

Clément Cogitore, The Evil Eye, 2018, installation vidéo

# Duchamp de l'art

Expos

Comme chaque année, les œuvres des quatre prétendants au prix Marcel-Duchamp sont exposées à Beaubourg. Une vue sur l'art contemporain avec **CLÉMENT COGITORE, MOHAMED BOUROUISSA, MARIE VOIGNIER et THU-VAN TRAN.**

**LE PRIX MARCEL-DUCHAMP EST L'OCCASION** de voir de l'art contemporain exposé au musée national d'Art moderne. Fondée en 2000 par les collectionneurs réunis au sein de l'Association pour la diffusion internationale de l'art français (Adiaf), la galerie 4 du Centre Pompidou accueille pendant trois mois une exposition collective des artistes sélectionnés. Soit un tour d'horizon, certes restreint, mais où se laisse déchiffrer une tranche sur le vif de la scène contemporaine française, ses tendances et ses solipsismes. Cette année, l'annonce en février des quatre nominés révélait la place prépondérante donnée à la vidéo. Clément Cogitore, Mohamed Bourouissa, Marie Voignier et Thu-Van Tran travaillent tous

le film et la vidéo, du long métrage à l'installation vidéo, de la captation au smartphone au documentaire anthropologique. Au même moment se tient en Angleterre l'exposition d'un autre prix d'importance, The Turner Prize. Depuis la fin septembre, la Tate à Londres expose les œuvres des quatre nominés – Forensic Architecture, Nazem Mohalemen, Charlotte Prodger et Luke Willis Thompson –, s'exprimant eux-aussi par le médium de l'image en mouvement. Si l'exposition à Londres ne présente que des vidéos projetées sur écran, les propositions à Paris habitent l'espace selon différentes modalités. A Beaubourg, Clément Cogitore (lauréat du prix Marcel-Duchamp 2018) présente une vidéo sur écran

LED montée à partir d'extraits de banques de vidéos. Depuis le début des années 2000, l'artiste et cinéaste iraque la persistance de superstitions ancestrales au cœur de la rationalité scientifique. Ici, sa pièce amorce un tournant dans son travail, qui surprend d'autant plus qu'elle prend le train du post-internet avec une décennie de retard.

**Thu-Van Tran et Marie Voignier** présentent toutes deux des réflexions autour des angles morts de la visibilité. Historique pour la première, évoquant les années d'enfance qui succédèrent à la colonisation au Vietnam par une superposition de formes exsangues (sculpture, dessin, fresque, vidéo) dont aucune ne se suffit à elle-même. Géographique pour la seconde, partie au Cameroun filmer les stigmates de la colonisation chez les habitants d'un village pourtant vierge de toute trace d'urbanisation.

L'installation de Mohamed Bourouissa est la plus convaincante. La vidéo centrale le montre (hors champ, sa voix reliant les plans) en plein travail avec l'un des patients de l'hôpital psychiatrique de Hilda en Algérie où exerça Frantz Fanon, l'auteur des *Damnés de la terre* dont les écrits sur le corps colonial s'enracinent dans sa pratique de psychiatre. L'œuvre est projetée sur un écran parallélépipédique mobile, tandis qu'on la visionne assis tout autour sur une structure en bois blanc. Chez Bourouissa, la fonction de la vidéo n'est pas de témoigner ni de réparer, mais bel et bien de construire.

Comme lors de son exposition *Urban Riders* au musée d'Art moderne de la Ville de Paris au printemps dernier, la production d'images est avant tout un prétexte pour provoquer des rencontres entre des êtres, leurs histoires et leurs communautés. Ce que fabrique le dispositif, c'est également un temps étiré, instaurant au cœur de l'institution un forum où l'on s'attarde ensemble. Ingrid Luquet-Gad

Exposition du prix Marcel-Duchamp  
Jusqu'au 31 décembre,  
Centre Pompidou, Paris IV



**LeJournal  
desArts.fr**

ART CONTEMPORAIN

# Image et mémoire au cœur du 18<sup>e</sup> prix Marcel Duchamp

PAR MATHIEU OUI - LE JOURNAL DES ARTS

LE 4 OCTOBRE 2018 - 993 mots

Les quatre nommés du prix exposent au Centre Pompidou en attendant que le nom du lauréat soit dévoilé le 15 octobre.

Paris. C'est une sélection d'artistes particulièrement homogène que le comité de collectionneurs de l'Association pour la diffusion internationale de l'art français (Adiaf) a retenue pour le prix Marcel Duchamp 2018. Outre la stricte parité dans le choix des quatre nominés, ceux-ci appartiennent à la même génération. Dix ans à peine séparent Marie Voignier (née en 1974) de Clément Cogitore, le benjamin du quatuor, né en 1983. Ils partagent un goût prononcé pour l'image en mouvement et ils développent des préoccupations communes, autour notamment de l'histoire et de la mémoire post-coloniale. Une sélection de leurs travaux est présentée au Centre Pompidou. C'est le 15 octobre, durant la semaine de la Fiac, que sera dévoilé le nom du ou de la lauréat(e) de cette 18<sup>e</sup> édition.

## Mohamed Bourouissa, l'expérience de la résilience en Algérie

Né en 1978 à Blida (Algérie), Mohamed Bourouissa est sorti en 2007 diplômé de l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris. S'intéressant aux questions de ségrégations, de représentation et résistances aux stéréotypes, l'artiste aime à travailler sous le mode collaboratif. On a pu voir cette année au Musée d'art moderne de la Ville de



Paris, *Urban riders*, un film et une série d'installations autour des cavaliers noirs de Philadelphie. Pas le temps pour les regrets évoque l'hôpital Blida-Joinville, premier hôpital psychiatrique construit en Algérie, lieu d'une rupture révolutionnaire avec le confinement médical pratiqué à l'époque coloniale. Le psychiatre et philosophe Frantz Fanon y a introduit de nouvelles méthodes de soin, basées notamment sur une approche thérapeutique du jardinage, sur le théâtre, l'ergothérapie et des formes de socialisation des patients. Bourlem Mohamed, un patient qui bénéficia de ces ateliers thérapeutiques, est le guide de ce film de quatorze minutes dans lequel s'enchevêtrent des réflexions autour de la folie, la domination et les théories racialistes. L'artiste a imaginé une installation, sous la forme d'une structure de bois peint, pour diffuser cette vidéo.

### Clément Cogitore ou la fascination des images

À travers des films, des vidéos, installations et photographies, Clément Cogitore décline les différentes modalités de cohabitation des hommes avec leurs images. Il aborde les questions de rituels, de mémoire collective, de figuration du sacré. Pour le prix Marcel Duchamp, l'artiste propose *The Evil Eye*, montage inédit d'images d'archives de banques d'images (Getty, Shutterstock...) tournées à des fins publicitaires ou politiques. L'artiste avait déjà eu recours à ce réemploi d'archives dans certaines de ses précédentes œuvres telles *Chroniques* ou *Un Archipel*. Sous un rythme chaotique, le court-métrage d'une durée de quinze minutes dévoile une succession de figures féminines aux postures stéréotypées, sourires figés, ondulations de chevelure, suggérant un bonheur commercial continu, le tout sur fond de décors ajoutés en postproduction. Sous la forme d'une lettre adressée à un être cher absent, une voix féminine guide cette étrange saga. Passant de la peur à la mélancolie, de l'incantation à la fureur, cette voix semble captive dans un monde obsédé par la consommation. Étrange et hypnotique, cette compilation d'images stéréotypées et surexposées se déploie sous la forme d'une boîte optique qui capte le regard du spectateur.



## **Thu Van Tran, du langage à la forme**

Le parcours personnel de Thu Van Tran, née en 1979 à Ho Chi Minh-Ville, puis réfugiée en France lors de sa petite enfance, est marqué par l'histoire coloniale. Au croisement de multiples sources, l'histoire, la fiction et la littérature (à travers les figures de Jacques Derrida, Marguerite Duras, Philip Roth), son travail révèle un souci de donner une forme tangible à ses œuvres. Le caoutchouc, la cire (installation de troncs exposés à la Biennale de Venise en 2017), le bois, le papier... sont quelques-uns des matériaux qu'elle utilise. Deux des pièces présentées dans l'exposition collective du Centre Pompidou, *Les couleurs du gris* et *Trainée de poussière* détournent les épandages toxiques pratiqués par l'armée américaine dans les années 1960 au Vietnam. En quelques secondes, les plantations d'hévéas, résultat d'années de travail, se sont ainsi retrouvées anéanties par divers pesticides dont le tristement célèbre « agent orange ». Très sensible à la question du langage, l'artiste est partie de l'oxymore utilisé pour désigner les pesticides, *Rainbow Herbicides*, pour amorcer cette nouvelle création. Les couleurs du gris superposent au mur les six couleurs de l'herbicide, appliquées dans des ordres et opacités différents et aboutissant à cette tonalité grisaille. Mêlant, dessins sur papier, moulage en bronze, installation et film en 16 mm, les autres œuvres exposées témoignent de cette pratique plurielle.

## **Marie Voignier, immersion dans la forêt camerounaise**

La forêt est le fil vert de *Tinselwood*, tourné par Marie Voignier dans le sud-est du Cameroun. Dans cet environnement forestier aux allures de jungle se déploie une succession de séquences souvent silencieuses et contemplatives. La réalisatrice s'attache à des gestes : défrichage à la machette, construction d'un piège, tronçonnage d'immenses arbres, plantation d'un jeune cacaoyer... Il y a aussi les traces de l'histoire, souvent enfouies dans le sol, comme l'évocation de ces tombes creusées par les Allemands pendant la Seconde Guerre mondiale. Ils y auraient enterré leurs richesses avant de quitter précipitamment les lieux. Au fil des images, et en l'absence de tous commentaires, l'opacité de l'environnement n'est pas levée. Le film fonctionne comme une mosaïque d'évocations par l'image et la parole. Il y est question de sorcellerie, d'exploitation des ressources, mais aussi d'histoire et de pouvoirs. Ce n'est pas la première fois que Marie Voignier pose sa caméra au Cameroun. En 2010, l'artiste suit les pas d'un cryptozoologue dans la forêt du Cameroun sur la piste d'un animal fictionnel documenté par ses habitants (*L'hypothèse du Mokélé-Mbembé*, 2011). Sur place, elle mesure sa méconnaissance de l'histoire coloniale de la région. Il lui faudra plusieurs années avant de retrouver les paysans de Salapoumbé, avec qui elle mène une série d'entretiens pour tenter de comprendre comment cette histoire s'est effacée, transmise, transformée, reconstituée.



**Prix Marcel Duchamp 2018, Mohamed Bourouissa, Clément Cogitore, Thu Van Tran, Marie Voignier,**

Centre Pompidou, 10 octobre-21 décembre.

Cet article a été publié dans *Le Journal des Arts* n°508 du 5 octobre 2018, avec le titre suivant : Image et mémoire au cœur du 18e prix Marcel Duchamp



# Mouvement.net



Marie Voignier

Une incompréhension, un paradoxe ou un manque d'histoire. Les films de Marie Voignier émergent à partir des silences des récits historiques et médiatiques. Dans son atelier du XVIII<sup>e</sup> arrondissement de Paris, bercé par le passage des trains de la gare du Nord, on a retrouvé l'obstination bienveillante qui anime tous ses films.

Par Flora Moricet

Pour *L'hypothèse du Mokélé-Mbembé* réalisé en 2011 au Cameroun, Marie Voignier suivait pendant plusieurs semaines un cryptozoologue à la recherche d'un animal inconnu de la zoologie. Son dernier film *Tinselwood*, récompensé au FID cet été, revient sur le passé colonial du Sud-Est camerounais dont, nous dit-elle, on ne veut toujours pas parler en France. Des exactions commises et du travail forcé, la cinéaste compose différents tableaux d'une forêt filmée au travail, au présent.



**Pouvez-vous revenir sur la cryptozoologie ? En quoi cette recherche a interpellé votre pratique artistique ?**

« La cryptozoologie est la science des animaux qui ne sont pas reconnus par la zoologie officielle : le yéti, le monstre du Loch Ness, Big Foot, l'Okapi pour les plus connus. C'est donc l'étude de quelque chose qui n'est pas là et qui est remplacé, étudié, décrit par des photographies, des traces, des dessins, des schémas. C'est ce rapport à l'image de quelque chose qui n'existe pas « physiquement » qui m'intéresse et pour lequel j'ai suivi Michel Ballot.

« Évidemment, la recherche du Mokélé-Mbembé n'est pas la même que celle d'un Big Foot aux États-Unis. Dans cette région extrêmement enclavée de forêt tropicale camerounaise, ce que nous racontent les habitants renvoie à une autre conception de la zoologie extrêmement intéressante. L'héritage de la colonisation se fait déjà sentir dans ces échanges-là autour d'une bête. Le Mokélé-Mbembé nous amène à parler de ce qui existe, ce qui n'existe pas, de ce qui est mystique, d'autres modalités d'existences mobilisant d'autres types de croyances, de sciences ou de religion.



*L'hypothèse du Mokélé-Mbembé de Marie Voignier. p. D. R.*

**Vous avez une démarche proche de celle d'une historienne qu'on pourrait dire engagée, intéressée par la transmission d'une histoire locale.**

« C'est vrai qu'il y a cette dimension de recherche et d'enquête dans beaucoup de mes films. Tout film part pour moi d'un ensemble de questions en suspens, de paradoxes. Parfois, cette recherche a fait que j'ai été « rangée » du côté du journalisme. J'ai d'ailleurs fait un film là-dessus, *Hearing the Shape of a Drum* où je me fonds dans une masse de journalistes pour regarder la façon dont ils travaillent à la construction d'un récit médiatique. Mais je ne suis pas historienne, ni journaliste. Quand je fais des entretiens, je le fais dans l'idée de repérage pour un film. Pour préparer *Tinselwood*, je m'interrogeais sur la façon dont cette histoire est localement connue et transmise, ce qui en a été oublié, ce qui reste, ce qui est transformé.

Quand je pose des questions sur les brutalités coloniales, les gens me répondent bien volontiers mais ils sont plus préoccupés par le présent et l'avenir. La situation économique d'extrême précarité dans la région Est implique d'autres urgences, son enclavement imposé, l'absence de routes par exemple. C'est de cette économie au présent liée à la forêt, aux cultures, au sous-sol et au braconnage, que les gens ont envie de parler aujourd'hui et qui est la matière même de *Tinselwood*.



**Comment la sorcellerie très présente lors les entretiens menés dans le livre *La Piste rouge* qui accompagne le film s'articule-t-elle avec ces enjeux de pouvoir et de politique ?**

« Dès que les questions politiques sont abordées, inévitablement la sorcellerie fait partie de la discussion au même titre que le pouvoir exécutif ou coutumier. Quelles étaient les formes de contre-pouvoir à la colonisation ? Il y a eu bien sûr les indépendantistes de l'UPC (l'Union des Populations du Cameroun) mais leurs idées étaient peu répandues dans cette zone forestière complètement enclavée. La sorcellerie est une façon alternative d'organiser les circulations de pouvoir au sein d'un groupe social. Je suis donc allée voir un « sorcier », un guérisseur, Pierre Bakandja, pour qu'il me parle de son activité.

« Ce qui m'a également frappée dans le discours sorcier, c'est la nécessaire responsabilité humaine du malheur. Il est extrêmement délicat d'aborder la question des discours sorciers en raison de son exotisation historique. Mais contourner pudiquement le problème, c'est refuser de voir où se discutent et se construisent les circulations de pouvoir pour une partie importante des personnes que j'ai rencontrées.

**Le terme postcolonial vous paraît-il encore pertinent, notamment pour qualifier votre travail ?**

« Je n'utilise pas souvent le terme « postcolonial » pour parler de mon travail. Ce terme fonctionne comme un raccourci, avec tout ce que cela a de pratique, d'efficace et d'insuffisant. *Tinselwood* bien évidemment s'inscrit dans cette histoire politique-là. Pour le livre *La Piste rouge*, je suis arrivée avec ma question « Qu'est-ce que les Français ont fait là ? » et j'ai eu des éléments de réponse. Mais pour *Tinselwood*, j'ai voulu trouver au-delà des mots, quelles seraient les formes cinématographiques qui pourraient prendre en charge cette question politique. Comment le paysage porte-t-il cette histoire ? Moi qui ai filmé dans cette forêt quelqu'un qui cherche le Mokélé-Mbembé, comment vais-je filmer ce même paysage une fois que je sais qu'il a été le contexte d'une hécatombe ? Ce ne sont plus les mêmes paysages. *Tinselwood* filme ce paysage aussi dans ce qu'il est façonné par les personnes qui le traversent, le travaillent, y agissent. J'ai voulu interroger les différents rapports d'échelle, de perspectives, les différentes manières d'interagir avec la forêt – de la manipulation du brin d'herbe jusqu'à la tronçonneuse. Comment tous ces rapports-là à la forêt peuvent d'une manière complètement muette être des traces de l'histoire coloniale ? Je ne m'inscris pas dans une démarche ethnographique mais dans une volonté d'historiciser le regard.



*Tinselwood* de Marie Voignier. p. D. R.

**Vous semblez filmer à partir de lieux qui cristallisent le plus de contradictions sociales et politiques possibles. L'île tropicale artificielle allemande dans *Hinterland* a été construite sur une ancienne base militaire. Vous êtes aussi partie en Corée du Nord immergée au sein d'un groupe de touristes dans *Tourisme international* où vous n'avez filmé que ce qui était autorisé à filmer par le régime dictatorial.**

« Tropical Islands constitue en soi un espace contradictoire puisqu'il est implanté sur une ancienne base aérienne de l'Armée rouge, sur laquelle, après le départ des Russes a été construite une immense halle en forme de bulle, pour faire du transport de marchandise en zeppelin. Ce projet écologique a fait faillite. Des investisseurs sont alors venus construire ce parc d'attraction touristique avec comme base idéologique l'« authenticité tropicale ». Ils ont fait venir des plantes, des bouts d'architectures « tropicales » et pour finir des danseurs brésiliens qui ont ensuite été expulsés une fois les contrats finis. Cette région (Brandenburg) est traversée par une forte xénophobie. Ce nœud spatio-historique étrange devient le symptôme contemporain d'un rapport complètement paradoxal à l'autre, entre capitalisme, mondialisation et xénophobie.



*Hinterland* de Marie Voignier. p. D. R.

« Pour *Tourisme International*, la difficulté qui m'intéressait était la manière dont une dictature construit une image touristique, ce qu'elle donne à voir à des visiteurs occidentaux. Quels types de représentations, de mise en scène, de récits vont être mobilisés par le régime pour construire sa représentation officielle ? La position de touriste était la plus pertinente. C'est un endroit où non seulement on est autorisé à filmer mais il est attendu de nous qu'on filme. C'est là où la dimension d'enquête s'arrête. Je veux filmer depuis une position ouverte.

**En dehors de ce qu'on vous montre en Corée du Nord, est-il interdit de filmer ?**

« Il n'y a pas de « en-dehors ». On est forcément accompagné de guides locaux. En tant que ressortissant étranger on ne peut pas se promener librement et le guide nous emmène là où il est prévu d'aller.



*Tourisme International* de Marie Voignier. p. D. R.



**Qui sont ces guides nord-coréennes que vous filmez parfois dans un certain malaise face aux touristes étrangers ?**

« Qui sont ces gens, à qui a-t-on affaire ? Évidemment, une réponse binaire ne m'intéresse pas, elles ne font pas partie de la même façon que d'autres d'un peuple opprimé, car même chez les opprimés, il y a différentes classes. Quels sont leurs pouvoirs ? Où est le pouvoir ? Les guides sont à un endroit trouble puisqu'elles sont en général filles de diplomate ou de personnalités assez haut placées dans le régime. Elles ont vécu à l'étranger et sont là pour être les garantes d'une certaine image du pays auprès de ses visiteurs. Elles sont capables de nous présenter avec diplomatie la version officielle de l'histoire de la Corée du Nord de façon à ce que les Occidentaux puissent entendre, loin d'un discours rigide. Elles sont très fines ces jeunes femmes guides et elles sont à un endroit assez fascinant du trouble du pouvoir. »

*Propos recueillis par Flora Moricet*



## art agenda

- [Announcements](#) [Reviews](#) [Dossier](#) [About](#) [Subscribe](#)

by [SOPHIE GOLTZ](#)  
September 10, 2014

### ***São Paulo Round Up***

VARIOUS LOCATIONS, São Paulo

September 9, 2014

[Share on facebook](#)[Share on twitter](#)[Share on email](#)[Share](#)

The past 10 years have seen an expansion in the recognition of Latin American artists worldwide, as well as a multiplication of the numbers of galleries and art-related events in Brazil, especially in São Paulo. Being so, a survey of the city's growing number of contemporary art institutions such as galleries, museums, studios, and off-spaces can only be partly representative of the city's vast landscape of art and culture. But a survey can nonetheless offer another view on the cultural life of Sao Paulo beyond the world's second oldest biennial (after Venice, and founded in 1951), which has just opened it's door to the public. While the Bienal is looking for the very contemporary in art today and doesn't necessarily meet local expectations for its representation of Brazilian art, the city's current gallery exhibitions present a consolidation of a Brazilian identity through art and its spaces.

At CAIXA Cultural, in the rather dilapidated downtown of São Paulo, French artist Marie Voignier's film *Hinterland* (2009) examines Tropical Island, the man-made bathing resort in Krausnick, a bleak and economically depressed region 60 km south of Berlin. Set in a heated dome that looks like a real-life Truman Show, the film deals with the economic exploitation of tropical clichés. Claude Lévi-Strauss also investigated stereotypical descriptions in *Tristes Tropiques* (1955), his travelogue about the Amazon, which criticized the Western perception of other cultures. Taking this structuralist text as its point of departure, the exhibition "Os Trópicos" (with Olaf Breunning, Christoph Keller, Marie Voignier, and Libidiunga Cardoso) is an invitation for "cheerful self-critique" (1) of the tropical imaginary.

Instituto Tomie Ohtake, located in the chic neighborhood of Pinheiros, presents the extensive exhibition "Histórias Mestiças" [Mestizo Histories], adopting the vocabularies of art history and anthropology to retrace the hybridity of Brazil's culture over the past five hundred years, close to the terms of the Brazilian historian and literary critic Sérgio Buarque de Holanda. His significant 1936 essay *Raízes do Brasil* [Roots of Brazil] advocates a Brazilian self-definition beyond the country's colonial heritage in the face of an interwoven modernity. (2) Rather than providing a critical analysis of a complex problematic, the exhibition's abundant representation of different cultures in various epochs illustrates a history of ideas of the sociopolitical in art, photography, and handcraft—the history in this show, however, is not narrated linearly, but grouped in thematic clusters. One of the exhibition's strongest moments occurs in a small cabinet displaying Claudia Andujar's photos *Marcados* [Signed] (1983–1984)—the result of a 1970s commission from the Brazilian government, which lead to her involvement in the founding of the Yanomani Park, alongside other activist engagements. This series is combined with the drawings of Taniki Manippi-theiri (*Funeral Yanomami*, 1976) and the watercolors of Joaquim José de Miranda (*A expedição do Tenente-Coronel Afonso Botelho de Souza aos sertões do Tibagi* [The expedition of Lieutenant-Colonel Afonso Botelho de Souza to the Tibagi backland] (1771–1773). One hundred and twenty-five years after the proclamation of the Republic of Brazil and its promises of democracy, the modern heritage of both colonialism and, more recently, dictatorship are brutally apparent in these works.



Another attempt to follow the “roots” of modern Brazil occurs in an old warehouse in the secluded neighborhood of Lapa, where the city momentarily gets very tranquil. It consists of Paulo Nazareth’s spacious installation “Che Cherera” (2014) at Mendes Wood DM. À la Arte Povera, Nazareth combines various objects—amongst others, those from his daily life in a neighborhood outside of São Paulo—with those of African and indigenous cultures, creating the impression of *asociedade mestiça* [mestizo society], which becomes suddenly current in the space of the exhibition.

The influence of Afro-Brazilian culture is also given currency in the work of the late architect Lina Bo Bardi, whose architecture and designs countered the conventional museological treatment of two- and three-dimensional objects with an almost artistic ease and who, in the late 1960s, helped to establish modern museology in Brazil and elsewhere. Situated in the commercial neighborhood of Faria Lima, the Museu da Casa Brasileira has dedicated a large retrospective of Bo Bardi’s unique exhibition displays in “Ways of showing: the exhibition architecture of Lina Bo Bardi.”

At the Museu da Cidade de São Paulo, artist group Equipe3’s work *Pontos de Vista* [Points of View] (1973) is actualized in the exhibition “Equipe3: 1973—2014.” In their response to the international call to boycott the 10th São Paulo Biennale (in 1969) due to repression and censorship under Brazil’s military dictatorship, Equipe3’s artists Francisco Iñarra, Lydia Okumura, and Genilson Soares developed a “game of mutual interference,” working across reality and illusion, and individual and collective production. In addition, it is also worth seeing the archival show “Limits of Ambiguity in Equipe3 and Arte/Ação,” at Galeria Jaqueline Martins.

At Sé, a glass of murky water sits on the windowsill with a shiny brass plate. It is engraved with “*O Volume Morto*” [Death Water], an expression of the problem of water scarcity in São Paulo. In the meantime, a government program has decreed the importance of saving water and hands out fines for its waste. The delicate, post-conceptual gesture from artist Raphael RG stands within the tradition of Latin American conceptual art. At Phosphorus, in the same building, “The Interview Room” features the work of Fancy Violence, an alter-ego of artist Rodolpho Parigi. Under this pseudonym, the otherwise successful, young studio painter is afforded a performative existence outside of the glamor and gloom of the art market and a temporary position in a subcultural world of cross-dressing and queerness. How this generation of younger artists might challenge contemporary art and its legacies in the face of society’s present transformation remains open ad interim.

In the meanwhile, and in parallel to these various moments of cultural introspection, the city offers a vast choice of shows of major international figures, including the work of a good sum of canonic conceptual artists: Cildo Meireles (at Galeria Luisa Strina and, with Mario Garcia Torres, at Pivô), Tunga (at Mendes Wood DM), and Paulo Bruscky (at Museu de Arte Moderna de São Paulo and at Galeria Nara Roesler), who have not only found their place in art history but also in the art market. Despite the big names these exhibitions manage to show their lesser known side, such as Bruscky’s artists’ books and films, or Meireles’s paintings. Meanwhile, Lawrence Weiner’s easily recognizable murals look surprisingly contemporary. On four building façades and on the sidewalk between Luisa Strina and Mendes Wood DM, they appear colorful and quite exotic. Law forbids advertising in the city of São Paulo, so these wall paintings stand almost alone in their rough urban surroundings. His messages seem to echo the worries of the various generations of Brazilian artists, attesting questions that are shared globally. In the streets of São Paulo, fat big letters read “HERE FOR A TIME, THERE FOR A TIME, SOMEWHERE FOR A TIME.”

Sophie Goltz is a curator based in Berlin and Hamburg. She was recently appointed artistic director of the art in public space project of the city of Hamburg (Stadtkuratorin Hamburg) for 2014 and 2015. She regularly travels to Latin America and researches contemporary art in that region.

<http://www.art-agenda.com/reviews/sao-paulo-round-up/>



# A brief look at moving images in contemporary art

## 当代语境中的动态影像艺术

撰文：迈克尔·皮尔森 By Mickael Pierson

艺术界一直认为“录像艺术”这个多义的表达有问题，但文化机构和艺术批评界仍在用它。也许这个术语来讨论现今的作品已经不合时宜了。“录像”并不属于先锋派运动的范畴也与艺术运动无关。它定义的是上世纪60年代中期推广使用的一种特定的媒介，但已经不再用于命名艺术家们使用的材料。当今时代，数字科技超越其他媒体，艺术家们也毫不犹豫地运用起了能够帮助凸显其作品特性的新技术。(伦敦泰特美术馆)斯图尔特·科默(主编)，伦敦，泰特出版社，2009)最新的出版物里讲到了联合电影、录像带和数字作品等现今艺术的种类。“动态影像”这个表达似乎更能抓住现今艺术创作的多样性特征。从电影到对现实的准确观察，我们对现今每一种动态影像艺术的趋势都做出了猜想，其中对法国的创作尤为关注。

### 从设备到自我历史化

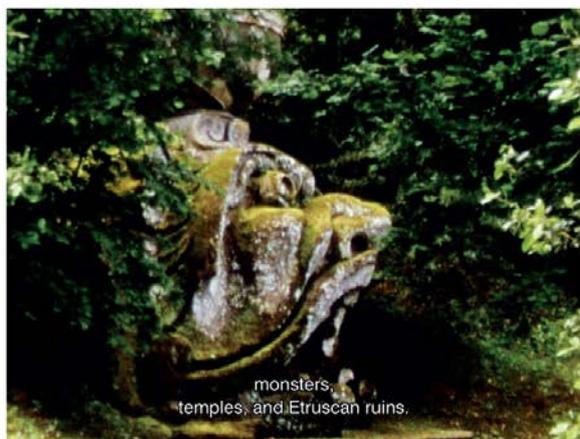
90年代末是录像发展的关键期，从1999年和2001年的威尼斯双年展便可见一斑。展区里的屏幕增多了，展览空间里的叙述也呈爆炸性增长。但其实际除了延展电影(expanded cinema)也并没有什么特别新颖的技术出现，基本上是当代艺术现场装置的扩大应用，这也是那10年来艺术研究的结晶。如果每个装置都能自行产生可见性条件(电影则大多数情况会受到设备和建筑的制约)，现今设备经常被认为是与影像分离开来的。设备并不是固定在影像上，但会改变每一次新的展示。法国艺术家菲利普·帕雷诺在他近期的展览中把关注的焦点放在他的电影问世的那个时刻。比起循环投影，他更青

睐放映。他一直在继续着80年代末的展览临时性的研究。2009年巴黎蓬皮杜艺术中心根据展区窗户的封口把1968年6月8日至2009年9月7日这段时间分成了两个部分。当百叶窗打开时，雕塑作品和装置连同电影投影仪和巨大的白色屏幕都变得可见。当光源被切断，1968年6月8日这部讲述罗伯特·肯尼迪遇刺后尸体在美国运送的电影就开始播放。电影结束时百叶窗又会重新打开。通过这种时间上而不是空间上的划分，这个展览在某种程度上需要借助参观者走动来配合，另外也需要通过静态的电影放映(放映期间甚至没有座位)来完成。去年在巴塞尔的贝耶勒基金会美术馆展出了连续居住区即C.H.Z.(2011年由艺术家打造的葡萄牙花园)以及画像(玛丽琳)(2012年创作的美国女演员玛丽琳的幽灵画像)，那次展览也用了类似的设备。当时的放映是由每间展房里门口的遮篷来控制的。用了这种设备，影像就被看做是有持续时间的一个物品而不是循环投影中的连续呈现。2012年阿尔巴尼亚艺术家安利·萨拉在蓬皮杜艺术中心把他的影片装在了一个特定的装置上。他并没有按一般的方法重复循环播放他的影片。他在一个非常开阔的空间里交错摆放了5个屏幕，屏幕之间互相稍稍分离并形成明显的角度。萨拉没有用屏幕展示一个作品而是按时间连续重新编辑了他的影片。在单独的一个装置上连接了4个投射，它们一个接着一个从一个屏幕移动到另外一个屏幕，同步的时间很短。一般的装置只能让观众包围在动态的影像当中却不能一次把所有影像收入眼底。而在这个展览中，参观者站在了一个关闭的空间里，等待着屏幕被激活。由于影像是由一个屏幕传递到另一个屏幕的，这就使得参观者必须循

着声音快速地移动到下一个屏幕前。萨拉探究他的作品声波维度(他的4个影片都是关于音乐的)(《回答我》(2008)、《冲突》(2010)、《特拉特洛尔科冲突》(2011)、以及《1395个没有红色的日子》(2011))，同时也试着解决动态影像展会出现的声波污染问题。但除了这些方面，我们也能看到艺术家们还在寻找合适的设备来展示他们的作品。这些设备不再是固定不变的，而是随着新的展览(蓬皮杜艺术中心《冲突》这一展览与2011年在尚塔尔·克劳索尔画廊展出的不同。《没有红色的1395天》第一次是作为一个表演展出，当时在屏幕后还有乐团演奏。而崭新的。这种动态影像的不断重置也是新世纪以来许多艺术家的愿望)在短时间内，菲利普·帕雷诺出版了两本关于他的作品历史目录，包括《菲利普·帕雷诺》(蓬皮杜艺术中心出版，2009)以及《菲利普·帕雷诺电影1987-2010》(伦敦蛇形画廊，柯尼格图书出版社，2011)。2008年在美国纽约古根海姆博物馆举办了任意空间(The Any Space Whatever)集体展。苏格兰艺术家道格拉斯·戈登为了这个展览推出了他著名的作品《24小时惊魂记》的新版本。他把1993年的这部电影放慢，颠倒然后反复来回地播放。在另一个屏幕上，他把希区柯克的这部优秀作品从尾到头倒过来放映。瑞士艺术家皮洛蒂·蒂斯特近来把她的单声道影片《我不是个会经常怀念的女孩》(1986)重新装在一个三维的装置上。参观者可以通过悬挂在墙上的一个黑色圆锥体看到她这个最出名的作品。参观者只能通过这个圆锥体底部的圆形开口进入到它的顶部。蒂斯特通过这一特定的设备把放映的集体体验和单独体验结合在一起。

录像设备对艺术家们的诱惑力在皮埃尔·于热和安

Ange Leccia 逻辑之歌 Almine Rech 画廊提供  
Ange Leccia Logical Song MACVAL 2013  
Courtesy galerie Almine Rech



洛朗·格拉索 超级8胶转磁  
巴黎 Valentin 画廊、纽约 Sean Kelly 画廊提供  
Laurent Grasso Super 8 film transferred on DVD 2011  
Courtesy Galerie Valentin, Paris / Sean Kelly Gallery NY



Marie Voignier 合拍电影随想曲 高清录像  
巴黎市现代艺术收藏馆 巴黎 Marcelle Alix 提供  
Marie Voignier coproduction Caprici films HD video 2011  
collection Muséé d'Art Moderne de la Ville de Paris  
Courtesy Marcelle Alix, Paris

**T**he expression “video art” has always been problematic and polysemic but is still in use in cultural institutions and art criticism. This term is maybe no longer useful to talk about present works. Neither an avant-garde nor an artistic movement, “video” defines a specific medium which the use generalized in the mid 1960s but does no longer designate the materials employed by artists. At a time when digital technology exceeds other media, artists do not hesitate to adapt technics to the specificity of their project. A recent publication by the *London Tate Museum* [Stuart Comer (ed.), *Film and video art*, London, Tate Publishing, 2009.] considers jointly film, video-tape and digital. The expression “moving image” seems maybe better to describe the diversity of current practices. From cinema influence to an accurate observation of reality, we propose some possible trends on very recent moving image art, with a general focus on French creation.

#### From device to self historicization

The end of the 90s was a key period for video installations as seen in the 1999 and 2001 Venice Biennale.

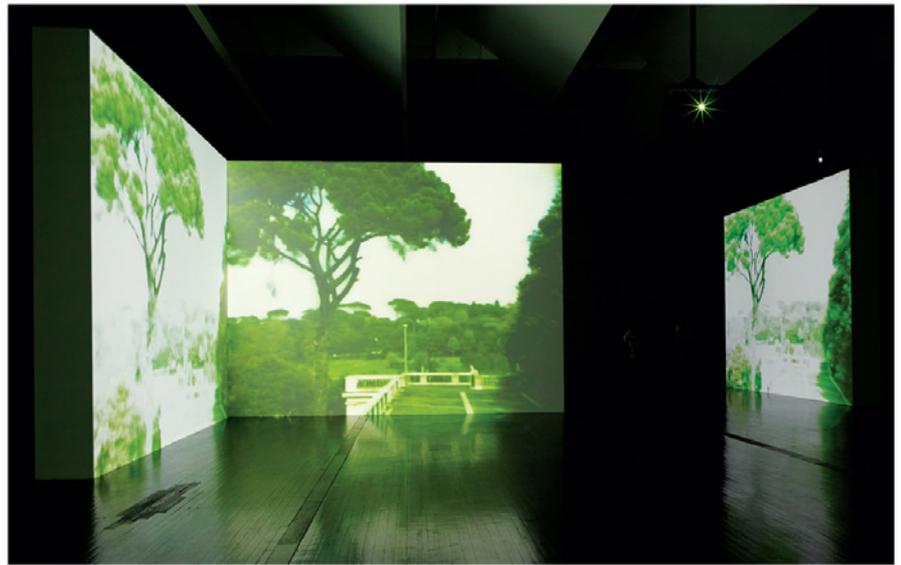
Multiplication of screens, explosion of narrative in the exhibition space... Nothing particularly new (the memory of expanded cinema is present) but a generalization of the installations on contemporary art scene as a crystallization of a decade of artistic researches. If each installation produces its own visibility conditions [Unlike cinema which in its majority submits to an established device and architecture.], nowadays the device is often considered separately from the images, neither fixed but changing every new presentation. In his recent exhibitions, the French Philippe Pareno works on the moment his movies appear. To the loop projection, he prefers the idea of the screening, continuing a work on the exhibition temporality involved in the late 80s. At Centre Pompidou (Paris) in 2009, 8 juin 1968 – 7 septembre 2009 was divided in two different moments determined by the sealing of the windows of the exhibition space. When the shutters were opened, sculptures and installations were visible together with a cinema projector and a huge white screen. When the light switched off, June 8, 1968 (a movie about Robert Kennedy corpse transportation through the U.S. after his assassination) began. At the end of the movie the shutters re-opened. Divided in time neither in space, the exhibition was a program with a part devoted to the viewer's

walk and another one more static (even without seats) to the movie screening. A similar device was established last year at Fondation Beyeler in Bâle for the presentation of *Continuously Habitable Zones* aka C.H.Z. (2011, about a Portuguese garden the artist built) and *Marilyn* (2012, a ghost portrait of the American actress). The screening was announced by an on or off marquee at the entrance of each room. With its devices the movie has to be seen as an object with its own duration and not seen in the continuous present of the loop projection. Perverting the repetition cycle, the Albanian Anri Sala compiles his videos in a specific installation in 2012 at Centre Pompidou. In a very open space five staggered screens appear slightly separated from each other by pronounced angles. Rather than showing one work by screen, the artist makes a new editing of his videos in a time continuum. Four projects were united in a single installation and moved from screen to screen successively, or very shortly simultaneously. Unlike installations where viewer is surrounded by moving images with no possibility to see all of them at a same glance, here he stands in a turned off space behind disused screens waiting for their activation. The passage from one screen to another forces viewers to quickly move to the new screening place mainly guided by the ear.



Sala explores the sonic dimension of his work (the four videos [ Answer Me (2008), Le Clash (2010), Tlatelolco Clash (2011) and 1395 Days without Red (2011). ] focusing on music) and tries as well to answer to problem of the sonic contamination of the moving image exhibition. But beyond these very issues, we also see artists searching for appropriate devices to present their works, devices no longer fixed but renewed to each exhibition [ The Centre Pompidou exhibition of The Clash differs from the one of Chantal Crousel gallery in 2011. 1395 Days without Red was first presented as a show with an orchestra playing behind the screen. ]. This constant re-installation of the moving image is part of a retrospective will of many artists of the 2000s[ In a short time, Philippe Parreno published two historical catalogs about his work : Philippe Parreno, (Editions du Centre Pompidou, 2009) and Philippe Parreno Films 1987-2010 (London, Serpentine Gallery, Koenig Books, 2011).]. In 2008 for the *theanyspacewhatever* collective exhibition at Guggenheim Museum New York, the Scottish Douglas Gordon proposed a new version of his well-known 24 Hour Psycho. In 24 Hour Psycho back and forth and to and fro, the slowing of the 1993 video is split and reversed, a second screen showing the masterpiece of Hitchcock backwards from the end to the beginning. The Swiss Pipilotti Rist recently reconfigured her single channel video I'm not the girl who misses much (1986) in a three-dimensional installation. Viewers discovers her best known work in a black cone hanging on the wall, a reinterpreted black box wherein viewers can only enter the head by circular openings in the bottom of the object. The artist mixes the collective experience of the screening and isolation by this specific device.

This historical temptation is maybe much more visible in Pierre Huyghe and Ange Leccia's last works[ Fifteen years after their joint exhibition (with Dominique Gonzalez-Foerster) at Musée d'art moderne de la Ville de Paris in 1998, it will be interesting to observe how Pierre Huyghe and Philippe Parreno manage their history in their Parisian exhibitions this fall (respectively at Centre Pompidou and Palais de Tokyo).]. In 2010 Huyghe ends *The Host* and the *cloud* project after a series of events in the Musée des arts et traditions populaires, a closed museum about French folkloric traditions in Paris. Both in performances (the artist speaks of "live situations") and in



Ange Leccia 逻辑之歌 Almine Rech 画廊提供  
Ange Leccia LOGICAL SONG 2013 Courtesy galerie Almine Rech

the movie, traces of earlier works and unrealized projects can be recognized as if their memory was part of it and constituted the background of the new work. A comparable idea occupies Ange Leccia in his movie *Nuit bleue* (2011) that uses retrospective as a narrative structure. Videos et installations of the artist (*Mer*, 1991 ; *Explosions*, 1995 ; *Île de Beauté* with Dominique Gonzalez-Foerster, 1996 ; *La Déraison du Louvre*, 2005...) are present through direct quotations. *Nuit bleue* was already the title of his exhibition in Venice Biennale in 1986. This process goes further with *Logical song* his retrospective exhibition in Mac/Val (Vitry-sur-Seine, 2013). With his "movie-exhibition"[ In 1997, he already evoked his *Pacifique* exhibition in Musée d'art moderne de la Ville de Paris as a movie.], similarly to Sala, he puts together twelve videos (from the 80s to now) in a single installation. The exhibition appears as an exploded black box showing in vis-à-vis the new editing of his videos : the different works then confronted in non-chronological time continuum. Between best of and remix these various attempts proceed from a conscious historicization of their work by artists.

#### Cinema and after : the movie theatre temptation ?

Many artists who used cinema as a way of thinking their work in the 90s[ French critics Jean-Christophe Royoux used the expression "exhibition cinema" to describe the link between art and cinema in the artists' practices. The term is still debated. See Raymon Bellour, *La Querelle des dispositifs: cinéma - installations, expositions* (Paris, P.O.L., 2012). ] made movies distributed in theatres in the 2000s – an economic system quite different from that of contemporary art. Except Matthew Barney (whose movies are occasionally screened in cinema since the 90s) and Zidane, a portrait of the XX1st century by Gordon and Parreno, feature films by artists who took and questioned cinematographic codes seem extremely conventional. In *Nowhere Boy* (a about the youth of John Lennon, 2009) we find the Sam Taylor Wood's exacerbation of cinema aesthetics, the search for a viewer body experience in Steve McQueen's *Hunger* (2008) and *Shame* (2011) or the look on Iranian women status in *Women without men* (2009)



by Shirin Neshat. But unlike their installations, these artists' cinema movies seem surprisingly submitted to the logic and the writing codes of the narrative more than they question them. This is not the case of artists who have considered the cinema and the museum together in their careers. Since its beginnings, Apichatpong Weerasethakul works both for cinema (*Mysterious Object at noon*, 2000) and museums (*Haunted Houses*, 2001) with two long-term projects considering the production process as relational and community. The Thai artist produces fascinating passages between movie and exhibition. The *Primitive* project (2009) was a kind of trailer for the movie *Uncle Boonmee* who can recall his past lives (Palme d'or at Cannes Festival, 2010). Conceived like a slow walk, the exhibition-installation was part of the floating and diffuse memory of the Thai village of Nabua [ Weerasethakul visited this village during the preparation of *Uncle Boonmee* who can recall his past lives. ] and evoked the finale path of *Boonmee*. Both exhibition and movie described a kind of science-fiction of memory. This bipolarity between cultural and film industry is extremely important for the Belgium Johan Grimonprez who does not hesitate to disseminate his work in both fields. Firstly done for exhibition he published his video *Dial H-I-S-T-O-R-Y* (1997) in DVD for sale in bookshops, opposing the limited number of editions system of the art market. His last feature film *Double Take* (2009) mixes a long-standing project about Alfred Hitchcock lookalikes (*Looking for Alfred*, 2005), Cold War and new media criticism. After a broadcast on German TV, the movie was shown both in movie theatres and museums. What's important for the artist is that his work can be seen regardless of the distribution field. Alternatively, Douglas Gordon and Philippe Parreno reworked their feature film *Zidane*, a portrait of the XX1st century, released in theaters in 2006, in a two screens installation. The same object then leads a double life in cinemas (movie/DVD) and museums.

Other artists intensify the fusion/confusion with cinema into their installations. In 2012, Dominique Gonzalez-Foerster offered a third part at the adventures of the heroin played by Catherine Deneuve in *Belle de jour* by Luis Buñuel (1967) and *Bulle Ogier* in *Belle toujours* by Manoel de Oliveira (2006). The brief *Belle comme le jour* (2012) focuses on Séverine's youth. The narrative and the character evoke Séverine/Deneuve

as much as Kim Novak in *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1948). In Unlimited Art Basel exhibition (2012) viewers accessed the installation by a darkened corridor with the three movie posters and a window opening onto the projection room. The whole installation mimicked the entrance hall of a cinema. This analogy to the movie theater was already highlighted in 2005 by Francesco Vezzoli when he presented *Trailer for the Remake of Gore Vidal's Caligula*. This trailer for an unmade remake of an aborted Gore Vidal's movie in the 70s was screened in a tiny cinema reproduction with red curtain and seats at Venice Biennale. In both projects the device reproduces the cinema architecture inside the exhibition. Sometimes the movie theatre functioning imposes on the cultural institution. We already mentioned this idea with Parreno's devices but sometimes the size of the projects implies the organization of real screenings inside the exhibition. The extended duration of *Craneway Event* (2009) by Tacita Dean and *The Host and the cloud* (2010) by Pierre Huyghe forced Marian Goodman gallery to present with a screening system. Several sessions per day and a schedule display was planned in the basement of the gallery occupied by seats and a big screen. Between artistic intentions and exhibition needs, the movie theatre seems to penetrate museums.

On the other side, artists question and put into crisis the cinematographic narrative in installations or films. In his recent four screens installation *My Home* is a dark and cloud-hung land (2011), between three screens dedicated to symbolic gestures (cleaning, purifying or threatening the forest), the German Julian Rosenfeldt seems to develop a metaphorical story about the nature disappearance. Progressively what appears first as the last vestiges of the German wildlife turns into a fully colonized and controlled world. The urgency felt in the beginning is then no more than an internal fiction, a *mise en abyme* that transforms the forest into a theatre or cinema set. The installation becomes a visual trap and the illusionist loop projection stifles the viewer's last hopes. The French Laurent Montaron works on a similar revelation of the artifice of the narrative device in his films. In *Readings* (2005), the listening of psychic predictions is disrupted by the possible identification to the narrator and we observe in *BALBVTIO* (2009) some progressive disjunctions between the two synchronized screens

showing almost identical movies. The perception of minimalist stories left suspended is always disturbed in Montaron's work. « When I conceived a movie like this, I firstly try to be as close as possible of the cinema conventions, as in the image than in the narrative structure. Then I try to disturb the tranquility of the whole [...] It is a way to present things with distance but also to say it is shown from a precise point of view that indexes our understanding. This underlines the idea that the lens through which we observe the world gives a clear but partial image. You cannot separate the image of how it is made. » says the artist in an interview with Daniel Bauman. [ *In Laurent Montaron Monographic*, Dijon, Les Presses du réel, Villeurbanne, IAC, 2011, p.84.] A parallel suspension effect appears in a video trilogy by the young French Elisa Pône : a girls smoking a cigarette during a car ride (*A la fuite #1 : A Cigarette with God*, 2010), a walk on the hill (*A la fuite #2 : Meneur de lune*, 2011), some bike stunts in forest (*A la fuite #3, fermer les yeux, sauver sa peau*, 2012), so many moments that only have to offer their presence as extracts from a narrative continuum that does not yet exist. Her situations call for narrative (and echo to various cinematographic genres and movements) but the structure of the videos denies it. The narrative development is replaced by a collection of gestures.

#### Considering reality: the world as a cabinet of wonder

In a different perspective, many works focus on the main ability of the camera : recording. The first quality of the camera is to record, to keep traces of people, places and things. From the Lumière brothers for cinema to the diffusion of portable video equipment in the mid-1960s, the first movement of artists is to capture reality in its immediacy, closer to the events in a documentary way. This desire of direct is still present among the new generations. In *Légende* (2010), the French Mohamed Bourrouissa films the daily of illicit street cigarettes peddlers with mini-cameras hung on their bags. This interest in mini-devices is visible in *Temps mort* (2009) : he gives a camera to a man in prison with staging instructions before recovering and editing the footage. In *Jaurès* (2012) French critics and filmmaker Vincent Dieutre filmed an Afghan refugees' camp in Paris from the same window during several months. Reality



is filmed in a low-resolution image, unvarnished. If the distribution channels radically changed since the emergence of activist video in the 60s, the willingness to testify closer to events remains. But to seize reality does not necessarily engage artists in a strictly documentary dimension. The memory of a Dieutre's love story appears in *Jaurès*. In *Sur place* (2007) Justine Triet[ Her first feature film, *La Bataille de Solferino*, is just released in France. ] turns a student manifestation into a body ballet in which the claim disappears for a theatrical and abstract representation. In many ways, artists try to probe the real and to make a kind of inventory of the world, of its very spaces and its fictional potential. Laurent Grasso's movies often focuses on the description of more or less ancient places, emptied of their uses but with the visible scars of their past. His camera drifts around the military zone of Cartagena Coast in *The Silent Movie* (2010) or investigates an extravagant XVIIth century park rediscovered by the Surrealist in *Bomarzo* (2011) or the ruins of an observatory in *Uraniborg* (2012). With his different projects[ He uses also photographs, installations, paintings... ], Grasso tries to create "a false historical memory"[ The artist in interview with Mara Gili in Laurent Grasso *Uraniborg*, Paris, Flammarion, Skira, 2012.]. In *The Mokele-Mbembe Hypothesis* (2011), both presented in cinemas and exhibitions, Marie Voignier follows an explorer on the traces of a mythical African animal which is only known by its legends. Using both existing footage she modifies and new images, Camille Henrot[ Who has just received the Silver Lion for *Grosse Fatigue* at Venice Biennale. In 13 minutes the movie tells the story of the planet from its origins to nowadays. ] explores an underwater graveyard of tanks and guns of the U.S. military off Vanuatu and questions the Western gaze on Aboriginal in *Million Dollar Point* (2011). In a constant obsession for the origin of things, with *Le Songe de Poliphile* (2011) she studies the myth of the snake from the East to the West. Cumulated, these works appears as a brief flip book of the planet. Between fascination for the exotic and anthropology, testimony and poetic reading, these artists are constituting a memory necessarily and voluntarily fragmentary of the world and its spaces before their possible disappearance. Thus the *Suspended Spaces* group (gathering both researchers and artists from various disciplines) devotes

to places whose development was abruptly halted by historical contingencies : the ghostly part of Famagusta in Cyprus, Oscar Niemeyer's abandoned international Fair project in Tripoli in Lebanon.... Real can be documented as much as fantasized once one is aware of the impossibility to seize it completely and the vanity of this attempt. This never ending catalog of endangered species and spaces is not only realized by moving image works but by the whole contemporary art. Indeed most of the artists mentioned here refuse to limit and define their practice by a single medium. Then the most beautiful experiences are perhaps with the nostalgic awareness of our inability to stop this disappearance. In 2005 Huyghe began a trip to Antarctica to explore an island born from the ice melting due to global warming. *A Journey* that wasn't observes the formation of a new territory by the disappearance of the former. The trip pursues with a musical show in New York, a movie,

installations and the artist's attempts to see his island[ He called it *La Isla de Ociosidad* : the island of Idleness. ] appear on official maps. From installations to graphic works and polaroid series (*Geographical Analogies*, since 2006), the French Cyprien Gaillard explores an aesthetics of fragility. The end of his movie *Desniansky Raion* (2007) makes of the destruction of a Parisian bar building a spectacle both monstrous and sublime. This world encyclopedia realized by many artists also attempts to tell the medium obsolescence. In that way Tacita Dean's film *Kodak* (2003) or moving installation *Film* (2011) appear as many monuments to the memory of film support inexorably disappearing. Deeply attached to the film projector often visible in the exhibition space, the artist describes the death of her creation tool in a historical and maybe fetishist dimension that characterizes an important part of contemporary art. 📺

Note:

- [1] Stuart Comer (ed.), *Film and video art*, London, Tate Publishing, 2009.
- [2] Unlike cinema which in its majority submits to an established device and architecture.
- [3] *Answer Me* (2008), *Le Clash* (2010), *Tlatelolco Clash* (2011) and *1395 Days without Red* (2011).
- [4] The Centre Pompidou exhibition of *The Clash* differs from the one of Chantal Crousel gallery in 2011. *1395 Days without Red* was first presented as a show with an orchestra playing behind the screen.
- [5] In a short time, Philippe Parreno published two historical catalogs about his work : *Philippe Parreno*, (Editions du Centre Pompidou, 2009) and *Philippe Parreno Films 1987-2010* (London, Serpentine Gallery, Koenig Books, 2011).
- [6] Fifteen years after their joint exhibition (with Dominique Gonzalez-Foerster) at Musée d'art moderne de la Ville de Paris in 1998, it will be interesting to observe how Pierre Huyghe and Philippe Parreno manage their history in their Parisian exhibitions this fall (respectively at Centre Pompidou and Palais de Tokyo).
- [7] In 1997, he already evoked his Pacific exhibition in Musée d'art moderne de la Ville de Paris as a movie.
- [8] French critics Jean-Christophe Royoux used the expression "exhibition cinema" to describe the link between art and cinema in the artists' practices. The term is still debated. See Raymon Bellour, *La Querelle des dispositifs: cinéma – installations*, expositions (Paris, P.O.L., 2012).
- [9] Weerasethakul visited this village during the preparation of *Uncle Boonme* who can recall his past lives.
- [10] *In Laurent Montaron Monographic*, Dijon, Les Presses du réel, Villeurbanne, IAC, 2011, p.84.
- [11] Her first feature film, *La Bataille de Solferino*, is just released in France.
- [12] He uses also photographs, installations, paintings...
- [13] The artist in interview with Mara Gili in Laurent Grasso *Uraniborg*, Paris, Flammarion, Skira, 2012.
- [14] Who has just received the Silver Lion for *Grosse Fatigue* at Venice Biennale. In 13 minutes the movie tells the story of the planet from its origins to nowadays.
- [15] He called it *La Isla de Ociosidad* : the island of Idleness.



高尔基公寓 高尔基公寓 高尔基公寓  
Cyprien Gaillard, Discreetly Room, Video, 2007, Copyright Cyprien Gaillard  
Country: Spr 10th Magas Berlin, London, Bagnols & Cognac, Paris, Luxembourg Gallery, London



Elisa Pösch 纪录片 #2: 步行片 高尔基公寓  
艺术家本人和 Michel Rein 共同提供  
Elisa Pösch, A la fuite #2, Mémor de lune  
HD video, 2011, Country: Elisa Pösch & Galerie Michel Rein

部——《像白天一样美丽》(2012)，一部讲述着美琳年轻时代故事的影片。影片的故事和角色都让人想起苏美娜/德纳英和阿尔弗雷德·希区柯克1948年导演的《迷魂记》中的金·诺瓦克。在2012年巴黎艺术光展展中，参观者要通过一个暗隔的走廊才可以看到展品。走廊上挂着三幅电影的海报，走廊上还有一个窗口正好朝向放映厅——整个展览模仿了电影院的入口大厅。2005年，法兰斯柯·维德里在《戈·维达尔的罗马帝国地画史》所作的原物中就运用了这种模仿。维德里计划重新拍摄70年代戈·维达尔中途流产的一部影片，他的片花在威尼斯国际艺术双年展的一个小影院放映。该影院经过了重新布置，发上了红色的窗帘和座椅。在这两个展览计划中，他们都在展览中引入了电影院的布局结构。有时，电影院作用于文化机构。我们已经在帕雷斯的创作中提到过这种思想，但是有时项目的大小还是会影响到展览时的展览的组织工作。2009年，塔奇塔·迪欧的《赛车事件》和2010年

皮埃尔·于热的《主人和面具》(顺明馆长边使古德曼画廊不得不退出新的展览体系。每天展览多场，画廊的地下室堆满了椅子，并有一个大的展示屏。他被安排到展览的日程中。在满足艺术目的和展出需求时，电

影院似乎在博物馆前占了上风。  
另一方面，艺术家也质疑并指出电影摄影叙述在展览和电影发展中可能存在的危机。朱利安·罗斯菲尔最近举办了一个画廊展览《我那阴森多云的家乡》(2011)，在其中三个象征性的屏幕之间(洛理、纯化和威胁森林)，他为自然界的消失书写了一个独特的故事。随着故事的进展，德国野生动植物世界变成完全被人类占领和控制的世界。故事一开始的那种紧迫感现在只不过是一种内心的幻想，“关于深渊”将森林变成了电影院和剧院的场景。这个展出完成了可视的陷阱，幻想派艺术家的循环投影扼杀了观众最后一丝的希望。法国人劳伦·孟达伦也在用相似的方式揭示其影片中的叙事方法。在《读书》(2006)中，由于知道了叙述者的身份，观众倾听内心深处预测的能力被消减了。在电影《巴尔博埃迪欧》(BALBUTIO, 2009)中我们进一步发现，两个放着几乎相同影片的步骤产生了不同的效果。根源抽象派艺术家的发现，在孟达伦的作品中总是被扭曲。他在接受丹尼尔·德蒙(见(Laurent Montaron Monographie), Dijon, Les Presses du réel, Villeurbanne, IAC, 2011, p.84. 采访对话)说：“当我开始构思一部此类影片时，我会尽量按照影院的标准去思考，然后我会扰乱整个

影片的宁静。这是一种从远处观察事物的方法，也可以说是一个更加精确的角度来展示事物，这将引导我们思考。我这样做，意在强调我们透过镜头看到的世界虽然清晰，但是并不完整。你不能把直接与其产生的过程进行分离。”在法国年轻的艺术家艾丽萨·博德(的三部影片中出现了平行的悬浮效应《一个乘车的男孩》(A la fuite #1: A Cigarette with God, 2010)《山上漫步》(A la fuite #2: Mémor de lune, 2011)以及《森林里的几位自行车特技表演者》(A la fuite #3, fermer les yeux, sauver sa peau, 2012))，电影中有很多镜头看起来好像是连续的，但实际上并不存在这样的连续性。她的作品强调叙事风格，也反映了多种电影拍摄风格和动作，但是她的影片的结构却否定了这种思想。她的叙事过程被一系列的动作姿态所代替。

### 关注现实：世界就是一个装满奇迹的大衣橱

许多作品从另一个角度，主要关注于摄像机的主要功能。记录。摄像机的首要功能就是记录。记录人、地点和事物。从卢米埃尔兄弟的电影放映机到20世纪60年代中期便携式摄像设备的普及，艺术家们首先做的就是抓住瞬

68 ART GALLERY MAGAZINE



Elisa Pösch 纪录片 #1: 步行片 高尔基公寓  
艺术家本人和 Michel Rein 共同提供  
Elisa Pösch, A la fuite #1: A Cigarette with God, HD video, 2010  
Country: Elisa Pösch & Galerie Michel Rein

热·莱恰的近期作品(他们于1998年在巴黎现代艺术博物馆举办双联展 与多米尼克·阿萨雷斯-鲁尔斯特)，15年之后再现皮埃尔·于热和菲利浦·帕雷萨那个秋天在巴黎展览上(分别在蓬皮杜艺术中心和东京宫)怎么继续他们的优秀历史应该会很感兴趣。[中]得到了更突出的体现。于热在法国艺术和民族博物馆(巴黎一个关于法国民俗传统的已经关闭的博物馆)举办了一系列活动之后于2010年结束了“主人与云”这个项目。不管是在表演上(按于热的说法是“现场的情况”)还是影片本身都能找到早期作品以及未能付诸实践的项目的痕迹，似乎他们的记忆构成了新作品的背景。热·莱恰的影片《(深夜)》(2011)体现了同样的思想。这部影片采用了幽默的结构。他的其他影片《(更多)》,1991,《(烟)》,1996,《(多米尼克·阿萨雷斯-鲁尔斯特)》,1996,《(患癌的卢浮宫)》,2005等(都是通过直接引述来呈现《(孟夜)》也被用来命名他1986年在威尼斯双年展的展览。他2013年在塞纳河畔特里耶举办的巡回展览把这一进程一步一步向前推进。与萨拉类似，他在“影像展”1997年，他已经把在巴黎

市现代艺术博物馆举办的太平洋展览打造成了一个影片。上把12个影片(从80年代到现在)集中在一个单独的装置上。那个装置以爆炸式装置的形式，向参观者面对面展示着他新编过的影片。这些不同的作品并不按时间顺序拍摄。在艺术家们努力创作着这些不同的作品的过程中，他们有意地走上了自我历史化的道路。

### 电影及未来：影院的诱惑？

上世纪90年代(法国批评家尚-克理斯多夫·鲁瓦)又用“展览电影”来描述艺术家创作过程中艺术及电影之间的联系。这个术语现在仍有争议。请见雷蒙·贝罗，《(争论)》。电影——装置、展览(见巴黎P.O.L. 2012)。很多艺术家都用电影来向人们展示其作品。这也使21世纪电影能够得以在各大电影院发行——这是一种与当代艺术非常不同的经营方式。马修·巴尼 50年代起，他的影片经常在电影院上映(戈登和帕雷萨)作品是《(齐达内——21世纪肖像)》(他制作了大量电影作

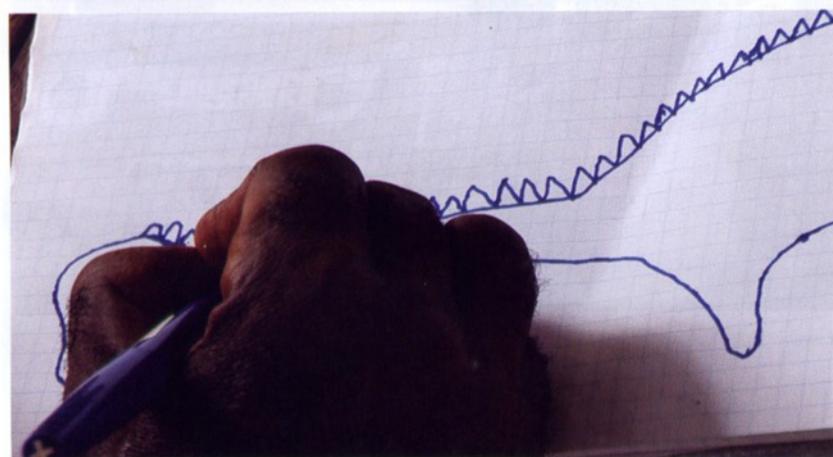
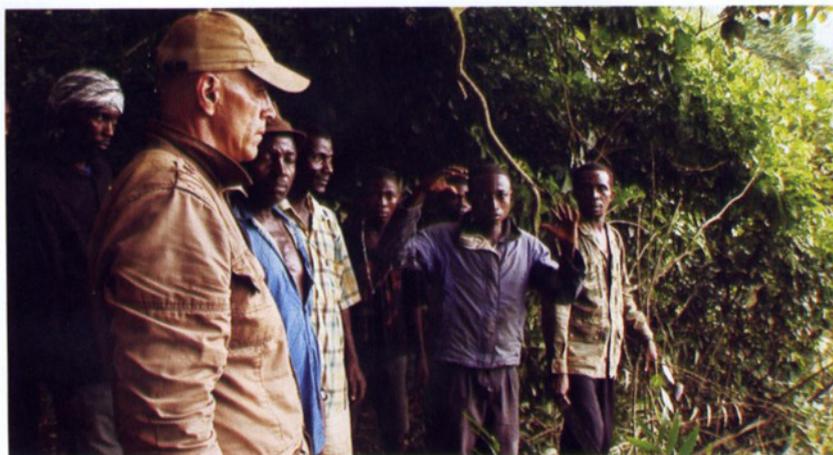
太过于传统。在《(无处)的男孩》(讲述约翰·列侬的年轻时代)中，我们可以发现詹姆斯·泰勒·伍德尽电影美学之力，我们可以在史蒂夫·麦昆的《(追捕)》(2008)和《(莱)》(2009)中亲身经历到主人公的体会。在柏林·奈沙的《(没有男人，女人更美)》(2009)中审视伊芙琳女性的社会地位。与艺术展览不同，这些艺术家的电影作品更具有逻辑性、更具有叙事的规范性，这是与他们平时所展现的态度完全不同。这些人并不是那些把电影和影院纳入职业规划的职业艺术家。比如阿诺德·科拉斯特古从职业生涯一开始就把电影(《(正午)》,2000)和影院(《(龙)》,2001)当做职业生涯的方向，并展开了两个长期的项目，并且认为电影制作过程是相关的一个整体。

这位泰国艺术家在电影和展览之间建立了一个非常好的联系(帮助)计划(《(米米)》)拍摄了一个短片，讲述米米的故事(人生故事)该片获得2010年法国戛纳电影节金棕榈奖。该片的结构像漫步。再讲(米) 科拉斯特古在准备制作《(米米)》期间参观了那个村子。米米叔叔在作品中回忆了他的过去。这个泰国小村庄的历史记忆像展览一样娓娓道来，也向我们描述了米米人生的最后一段路程。

展览和电影都描述了一种科幻小说般的回忆。这种文化和电影产业之间的两极对立对于比利时的约翰·格里曼等来说极为重要，他在两个领域都做了不懈的努力。在展出方面，他出品了DVD格式的影片(《(号)》,在书店里出售，以此来对抗艺术市场数量有限的版本系统。他最新的一部故事片《(双重身份)》(2008)是一个融合了关于阿尔弗雷德·希区柯克类的人物(《(寻找阿尔弗雷德)》(2006))，冷战和新媒体批评的项目。在德国电视台播放该片之后，该电影在电影院里展映，也出现在了博物馆放映厅。对于这位艺术家来说，最重要的事情是他的作品将不受发行领域的限制。人们都可以欣赏其作品。另外，诺格拉斯·戈登和飞利浦·帕雷萨重新制作他们的故事片(齐达内——21世纪肖像)影片，并于2006年在影院以双屏的方式展映。这种装置在电影院(电影DVD)和博物馆中得以应用。

其他的艺术家在他们的艺术展示中强化了这种结合/分离。2012年，多米尼克的费礼普·艾事特特为路易·布努埃尔1967年执导的《(白日美人)》(凯瑟琳·德纳芙饰演女主和曼努埃尔·德·奥里维拉2006年执导的《(青楼红杏四十年)》(布鲁·欧威尔饰演女主)公添加了第三

68 ART GALLERY MAGAZINE



Marie Voignier, *L'hypothèse du Mokele-Mbembé*, 2011, 78'. Production Capricci films, L'Age d'Or et L'Espace croisé.

“ Ni exclue, ni complice, Marie Voignier trouve la juste place à côté de cet homme perdu dans la translation: de la croyance vers la science, de la parole vers l'image, du bac d'une rive à l'autre, du dedans vers le dehors

Shanga, d'autre part la pulsion névrotique qui pousse un cryptozoologue à vouloir voir cette bête. Pour mieux la voir, il la fait dessiner par les témoins, les habitants qu'il rencontre dans la ripisylve tropicale, classe ces dessins qui deviennent autant de preuves, arpente les rives, pose des capteurs, et attend. Dans ce monde (une région fluviale en pays pygmée) où chaque image est parlée, Michel Ballot est comme l'éléphant dans le magasin de porcelaine, on sait que rien n'advient pour lui, et Marie Voignier filme la violence contenue dans la recherche candide et bornée du héros. Discrète, elle se place à l'exact endroit de la captation. Pas d'expérimentation si ce n'est celle de l'accompagnement. Ni exclue, ni complice, la cinéaste trouve la juste place à côté de cet homme perdu dans la translation (de la croyance vers la science, de la parole vers l'image, du bac d'une rive à l'autre, du dedans vers le dehors). L'explorateur scrute sans relâche le large fleuve, cherche un signe, un bruit, un mouvement de ce qui est sous ses yeux, ce qui est dispersé dans une autre langue dont apparemment il ignore jusqu'à l'existence. Il devient petit à petit un révélateur pour la cinéaste qui n'a plus qu'à enregistrer l'éternel accord fictionnel entre les habitants et le monstre d'eau douce, cette réalité que Ballot ne voit pas, occupé qu'il est à regarder le doigt que pointe la légende. Comme le sale résidu d'un autoritarisme colonial borné qui exige de l'autre qu'il se soumette ici et maintenant.

Il y a des guetteurs tout aussi candides mais beaucoup plus attachants. Le vidéaste amateur héros de *Vikingland*, attend, lui aussi. Le réalisateur archiviste Xurxo Chirro a récupéré



Nicolas Boone et Olivier Bosson, *200%*, 2010, 80'. Production Offre spéciale, Tournage 3000 et Le Cap de Saint-Fons.

cinq cassettes Hi8 que son voisin galicien, marin sur un ferry danois, avait enregistrées en 1993. Le film, une présentation chapitrée du contenu de ces cassettes, fait apparaître, au-delà de la chronique d'une solitude au pays de l'emploi, une archéologie du caméscope faite d'un échange animiste entre un homme et « autre chose », d'un rapport en corps à corps avec la machine, une histoire de Golem. Après un tour parmi ses collègues, le vidéaste néophyte s'isole dans sa cabine, pose sa caméra, se place en face et attend. Ce pourrait être le Cinéma, ce qu'il guette, immobile devant l'objectif. L'homme fait parfois un signe discret, se tourne légèrement, met un chapeau, comme pour attirer l'attention d'un quelque chose qui serait dans cet objet, là, en face de lui. Quelque chose qui pourrait être lui, car il sait bien qu'il se filme, et autre chose que lui puisqu'il attend que cela adienne tout seul. Malgré la familiarité avec l'appareil qui vient avec le temps et une complexification de la liturgie (la fabrication de plans plus sophis-

tiqués convoquant profondeurs, entrées et sorties de champ), son regard vers « sa » caméra reste celui que l'on voit aux protagonistes du début de la capture photographique, tourbillon du regard regardé, abandon de soi à un autre, une mythologie domestique qu'on a tous refoulée : que se passe-t-il dans la boîte ?

Frédéric Danos

---

## FIDMarseille 2011

---

Divers lieux, Marseille.  
Du 6 au 11 juillet 2011.  
[www.fidmarseille.org](http://www.fidmarseille.org)

---



Twitter Facebook RSS Connexion Rechercher

Accueil Événements Artistes Lieux Magazine English Français

Suivant

Articles



Vue de l'exposition « La Triennale, Intense Proximité » (20.04.12 — 26.08.12) Palais de Tokyo (Paris) — Photo : André Morin.

## LES ENJEUX DE LA TRIENNALE — INTENSE PROXIMITÉ

Reportage Le 20 avril 2012 — Par Sébastien Deloit

À trois jours du premier tour de la présidentielle 2012 s'ouvre en fanfare la nouvelle formule de la Force de l'Art, rebaptisée la Triennale. C'est au Palais de Tokyo, fraîchement rénové par l'agence Lacaton et Vassal que cette manifestation trouve son écrin. Le ministre de la culture, Frédéric Mitterrand a fait appel au commissaire d'exposition, Okwui Enwezor pour donner à cette grande messe de l'art contemporain, un nouveau lustre.

Familier des grandes expositions internationales, Okwui Enwezor a marqué fortement les esprits en 2002, avec sa Documenta XI à Cassel. Il déclarait alors : « Chaque décision est liée à la possibilité, pour l'art, d'être libre et engagé dans son époque. Actuellement, je m'intéresse aux prises de position individuelles, aux échanges entre les disciplines, les villes, les artistes et les idées. Je crois profondément aux qualités intimistes d'une exposition, même si les salles sont bondées [...] ». Proposer une vision décalée de l'art, aller là où on ne l'attend pas, aura été sans aucun doute un nouveau défi à relever

Artiste lié



Camille Henrot

Derniers articles Tout voir



Spartacus Chetwynd — Les nommés du prix Turner 2012  
Mardi 1 mai



Fischli & Weiss — Der Laufe der Dinge  
Dimanche 29 avril



Festival International du livre de photographie de Kassel au BAL  
Mercredi 18 avril



Émilie Pitoiset — Portrait  
Samedi 14 avril

Dernières critiques Tout voir

Salon de Montrouge 2012  
Le Beffroi

La Triennale — Intense proximité — Un nouveau standard  
Bétonsalon

Dernières vidéos Tout voir

My Winnipeg  
La maison rouge

Étape 2  
GVQ — Vanessa Quang



**Lettre hebdomadaire**

Agenda, derniers jours : recevez le meilleur de l'actualité dans votre boîte aux lettres, tous les mercredi.

Abonnez-vous Les archives

**Application iPhone**

Le meilleur de l'art à emporter. Repérez-vous sur le terrain grâce à notre application iPhone.

En savoir plus Télécharger

**Réseaux sociaux**

Rejoignez la communauté Slash sur les réseaux sociaux.

Facebook Twitter

**Flux RSS**

En attendant que la page présentant tous nos flux soit prête, découvrez notre flux RSS général.

Flux RSS général

penseurs, les artistes des champs de la création contemporaine (cinéma, musique, danse, performance, documentaire, mode, performance, ...) se côtoient sur un pied d'égalité, au sein de l'exposition. Ce sont plus de 150 artistes d'une quarantaine de pays qui sont les acteurs principaux de cette Triennale qui étend ses frontières aux lieux associés (Bétonsalon, le Crédac, le Musée Galliera, le Grand Palais, les Instants Chavirés, les Laboratoires d'Aubervilliers, le Musée du Louvre). Au gré du parcours de la Triennale, baptisée pour l'occasion Intense Proximité, des liens se tissent entre les œuvres de génération d'artistes très éloignées. C'est sans doute, pour cette raison que les commissaires ont choisi de classer par date de naissance les artistes. Cette option leur permet d'éviter toute tentation de hiérarchie hâtive ou de filiation hasardeuse. Le parcours suit un parti pris, résolument poétique.



Claude Lévi-Strauss Mato Grosso, Brésil, 1937 (Détail)  
Courtesy musée du quai Branly, Paris

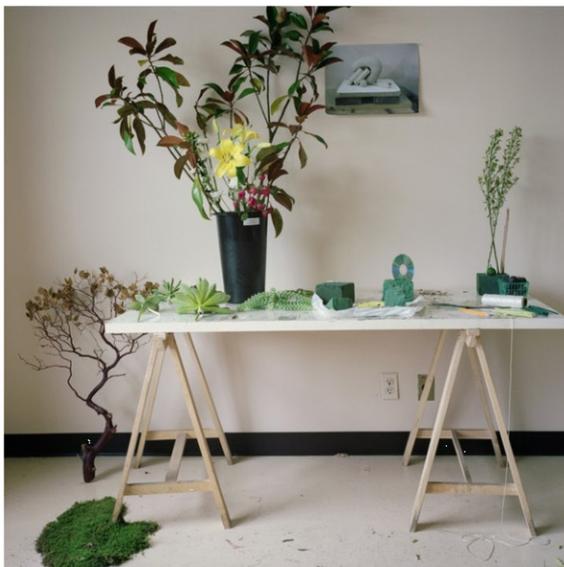
Pour Claude Lévi-Strauss, figure tutélaire de la Triennale, la réalité sociale ne serait jamais une chose, mais plutôt un système de points de vue substituables, de mouvements corrélés de subjectivation. Du fait de leur nature, de leur mode d'existence, les valeurs doivent nécessairement circuler entre plusieurs points de vue exclusifs et complémentaires. Les règles sociales apparaissent comme autant de manières dont se déterminent dans leur existence ces entités étrangement paradoxales que sont les valeurs, formes primitives des signes. Ce ne sont pas les hommes qui font les valeurs, mais les valeurs qui font les hommes. Claude Lévi-Strauss écrivait : « L'échange n'est pas un édifice complexe, construit à partir des obligations de donner, de recevoir et de rendre, à l'aide d'un ciment affectif et mystique. C'est une synthèse immédiatement donnée et par la pensée symbolique qui, dans l'échange comme dans toute autre forme de communication, surmonte la contradiction qui lui est inhérente de percevoir les choses comme les éléments d'un dialogue, simultanément sous le rapport de soi et d'autrui et destinées par nature à passer de l'un à l'autre [je soulligne]. »



*Qu'elles soient de l'un ou de l'autre représente une situation dérivée par rapport au caractère relationnel initial. »*

Retrouvant l'intuition originelle de Marcel Mauss, à savoir que le don suppose une propriété de la chose elle-même, apparaît ainsi une autre histoire du structuralisme : non pas la découverte d'une fonction cognitive qui soutiendrait les phénomènes culturels, langues, règles de parenté, ou mythologies, mais celle du problème ontologique que posent les manifestations symboliques. Un tel dépassement de la psychologie de la fonction symbolique, que Lévi-Strauss désigne souvent comme la finalité de son entreprise, vers une ontologie des valeurs. Dans les années 1950, Claude Lévi-Strauss publie plusieurs ouvrages majeurs, dont *Race et histoire*, *Tristes Tropiques* (qui lui assurera une renommée mondiale) et *Anthropologie structurale*, manifeste qui associe son nom au structuralisme, discipline appliquée à l'ensemble des sciences humaines visant à dégager les relations formelles inconscientes, ou « structures ». Il se consacre notamment à l'étude du totémisme et des mythes qui, affirme-t-il, « se pensent dans les hommes et à leur insu ».

En évitant de reconduire des frontières anachroniques, les principes habituels d'organisations identitaires, disciplinaires et générationnelles, le projet de la Triennale place sur un même plan les travaux des missions ethnologiques en Afrique de Marcel Griaule et l'œuvre du tout jeune artiste roumain Mihut Boscu. Ces allers et retours sous forme de confrontation entre des œuvres historiques (ayant ici une valeur documentaire) et des travaux récents de jeunes artistes permettent de mieux saisir la contemporanéité du propos.



Camille Henrot, *Est-il possible d'être évolutif et d'aimer les fleurs ?*, 2012  
Vue de l'installation, atelier de l'artiste  
Courtesy Camille Henrot et galerie Kamel Mennour, Paris

La commissaire, Claire Staebler indique que : « les artistes ne partent plus forcément d'une situation spécifique, localisée, ancrée dans une culture, mais ont accès directement à une culture globale. À partir de cette matière déjà mondialisée, ils se consacrent à des sujets détachés des références dans lesquelles ils ont grandi ».

Camille Henrot, jeune artiste française, révélée lors de l'exposition *J'en rêve* à la fondation Cartier en 2005, développe une œuvre sensible et poétique, complexe et érudite où les frontières s'abolissent d'elles-mêmes. La résurgence des mythes primitifs dans la pensée contemporaine fascine l'artiste qui s'intéresse à l'origine des pyramides égyptiennes, aux pèlerinages



en Inde, à la littérature, la musique africaine... Deux œuvres sont présentées dans le cadre de la Triennale : la première est son film intitulé *Coupé Décalé*, qui revisite le genre ethnographique en documentant un rite de passage ancestral sur l'île de Pentecôte, dans l'archipel de Vanuatu. Stupéfait et fasciné le spectateur est témoin de ce spectacle où des hommes sautent dans le vide, simplement accroché à une liane par le pied. La présence de quelques touristes permet de resituer le film dans un contexte proche. L'écran est scindé en deux, avec un décalage d'une seconde entre les deux parties : coupé, décalé...

La seconde installation est introduite par une citation : « Peut-on être révolutionnaire et aimer les fleurs ? » Avec cette nouvelle production, Camille Henrot s'approprie la forme des ikebana et crée une œuvre fragile, éphémère, une vanité. Chaque ikebana est associé à une citation tirée d'un ouvrage littéraire. Une manière pour l'artiste de réaffirmer sans doute l'importance de la synesthésie entre les arts. Les écrivains et les artistes ont toujours entretenu des liens privilégiés. Sans doute, peut-on y déceler un écho lointain aux *Fleurs du mal* de Charles Baudelaire. En s'emparant de cette tradition orientale, comme nous le précise Claire Staebler : « *Camille Henrot explore les connexions entre le langage naturel et le langage culturel, tout en déconstruisant la hiérarchie qui idéalise trop souvent les arts du langage au profit des arts du quotidien* ».



David Hammons, *Stone with Hair*, 1998  
Pierre, cheveux, boîte de sifflet  
Courtesy collection Fondation Cartier pour l'art contemporain, Paris

L'artiste africain-américain, David Hammons, occupe une place à part parmi le panthéon des artistes contemporains. Son œuvre continue à exercer la plus grande fascination, bousculant adroitement nos stéréotypes. Ses assemblages d'objets trouvés se jouent de nombreuses frontières de l'histoire de l'art, combinant références sociologiques et vision poétique de la vie urbaine aux influences de Dada, de l'Arte Povera et du Pop Art comme l'illustre *Stone with Hair*, une œuvre de 1998.

La commissaire d'exposition Émilie Renard déclare à son propos : « *Revendiquant son identité raciale, Hammons intègre dans ces autoportraits une dimension politique en lien avec la notion d'épidémisation introduite par Frantz Fanon, désignant par là l'intériorisation des rapports de soumission induits par le racisme. Contemporains du Black Panther Party, certains autoportraits dénoncent plus directement les événements violents qui marquent le mouvement des droits civiques, comme avec *Injustice Case* (1970) réalisé au moment du*



procès de Bobby Seale. Installé à New York depuis 1974, David Hammons arpente le quartier de Harlem, observant les habitants et leurs usages, les terrains vagues et les terrains de baskets. Il y collecte les restes de la vie urbaine de la communauté noire — os de poulet, sacs en kraft, graisse, poussière, capsules, bouteilles, cheveux — et s'intéresse au statut social et économique de la saleté. Il accorde alors une place particulière à ces déchets dans des œuvres fragiles et des actions éphémères. Avec *Stone with Hair*, de la série des *Rock Heads*, Hammons colle sur une pierre des cheveux ramassés chez un coiffeur de Harlem. Ainsi coiffée, la pierre devient une tête oblongue marquée par le signe physique d'une appartenance raciale. Placé dans la perspective d'une pratique dada du collage et des masques africains intégrant des restes humains, cet assemblage, une fois figé sur son socle, prend l'aspect d'un objet de curiosité ethnographique, renvoyant le spectateur à ses propres codes ».



Ewa Partum, *Wschodnio-zachodni cieł (East-West Shadow)*, 1984  
Photographie, dimensions variables  
© 2012 Ewa Partum/ADA GP, Paris — Courtesy de l'artiste

Les femmes occupent une place à part dans cette exposition, elles y sont représentées en force. L'artiste conceptuelle polonaise, Ewa Partum utilise son corps au sein de l'espace public. Un moyen simple et efficace qu'elle utilise dans ses photographies ou ses films pour introduire la réalité dans l'art. Elle déambule nue dans la ville et se prend en photo dans les situations les plus banales du quotidien. Dans une file d'attente, dans la rue parmi la foule, devant une porte, sa présence est signifiée par le biais de sa nudité. Elle interroge la place qu'occupe la femme dans une société où l'individu n'existe pas.

Le documentaire tient également une place de choix parmi les différentes formes d'expression plastiques. L'artiste, Marie Voignier propose *L'Hypothèse du Mokélé-Mbémbé*, film documentaire tourné au sud du Cameroun. Aujourd'hui encore, il est décrit dans les récits Pygmées Baka comme un animal effrayant, entre un dinosaure et un monstre marin. Aucune preuve tangible n'a été retrouvée permettant de corroborer l'existence de cette créature de récit.



Marie Voignier, *L'Hypothèse du Mokélé-Mbémbé*, 2011  
Vidéo couleur — 78'  
Production Capricci Films, L'Âge d'Or, Espace Croisé Collection musée d'Art moderne de la ville de Paris — Courtesy galerie Marcelle Alix, Paris



Émilie Renard nous raconte que : « Michel Ballot est quant à lui convaincu que ces récits ont un fond de vérité et que la bête existe bel et bien, défendant l'hypothèse qu'une forme préhistorique de vie animale pourrait avoir persisté dans l'épaisse forêt tropicale de cette région de l'Afrique. Pour tenter de le prouver, il organise régulièrement des expéditions dont l'objectif est double : d'une part explorer les territoires où le Mokélé-Mbembé a été aperçu pour tracer l'animal, d'autre part collecter les récits et témoignages des Pygmées. Il évolue dans un univers où la distinction entre ce qui existe et ce que l'on fantasme est floue, où le vraisemblable se mêle au légendaire. Agissant en observateur-participant, sa méthode d'investigation de terrain ne peut manquer de rappeler d'anciennes expéditions scientifiques et coloniales, et d'entraîner avec elles, le fantasme d'une nature préservée dans un état primitif, promesse de découvertes extraordinaires. Marie Voignier accompagne Michel Ballot dans une de ses expéditions. Sans prendre parti pour ou contre l'existence du Mokélé-Mbembé, ni même juger du rôle d'explorateur que Michel Ballot endosse, elle se met au service de cette recherche avec ses propres outils visuels. Faisant corps avec son expédition, elle suit sa logique autant que possible, laissant au spectateur le loisir de le suivre à son tour dans son enquête et d'imaginer la bête, la distinguer tapie dans la forêt ou immergée au fond de la rivière. Le spectateur peut alors observer cette croyance partagée entre l'explorateur et les Pygmées, hésitant à savoir qui d'entre eux nourrit le plus cet imaginaire. Le sujet du film n'est donc pas tant le Mokélé-Mbembé que la croyance : la croyance d'un homme dans sa quête, la croyance des Pygmées dans cet animal, et la croyance éprouvée du spectateur ».

Dès lors, on comprend mieux pourquoi le premier journal de la Triennale avait pour thème « désapprendre ». Est-ce alors une manière de repartir à zéro ? Ou est-ce plutôt une méthode pour nous apprendre à laisser de côté les préjugés ? Loin des débats qui entourent la mondialisation, des replis identitaires, la Triennale propose une exposition qui serait un espace de partage, un lieu où les rencontres se transforment en dialogue. Le poète Jorge Luis Borges aurait écrit « en fermant les yeux, je les ai ouverts à travers les tiens ». Sans doute, est-ce là une manière de nous délivrer du regard que nous portons sur l'autre. Un autre qui n'est plus un être exotique mais bien notre alter ego.

[Tweet](#) 1 [Like](#) 100