fil rouge de Lola : rien ne doit être trop prémédité. Chaque présence est libre, subjective, fragile et l'émotion crée le lien, l'énergie circule, fluide et naturelle. Complices dans la vie, ils le sont également sur scène. Mi-hommes mi-carton, les personnages de Lola vivent ici généreusement l'anecdote intemporelle de l'échange d'idées.

Céline Laneres

* Rainer Werner Fassbinder, Pier Paolo Pasolini, Frida Kahlo, Chet Baker, Boris Vian, Jean Seberg, Patrick Dewaere, Pina Bausch, Jeff Buckley, Brian Jones.

** Alexandre Bourit, Paul Baudouin, Claire Malvolti, Damien Fleau, Matthieu Schmittel, Lucyle Deschamps, Thibault Coqueret, Ninon Defalvard, Maxime Fleau, Jérémie Prat.

Rainer Werner, Pier Paolo, Frida, Chet, Boris, Jean, Patrick, Pina, Jeff, Brian: who are they today?* Alexandre, Paul, Claire, Damien, Matthieu, Lucyle, Thibault, Ninon, Maxime and Jérémie** would have liked to meet them.

Lola González makes no bones about using these historical figures. On stage her troupe, breathing new life into a handful of ghosts, bearers of powerful works and ideas, works from more or less tangible traces left by their subjects: portraits, a few words, songs. This improbable encounter revives supposedly worn-out debates about love, death, beauty and so on. Choreographing the everyday, friendship and clashes of ideas, the troupe discusses, hesitates, comes together and falls apart before finally, urgently, deciding on a manifesto to mark its own place in history.

Each of Lola's friends is allotted a character from among her favourites and told to come up with a new voice and body for him/her. No getting lost in the past here, though: at the very outset the friends say who they intend to impersonate, then introduce themselves. Lola unhallows history by rerunning it in the present; her actors are themselves too, generating hybrid figures whose inner consistency largely hinges on the group's energy.

'It's not how people move that interests me,' Pina tells us, 'but what makes them move.' Intuition is Lola's guiding strand: nothing must be too premeditated. Each presence is free, subjective and fragile, with emotion setting up the connection and energy flowing smoothly and naturally. They're collaborators on stage, just as in life. A mix of the real and the cardboard, Lola's characters generously play out the timeless narrative of ideas exchanged.

Céline Laneres



Qui boira de ce vin-là, boira le sang des copains,
2014

Captation d'un spectacle présenté lors du festival Hors-Pistes 2014 au Centre Pompidou, Paris, 49'

13

Johan van der Keuken

Blind Kind/L'enfant aveugle, 1964
Film 35 mm, transféré sur dvd, 24'



Un des premiers films de Johan van der Keuken. Année: 1964. Lieu: Pays-bas. Le film commence par une image noire et du son: des bruits de voitures et une parole « Qui s'éveille en disant: je suis contente d'être aveugle? » Des lumières dévoilent peu à peu l'image: un tunnel. En voix *off*: des non-voyants parlent de leur condition. Alternance de noir et d'images d'archives en tout genres: animations, enseignes lumineuses, actualités télévisuelles. Puis apparaissent des portraits: garçons et filles dans une institution d'enseignement spécialisé pour non-voyants. Zoom sur des mains d'enfants. Recherche de formes par le toucher et reconnaissance du qualificatif associé. Mise à nu d'une rencontre entre une jeune fille et un oiseau: découverte d'un pigeon empaillé, et plus tard, manipulation d'une colombe vivante jusqu'à son envol.

Des cours généraux défilent passant de l'enfant à l'adolescent. La géographie sans couleur, juste des reliefs: la ligne d'un fleuve, le dénivelé d'une montagne, le creux d'une vallée. Puis le sport par une course en ligne droite au son de la voix et la lecture, le chant, la mécanique, la soudure. Travail laborieux du toucher pour comprendre, répétition pour assimiler et exécution des gestes une fois appris. La solitude et la joie se mêlent. Pour nous aussi, nous qui les voyons ne rien voir.

Johan van der Keuken filme une vérité brute de l'intime. Il nous révèle le monde de la cécité, difficile à comprendre et à imaginer. Une réalité dans laquelle les non-voyants doivent s'abandonner, vivre comme les autres. Alternance des émotions, de la joie à la tristesse par des images parfois ralenties, parfois muettes. Johan van der Keuken précisera qu'il était « venu à ce sujet par un bouquin publié par l'institution des aveugles où l'on décrivait la façon dont l'enfant aveugle se forme une réalité, une image du monde et (...) la façon dont il doit conquérir le monde à partir d'une position foncièrement égocentrique; parce qu'il est là avec son corps et que ce qui est autour de lui se construit à partir du toucher et que le monde n'est donc jamais plus grand, ou plutôt ne va jamais plus loin que la longueur de son bras. »

Autre exercice: mise en pratique des consignes, plongée en ville, dans les rues. Un objet: la canne blanche. Ecouter et traverser, toucher et avancer. Des bruits en crescendo: des pas, de la musique, un camion, des voix, une mobylette, un sifflet, une porte qui claque... Intensification du rythme, des images, des regards. La caméra scrute la foule qui les observe, eux qui ne peuvent pas voir.

One of Johan van der Keuken's first films. Year: 1964. Place: the Netherlands. The film begins with a black screen and sound: car noises and a voice asking, 'Who wakes up saying, I'm happy to be blind?' Gradually light brings out the image: a tunnel. In voice-over sight-impaired people talk about their condition. Black alternates with all kinds of stock shots: animations, neon signs, TV news. Then come the portraits: boys and girls in a special school for the blind. The camera zooms in on children's hands: touch in search of shape, recognition of the appropriate adjective. Graphic account of a girl's meeting with a bird: discovering a stuffed pigeon and, later, handling a live dove until it flies away.

Classes for children and teenagers. Geography without colour, just relief maps: the line of a river, the gradient of a mountain, the hollow of a valley. Then sport—running in a straight line, guided by a voice—followed by reading, singing, mechanics, welding. The hard work of understanding through touch, the repetition needed to learn the actions, integrate and perform them. A mix of loneliness and delight. For us too, as we see them seeing nothing.

Johan van der Keuken films the unvarnished, intimate truth. Reveals the world of blindness, so difficult to grasp, to imagine. A reality to which the sightless must surrender, must live in like other people. Emotion alternating between joy and sadness, conveyed in images sometimes slowed down, sometimes silent. The filmmaker has said that he 'came to the subject through a book published by an institution for the blind which described the way a blind child creates his reality, his image of the world and [...] the way he has to master the world in a fundamentally egocentric way; because he is there with his body, because his surroundings take shape through touch, and because this means the world is never bigger—or rather never extends further—than the reach of his arm.'

Another exercise: putting instructions to work, immersion in the city, in its streets. An object: the white cane. Listening and crossing, touching and moving forward. A crescendo of sounds: steps, music, a truck, voices, a moped, a whistle, a door slamming. Intensification of the rhythm, the images and the watching eyes as the camera scrutinises the crowd observing these people who cannot see.

14

Benjamin Swaim

Je suis vivant (2), 2014

Terre crue peinte à l'encre de chine, cagettes, carton, bac en zinc, tissus, papier bulles, auge, baignoire en fonte, chaussure, pot de peinture en plastique laqué

Dimensions variables



Cagettes, cartons, pots de peinture, bacs en zinc jonchent le sol. On s'en approche, curieux de découvrir ce qu'ils contiennent. Nous discernons alors des formes sculptées. À y regarder de plus près, ce sont des morceaux de corps, profusion d'éléments disparates compilés dans ces caisses. Les formes en terre crue s'étalent en une multitude d'ensembles distincts : ici, de petites têtes grimaçantes rehaussées de noir, là, ce qui pourrait s'apparenter à trois pieds, deux bustes, quatre bras. Plus loin, on reconnaît une tête dans un seau, des sexes posés sur un morceau de carton. Aucun n'a l'air de provenir d'un même corps, pourtant l'artiste modèle des corps entiers. En brisant volontairement les membres, il sélectionne, annexe un bassin fécond à des épaules trop frêles ou libère le pied d'une jambe. Laissant une part au hasard, il tente d'apporter une autonomie à ces anatomies foisonnantes.

Une étrange harmonie règne entre ces différents assemblages composés de fragments charnels dans leurs présentoirs. L'ensemble évoque des fouilles archéologiques, restes de déesses primitives ou d'ancêtres sortis de terre. Une certaine torpeur émane de ces corps gisants. Ainsi couchés, sont-ils morts ? L'utilisation de matériaux existants, de déchets que l'artiste récupère s'associe à la création de figures archaïques, Vénus d'argile à laquelle on rêverait d'insuffler la vie. Car le geste de l'artiste est brutal, les corps sont démembrés : ci-gît un cul-de-jatte à proximité d'un homme tronçonné. La teinte noire qui les recouvre s'apparente à celle de corps calcinés. Pourtant les membres fragmentés n'ont pas la raideur d'un cadavre. C'est même plutôt une certaine douceur qui ressort des poses lascives modelées par l'artiste, faisant presque penser à des formes assoupies attendant leur réveil.

Figures à la fois mortes et vives, nous sentons leurs possibles déplacements. Les sculptures fonctionnent par accumulation de formes et de sens hétérogènes. Ainsi se mêlent dans son œuvre le grotesque et le tragique, le féminin et le masculin, la morbidité et la vivacité. L'occupation en apparence ordonnée du sol contrarie l'exaltation sourde des corps. Vérité d'un art où le désir charnel est offert par une approche physique de la sculpture : la figure est tactile plutôt que visuelle, comme si l'artiste modelait la terre comme on caresse un corps.

Hélène Garcia

Crates, cardboard, paint pots and zinc trays are scattered around the floor. Going closer to see what's inside them, you find sculpted shapes that turn out to be bits of bodies, a random jumble of different elements. Some of the unfired clay shapes are laid out in distinct groups: here small grimacing heads highlighted with black, there a zinc tray containing what looks like three feet, two torsos and four arms. Further away you spot a head in a bucket, sex organs on a piece of cardboard. None of them seem to come from the same body, yet the artist has modelled entire bodies. Deliberately breaking up their components, he selects, putting a fertile pelvis next to too-fragile shoulders, or freeing a foot from a leg. Leaving something to chance, he sets out to endow these proliferating anatomical structures with an autonomy of their own.

A strange harmony reigns between these various assemblages, these carnal fragments in their display units. The overall result is reminiscent of archaeological finds, of the exhumed remains of primitive goddesses or ancestors. These recumbent figures emanate a kind of torpor. Does being laid out like this mean they are dead? Recycled materials and refuse collected by the artist are part of this creation of archaic figures, of clay Venuses one might dream of breathing life into. For the artist acts violently, the bodies are dismembered: here lies a figure with no legs, nearby is a man with no arms either. Their black coating suggests charred bodies. And yet there is no rigor mortis about these fragmented members. One could even say that there's a certain softness in the lascivious poses shaped by the artist, almost that of slumbering forms waiting to be awakened.

Figures at once dead and alive, whose possible movement we sense. The sculptures function through an accumulation of disparate shapes and meanings, through Swaim's mix of the grotesque and the tragic, the feminine and the masculine, morbidity and animation. This seemingly ordered arrangement on the floor counters the mute exaltation of the bodies. This is the truthfulness of an art in which carnal desire is portrayed through a physical approach to sculpture: the figures are tactile rather than visual, as if the artist has modelled the clay the way you caress a body.

Hélène Garcia

Ce journal est publié à l'occasion de l'exposition
« Adieu tristesse, désir, ennui, appétit, plaisir » présentée
à La Galerie, Centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec,
du 22 février au 19 avril 2014

Textes : Marjolaine Calipel, Florine Ceglia, Matthieu Clainchard,
Hélène Garcia, Céline Laneres, Florence Marquoyrol,
Nathanaëlle Puaud, Émilie Renard
Traduction des textes français – anglais : John Tittensor
Coordination éditoriale : Marjolaine Calipel
Recherches documentaires : Émilie Fayet

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

Courtesy des images :

- p.4, Åbäke : courtesy des artistes
- Photo : Dylan Perrenaud HEAD
- p.5, Ruth Buchanan et Andreas Müller : courtesy des artistes,
Hopkinson Mossman, Auckland
- Remerciements : Badischer Kunstverein
- Photo : Cédric Eymenier, 2013
- p.6-7, James R. Murphy : courtesy de l'artiste
- Photo : Robin Moore
- Collection James R. Murphy
- p.8-9, Nicolas Momein : courtesy de l'artiste
- p.10-11, Jiří Skála : courtesy Hunt Kastner, Prague
- p.12, Lola González : courtesy de l'artiste et Red Shoes I SOME
SHOES, Paris
- Photo : Hervé Véronèse, 2014
- p.13, Johan van der Keuken : courtesy Documentaire sur grand
écran, Paris
- p.14, Benjamin Swaim : courtesy de l'artiste

L'équipe de La Galerie

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 éducatifs : Hélène Garcia et Anna Principaud
Régie : Matthieu Clainchard et Christophe Delory,
assistés d'Antoine Barberon et de Charlotte Doireau
Stagiaire : Émilie Fayet
Stagiaire production : Laura Zalewski

Pour nous joindre : prénom.nom@noisyselec.fr

Œuvres produites pour l'exposition

- Åbäke, 5^e 4, Collège Henri Sellier, Bondy, 2014
Photographie
21 x 30 cm
Edition de 1000 cartes postales
Courtesy des artistes
Ce projet s'inscrit dans le cadre du dispositif In Situ – artistes
en résidence dans les collèges – initié par le Département
de la Seine-Saint-Denis.
- Lola González, *Qui boira de ce vin-là, boira le sang des
copains*, 2014
Captation d'un spectacle présenté lors du festival Hors-Pistes,
2014 au Centre Pompidou, Paris
Montage : Lola González et Thibault Coqueret, d'après les rushes
de l'équipe technique du Centre Pompidou et de Noé Termine.
49'
- Courtesy de l'artiste et Red Shoes I SOME SHOES, Paris
- Benjamin Swaim, *Je suis vivant (2)*, 2014
Terre crue peinte à l'encre de chine, cagettes, carton,
bac en zinc, tissus, papier bulles, auge, baignoire en fonte,
chaussure, pot de peinture en plastique laqué
Dimensions variables
Courtesy de l'artiste
- Nicolas Momein : toutes les œuvres de l'artiste ont été pro-
duites dans le cadre de sa résidence à La Galerie, de juillet 2013
à avril 2014, sauf la vidéo *Danse sur « Paroles d'artistes, gestes
d'artisans »*, 2009.

Remerciements

- La Galerie remercie :
- Les artistes
 - Pour la résidence d'Åbäke : Le collège Henri Sellier à Bondy
et particulièrement la 5^e 4 et Madame Leverdier.
 - Les prêteurs des œuvres : Hunt Kastner, Prague;
Documentaire sur grand écran, Paris
 - Pour les événements : Thibault Brébant, Pascale Gadon,
Yvette Servin, les enseignants de l'école publique Vitruve
(Paris), Jiří Skála
 - Pour leur soutien et leur aide dans la réalisation de l'exposi-
tion : La Ville de Noisy-le-Sec et les agents municipaux

- Dans le cadre de sa résidence, Nicolas Momein remercie
chaleureusement :
- Toute l'équipe de La Galerie, centre d'art contemporain
de Noisy-le-Sec
 - Laura Zalewski
 - Frédéric George et Laszlo Juhasz, « Les Fils de J. George »,
Bagnole
 - Frédéric Vigy, « La Boîte de Fer », Montreuil
 - Patricia et Thierry Bonal et Max Lottin, « Société Nouvelle
Montreuil Epoxy », Montreuil
 - Le service des espaces verts de la ville de Noisy-le-Sec
et particulièrement Yves Godard et Stéphanie Leger,
 - Anne Le Troter
 - Antoine Palmier Reynaud
 - Polyester 93
 - Fred Wajeman
 - Julien Pornet

Nicolas Momein est représenté par la Galerie White
project, Paris.

Agenda

Samedi 8 mars

– de 18h à 19h : Lecture des textes de Jiří Skála extraits de *One Family of Objects*
– de 15h à 19h : Parcours Est #16. Espace Khiasma (Les Lilas), Les Salaisons (Romainville), La Galerie (Noisy-le-Sec)
Gratuit sur réservation : resa@parcours-est.com / www.parcours-est.com

Samedi 22 mars

– de 15h30 à 17h : Visite de l'exposition et de l'atelier-résidence avec Nicolas Momein, artiste et Émilie Renard, directrice de La Galerie.
Dans le cadre d'Open Your Art, l'art contemporain dans le Nord-Est parisien, par le comité du tourisme de Seine-Saint-Denis
Tarif 6€. Réservation et informations : www.tourisme93.com/art

Samedi 5 avril

– de 15h30 à 17h : « Quand voir c'est sentir et donc déjà savoir »
Table ronde sur les méthodes d'apprentissage communes aux champs de l'art et de l'enseignement scolaire expérimental
Thibault Brébant (artiste, intervenant à La Galerie), Pascale Gadon (fondatrice du projet le Pac'Bô, école d'art en milieu rural), Yvette Servin (enseignante de la pédagogie Freinet en établissements publics à Paris, de 1947 à 1978), un enseignant de l'école publique Vitruve, Paris

Ateliers (Gratuits sur inscription)

Menés par les artistes Hélène Garcia et Anna Principaud

Les mercredis

– de 16h à 17h30 : I LOL ART 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 5 avril aux mêmes horaires : Avec leurs parents autour d'un goûter

À venir

« Disparity and Demand »

Une proposition de Pedro de Llano, curateur en résidence
Babi Badalov, Ricardo Basbaum, Mauro Cerqueira, Loretta Fahrenholz, John Knight, Juan Luis Moraza...
24 mai–12 juillet 2014
Vernissage : vendredi 23 mai de 18h à 21h

Exhibition-related events

Saturday 8 March

– 6–7 pm : Reading of excerpts from Jiří Skála's *One Family of Objects*
– 3–7 pm : Eastern Trail #16. Espace Khiasma (Les Lilas), Les Salaisons (Romainville), La Galerie (Noisy-le-Sec)
Free, advance booking required: resa@parcours-est.com / www.parcours-est.com

Saturday 22 Mars

– 3:30–5 pm : Guided tour of the exhibition and the residence-studio with artist Nicolas Momein and La Galerie director Émilie Renard.
Part of Open Your Art: Contemporary Art in North-Eastern Paris, organised by the Seine-Saint-Denis Tourist Committee
6€. Bookings and information: www.tourisme93.com/art

Saturday 5 April

– 3:30–5 pm : Round table 'When seeing is feeling and, thus, knowing': teaching methods common to the art field and experiential education
Thibault Brébant (artist-educator at La Galerie), Pascale Gadon (founder of the Pac'Bô rural art school project), Yvette Servin (Freinet Method teacher in public schools in Paris, 1974–1978), a teacher from the Vitruve public school, Paris

Workshops (Gratuits sur inscription)

Workshops conducted by artists Hélène Garcia and Anna Principaud

Wednesdays

– 2.30–4 pm : I LOL ART for ages 13–15

Saturdays

– 2.30–4 pm : Creative Saturdays for ages 6–12
– 4.30–5.15 pm : Creative Saturdays for ages 4–5
– Saturday 5 April, same timetable: Parents invited and a snack for all

Forthcoming show

'Disparity and Demand'

By Pedro de Llano, curator-in-residence
Babi Badalov, Ricardo Basbaum, Mauro Cerqueira, Loretta Fahrenholz, John Knight, Juan Luis Moraza...
24 May–12 July 2014
Opening: Friday 23 May, 6 pm–9 pm

Galerie

Centre d'art contemporain

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

 « La Galerie Centre d'art contemporain »

Horaires d'ouverture

Du mardi au vendredi de 14h à 18h
Samedi de 14h à 19h
Entrée libre
Une médiatrice est à votre disposition pour vous accompagner dans l'exposition.

Opening hours

Monday–Friday, 2–6 pm
Saturday 2–7 pm
Admission free

Accès

– Depuis Paris : 10 min RER E : arrêt « Noisy-le-Sec »
– Bus 105, 145 et 301 : arrêt « Jeanne d'Arc »
– Tram : T1 de Bobigny, La Courneuve, Saint-Denis : arrêt « Noisy-le-Sec RER »

How to find us

– From Paris : 10 minutes RER E, get off at 'Noisy-le-Sec'
– Buses 105, 145, 301, get off at 'Jeanne d'Arc'
– Tram T1 from Bobigny, La Courneuve, Saint-Denis: get off at 'Noisy-le-Sec RER'

La Galerie est membre de :

– tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France
– d.c.a, association française de développement des centres d'art

La Galerie, Centre d'art contemporain est soutenue par le Département de la Seine-Saint-Denis dans le cadre du dispositif In Situ – artistes en résidence dans les collèges*

