Marie Cool Fabio Balducci Rovesciamento CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux Bordeaux

Bordeaux Marie Cool Fabio Balducci Rovesciamento, 18 mai 2019 18:00-18 mai 2019 23:59, CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux Bordeaux .

Marie Cool Fabio Balducci Rovesciamento Au CAPC c'est un geste que les artistes exposent et déclinent dans l'exposition Rovesciamento : celui du renversement au sens propre comme au sens figuré. Depuis plus de vingt ans Marie Cool Fabio Balducci développent un travail inclassable ni pleinement sculptural ni totalement performatif un art de l'instant et de la durée pour lequel ils s'attachent à produire des formes signifiantes par le biais d'actions relativement courtes parfois répétitives réalisées par l'un ou l'autre voire par d'autres à partir d'éléments normés du monde du travail (feuilles de papier A4 scotch crayons bureaux) et d'éléments naturels comme l'eau ou le soleil.Au CAPC c'est un geste que les artistes exposent et déclinent dans l'exposition _Rovesciamento _: celui du renversement au sens propre comme au sens figuré. Geste monumental d'abord celui de mise à la verticale d'une immense table de conférence gestes de déversement et de détournement ensuite plus contenus sous forme d'actions exécutées dans l'espace d'exposition ou de leur documentation filmique comme autant de ricochets non moins violents de cette révolution.Commissaire : Alice Motard Gratuit le 18 mai de 18h à minuit

Depuis plus de vingt ans Marie Cool Fabio Balducci développent un travail inclassable ni pleinement sculptural ni totalement performatif un art de l'instant et de la durée pour lequel ils s'attachent à produire des formes signifiantes par le biais d'actions relativement courtes parfois répétitives réalisées par l'un ou l'autre voire par d'autres à partir d'éléments normés du monde du travail (feuilles de papier A4 scotch crayons bureaux) et d'éléments naturels comme l'eau ou le soleil.

Au CAPC c'est un geste que les artistes exposent et déclinent dans l'exposition *Rovesciamento* : celui du renversement au sens propre comme au sens figuré. Geste monumental d'abord celui de mise à la verticale d'une immense table de conférence gestes de déversement et de détournement ensuite plus contenus sous forme d'actions exécutées dans l'espace d'exposition ou de leur documentation filmique comme autant de ricochets non moins violents de cette &quot révolution&quot .

Commissaire : Alice Motard

art contemporain installation performance vidéo in situ marie cool fabio balducci samedi 18 mai – 18h00 à 00h00 Exposition Gratuit handicap moteur CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux CAPC musée d'art contemporain de Bordeaux 7 rue Ferrère 33000 Bordeaux Bordeaux Gironde Nouvelle-Aquitaine

PAPERJAM BUSINESS ZU LËTZEBUERG

DE MONTRÉAL À LUXEMBOURG

Le vide se donne à voir

18 JANVIER 2019 11:47 | Par **Céline Coubray**

Le Casino Luxembourg présente à partir du 19 janvier l'exposition «Buveurs de quintessences» réalisée en partenariat avec la Fonderie Darling de Montréal. Une exposition qui n'hésite pas à mettre en exergue le vide qui se donne à voir sous différentes formes esthétiques.

Cela fait un peu plus de trois ans que le Casino Luxembourg entretient des relations resserrées avec la Fonderie Darling à Montréal.

L'artiste János Sugár expose «Fire in the Museum» (2008/2018), un feu constant durant toute l'exposition.

(Photo : Jessica Theis)

Kevin Muhlen, directeur artistique du Casino Luxembourg, a ainsi réalisé à la Fonderie le commissariat des expositions «Unground» (2015) de Gast Bouschet et Nadine Hilbert et «Un feu permanent à l'intérieur de nous» (2018) de Marco Godinho.

La Fonderie Darling, à travers son programme de résidence, a également accueilli les artistes luxembourgeois Claudia Passeri, Laurianne Bixhain, Bruno Baltzer et Leonora Bisagno. Aujourd'hui, c'est au tour du Casino Luxembourg d'accueillir une exposition réalisée par la directrice de la Fonderie, Caroline Andrieux.

Le vide comme question centrale

«Cette exposition a un positionnement politique puisqu'elle prend à contre-pied la société du spectacle et le sensationnalisme de notre époque. L'approche esthétique peut être minimale, mais la portée des œuvres est tout à fait pertinente», explique Caroline Andrieux, commissaire de l'exposition.

Cette exposition, qui a été présentée pour la première fois à Montréal en 2018, pose la question du vide de manière dialectique et montre qu'il peut être à la fois critique et une expérience pour le spectateur. En témoignent les œuvres exposées, qui sont réalisées à la fois par des artistes canadiens et européens.

«Cette exposition engage les visiteurs à la relation à l'œuvre, à vivre une expérience esthétique plus qu'à en faire une lecture intellectuelle. C'est aussi un positionnement critique vis-à-vis de l'auteur de l'œuvre: s'agit-il vraiment d'une œuvre d'art? Où est le geste de l'artiste? Quel a été son travail?», précise la commissaire.

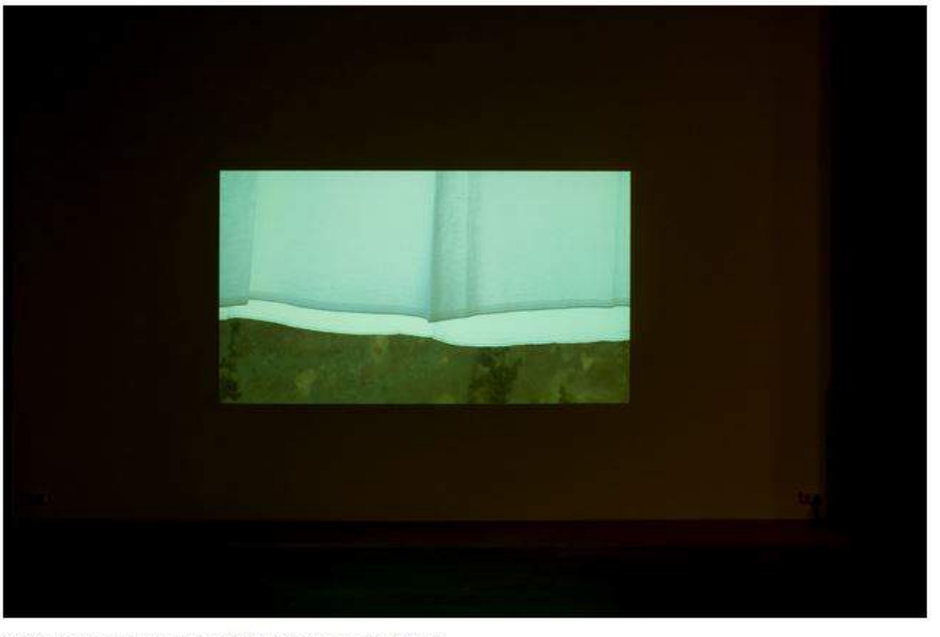
«En plus de ces questions, il y a aussi un positionnement critique de l'institution qui est poussée dans ses limites pour le montage de certaines œuvres, comme avec le feu de cheminée qui ne doit jamais mourir de János Sugár ou la fonte du cube de glace et encre de Chine de Kitty Kraus qui a nécessité de combler à la seringue le moindre petit interstice du parquet.» Des œuvres qui ne sont pourtant pas spectaculaires, mais qui demandent des efforts de montage très conséquents.

Des œuvres aux esthétiques hétérogènes

À l'entrée du premier étage, les visiteurs découvrent un ensemble d'œuvres très différentes dans leur réalisation formelle et approche plastique. Marie-Claire Blais a choisi de travailler une toile de jute dont elle a méticuleusement retiré certains fils jusqu'à obtenir une nouvelle trame qui n'est pas sans évoquer une grille urbaine, chère à cette artiste qui est aussi architecte de formation. À côté, János Sugár a installé une œuvre qui renoue avec l'esthétique relationnelle: un salon avec une cheminée dont le feu ne doit jamais mourir.

Marie-Claire Blais, «Entrevoir le jour_horizon 7», 2014. (Photo: Jessica Theis)

Dans la grande salle, deux œuvres de Marie Cool et Fabio Balducci interrogent le conditionnement de l'Homme dans le monde du travail. Olivia Boudreau présente une vidéo en hommage à Michael Snow où un linge sèche sur une corde et laisse entrevoir de temps à autre un mur. «C'est un travail très minimal, mais pourtant, aucune image n'est semblable à une autre», souligne la commissaire.

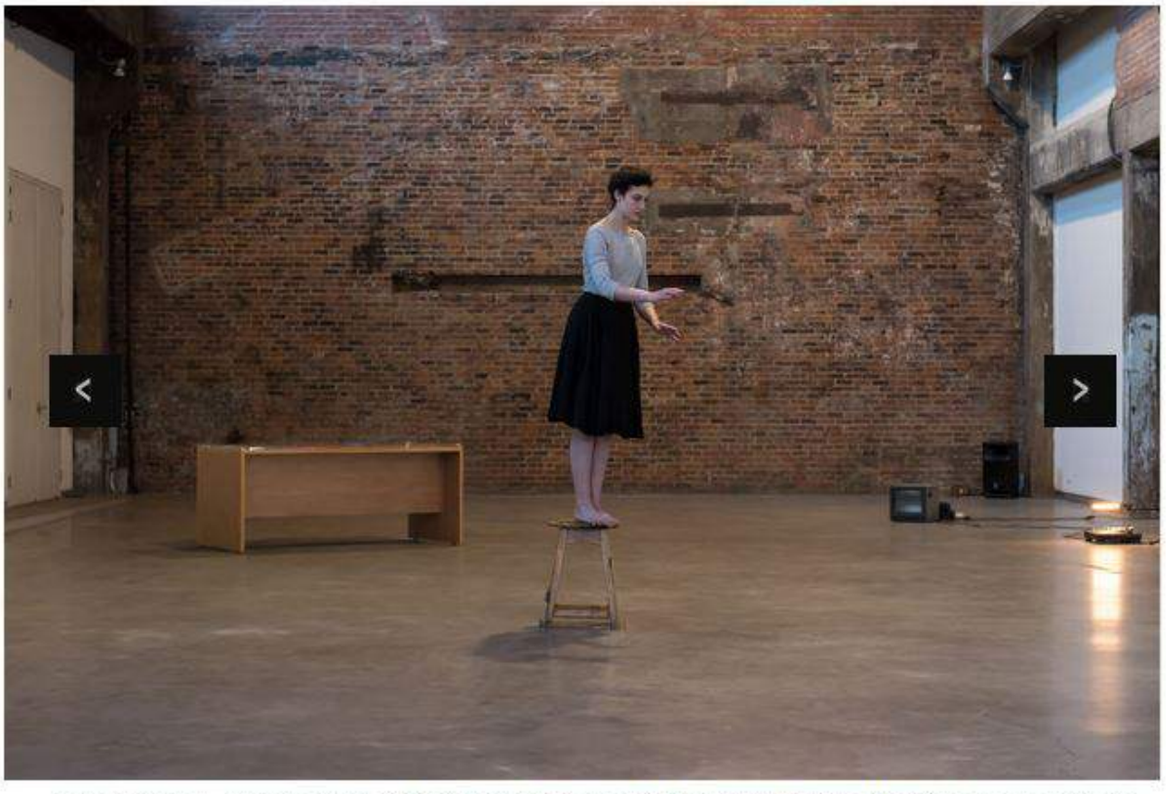


Olivia Boudreau, «Le mur», 2010. (Photo: Jessica Theis)

Au centre de la pièce, un cube de glace qui emprisonne une ampoule allumée est en train de fondre. L'eau de la glace est mélangée avec de l'encre de Chine, et une immense flaque se forme, reflétant son environnement. «Cette mise en abyme n'est faite de presque rien, mais elle adresse très directement le volume et la salle d'exposition. Avec des moyens très simples, l'artiste ouvre la voie à une certaine forme de spiritualité, un imaginaire.»

Vue de l'exposition «Buveurs de quintessences» à la Fonderie Darling, Montréal, 2018. (Photo: Maxime Boisvert)

Sans entrer dans le détail de toutes les œuvres de l'exposition, il est possible de s'apercevoir à travers ces quelques exemples que le vide peut prendre bien des formes. L'exposition est également l'occasion d'activer un certain nombre de performances: une lecture marathon de 12 heures et 10 minutes entrecoupée de silences par Fortner Anderson, ou l'appréhension du vide et de ses limites pour Adriana Disman qui défie l'équilibre du haut de son tabouret.



Adriana Disman, «Thresholding», 2016/2019. Performance à la Fonderie Darling, Montréal, dans le cadre de l'exposition «Buveurs de quintessences». (Photo: Christian Bujold)

Vernissage vendredi 18 janvier à partir de 18h30. Présentation du catalogue de l'exposition samedi 19 janvier à 11h. Conférence «Art LX goes Montreal» samedi 19 janvier à 12h. Exposition présentée jusqu'au 7 avril.

www.casino-luxembourg.lu ◆

LA RÉPUBLIQUE
{ de l'art }

de Patrick Scemama
EN SAVOIR PLUS

Duos bruxellois

LE 25 AVRIL 2018

« En Italie, lorsqu'une discussion est rompue, on renverse la table ! », s'exclament, en chœur, Marie Cool et Fabio Balducci, ces deux artistes qui travaillent en couple et dont l'œuvre avait été présentée, il y a une dizaine d'années, par le Festival d'Automne. Et c'est ce qu'ils ont fait à la rentrée dernière, pour leur exposition à la galerie Marcelle Alix, *Spiaggiamento*, juste après leur passage à la très controversée Documenta d'Athènes et de Cassel : ils ont renversé des tables, éteint des écrans de télévisions et refusé de montrer quoique ce soit qui aurait pu séduire le spectateur. Geste fort, et qui avait le mérite de la radicalité, mais que ce même spectateur pouvait considérer comme hostile, qui l'excluait délibérément de l'exposition, même si un texte très argumenté et considéré comme une des pièces de celle-ci, lui en donnait les clés.

On retrouve une table – ou plutôt un bureau – renversée dans l'exposition qui vient de s'ouvrir à la Verrière de la Fondation Hermès de Bruxelles, dans le cadre du cycle « Poésie balistique » initié par Guillaume Désanges, qui en est à son 7ème volet (cf le compte-rendu de la précédente exposition, consacrée à Jean-Luc Moulène, http://larepubliquedelart.com/eloge-de-lincompris/). Et elle est même située à l'entrée de l'espace, barrant littéralement le premier regard du spectateur et lui signifiant une même volonté de refus. Mais contrairement à l'exposition chez Marcelle Alix, elle se contourne et lui laisse la possibilité d'accéder aux autres œuvres qui sont présentées sur les cimaises. Ces œuvres, ce sont tout d'abord les « actions », c'est-à-dire des sortes de performances qu'autrefois les artistes (surtout Marie Cool) « interprétaient » en temps réel, mais qu'aujourd'hui ils préfèrent faire exécuter par d'autres ou plutôt qu'ils documentent à l'aide de vidéos qui ont pour eux la même valeur artistique. Et ces actions, ce sont des gestes simples, précis, mais qui renvoient à des notions essentielles et qui ouvrent à de larges champs poétiques : on y voit, par exemple, une main qui superpose une feuille de papier blanc à une autre dans la lumière, jusqu'à ce que l'ombre de la première obscurcisse complètement la seconde, ou une règle que l'on place elle-aussi dans la lumière, sous un bureau, à la limite de l'ombre, mais sans qu'on sache exactement pour mesurer quoi.

Et ces œuvres, ce sont aussi des dessins, qui sont rarement présentés, et que les artistes préfèrent qualifier « d'activité concentrée dans une feuille de papier » (il faudrait réinventer un vocabulaire pour pouvoir nommer leur pratique si particulière). En fait, ce ne sont d'ailleurs pas des dessins, mais des photocopies de matrices qui, comme les gestes, font référence à la notion de mesure et se reproduisent à l'infini en se modifiant à chaque fois. Table, chaise, bureau, feuilles de papier, photocopie, scotch (une autre action consiste à faire vibrer du doigt un ruban de scotch tendu dans l'espace), on voit bien que l'œuvre de Marie Cool et Fabio Balducci est toujours liée au monde du travail. A un monde du travail dont ils détourneraient les codes et qui serait rendu à la contemplation et à l'inefficacité, donc à la poésie. C'est en cela qu'elle est politique et critique avec force l'idée de pouvoir et de productivité ; c'est de cette manière que, sous des dehors raffinés et qui peuvent même devenir hypnotiques, elle mine de l'intérieur et agit comme une bombe à retardement.

Mais un autre élément en constitue une donnée essentielle, au point de faire partie de la fiche technique des pièces : la lumière. Lumière venue d'en haut (au mot « transcendance », ils préfèrent celui de « verticalité »), lumière picturale, lumière qui définit l'espace. Une très belle et très étrange photo présentée dans l'exposition montre d'ailleurs Marie Cool, lors du montage de la Documenta, inscrire son bras gauche dans le prolongement d'un rai de lumière, comme pour le saluer. Et même leur travail sur papier est dicté par la lumière, puisque c'est en l'exposant à une forte charge lumineuse que la photocopieuse reproduit l'image. Mais qui dit lumière dit aussi ombre, son complément obligatoire, comme le blanc n'existe qu'en fonction du noir. Dans l'exposition se trouve un poème de T.S. Eliot, écrit en 1940, qui apparait aussi sous la forme d'une photocopie et qui, comme l'image dans le tapis, pourrait bien être une métaphore du travail de Marie Cool et de Fabio Balducci. Il dit ceci :

« O noir noir noir. Tous s'en vont dans le noir,

Dans les vides espaces interstellaires, dans le vide au-dedans du vide, (...)

Et noirs le soleil et la lune, noir l'Almanach de Gotha,

Noirs la Gazette de la Bourse et l'Annuaire des Actuaires,

Et froid le sens, perdu le mobile de l'action.

Et nous entrons tous avec eux dans le silence funéraire. »

-Marie Cool et Fabio Balducci, jusqu'au 7 juillet à la Verrière de la Fondation Hermès 50, boulevard de Waterloo 1000 Bruxelles (www.fondationentreprisehermes.org)

– Zorka Ságlová et Agnès Thurnauer, *Reconnaissances*, jusqu'au 9 juin à la Patinoire Royale-Galerie Valérie Bach, 15 rue Veydt 1060 Bruxelles (www.prvbgallery.com)

Images : Marie Cool Fabio Balducci, *Sans titre, 2 feuilles de papier (A4), lumière du soleil, bureau (à C.B.)*, 2016, Action, dimensions variables, Courtesy des artistes et de Marcelle Alix, Paris Photo : Marie Cool Fabio Balducci Remerciements : documenta 14 ; Marie Cool Fabio Balducci, *Sans titre*, 2005-2017, Activité concentrée dans une feuille de papier format A4, technique mixte, 21 x 29,7 cm Courtesy des artistes et de Marcelle Alix, Paris Photo : Marie Cool Fabio Balducci ; vue de l'exposition de Zorka Ságlová et Agnès Thurnauer, *Reconnaissances*, à la Patinoire Royale-Galerie Valérie Bach

Marie Cool Fabio Balducci, vue de l'exposition Spiaggiamento à la galerie Marcelle Alix, Paris
© Guillaume Benoit — Slash-Paris, 2017

MARIE COOL FABIO BALDUCCI — GALERIE MARCELLE ALIX

Point de vue Le 28 septembre 2017 — Par Guillaume Benoit

La galerie Marcelle Alix présente jusqu'au 28 octobre Spiaggiamento, une exposition inédite de Marie Cool et Fabio Balducci, un duo d'artistes dont les performances nourrissent depuis plus de vingt ans un univers singulier et minimaliste qui voit aujourd'hui une prolongation inattendue au sein d'une proposition radicale. Un jalon fondamental dans leur art du décalage et de l'effacement.

Dès la vitrine, Marie Cool et Fabio Balducci imposent leur horizon bouché, laissant entrevoir l'espace de la galerie comme suspendu de sa fonction de lieu de monstration. Ici, deux vastes plateaux de bois campent en travers de la pièce, hostiles et parfaitement incongrus, « échoués » donc plus qu'installés. Un sentiment qui habite chaque élément de cette exposition, un

« Spiaggiamento » (échouage) une immobilité attribuée essentiellement au monde de la mer, que l'on pense aux navires dont le fond entre en contact avec la terre comme aux cétacés gisant, à demi-mort, sur les plages. Plus loin, des écrans de télévision s'entassent au sol quand la pièce du sous-sol n'accueille qu'un simple fenêtre entreposée au mur, dans l'attente d'une utilisation future ou tout simplement oubliée, orpheline de tout espace qu'elle pourrait habiter dans une galerie aux murs aveugles. Une impasse absconse qui vient clore une exposition âpre, muette et radicale, qui ne s'autorise que l'accompagnement d'un texte de la critique italienne Luciana Rogozinski pour tout ornement. Loin de la grâce hypnotique des gestes de Marie Cool qui accompagnaient jusqu'alors leurs travaux ou des actions coordonnées d'intervenants dans des cadres spécifiques, *Spiaggiamento* voit son espace déserté, abandonné à la seule non-vie d'objets familiers qui, s'ils font sens, le perdent tout autant au sein de cet agencement aride. Si l'on connaît pourtant le goût de ce duo pour une forme d'ascétisme artistique jouant tout entier sur la discrétion, sur l'effacement de l'œuvre dans sa réalisation, cet « échouage » prend tout son sens.

Encore une fois et par un nouveau biais, ces deux artistes rejouent, plus qu'ils ne l'illustrent, le cercle vicieux de la causalité. Il en a toujours été ainsi dans leurs performances ; si elles constituent des expériences fascinantes pour tout spectateur voyant se mouvoir le corps de Marie Cool, prisonnier d'une série d'ordres imposés par sa seule nécessité, elles sont également des expérimentations intimes et subjectives de limites qui se jouent hors du cadre, qui impriment leurs marques secrètes sur ces artistes qui créent, qui malgré leur mutisme, ne cessent d'agir. Car il en est de l'art comme de tout ce qui se produit, si son partage, son exposition sont des nécessités, sa réalisation implique une vie parallèle, une énergie qui s'épuise, se régénère mais ne s'explique jamais, dans le silence d'un hors-champ parcouru de forces contraires.

Marie Cool Fabio Balducci, vue de l'exposition Spiaggiamento à la galerie Marcelle Alix, Paris
© Guillaume Benoit — Slash-Paris, 2017

Par la radicalité du geste, l'espace de travail devient espace de retranchement, de défense dépouillé même de tout sentiment esthétique. L'attention et les soins des deux artistes aura ainsi

consisté ici, plus que jamais, à s'effacer, à disposer pour faire échouer, pour mettre en échec toute possibilité de disposition. Car Marie Cool et Fabio Balducci ne se contentent pas de réaliser un geste symbolique, de donner à voir l'univers du travail organisé pour le déconstruire, au contraire, ils le démontent. Il ne s'agit pas de résister mais d'accompagner l'aporie de l'espace fonctionnel, du doux sentiment quotidien d'un monde rationnel et d'inventer en quelque sorte un ordre qui, avec la pudeur d'une révolution secrète, viendrait annuler en silence son aliénation. Une retenue radicale ; sans bruit, ils démembrent des pans entiers de nos vies et en « aménagent » la disparition définitive. Une logique qui semble ici portée non plus par le geste « présent » mais par l'acte même de cette « non-exposition » aux allures d'inclusion collective.

C'est toute la radicalité de cet art muet qui s'installe, sans bruit et dilapide les codes fonctionnels pour s'approprier un lieu mental, celui de l'activité, pour en laisser émerger une force poétique en acte. Rien de symbolique donc ici, après avoir rendu sourdes les injonctions de l'efficacité et du fonctionnel de la vie de bureau, Marie Cool et Fabio Balducci les transforment en un espace aveugle où seuls quelques fragments du monde percent à travers ces tables érigées comme des barricades, où les écrans vides gisent au sol quand leur propriété fonctionnelle est de remplir le regard d'images et, partant, de masquer l'horizon. Mais la perspective a changé. Le monde même de Cool et Balducci a basculé à angle droit ; celui au sein duquel nous pénétrons, effaçant toute participation humaine sinon la nôtre, a trouvé son angle mort. D'où l'on ne voit plus.

De la tâche imposée par la seule exigence de sa réalisation aux accents « sisyphiens » des performances passées, l'absence et la difficulté de progresser dans cet espace, aux limites de la contorsion entre ces éléments échoués, prend des allures de paysage mental en ruines. Les ficelles, bandes de Scotch, feuilles de papier, jeux de lumière ou crayons qui peuplaient, voire rythmaient les œuvres de Marie Cool et Fabio Balducci ont déserté ces bureaux retournés, ont déjà fui ce monde qu'il nous appartient alors de hanter comme elle-seule savait le faire. Pour autant, cet espace désolé n'a rien du célèbre Tartare, cette prison mythologique protégée par de mostrueux remparts, il porte en lui les germes inattendus d'un renouveau. En l'ayant épuisé constamment, ils ont fait imploser l'ordre du monde en silence, laissant ses carcasses s'échouer au bord d'un océan aussi vaste qu'empli de promesses.

Marie Cool Fabio Balducci, vue de l'exposition Spiaggiamento à la galerie Marcelle Alix, Paris

© Guillaume Benoit — Slash-Paris, 2017

Indubitablement, cette exposition marque une rupture avec l'œuvre de ce couple devenu adjonction de quatre noms, « Marie Cool Fabio Balducci ». Indiciblement, la proposition, outre sa radicalité, nous révèle beaucoup sur le passé même de leur création, à défaut d'être prolixe sur son futur. Un geste pour les initiés donc, d'une certaine manière, mais un geste qui ne pourra qu'en initier d'autres à cette logique salutaire de l'effacement du fonctionnel, à l'appropriation grave et à la remise en cause inconditionnelle des espaces quotidiens, à la mise en déroute de la logique du travail, au démontage enfin de « l'efficace ».

Aride comme une certaine mort alors, un véritable effacement sur le point d'advenir qui distille dans Spiaggiamento *le sentiment puissant d'une démarche artistique en évolution, une intimité sourde de l'œuvre, de ceux qui la voient et la mettent en scène à ceux qui la font. La sensation tenace que, dans leur effacement, dans l'exigence de leur proposition, ils parviennent à définitivement « hanter » cet espace. L'impression aussi d'une liberté absolue qui entraîne dans son sillage l'engagement de galeristes auprès d'eux (dont l'une d'elles, Cécilia Becanovic, leur offre un vibrant et fabuleux texte) pour laisser émerger une vie des idées sans la cadrer. L'annonciation enfin, d'une biographie d'artistes hors du commun qui semble destinée à s'écrire, dorénavant, en pointillés.*

MARIE COOL
FABIO BALDUCCI

PIER BAL-BLANC
You are Marie Cool and Fabio Balducci but your work is credited by Marie Cool Fabio Balducci, in one single name. How did you come to that?

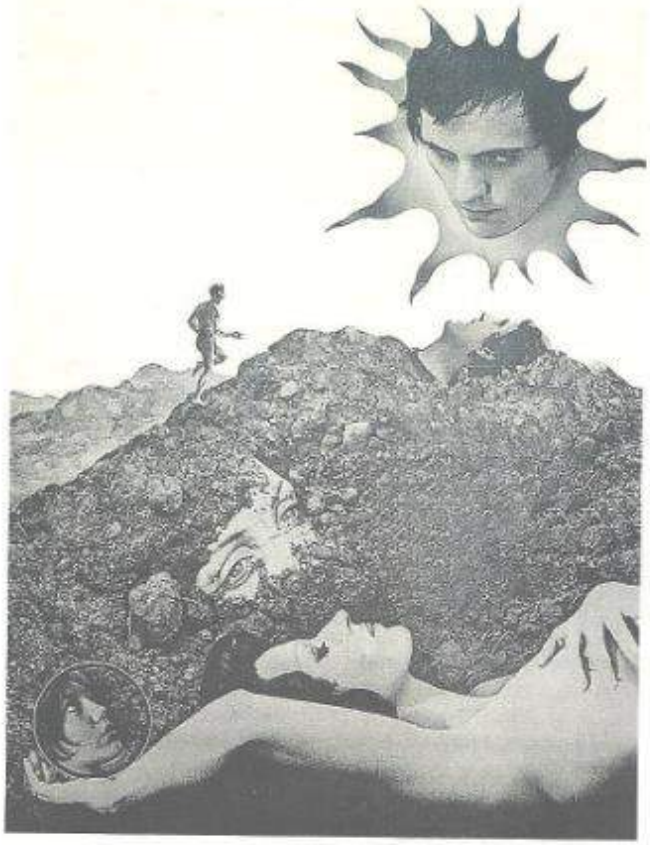
MARIE COOL FABIO BALDUCCI
We would like to answer first with a quotation :

"Bartleby is not the writer's metaphor nor a symbol of something else. It is a violently comic text and the comic is always literal. It is like the novels of von Kleist, Dostoevsky, Kafka or Beckett, with which it forms a subterranean and prestigious language. It only wants to say what is literally said. What it says and repeats is I WOULD PREFER NOT TO. This is its famous phrase and every keen reader repeats it in his turn. A lean and colorless man spoke this phrase and disconcerted everyone. But in what does the literality of this phrase consist?

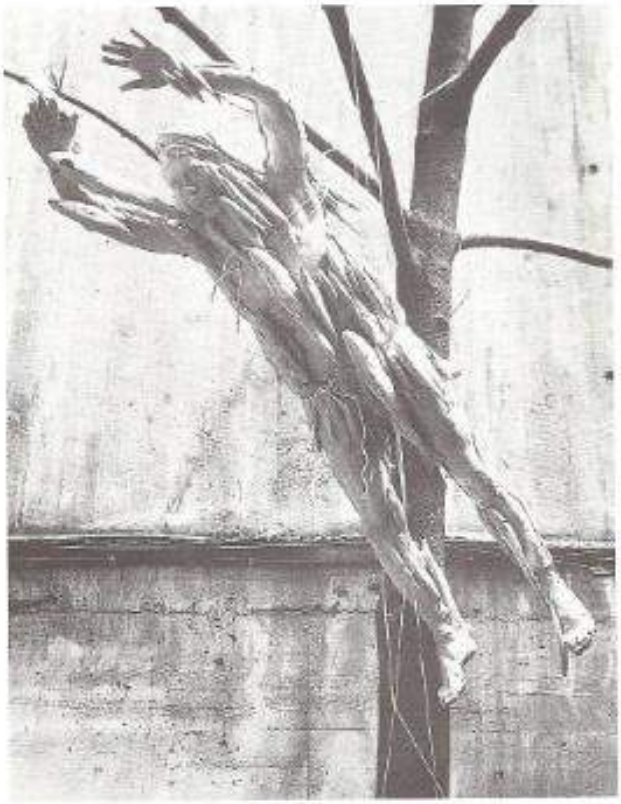
One immediately has the impression that a certain mannerism, a certain solemnity is a work: to prefer is rarely used in this way and neither Bartleby's employer, the lawyer, nor the other 'writers' generally use it ('queer word, I never use it myself...') More commonly, one would say 'I would rather not.' But more than anything, the strangeness of this phrase goes beyond speech itself. True, it is grammatically and syntactically correct but its abrupt conclusion, NOT TO, which leaves what repels suspended in mid-air, gives it a radical aspect, a sort of liminal function. The repeated, insistent use of it makes it all the more perfect and unusual. Whispered by a soft, patient, expressionless voice, it becomes a type of insubordination, forming an inarticulate whole, a single breath. In this sense, it has the same power, the same function as an agrammatical phrase.[6]

Competence, in itself unites a wide range of abilities: practical, individual knowledge acquired in other contexts and differences in attitude that indicate one's predispositions for a given task.

This community was founded with the "ruthlessness" thought we came upon one day, that we wouldn't be able to continue working and living without creating an association.



American movie poster of Pier Paolo Pasolini's *Teorema*, 1968



Paul Thek, *The Fishman*, installation view of the courtyard at Stable Gallery in New York, 1969. Courtesy: The Leo Baeck Institute, New York. Photo: John D. Schiff

PBB How would you define your common work?

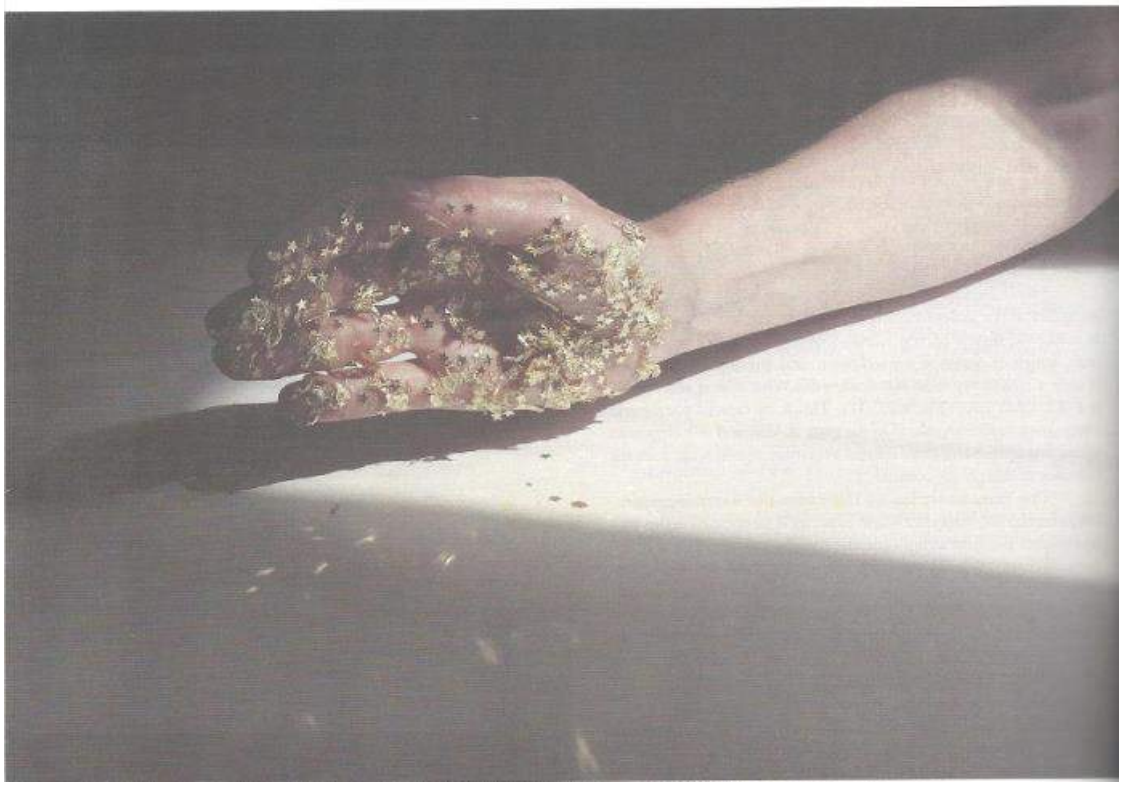
CB Our "community" in work is not a collaboration, it is an association of intents, that defines itself through the concept of competence. The allocation or responsibility of a role indicates the overall capacity of one or the other in dealing with a specific sector of the work.

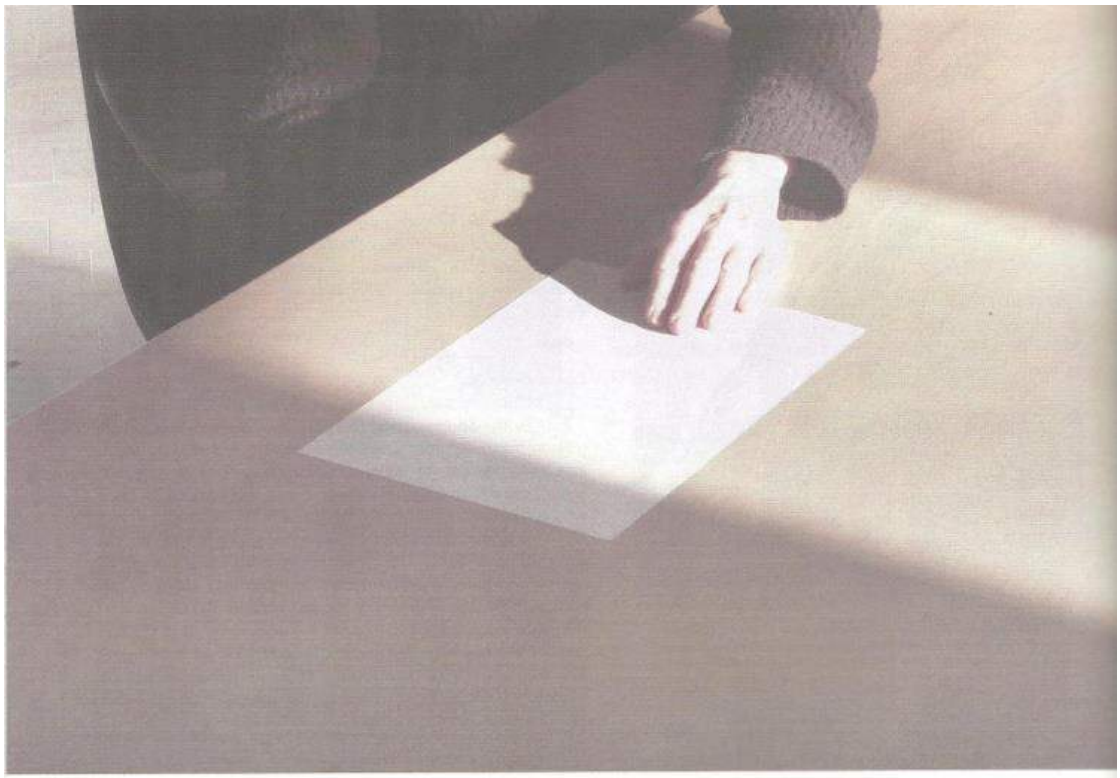
Distant from the elitism found in "Establishing a State and Republic" and following a modern idea of self-sufficiency of creating a homogeneous system, as autonomous as possible, with shifting borders in respect to the outside, we began to act, self-produce and spread the work.

PBB Only one of you is visible, Marie. Fabio, are you the hidden face of the works?

CB To use an expression from Morin, the impossible couple (reason-madness, order-disorder) is possible, in fact, it is necessary and sufficient for interpreting human as well as economic action, cohabitating with its entropic state and integrating in its very complexity.

Considering the esoteric aspect of number two, we put some segments side by side. Number two is depicted in origin by two parallel lines, in different traditions they may either be two vertical or horizontal lines. It is the first number that distances itself from unity and for this reason symbolizes sin. It is the first number that considers division symbolic of "corruptible things." The number two, which according to Jewish Kabala defines the line after a point and represents entry into time, after an indivisible and incorruptible unity.





Top - Marie Cool Fabio Balducci, *Untitled*, golden leafs, golden stars, sunlight, desktop, 2011. Courtesy: the artists and Marcelle Alix, Paris
Bottom - Marie Cool Fabio Balducci, *Untitled*, sheet of paper (A4), sunlight, desktop, 2007. Courtesy: the artists and Marcelle Alix, Paris

MONOGRAPHIES

COLLECTIFS POLITIQUES

CLARA DAQUIN

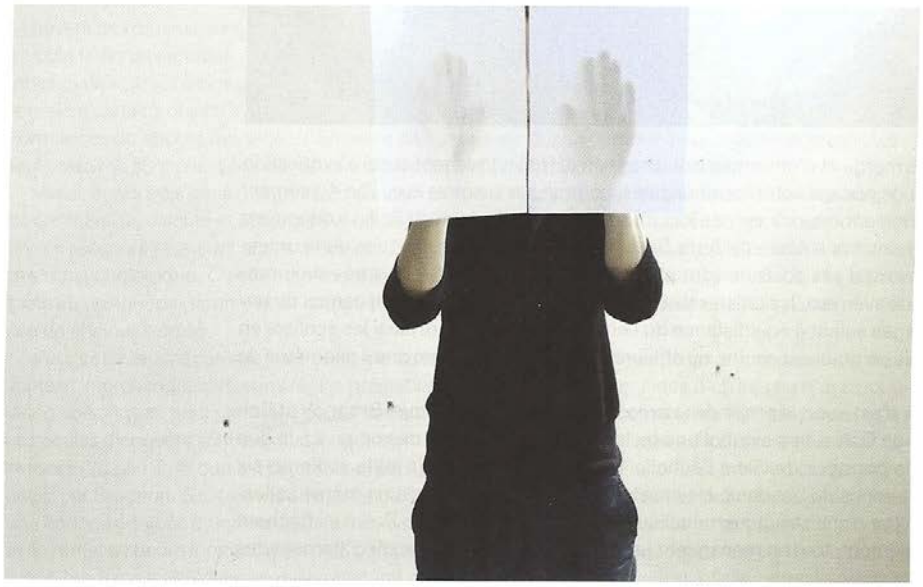
Claire Fontaine, Marie Cool Fabio Balducci et Nøne Futbol Club témoignent aujourd'hui du lien étroit entre duos, collectifs et politique.

Par-delà le simple développement d'un processus de création à plusieurs mains, il est possible de voir dans le collectif un des vecteurs privilégiés de l'art politique. Quand les artistes s'érigent en collectif, ils dissolvent l'individualité et signent leurs travaux sous un nom générique. Cet acte juridique est en soi une revendication. Surtout, le groupe est synonyme de démultiplication des moyens et des champs d'actions. En témoignent quelques exemples contemporains.

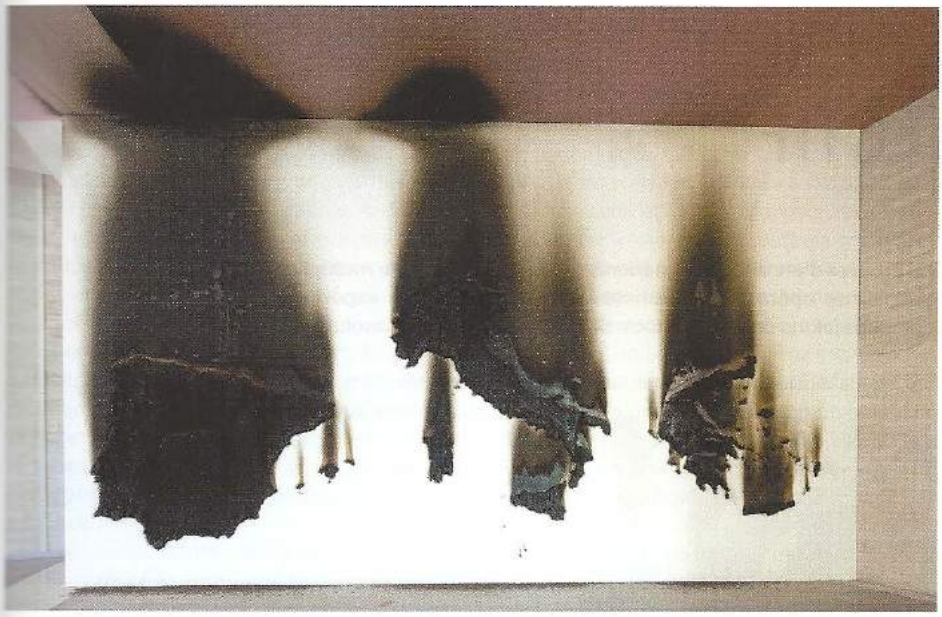
Claire Fontaine est une artiste collective qui, entourée de ses assistants, tente de redéfinir les notions d'auteur et de hiérarchie dans la création. L'art de Claire Fontaine prend les contours d'un art politique, son œuvre s'étend sur plusieurs supports comme l'écrit et la sculpture. Avec *P.I.G.S.* (2011), le duo enflamme des allumettes qui, insérées dans le mur, dessinent les contours de l'Espagne, de l'Italie et de la Grèce, ces pays européens qui brûlent plus que jamais aujourd'hui. L'État est interrogé dans ce qu'il est capable de donner au peuple : l'identité. Pour Claire Fontaine, il n'y a plus d'identité communautaire comme il n'y a plus de propriété privée : *Passe-partout* (2011) reproduit les clés de la galerie permettant au spectateur de s'en emparer et d'en disposer. Plus récemment, le collectif réalise une série de *Fresh Paintings* (2015) conçues avec de la peinture anti-évasion qui ne sèche jamais, utilisée habituellement sur les grilles d'entrée ou les murs d'une maison pour salir les intrus. L'artiste n'est pas dupe quant à son impact réel sur les manières dont l'homme vit dans la ville ; l'art permet ce que le texte ne peut pas : matérialiser des idées, les rendre visibles.

L'art politique peut néanmoins prendre des formes dissimulées, comme chez Marie Cool Fabio Balducci. Le duo présente, tels des rituels, des actions live dans lesquelles un personnage (Marie Cool ou d'autres : amis, performeurs, chômeurs) effectue des gestes précis. Ces gestes prennent toujours place autour de la table, du bureau, lieu du travail depuis l'enfance tandis que les objets utilisés sont systématiquement manufacturés : un crayon de papier, une feuille, une ficelle. Le sujet des actions est celui de la main, c'est à partir de la table que la main dessine l'action, elle est lente et maîtrisée et

Clara Daquin est diplômée de l'ECAL en Arts Visuels et réalise, à l'université Paris-Sorbonne, un master de recherche sur le processus créatif des collectifs. Elle travaille au sein du groupe curatorial Mathilde Expose.



Marie Cool Fabio Balducci
Untitled
2004
Deux feuilles de papier A4, biafine
Vidéo, 1 min 41 sec
Court. Marcelle Alix, Paris

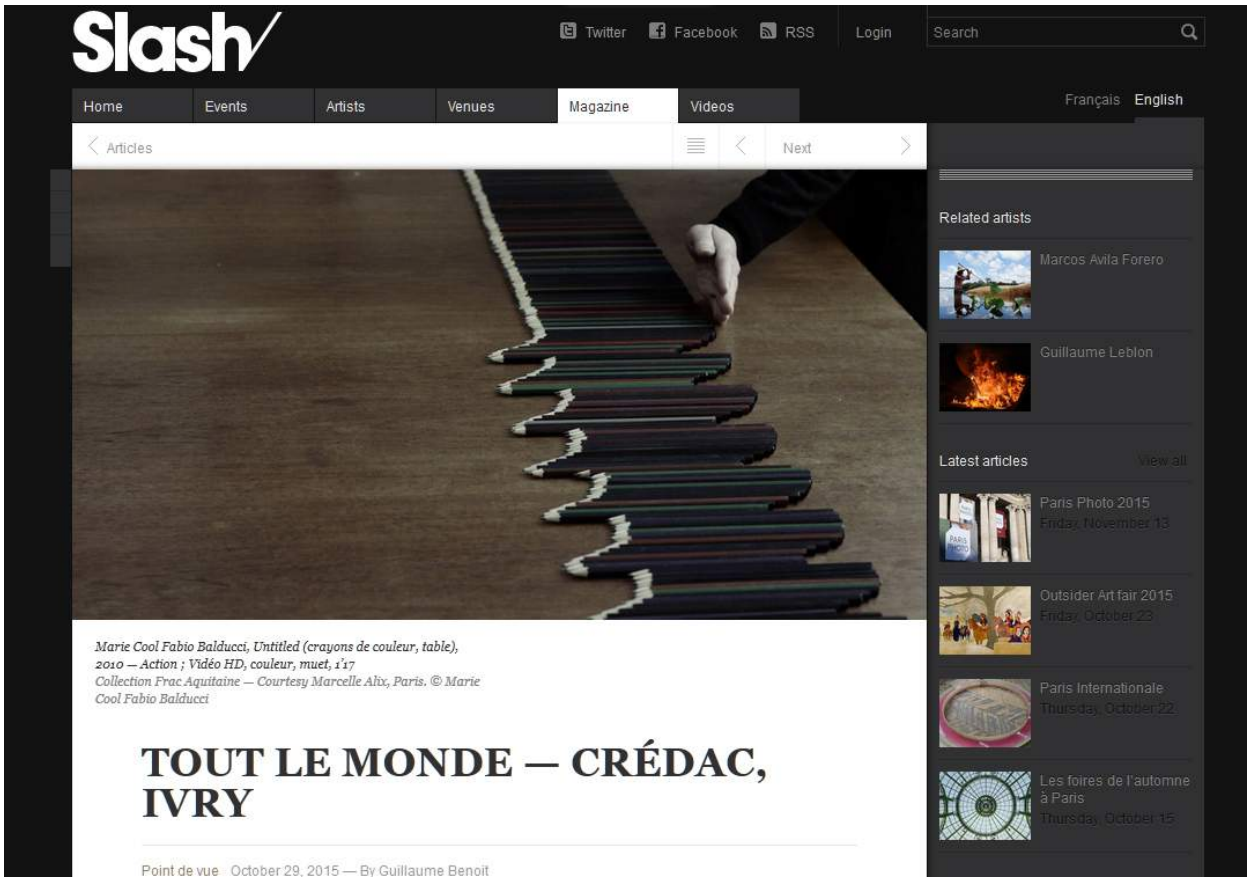


Claire Fontaine
P.I.G.S
2011
Vue d'installation, MUSAC - Musée d'art contemporain, Castilla y León, 2011
Court. Air de Paris, Paris

s'effectue dans un silence et une concentration extrême. Dans *Sans titre* (2004, deux feuilles de papier A4, biafine), Marie Cool est debout, elle tient entre ses mains deux feuilles blanches et les éloigne très lentement l'une de l'autre. Les pages A4 sont présentées dans le vide et tiennent grâce à la chaleur de ses mains. Cool et Balducci utilisent l'action pour donner à voir un présent en tension, c'est une manière pour eux de s'opposer au système technologique. L'absence de résultat dans l'action est une forme de désobéissance au monde actuel, mais aussi une possible échappatoire au virtuel. Les artistes ne produisent aucun discours et utilisent une constante contradiction comme résistance à toute définition de leur travail. Cette absence totale de paratexte, ni titre ni documentation, est un refus des catégories. Leur travail doit plus que tout échapper à toutes formes d'interprétation. Cool et Balducci privilégient le silence et le refus.

Nøne Futbol Club préfère l'ironie. Les artistes utilisent le hacking comme procédé artistique, ils détournent des formes. Dans *Work n°120 : Bird's Thought* (2011) et *Work n°888 : Get Rich* (2013), ils font parler les oiseaux qui nous saluent ou nous somment de devenir plus riches. Avec *Work n°911 : All Cars Are Beautiful* (2013), ils remontent à l'envers une voiture de police, ce qui protège est rejeté au dehors. Cette œuvre gagne ironiquement le prix du conseil général lors du 58e salon de Montrouge. Le jeu est leur stratégie de provocation. Sans jamais exposer de violence frontale, grâce au contournement, Nøne Futbol Club révèle des failles. Une autre caractéristique du duo est de décliner son nom comme un logo. C'est là une pratique courante pour les collectifs dont le nom générique devient un emblème, voire une marque. Nøne Futbol Club se rapproche ainsi d'un autre modèle récurrent des collectifs contemporains qu'est celui de l'entreprise.

Nøne Futbol Club
Work n°911 : All Cars Are Beautiful
2013
Renault Clio I Police
371×163×139 cm
Court. Galerie Derouillon, Paris



Avec Tout le monde, le Crédac nous invite à une exposition enthousiasmante et ambitieuse qui pousse à une lecture en profondeur du monde qui nous entoure, mêlant observation, apprentissage et exhortation à la résistance.

Tout le monde @ Le Crédac, Centre d'art contemporain d'Ivry from September 10 to December 6.

À l'opposé de la course au gigantisme qui agite le monde de l'art contemporain, le Crédac prend le parti de la discrétion, du geste humble inscrit dans une économie à l'échelle planétaire. Partant du principe qu'une infime pression sur le réel, pourvu qu'elle soit actualisée quelque part à quelque moment, peut en modifier radicalement le relief. Géographique et historique, l'exposition fait écho aux préoccupations actuelles de préservation de la planète, mais surtout, elle explore notre rapport à la nature et la formidable source d'inspiration qu'elle représente. Car, quelle que soit sa portée, chaque geste touche, tout le monde, tout le temps. Et la question du temps est ici primordiale : du temps qui passe, du temps et de son occupation comme un geste, du temps qu'il fait et de son observation. Tout part ici du bonheur de parcourir la ville d'Ivry de la directrice du Crédac et commissaire de l'exposition Claire Le Restif. Les panneaux municipaux y sont régulièrement recouverts de bleu pour accueillir de nouvelles annonces, voués, eux aussi, à disparaître. De cette poésie du quotidien, de cette inspiration micro-localisée se tire le fil d'une universalisation possible ; le bleu se mêle au ciel qui le surplombe, cette toile vouée elle aussi chaque jour à une composition indéfiniment recommencée. Ce même ciel qui appartient à tous et se dévoile dans tout le monde. Le propos s'étend ainsi à l'infini et, plus qu'une réflexion conceptuelle, invite à une observation sensible, à une flânerie plus qu'à un chemin balisé, « à un herbier plus qu'à un atlas » nous dit Claire Le Restif.

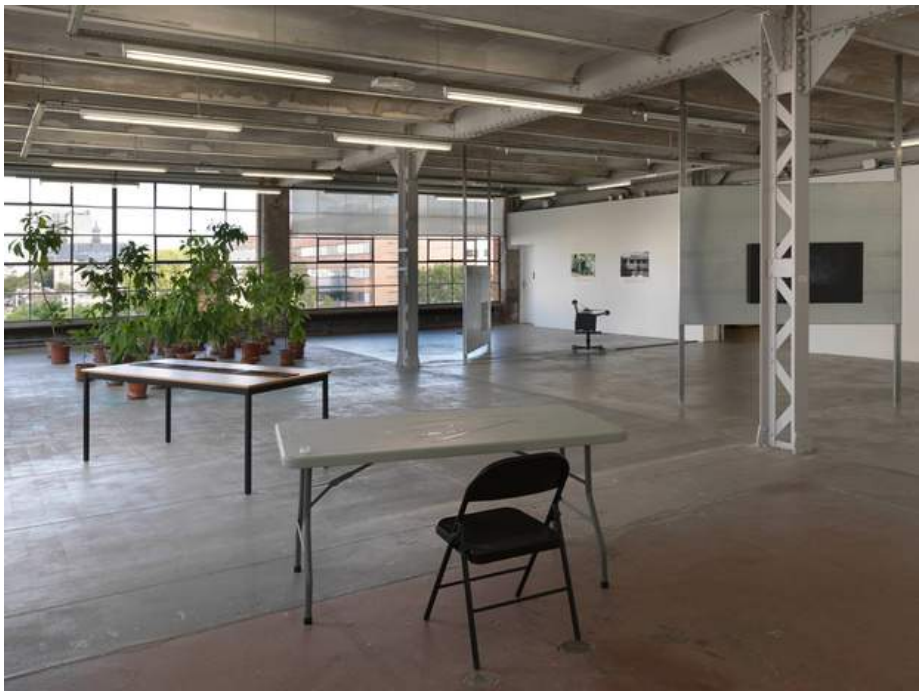
Vue de l'exposition Tout le monde, Centre d'art contemporain d'Ivry — le Crédac, 2015 Photo © André Morin / le Crédac

Du hasard des rencontres avec les panneaux bleus de la municipalité, d'un ordre extérieur et indépendant, *Tout le monde* fige le temps pour les disposer et en user au sein même de l'exposition. Étrange mélange politique, cette manifestation de la ville au sein d'un centre d'art public renverse les valeurs et vient nous rappeler son inscription, son rôle dans la cité indissociable de sa capacité à être reçu par elle. Dépassant la simple question d'un art « pour tous », cette présence de panneaux vierges dont la familiarité instille la pratique de la vie en société dans l'exposition ressort bien plutôt d'une exhortation à « l'art par tous », un quasi homophone de « l'art partout ». À l'image de **Roman Signer**, dont l'exposition présente la captation d'une performance le mettant en scène roulant à bicyclette sur une route formée de feuilles blanches alignées au sol, un geste simple ouvre la voie à une perspective poétique sur nos propres activités et révèle un art aussi inféodé qu'hospitalier. En trois mouvements qui semblent lier les œuvres présentées, *Tout le monde* déploie un récit du quotidien qui touche autant qu'il révèle des formes de résistance subtiles face à l'indifférence et à la banalisation de la vie. Si tous ces artistes nous poussent à regarder différemment le monde, chacun en offre une lecture singulière qui s'intègre à l'ensemble.

S'opposer en s'insérant dans le temps

C'est ainsi par une inscription fusionnelle dans le temps, en faisant corps avec lui afin de faire coïncider la volonté avec la nécessité que s'opère une première ramification dans cette trentaine d'œuvres. Suspension du mouvement et suspension des attendus, la vidéo d'une sieste de **Melanie Counsell** en pleine nature sonne comme un premier appel à l'intériorité, à la vertigineuse possibilité de créer soi-même, dans un environnement riche et pesant, sa propre évasion et son propre imagier. En choisissant volontairement de laisser glisser le temps, de s'y fondre pour en sentir l'écoulement, le refuge du sommeil et des songes apparaît comme un abri familier, presque domestique, où les images à venir, pures créations, constitueront le seul horizon de la conscience. Loin d'un simple havre de paix, ce sommeil, battu par les ombres et les jeux de lumière qui courent sur le corps de l'artiste, est d'abord un point de repère, une manière de trouver, quelque lieu où l'on se trouve et quelque temps qu'il soit une identité à soi, une étrange subjectivité tangible dans le mouvement aléatoire du rêve et dans les méandres de l'inconscient.
(…)
Cette réappropriation du temps, c'est aussi celle que développent, à travers leurs performances, **Marie Cool et Fabio Balducci**, qui ont mis en place ici des protocoles d'action rejoués par les membres mêmes du Crédac. Dans leur *open space* d'un nouveau genre, chaque jour, des employés « volontaires » s'attellent ainsi autour des deux tables à répéter les gestes précis que leur ont indiqué les artistes. Les actions, très simples, consistent à appliquer selon un ordre précis des morceaux de scotch ainsi que

déplacer régulièrement, de la paume de la main une rangée de crayons de papier alignés. Ces performances, véritables moments de grâce que l'on connaît sublimés par la poésie visuelle des mouvements de Marie Cool, sont autant d'exercices qui, s'ils reprennent les codes du travail de bureau, sont dépouillés de toute utilité, d'autant qu'ils les réduisent systématiquement à néant. Sans autre fonction que leur répétition, ils établissent des chorégraphies modernes qui retrouvent la valeur première du geste.



Au premier plan : Marie Cool Fabio Balducci, Sans titre (crayons de couleur, table), 2010. Action — Vue de l'exposition tout le monde, Centre d'art contemporain d'Ivry — le Crédac, 2015 Collection Frac Aquitaine, courtesy les artistes et Marcelle Alix, Paris — Photo © André Morin / le Crédac

L'acte devient lui-même résistance à l'emploi du temps et la méticulosité des mouvements concentre l'énergie dans l'absence de valeur ajoutée. La répétition réorganise avec ses propres lois la valeur de « l'occupation », inscrivant dans l'ordre obscur de la bureaucratie un ordre personnel et singulier, qu'il appartient à chacun de développer.

À travers ces trois mouvements, c'est ainsi une multitude de stratégies de résistance ouvertes que nous invitent à découvrir cette exposition formidable qui en dit finalement bien plus long que son silence ne le laisse croire. Par sa subtilité et les ambiguïtés qu'elle soulève, Tout le monde *est un manifeste qui repense la place de chacun par rapport à la nature et nous intime l'injonction de nous en inspirer pour inventer de nouveaux ordres et s'émanciper pour de bon d'une vie sans liberté. Cette simplicité et cette ouverture ne peuvent que résonner avec l'expression « tout le monde » qui donne son titre à l'exposition, dessinant à travers tous ces liens nécessaires parce qu'aléatoires entre ces œuvres, la possibilité d'une pensée qui dépasse l'humanisme pour retrouver son temps, un « intermondialisme » conscient de ses infinies singularités tout autant que des liens inextricables qui unissent toutes les formes de vie en activité, tout le monde, dès lors qu'il est ou a été « à l'œuvre ».*

http://slash-paris.com/articles/tout-le-monde-credac-ivry

Mathilde de Croix

Marie Cool Fabio Balducci Déjouer le même

« Ce qui est bien connu est en général,
pour cette raison qu'il est bien connu, non connu[1]. »
Georg Wilhelm Friedrich Hegel

Des piles de mouchoirs de poche rectangulaires de différentes hauteurs sont placées sur une table. Marie Cool pose son coude sur l'une d'entre elles et déplace son avant-bras sur les autres. Sa main exerce une pression régulière qui souligne l'élasticité de chaque pile. Cet acte minuscule est recommencé plusieurs fois dans une totale indifférence à l'égard du public. Dans sa sobriété rudimentaire, *Sans titre*, 2000 (Kleenex, table) est à l'image des actions menées par Marie Cool Fabio Balducci. N'ayant pour valeur de n'être ni la première, ni un paradigme, l'œuvre est une parmi d'autres. Si les deux artistes ont une production abondante, ils ne rendent toutefois visible qu'un ensemble réduit de leurs actions, reconnaissant volontiers ne pas se souvenir de l'ensemble de leurs pièces. Aucun protocole, aucune règle à énoncer, aucune série ou période à identifier[2]. C'est la main de Marie Cool qui actionne les pièces. Mais celle d'un autre pourrait faire l'affaire. Malgré l'absence systématique de Fabio Balducci, les actions sont bien le résultat du travail des deux, le duo trouvant à exprimer son identité dans la négation de l'un de ses membres. L'objet usuel est déjoué par l'action de la main : bien que n'ayant subi aucune modification, il n'est plus identique à lui-même. L'économie du matériau, du faire et du geste semble ici avoir pour étrange conséquence la mise à mal du principe d'identité.

*

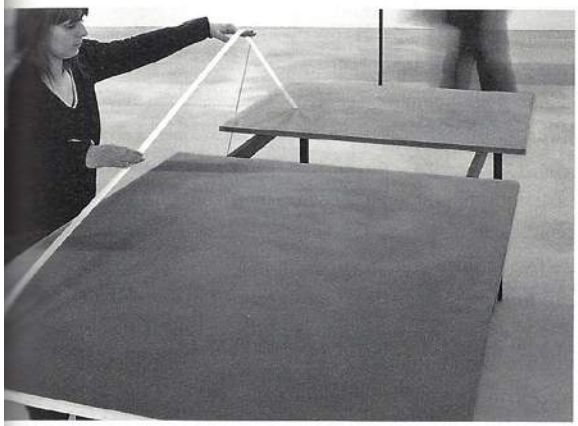
Pour la plupart sans titre, les œuvres de Marie Cool Fabio Balducci n'usent d'aucun qualificatif, descriptif ou commentaire une fois mises en espace. Elles refusent les classifications en vigueur. Ni performance, ni live; ni vidéo, ni documentation; ni corps, ni objet : cette stratégie du « ni-ni » exprime la volonté de ne pas se laisser enfermer par la doxa contemporaine. Fruit d'un choix tout à la fois méthodique et arbitraire, les termes d'« action » et de « séquence » – pour qualifier les moments de ladite action – ont été retenus. Persuadés de la capacité de l'œuvre à se suffire à elle-même, Marie Cool Fabio Balducci n'interviennent que peu ou pas du tout publiquement[3], à l'oral ou à l'écrit, pour produire un discours officiel sur leur travail. Réfutant l'usage traditionnel des « récits autorisés[4] », le duo transmet depuis peu la parole de penseurs engagés, tels la mystique du XIIIe siècle Marguerite Porete, le philosophe anarchiste John Zerzan, le terro-

Marie Cool Fabio Balducci, *Sans titre*, 2011, scotch, eau, table, Collection Le Consortium, Dijon, courtesy les artistes et galerie Marcelle Alix, Paris

riste et anarchiste Theodore Kaszynski, ou encore le cinéaste et intellectuel Pier Paolo Pasolini. La provenance de leur travail est ainsi énoncée[5], et l'apparente douceur de Marie Cool trouve ainsi à se nuancer.

Naturellement, les artistes éludent le questionnaire attendu du critique. Interrogés sur le statut de leurs pièces, ils parlent tour à tour et indifféremment de peinture, de sculpture, de dessin ou de « sculpture non stable avec corps ». Questionnés sur les raisons qui les ont motivés à opter pour un vocabulaire succinct ou un usage restreint des matériaux, ils invoquent le faible coût de ceux-ci. Et si l'on suppose une posture, ils répondent par des anecdotes rudimentaires et triviales. La fatalité et l'évidence prennent le pas sur toute tentative d'explication. Le commentateur se voit ainsi arrêté dans son processus d'exégèse. L'œuvre « se place dans une autarcie vis-à-vis du discours sur l'art [...], elle vient contrarier les règles de normalisation de la pratique artistique comme la professionnalisation du rôle de l'artiste ou encore la chaîne de production, de diffusion et de réception d'une œuvre[6] ». Le silence tout à la fois glaçant et enveloppant de Cool, les affirmations ou les négations de Balducci constituent une mise à nu que chacun se doit d'accepter et d'intégrer[7]. Le mutisme devient le garant de l'œuvre. Celle-ci a pourtant un caractère familier, une « mémoire sans passer par le souvenir[8] », selon la formule de Pier Paolo Calzolari. L'extrême banalité des objets ou matières manipulés – ruban adhésif, feuille de papier, mouchoir, crayon à papier, fil, eau, sucre, bille, lumière, ombre – et leur absence de traitement permettent une identification directe et immédiate. La présence et les gestes de Marie Cool reflètent une parfaite maîtrise de son corps. Très vite, la chorégraphie ralentie de ses mouvements s'impose. L'observateur ou le commentateur voudra donc inscrire ces actions dans le champ des performances dansées. Le duo affirme pourtant que « le corps performant de Marie n'[est] pas [leur] sujet[9] ». Leur résistance au processus d'appropriation et de définition, leur renoncement à un équipement coûteux qui les rendrait dépendants du marché ne peuvent que nous rappeler l'utopie contestataire des artistes de l'*Arte Povera*. Une telle référence n'est ni contestée ni revendiquée. Pour Fabio Balducci, elle va de soi. L'utilisation des qualités essentielles des objets – soit celles contenues dans chaque matériau – pourrait nous amener aux frontières de l'art minimal. Cependant, les deux artistes voient dans la fidélité de leurs œuvres aux caractères des éléments utilisés et à leur signification « l'exacte antithèse de la tautologie formelle qui caractérise l'esthétique minimaliste[10] ». La familiarité de certaines de leurs pièces semble provenir des actions préparant à la vie de Lygia Clark, des sculptures du presque rien de Richard Tuttle et des « objets à porter, pousser ou agiter théoriquement[11] » de Paul Thek. La mémoire commune de ces artistes crée un premier lien tangible.

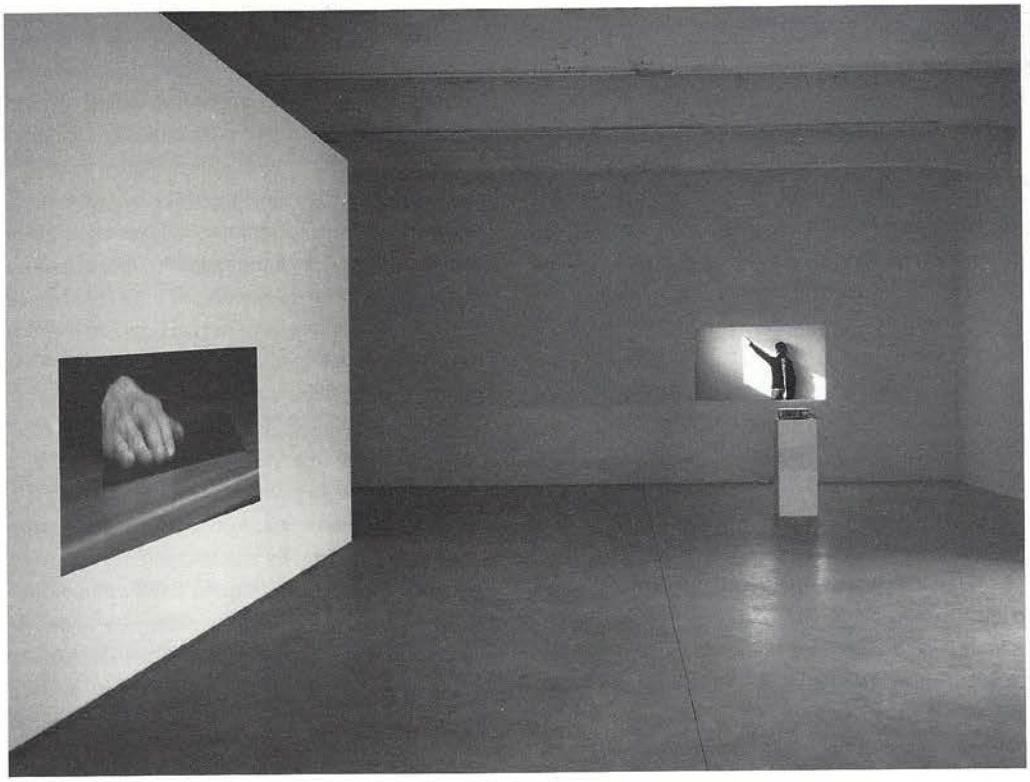
Les recherches du duo débutent en 1995. Leur « pratique, au départ, ne prévoyait pas l'extériorisation[12] ». La question du faire voir se pose plus tard et les conduit à une solution radicale : Cool Balducci choisissent de ne diffuser aucun document annexe, de ne jamais avoir recours à la *représentation* d'une action. Ils présentent alors leur travail selon un protocole unique, celui de l'action *live* devant curateurs, critiques ou galeristes. Ils abandonneront ensuite ce refus du substitut ou de la pièce dérivée, non pas tant pour satisfaire aux exigences du marché qu'en raison du caractère extrêmement physique des actions. D'abord conduits à proposer à certains de leurs amis curateurs ou artistes de les remplacer[13] – ceux-ci se prêtant à l'exercice avec une application empreinte de réflexivité –, ils décident finalement d'employer des personnes à la recherche d'un travail et sans lien d'aucune sorte avec le monde de l'art. Celles qui sont choisies œuvrent pendant les horaires d'ouverture du lieu d'exposition et reproduisent les gestes selon une partition transmise par les artistes. Le duo coupe court à tout effet de théâtralité lié à la nature même de la performance comme événement. Pris dans le flux des monstrations multiples, il décide aussi d'exposer des vidéos des actions. Celles-ci ne sont pas réalisées avec le systématisme que l'on serait en droit de supposer : durée, angle de vue, lieu changent pour chacune d'entre elles. Le regard orienté de la caméra sur chaque action remet en question l'attention que l'on aurait pu porter à l'exécution, au corps performant ou encore à l'environnement. Jouant des possibilités de présentation de ce médium, les vidéos sont tantôt projetées, tantôt sur



Marie Cool Fabio Balducci, vue de l'exposition « "Il nunc s'e fatto scia" (Franco Scataglini) », Dijon, Le Consortium 15 février-14 avril 2013, courtesy André Morin pour Le Consortium, Dijon

moniteur et occupent l'espace de manière variable. La captation des actions perd ainsi de son statut documentaire pour gagner une quasi-équivalence avec les actions mêmes. La présence de ces pièces dans un même espace ne permet pas d'en avoir une vue d'ensemble, ni de se livrer à des comparaisons directes ou indirectes. Plus encore que les actions *live* – où les seules présences d'un corps et du nôtre suffisent dans un premier temps à orienter notre perception –, les vidéos nous révèlent immédiatement notre incapacité à tenter de les posséder, de les assujettir à tel ou tel ordre. Ainsi filtrées, les actions se prêtent à une lecture plus perçante et moins simple. Il s'agit non pas tant d'un corps à corps – devenu usuel dans les pratiques de la performance – que « d'un jeu de la réciprocité inhérent à la philosophie des possessions[14] ». Cool Balducci nous conduisent de manière aussi intuitive que maîtrisée à très vite éprouver que la si commune notion de propriété est « toujours affaire de mouvement, de déplacement[15] ». Celle-ci désigne aussi « l'effet que chacun peut exercer sur tous[16] ». Les éléments d'une action – les *nappes de travail* – expriment mieux encore ce principe. Sur une table recouverte d'une feuille de papier, des objets ou photographies sont cernés et désignés par un trait au crayon de papier ; des lignes relient un élément à un autre. Semble ici décrite la trace d'un geste passé ou à venir. Par leur simplicité austère, ces partitions conduisent le regardeur à l'essence de leur recherche sans tiers. En l'absence de cet intermédiaire qu'est la main, la préhension de ce type de pièces semble quasiment vouée à l'échec. Elles décrivent par là de manière percutante notre liberté relative. Souvent, s'ajoutent des dessins ou photocopies de dessins accrochés sur un mur sans apprêt. Ils sont là pour déplacer l'attention et pour « confondre notre regard[17] ». Bien que l'exécutant de l'action se place dans une complète indépendance, ne croisant à aucun instant le regard du visiteur, celui-ci se trouve confronté à ce principe de possession qui déborde vite de sa simple relation aux œuvres pour l'amener à envisager l'ensemble du lieu selon une réalité aussi nouvelle que première.

En 2013, le duo expose au Frac Lorraine, à la Synagogue de Delme, au Consortium de Dijon et à la Galerie Marcelle Alix – pour ne citer que les expositions monographiques. Dans ces quatre circonstances, l'espace de l'exposition exprime son autonomie par rapport à chacune des pièces, à moins que ce ne soit l'inverse. Le régime d'existence des œuvres repose seulement sur un principe d'une rare permanence dans l'histoire de l'art, celui de l'œuvre comme lieu pour reprendre la terminologie de Heidegger[18]. « L'espace objectivable et mesurable[19] » qu'est le centre d'art ou la galerie n'entre pas en tension avec l'œuvre-lieu. L'espace du Consortium ou de la Synagogue de Delme n'est pas appréhendable dans sa totalité objectivable et mesurable. Ils apparaissent constitués par l'ensemble des lieux créés par le duo. L'espace de l'atelier, tel que les artistes le conçoivent, correspond à cette non-existence en soi, *a priori*, du volume. Il n'existe que par « l'avoir-lieu[20] » de l'œuvre. Cool Balducci entendent précisément revenir à cet état de création au moment de leurs expositions afin d'« évacuer les éternels faux problèmes du prêt-à-penser culturel : la problématique de l'espace, de ses qualités, les attitudes comportementales de tel ou tel public »[21]. La présentation de leurs pièces ne suppose alors aucun savoir et ne nécessite aucune justification, elle est « comme le signe d'une exposition qui se suffirait du fait d'avoir lieu[22] », selon les mots de Xavier Douroux. Les lieux construits n'existent plus seulement à l'intérieur de l'espace volume, ils participent aussi de sa construction même, décrivant ainsi à nouveau une relation de réciprocité entre



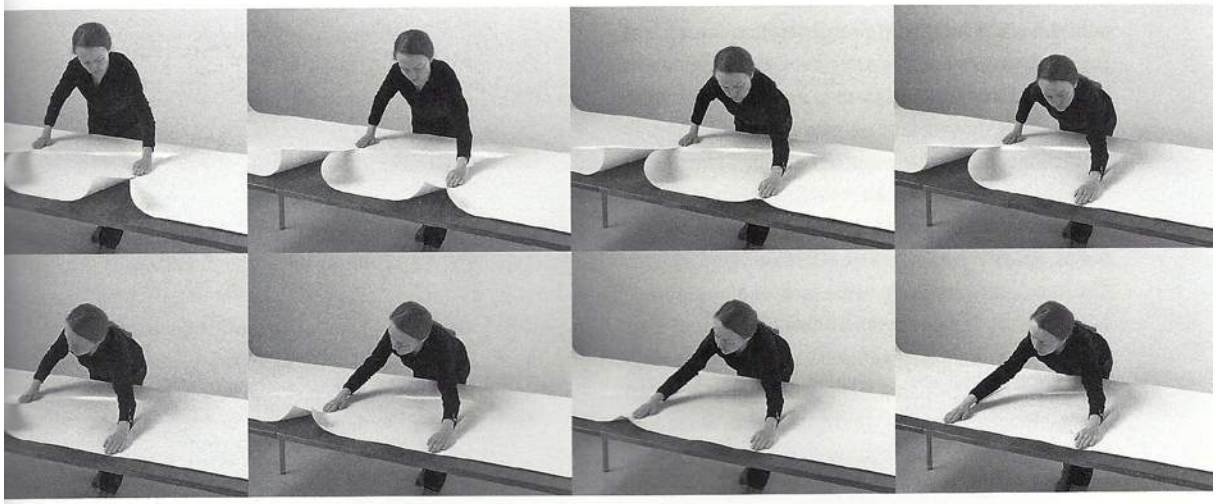
Marie Cool Fabio Balducci, vue de l'exposition « "Il nunc s'e fatto scia" (Franco Scataglini) », Dijon, Le Consortium, 15 février-14 avril 2013, courtesy André Morin pour Le Consortium, Dijon

ces deux entités. L'occupation des œuvres de Cool Balducci est le fait d'une mise en liberté des limites spatiales habituelles du lieu de l'œuvre, conduisant à une déconstruction des paradigmes de ce dernier[23].

*

La dimension mystique des actions rituelles de Cool Balducci est explicite. Certaines pièces[24] forment une allusion à des artistes comme Fra Angelico, Simone Martini, Pietro et Ambrogio Lorenzetti, et l'école de Rimini. Les textes de la mystique Marguerite Porete se substituent parfois à leur parole. Il ne faut cependant pas se méprendre. Loin d'une simple remémoration ou réactivation de ces représentations religieuses, il est possible d'emprunter les mots de Charles Péguy et d'affirmer que pour Cool Balducci « tout commence en mystique et termine en politique[25] ». Chaque action est comme l'indice d'une violence contenue à l'égard de l'époque actuelle, dictée par ce que Cornelia Butler qualifie d'« attitude d'extrême analogique du présent[26] ».

Sans titre, 2007 (ouvertures dans le mur, lumière) énonce le temps présent : la main souligne la composition créée par l'ombre portée d'une ouverture d'un mur, et par là appose sa propre trace[27]. Un principe d'équivalence se met ainsi en place entre l'ombre et l'empreinte de la main, par lequel le présent, par nature fugitif, est décrit comme tel. Que les gestes soient exécutés avec la grande minutie de Marie Cool, ou par une autre personne qui les effectue avec moins d'application, *Sans titre*, 2003 (4 feuilles de papier A4, scotch, table) nous conduit à reconsidérer le temps présent, à nous y asseoir en quelque sorte. Sur une table où sont placées quatre feuilles de papier – chacune formant une voûte –, retenues à la table par du scotch, l'action consiste à glisser la main successivement sous ses quatre



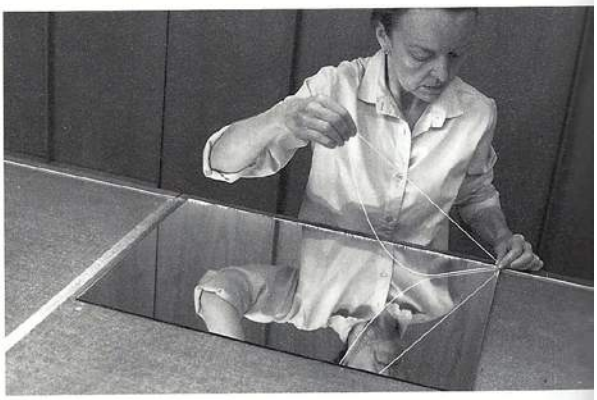
Marie Cool Fabio Balducci, *Sans titre*, 2008, papier, table, Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci, courtesy les artistes et galerie Marcelle Alix, Paris

arches. Observant ce simple geste répété[28], le sujet percevant ne voit plus « le présent fait alors qu'il est encore à faire[29] », autrement dit, il ne le vit pas de manière passive et déconnectée, mais le fait sien. Contrairement aux protagonistes d'*En attendant Godot,* où l'un dit, après la venue de Pozzo : « ça a fait passer le temps », et l'autre : « il serait passé sans ça »[30], les pièces du duo prennent place dans un « présent continuel[31] », soit un présent en prise continue avec le réel. Les mouvements de la main exercés sur un matériau non modifié ont une prise palpable sur le temps et l'espace : le présent n'est pas le fait d'une représentation mais d'une forme de possession instinctive. Le geste d'une main qui glisse sur une feuille de papier épais afin d'en réunir bord à bord les coins recourbés – *Sans titre*, 2008 (papier, table)[32] – exerce un signal continu sur le temps présent. Lentement, ce glissement est répété sur le papier sans aucun résultat et sans aucune évolution. L'action n'est rien d'autre que ce qu'elle donne à voir : le geste n'est ni à l'origine d'une forme de productivité, pas plus que de contre-productivité. Il existe seulement au moment où il est réalisé, inscrit par là dans l'immédiateté. La négation du résultat constitue l'essence – pour ne pas dire la raison d'être – des actions. S'exprime en cela la profonde résistance de Cool Balducci au développement, dans une parenté avec les réflexions menées par Pier Paolo Pasolini ou John Zerzan[33] sur la fracture profonde entre progrès et développement. Si leurs actions ont cette origine, elles n'ont pas pour autant un caractère citationnel. Une autre pièce, *Sans titre*, 2011 (verre, eau, bobine de fil de coton, dessin au crayon, papier, table), immédiatement considérée par le duo comme une évidence, énonce d'une manière encore plus littérale ce fondement. Une bobine de fil est accrochée à un verre rempli d'eau ; la diagonale formée par le fil tendu est secondée par une autre, tracée au crayon de papier. La bobine tantôt souligne la ligne au crayon, tantôt en crée une nouvelle. Le geste est répété plusieurs fois d'une manière linéaire.

Dans une logique *processuelle*, les actions les conduisent à « expérimenter la simplicité extrême[34] » à chaque fois rejouée et remise en œuvre. A contrario du mimétisme et de la systématisation du travail à la chaîne qu'il serait tentant, dans un premier temps, d'associer à leurs actions, leurs gestes valorisent un principe d'unicité. Dans *Sans titre*, 2007/2011 (feuilles de papier A4, dessin au feutre, papier, table), une à une, les feuilles de papier photocopiées, portant la trace d'une main, sont déplacées sur une table afin de former à nouveau une pile. Ce geste infra-ordinaire n'a rien de banal dans son exécution. Il est à chaque fois réalisé avec une extrême attention et concentration, car l'équilibre précaire du mouvement peut se rompre

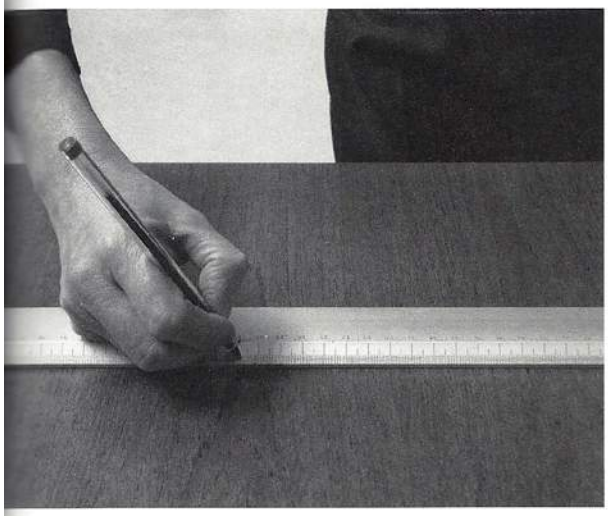
à chaque itération. *Sans titre*, 2004 (2 feuilles de papier A4, Biafine) atteste sans doute mieux encore cette extrême tension : Marie Cool tient deux feuilles de papier l'une contre l'autre, paume contre paume, et par un geste très lent les sépare en écartant ses mains l'une de l'autre pour les placer en l'air, face à elle. Les feuilles sont alors en suspension dans le vide, retenues par la seule moiteur de la paume de ses mains. Hermétiques en même temps que familiers, ces gestes se suffisent à eux-mêmes. Par là, ils se placent dans un état où la possession consiste « à ressaisir, par mémoration organique, la racine de son être[35] », et se situent à l'extrême opposé « d'une projection sur le plan économique d'une servitude morale et intellectuelle, psychologique et métaphysique[36] ». La répétition de gestes d'une même puissance évocatrice – celle de l'extrême simplicité – produit ce que l'on pourrait appeler une gestuelle universelle et non un langage. Loin d'une logique de traduction, de narration ou de symbolique, les gestes de Cool Balducci n'évoquent rien d'autre que ce qu'ils sont : ils déplacent, ils appuient, ils défont, ils refont, ils composent, ils effleurent. Ainsi, toute tentative de trouver, dans certaines actions, une référence précise à la dégénérescence de notre société, ou à un rapport biaisé à l'objet et à autrui, n'aurait que peu de sens. Le duo se place en rupture de la société des images de notre époque, en parvenant à n'en produire aucune. Ainsi leurs actions semblent exister, non sur le mode de la réification, mais sur celui, pourrait-on dire, de l'incorporation[37]. À commencer par celle de l'esprit dans le corps charnel, mais aussi et surtout par celle de la main de l'homme dans la matière, autrement dit la relation de possession réciproque de l'homme et de la matière.

« La matière ne saurait être conçue en dehors de la perceptibilité[38] », comme le résume Arnaud Macé, elle ne peut donc être appréhendée sans les sens de l'homme. Cool Balducci font leur ce constat dans chacune de leurs actions. Ils rejouent cette réalité première souvent balayée par la seule modification de l'apparence de la matière. Leur vocabulaire restreint, l'usage quantitativement faible d'objets, la non-modification de ceux-ci sont à l'origine d'un quasi renoncement au statut même de l'objet : la matière est à chaque fois prise pour ce qu'elle est, et non



Marie Cool Fabio Balducci, *Sans titre*, 2007, fil de coton, miroir, table, Paris, Centre Pompidou, Mnam-Cci, courtesy les artistes et galerie Marcelle Alix, Paris

utilisée. Bien que nous puissions immédiatement le reconnaître, l'objet semble nous révéler son « identité persistante[39] », ce en quoi il est constitué – au même titre que le temps présent. Contrairement à une œuvre où l'on se servirait de ficelle, de scotch ou encore de crayon à papier pour créer des formes – exprimant en cela l'une de leurs données sensibles[40] –, l'usage de ces matériaux par Cool Balducci en révèle les constituants propres. Deux pièces sont particulièrement frappantes à cet égard. *Sans titre*, 2003 (scotch), consiste en un ruban de scotch transparent[41], à la limite de l'invisibilité, tendu d'un bout à l'autre de l'espace. Celui qui réalise l'action effleure ce ruban dans un geste lent et constant. Ce mouvement entraîne un léger tressautement des doigts à l'origine d'un crissement audible. La qualité adhésive du scotch est perceptible grâce au son vibratoire et papillonnant qu'engendre le déplacement de la main. De manière encore plus surprenante, *Sans titre*, 2007 (fil de coton, miroir, table)[42] dévoile la qualité intrinsèque d'une ficelle au moyen d'une manipulation inhabituelle. Au-dessus d'un miroir placé sur une table, Marie Cool tient en suspension les deux extrémités d'une ficelle, celle-ci formant une courbe qui repose sur la surface du miroir. Par un lent mouvement où l'artiste soulève un bras plus que l'autre, la ficelle dessine plusieurs arcs différents dans l'espace en trois dimensions, mais aussi dans l'espace plan du miroir. Puis, plaçant à un angle de la surface réfléchissante la ficelle pliée en deux et ménageant ainsi une diagonale, elle en



Marie Cool Fabio Balducci, *Sans titre*, 2001, règle en métal, table, courtesy les artistes et galerie Marcelle Alix, Paris Alix

soulève une extrémité afin de faire apparaître une courbe beaucoup plus ténue : le quasi-triangle n'en est pas un, ces bords restant arrondis. En manipulant ainsi une ficelle, le duo révèle, ou plus exactement rappelle, sa propriété même : la permanence d'une courbure quel que soit le mouvement imprimé.

La main de celui qui manipule la matière semble déjouer la traditionnelle opposition entre matière et forme, l'une étant supposée nier l'autre[43]. Le rare usage d'un fluide – l'eau – par le duo permet sans doute de rendre compte de cette ambiguïté, dans la mesure même où nul ne peut donner forme à l'élément liquide. Se détachant de la rigueur rhétorique de la démonstration de Hegel à ce propos, il est possible, en observant l'action *Sans titre*, 2011 (scotch, eau, fil de coton, table) d'en faire seulement l'expérience. Sur une table dont les bords ont été délimités par des morceaux de scotch, une très légère quantité d'eau est versée, formant une pellicule. Parfois exposée telle quelle – rendant compte de l'efficacité du geste –, cette pièce est aussi actionnée par le délicat positionnement d'une ficelle tendue sur l'eau. Provoquant une onde horizontale par ce mouvement *vertical*, cette action témoigne de l'apparente variation infime du niveau de l'eau. La perception de l'eau en tant que *matière* est ici subordonnée à la forme. « La forme détermine par conséquent la matière, et la matière se trouve déterminée par la forme », récapitule Hegel[44]. Une telle conception nous éloigne de nombreuses réflexions postérieures sur la libération de la matière par rapport à la forme et place ainsi, une fois encore, Cool Balducci en rupture.

Le processus d'incorporation, à l'œuvre dans les actions du duo, se traduit dans cette relation primaire à la *matière-forme*. On comprend devant l'un ou l'autre de leurs gestes qu'il n'y a pas d'accentuation ou d'effet d'emphase avec ces matériaux, utilisés sans hiérarchie. Ni l'eau, ni la ficelle ne prennent le dessus, ni même la main. Si l'un peut jouer un rôle de révélateur de l'autre, il n'en reste pas moins que chacun exige quelque chose de l'autre. Les régimes d'existence des matières s'alimentent mutuellement. Dans une grande économie du faire, *Sans titre*, 2009 (bille d'acier, table) repose sur le simple glissement d'une bille de plomb, accompagné par le mouvement de la main. Difficile ici de dire qui mène la danse, la bille ou la main. Elle oriente le glissement en même temps que la bille semble affirmer son autonomie de trajectoire à certains moments. Dans une autre action, *Sans titre*, 2004 (fil de coton, flamme) Marie Cool tient une ficelle dont l'extrémité est enflammée. L'inexorable consumation de la matière la conduit à se baisser progressivement afin que la flamme reste proche du sol[45]. Ici l'assujettissement de l'homme à la matière, et son contraire dans d'autres actions, renvoie à une mémoire collective et à une connaissance empirique ou théorisée de cette relation. L'identité de la matière est, à chacune de ces occurrences, mise en cause.

*

La stratégie du ni-ni, les références aux penseurs du contre-pouvoir de toutes époques, l'usage unique de la main, l'évitement d'un matériel coûteux et de toutes formes de technologie, l'invariance d'un vocabulaire, la permanence de l'incorporation seraient autant de moyens pour Marie Cool Fabio Balducci de mettre en œuvre la dépossession de leurs pièces, « pour éviter d'avoir à devenir propriétaire de quoi que ce soit du réel[46] ». Le travail du duo est tel qu'il se donne à voir, et tel que l'on veut le croire[47]. Alors que le regardeur ou le critique cherche et cherchera à chaque occurrence à faire siennes leurs pièces, pour le duo ce « n'est [...] rien de plus que si ce n'était pas[48] ».

Marie Cool Fabio Balducci, *Sans titre*, 2000-2014, 2 rubans de scotch, table, courtesy les artistes et galerie Marcelle Alix, Paris

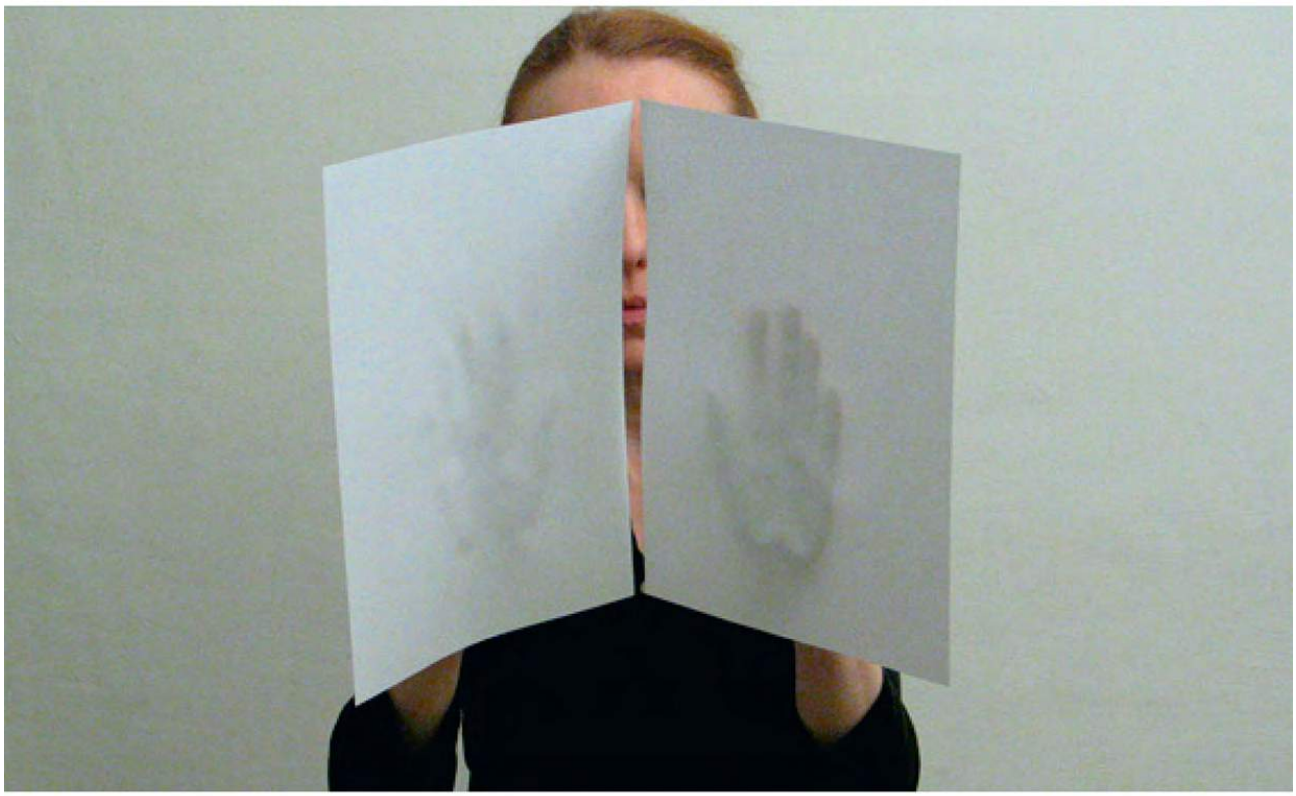
Paul Thek, *Fishman*, 1968, latex et caoutchouc naturel, photo John D. Schiff, ©Estate of George Paul Thek, Courtesy Alexander and Bonin, New York

Notes

1. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. de l'allemand par B. Bourgeois, Paris, J. Vrin, 2006, p. 79.
2. Assumant donc que tout commentaire sur leur travail ne puisse ni prêter à une démarche chronologique, ni brosser une lecture générale où l'exemplarité de certaines pièces jouerait le rôle de révélateur, il est à espérer que le passage d'une pièce à une autre sans lien apparent soit la meilleure approche pour pénétrer et appréhender ces lieux autarciques.
3. À l'exception de la conférence « Link : Ettore Spaletti et Marie Cool Fabio Balducci », Paris, Centre Pompidou, 14 septembre 2012 ; et de la discussion « Marie Cool Fabio Balducci / "Actions de table" » Paris, Fondation Ricard, 17 janvier 2013.
4. Terme employé par Jean-Marc Poinsot dans son ouvrage *Quand l'œuvre a lieu. L'art exposé et ses récits autorisés*, Genève / Villeurbanne, Mamco / IAC, 1999.
5. Entretien de l'auteur avec Marie Cool et Fabio Balducci, 24 janvier 2013. Notons que les artistes ont pris la décision de mentionner ces filiations depuis peu, conférant ainsi à leur travail une provenance désormais explicite.
6. Florence Ostende, intervention à la Fondation Ricard, « Marie Cool Fabio Balducci / "Actions de table" » Paris, Fondation Ricard, 17 janvier 2013.
7. Il s'agit de l'attitude des artistes lors des discussions publiques, notamment à l'occasion de la conférence « Link : Ettore Spaletti et Marie Cool Fabio Balducci », Paris, Centre Pompidou, 14 septembre 2012.
8. Pier Paolo Calzolari cité par Fabio Balducci (entretien de l'auteur avec Marie Cool et Fabio Balducci, 24 janvier 2013).
9. « La vacance du spectateur. Entretien avec Marie Cool et Fabio Balducci par Laurent Goumarre », *artpress 2*, n° 18, *Performances contemporaines 2*, p. 64.
10. *Ibid.*, p. 66.
11. « A Procession in Honor of Aesthetic Progress : Objects to Theroreticaly Wear, Carry, Pull or Wave », exposition à la galerie M.E. Thelen, Essen.
12. *Ibid.*, p. 66.
13. C'est lors de l'exposition « Marie Cool Fabio Balducci, une vibration inaudible à l'oreille nue* », au CAC de Bretigny, mars-avril 2010, que les artistes délèguent l'exécution de leurs actions à l'équipe du centre d'art et à Frank Apertet.
14. Entretien écrit de l'auteur avec Xavier Douroux, février 2013.
15. Bruno Latour, « Gabriel Tarde », dans Didier Debaise (éd.), *Philosophie des possessions*, Dijon, Les presses du réel, 2011, p. 13.
16. *Ibid.*, p. 14.
17. Entretien de l'auteur avec Marie Cool et Fabio Balducci, 5 décembre 2013.
18. Voir Heidegger, « L'art et l'espace », *Questions IV*, trad. de l'allemand par J. Beaufret, Paris, Gallimard, 1976.
19. Maud Hagelstein « Art contemporain et phénoménologie », dans Thierry Davila et Pierre Sauvanet (éds), *Devant les images. Penser l'art avec Georges Didi-Huberman*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p. 165.
20. Heidegger, « L'art et l'espace », art. cité, p. 102.
21. « La vacance du spectateur. Entretien avec Marie Cool et Fabio Balducci par Laurent Goumarre », art. cité, p. 68.
22. Entretien écrit de l'auteur avec Xavier Douroux, février 2013.
23. Le régime d'existence des actions se trouve donc en deçà de l'œuvre située ou spacieuse.
24. Voir la pièce *Sans Titre*, 2005 (feuille de papier blanche, boule de coton) et *Sans titre*, 2004 (scotch, table).
25. Charles Péguy, *Notre Jeunesse* [1911], t. III, Paris, Gallimard, 1992, p. 20.
26. Expression employée par Cornelia Butler à propos des actions de Cool Balducci menées au MoMA durant l'exposition « On Line, Drawing Through the Twentieth Century », novembre-février 2011. Cornelia Butler

utilise la notion d'«analogique» par opposition au «numérique».
27. On pourrait aussi citer *Sans titre*, 2007 (ouverture dans le mur, feuille de papier A4, lumière, table). La lumière naturelle éclaire une partie de la table. En avançant progressivement dans la direction de la lumière une feuille de papier, celle-ci semble se charger de lumière.
28. Notons que la vidéo de cette action ne dure que 53 secondes. Celle-ci est le plus souvent présentée en boucle. La durée de l'action ne modifie en rien ce principe d'équivalence avec le temps présent, mais au contraire le renforce.
29. Camille Riquier, «Charles Péguy», dans *Philosophie des possessions*, *op. cit.*, p. 228.
30. Samuel Beckett, *En attendant Godot*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981, p. 66.
31. John G. Gunnel, *Political philosophy and Time*, Middletown, Connecticut, 1958 cité par John Zerzan, *Aux sources de l'aliénation*, Montreuil, L'insomniaque, 1999, p. 18.
32. Pièce récemment entrée dans les collections du Musée national d'art moderne.
33. Voir Pier Paolo Pasolini dans l'émission télévisée «Controcampo. Italiani oggi», Italie, RAI tre, 1974, 17'15" et J. Zerzan, *Aux sources de l'aliénation*, *op. cit.*
34. Texte de présentation de l'exposition Marie Cool Fabio Balducci «"Il nunc s'e fatto scia" (Franco Scataglini)», Dijon, Le Consortium, 15 février-14 avril 2013.
35. C. Riquier, «Charles Péguy», art. cité, p. 228.
36. *Ibid.*
37. Terme emprunté à Camille Riquier qui décrit la relation de possession en employant le verbe «incorporer», *ibid.*, p. 202.
38. Arnaud Macé, «Introduction», dans *id.* (ed.), *La Matière*, Paris, Flammarion, 1998 : «On pourrait l'entendre au sens fort, optant alors pour ce que l'on pourrait appeler un phénoménisme radical : la matière n'existe que là et au moment où elle est perçue. Une autre version possible de cette même règle serait de penser que la matière ne peut exister qu'en étant perceptible en soi, même si à tel moment il se peut qu'elle existe sans que personne ne soit là pour la percevoir» (p. 14).
39. *Ibid.*, p. 15.
40. Voir *ibid.*
41. «La transparence revient souvent; la question est d'en exercer sa qualité. Dans une de nos premières pièces *Sans titre*, 1998/2000, on en pratiquait sa «chaleur» : Marie se tient d'abord debout sous une bâche en plastique très légère de 5 x 5 m (une référence à la figure de «l'homme poisson» de Paul Thek), qui reste gonflée grâce à la chaleur de sa respiration, puis Marie se laisse tomber. La bâche forme alors une sorte d'igloo ni organique ni géométrique, qui reste en place pendant une trentaine de minutes grâce à la différence de température de l'air... La transparence trouvait là une de ses formes possibles, un dessin modifiable» («La vacance du spectateur. Entretien avec Marie Cool et Fabio Balducci par Laurent Goumarre», art. cité, p. 68-70).
42. Pièce récemment entrée dans les collections du Musée national d'art moderne.
43. Voir à ce sujet Hegel, *Science de la logique, doctrine de l'essence*, trad. de l'allemand par G Jarczyk et P.-J. Labarrière, Aubier- Montaigne, Bibliothèque philosophique, 1976, vol. 2, t. I, livre III, p. 93-105.
44. «La forme présuppose la matière; elle la présuppose justement en ce qu'elle se pose comme quelque chose de sursumé, partant se rapporte à cette identité sienne comme à quelque chose d'autre. Inversement, la forme est présupposée par la matière; car celle-ci n'est pas l'essence simple qui est immédiatement elle-même la réflexion absolue, mais elle est cette même essence déterminée comme le positif, savoir qui n'est que comme négation sursumée» (Hegel, *Science de la logique, doctrine de l'essence*, *op. cit.*).
45. Il s'agit pour le duo « de mettre tout au même niveau : d'amener le sol (béton, parquet, etc.) au niveau de la main. Ce qui signifie élever le sol ou baisser la main» («La vacance du spectateur. Entretien avec Marie Cool et Fabio Balducci par Laurent Goumarre», art. cité, p. 68).
46. Entretien de l'auteur avec Xavier Douroux, février 2013.
47. Maguerite Porete, *Le Miroir des âmes simples et anéanties*, Paris, Albin Michel, 1997 : «La vérité du croire est d'être tel que ce que l'on croit. [...] Celui qui croit quelque chose, c'est celui qui est tel que ce qu'il croit» (p. 174).
48. *Ibid.*

Mathilde de Croix est actuellement chargée de recherche auprès de Camille Morineau et assiste Florence Ostende et Jean-Luc Moulène, commissaires de l'exposition «Rolling Club» au Plateau (Lyon) pour la Biennale Internationale Design Saint-Étienne en 2015. Elle a également travaillé auprès de Michel Gauthier à la préparation de la sixième édition du Nouveau Festival en 2015 au Centre Pompidou et prépare la publication des *Écrits complets de Rémy Zaugg*, sous la direction d'Eva Schmidt, à paraître aux Presses du réel. Elle est l'auteur d'un article sur la méthodologie de l'exposition de Rémy Zaugg à paraître dans le catalogue accompagnant la rétrospective de l'artiste au Museum für Gegenwartskunst de Siegen en 2015.



Sans titre | 2004

2 feuilles de papier A4, biafine
Vidéo, 1'41
Collection MoMA (New York), Frac Lorraine (Metz)
Courtesy Marcelle Alix (Paris)

MARIE COOL
FABIO BALDUCCI

How the Thing Sings

¬ Marianne Derrien

How the Thing Sings est une chanson de Bill Orcutt, une référence chère à Marie Cool et Fabio Balducci[1]. Avec l'ex-guitariste de la formation punk hardcore Miami Harry Pussy, le duo d'artistes partage une posture radicale. Depuis 2002, ils développent une œuvre poétique à la fois performative, visuelle et sonore, basée sur des dispositifs rudimentaires utilisant des matériaux simples issus du quotidien. Pour Cool/Balducci, le format de l'exposition relève de la variation musicale, de la capacité à tenir une note et à sculpter l'espace. Dans cette « mécanique vibratoire » qui témoigne d'une expérience subjective, main et matériau se conjuguent pour révéler une autre façon d'ancrer le corps dans le réel. Ces contraintes esthétiques, économiques et institutionnelles peuvent troubler les systèmes de production en place et imposent miraculeusement un silence. De l'action même à son exposition, le présent du faire se confronte au travail de la représentation en train de se faire.

1 • Marie Cool et Fabio Balducci travaillent ensemble depuis 1995.

How the Thing Sings is a Bill Orcutt song, a reference dear to Marie Cool and Fabio Balducci.[1] This artists' twosome shares a radical stance with the former guitarist of the hardcore punk group Miami Harry Pussy. Since 2002, they have been developing a poetic oeuvre that is at once performance-related, visual and acoustic, based on rudimentary systems using simple everyday materials. For Cool/Balducci, the exhibition format stems from musical variation, and the capacity to hold a note and sculpt space. In this "vibratory mechanics" which illustrates a subjective experience, hand and material combine to reveal another way of anchoring the body in reality. These aesthetic, economic and institutional restrictions may disturb the production systems in place and miraculously impose a silence. From the action itself to its display, the present state of making is contrasted with the task of representation in the process of being made.

1 • Marie Cool and Fabio Balducci have been working together since 1995.

Recourant à des savoirs-faire minutieux et à de nombreuses références à la fois politiques, poétiques et historiques, la figure solitaire de Marie Cool pointe la démesure de la technicité et de notre subordination à ses multiples outils, la « tâche technique » et la responsabilité qui lui incombent prenant alors une ampleur inattendue. Depuis quelques années, les deux artistes délèguent toutefois certaines de leurs actions pour éviter de s'enfermer dans un langage plastique formaté – voire idéologique – qui serait spécifique au corps de Marie Cool. Des éléments dits « de travail » – feuille de papier, crayon, ruban adhésif, mouchoir, fil de coton, verre d'eau, etc. – constituent le répertoire formel de ce qu'ils qualifient eux-mêmes de « sculptures non stables avec corps ». Cool/Balducci investissent autant le plan que le volume, tout en leur conférant une dimension temporelle. L'exposition procède ainsi d'un montage où dessins, installations, vidéos et actions se combinent « pour former une chambre d'écho à une démarche existentielle[2] » et pragmatique. Les silences ou les bruits connexes des espaces participent pleinement à l'élaboration de l'œuvre et à son expérimentation. Les propositions se répètent à l'identique, parfois dans le même ordre, sans qu'aucune parole n'interfère. Hypnotiques, aux rythmes métronomiques, les œuvres se chargent d'une intensité explosive lorsque survient le moindre écart à même de placer à niveau égal corps et matière. Avec une récurrence impliquant une durée et une mécanisation du corps comparable à celle de l'ouvrier, Marie Cool marche, parcourt les espaces d'exposition, reste assise à une table pendant plusieurs heures, exécutant un geste, encore et encore : tracer à l'aide d'un fil des formes géométriques, repousser de la main des crayons à papier, toucher du bout des doigts un ruban adhésif tendu d'un point à un autre pour en extraire une sonorité particulière, etc. La main guide la pensée et réciproquement. D'emblée, la sensation de ralentissement est frappante, tout se scrute et s'ausculte. Fabio Balducci a filmé plusieurs de ces actions, les saisissant à la manière de séquences cinématographiques, comme une nouvelle matière capable de défier le temps. Les sonorités diverses produites par ces mouvements sont absentes du film, qui, à travers un « silence tel une voix adaptée à notre temps[3] », instaure une impression d'irréalité.

Sans titre (notes pour action) | 2010

Techniques mixtes
Dimensions variables
Courtesy Marcelle Alix (Paris)

Resorting to detailed forms of know-how and numerous political, poetic and historical references, the solitary figure of Marie Cool pinpoints the excessiveness of technicity and our subordination to its many different tools, with the "technical task" and the responsibility incumbent upon it thus taking on an unexpected breadth. For some years now, the two artists have nevertheless been delegating their actions to avoid becoming confined within a formatted – not to say ideological – visual language, specific to Marie Cool's body. So-called "work" factors – sheet of paper, pencil, adhesive tape, handkerchief, cotton thread, glass of water, etc. – make up the formal repertory of what they themselves describe as "unstable sculptures with bodies". Cool/Balducci use planes as much as volumes, while lending them a time-based dimension. The exhibition thus proceeds from an assembly in which drawings, installations, videos and actions are all combined "to form an echo chamber with an essential, existential approach".[2] The connected silences and noises of spaces play a full part in the preparation of the work and its experimentation. Proposals are repeated in identical ways, sometimes in the same order, without any word interfering. The hypnotic works, with their metronomic rhythms, are filled with an explosive intensity when there is the slightest difference capable of putting body and matter on the same level. With a recurrence involving a duration and a mechanization of the body, comparable to that of the worker, Marie Cool walks, makes her way through the exhibition areas, remains seated at a table for several hours, making a gesture, over and over again: tracing geometric shapes with a thread, pushing pencils away with her hand, touching with her finger-tips an adhesive tape stretched from one point to another, so as to get a particular pitch of sound from it, etc. The hand guides the thought, and vice versa. Right away, the sensation of slowing down is striking, everything is peered at and listened to. Fabio Balducci has filmed several of these actions, capturing them like film sequences, like a new matter capable of defying time. The different sounds produced by these movements are absent from the film which, through "a silence as a voice adapted to our period",[3] introduces an impression of unreality.

Contrasting with the mute subjectivity of man and the mystery of his intractable otherness, the table represents one of the fields of action above which Marie Cool's body moves. With their variable geometry, the works produced in these limited spaces are essentially connected with drawing.

Sans titre | 2011

Fil de coton, scotch, eau, table
Vidéo, 1'06
Courtesy Marcelle Alix (Paris)

[2] Béatrice Josse, introductory essay to the exhibition "La mia mano come organo", FRAC Lorraine, Metz, 1 December 2012-17 February 2013.

[3] John Zerzan, *Aux sources de l'aliénation*, Montreuil, L'Insomniaque, 1999, p. 103.

Sons titre | 2000

Kleenex, table
Vidéo, 5'43
Courtesy Marcelle Alix (Paris)

Sans titre | 2011

Crayons de couleur, table
Vidéo, 1'17
Courtesy Marcelle Alix (Paris)

S'opposant à la subjectivité muette de l'homme et au mystère de son irréductible altérité, la table constitue l'un des champs d'action au-dessus duquel le corps de Marie Cool se meut. À géométrie variable, les créations réalisées sur ces espaces limités sont foncièrement liées au dessin. La mise en rapport de la création et du travail, de la sensibilité et de la contrainte, permet de se défaire du conflit entre métaphysique et matériel. Les expositions « Come tavolo, come lago, come vivo spazio » au Centre d'art contemporain – La Synagogue de Delme, et « La mia mano come organo » au FRAC Lorraine en 2012-2013 ont donné lieu à un éventail de textures sonores (bruissements, craquements, souffles, etc.) produites par la main, selon une approche physique de l'espace à la fois intransigeante et modulable.

Certaines parcelles « occupées » deviennent le réceptacle de lignes de temps et de « partage du travail », comme en témoignait également l'exposition « Une vibration inaudible à l'oreille nue... (mais évidente en mathématiques) » présentée en 2010 au CAC Brétigny. « Certains dans la société s'investissent au service d'un ordre matériel et formel, ils définissent par exemple le format standard d'un papier A4, la géométrie des portes ou l'architecture des espaces. D'autres comme Marie Cool et Fabio Balducci se destinent à la révolte de la matière et à celle des formes. Les premiers obéissent à un régime de visibilité qui affirme le caractère fini des choses. Ils participent au règne du produit qui s'offre comme une totalité sans marge ni revers. Les seconds travaillent sur les bords occultés de ces produits finis pour donner à leurs contours dépréciés une forme de présence. Ce qui est visible dans l'exposition de Marie Cool et Fabio Balducci n'est pas seulement ce qui est présent, comme c'est le cas chez les démonstrateurs d'ustensiles ménagers ou de bricolage installés à la marge des grands magasins. L'exercice de répétition infinie sur un objet n'est pas simplement en vue d'imposer son usage unique[4] », précise Pierre Bal-Blanc, commissaire de l'exposition.

Les œuvres étant systématiquement dépourvues de titre, seule la richesse textuelle de ceux qu'ils attribuent à leurs expositions souligne l'importance des mots, laquelle contraste avec le mutisme de Marie Cool. On pourrait y voir

[4] Pierre Bal-Blanc, « La Révolte de la matière et l'insurrection des formes », texte pour l'exposition « Une vibration inaudible à l'oreille nue... (mais évidente en mathématiques) », CAC Brétigny, 21 mars-24 avril 2010.

Sans titre | 2006

4 feuilles de papier A4, table (180 × 100 cm)
Vidéo, 2'11
Courtesy Marcelle Alix (Paris)

The linkage between creation and work, and between sensibility and constraint, makes it possible to get away from the conflict between the metaphysical and the material. The exhibition "Come tavolo, come lago, come vivo spazio" at the Centre d'art contemporain - La Synagogue de Delme, and "La mia mano come organo" at the FRAC Lorraine in 2012-2013, gave rise to a range of acoustic textures (rustling, cracking, blowing, etc.) produced by the hand, using a physical approach to space that is intransigent and can also be modulated.

Certain "occupied" parcels become the receptacle of time lines and "work sharing", as is also illustrated by the exhibition "Une vibration inaudible à l'oreille nue... (mais évidente en mathématiques)", held in 2010 at the CAC Brétigny. "Certain members of society invest themselves in the service of material and formal order; they define, for example, the format of a standard A4 sheet of paper, the geometry of doors or the architecture of physical spaces. Others such as Marie Cool and Fabio Balducci aim at a revolt of matter and form. The former conform to a regime of visibility that underscores the determined character of things; they contribute to the reign of products that are offered as an irreversible totality without limits. The latter work at the occluded margins of finished products in order to give their depreciated contours a presence. What is rendered visible in Marie Cool and Fabio Balducci's exhibition is not confined to what is present, as is the case with demonstrators of home or DIY appliances in department stores. The act of infinite repetition as it is applied to an object is not simply undertaken in order to confine it to a single use",[4] Pierre Bal-Blanc, the exhibition curator, points out.

Because the works are systematically titleless, only the textual richness of the exhibitions' titles underscores the importance of words, which contrasts with Marie Cool's wordlessness. We might see here a disquieting echo in the industrial world and in the recent changes in work-related terminologies, as observed by Jean-Luc Godard: "There are 'jobs', but there is no work any more. We say that it is important to 'save jobs'. There are still workers, however,

[4] Pierre Bal-Blanc, "The Revolt of Matter and the Insurrection of Forms", essay for the exhibition "Une vibration inaudible à l'oreille nue... (mais évidente en mathématiques)", CAC Brétigny, 21 March–24 April 2010.

Sans titre | 2009

Papier, table (220 x 400 cm)
Vidéo, 27'
Courtesy Marcelle Alix (Paris)

un écho troublant au monde industriel et aux mutations récentes des terminologies liées au travail, ainsi observées par Jean-Luc Godard : « Il y a des "emplois", mais il n'y a plus de travail. On dit qu'il faut "sauver l'emploi". Pourtant, il y a toujours des travailleurs, mais ce qui manque, c'est le travail physique, les possibilités de créer avec ses mains[5]. »
Le langage du corps et sa juste valeur constituent le fil conducteur de la pratique de Marie Cool et Fabio Balducci. L'exploration tout en subtilité de l'extrême lenteur permet d'atteindre à son paroxysme l'allégorie d'une humanité qui tente de se raccrocher au moindre souffle de vie. Pour en finir avec « la main invisible[6] » du système marchand, le duo d'artistes propose de nouvelles « unités de mesure », en référence à l'œuvre de Pier Paolo Calzolari, artiste italien proche de l'Arte Povera qui développe dans les années 1960 une série d'actions rendant compte des passages de la matière d'un état à un autre. « Ce qui m'intéresse, précise-t-il, c'est d'accepter les matériaux avec une certaine démocratie sans penser qu'il existerait une aristocratie entre eux. Partant de là, ils deviennent un outil pour mettre en forme une idée et développer une œuvre[7]. »

Allant au bout de cette logique, Cool/Balducci font naître un monde sous nos yeux. Accordant une grande importance à la main évoluant au sein d'espaces de production – du lieu d'exposition à la feuille de papier –, les exercices auxquels ils se livrent sont un outrage poétique aux règles et croyances en vigueur. Ces « éléments de vie » symbolisent la résistance et l'affirmation d'une temporalité libérée, refusant de se plier aux injonctions de la société du travail, abolissant normes et conventions dans l'intention de « corriger » le monde. Les deux artistes inscrivent leur démarche dans la lignée de théories critiques comme celle du philosophe américain John Zerzan qui analyse l'impact des technologies, devenues outils de contrôle, sur nos comportements[8]. Jacques Ellul offre une autre approche du « système technicien[9] » : selon lui, il nous aurait fait perdre notre capacité à redéfinir des modèles de vie en lien avec les rythmes naturels, constat pessimiste des effets négatifs du développement des industries principalement « culturelles » sur le désir d'émancipation – ce désir caché ou perdu que Cool/Balducci tentent de réactiver. Ils se rapportent d'ailleurs également au luddisme, initié au XVIIIe siècle à Londres par Ned Ludd, qui prône une révolte impliquant la destruction des moyens de production. Ces « briseurs de machines » ont mis en évidence les soumissions et mutilations opérées dans les rapports humains par les mécanismes parfois mensongers de l'éducation, de la communication ou de l'information. ■

Sans titre (dessins préparatoires) | 2005-2013
Photocopies A4
Courtesy Marcelle Alix (Paris)

[5] Jean-Luc Godard, entretien avec Stéphane Benoit-Godet et Myret Zaki, « Les Économistes ? Il faut les fusiller », *Bilan* (bilan.ch), 12 décembre 2012.

[6] Selon l'économiste Adam Smith, la quête de l'intérêt personnel contribue au bien commun. Cette notion a été reprise et repensée par Noam Chomsky et John Zerzan.

[7] Pier Paolo Calzolari, « Appunti, appunto », *Pratiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 45.

[8] Voir John Zerzan, *op. cit.*

[9] Jacques Ellul, *Le Système technicien*, Paris, Le Cherche midi, 2004.

but what's missing is physical work, the possibility of creating with your hands."[5]

The language of the body and its proper value represent the thread of Marie Cool & Fabio Balducci's praxis. The altogether subtle exploration of extreme slowness makes it possible to attain, in a paroxysmal way, the allegory of a humanity trying to cling to the slightest breath of life. In order to be done with "the invisible hand"[6] of the commercial system, the two artists propose new units of measurement, in reference to the work of Pier Paolo Calzolari, an Italian artist close to Arte Povera who, in the 1960s, developed a series of actions describing the shifts of matter from one state to another. "What interests me, he specified, is to accept materials with a certain democracy without thinking that there may be an aristocracy between them. Starting from here, they become a tool for forming an idea and developing a work."[7]

Taking things to the conclusion of this logic, Cool/Balducci bring a world into being before our very eyes. According considerable importance to the hand evolving within production areas – from the exhibition venue to the sheet of paper –, the exercises in which they become involved are a poetic outrage in relation to the rules and beliefs in force. These "elements of life" symbolize the resistance and assertion of a liberated time-frame, refusing to give in to the injunctions of the society of work, doing away with norms and conventions with the intention of "correcting" the world. The two artists include their approach in the tradition of critical theories like that of the American philosopher John Zerzan, who analyzes the impact of technologies, which have turned into control tools, on our behaviour.[8] Jacques Ellul offers another approach to "the technological system":[9] according to him, it has caused us to lose our capacity to re-define life models linked with natural rhythms, a pessimistic acknowledgement of the negative effects of the development of mainly "cultural" industries on the desire for emancipation – that hidden or lost desire which Cool/Balducci are trying to bring back to life. They also refer, incidentally, to Luddism, ushered in during the 18th century in London by Ned Ludd, who advocated an uprising involving the destruction of the means of production. Those "machine destroyers" showed up the submission and mutilation at work in human relations, caused by the at times mendacious mechanisms of education, communication, and information.

translated by Simon Pleasance & Fronza Woods

[5] • Jean-Luc Godard, interview with Stéphane Benoit-Godet and Myret Zaki, "Les Economistes ? Il faut les fusiller", *Bilan* (bilan.ch), 12 December 2012.

[6] • According to the economist Adam Smith, the search of self-interest contributes to shared well-being. This notion has been used and revamped by Noam Chomsky and John Zerzan.

[7] • Pier Paolo Calzolari, "Appunti, appunto", *Pratiques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 1998, p. 45.

[8] • See John Zerzan, *op. cit.*

[9] • Jacques Ellul, *The Technological System*, New York, Continuum Press, 1980.

londres

MARIE COOL
FABIO BALDUCCI

Untitled (Prayers) 1996-2005
South London Gallery, Londres
3 - 5 mars 2005
Kampnagel, Hambourg
27 - 28 mai 2005

Ils se sont rencontrés en 1995, ont commencé à travailler immédiatement à des actions qui, en quelques minutes, imposaient la force d'une image. Il leur a fallu attendre cinq années avant de se résoudre à présenter leurs *Untitled (Prayers)* lors de festivals de danse, de programmations, de performances dans des musées, aujourd'hui à la South London Gallery. En tournant autour d'un corpus, entre blancheur et transparence, composé de feuilles de papier, de sucre, de sel, de scotch, et autres sacs plastique, Marie Cool prête son corps vêtu de noir à de petites expériences physiques et plastiques qui définissent la performance comme le lien délicat et inespéré entre le théâtre et la peinture.

Les *Untitled (Prayers)* de Marie Cool et Fabio Balducci ne racontent rien, elles disent la vérité. Elles se tiennent en dehors de toute narration et opposent à la tentation de fiction la présence butée de ce qu'on serait tenté d'identifier comme relevant de l'autisme, de la tautologie.

Aussi la description peut-elle en former la critique suffisante. Il suffit de dire que Marie Cool se tient sur le côté, se passe les mains dans une pommade, ramasse une poignée de sel, qu'elle gagne le milieu de l'espace, se place au milieu de deux feuilles blanches format A4 posées au sol, ouvre les bras en croix, les paumes ouvertes vers le sol, et laisse tomber le sel sur les feuilles. Voilà l'action. Mais la description doit continuer : le sel – rendu invisible par la distance – crée un bruit de pluie en touchant les feuilles. Voilà l'image.

La réussite de la performance – car elle n'est jamais loin de l'échec : une position mal calculée, un son imprévu, et tout peut s'effondrer… – est dans sa capacité à creuser le regard du spectateur jusqu'à faire naître quelque chose de l'ordre de la vision. Car que regardons-nous ? Une officiante immobile les bras et paumes ouverts entre deux feuilles de papier blanc. Et qu'avons-nous vu ? Le bruit de la pluie rendu perceptible par le maintien de la durée. Voir le bruit : telle est la justesse de cette expérience physique aussi humble que le geste est vrai. S'il est question de vérité, elle est le résultat du repli de l'image sur l'action, dans la création de leur coïncidence tautologique : quand l'action fait l'image ! Ce geste, Cool/Balducci l'ont nommé «Prière», ils l'ont mis juste après la mention «Untitled», et l'ont placé entre parenthèses, de telle sorte qu'on comprend cette «prière» enveloppée de sa bulle typographique comme un état diffus du «Untitled» qui est moins un refus de nommer qu'une résistance à la théâtralité.

«Nous ne voulons pas être dans la représentation, ni dans la narration. Dès le début, on a compris qu'il fallait nous en échapper, et les longues pauses que Marie tient entre chaque action sont précisément là pour cela. Un jour, quelqu'un nous a demandé pourquoi nous ne faisions pas le spectacle en 15 minutes, soit la durée des actions additionnées. Mais cela ne nous intéresse pas. Ce qu'on cherche, c'est juste toucher une chose et la laisser, surtout ne rien construire.»

Dès lors, une question parcourt le dispositif spectaculaire de Cool/Balducci : comment enchaîner les actions sans qu'un récit advienne, puisque la vérité repose dans chaque action, non pas dans leur agencement dramaturgique. Comment opérer le recentrage de chaque action ? Marie Cool et Fabio Balducci répondent en collant à la formulation de l'énoncé et pensent littéralement en termes de géographie pour déplacer les zones de leur travail : pour recentrer chaque action, il faut gagner régulièrement la périphérie. Aussi Marie se retire-t-elle systématiquement sur le côté, pour quelques longs instants, jusqu'à effacer l'idée qu'il puisse s'agir d'un entre-deux, entre-deux actions, d'un entracte en somme. Elle sait que la durée de sa «pause» efface le souvenir de l'image précédemment actionnée. Sa pause ? Quelque chose de l'amnésie. La retraite sur la périphérie ? Le dessin d'une géographie de la mémoire pure, parce que débarrassée du souvenir qui fait lien et obéit à la logique de l'enchaînement producteur de fiction. À l'opposé de la mémoire moderniste et circulaire – Proust qui retrouve dans les dernières pages le temps des premières lignes – la mémoire pure travaillée par Cool/Balducci constitue simultanément l'acte de retrait auquel elle se réfère, bref une mémoire contemporaine et performative, tautologique, pourquoi pas.

Frontalité picturale

La vérité de la présentation est liée à ce mouvement renouvelé d'aller-retour centre/périphérie. Ça ne signifie pas que les *Untitled (Prayers)* soient privés de centre, mais que le centre ne peut être considéré comme le principe organisateur du spectacle. En passant du centre à la périphérie, de l'action à la pause, Marie Cool imprime une ligne horizontale au déroulement du spectacle. Si on veut penser que chaque action/image se développe sur un axe vertical : celui de la prière, du corps de Marie le plus souvent debout, un rouleau de papier blanc posé à la verticale sur la tête et qui se déroule jusqu'au sol (2004), les bras qui se lèvent sous l'impulsion d'une aspirine effervescente dans un verre d'eau (2001), les deux bras et le corps tendus sur la pointe des pieds sous une bâche en plastique transparent (1998-2000) ; bref, si les actions s'éprouvent le plus souvent dans la verticalité, elles rencontrent toujours la stase horizontale de la pause qui les coupe dans leur élan afin qu'elles n'atteignent pas le sommet ou la grandiloquence de gestes manifestes. Ce travail de nivellement, Cool/Balducci l'inscrivent au cœur d'une de leur prière : la paume de la main avance et caresse l'un après l'autre le sommet de quatre monticules de sucre blanc dans une seule

«Untitled». 2003

They met in 1995, started working together at once, performing actions that, in the space of a few minutes, managed to convey a powerful image. It took them five years, though, to decide to present their *Untitled (Prayers)* at dance festivals and in other programs of performances in museums. Just now they are at the South London Gallery. Moving around a whitish-transparent form made up of sheets of paper, sugar, salt, sticky tape and plastic bags, Marie Cool lends her body to modest and slight physical and visual experiences that define performance as the delicate and unexpected link between theater and painting.

In *Untitled (Prayers)* Marie Cool and Fabio Balducci tell no stories; they tell the truth. These pieces are resolutely non-narrational and, instead of fiction, put forward the stubborn presence of what it is tempting to identify as something related to autism and tautology.

And so, for the critic, description may suffice. It is enough to say that Marie Cool stands to one side, puts her hand in some lotion, picks up a handful of salt, moves to the center, stands between two A4 sheets of paper laid on the floor, stretches out her arms crosswise, palms facing the floor, and lets the salt fall onto the paper. That is the action. But here description must continue. The salt, made invisible by distance, sounds like rain when it hits the paper. That is the image. The success of such performances—and failure is never far away: a miscalculated position, an unexpected sound can bring it all crashing down—hinges on their capacity to work on the spectator's gaze until they elicit something like a vision. For what are we looking at here? A motionless officiant, arms and palms open, standing between two sheets of white paper. And what do we *see*? The noise of rain, made perceptible through duration. Seeing noise: that is the nub of this physical experience that is as humble as its actions are true. And if truth does come into all this, it is because the image is enfolded within the action, because of their tautological coincidence. The action makes the image. Cool/Balducci call this action "Prayer," putting the word just after the statutory "Untitled" and in parentheses, so that we understand that this prayer wrapped in its typographic bubble is a diffuse state of "Untitled," which word denotes not so much a refusal to name as a rejection of theatricality.

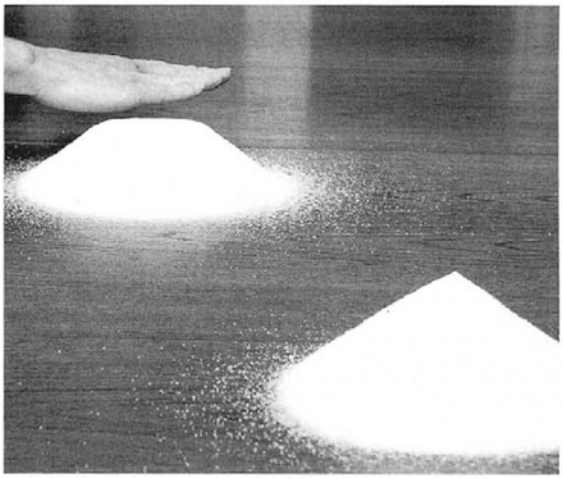
"We don't want to do representation, or narrative. Right from the start, we realized that we needed to get away from that, and that is precisely the purpose of the long pauses that Marie holds between each action. One day, someone asked us why we didn't do the show in fifteen minutes, which is the total duration of all the actions added together. But that doesn't interest us. What we are trying to do is just touch on something and then leave it. Above all, we don't want to build anything."

Pictorial Frontality

And so the question hanging over Cool/Balducci's stagings is this: how to make a sequence of actions without a story emerging from them, since the truth resides in each action and not in the dramaturgy of their order. How is each action to be recentered? Cool/Balducci's answer is to stick to formulating the gist of the thing. In order to displace the zones of their work, they think quite literally in terms of geography: to recenter each action, it is necessary first to move out to the periphery. Which is why Marie always goes to the side of the stage, for long enough to make us stop thinking that this action might be something between, between two actions—an intermission. She knows that the duration of her "pause" removes the memory of the image conjured up in her previous action. The pause? Something amnesiac. The withdrawal to the periphery? Drawing a geography of pure memory, pure because free of the recollection that forges links and obeys the logic of sequentiality that engenders fiction. In opposition to circular, modernist memory—Proust in his last pages rediscovering the time of his first lines—the pure memory that Cool/Balducci work on simultaneously constitutes the act of withdrawal to which it refers: in a word, a contemporary, performative and tautological memory. Why not?

The truth of the presentation is linked to this renewed back-and-forth movement between center and periphery. This does not mean that the *Untitled (Prayers)* have no center, but that the center cannot be considered as the show's organizing principle. By going from center to periphery, from action to pause, Marie Cool imposes a horizontal line onto the unfolding of the show. If we can think that each action/image develops along a vertical axis—that of prayer, of Marie's usually upright body, a roll of white paper placed vertically on her head and unrolling down to the floor (2004), arms rising, impelled by the fizzing of an aspirin in a glass of water (2001), the two arms and the body stretching up on tiptoe under a transparent plastic sheet (1998-2000): in short, if the actions are usually experienced as something vertical, they always come up against the horizontal stasis of the pause that cuts short their élan and prevents them from reaching the summit or grandiloquence of manifest gesture. This work of leveling is something that Cool/Balducci place at the center of their "prayer": the palm of the hand stretches out and, one by one, brushes gently over the tops of four piles of white sugar, this single movement cutting off their tops. A horizontal cutting verticals. We witness a gentle leveling. And one partial conclusion is that the horizontal economy of this show keeps the actions at the edge of representation.

This challenge to theater cannot be explained just by the rejection of theatricality, which these performances sometimes take to excess. Cool/Balducci's position can be understood in terms of the quality of their frontal presentation. Theatrical frontality? Pictorial



«Untitled». 2004

«Untitled». 2002

Artpress #310
05.2005
2/3

avancée, ce qui a pour effet de les couper. Une horizontale a coupé des verticales ; on vient d'assister à l'expérience douce d'une remise à niveau. On en conclura partiellement que l'économie horizontale du spectacle maintient les actions au bord de la représentation.
Cette défiance du théâtre se n'explique pas seulement par le refus des effets de théâtralité dont la performance se rend souvent coupable par excès. Une telle posture chez Cool/Balducci se comprend dans la qualité de leur présentation frontale. Frontalité théâtrale ? Picturale, répond Balducci : «*Depuis deux trois ans, on se dirige vers des actions de plus en plus figées, qui donne une qualité de peinture au travail frontal. On regarde beaucoup les primitifs italiens, les regards absents aux gestes qui parce qu'ils sont libérés de toute psychologie en deviennent exemplaires. Je pense qu'on se dirige vers la peinture, qu'on est sur le point de trouver comment transformer la présence de Marie en peinture.*»
La «danse» de Marie Cool est un premier pas vers son devenir peinture, car Marie danse quand elle ajoute corporellement une énigme à son action : elle marche aller-retour le long de feuilles pliées au sol, qui s'agitent dans le vent de son passage ; Marie garde la tête baissée… Or rien ne l'empêcherait de garder la tête haute, de marcher le regard droit devant. De quoi cette posture est-elle l'emblème ? En quoi participe-t-elle du dispositif de représentation ? Que dit ce visage replié ? D'abord qu'il est le détail de l'absorption du visage vers le corps, et du corps sur l'action. On peut y lire la figuration d'une prière, on y verra surtout le mouvement juste de la disparition. Car si Marie Cool baisse si souvent la tête, c'est peut-être pour n'avoir pas à baisser les yeux.
Baisser la tête, revient à pencher son regard, et du même coup à s'absenter au nôtre. Résultat : Marie Cool disparaît à vue en faisant corps avec l'action. Dès lors, elle peut bien raser tous les sommets de sucre du monde, aller et venir derrière toutes les feuilles de papier qui la saluent sur son passage, on est en droit de toujours se demander : mais que fait Marie Cool ? et de répondre systématiquement : elle ne nous regarde pas.
Littéralement absorbée dans sa «prière», l'officiante se soustrait non pas au spectacle, mais à l'économie de la représentation. Voilà : le spectacle de Marie Cool est dans l'effacement de sa représentation. Tout est affaire de distance : avoir la tête baissée pour à la fois faire corps à son action et nous maintenir à l'écart.
Se rejoue alors dans ce détail ce qui est à l'œuvre dans chaque action : un mouvement de clôture qui éloigne définitivement ces «prières» de la théâtralité… en les rapprochant du pictural. Il est en fait ici question de la place accordée au spectateur. Si on définit la théâtralité comme la construction artificielle qui serait dénuée de toute existence en dehors de la présence du public, on admettra la fonction de ce visage baissé dans l'action, comme le moyen radical pour fermer l'image produite à la présence du spectateur. Antithéâtralité, nous dit la posture de Marie Cool, absorbée dans son action au point d'ignorer la présence du spectateur, du moins de lui signaler que son action est indépendante de sa présence. Alors, on se souvient de débats historiques qui ont pu animer les esprits vers 1750, quand la peinture cherchait déjà à affirmer son autonomie, en refusant la dictature du spectateur. Refuser la théâtralité, suivant le manifeste pictural de Diderot, revenait à dégager la peinture des règles de représentation dictées par le théâtre, soit chercher à s'éloigner de la toute-puissance du regardeur et de contredire le fait que le tableau n'existerait que dans le rapport au public. Comment ? En fermant la peinture au spectateur, ce qui demande d'en passer par la représentation de personnages si profondément absorbés dans leurs occupations, qu'ils semblent inconscients de la présence de leurs spectateurs. Marie Cool ne fait pas autre chose, quand elle garde sur scène la tête baissée : absorbée, elle refuse obstinément le passage au théâtre et met à l'horizon de ses actions le mouvement pictural en général, la peinture religieuse en particulier. ■

Laurent Goumarre

«Untitled», 2004. (Ph. DR)

frontality, says Balducci: "For two or three years now," he says, "we have been moving towards actions that are increasingly static, that give the frontal work a painterly quality. We spend a lot of time looking at the Italian primitives, those absent gazes and gestures that, because they are free of psychology, become exemplary. I think that we are moving towards painting, that we are on the point of finding out how to transform Marie's presence into painting."
Marie Cool's "dance" is a first step towards her becoming a painting, for Marie dances when her body adds an enigma to her action: she walks back and forth past the sheets of folded paper on the floor, fluttering them with her movement. Marie keeps her head down, yet there is nothing to prevent her from walking with head held high, looking straight ahead. So what does her posture signify? How does it contribute to the representation? What does this reticent face tell us? First of all, that it is the detail of the face's absorption by the body, and, above all, of the body's absorption in the action. Here one can read the figure of a prayer, and see, above all, the exact movement of disappearance. For if Marie Cool bows her head often, perhaps it is so that she no longer needs to lower her eyes.

Withdrawal

To lower one's head is to lower one's eyes, and by the same token to be absent from our gaze. Result: Marie Cool disappears before us by becoming one with the body of her action. And so she can level all the piles of sugar she wants, walk to and fro past endless sheets of paper, that will levitate in acknowledgment—we will still want to ask: what is Marie Cool doing? And we will always answer: *not* looking at us.
Literally absorbed in her "prayer," the officiant withdraws not from the performance, but from the economy of representation. That's it: Marie Cool's performance enacts the withdrawal of representation. It's all a matter of distance: head down so as to be one with the action and keep us at a distance.
And so each detail replays the matter of each action: a movement of closure that permanently distances theatricality by bringing the actions into the realm of the painterly. I'll explain: this work is in fact about the place assigned to the spectator. If we define theatricality as an artificial construction that cannot exist without an audience, then we can see that the function of this face that looks downwards during the action, is to be a radical way of closing the image being produced to the presence of the spectator. Absorbed in her action, ignoring us or at least signaling that the action is independent of our presence, Cool embodies an anti-theatricality. This all harks back to those debates over painting in the mid-eighteenth century, when the artwork was already trying to assert its autonomy by refusing the dictatorship of the beholder. Refusing theatricality in accordance with Diderot's manifesto for painting meant freeing it from the rules of representation dictated by the theater, withholding it from the all-powerful beholder and denying that the painting existed only in its relation to the public. How? By closing off the painting to the beholder, in other words, by showing figures so absorbed in their actions that they seem unaware of the presence of someone looking.
And that is exactly what happens with Marie Cool. Keeping her head down on stage, absorbed in what she does, she obstinately refuses to take that step into theater, thus bringing within the horizon of her actions the general movement of painting, and the specific momentum of religious painting. ■

Laurent Goumarre
Translation, C. Penwarden

Artpress #310
05.2005
3/3