

“What is not visible is not invisible”

Absalon, Hans Op de Beeck,
Loudgi Beltrame, Michel Blazy,
Louis Cane, Martin Creed,
Philippe Decrauzat, Edith Dekyndt,
Julien Discrit, Richard Fauguet,
Michel François, Aurélien Froment,
Hans Haacke, Raymond Hains,
Pierre Huyghe, Ange Leccia,
Claude Lévêque, Ariane Michel
& Céleste Boursier-Mougenot,
Joachim Mogarra, Philippe Parreno,
Pratchhaya Phinthong, Elisa Pône,
Hugues Reip, Claude Rutault,
Anri Sala, Sarkis, Alain Séchas,
Su-Mei Tse, Apichatpong Weerasethakul.

Performances :
*Constatation de la présence d'un
volume immatériel, 1974* by Àngels Ribé
Exchange of Handwriting, 2006
by Jiří Skála
Two of Us, 2011 by Jiří Kovanda

Commissariat :
Laurence Gateau et Anne-Claire Duprat
en dialogue avec les Directeurs
des 23 FRAC. L'exposition inaugurale
a été co-organisée avec le Musée
National de Singapour.

Frac collections in Asia.

National Museum de Singapour
du 7 octobre 2016 au 19 février 2017
(directrice Angelita Teo)

Song Eun Artspace à Séoul
(Corée du Sud)
du 24 mars au 20 mai 2017
(directrice Laurencina Farrant-Lee)

BACC-Bangkok Art and Culture
Center à Bangkok en Thaïlande
du 15 juin au 30 juillet 2017
(directrice???? et Pichaya Aime
Suphavanij, Commissaire au BACC)

Organisation et conception :
L'exposition a été organisée par Plat-
form et conçue par Laurence Gateau
(directrice du Frac des Pays de la Loire)
et Anne-Claire Duprat (Secrétaire
Général de Platform) en dialogue avec
les Directeurs des 23 FRAC.
L'exposition inaugurale a été co-organisée
avec le Musée National de Singapour
Angelita Teo (directrice du National
Museum de Singapour) et Iman Ismail
Fairuz (commissaire d'exposition au
National Museum de Singapour).

Les Frac, collections publiques d'art contemporain, ont été créés en 1982 à l'initiative de l'État, en partenariat avec les Régions. Enrichies chaque année par une politique d'acquisition attentive à la scène émergente, les collections riches aujourd'hui de 26 000 oeuvres -si on comptabilise les oeuvres des 23 Frac- de 5 300 artistes autant français qu'étrangers sont constituées principalement sur la base d'acquisition à des artistes vivants. Peu de collections dans le monde sont aussi représentatives de la création des trente dernières années. Les oeuvres acquises participent d'un regard sur l'art actuel, d'une approche ambitieuse et sélective des propositions les plus avancées produites depuis les années 1960 par des artistes des cinq continents.

Sur leurs territoires, les Frac organisent de nombreuses expositions dans des sites très divers, conçues en résonance aux contextes proposés et aux spécificités des lieux : musées, centres d'art, monuments historiques, écoles d'art, universités, lycées, collèges, hôpitaux... Acteurs d'une politique d'aménagement culturel du territoire, les Frac s'inscrivent comme vecteurs d'une démocratisation de l'art. La sensibilisation des publics est une des missions majeures : chaque exposition est enrichie de programmes de rencontres, d'outils pédagogiques et d'actions de médiation permettent de proposer des approches adaptées à tous les publics. Chaque année, un tiers des collections est présenté au public. Les FRAC organisent tous les ans près de 500 expositions, 1 300 actions d'éducation artistique et culturelle avec plus d'un millier de partenaires et pour un public de plus d'un million et demi de visiteurs.

Depuis 2005, l'association Platform réunit les 23 FRAC autour de trois objectifs communs de développement et de coopération : favoriser une réflexion collective sur les missions et les enjeux des FRAC, constituer un centre de ressources et d'informations pour ses membres et partenaires, développer les échanges et les coopérations interrégionales et internationales grâce à des invitations de commissaires étrangers.

Les FRAC, Fonds régionaux
d'art contemporain & Platform

pp. 4 - 5

The FRAC regional structures – public collections of contemporary art – were created in 1982 as an initiative of the French State, in partnership with the nation's regions. Enriched on an annual basis through an acquisitions policy that closely follows the emerging art scene, the collections that now comprise as many as 26,000 works – if we are to include works from all of the 23 FRAC regional structures – by 5,300 French and foreign artists, are made up mainly of works by artists alive today. Few of the world's collections are as representative of art over the last thirty years. The works acquired offer an insight into the current art scene, in an ambitious and selective approach of the most advanced offerings produced since the 1960s by artists from every continent.

On their own regional territory, the FRAC structures organise a host of exhibitions in a wide range of venues, designed in keeping with the contextual offerings and the specific nature of the sites, including museums, art centres, historic monuments, art schools, universities, high schools, middle schools and hospitals. Upholding a policy of cultural development at territorial level, the FRACs appear as agents of the democratisation of art. Raising public awareness is one of the main concerns: each exhibition is supplemented with a programme of social events and encounters, educational resources and cultural project coordination that make it possible to cater to different audiences. Each year one third of the collections is presented to the public. The FRAC regional structures organise nearly 500 exhibitions annually, 1,300 arts and cultural educational initiatives with over a thousand partners for an audience of more than one and a half million visitors.

Since 2005 the association Platform has brought together the 23 FRAC regional structures, based around three common objectives of development and cooperation: promoting collective thinking about the tasks and challenges facing the FRAC; providing a resource and information centre for its members and partners; and developing exchanges at interregional and international level through invitations to foreign curators.

The FRAC, French regional collections
of contemporary art & Platform

The French regional collections of contemporary art (FRAC) are nomadic in nature. Their collections are destined to travel beyond the confines of France. After Europe and the United States, they have gone on to visit Singapore, Seoul and Bangkok, always hosted by the most prestigious establishments.

The association "Régions de France" is delighted by the success of this exhibition among demanding audiences in Asia.

My warm thanks go to all those at the various FRAC structures and their collective association, PLATFORM, presided by Bernard de Montferrand, for organizing the event.

The FRAC regional collections, created in 1982 through a remarkable original partnership between the Ministry of Culture and regional councils, constitute the third public collection of contemporary art in France (bringing together more than 26,000 works and 4,200 French and foreign artists). The "Régions" are very proud of this. They are proud to be part of expanding the scope of contemporary art, of exploring diversity and emergence in artistic creation. They are proud to support artists by fostering the market of young national and international creation. They are proud to have built up local structures throughout the land. And they are proud of the FRACs' cultural outreach to a very wide range of audiences as part of their arts and cultural education policy.

May this catalogue strike a responsive chord and kindle a desire to see and know more, to come to France and to set foot inside the 23 FRAC regional structures in order to be challenged and charmed by the beauty and the richness of their collections.

Philippe Richert,
President of the Association "Régions de France",
Grand Est Regional President

L'association Platform qui regroupe les 23 Fonds régionaux d'art contemporain a été très heureuse de pouvoir présenter en Asie l'exposition "What is not visible is not invisible".

Près de quarante d'oeuvres d'une trentaine d'artistes français et internationaux ont ainsi pu être présentées à Singapour, Séoul puis Bangkok. Dans chaque lieu la présentation a été différente, en fonction du dialogue que nous avons noué avec nos partenaires, en fonction des lieux mais aussi de la scène locale. Une diversité que retrace ce catalogue qui donnera à chacun accès aux visuels et aux plans. Tel est l'esprit même des FRAC qui consiste à toujours dialoguer avec des partenaires en France et à l'étranger pour qu'une exposition soit une oeuvre véritablement partagée. Nous avons une autre caractéristique celle de la diversité de nos collections qui reflètent à la fois l'esprit du temps celui d'un XXI^e siècle naissant, mais aussi les personnalités fortes de nos directeurs qui chacun interprètent à leur manière la création d'aujourd'hui. Nos amis d'Asie ont ainsi pu voir des oeuvres vidéo, des oeuvres sur protocole, des installations et beaucoup d'autres formes d'expression émanant d'artistes parfois très jeunes, parfois confirmés français et étrangers.

Cette exposition itinérante en Asie qui est une première pour les FRAC leur a beaucoup apporté dans leur dialogue avec chaque partenaire et a permis à chaque étape de découvrir avec eux une nouvelle lecture des oeuvres proposées. Le public y a été sensible puisqu'il a atteint près de 90 000 personnes.

Je tiens à remercier particulièrement tous nos partenaires sans lesquels ce beau projet n'aurait pas pu voir le jour: le National Museum of Singapore et sa Directrice Ms Angelita Teo, le Song Eun Artspace -et sa responsable Ms Laurencina Farrant-Lee, le BACC - et sa directrice, Ms Luckana Kunavichayanont.

Notre gratitude va également à l'Institut français qui a été notre principal soutien, le MCC-DGCA et les Régions de France ainsi que l'ARF, les 23 FRAC pour le prêt des collections, les Ambassades de France à Singapour, à Séoul et à Bangkok pour leur accompagnement.

Bernard de Montferrand
Président de Platform
regroupement des Frac

Une exposition itinérante
des collections des Frac en Asie

pp. 12 - 13

The Platform association, which brings together the 23 French regional collections of contemporary art (FRAC), was very pleased to bring to Asia the exhibition "What is not visible is not invisible".

Nearly forty works by around thirty French and international artists were exhibited in Singapore and Seoul, followed by Bangkok. Each location enjoyed a different presentation, depending on the dialogue engaged in with our partners, as well as on the venues themselves and the local art scene. The catalogue recounts this diversity, providing access to the images and layouts. This reflects the very ethos of the FRAC structures, ever engaging in dialogue with partners in France and abroad to make an exhibition a truly shared initiative. Another of our characteristic features is the diversity of our collections that reflect both the spirit of the nascent twenty-first century, as well as the strong personalities of our directors who each have their own view of artistic creation today. Our friends in Asia were therefore able to see video works, protocol works, installations and many other forms of expression from French and foreign artists, sometimes very young and sometimes highly experienced.

The travelling exhibition in Asia – a first for the FRAC regional structures – has proved a valuable experience in their dialogue with each partner and at every stage has made it possible to discover together a new take on the proposed works. It has struck a chord with visitors too as there were almost 90,000 of them.

I would especially like to thank all of our partners, without whom this fine project would not have been possible: the National Museum of Singapore and its director Ms Angelita Teo; the Song Eun Artspace and its curator Ms Laurencina Farrant-Lee; the BACC and its director, Ms Luckana Kunavichayanont.

We are also grateful to the Institut français, which has been our main source of backing, MCC-DGCA and the association Régions de France, as well as to the ARF, the 23 FRAC regional collections of contemporary art for the loan of their collections, and the French Embassies in Singapore, Seoul and Bangkok for their support.

Bernard de Montferrand
President of Platform
A collective endeavor of the FRAC regional structures

A travelling exhibition
of the FRAC collections in Asia

One of the main objectives of the SongEun Cultural Foundation is to promote young Korean contemporary artists, which is achieved through exhibitions at SongEun ArtSpace and SongEun ArtCube, presentation of the SongEun ArtAward, and a residence program with the Delfina Foundation in London. In supporting Korean contemporary art and artists, we find it of equal importance to organize international exhibitions to enhance interest and awareness of the Korean public and press.

Of our international program, we organize and curate shows under one of the three categories; collections of Contemporary Art, country based group shows of very young artists with guest curator, and solo exhibitions of a prominent foreign artist who has yet to have a solo exhibition in Korea. Of our collection exhibitions, we are so proud to have had the opportunity to present: Françoise Pinault : *Agony and Ecstasy* (2011), *Testing, testing 1,2,3* : The SongEun Art and Cultural Foundation (2012), *Me + You in a Living Room* : Artists from the Ricard Foundation Award (2014), Tom Tandio – *The Man Who Fell into Art* : Collecting as Form of Personal Narrative (2016) and most recently FRAC : *What is not visible is not invisible* from March 24th – May 20th, 2017

So what is it about the FRAC collection exhibition that is of such interest to SongEun ? It is for three main reasons for which I found made their collection one of the most significant and original; the first being the presence of a strong government initiative to empower regional involvement in building their collections, insight and courage to take risks in the selection of artists and art works, and the artistic concept for this exhibition What is not visible is not invisible.

It takes a great deal of risk and courage to be an artist, but an even greater risk to be a collector. Despite the fact that the FRAC collection must be susceptible to criticism as they are utilizing public funds for the collection of art, their dedication has served to redefine traditional ideals towards the receptiveness of art, inevitably making it more accessible to the public. On many levels, the FRAC collection is one of the most Avant garde collections built on public funds.

From a curatorial view point, the selection of works in their concept was overall very poignant and poetic. Each of the works is not only reflective of the artists' skill and passion, but it breeds a sense of curiosity as the inspiration and story behind each work is remarkably captivating.

The French art scene and culture is quite active and present in Seoul, which is a result of the great efforts of the French Institute in Korea. However, of the numerous exhibitions and art related projects it was the first time the FRAC collection was presented and it can be said the collection of FRANCE is quite a different statement than that of any museum. The Korean public and press were quite intrigued. Their amazement in this government initiative for such "difficult" works of art was inspiring, leaving an impression of how forward thinking and innovative France is.

To conclude, the reasons above were the premise for why we were eager to host the exhibition What is not visible is not invisible at SongEun ArtSpace and also why it was so well received in Korea. I could not end this text without giving acknowledgment and my sincere appreciation to those who truly made this exhibition and achievement possible: Thank you Laurence Gateau and Anne-Claire for your insight and tireless efforts as guest curators. Thank you Anthony Chamzeau, Diane Jousse and JiYoung Yoon of the French Institute in Korea for your generous support from the start until the end. And last but not least, many thanks to Hyoung-Jung Yoo, Haeni Park and BoRyoung Kim and the SongEun team- you are all truly why SongEun is the special place it is.

Laurencina Farrant-Lee
Artistic Director
SongEun ArtSpace, Seoul

Concevoir une exposition collective, c'est toujours adopter une position d'auteur et faire dire aux œuvres choisies quelque chose d'autre, en plus ou en moins, que l'espace de réflexion et de discussion qu'elles sont susceptibles de produire lorsqu'elles sont prises isolément. En refusant une organisation chronologique et une mise en situation historique, «What is not visible...» dit déjà que ces œuvres appartiennent à un même espace, sous-entendu le contemporain. De fait, il faut être déjà un peu connaisseur pour imaginer qu'il existe près d'un demi-siècle de distance (un gouffre pour l'art classique ou pour l'art moderne) entre le tissu volant de Hans Haacke et le ballon flottant d'Edith Dekyndt, et en déduire que le second est probablement redevable au premier de pouvoir trouver aussi naturellement sa place dans l'art. On peut dire des quatre œuvres-ballons présentes dans l'expositions qu'elles sont proches à plus d'un titre et pourtant étrangères par l'idée et la foi qui les portent: un désir d'évasion et un regret des années soixante-dix pour le Major Tom d'Edith Dekyndt, un prolongement du dessin et d'un imaginaire pop pour Speech Bubbles de Philippe Parenno, un sensualisme qui flirte avec la fiction pour la pièce d'Ann Veronica Janssens, enfin un hommage insolent au happening et à fluxus pour l'environnement de Martin Creed. Cette coexistence d'œuvres dans le présent d'une exposition qui intrigue et séduit ne peut vraiment se comprendre et prendre sa véritable dimension que dans la reconnaissance du rapport de cet art contemporain au langage. Elles forment un chemin d'accès vers une multitude de récits, grands ou petits, qui les ont rendues légitimes à nos yeux. C'est une évidence que de dire que les œuvres de l'art contemporain ou de l'avant-garde doivent une grande partie de leur existence au pouvoir des mots et au crédit que l'on accorde à ceux-ci (la déclaration la plus importante de Rauschenberg à mon sens est celle-ci: If you don't take this seriously there is nothing to take») mais c'est une évidence qu'il ne faudrait jamais perdre de vue.

Si quelques grands noms des années soixante et soixante-dix ont eu un rôle pionnier, c'est parce qu'ils ont su à travers discours, récits mythiques, manifestes et théories, convaincre qu'il existait une autre façon de faire de l'art ou de le redéfinir. Le temps des théories est passé, et dominant aujourd'hui les discours venus d'ailleurs pas si lointains, du féminisme au post-colonialisme (discours à peine effleurés dans «What is not...») et le rapport à l'histoire et à des modèles anciens (du minimal à l'arte povera) est le plus souvent sous entendu. Parallèlement à cette extension du champ d'investigation, se développent un ensemble de démarches inspirées elles-aussi par l'archéologie ou l'histoire mais qui s'en tiennent au strict champ de l'art: découvertes de héros méconnus soudain érigés en modèles ou extrapolations à partir d'une œuvre mythique. Parmi les grandes différences qui existent entre cinéma et cinéma d'exposition, il y a le fait que ceux qui parlent du second occultent ou méconnaissent généralement l'histoire du premier, une foi dépassées les références plus ou moins obligées à Hitchcock ou Warhol. Un film d'exposition devient ou non un fait d'histoire jamais un matériau ou un objet que l'on examine ou que l'on interroge comme on le fait avec le travail de n'importe quel auteur du cinéma. La plupart des films présentés dans «What is not...» sont faits d'agencements images/voix off ou image/musique, qui produisent un effet de distanciation et induisent un rapprochement avec l'art conceptuel plutôt qu'ils n'invitent à des lectures dérivées de la cinéphilie.

On peut aisément supposer que dans le choix d'œuvres très mobiles entrent des considérations d'ordre pratique et économique (il s'agit majoritairement de films et d'œuvres à protocole), mais on ne peut manquer d'y reconnaître aussi une position esthétique: - la redéfinition de l'art par le biais du langage entamée au milieu des années soixante, sorte de réveil de l'avant-garde devant la généralisation du pop et l'expansion du marché, l'introduction du cinéma dans les salles d'exposition au début des années quatre-vingt-dix considérés comme deux moments clés du contemporain en art. A travers cet art conceptuel ou post-conceptuel, c'est aussi la reconnaissance de ce qu'il faut bien appeler un style international, et il n'est pas indifférent que les voix offs dans les films et les textes aux murs soient en anglais. L'engagement pour l'art contemporain en France, dont les Frac représentent indéniablement la plus grande réussite et la plus durable (c'est à eux que l'on doit le développement d'une scène artistique nationale en même temps qu'un accès à quantité d'œuvres peu ou pas collectionnées dans les musées) a permis, au prix de quelques oublis, de se rendre plus internationaux et (même si l'adjectif sonne affreusement) plus compétitifs.

«What is not visible is not invisible», on se permet de traduire: ce qui n'est pas visible n'est pas invisible. Cela peut ressembler à un de ces exemples que produit la philosophie analytique pour nous expliquer qu'une phrase juste grammaticalement n'est pas nécessairement vraie, mais ce peut aussi être une évidence: le fait de ne pas voir la couleur des yeux de l'individu qui se trouve à cent mètres de moi n'empêche pas qu'ils soient bleus, marrons ou verts. Cet énoncé est aussi une description de l'œuvre elle-même qui ne dit jamais sa vérité qu'à moitié ou ne peut la dire qu'en deux temps. On peut aussi y voir une promesse, celle d'une visibilité qui se manifeste à notre passage: un fiat lux qui précède l'écriture ou la rend possible. Quand sont apparues les œuvres de la plupart des artistes conceptuels, la question ne se posait pas en termes de visibilité ou d'invisibilité, mais dans ceux d'un rejet de l'appel libidinal lancé par des œuvres en pleine pâte et une affirmation des moyens nécessaires et suffisants à procurer une expérience esthétique. Il existe un monde entre un Kosuth, enseignant en culture générale et graphisme, et un Weiner qui réfléchit en poète aux conditions d'existence de l'œuvre: ou bien, ou bien. Le message voué à une lente disparition de Pratchaya Phintong est une autre façon de se colleter avec cette histoire, à la fois hommage rendu à l'art conceptuel, adieu personnel, et persistance de l'écriture à faire vivre un texte trouvé sur le net et qui traite d'une réalité proprement inimaginable. De ce qui ressemble à un gag, il tire une valeur dramatique. L'œuvre de Discrit quant à elle est plus un mot d'esprit qui évoque la porte ouverte et fermée de Duchamp, qu'une véritable mise en cause de l'art conceptuel. Et puisque cet artiste a choisi la langue anglaise, on ajoutera que son patronyme accolé à cette œuvre relève du cratylysme tel que l'a analysé Genette; Discrit indeed.

Le travail de Philippe Decrauzat trouve une partie de ses sources dans l'art concret ou construit, tel qu'a pu le poser et le populariser Max Bill, à la fois rigoureux et ultra-positif. Avec l'artiste zurichois, le tableau cesse d'être alors une idée et un idéal en même temps qu'un moyen d'ajourner l'inévitable fin de l'art (le credo de Mondrian) pour devenir un modèle esthétique et quasi un patron pour les designers (la leçon de Van Doesburg). Mais Decrauzat joue plus d'un tour à cet art construit en lui

superposant des grilles ou des reflets venus d'avant-gardes littéraires, musicales ou cinématographiques, majoritairement anglo-saxonnes, mais avant tout nomades. D'après D.M., wall painting, restituée (ou imitée?) une projection faite à partir de la Dream Machine de Bryon Gysin, si bien qu'on peut l'interpréter soit comme un dérivé de l'expérience clignotante ou bien comme une manière de s'y référer en sachant bien que la peinture ne peut pas aller aussi vite. Mais plutôt qu'un constat négatif ou qu'une célébration d'un monde et d'une époque qui font rêver, et auquel on peut associer une partie de l'Op Art, cette œuvre s'inscrit dans une production artistique qui touche également au film et vise à déborder les limites inhérentes à un médium donné. D'après D.M. est une manière possible de défaire le mur ou de fendre l'art-mur, mais aussi de déplacer le sujet de la peinture du champ de la théorie utopique ou scientifique, vers celui d'une mise en mouvement par le biais d'une influence optique mais aussi par un jeu de libre remémorations. Le déplacement ainsi opéré marque le refus de s'en tenir au seul champ étroit d'une histoire de l'art entendue comme une histoire des formes et qui ignorerait la littérature, le graphisme ou la mode; écho d'une 'expérience intérieure branchée sur l'électricité ou l'accouplement d'une platine de disque, d'une ampoule électrique et d'une conscience ouverte.

L'analytique de la peinture telle que la développe Claude Rutault est plutôt une manière de donner à saisir des mouvements ou moments de l'abstraction en les rapprochant de l'expérience quotidienne. La définition méthode 131 demande à ce qu'un tableau choisi par le collectionneur soit entouré d'autres tableaux (23 en l'occurrence) peints de l'exacte couleur du mur. Comme toujours chez cet artiste, le tableau arrivé depuis longtemps au terme historique de sa course, trouve un nouveau souffle et des couleurs dans un jeu et un commentaire infinis et dans un dépassement de la relation à sens unique artiste-public. Dans un cas le plan de la ville de Singapour accroché au centre (plus ou moins) de la composition en constituait à la fois le cadre, le contexte et le commentaire. A Séoul, l'équipe du Song Eun Artspace avait choisi un collage de Kon Young Hoon pour faire œuvre avec et sur Rutault. Du mur au monochrome et retour, si on peut dire, mais aussi point de départ et point d'appui pour imaginer autre chose. La rencontre avec l'Asie éclaire autrement cet art et lui donne le caractère de ce qu'on pourrait appeler une cérémonie du moindre geste. C'est également une règle de jeu que fournit Joachim Mogarra avec son bouquet perpétuel, mais un jeu qui s'inscrit dans une autre histoire, celle de l'insertion du vivant et du périssable dans un cadre d'exposition, et dont le parangon pourrait-être la laitue entre deux blocs de granit d'Anselmo. En greffant du protocole sur ce qui ressemble à un geste spontané, Mogarra prétend abolir une distinction entre sérieux et dérision, décoration d'intérieur et art public.

A tous ces exemples qui ressemblent à des œuvres clés dans la conception de «What is not ...», on aurait pu préférer celui de l'œuvre de Raymond Hains, véritable homme orchestre ou agent de liaison des avant-gardes, ici présent d'une façon symbolique. Aujourd'hui que les œuvres de cet artiste figurent dans nombre de grandes expositions internationales, on a peut-être oublié qu'il aura fallu surmonter l'effet de clôture produit par la légende du Nouveau Réalisme, ses 40 (degrés) au dessus de Dada, ses héros flamboyants ou simplement tape-à-l'œil pour reconnaître son bricolage du temps perdu fait de divagations, de poésie naturelle, et d'esprit bistro.

Passée la grande époque des décollages, Hains s'est affranchi de la forme et de l'esprit école de Paris, pour naviguer librement dans un univers parodique nourri de références savantes et teinté d'émotion. Hains, surtout dans les derniers temps, c'était la profusion, la métaphore filée jusqu'à oublier d'où l'on venait, le calembour gonflé et amplifié jusqu'à plus soif. Voir exposée sur une cursive du BACC une phrase empruntée à Louis Guilloux (auteur estimable mais largement oublié): «On devrait toujours voyager/ toujours vouloir aller ailleurs» c'est d'un humour très hainsien, et on peut seulement imaginer ce que celui-ci aurait pu produire au sujet du BACC. Ce qui fait le sel de cette citation, c'est le conditionnel et la fausse équivalence posée entre l'action et le désir d'action. On peut en effet «toujours vouloir aller ailleurs» et rester, sagement ou pas, à sa place (sauf erreur, Raymond Hains était plutôt du genre voyageur immobile), et déclarer: «on devrait toujours voyager» est généralement ce qu'on dit avec enthousiasme lorsqu'on est revenu, ou avec regret lorsqu'on ne part jamais.

Pierre Huyghe et Philippe Parreno figuraient également au générique de «What is not...» avec deux œuvres déjà anciennes et représentatives d'un mouvement de bifurcation de la scène française vers la référence américaine, donc internationale, à travers Warhol qui dispute à Duchamp le rôle de point 0 de l'art contemporain. Huyghe en 1997 choisit de se glisser dans la chambre d'Andy (plutôt son salon, d'ailleurs) pour aller surprendre l'homme qui dort et, une fois celui-ci réveillé, lui arraché son témoignage de poète superstar. John Giorno parle de tout et engloutit sous les mots son interlocuteur qui ne demande que ça. Parreno concilie lui son goût pour l'enfance avec son rêve américain en lançant au plafond des bulles de bande dessinées gonflées à l'hélium: le silence de Cage écrit au moyen de nuages qui rappellent ceux d'argent de l'hôte de la Factory. Ces œuvres sont des gestes de fans, des déclarations d'amour et des manifestes d'une direction prise. Si elles ont été un peu vite mythifiées, c'est aussi parce qu'elles transportent avec elles un peu de cette histoire sainte de l'avant-garde.

En se branchant sur Warhol, Huyghe se bricole une autre généalogie, quitte le champ des arts plastiques, comme on dit encore en France, et à travers John Giorno, en grand témoin avale un gros morceau d'histoire qui croise le Pop, l'Anthology Film Archive de Mekas et William Burroughs. Personne ne s'est jamais avisé de parler alors de documentaire, alors que c'est bien de cela qu'il s'agit, comme dans Blanche Neige (ou, dans une moindre mesure, de The Third Memory). Il se disait que Huyghe n'avait pas pu s'offrir ou obtenir d'employer l'intégralité du film Sleep et qu'il avait dû tricher en faisant passer l'image en boucle; un trucage obligé qui s'avérait pourtant dans l'esprit du maître. Warhol lui-même avait triché avec Empire, en jouant sur une vitesse de projection ralentie pour obtenir ses huit heures cinq de vie d'un gratte-ciel. Il n'a jamais craint de faire voir ses trucs, de faire croire à la perpétuation d'une aura de l'œuvre d'art mais en remplaçant l'or de l'icône par les paillettes ou par le cuivre oxydé d'urine. Aujourd'hui que tout et n'importe quoi est iconique (ce qui vient après la célébrité) les œuvres de Warhol affirmaient au contraire qu'on pouvait faire de l'icône avec des coupures de journaux et qu'un film sans mouvement et (presque) sans idée pouvait nous émouvoir autant (ou presque) que la vision en gros plan du visage de Falconetti.

Passée l'étape Warhol, on a pu se brancher sur le présent alors que Twin Peaks débarquait sur les écrans de télévision. Ces artistes associés que furent Dominique Gonzalez-Foster, Parreno et Huyghe ont découvert que l'exposition pouvait être un espace de jeu où construire et produire de la fiction. En témoigne cette piscine de D.G.F. que l'on imagine mieux sur Sunset Boulevard ou Muholland Drive que dans la région Ile de France. Si immersion il y a, c'est dans un espace de la fiction. Ce n'est pas le théâtre qui inspire cet art là mais bien le studio de cinéma, et l'histoire de l'art n'est qu'une des fictions possibles sur laquelle il est possible d'interagir.

Petit retour en arrière : avant même d'avoir fait entrer les clowns, les mannequins pour taxidermistes dans son univers, Nauman avait surpris par le simple fait d'avoir introduit l'image (nous sommes au début des années quatre-vingts) dans ses corridors. Pour les puristes, c'était renoncer à une dimension abstraite et à un type d'œuvre se définissant avant tout comme expérience, pour les autres, les plus nombreux sans doute, c'était oser le dépassement de cette phase expérimentale de l'art contemporain et affirmer le droit aux débordements de l'imaginaire. Le spectateur n'était plus seul avec lui-même mais se voyait offrir la possibilité d'entrer dans le rêve d'un autre et de se faire auteur. Si l'œuvre de Huyghe était appréciée en tant que film, il faudrait insister sur ce qu'elle a de problématique dans sa superposition d'un commentaire bavard sur un film méditatif qui se présentait en son temps comme une rêverie et une régression vers le cinéma des origines (Edison n'a pas anticipé Sleep, mais il fut le premier à filmer un «Kiss»). Dans sa première présentation (présentation abandonnée depuis) en 1998 à Manifesta, le visage de Giorgio était projeté dans un mince espace vide et visible derrière une vitre; signe que l'auteur n'était pas encore sûr de l'autosuffisance de son film, mais surtout tentative de favoriser un sentiment de confidentialité. Le Sleep de Huyghel, moitié appropriation, moitié pastiche, se trouve avoir aujourd'hui un rôle pédagogique, une forme d'entrée dans l'underground et l'expérimental. Ni le cinéma de Warhol, ni les romans de Burroughs, ni la poésie de Giorgio ne sont devenus populaires, mais la vue de leurs noms suffit à dérouler un flot d'images et, à en juger par la déclaration liminaire des commissaires qui citent Gysin, rêveur définitif et raccord entre la peinture de Decrauzat et le film cité, cet underground reste d'une actualité brûlante.

Exit les fans électriques, et place à l'electric fan de Hans Haacke. De par sa nature et son emplacement, c'est cette œuvre qui accapare l'attention du visiteur. Elle appartient à une époque où Haacke, sous les auspices du MIT, travaillait encore au rapprochement de l'art et de la science tout en s'associant au vaste mouvement de dématérialisation de l'œuvre d'art et à son décentrement? Détachée de son contexte et du reste de l'œuvre de Haacke, souvent drôle mais aussi très dogmatique, cette pièce joue une autre partition, entre tapis volant et danse du voile. À côté d'elle, la toile libre et pendante de Louis Cane qui en son temps annonçait l'affranchissement du châssis, oubli de l'idéal, et rencontre avec la réalité du sol, semble affectée à un rôle de défense ou de rappel de la peinture. Ce n'est pas qu'elle soit dans son caractère programmatique si éloignée de l'œuvre de Haacke (faire voler un tissu pour dématérialiser la sculpture, ou abolir les privilèges d'un modèle historiquement déplacé, cela se vaut bien), ni qu'elle lui soit fondamentalement inférieure, mais, comme la plus grande

partie de Support Surfaces, elle n'a pas pu ou pas su construire sa légende par la parole comme par l'image. Montrées et remontrées au cours des décennies, les œuvres de Cane auraient sûrement fait partie de notre histoire, alors qu'elles opèrent aujourd'hui dans l'espace des redécouvertes ou de ce que certains nomment sans rire les réhabilitations. L'œuvre, tels que nous essayons de le définir par approximations successives, c'est un mélange d'intuitions et de talent qui produisent un objet au moment juste, mais c'est aussi une œuvre que l'on commente et que l'on ne cesse de faire parler à travers des expositions et des réinterprétations successives. C'est un travail de théorisation et de promotion achevés qui font qu'un feutre mou de Morris est généralement admis comme une date dans l'histoire de la sculpture, alors qu'une toile déployée dans l'espace agit plutôt comme un document sur une époque de l'art en France.

Par un paradoxe temporel facile à expliquer, Anthony McCall, figure héroïque de l'Expanded Cinema au tournant des années soixante et soixante-dix, en adoptant ses films au format numérique, est parvenu à quitter le monde du cinéma expérimental et ses cultes perpétués devant des assemblées confidentielles, pour devenir un artiste plasticien. Passer de la projection en 16 mm de cercles de lumières dans des espaces enfumés où le spectateur pouvait vivre l'expérience de la projection à des expositions en boucles d'œuvres fondées sur le même principe mais sans pellicule n'est pas un geste anodin. C'est presque le chemin inverse de l'œuvre de Haacke, puisque le caractère quasi spirituel de la pellicule transpercée par la lumière du projecteur s'est effacé au profit d'une expérience de nature plus scientifique et froide.

Le cinéma d'exposition tel qu'il apparaît au début des années 90 a ses sources dans le cinéma d'auteur, et le cinéma d'avant-garde, mais se construit aussi dans un oubli de l'art vidéo. À cet égard, Solutions d'Absalon apparaît comme une œuvre clé aussi bien d'un moment de l'art en France que, plus généralement, de ce basculement, initié par Bruce Nauman, de la vidéo performance vers une forme de théâtralité assumée. Le travail de cet artiste est apparu à une époque où la réflexion sur l'architecture constituait une porte de sortie des discours souvent bêtifiants sur le postmodernisme entendu comme retour à l'art figuratif, mais à ses constructions pensées comme des sculptures et/ou des habitacles croisant le Bauhaus et le Moyen-Orient, il ajoutait une exploration implacable des machines à habiter en même temps que de sa propre psyché. Le choix du moniteur vidéo accroît cet effet de mise en abyme et d'enfermement angoissant, et la proximité de La Marionnette de Su-Mei Tse lui fait un pendant et une belle opposition; c'est créature contre créateur, parodie du contrôle contre rage créatrice.

Entre Absalon, plasticien marqué certainement par la vidéo performance et l'exploration de soi, et un Beltrame hanté par le cinéma d'auteur et cherchant le contact via un modèle architecturo-industriel plus grand et plus incroyable que n'importe quelle fiction, on peut aussi tracer une ligne et sonder l'écart d'une décennie. Le travail de Louidgi Beltrame traduit ce chemin fait à partir du cinéma vers la plasticité. Cherchant dans une effrayante machine de béton à produire et à habiter au large de Nagasaki, le motif d'un cinéma sculptural, mais aussi le moyen de créer un sentiment de fiction en faisant revivre ce lieu hanté par le cadavre, le montage, et les voix superpo-

sées qui racontent et témoignent mais citent aussi Borges et Ballard. À rebours, Hugues Reip se sert de la vidéo pour retrouver les effets des premiers films d'animation image par image ou celle du pré-cinéma, celui où le décor peint sert encore de fond à la saisie du réel. Réanimer Méliès moins pour nous faire éprouver un sentiment nostalgique que pour imaginer une autre relation entre dessin et cinéma, inventer une histoire parallèle à la manière de ces voyageurs du temps qui remontent en arrière pour corriger le cours des événements, ou emprunter à MacLaren pour retrouver paradoxalement un peu de lenteur. Alain Séchas qui avait réalisé des courts films animés en étroite relation avec ses dessins et sculptures, adresse un salut à la photographie avec ses Las Cats. 14 visages ou photomatous disposés sur des palettes, qui font de la distribution d'images aux bons comme aux mauvais élèves, un ensemble sculptural; un acte et une forme. La rondeur et la simplification du trait ôtent tout caractère doctrinaire à l'entreprise. Apichatpong Weerethakul, avec des bijoux contemporains et le souvenir du jardin maternel, retrouve le chemin des films d'animation et de la lanterne magique à sa manière rétrospective et semble entrouvrir une porte sur son cinéma fleuve.

Le film de jeunesse d'Anri Sala est encore marqué par le flottement entre le narratif, un désir de cinématographe, et le document. Lors de sa première présentation, au Couvent des Cordeliers à Paris, il s'intégrait dans le parcours d'une exposition faire d'une succession de chambres noires et qui s'appelait «Entre Chien et loup». C'est le même film, mais ce n'est plus la même histoire. Ce cheval, filmé dans une image qui paraît aujourd'hui mal définie, tient toujours son rôle de victime de la cruauté des hommes, mais ici, il éveille le souvenir d'un certain cinéma d'auteur et des recherches de ce cinéma d'exposition, alors qu'ailleurs il se liait aux maisons peintes d'Albanie, œuvrait à la construction d'un récit de découverte et d'apprentissage du monde et du cinéma.

L'aspiration et/ou la nostalgie (l'allemand dirait «Sehnsucht») du cinéma d'auteur, c'est ce qui caractérise «Ludivine», film qui superpose des plans fixes d'une jeune fille sur la plage et ce tube de l'année 1966: California Dreamin' de The Mamas and The Papas. Je lis que cette mélodie est universelle et que le film est une «ode to adolescence». J'aimerais y croire mais je ne peux me défaire du sentiment que Ludivine compte assez peu dans l'affaire. Pas besoin d'être Philip Marlowe pour remarquer qu'entre cette chanson gnangnan et la date du film il y a un espace de trente ans et qu'en 1966, l'adolescent c'était Ange Leccia à qui la beauté de Michelle Phillips (l'une des deux mamas) n'avait pas pu échapper. C'est sur des préoccupations de cet ordre que repose souvent le cinéma d'auteur. Au fait, Ludivine, qui est-ce?

Ce qui ressort du rassemblement de ces films derrière de tentures noires, c'est aussi une évidente proximité de l'exposition d'art contemporain en général, et de celle-ci en particulier, avec le spectacle vivant. Au hasard des espaces, on pouvait aussi bien découvrir la vraie vie d'une méduse filmée par Aurélien Froment, une non-actrice presque aussi envoûtante que la Loïe Fuller dans sa danse des voiles et exhibée comme Lola Montès, que voir les tours de magie pas chère façon test de Rohrsach opérés par Michel François avec du papier d'aluminium; ou bien encore bserver fascinés l'eau savonneuse et colorée tourner entre le pouce et l'index

d'Edith Dekynt. Quant à Claude Lévêque cite les derniers mots de Goethe (un Goethe hollywoodien: More Light!) pour une de ses beautés laides et foraines dont il a le secret; la fête ne veut jamais finir mais elle a quand même une drôle d'allure.

Sarkis face à Friedrich fait de sa position d'admirateur comme vous et moi une position d'auteur qui a oublié le cinéma et auquel manque cruellement le sens du relatif. Il y a quelque chose de gentiment anachronique dans cette série de vidéos qui surjouent la maladresse et l'émotion devant le chef d'œuvre pour dire qu'on est habitué et sensible et que Caspar nous est proche. Prenons, les silhouettes en vinyle adhésif de Richard Fauguet, par exemple, elles ont tout de la décoration pour chambre d'enfants, un substitut pour les papiers peints comiques apparus au XIXème siècle et que Warhol ou d'autres ont su si bien renouveler; ce sont les modèles d'inspiration choisis: les héros dans l'histoire de l'art ou les admirations du moment qui la situent dans une perspective artistique. Elles disent la position de retrait, la manière qu'a Fauguet de dégager en touche, de faire de sa maladresse une arme.

L'exposition est aussi le reflet de l'importance que le cinéma a pris dans l'art contemporain en France, de la façon dont il nous occupe plus qu'ailleurs. Significatif est le fait que soit exposée la vidéo qu'Ariane Michel a consacré à une installation de Céleste Boursier-Mougenot, installation assez difficilement rejouable. Le film, en revanche, demeure et, ce que pouvait avoir d'un peu gênant cette exploitation artistique du travail des charmants volatiles disparaît au profit d'une tentative d'approche de leur monde. L'objectif de musique aléatoire de Boursier-Mougenot devient ici une rencontre des oiseaux avec le son, avec un projet artistique dont ils sont les artisans et les auditeurs involontaires.

Est-ce que la réunion dans un même espace d'œuvres rassemblées par des affinités, des liens très clairement affirmés parfois ou de simples intuitions n'est pas une expérience peu commune, un événement qui se produit rarement au sein d'un musée et encore plus rarement dans une exposition qui voyage ? Il n'est pas question de mettre en vitrine la scène française, mais de rendre compte des Frac comme mouvement, soit un ensemble de structures légères et hyperactives qui travaillent avant tout le présent et qui lorsqu'elles regardent en arrière le font avec une liberté interdites au musées figés dans leurs différentes missions patrimoniales. L'histoire même de cette expédition, quasiment inimaginable il y a encore dix ou quinze ans, n'est pas elle-même du ressort de la fiction. Le visiteur ne doit-il pas nouer un récit, se faire lui-même bricoleur et monteur de textes, de sons et d'images? La forme exposition celle qui fascine aujourd'hui un certain nombre d'artistes n'est-elle pas ici celle d'une expédition qui emprunte différents véhicules? De ce passage en revue de quelques tendances récentes de l'art qui relèvent du post-conceptualisme, de la possibilité de faire voir ce chemin qui conduit d'un art vidéo à une approche cinéma, il est permis d'imaginer qu'après une période instauratrice qui a permis de faire connaître et admettre l'art contemporain, les Frac pourraient ouvrir, en particulier en jouant des larges possibilités offertes par leurs collections, contribuer à ouvrir un espace critique.

Patrick Javault

Designing a group exhibition always entails adopting an author's stance and making the works selected express something else, to a greater or lesser degree, than the arena for thought and discussion they are apt to generate when taken in isolation. By refusing any form of chronological order and historical setting, "What is not visible..." is already asserting that the works belong to one and the same – namely contemporary – arena. Some inkling of knowledge is therefore needed to realise that almost half a century (a gaping chasm for classical or modern art) lies between Hans Haacke's flying fabric and Edith Dekyndt's floating balloon, and to deduce that Dekyndt's work is probably indebted to its predecessor for its ability to carve out its own niche so naturally within art. The four balloon works on display can be seen as closely linked on various counts and yet far removed from one another in their underlying concept and credence: a desire to escape and nostalgia for the 1970s for Edith Dekyndt's Major Tom; an extension of pop art and fantasy for Philippe Parenno's Speech Bubbles; sensualism bordering on fiction in the piece by Ann Veronica Janssens; and finally an insolent tribute to happenings and fluxus for Martin Creed's artistic realm. This coexistence of artworks in the context of an intriguing and appealing exhibition can only be truly understood and take on its full scope in the recognition of contemporary art's relationship to language. They form a pathway towards a host of narratives, big or small, that have legitimised them to us. It is an obvious fact that works of contemporary art or avant-garde owe much of their existence to the power of words and to the credit given to them (to my mind, Rauschenberg's most important utterance being "If you don't take this seriously there is nothing to take"), but it is an obvious fact that should never be overlooked.

If some great names from the 1960s and 1970s have had a pioneering role it is because, through discourse, legendary narratives, manifestoes and theories, they knew how to convince us that there was another way of making art or of redefining it. Theories are a thing of the past; today's main players are utterances from not-so-distant realms, from feminism to post-colonialism (utterances hardly touched on in "What is not..."), and more often with an implicit relationship to history and to former models (from minimal art to arte povera). Alongside this extended scope of investigation develops a set of approaches which are themselves inspired by archaeology or history but confined to the field of art in the strict sense: the discovery of unsung heroes suddenly elevated as models or extrapolations based on a legendary work. One of the main differences that exists between cinema and experimental exhibition cinema is the fact that those who talk about the latter generally detract from or know little about the history of cinema itself, once they have gone beyond the more or less mandatory references to Hitchcock or Warhol. An experimental exhibition film may or may not become a historical fact, never a material or object to be examined or questioned as in the work of any film writer. Most of the films presented in "What is not..." are made up of images/voiceovers or images/music, which produce a sense of detachment and tend to be closer to conceptual art than to any interpretations derived from film-buffdom.

It is easy to assume that practical and economic factors influence the choice of highly mobile works (mostly protocol works and films), yet their aesthetic stance cannot go unchecked: the redefinition of art through

language from the mid-1960s onward, which came as a sort of avant-garde revival in the wake of the generalisation of pop and the expanding market, and the introduction of film into art galleries in the early 1990s being seen as two key moments in contemporary art. Running through this form of conceptual or post-conceptual art is also the acknowledgement of what must be called an international style; it is not merely incidental that the voice-overs in the films and the wall labels are in English. The commitment to contemporary art in France – the most successful and enduring example of which being undeniably the FRAC regional collections of contemporary art, as it is to them we owe the development of a national art scene as well as providing access to numerous works rarely or never found in museum collections – has, despite some oversights, allowed for enhanced international visibility and even for greater (excuse the term) competitiveness.

"What is not visible is not invisible." This may smack of analytical philosophy, explaining that a grammatically-correct sentence is not necessarily true, but that it can also be quite obvious: the fact of being unable to see the eye colour of someone one hundred metres away does not prevent them from being blue, brown or green. This statement is also a description of the work itself which always speaks in half-truths or only in two stages. We can also see in it a promise of something visible that will be revealed to us: a fiat lux (let there be light-moment) that precedes writing or makes it possible. When the works of most of the conceptual artists appeared, the question was not one of visibility or invisibility as such, but of a rejection of the libidinal appeal of impasto works and an affirmation of the necessary and sufficient means of providing an aesthetic experience. Someone like Joseph Kosuth, an advocate of general culture and graphic design, and someone like Lawrence Weiner, with his poetic take on the conditions of the work's existence, are worlds apart: 'either/or'. Pratchaya Phintong's message doomed to a slow death is another way of grappling with this history, at once a tribute to conceptual art, a personal farewell and writing's persistent will to bring alive a text found on the net and dealing with a truly unimaginable reality. From what looks like a gag he draws dramatic value. Julien Discrit's work, for its part, is more like a quip that conjures up Marcel Duchamp's open and shut door, than a real questioning of conceptual art. And as this artist has opted for the English language, one might add that his surname tacked onto this work is something of a cratylism as analysed by Gérard Genette; Discrit indeed.

Philippe Decrauzat's work draws in part on concrete or constructive art, as championed and popularised by Max Bill, both rigorous and highly positive. In the Zurich artist's work, the picture ceases to be an ideal and idea, as well as a way of staving off the inevitable end of art (Mondrian's credo) to become an aesthetic model and a virtual template for designers (Van Doesburg's lesson). Yet Decrauzat has more than one trick up his sleeve for this constructive art by superimposing on it grids or reflections from the literary, musical or cinematographic avant-garde, mainly from the Anglosphere but primarily nomadic. After D.M., a wall painting, recreates (or imitates?) a projection made from Bryon Gysin's Dream Machine, so that it can be interpreted either as a derivative of the blinking experience or as a way of referring to it, while being aware that painting is not able to

go as fast. Yet rather than a negative observation or the celebration of a world and era that are the stuff of dreams and which may be linked with some aspects of Op Art, this work is part of an artistic production that also includes film and aims to go beyond the limits inherent in any given medium. After D.M. is a way of dismantling the wall or of breaking down the art-wall, but also of shifting the painting's subject from the field of utopian or scientific theory to that of movement induced by optical influence and by a play on free recollections. This shift marks the refusal to stick to a single narrow field of art history in terms of a history of forms and ignorant of literature, graphic design or fashion; the echo of an electrically-plugged inner experience or the coupling of a turntable, an electric light bulb and an open consciousness.

The analytical nature of painting as developed by Claude Rutault is rather a way of grasping movements or moments of abstraction by bringing them closer to everyday experience. Définition méthode 131 requires a picture selected by the collector to be surrounded by other pictures (23 in this case) painted in exactly the same colour as the wall. As always with this artist, a picture that has long come to the historical end of its course, finds a new lease of life and colour in an infinite interplay and commentary, transcending the one-way relationship between artist and audience. In one case the plan of the city of Singapore hanging in the centre (more or less) of the composition formed at once its frame, context and commentary. In Seoul, the people at the Song Eun Artspace chose a collage by Kon Young Hoon to complement and comment upon Rutault's work. From wall to monochrome and back, so to speak, but also a starting point and fulcrum for imagining something else. The Asian encounter casts a different light on this art and confers upon it what might be called a ceremony of the slightest move. Joachim Mogarra likewise provides a rule of thumb with his perpetual bouquet, yet the game here is governed by a different story, namely that of bringing something living and perishable into an exhibition setting as best perhaps epitomized in Giovanni Anselmo's lettuce crushed between two slabs of granite. By grafting protocol onto what appears to be a spontaneous act, Mogarra claims to abolish the distinction between seriousness and derision, interior decoration and public art.

To all these examples akin to key works in the design of "What is not...", one might have preferred that of the work of Raymond Hains, a real one-man band or avant-garde liaison agent, represented here in a symbolic way. While numerous major international exhibitions now feature this artist's works, we may have forgotten that before Hains' lost-time cobbling and crafting filled with ramblings, natural poetry and bistro spirit came to enjoy recognition, the impact of the dissolution of the legend of Nouveau Réalisme (new realism), its manifesto 40 (degrees) above Dada, its flamboyant or simply flashy heroes, needed to be overcome. Once the heyday of décollages (literally 'unsticking', art made from posters ripped from walls) was over, Hains cast off the form and spirit of the Paris school to set sail into a parodic realm thriving on scholarly references and tinged with emotion. Hains, particularly in later life, was profusion, metaphors spun out to the extent that their origins were forgotten, puns exaggerated and amplified to his heart's content. Seeing a quote from Louis Guilloux (a commendable but largely forgotten author) adorning a walkway at the BACC (Bangkok Art

and Culture Centre) – "On devrait toujours voyager/ toujours vouloir aller ailleurs" (One should always travel, always want to go elsewhere) – is very much like Hains' humour, and we can only imagine what he might have produced in connection with the BACC. What brings spice to this quote is the conditional tense and the false equivalence between action and the desire for action. One may indeed "always want to go elsewhere" and stay put, demurely or not (if I am not mistaken, Raymond Hains was a rather motionless traveller); "one should always travel" is generally the enthusiastic declaration of the home-comer, or the regretful utterance of one who never leaves.

Pierre Huyghe and Philippe Parreno also appeared in the credits of "What is not..." with two works that are no longer new and which reflect the way the French scene has branched away towards the American – hence international – reference, through Warhol who vies with Duchamp for the position of contemporary art's ground zero. In 1997 Huyghe decided to slip into Andy's bedroom (or his living room actually) to go and surprise the man sleeping there and, once awake, get him to talk about being a superstar-poet. John Giorno recounts everything and his works flood over his listener who wants nothing more. Parreno, for his part, combines his fondness for childhood with his American dream by launching helium-inflated comic bubbles up to the ceiling: Cage's silence written on clouds reminiscent of the silver ones of the Factory's host. These works are acts by fans, declarations of love and manifestoes of a chosen course. Their rather swift ascent to myth-dom is also due to the whiff of the holy history of avant-garde they carry with them.

By honing in on Warhol, Huyghe pieces together another genealogy for himself, leaves the field of visual arts – or 'plastic arts' as it is still known in France – and via John Giorno, as a great witness swallows a chunk of history at the crossroads of Pop, the Anthology Film Archives of Jonas Mekas de Mekas and William Burroughs. No-one ever thought of talking about documentaries at the time, but such it was, as in Snow White (or, to a lesser degree, The Third Memory). There were rumours that Huyghe had not been able to afford or manage to use the full version of the film Sleep and that he had had to cheat by looping the image; a must-needs doctoring that nonetheless proved on a par with the master's style. For Warhol himself had cheated with Empire by fiddling with a slowed-down projection speed to get his eight hours and five minutes of the life of a skyscraper. He was never afraid of revealing his tricks, of making people believe in the perpetuated aura of an artwork, but by replacing the icon's gold with sequins or with copper oxidised in urine. Today everything and anything is iconic (once fame has struck); yet Warhol's works asserted the opposite, that an icon could be made from newspaper clippings and that we could find a film with no movement and (almost) no ideas (almost) as moving as the close-up shot of Falconetti's face.

After the Warhol phase, we could plug into the present just as Twin Peaks landed on TV screens. The associated artists – Dominique Gonzalez-Foster, Parreno and Huyghe – discovered that the exhibition could be a recreational space for building and producing fiction. A case in point is the swimming pool by D.G.F., which would appear more at home in Sunset Boulevard or Mulholland Drive than in the Ile de France region. If there is

immersion, it is in a fictional space. It is not the theatre that inspires this art but the film studio, and the history of art is but one of the fictional narratives that can be worked on.

Flashback: even before bringing clowns or taxidermy moulds into his artistic realm, Bruce Nauman had caused a stir by the mere fact of having introduced images (in the early 1980s) into his corridors. For purists, this meant giving up an abstract dimension and a type of work that defined itself first and foremost as experience; for others – probably more numerous – it meant daring to go beyond this experimental phase of contemporary art and assert the right to excesses of the imagination. The spectator was no longer on his own but was given the possibility of entering someone else's dream and to turn author. While Huyghe's work was appreciated as a film, we should emphasise the issue taken with the superimposing of a garrulous commentary on a meditative film that styled itself at the time as a reverie and regression towards the cinema of origins (Edison did not anticipate *Sleep*, but was the first to film a "Kiss"). In its first showing (since abandoned) in 1998 in *Manifesta*, Giorno's face was screened in a narrow empty space and seen behind glass – a sign that the author was not yet sure of his film's stand-alone nature, but above all an attempt to foster a sense of privacy. Huyghe's *Sleep*, half appropriation, half pastiche, has today taken on an educational role as a kind of entry point to the underground and experimental. Neither Warhol's cinema, Burroughs' novels nor Giorno's poetry have become mainstream, but the very sight of their names is enough to unleash a torrent of images and, judging from the curators' introductory statement quoting Brion Gysin, the ultimate dreamer and link between Decrauzat's painting and the film cited, this underground remains a hot topic.

Electric fans stand aside to make way for Hans Haacke's electric fan. By its nature and location, this work captures the visitor's full attention. It belongs to a time when Haacke, under the auspices of the MIT, was still working to bring art closer to science, while being associated with the vast movement of artwork dematerialisation and decentring. Taken out of its context and away from the rest of Haacke's work, often funny but also highly dogmatic, this piece sings from a different hymn sheet, somewhere between a flying carpet and the *Dance of the Seven Veils*. Next to it, the freely suspended canvas by Louis Cane – which in its day announced the emancipation from the chassis, oblivion of the ideal, and encounter with the reality of the ground – seems to have been assigned a role of defence or reminder of painting. It is not that its programmatic character is so far removed from Haacke's work (dematerialising sculpture by making fabric fly, or abolishing the privileges of a historically inappropriate model, it's one and the same), or that it is intrinsically inferior to this model, but – as is largely the case with *Support Surfaces* – it was unable or did not know how to construct its legend through speech as through images. Exhibited time and again over the decades, Cane's works would have surely been part of our history, yet today they are now deemed "rediscoveries" or what some dryly call "rehabilitations". The artwork, as we endeavour to define it in a series of approximations, is a blend of intuition and talent that produce an object at the right moment, but it is also a work that is commented upon and that is continually open to discussion through exhibitions and succes-

sive reinterpretations. It is the groundwork of theorising and promoting that result in Robert Morris' soft felt being generally acknowledged as a milestone in the history of sculpture, whereas a canvas unfurled in space pertains rather to a period of art in France.

Due to a paradoxical time frame that is easily explainable, Anthony McCall – a key figure of Expanded Cinema at the turn of the 1970s – managed to leave behind the world of experimental cinema and its cult showings to hushed gatherings by adapting his films to a digital format, to become a visual artist. The shift from 16 mm projection of light circles in smoky spaces where the viewer could experience the projection at first hand to a continuous loop of exhibitions of works based on the same principle but without film is hardly inconsequential. It is almost the reverse of Haacke's work, as the quasi-spiritual character of film shot through with light from the projector has moved aside in favour of a colder, more scientific experiment.

Experimental exhibition cinema as it appeared in the early 1990s has its source in independent art cinema ("auteur cinema") and avant-garde cinema, but is also built on an oversight of video art. In this respect, *Solutions* by Absalon appears as a key work in terms of both a moment of art in France and, more generally, of the shift initiated by Bruce Nauman from performance video to a form of resolute theatricality. This artist's work appeared at a time when architectural considerations served as an escape route from the often mindless discourse on post-modernism seen as a return to figurative art, but to his structures conceived as sculptures and/or living units (cells) that were a cross between Bauhaus and the Middle East he added a relentless exploration of inhabitable machines as well as of his own psyche. The choice of a video monitor enhances this mirroring effect of "mise en abyme" and harrowing confinement, and the proximity of *La Marionnette* by Su-Mei Tse forms a pendant piece and a fine counterpart; it is the creature as opposed to the creator, the parody of control against creative zeal.

Drawing a line between Absalon, a visual artist certainly marked by video performance and self-exploration, and someone like Luidgi Beltrame, haunted by independent art cinema and looking to connect through an industrial architectural model that is bigger and more incredible than any fictional work, we can sound out the decade separating them. Beltrame's work reflects the path from cinema to visual art. Seeking the motif of a sculptural cinema in a terrifying concrete machine used for production and dwelling off the coast of Nagasaki, he also looks to create a sense of fiction by giving new life to this place haunted by the framing, editing and superimposed voices that narrate and bear witness, as well as citing Borges and Ballard.

On a different note, Hugues Reip uses video to revisit the effects of the first animated films frame by frame or the image of pre-cinema, where the painted backdrop acted as a ground to the lodging of reality. Georges Méliès is resuscitated less out of a sense of nostalgia than out of a desire to conjure up a different relationship between drawing and cinema, to invent a parallel history in the manner of time-travellers who go back in time to correct the course of events, or to borrow from Norman McLaren paradoxically to slow things down slightly. Alain Séchas, who produced some

animated short films closely linked to his drawings and sculptures, sends a nod to photography with his *Las Cats* – 14 faces or “moggy-shots” arranged on pallets, making a sculptural ensemble of this mixed bag of students; it is both act and form. The drawing’s rounded and simplistic style rids the undertaking of any form of doctrine. Apichatpong Weerethakul, with contemporary gems and memories of kindergarten, re-treads the path of animated films and the magic lantern in his retro-prospective manner and appears to crack open a doorway onto his epic cinema.

Anri Sala’s youth film is still marked by a wavering between narrative, a penchant for cinema, and documentary. During its first showing, at the Couvent des Cordeliers in Paris, it was part of an exhibition circuit comprising a series of dark rooms and titled “Entre Chien et Loup” (literally “between dog and wolf”, meaning a kind of twilight). It is the same film, but not the same story. The horse, filmed in a grainy image that seems to lack definition today, still takes the role of victim of man’s cruelty, but here awakens the memory of a certain independent art cinema and the experimentation of this exhibition cinema, whereas elsewhere it was linked with the painted houses of Albania, working to construct a narrative of discovery and learning about the world and about cinema.

The yearning and/or nostalgia (what is called “*Sehnsucht*” in German) of independent art cinema is the characteristic feature of “*Ludivine*”, a film that superimposes static shots of a girl at the beach with the 1966 hit single “*California Dreamin’*” by The Mamas and The Papas. I read that this tune is universal and that the film is an “ode to adolescence”. I would like to believe it but I cannot shake off the feeling that *Ludivine* counts for very little in the whole affair. You do not have to be Philip Marlowe to notice that thirty years have elapsed between this corny song and the date of the film, and that in 1966 the adolescent was Ange Leccia, who was not impartial to the beauty of Michelle Phillips (one of the two Mamas). Independent art cinema is often founded on such preoccupations. By the way, who is *Ludivine*?

What emerges from these films, brought together behind black hangings, is also the clear proximity of contemporary art shows in general, and this one in particular, with the live performing arts. Wandering through the various spaces, one could just as well discover the true life of a jellyfish filmed by Aurélien Froment, a non-actress almost as mesmerising as Loïe Fuller in her dance of the seven veils and flaunted like Lola Montès, as see cheap Rohrsach-test style magic tricks performed by Michel François with aluminium foil; or watch with fascination the coloured soapy water twiddled between Edith Dekyndt’s thumb and forefinger. And Claude Lévêque quotes Goethe’s last words (a Hollywoodian Goethe: *More Light!*) for one of his ugly fairground beauties whose secret he holds; the party never wants to end yet there is something odd about it.

Sarkis before Friedrich (Eight videos referencing Caspar David Friedrich paintings, 2006–07) turns his stance of admirer like you and I into the stance of an author oblivious to cinema and which sorely lacks any sense of relativity. There is something nicely anachronistic about this video series that carries to excess awkwardness and emotion when confronted with the masterpiece to convey our receptivity and sensitivity and the notion that Caspar is close to us. Take, for instance, Richard Fauguet’s adhesive

stickers; they would look completely at home in a child’s bedroom, a substitute for the comic wallpaper that appeared in the nineteenth century and that Warhol or many others have since revisited so effectively. They are styled on heroes in the history of art or the flavours of the moment that confer upon it an artistic perspective. They express a stance of holding back, Fauguet’s way of side-stepping the issue and making his awkwardness a weapon.

The exhibition also reflects the growing importance of cinema in contemporary art in France, where it is more pervasive than elsewhere. It is significant that Ariane Michel’s video devoted to an installation by Cécile Boursier-Mougenot (an installation that would be fairly difficult to reproduce) should be featured here. The film, on the other hand, remains, and any slightly bothersome aspect of this artistic exploitation of the work of these feathered friends is eclipsed by an attempt to glimpse into their world. The random music used by Boursier-Mougenot here embodies an encounter of the birds with sound, with an artistic project of which they are the unwitting listeners and architects.

It is fairly unusual – is it not? – to bring together under one roof works that share similar inclinations, at times clear links or mere intuition; such an event rarely happens – does it not? – in a museum and even less so in a travelling exhibition. The aim is not to showcase the French scene but to portray the FRAC regional collections of contemporary art as a movement, a set of lightweight and hyperactive structures whose work is above all focussed on the present; when they do look back to the past it is with a freedom prohibited to museums fixed within their various heritage-related missions. The very story of this exhibition, virtually unimaginable even ten or fifteen years ago, is not itself something fictional. Isn’t it up to the visitor to put together a story, to tinker with putting together texts, sounds and images? The exhibition format that fascinates a certain number of artists today is like an expedition using different vehicles, is it not? From this review of some recent trends in art influenced by post-conceptualism, the possibility of showing the path that leads from an art video to a cinema-style approach, we may imagine that, after a fledgling period that has enabled the awareness and recognition of contemporary art, the FRAC structures may open up and, by taking advantage in particular of the wide potential offered by their collections, be instrumental in the opening up of a critical space.

Patrick Javault







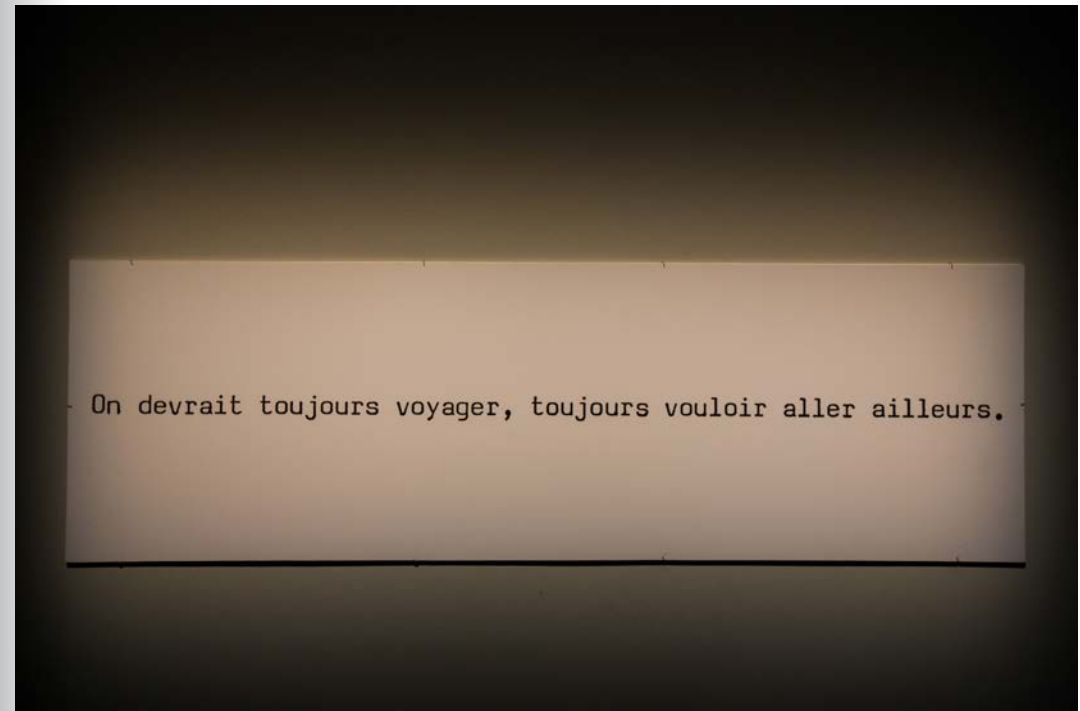
Michel Blazy, *Sans titre/Toile d'araignée/Spider's Web*, 1995
Hans Haacke, *Blue Sail*, 1965

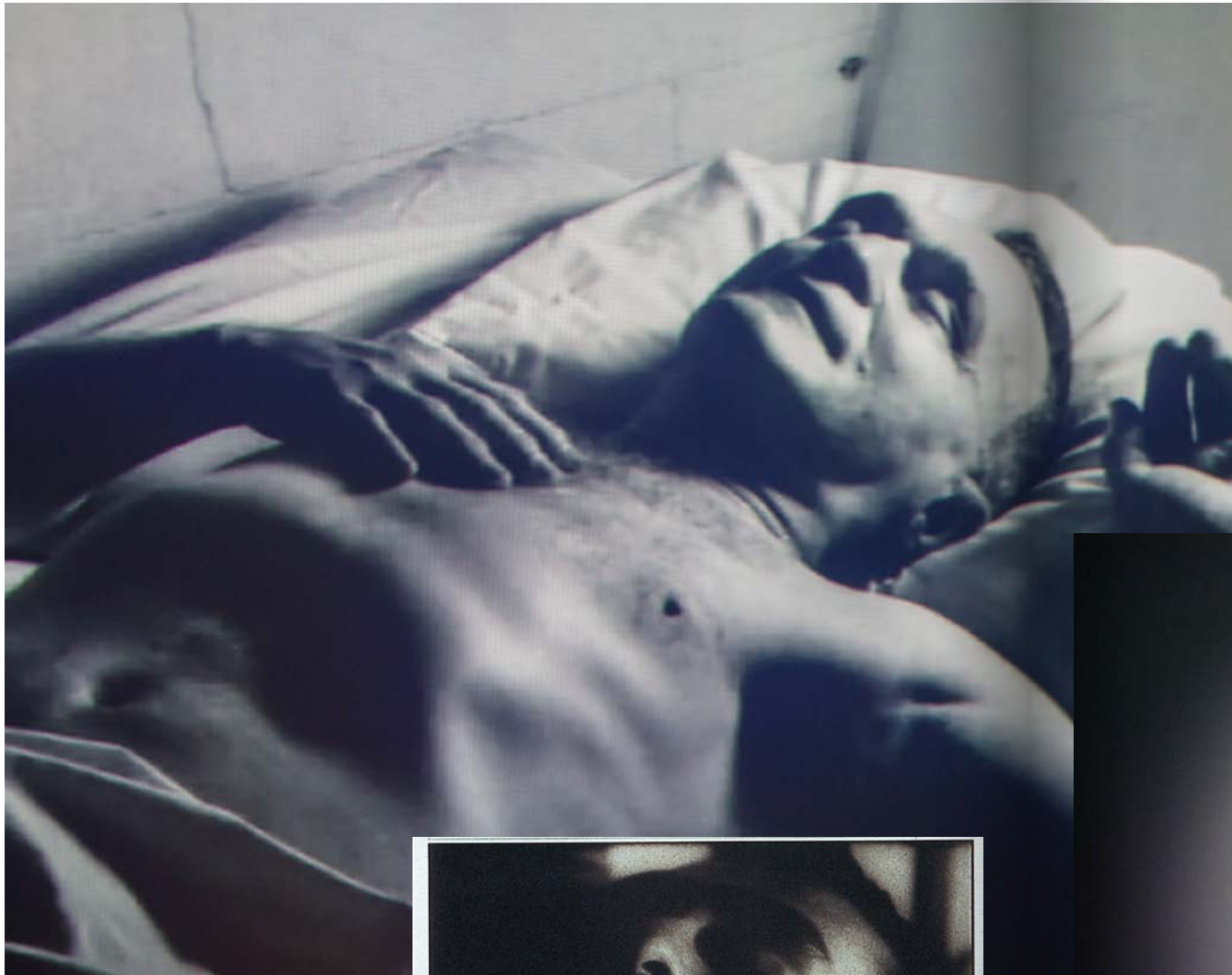


Hans Haacke, *Blue Sail*, 1965



Raymond Hains, *On devrait toujours voyager/toujours vouloir aller ailleurs*
(*One should always travel/always want to go elsewhere*), 1987

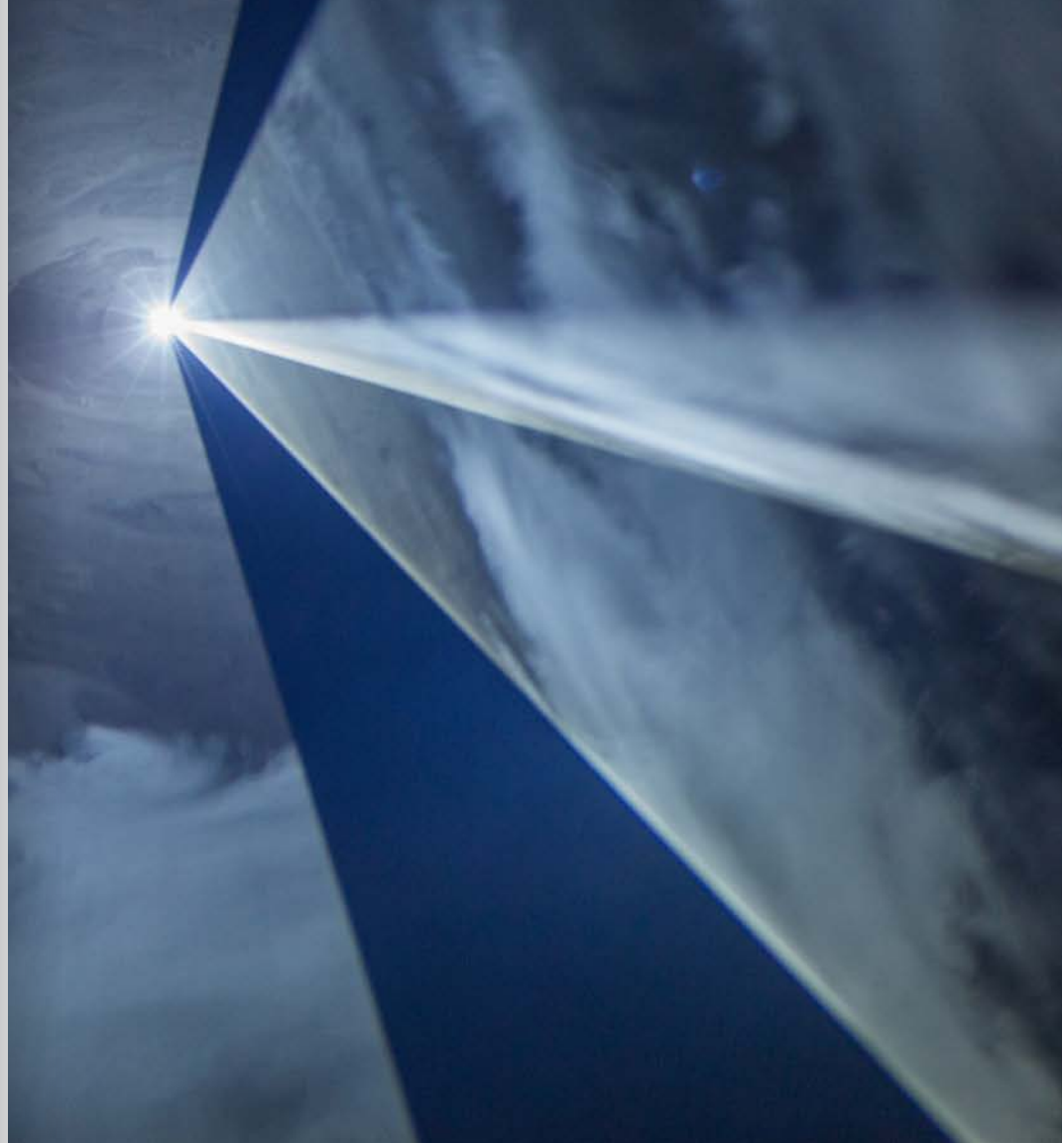
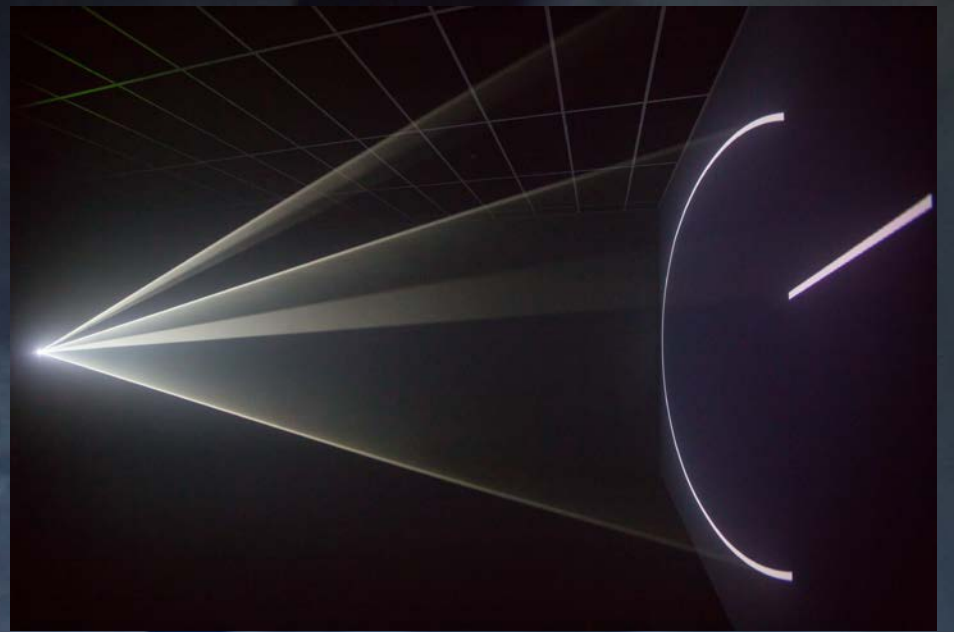






Hans Op de Beeck, *Gardens of Loss*, 2004
Hugues Reip, *La Tempête*, 2005



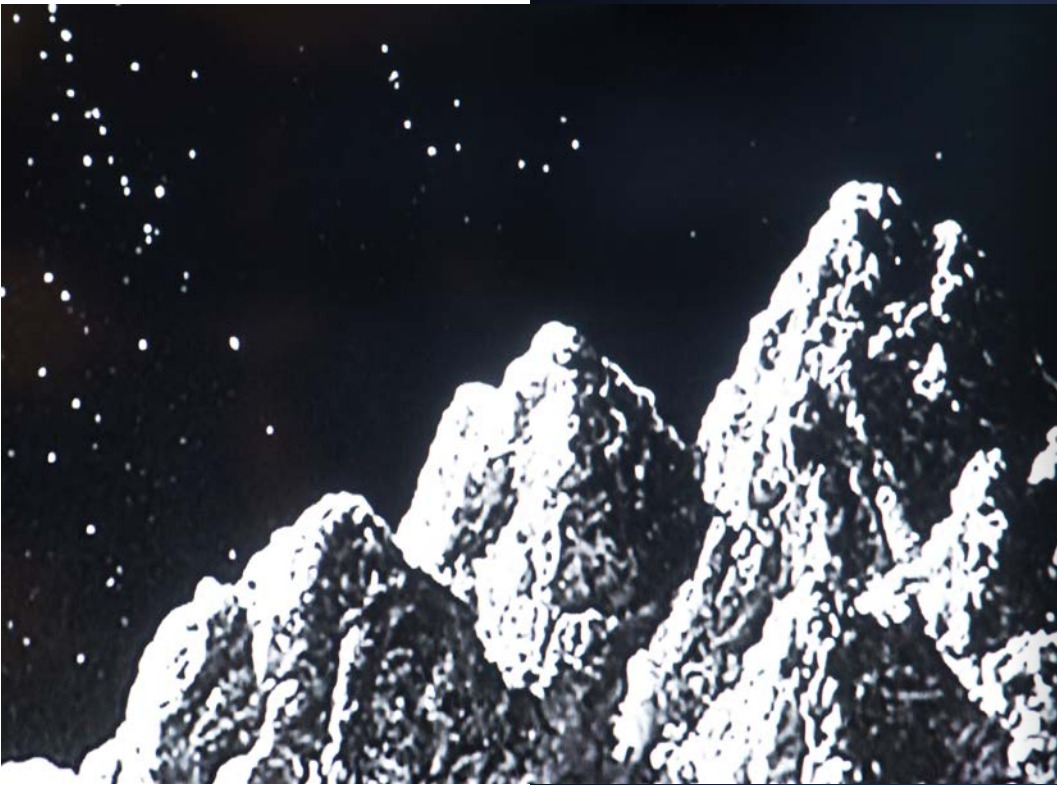




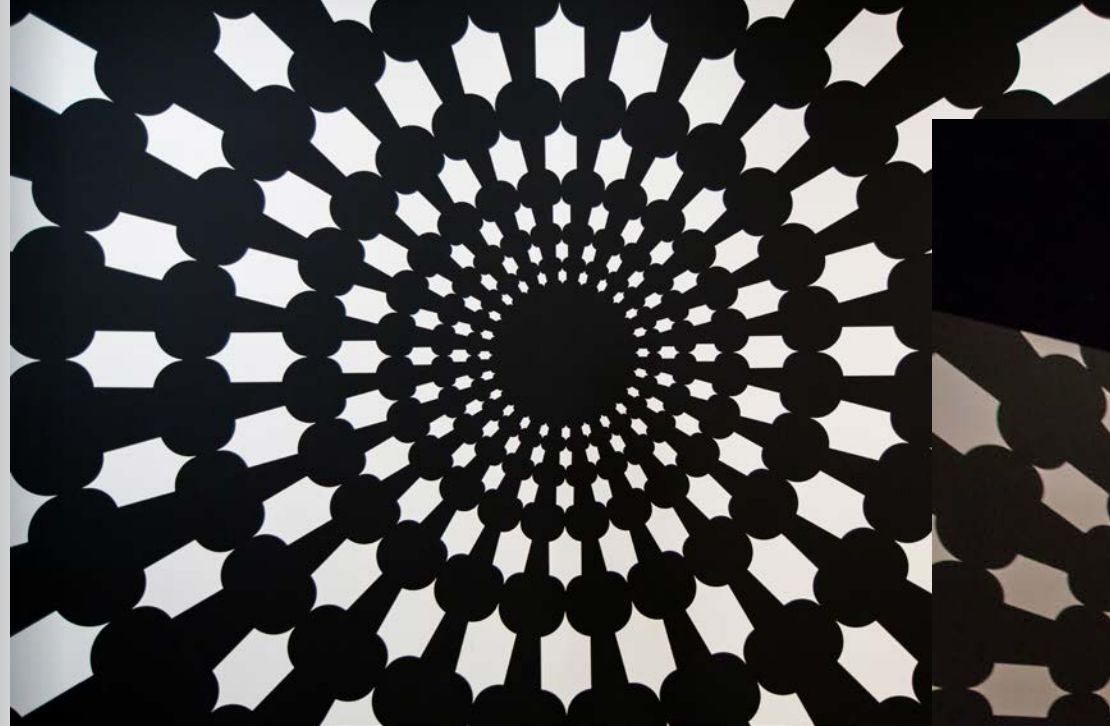
Absalon, *Solutions*, 1992

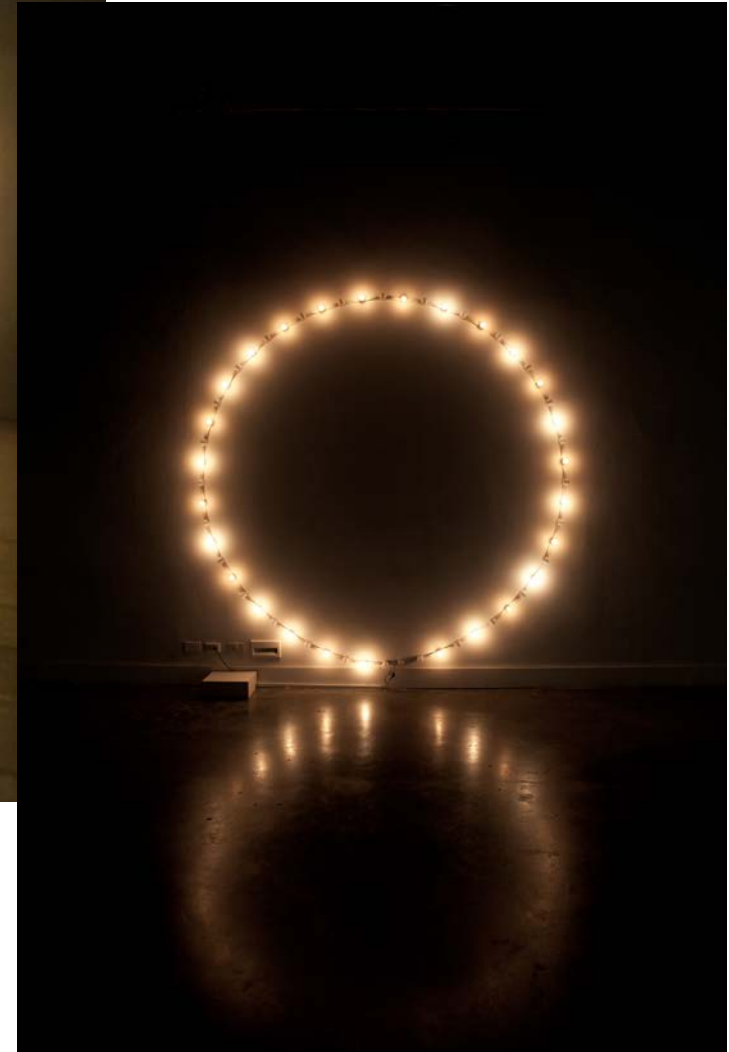
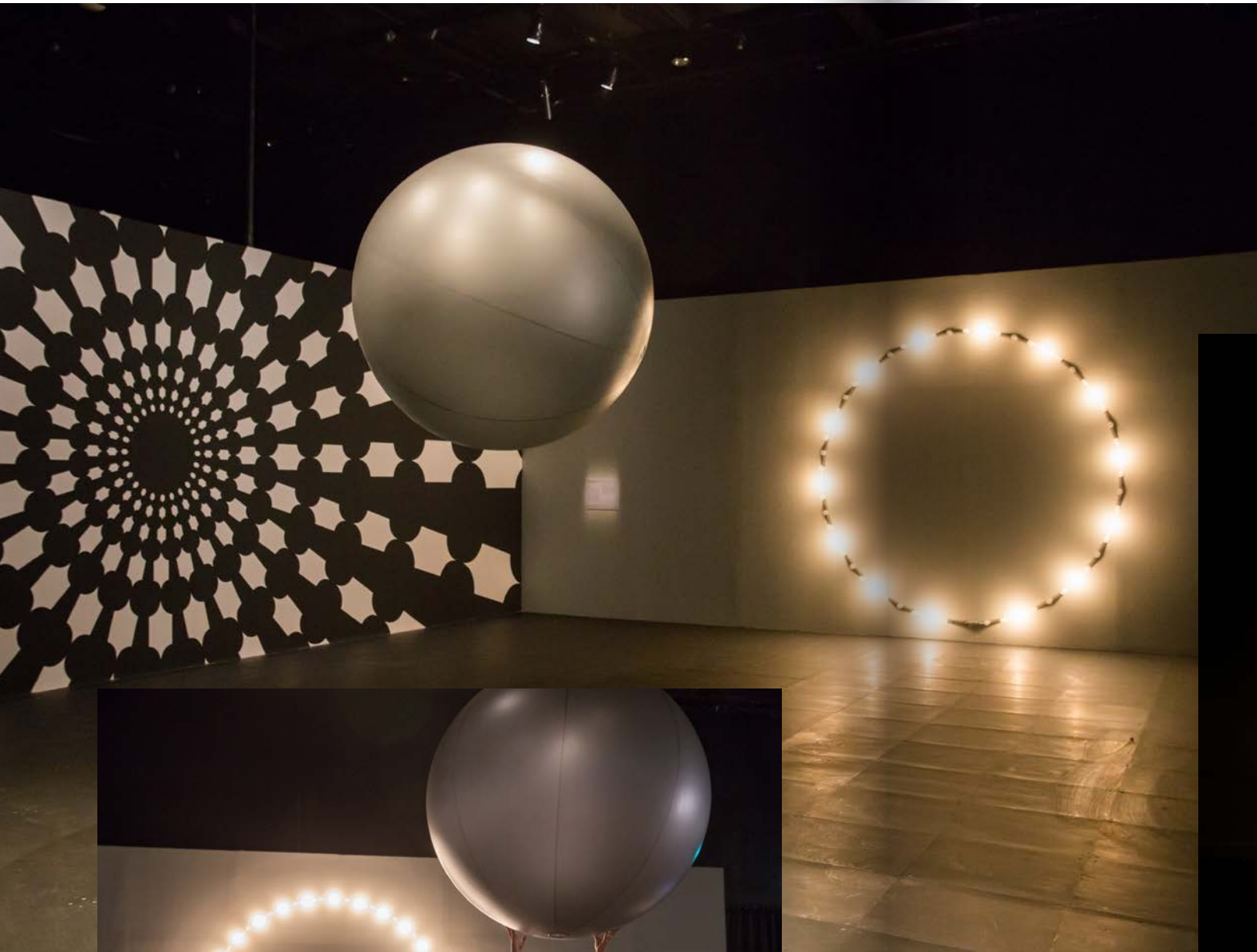
Hugues Reip, *Dots*, 2004

Claude Rutault, *Définition/Méthode 131. Entourant le tableau*, 1973/1981

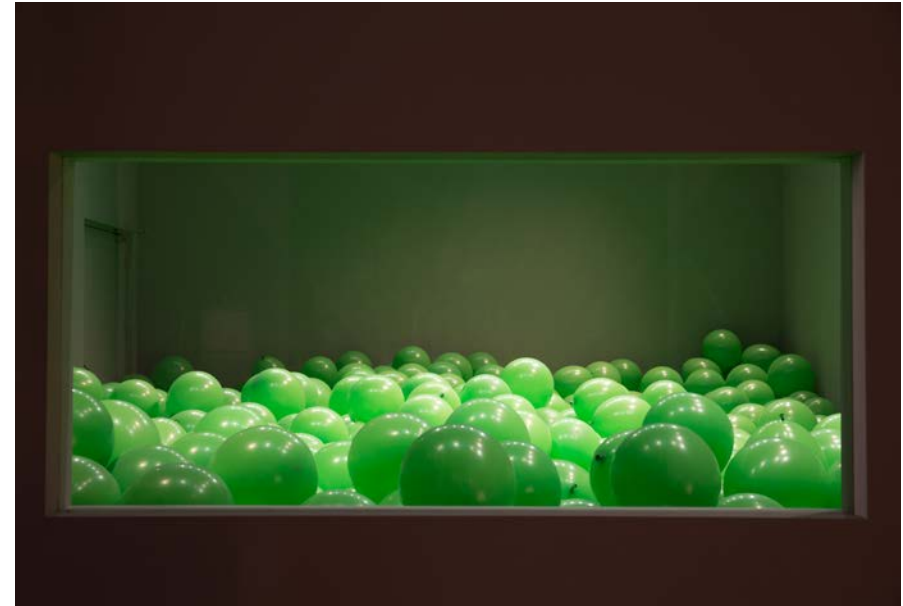


Claude Rutault, *Définition/Méthode 131. Entourant le tableau*, 1973/1981
Philippe Decrauzat, *After DM*, 2002

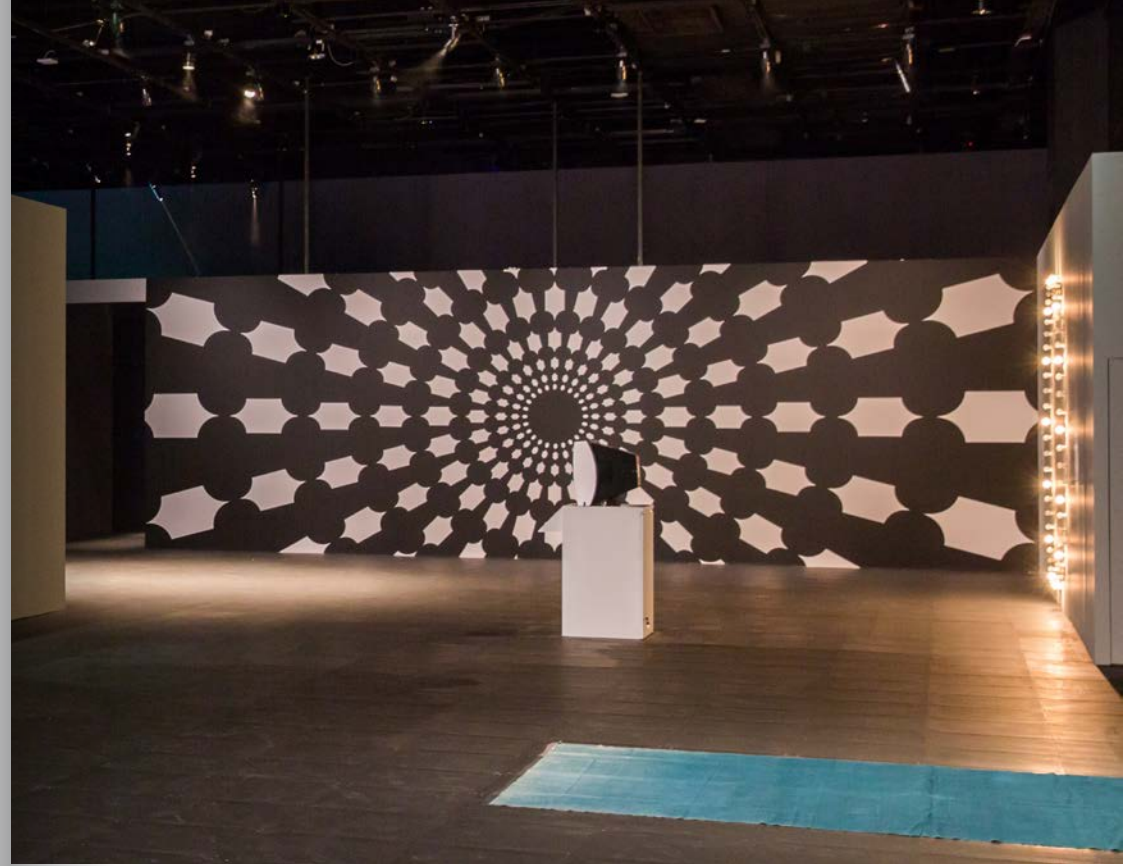




Martin Creed, *Work No. 262, Half the Air in a Given Space*, 2001
Edith Dekyndt, *Provisory Object 03*, 2004



Su-Mei Tse, *La Marionette*, 1999
Louis Cane, *Sans titre (no 72 A1)*
Philippe Decrauzat, *After DM*, 2002



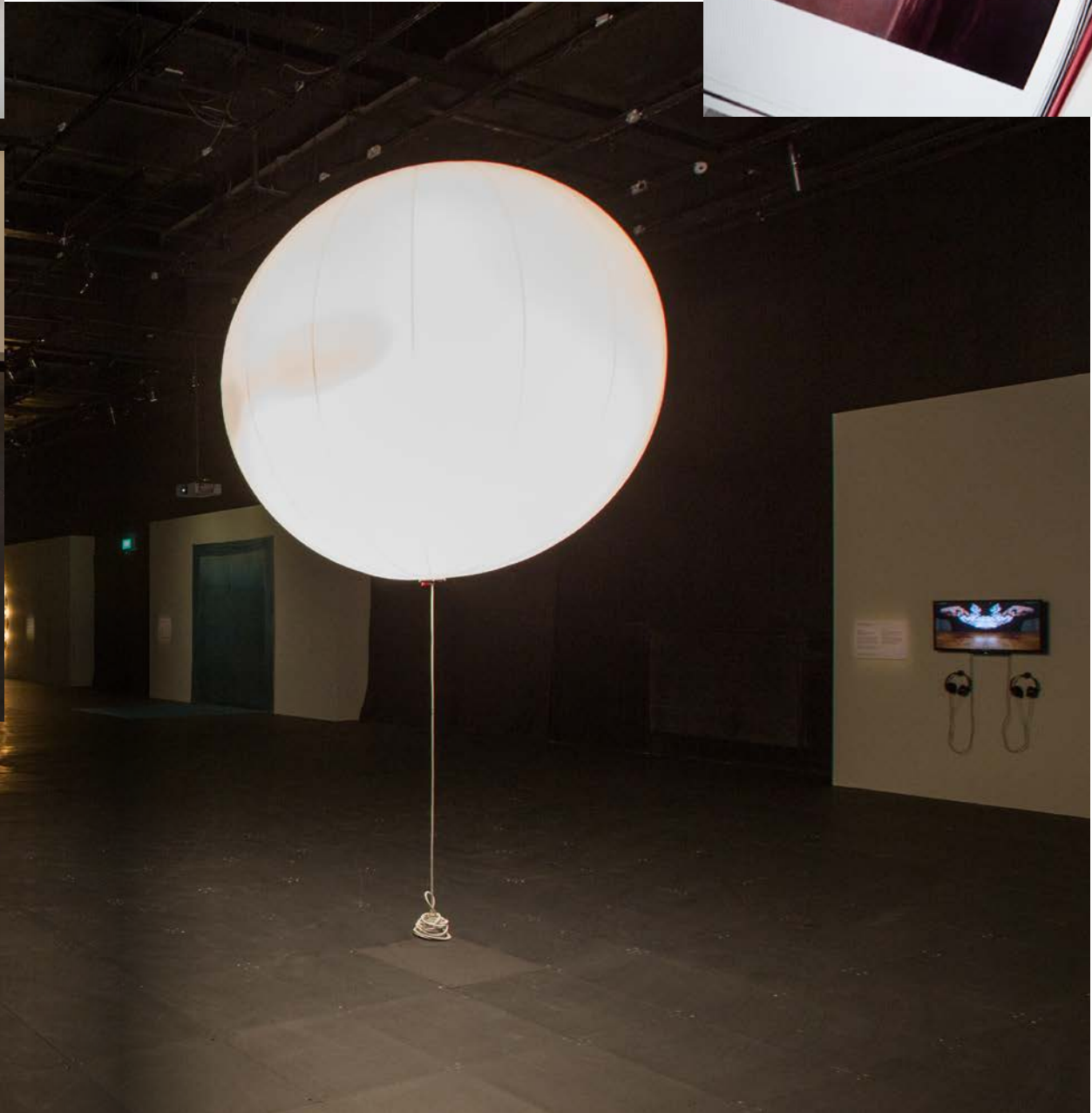
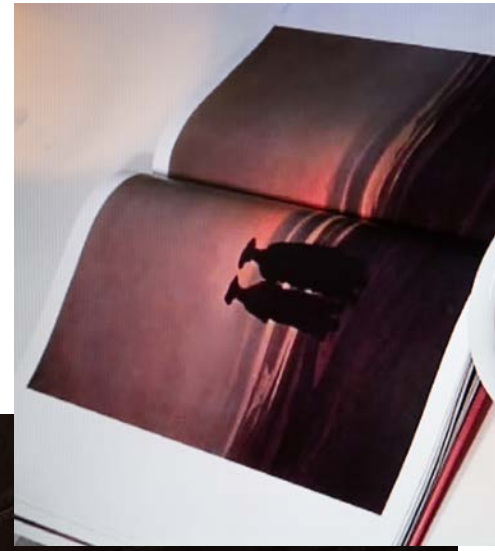
Philippe Parreno, *Speech Bubbles*, 1997
Ange Leccia, *Ludivine*, 1996



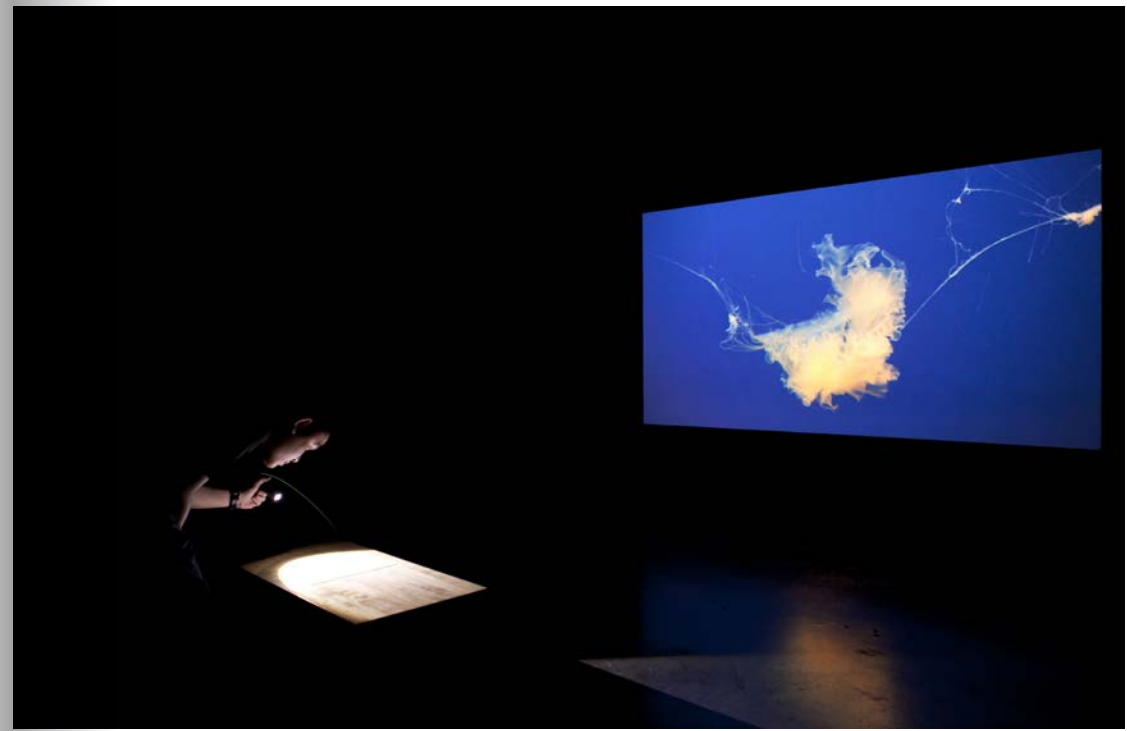






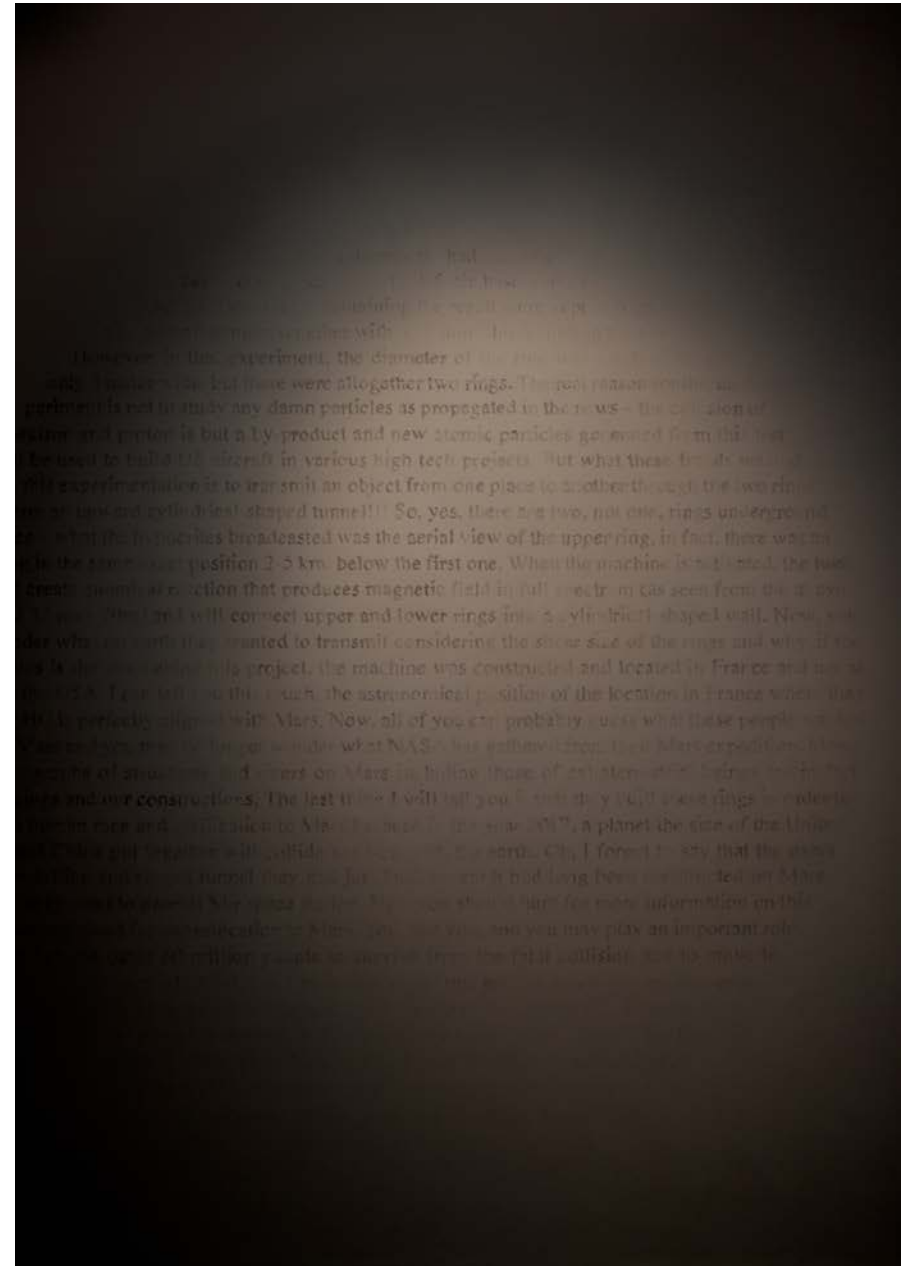


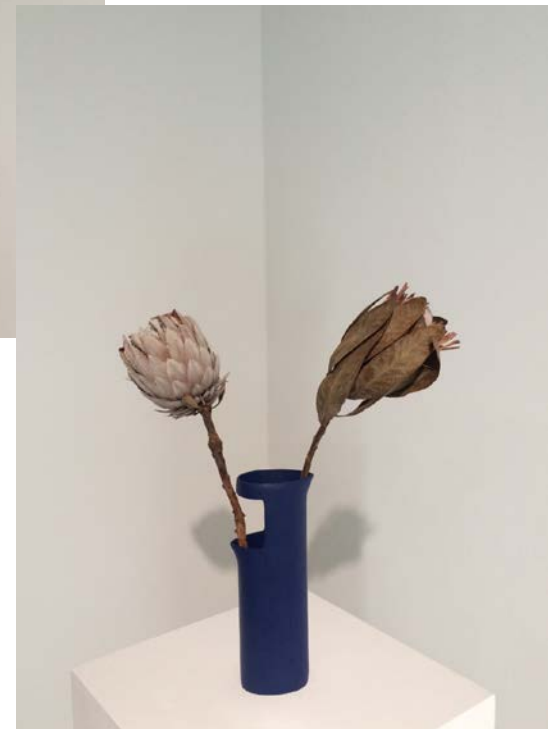
















Two of Us, 2011 by Jiří Kovanda
Exchange of Handwriting, 2006 by Jiří Skála





1.
Absalon
Solutions, 1992

Video

7'30"

Collection of FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur. Acquired 1997

SIN/SEO/BAN

p. 62

The video *Solutions* shows the protagonist himself, Absalon, wearing black pants and a white shirt in a white "cell", performing a series of domestic activities. The artist sits on a chair in front of a white table drinking and eating, smoking a cigarette and playing with his hands. In the second scene, Absalon lies on a cupboard that also serves his bed. Some of his gestures are a little nervous and reflect certain anguish. In the next scene, he is pacing around the office and pressing his head against the wall. The last shot shows Absalon steadily removing his clothes before lying down in a white cube that serves as a bathtub.

The artist shows that the cell, an undersized living space, functions like a second skin and a narrow envelope that prevents the unnecessary body movement. Absalon describes that he refuses to suffer from the lack of space by appreciating its quality. To him, the cell is more of a mental space than a physical space. The cell is a mechanism that determines his movements and with time and practice, this mechanism will become his relief.

About the artist

Absalon (1964–1993, Israël-France) adopted the name on his arrival in Paris in the late 1980s. In his short career, he achieved recognition for the 1:1 scale architectural models that he constructed of idealised living units. These wooden models, painted white, demonstrate an obsession with order, arrangement and containment, and have associations both of protective shelters and monastic cells.

He described how they were fitted both to his body and to his mental space, but he was also able to condition the movements of his body in line with their idealised architecture. Although

he denied their apparent utopianism, the sculptures can be viewed as the reduction of the utopian aims of early modern architecture.

- 2.

Louidgi Beltrame
Gunkanjima, 2010

Video

33'

Collection of FRAC Centre. Acquired 2011

SIN/SEO/BAN

p. 54

In *Gunkanjima*, Louidgi Beltrame investigates the history of urban planning; that of sunken cities and ghost towns, real or ideal, which always feeds the imagination of artists and architects. Nicknamed Hashima Island, off the coast of Nagasaki in Japan, Gunkanjima (Warship Island) was the scene of unprecedented industrial and urban experimentation, following the discovery of coal in the 19th century.

Between 1899 and 1931, Hashima was the subject of a vertical urbanisation pushed to the extreme. Houses, schools, kindergartens, churches, hospital, shops, restaurants and administration were constructed, giving a futuristic look to the island that now evokes a warship. Evacuated in just three months following the closure of coal mining in 1974 and now abandoned, Gunkanjima seems both fixed in time and taken in an entropic movement.

Through the different elements of Gunkanjima's installation, Beltrame offers insight intended to bring out the ghosts that still populate the site plan, and the items found on the island. Pictures and some comments in voiceover video document the real history of the island by updating the various historical layers that have emerged over time, from its geological formation to the daily life of its inhabitants.

About the artist

Louidgi Beltrame (b.1971 in France) uses video works to document the modern man and his behaviours of the 20th century. Beltrame is particularly interested in architecture/architectural design as a narrative to re-present the

site. His films – which are based on real sites/events and the creation of an archive – make use of fiction as a possible way of looking at history.

3.

Michel Blazy
Sans titre/Toile d'araignée/Spider's Web, 1995

Hot glue

Dimensions: 300 × 300 cm

Collection of FRAC Poitou-Charentes.

Acquired 1996

SIN/SEO

p. 52

The works of Michel Blazy are fragile and discrete, ephemeral and perishable. From a job that he describes as “modest activity and domestic”, the result is meticulous and particularly ingenious in his choice of materials. In *Sans titre/Spider's Web*, Blazy weaves a giant spider web with a glue gun, and traps the invisible and ineffective, lacing the light to the shadows dancing on the walls.

Blazy prefers a form of passive resistance to systems that advocate speed, effectiveness and the spectacular, preferring the fragility to the sustainability in art; its collapse rather than its conservation. His ingenious experimentation and poetics of the marvellous banality of the world highlights special attention to the living, its beauty, its fragility and its weaknesses.

About the artist

Michel Blazy's (b.1966 in France) deliberately fragile, random installations are made of perishable materials that add up to a distinctive notion of a life cycle economy. Cotton wool, plastic bags and foodstuffs proliferate and decline in the course of his exhibitions, with their ongoing changes providing the necessary triggers for activating the works and ensuring their development – in the most concrete sense of the word. For over 25 years, Blazy has been working with organic matter, integrating it with everyday objects. The artist creates aesthetic processes in the temporal dimension, with results that are always open to interpretation. The

materials used in Blazy's works bring with them the potential of growth and deterioration, in a hymn to metamorphosis and the constant renewal process of the life cycle, towards which all of his works aim.

4.

Louis Cane
Sans titre (no. 72 A1), 1972

Painting on fabric

Wall: 241 × 292 cm

Floor: 193 × 266 cm

Collection of FRAC Artothèque du

Limousin. Acquired 1990

SIN/SEO/BAN

pp. 78 - 79

«The object of the painting, it is the painting itself» is one of the first definitions of the French group Supports-Surfaces when it was created in 1960s. Louis Cane is one of the founders of this movement which includes 11 artists. For them, in a primeval way, the form without subject, without symbol, without reference is also an illusion.

In June 1969, the catalogue for an exhibition at the Havre Museum entitled *The painting in question* stated: “... the subject of the painting is the painting itself and the paintings on display are related only to themselves. They make no appeal to an ‘elsewhere’ (the personality of the artist, his biography, history of art, for example). They did not offer escape, because the surface breaks shapes and colours that are operated there, prohibits mental projections or the dreamlike ramblings of the viewer. Painting is a fact in itself and it is on his land that one must pose the problems. This is, not a homecoming, or looking for an original purity, but the mere exposure of pictorial elements that constitute the pictorial fact.”

About the artist

Louis Cane (b.1943 in France) is one of the leading figures of the French contemporary artists. He joined the artistic movement “Support/Surface” that flourished in France for several years from 1969, and focused on the surface of the canvas (Surface) and the

framework (Support). His theory is that “what we generally see when we see pictures is no more than the surface of it, which is only the substance of oil colours on the linen clothes”, and he started to produce the works with their canvases cut out so as to expose their structures and backsides.

Colouring is an inevitable and essential element of Cane's works. He manipulates colours with airing and stretching, so that the outlines and aspects of them are altered in order to approach the illogicality created by the colouring delight. He says he found “the way to discover the colours hidden in the air” and his latest works are more colour-conscious with inconspicuous casing (support) such as aluminium and glass fibre.

5.

Martin Creed
Work No. 262, Half the Air in a Given Space, 2001

Installation

Green latex balloons

Variable dimensions

Collection of FRAC Languedoc-Roussillon. Acquired 2003

SIN/SEO

p. 59

Work No. 262, Half the Air in a Given Space by British multimedia artist

Martin Creed is part of a celebrated suite of pieces made with balloons. The monochromatic and formless sea of spheres offers visitors an opportunity to navigate the work from within – while also challenging them to consider that the location of art can be found somewhere between physical experience and sculptural construct. Variations of *Work No. 262* in diverse sizes and colours have been exhibited internationally to widespread critical acclaim.

Behind the simplicity of its concept is hidden many factors both from the point of view of its economy and from the point of view of the sensations that it gives to the visitors. In spite of the mathematical rigor of its realization, to measure space, to

calculate its volume of air and to divide it by two, it turns out that the capacity of the balloons evolves over time, they deflate, and some break out. It is therefore necessary to maintain a good presentation of the piece to regularly inflate the balloons and continuously feed the device in place, in which case the work would be doomed to its gradual and rapid disappearance.

About the artist

Martin Creed (b.1968 in United-Kingdom) is well-known for constantly and systematically challenging definitions of art through sometimes mundane and yet deeply thoughtful gestures. He received the prestigious Turner Prize in 2001 for his controversial *Work No. 277, Lights Going On and Off*, a piece with lights on a timer. The artwork was then collected by Tate Modern.

Creed's work is often a small intervention in the world, making use of existing materials or situations rather than bringing new material into the world. Since 1987, he has numbered each of his works, and most of his titles are descriptive. *Work No. 79, Some Blu-Tack kneaded, rolled into a ball and depressed against a wall (1993)*, for example, is just what it sounds like, as is *Work No. 88, A sheet of A4 paper crumpled into a ball (1994)*.

6.

Philippe Decrauzat
After DM, 2002

Painting, mural

Variable dimensions

Collection of FRAC des Pays de la Loire.

Acquired 2008

SIN/SEO

p. 65

After DM is a mural that forms a grid of cuts that evoke the shadow of the Dream Machine's perforations, circular swirls and pulses of the strobe effect. The image perceived can appear to be a tunnel where the eye is sinking into a black hole, or an explosion from the centre of the figure.

The mural is characteristic of the artist's practice, reflecting his interest

on the threshold of one's image perception, otherwise termed as Persistence of Vision – the optical illusion where multiple discrete images blend into a single image in the human mind, believed to be the explanation for motion perception in cinema. Deliberate or accidental, Persistence of Vision is applied in different platforms in current contemporary culture apart from cinematography, such as in advertisements and music.

About the artist

Philippe Decrauzat (b.1974 in Swiss) his paintings and installations evoke the strident abstractions of optokinetic art from the 1960s. Beyond the spectacular optical effects, his works are now recognised in the visual research of this period resurgence of experiments in the 1920s on the terms of the vision and the expansion of sensory abilities. Elements of sound, light and cinema artists are his source of research on deciphering the different ways of perception.

7.

Edith Dekyndt

Major Tom, 2009

Polypropylene, helium, oxygen

Diameter: 150 cm

Collection of FRAC Alsace. Acquired 2010

SIN/SEO/BAN

p. 89

Major Tom translates the artist's fascination with the ephemeral and the boundaries of physical reality. The artwork is a large orb that appears visually heavy, but seems to defy gravity and floats freely within the space according to the varying atmospheric conditions– the air circulation, temperature and movement of the visitors. During the course of its movement, the orb draws an imaginary route of a planet or a spacecraft in flight. Referencing the character Major Tom from the 1969 song "Space Oddity" by the late musician David Bowie, the orb personifies a fictional astronaut in space, while the "ground control" is represented by the viewers that carefully monitor its expedition. The visual

conversation between *Major Tom* and "ground control" reveals a mutual relationship of trust and faith as the artwork explores its universe.

8.

Edith Dekyndt

Provisory Object 03, 2004

Video

1'57"

Collection of FRAC Réunion.

Acquired 2009

SIN/SEO/BAN

p. 77

Edith Dekyndt experiments with the physical limitations of matter and how the "lives" of these elements are often unnoticeable to the human eye. Her study of these elements takes a scientific approach, where she closely observes the behaviours and transformations that occur in response to their surroundings. *Provisory Object 03* is a demonstration of these investigations, sharing a sequence of experiments the artist conducted in differing atmospheric conditions with the use of a soap bubble.

The video is of a stationary hand – thumb and index fingers form a closed circle in which a film of soap water whirls. The water moves at different speeds and in fluctuating rhythm. The colours of the shimmer vary; the effect of the turbulence is so astonishing that some have dismissed its authenticity, presuming that the effect created is computer generated. The contrast is even greater when one learns that in Kinshasa (the capital of the Democratic Republic of the Congo), where this video was recorded, the soap bubble is seen as a jewel, a treasure in a protective case, a metaphor of fragile beauty.

About the artist

Edith Dekyndt's (b.1960 in Belgium) practice embraces video, drawing and sculpture. It is grounded in a meticulous observation of natural forces and physical phenomena, as they take place on a daily basis, but do not always appear visually to viewers.

Her artworks do not necessarily relate to any scientific analyses but are presented as figures of contemplation

and reflection. The experience of her work often confronts the audience's visual insight and demands a wider perception that includes emotion, intuition and imagination.

9.

Julien Discrit

What is not visible is not invisible, 2008

Installation

UV light, UV paint

Variable dimensions

Collection of 49 Nord 6 Est – Frac

Lorraine. Acquired 2008

SIN/SEO/BAN

p. 58

Julien Discrit's wall installation *What is not visible is not invisible* exists in two stages, which correspond to two states of the work. In the first, the infrared lamp is turned off and the lettering (in ultraviolet ink) cannot be seen. In the second, the lamp is activated when a visitor passes by and the phrase "What is not visible is not invisible" appears on the wall. This underlines the fact that to express the invisible, one must paradoxically make it visible.

About the artist

As geography tries to describe the world – or gives a possibility to represent it – it forms an important source of reflection for Julien Discrit (b.1978 in France). His works can be seen as an attempt to give shape to discrepancy, ambiguity and paradoxes that occur between the map and the territory.

His works, videos, installations and performances allude to physical or imaginary spaces and try to reach a dialectical tension between what is visible and what stays hidden. The way we experience time is also essential in his works, noticeably through narrative experiments; in this way Julien Discrit tries to define a new cartography that invents rather than merely describes the world.

10.

Richard Fauguet

Serie de 12 figures, 1997–2001

Installation

Set of 12 vinyl stickers

Collection of FRAC Midi-Pyrénées.

Acquired 2001

SIN/SEO/BAN

p.67

Richard Fauguet works like a pirate-artist who draws his material from the history of art and from popular culture. A master of puns, particularly visual ones, Fauguet's multi-faceted body of works comes in series that utilise different techniques such as drawing, collages, frottage, sculptures and other untraditional mediums like vénilia paper.

In *Serie de 12 figures*, Fauguet borrows 12 silhouettes from famous works of art, superimposing them onto vénilia paper and "disco-glitter" patterned vinyl stickers to create a playful yet educational experience for visitors. He makes light of the situation, while evoking the spirit of avant-garde via his craft.

About the artist

Richard Fauguet's (b.1963 in France) works are made with great finesse and intelligence, yet are at the same time unclassifiable and puzzling. He is a sculptor and a compulsive constructor, but his work is rooted in the constant practice of drawing, where he combines shapes and organises opposing elements at leisure.

The most varied occurrences and treatments of the line are a pretext to create visual anagrams and spoone-risms, whose spirit animates all of Fauguet's work. Hybridisation and displacement are the keywords of his practice, through which he joyfully juggles with the most extreme references and varied materials.

11.

Michel François

Déjà Vu (Hallu), 2003

Video

12'35"

Collection of Centre National Des Arts Plastiques (France)

On deposit at the Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes.

Acquired 2005

SIN/SEO/BAN
p.72

In *DéjàVu (Hallu)*, the artist films his hands manipulating a sheet of aluminium foil in a split screen, almost emulating the Rorschach test. The form that appears from every fold, crease and bend of the aluminium foil made by the artist resembles something familiar, yet at the same time unrecognisable. Animal figures, odd monstrous faces and other bizarre figures slowly appear as the artist continuously works on the foil.

The title *Déjà Vu* fully describes the experience when watching the video. One cannot help but associate the different transformations crafted by the artist to something that has already been seen or experienced in the past.

About the artist

Michel François (b.1956 in Belgium) is a conceptual artist who creates sculptures, videos, photographs, prints, paintings and installations. He claims no signature style but creates a web of shifting connections between his works in each different exhibition.

François' work can be seen as an exploration of cause and effect, and the ways in which simple gestures can change the status of an object or have important consequences. His sculptural works, without immediately revealing their origins or the way they were made, invite the viewer to consider the degree to which the hand of the artist, or chance, played a role in their formation.

12.

Aurélien Froment

Pulmo Marina, 2010

Installation

Video, sound

5'10"

Collection of FRAC des Pays de la Loire.

Acquired 2010

SIN/SEO/BAN

p.71

The film *Pulmo Marina* features a Phacelophora Camtschatica, more commonly known as the egg yolk Medusa jellyfish, swimming in its

transparent tank at the famous Monterey Bay Aquarium in California.

The film is composed of a single 5-minute sequence shot in which the jellyfish, observed through the glass, spreads its constantly changing yellow sails, which contrast sharply with the deep blue monochrome background. The voice accompanying the images seems familiar, providing us with a potpourri of comments about the jellyfish's baroque anatomy and its voracious cannibalism, to advertisements extolling the qualities of HD flat screens and myths from zoological guides, interspersed with interviews with aquarium employees on the specifics of the tank.

The artist transfers the viewers from an ordinary television programme about the aquatic life of a jellyfish to a description of the physical and architectural conditions of its captivity, highlighting the discrepancy of the image and the soundtrack. What we see through the aquarium window is a device specifically designed to reinforce the notion of the spectator, whose social existence shifts from the collective experience that the aquarium is supposed to provide, to an abstract and unique personal experience.

About the artist

Aurélien Froment (b.1976 in France) is part of a new generation of French artists who quickly gained an international reputation. He has been invited to hold solo shows or group exhibitions at many institutions, including the Wattis Institute (San Francisco), the French Cultural Centre in Milan, Gasworks (London), Montehermoso (Vitoria, Country Basque), Bonniers Konsthalle (Stockholm), the Palais de Tokyo (Paris) and the FRAC Champagne-Ardenne (Reims). He also participated in the Gwangju Biennale, The Space of Words (MUDAM, Luxembourg), 220 days (Paris) and Antidote (Galleries Lafayette Gallery).

13.

Dominique Gonzalez-Foerster

Repulse Bay, 1999

Installation

LED lights, lilac carpet, lilac paint, beach towels

Variable dimensions

Collection of FRAC Languedoc-Roussillon. Acquired 2000

SIN

pp. 65 - 66

Repulse Bay is a beach in Hong Kong, and while also referring to topicality, the installation is an attempt to have an exterior/interior situation where it's hard to differentiate and negotiate one's position. One never knows if he or she is inside or outside and the windows lend a certain opacity, quite abstract and without any domestic quality.

In an atmosphere that draws the generic form of a swimming pool, Dominique Gonzalez-Foerster gives only a few clues, some traces carefully selected to create a situation and immerse the visitors in a universe that is both near/reality and distance/fantasy. The public is invited to cross this portion of the landscape, to activate the work by registering its own history and projecting its own scenarios by free associations.

About the artist

Dominique Gonzalez-Foerster (b.1965 in France) is an influential figure in international contemporary art. She is known for a variety of work in video projection, photography and spatial installations. She has worked in landscaping, design and writing.

Inspired by film, literature, modernist architecture and art history, her work is often characterised by a quiet, intimate interrogation of contemporary urban life. She uses fragments from her international travels in her work and reassembles them into something new. Her approach to art is quite radical, and has more to do with theatre and staging than making objects such as paintings or sculptures.

14.

Hans Haacke

Blue Sail, 1965

Sculpture

Fan, chiffon blue silk

Sail: 272 x 272 cm

Collection of FRAC Nord-Pas de Calais. Acquired 1985

SIN/SEO/BAN

pp. 59 - 60

This renowned installation work by Hans Haacke is a poetic flowing piece of chiffon that spreads a sense of rhythm and serenity to the viewer. The piece of chiffon seems to be floating in mid-air and sails from the winds of the oscillating fan placed below it.

To Haacke, this presentation is similar to that of a traditional sculpture. *Blue Sail* is an experiential conversation that is nonverbal but yet ongoing, drawing a conversation between the differing elements; of human, nature and material.

15.

Hans Haacke

Grass Grows, 1969

Installation

Earth and grass

Diameter: 200 cm

Edition 1 of 5

Collection of FRAC Nord-Pas de Calais.

Acquired 1992

SIN/SEO

pp. 44 - 45

The work *Grass Grows* sits in the space, a mound of earth where natural grass seed germinates and indifferently continues with its process of growth despite the conditions of the interior. It is simple and natural, a system with a life of its own, with the same critical genealogy that does not represent anything, that is in itself an autonomous random reality.

The grass grows according to the conditions of the space. This relationship follows a process far removed from the institutional roof that houses it and the public is not able to identify the variables affecting the germination time. Something akin to botanical chance appropriates the art system. With this work, Haacke provides the audience with an organic counterpoint to the constitutional system of art, to its economic and political flux.

About the artist

Hans Haacke's (b.1936 in Germany)

work has been concerned with issues that are at the core of postmodern investigations – the nature of art as institution, the authorship of the artist, the social behaviour of the art world, the network of cultural policies such as the role and function of the museum, the critic and the public, and many other sociological problems. Some of the themes in these works from the 1960s include the interactions of physical and biological systems, living animals, plants, and the states of water and the wind. He also made forays into Land Art, but by the end of the 1960s his art had found a more specific focus.

Haacke's works show the different ways in which he has addressed the social and political concerns affecting art production. By laying bare the explicit functioning and interconnectedness of systems of finance, social organisation and representations, Haacke demonstrates how these employ art and other forms of presentation and representation as formalised means of power and coercion. In this important aspect, his work has set a precedent for that of many younger, socially concerned artists.

16.
Raymond Hains
*On devrait toujours voyager/
toujours vouloir aller ailleurs*
(*One should always travel/always
want to go elsewhere*), 1987

Installation, text on forex
25 × 80 cm
The printed text is taken from Louis
Guilloux, *Away from Paris*, NRF,
Gallimard, Paris, 1952
Collection of FRAC Champagne-Ar-
denne. Acquired 2004
SIN/SEO/BAN
p. 46

The works and thoughts of Raymond Hains have significantly marked the French artistic creation. Whether in his first photographic achievements that are «hypnagogic» near abstraction, torn posters or photographic works and installations, the work of Raymond Hains is characterised by accuracy.

It builds a web of formal and phonetic similarities, word games and ideas, involving fields of knowledge as wide as his encyclopaedic knowledge; he interweaves autobiographical elements, thus creating a sort of third language, that of a single thought of its kind where all the dimensions of the world and knowledge are potentially nested in a personal and compelling logic.

This work of Raymond Hains was produced by the FRAC Champagne-Ardenne, for the exhibition *Pâris-Paris* in 1987.

About the artist
Raymond Hains (1926-2005, France) is regarded as one of the most important French artists of the second half of the twentieth century. Along the experimental work on photography and film he first developed, Hains is well-known for his *affiches lacérées* (*torn posters*): with fellow artist Jacques Villeglé, they started to use found torn posters from the streets in creating hypergraphics and ready-made «paintings». This neo-Dadaist spirit would inform the rest of his career.

Often associated with the Nouveau Réalisme, Raymond Hains opened the way to a singular vision of art: he initiated a vocabulary based on literature, philosophy and esotericism, towards linguistic speculations. He constantly created new forms through all the poetic, playful and visual possibilities of the language.

17.
Pierre Huyghe
Sleeptalking, 1998

Installation
Video, sound
Video: 30'49"
Sound: 64'06"
Edition 2 of 4
Collection of Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes.
Acquired 1999
SIN/SEO
p. 46

Sleeptalking takes its bearing from the infamous 1963 “anti-film” by Andy Warhol, *Sleep*. For this video, Pierre

Huyghe worked closely with John Giorno, the original muse from the Warhol film, capturing Giorno's oral accounts of the 1960s and of course the film with Andy Warhol.

Pierre Huyghe re-films John Giorno 30 years later in the very same position Andy Warhol did for *Sleep*. In the video, Giorno is seen “morphing” in and out of his younger self as he unconsciously holds a conversation with himself while he is fast asleep. The artist shares his observations on transformation over the years, an inevitable issue that everyone will have to face.

About the artist
Pierre Huyghe (b.1962 in France) has been working with time-based situations and has explored the exhibition process from the 1990s. His works employ diverse forms such as living systems, objects, films, photographs, drawings and music.

In recent years, he has created self-generating systems, including living entities and artefacts, in which emergence and rhythm are indeterminate and exist beyond our presence. Taking the exhibition and its ritual as an object in itself, Pierre Huyghe has worked to change the paradigm of this encounter, exploring the possibility of this dynamic experience.

18.
Ann Veronica Janssens
Freak Star No. 2, 2005

Installation
Projectors with light, artificial fog
Variable dimensions
Collection of FRAC Bourgogne. Acquired 2005
SIN
p. 82

In *Freak Star No. 2*, five beams of light intersect to form an impalpable star. The beams are not responsible for drawing the curiosity, or “freak” as the artist terms it, in the anomaly of the artwork. The mystery to this illuminated installation is the manner in which the “star” comes to life when the beams of light cross paths with the artificial

fog.

The fog is both a physical and conceptual fog as it not only incites a sensory experience but serves to create an environment to evoke a calming state of wonder. The fluctuating movement of the air flow caused by the viewer's movements in the space influences the form of the artwork. Although the installation is firmly attached to the wall, it remains no less vulnerable as it is left to the mercy of the fluxes triggered by the visitors.

19.
Ann Veronica Janssens
Sans Titre (Untitled), 2003
Balloon, helium, halogen lamp, cable
Diameter: 200 cm
Collection of FRAC Bourgogne.
Acquired 2004
SIN
p. 67

Sans Titre (Untitled) could be read as the paradigm of Ann Veronica Janssens' artistic practice. The work is a white ball, two metres in diameter and perfectly spherical. The ball is filled with helium and floats in the air, with a halogen bulb heart that shines through its skin, emitting white light. A cable that supplies power to the bulb anchors the ball in place. The work develops a visual poetic that is both sensitive and discreet.

The installation radiates in its space and transcends its sole representation by playing with the viewer's perception. The light emanating from the object diffuses to change the viewer's relationship with space as it redraws itself through the viewer's vision.

About the artist
Ann Veronica Janssens (b.1956 in United-Kingdom) plays on the dematerialization of the artwork by exploiting the plastic, psychological and even mystical possibilities of light. While she makes videos or sculptures, her frail work is often made up of environments of luminous smoke which the viewer walks into and around.

These are transient sculptures to which the experience of perception, the

sensory and sensual dimension are central. Her three-dimensional abstractions recall the retinal experiments of the historic avant-gardes, from Impressionism to Op Art, and her luminous sculptures create mental spaces for meditation.

20.

Ange Leccia
Ludivine, 1996

Video

5'
Collection of FRAC des Pays de la Loire.
Acquired 1998
SIN/SEO/BAN
p. 88

This moving portrait of *Ludivine* is an ode to adolescence. The girl is sitting on a beach, her face filmed in a fixed frame. Alternately pensive or smiling, the young girl plays a delicate game with the camera as it scans her face for imperceptible movements. Image by image, in a majestic state of slow motion, the video becomes a successive accumulation of sensation, an impression relayed by processing over-exposed film and the nostalgic 1970s music that accompanies it. In a perpetual motion of ebb and flow, of appearance and disappearance, the camera captures a feminine attitude, while pop music with universal overtones enhances its fascinating immateriality.

The art of Ange Leccia is a presentation of time suspended, and the ability to capture and create space in between things. This haunting simplicity, in turn, allows the viewer to enter a state of contemplation and harmony.

About the artist

Ange Leccia (b.1952 in France) is a contemporary French painter, photographer and film-maker. He works in Paris primarily with photography and video.

Leccia initially engaged in both painting and photography, but as time passed he devoted himself more to photography and video as his chosen media.

21.

Claude Lévêque
Plus de lumière, 1998

Installation

Diameter: 270 cm
Collection of FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur. Acquired 1999
SIN/SEO/BAN
p. 66 - 67

Plus de lumière (More light). This line could be an injunction or recognition, affirmation or negation. The proposal is dual, and often about the artistic duel Claude Lévêque experiences, always navigating between hardness and tenderness, joy and disappointment, reality and dreams, light and shadow.

Plus de lumière is a circular assembly of light bulbs that graces an entire wall. A work of disarming simplicity, the bulbs are switched on or off, together or alternately. The light swirls in one direction, sometimes in another. It is unstable, destabilised and destabilising, and is no longer synonymous with fullness or well-being, notions often associated with light.

About the artist

Claude Lévêque's (b.1953 in France) work intervenes in the spaces it encounters, harnessing the energy of his densely-woven, intense "plastic" vocabulary to deliver a powerful visual and sensory shock. Lévêque has a traditional approach to art, which he conceives as a reflection of society. The themes and the materials he works with are the most contemporary of all.

Lévêque's perspective on the world around him – unjust, violent, influenced by the media – is not really positive. Yet he does not seek to deny, or otherwise beautify, the reality that it is in fact the witness and requires the viewer, who is also an actor. Although Lévêque often works in the field of objects, his choices lean towards the creation of spaces and atmospheres. His preferred tool remains the everyday environment.

22.

Anthony McCall
You and I, Horizontal, 2005

Installation

Computer script, video projector and haze machine, 50-minute cycle in six parts
Variable dimensions
Edition 1 of 5
Collection of FRAC Ile de France.
Acquired 2006
SIN
p. 47

The experience one encounters when viewing *You and I, Horizontal* is remarkably physical. Membranes of light appear to shift the spaces within the haze-filled room and draw a sense of fascination, wonder, enchantment and caution. Moving like astral bodies through the layers of light, visitors can see the white lines gently move, and in the process, drag along entire walls of light.

The immersive installation shares Anthony McCall's focus on the potential of the moving image, particularly in relation to sculpture. The artist's digital animation explores light across space and time through a slowly shifting beam of "solid light" whose physical properties are outlined in the room, and are further enhanced by the audience's presence and interaction.

About the artist

Anthony McCall (b.1946 in United-Kingdom) has a cross-disciplinary practice in which film, sculpture, installation, drawing and performance overlap. McCall was a key figure in the avant-garde London Film-makers' Co-operative in the 1970s and his earliest films are documents of outdoor performances that were notable for their minimal use of the elements, particularly fire.

McCall developed his "Solid Light" film series in 1973, conceiving the now-legendary *Line Describing a Cone*. These works are simple projections that strikingly emphasise the sculptural qualities of a beam of light. In his works, McCall seeks to deconstruct cinema by reducing film to its principle components of time and light, and removing the screen entirely as the prescribed surface for projection. He shifts the relationship of the audience

to film, as viewers become participants, their bodies intersecting and modifying the transitory forms.

23.

Ariane Michel
& Céleste Boursier-Mougenot
Les oiseaux de Céleste, 2008

Video film by Ariane Michel, from the installation «From Here To Ear» by Céleste Boursier Mougenot
8' 6"

Collection of FRAC Franche-Comté.
Acquired 2011
SIN/SEO/BAN
p. 89

Trained as a musician and composer, Céleste Boursier-Mougenot creates works by drawing on the rhythms of daily life to produce sounds in unconventional ways. *Les oiseaux de Célestes* a film directed by Ariane Michel, from the installation *From Here to Ear* by the artist, which exemplifies this practice.

From Here to Ear is an astounding sonic composition featuring songbirds and electric guitars. The artist deployed a flock of zebra finches to "perform" in his installation space. The melodious birds settle in groups on unusual perches, thrumming against the strings of the electric guitars and bass guitars as they fly from one instrument to another. While the sounds they generate from the instruments overlay their own songs, the composition is further combined with the flapping of wings and the movement of visitors as they walk around the gallery.

About the artist

Ariane Michel (b.1973 in France). Her work is in the field of art and in the cinema.

Whether through installations, performances or more cinematographic devices, the work of Ariane Michel, most often using video, is found in the recurring creation of sensory experiences.

Céleste Boursier-Mougenot (b.1961 in France). The artist, a musician by training, began to give autonomous form to his music by executing

installations. He served as the composer for writer and director Pascal Rambert's Side One Posthume Théâtre company from 1985 to 1994. Since 1994, Céleste has been working on combining visual arts and experimental music while making use of the codes of live entertainment. Starting from the most diverse situations or objects, he contrives to find their musical potential, conceiving systems that extend the idea of a musical score to the unorthodox configurations of materials and media he employs in order to generate, usually in live performance, forms of sound that he coins as "living" music.

24.

Adrien Missika

HMI, 2006

Installation

Video, sound

1'33"

Collection of FRAC Aquitaine.

Acquired 2012

SIN

p. 62

The term HMI (German abbreviation for Hydrargyrum Mittlere Bogenlänge IOD), which gives its title to this short video, refers to the high intensity metal halide lamps used on movie sets. To make this film, Adrien Missika recorded the ignition of one of these lamps lighting up a wall. The light starts with a bluish glow, accompanied by a dull thud, gradually gaining power until it floods the entire wall.

A vibrating rumble accompanies the image. Visible in an enclosed area in darkness, subjecting the viewer to his own visual and audio perceptions, this inverse installation thwarts the cinematic apparatus and the notion of authenticity associated with it. Seizing a trivial reality, a simple lighting device, the artist infuses these images with a narrative and poetic character. Acquiring a fictional cosmic science dimension, *HMI* can be read as a metaphor of the original big bang.

About the artist

Adrien Missika's (b.1981 in France) works are found at the meeting point of

travel experience and exotic representation, advertising iconography and subjective involvement. Through a wide range of media, from photography and video to sculpture and installation, the artist records his finds from his travels to the USA, Hawaii, Turkmenistan, India, Egypt, Russia, Lebanon and Brazil, to name a few.

The work by Missika challenges, as much as it plays with, the vocabulary of advertising and visual systems developed by the travel industry. Advertising is nourished by fetishes and totems encouraging exotic perceptions, reducing this sought-after unknown to a certain number of timeless signs like palm trees, waves and sun that form caricatural, partial, if not populist items.

25.

Joachim Mogarra

Bouquet Perpétuel (Perpetual Bouquet), 1988

Bunch of flowers, vase, pedestal

Collection of FRAC Aquitaine.

Acquired 1995

SEO

pp. 90 - 91

This work consists of a bouquet of flowers arranged in a vase, possibly posed on a pedestal. The peculiarity of *Bouquet Perpétuel* lies in the choice of the vase, the pedestal and the flowers by the curator. Its maintenance is assigned to the institution that hosts it. Joachim Mogarra in this regards affirms a form of delegation of artistic gesture to a third party, according to a protocol defined in a letter that is worth a contract. The following extract from a letter written to Jean-François Dumont, on June 3, 1988, states his intention: «I thought on the way back to this bouquet and I believe that the fact of maintaining it on a daily basis will give it an even more important dimension. As a «Perpetual Bouquet,» this representation of the real is supposed to last exactly the same time as the real itself and be transformed in concert with it ... The bouquet may vary according to the seasons and the mood of the people affected to its maintenance. It can be a

superb Ikebana or a simple bouquet of poppies, at the pleasure of walks. This artistic gesture is an everyday commitment, a mission and a quest that one inherits, one works, one bequeaths. The perpetuation of the common work, the idea of solidarity and the edenic vision of the world ... The fact of being several to maintain it has to me a relation with the gesture of passing the Olympic flame, that of laying its foundation to the common edifice, or the relay race. An idea of everyday life (something to do with the morning tour of the baker) as a relationship with practices of sacred character ... «This work created by the artist is never quite the same. It is the reflection of those who offer its existence. It is kind of a «self-portrait».

About the artist

Joachim Mogarra (b.1954 in Spain) insists on the gap between reality and its imaginary representation. He likes to show objects of everyday life and favors ephemeral materials, in playful scenes with a pronounced irony and a particular interest for puns and games of language. Games on the metamorphosis of the intellectual signs of our civilization, the humorous aspect of this combination of languages results less from the ridiculous content itself than from the gap between reality and its artifice. Genuine crazy bricolage, the work of Joachim Mogarra offers imagery at the same time mischievous and generous.

26.

Hans Op de Beeck

Gardens of Loss, 2004

Video projection, animation, sound
10'57"

Collection of FRAC Picardie
des mondes dessinés.

Acquired 2005

SIN/SEO/BAN

p. 71

The viewer enters a cold dark space; a window reveals a video projection. *Gardens of Loss* depicts a continuously changing, late 19th-century landscape of parks and city architecture. The images of dark and mysterious parks and

buildings transform into ominous spectres that foretell the events that are to follow, and present an apocalyptic, ruined and muddy landscape inspired by the Belgian coastal region just after World War One. Human beings are physically absent but man's intervention is reflected in the architecture of the garden. The film is accompanied by a soundtrack that combines a variety of ambient sounds and voices, mixed together to create an appropriate soundscape.

About the artist

Hans Op de Beeck (b.1969) has developed his career through international exhibitions over the past ten years. His work consists of sculptures, installations, video work, photography, animated films, drawings, paintings and short stories. It is his quest for the most effective way of presenting the contents of each work that determines the medium that he ultimately selects. The scale can vary from the size of a small watercolour to a large, three-dimensional installation of 300 square metres.

In addition to using a wide variety of media, the artist also deliberately employs diverse aesthetic forms, ranging from an economical, minimalist visual language to overloaded, exaggerated designs, always with the aim of articulating the content of the work as precisely as possible.

27.

Philippe Parreno

Speech Bubbles, 1997

Installation

Mylar balloons, helium

Variable dimensions

Collection of FRAC Nord-Pas-de-Calais.

Acquired 1997

SIN/SEO

p. 49

Philippe Parreno has created installations of thousands of helium balloons in the shape of cartoon speech bubbles in a number of his exhibitions. *Speech Bubbles* was originally created for trade union members to write their own slogans during a demonstration. The artist has also presented them as a cloud of bubbles that covers the ceilings

of expansive spaces. Empty of words and collecting on the ceiling, they suggest a potential or suspended discourse that may or may not occur. The work refer directly to Andy Warhol's *Silver Clouds* created in 1966 as «disposable» works, to fly in the air, touch the viewer, dance and twirl in space.

Unmarked and floating in real space, these bubbles act as a kind of frozen narrative waiting for the visitor to inject the emptiness of language with meaning – to the prerogative of the audience as protagonists in a story. The cloud created by the bubbles changes the nature of the architecture in which it is contained, suggesting a slick, high-tech environment similar to that out of a science fiction film set.

About the artist

Philippe Parreno (b.1964 in Algeria) rose to prominence in the 1990s, earning critical acclaim for his work that employs a diversity of media including film, sculpture, drawing and text. He is considered part of a close-knit group of European artists who came of age together in the 1990s, among them Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Douglas Gordon and Pierre Huyghe.

Taking the exhibition as a medium, Parreno radically redefined the exhibition experience by exploring its possibilities as a coherent “object” rather than as a collection of individual works. He conceives his shows as a scripted space where a series of events unfolds. The visitor is guided through the galleries by the orchestration of sound and image, which heightens their sensory experience. This is a question of creating, in a given volume, as much space and time as possible by folding and unfolding the space onto itself.

28.

Pratchaya Phinthong
2017, 2009

Mural, text, ink destined to disappear
Diameter: 241 cm
Collection of 49 Nord 6 Est – Frac
Lorraine. Acquired 2010
BAN
p. 89

Without any specifically historic intention or explicit citation, Pratchaya Phinthong's approach carries out one of the motifs of conceptual art of the sixties: that of speculation. The term should be understood in its intellectual as well as financial sense, since some of Phinthong's works enact fiscal transactions without exchanging wealth or benefits.[...] But even more often, Phinthong tries to conjure up an absent thing, which is impossible to see or has no physical presence. According to the post-conceptual logic, such a practice based on immateriality, belief, or rumor, evokes Robert Barry's dissipation in his Inert Gas Series, or a project kept secret by his students during a workshop in Halifax in 1969. [...]

2017 follows that logic: it is a mural painted using invisible ink, which vanishes over the course of the exhibition. The text, arranged in the shape of a perfect circle, is an extract copied and pasted from a blog found on the Internet. Its anonymous, alarmist, and paranoid author claims that secret experiments are being conducted at the heart of the CERN particle accelerator located underground at the French-Swiss border. According to the blog's author, the real purpose of that machine, controlled by the Americans, is teleportation to Mars of a select portion of the population before Earth collides with another planet in 2017. This date provides Pratchaya Phinthong with the title of his work, alluding to futuristic predictions and classical dystopias of apocalyptic science fiction, from Orwell's *1984* to Roland Emmerich's *2012*. The unlikely scenario, however, culminates here in an unexpected way, namely in the conviction that Buddha is going to save his disciples, the author among them. This final turnaround neutralizes the anxiety of impending doom. Written directly on the wall, the disastrous and gradually fading prediction allows for the renewal of secrets and mystery. Unlike the Internet, where it would be as popular as its message is spectacular, the work *2017* makes the prophecy evanescent, magical, nearly supernatural. Furthermore, the form of this vanishing outline

of a sun evokes the cosmic referent of the prediction. Unless, punning on the polysemy of the term, it represents a “speculative” bubble ready to burst.

About the artist

Pratchaya Phinthong (b. 1974 in Thaïlande) He received BFA from Silpakorn University and Meisterschuler (master pupil) with Prof. Tobias Rehberger, Staatliche Hochschule für Bildende Kunst Städtelschule, Frankfurt am Main, Germany. He has participated in solo and group exhibitions including *Who will guard the guards themselves?* (gb agency, Paris/ Bangkok Art and Culture Centre, Bangkok, 2015); *A piece that nobody needs* (Lothringer13_halle, München, 2013); *Broken Hill* (Chisenhale Gallery, London, 2013); *Pratchaya Phinthong* (gb agency, Paris, 2012); *Sleeping Sickness* (Biennale d'art contemporain, La Criée, Centre d'Art Contemporain, Rennes, 2012). Currently, he lives and works in Bangkok, Thailand.

29.

Elisa Pône

I am looking for something to believe in, 2007

Video, sound

8'

Collection of FRAC Poitou-Charentes.

Acquired 2009

SIN/SEO/BAN

p. 45

The work of Elisa Pône highlights an uncertainty inherent in pyrotechnics, developing a lexical field to the festive times. Whether it is of fireworks or of wicks lit between two plates of glass, her works seem to find a situation of balance within the paradox. This results in explosions—not all are festive, nor truly dangerous, yet they are much more than token demonstrations such that viewers leave with the sensation of dissatisfaction as with attending a failed party.

At the same time as it is striking and derisory, the video *I'm looking for something to believe in* (inspired by the song of the same title by the Ramones) testifies to this type of idleness. The camera shows an abandoned car in the woods, with the sounds of animals as its

soundtrack. The tranquillity is broken by a popping and crackling sound that gradually amplifies until fireworks begin shooting within the vehicle.

Then, nothing more.

Once the explosion of colours and sound ends, nature resumes its course; calm and composed, almost as if the episode had never happened.

About the artist

Elisa Pône's (b.1979 in France) installations and videos reek of gunpowder, quite simply because the artist often works with fireworks as a consistent material in which there is a mingling of noise, smell, beautiful sights and the final starburst, spectacle and whiff of war, Pascalian entertainment and explosions.

Pône's first memory of fireworks dates back to a 14th July with her grandparents and a certain family scandal. Whatever the reason, this young artist lives between Lisbon and Paris, and is burning, exploding fireworks, smoke bombs and rockets to break the monotony of life, painted in the most explosive way possible.

30.

Hugues Reip

Dots, 2004

Video, digital animation

4'21"

Collection of FRAC Normandie Caen.

Acquired 2005

SIN/SEO/BAN

p. 46

The video *Dots* depicts the onset of a period, where a “dot” appears out of nowhere and creates small disasters on an indefinite planet. Gaseous phenomena, explosions or photonic dust move and live together in an ethereal space.

The film is made up of drawings, films and images of scientific archives, to constitute a universe by setting in motion the extension or reduction of the time scaling. For this artwork, the artist Hugues Reip questions the relationship of the image to the reality of space and time.

31.
Hugues Reip
La Tempête, 2005

Black-and-white video
5'35"

Collection of FRAC Corse.
Acquired 2005
SIN/SEO/BAN
p. 50

Loosely inspired by the early works of the 19th and 20th centuries, Hugues Reip invites the viewer on fantastic voyages whose construction closely combines science and fiction. Hugues Reip is currently the most prolific and inventive of works that one is tempted to identify as "archéocinéma", as his animated films have often expanded their references to some of the oldest moments in history.

La Tempête, an animated film in black and white, takes its title from the works of Shakespeare and Giorgione. Heavy clouds invade the sky at full speed, lightning explodes like claw strokes on a black background, and thunder rumbles. The images have the essential ingredients – waves, wind, thunder and lightning – to create true storm. So why do we not really believe them? Is this the consequence of choosing to shoot in black and white that returns them to a bygone era? It is said that Hugues Reip stages natural phenomena as if they had been filmed in a glass of water – in the desert of Lilliput, on a planet described by Jules Verne or Jonathan Swift, with obsolete effects of the pioneers of cinema.

About the artist

Hugues Reip's (b.1964 in France) world is one of images – moving images and images in motion, still images and frozen images. He draws on multiple sources, from futuristic science fiction to art history; collecting, compiling and assembling. In his works, Reip reflects on how the perception of ordinary, uneventful environments is changed when they are temporally fragmented, sped up, slowed down, enlarged or inverted from moment to moment.

He integrates sound into visual art to work with the aspect of abstract poetry or narrative in music. Hugues Reip, it

could be said, deconstructs the mechanics of the spectacle without tumbling into the pitfalls of the spectacular.

32.
Claude Rutault
Définition/Méthode 131. Entourant le tableau, 1973/1981

Acrylic on canvas
Variable dimensions
Collection of FRAC Auvergne.
Acquired 2001
SIN/SEO
p. 46

The artwork *Définition/Méthode 131. Entourant le tableau* by Claude Rutault has no real physical existence: what FRAC Auvergne acquired is not a painting or a series of monochrome paintings but a set of instructions; a protocol. Rutault does not paint his works – they are created by the respective presenting institutions.

The presenting institution will be given the creative licence to decide on the final outcome of the presentation. This artistic endeavour is guided by the artist's instructions and procedures, an algorithmic do-it-yourself manual; "definitions/methods" results in the ever-changing equation that often ends in different results.

For this version of *Définition/Méthode*, the National Museum of Singapore has integrated a true copy of a key artefact, Plan of the Town of Singapore 1828, in the installation. This is a lithograph of the original steel engraving published in 1828, which was prepared by Lieutenant Philip Jackson based on the plan that he drew in 1822.

Under Jackson's plan, the different migrant communities in Singapore – such as the Europeans, Chinese, Indians, Arabs and Bugis – were placed in separate ethnic enclaves. However, the various ethnic enclaves were never very strictly segregated. This first town plan of Singapore reflects the desire for a more orderly settlement.

Responding to the ideals of Rutault's approach in *Définition/Méthode*, the *Plan of the Town of Singa-*

pore too functions as a set of instructions and guidelines that determine and influence the final presentation of the establishments.

For this version of *Définition/Méthode*, the Song Eun Artspace in Seoul has integrated a collage from the corean artist Kon Young Hoon (b.1952 in Korea) Ko's work is known for its hyperrealism bordering on «trompe l'oeil». By representing objects with their most minute details, Ko, questions our beliefs in authenticity and objectivity.

About the artist

Claude Rutault (b.1941 in France) perceives himself as a painter, but many would define him as a genuine conceptual artist. Such a statement can be defended by the simple notion that he uses more than a brush to paint and that his work affects more than just the viewer, but a wide range of elements and their relations.

Rutault's style is predominantly minimalistic in aesthetic but when it comes to the philosophical dimension of his work, he depends on a number of factors that are out of his reach. Once the agreement between the artist and the gallery is made, for a certain amount of time Claude Rutault is no longer in control of the outcome, good or bad. Rutault thus makes his work an interactive particle of the exhibition's entire social activity.

33.
Anri Sala
Time After Time, 2003

Video
5'22"
Collection of FRAC Normandie Rouen.
Acquired 2005
SIN/SEO/BAN
p. 51

In *Time After Time*, Sala's camera documents a solitary horse trapped in the middle of a highway, next to a median strip. The lights of a fast-moving car briefly expose the horse's famished state, then all is dark again, an action that is repeated several times. The animal's situation is truly moving

and disturbing, but no car stops. Neither does Sala's camera, which focuses in and out on the animal as each car passes. *Time After Time* is a moving metaphor for a clash of nature and progress, and our inability to focus on the needs of our fellow creatures.

About the artist

Anri Sala's (b.1974 in Albania) videos deal with the issues of identity and resurrect the memory of his country while transcending its own history. Anri Sala is part of a generation of artists who became aware of the role and function of the image in the contemporary world, both in its political and poetic efficacy. His work borrows from different film registers: real cinema, documentary, performance, fiction.

After studying at the Academy of Arts of Tirana (1992–1996), the artist went to France where he attended the National School of Decorative Arts in Paris (1996–1998), and the studio Le Fresnoy in Tourcoing (1998–2000).

34.
Sarkis
D'après Caspar David Friedrich,
2006–2007

Video
Set of 8 films
3 Selections
Collection of FRAC Bretagne. Acquired 2009
SIN/SEO/BAN
p. 44

D'après Caspar David Friedrich is a series of videos sharing the artist's musings over the images of paintings by the German Romantic painter, Caspar David Friedrich. The camera captures a page of a book and, at the same time, the movement of the artist's brush. Sarkis carefully matches the colours inspired by Friedrich's paintings and dilutes the matching watercolours into a small bowl. As the pigments spread and dissolve, they momentarily appear to establish a perfect and colourful correspondence to the image.

This work of great simplicity

plays many paradoxes and an entrenchment of proposals: captured live performance gives another meaning to the concept of reproduction; the viewer is subtly modified by the staging, giving feeling of being in the artist's studio and watching over his shoulder. The work questions the temporality and the fleeting moment of the creative process through painting and the image.

About the artist

Sarkis (b.1938 in Istanbul) started with architectural studies but decided to become a painter in the 1950s and moved to Paris in 1964 to pursue his artistic dreams. His practice thus reflects a certain cultural tangle. During his travels around the world, he made drawings, obtained images, and picked and chose bits and pieces of reality to constitute his ideal museum.

The work of Sarkis also has an important component: making movies, which is in line with his installation work. In 1996, he undertook with determination a series of films around autonomous and consistent cycles. It was at this time, during his stay at the Calder workshop, when the use of watercolour appears in his videos.

35.

Alain Séchas

Photomatou, 2004

Installation

Impressions on paper, wooden pallets

Posters: 84 × 60 cm each

Collection of FRAC Normandie Caen.

Acquired 2007

SIN/SEO

p. 90

In *Photomatou*, artist Alain Sechas creates a series of 14 posters for visitors to take home. These posters are adorned with his usual iconic sidekicks – cat motifs that are ever present in his quirky paintings, drawings and sculptures.

The multiple cats' heads on the posters investigate the notion of portraits from a humorous angle, and the series of facial expressions refer to the different archetypes of human behaviour. The posters are made with great economy of line – maximum

effect produced by every line; unnecessary lines are eliminated, distinct from the naive simple drawing. Every visitor, according to the artist, will identify with one expression and bring back the poster which most resembles him or her.

About the artist

Alain Séchas (b.1955 in France) best known for his pop art-influenced sculptures of humanoid bodies with cat heads, makes art that is both humorous and confrontational, often depicting his cartoon-like figures in bizarre, uncanny situations, to launch critiques of social ills. More recently, Séchas has turned to abstraction, creating bright, dramatic canvases that reflect an interest in formal exploration.

However, despite their apparent stylistic departure from his earlier work, the artist sees a sense of continuity: "Just as I took possession of the lithe, mute-faced cat-men and of flirtatious Martian women, whose spiralling movements I arrested in a comical or moving way, I am taking possession of vertical canvas stretchers, oil paints, brushes, and strokes."

36.

Su-Mei Tse

La Marionnette, 1999

Video, sound

1'44"

Collection of 49 Nord 6 Est – Frac

Lorraine. Acquired 2003

SIN/SEO/BAN

p. 46

In *La Marionnette*, the video shows the artist frantically attempting to play the cello. Her limbs are connected to wires that randomly tug and pull, preventing the highly-trained cellist from performing her musical piece. Here, she embodies the allegory of the body being a mechanical and lifeless puppet – a tragic figure that is subjected to the power of an invisible but dominant manipulator.

The exaggerated gestures and endless repetition metaphorically paints a burlesque tone to the video. The inharmonious noise represents a certain aggression, where the musician

is a prisoner of the conventions of their practice, yet the determination and wilfulness of the artist to carry on playing shows her need to communicate despite the discomfort.

About the artist

Su-Mei Tse (b.1973 in Luxembourg) rose to international prominence at the age of 30 when she won the Golden Lion prize for her work *Air conditioned* at the 2003 Venice Biennale. The daughter of a Chinese father, a violinist, and an English mother, a pianist, Tse studied music and her works, naturally, revolve around music and a myriad of aural representations.

Tse's work is the result of a constantly shifting combination of photography, video and objects in which sound, rhythm and music play an important part. The diversity of Tse's work makes it difficult to categorise her. What ties all her works together is the gentle but humorous manner in which she expresses a range of her interests through them.

37.

Apichatpong Weerasethakul

My Mother's Garden, 2007

Video

7'

Collection of FRAC Champagne-Ardenne. Acquired 2010

BAN

p. 52

Between dreamlike wandering and formal experimentation, Apichatpong Weerasethakul presents "My Mother's Garden (2007), a film inspired by a collection of jewellery created for Dior by Victoire de Castellane, who herself is inspired by various kinds of flowers and carnivorous plants. My Mother's Garden also pays homage to the garden of the artist's mother, with images of wild orchid roots, insects and diversity of living organisms. Each piece has a hidden mechanical movement. Most of the film's image comprise of extreme close-up shots of the jewelries. In a non-narrative, non-linear style characteristic of the filmmaker's work, jewels of pink, green and silver transform into

animal-like beings that float across the screen, trailed by hand drawn streams of color. Imbued with Weerasethakul's memories of his mother's garden, the film is both an entrancing display of color and an intimate, personal reflection. In this film, Apichatpong explores the relations between art, fashion and design in connection with the globalisation.

About the artist

Apichatpong Weerasethakul (b.1970 in Thailand) grew up in Khon Kaen in north-eastern Thailand. He began making film and video shorts in 1994, and completed his first feature in 2000. He has also mounted exhibitions and installations in many countries since 1998. Often non-linear, with a strong sense of dislocation, his works deal with memory, subtly addressed personal politics and social issues.

The Performance Series

13–21 January 2017

Presented as an extension of the What is Not Visible is Not Invisible exhibition, this selection of performances from the French Regional Collections of Contemporary Art (FRAC) invites personal interpretations from audiences to unveil the artists' message.

Through subtle manipulations of simple objects and actions, the artists generate a space in time that delicately underlines a certain presence or absence. The performances invite the audiences to rediscover their immediate surroundings, allowing the opportunity to reflect on the notions of being, movement and motion, time and the ephemeral.

Presented in tandem with Singapore Art Week 2017, the series will restage three performances by artists Àngels Ribé, Jiří Skála and Jiří Kovanda from FRAC.

Fri, 13 Jan — 5pm

Constataion de la présence d'un volume immatériel, Montréal, 1974 (*Verification of the Presence of an Immaterial Volume*, Montreal, 1974) by Àngels Ribé
Performance, Installation, One

museum staff, one fan, tape.
Collection of 49 NORD 6 EST –
FRAC LORRAINE.
p.67

A fan is placed on the floor in the gallery space. A museum staff then discreetly switches on the fan, causing audiences to move away from it. Armed with white tape, the same museum staff draws a boundary to mark out a border, segregating the audience from the fan. The fan, together with the air that it produces, the stillness of the space and elements marked by the white borders, is given a new “status”. It is broken down into its rudimental elements and to be viewed holistically as the coming together of the different forms; inviting the audience to study and view these elements up close through a viewpoint. The work was first performed in 1974, and is part of the artist's long practice of dematerialising objects, deviating the purpose of art into something immaterial.

About the artist

Àngels Ribé (b. 1943) is a performance artist who also works on photography, film, sculpture and installation. Her practice focuses on the manner the body relates to the space around it and more extensively to the world.

14-21 Jan – 12pm
(6-hour performance)
Exchange of Handwriting,
2006 by Jiří Skála
Performance, Installation,
Two performers, 6 hours.
Collection of 49 NORD 6 EST–
FRAC LORRAINE.
p.90

A man and a woman enter the space. They sit back to back at the tables arranged in the room, and start copying a written text. Their task is to try to reproduce the handwriting from the original text. After a few hours, they exchange their manuscripts and reproduce the text one more time, making an effort to mimic the handwriting of the other person.

The performance induces a role-play dimension between the

writers in the room, while also challenging their identities. The performance was first presented for a 40-day period in 2006, and has been specially adapted for the What is Not Visible Is Not Invisible exhibition at the National Museum of Singapore.

Visitors are free to enter and leave the gallery at any point during the performance. Featuring artist Jiří Skála on 14 Jan in a post-performance talk.

About the artist

Jiří Skála (b. 1976) is a conceptual artist known to subtly alter objects creating a change of perception in the viewer's eye. He also creates social situations in which participants interact between each other through personal introspection.

Sat, 21 Jan – 5pm
Two of Us, 2011 by Jiří Kovanda
Performance, Installation,
Two performers, shoes.
Collection of FRAC PAYS DE
LA LOIRE.
p.91

A man enters the space and removes his shoes. He places them on the floor, tips facing the wall, before walking away. A few seconds later, a woman enters the space and removes her shoes, placing their heels to the wall, neatly positioning them on both sides of the man's shoes. She walks away.

Kovanda's *Two of Us* follows his aim to notice the unnoticed. Two pairs of shoes placed neatly against a wall. Are the shoes only placed there while their owners attend to other matters, or are they a continuation of their owners; a metaphor? The artist leaves the actions to the audience's interpretation.

Featuring artist Jiří Kovanda in a post-performance talk.

About the artist

Jiří Kovanda (b. 1953) is a conceptual artist which practice started in the mid-1970s in Prague's public spaces. Still today, his performances involve minimal actions, although following a detailed procedure. The performances are documented with photographs and recordings.

1.
Absalon
Solutions, 1992

Video
7'30"
Collection FRAC Provence-Alpes-Côte
d'Azur. Acquisition en 1997
SIN/SEO/BAN
p. 62

Dans la vidéo *Solutions*, Absalon se filme lui-même. Il porte un pantalon noir et une chemise blanche. Il réalise une série d'activités domestiques dans une cellule. Assis sur une chaise devant une table, il boit, mange, et fume en jouant avec ses mains. Dans la deuxième scène, il se trouve sur un placard, qui lui sert également de lit. Ses gestes, nerveux, traduisent une certaine angoisse. Durant la séquence qui suit, il déambule dans un bureau, et appuie sa tête contre les murs. Dans la dernière scène, il se déshabille, avant de se coucher dans un cube blanc qui lui sert de baignoire.

Dans *Solutions*, l'artiste tente de démontrer que la cellule est un espace de vie sous-dimensionné. Elle fonctionne comme une deuxième peau, une enveloppe étroite, qui contraint les mouvements du corps. Pour Absalon, elle est un espace mental plus que physique. La cellule est un mécanisme qui, avec le temps, détermine les mouvements. Cet essai de vie permet de révéler la dimension mentale d'un dispositif qui, au-delà de son aspect restrictif, offre une manière d'exister intensément.

À propos de l'artiste
Absalon (1964-1993, Israël - France) adopte son nom dès son arrivée à Paris, à la fin des années 1980. Durant sa courte carrière, il construit des unités d'habitation idéalisées. Ces modèles en bois, peints en blancs, traduisent son obsession de l'ordre, de l'arrangement et du confinement. Elles évoquent l'abri protecteur, tout autant que la cellule monastique. Selon l'artiste, bien qu'elles conditionnent ses mouvements, elles sont adaptées à son corps et à son espace mental. Il nie le caractère utopique de ces cellules, qui semblent néanmoins imprégnées des concepts de l'architecture moderniste.

2.
Louidgi Beltrame
Gunkanjima, 2010

Video
33'
Collection FRAC Centre.
Acquisition en 2011
SIN/SEO/BAN
p. 54

Avec *Gunkanjima*, Louidgi Beltrame contribue à la construction d'une autre histoire de l'urbanisme : celle des cités englouties et des villes fantômes, réelles ou idéales, qui nourrissent depuis toujours l'imaginaire des artistes et des architectes. Gunkanjima est le surnom de l'île de Hashima signifiant « île navire de guerre ». Située au large de Nagasaki au Japon, Hashima fut le théâtre d'une expérimentation industrielle et urbaine inédite suite à la découverte d'un gisement de houille au XIX^e siècle. Entre 1899 et 1931, l'île est l'objet d'une urbanisation verticale poussée à l'extrême. Habitations, écoles, jardins d'enfants, temples, hôpital, commerces, restaurants, administrations voient le jour, donnant une allure futuriste à l'île, qui évoque dorénavant un navire de guerre. Évacuée en trois mois seulement suite à la fermeture de l'exploitation houillère en 1974 et aujourd'hui abandonnée, Gunkanjima paraît à la fois figée dans le temps et prise dans un mouvement entropique.

À travers les différents éléments qui composent son installation, Beltrame propose un parcours destiné à faire surgir les fantômes qui peuplent encore le site et les objets trouvés sur l'île. Les images et certains commentaires en voix-off de la vidéo documentent l'histoire réelle de l'île en dévoilant les différentes strates historiques qui l'ont dessinée au cours du temps, depuis sa constitution géologique jusqu'au quotidien de ses habitants.

À propos de l'artiste
Louidgi Beltrame (né en 1971 en France) documente à travers ses vidéos l'homme moderne et ses comportements au cours du XX^e siècle. Il utilise

l'architecture comme un objet narratif pour présenter le site. Si ses films – qui tiennent autant du documentaire que de la fiction – s'envisagent comme des récits, ils échappent néanmoins aux lectures linéaires ou totalisantes que proposent traditionnellement le cinéma et l'architecture.

3.

Michel Blazy

Sans titre (Toile d'araignée) 1995

Colle à chaud

Dimensions: 300 × 300 cm

Collection FRAC Poitou-Charentes.

Acquisition en 1996

SIN/SEO

p. 52

Les œuvres de Michel Blazy sont fragiles et discrètes, éphémères et périssables. Issues d'un travail qu'il qualifie volontiers d'activité modeste et domestique, elles résultent pourtant d'un geste lent, méticuleux, et particulièrement ingénieux dans le choix des matériaux. Dans *Sans titre (Toile d'araignée)*, Blazy tisse au pistolet à colle une toile d'araignée géante, piège aussi invisible qu'inefficace, dentelle de lumière aux ombres dansant sur les murs.

Éprouver les limites d'un nouveau matériau révèle chez Michel Blazy une attitude discrète, qui procède d'une forme de résistance passive aux systèmes qui prônent la rapidité, l'efficacité et le spectaculaire. L'artiste préfère la fragilité à la pérennité en art, sa déliquescence plutôt que sa conservation. Son expérimentation ingénieuse et poétique de la merveilleuse banalité du monde, traduit une attention toute particulière au vivant, à sa beauté, à sa fragilité comme à ses faiblesses.

À propos de l'artiste

Les installations de Michel Blazy (né en 1966 en France) sont délibérément fragiles, aléatoires et constituées de matériaux périssables. Elles évoquent la notion de cycle de vie. Le coton, les sacs en plastique et les denrées alimentaires prolifèrent et déclinent au fil de ses expositions. Leurs changements perpétuels constituent les déclencheurs

nécessaires à l'activation de ses travaux, et assurent en même temps leur développement – au sens le plus concret du mot.

Depuis plus de 25 ans, Blazy travaille la matière organique, et l'intègre aux objets du quotidien. L'artiste crée des processus esthétiques liés à une dimension temporelle, dont les résultats laissent libre cours à l'interprétation. Les matériaux qu'il utilise portent en eux un potentiel de croissance et de détérioration, dans un hymne à la métamorphose et au processus de renouvellement constant du cycle de vie, propre à l'ensemble de ses travaux.

4.

Louis Cane

Sans titre (n° 72 A1), 1972

Peinture sur toile

Mur : 241 × 292 cm

Sol : 193 × 266 cm

Collection FRAC Artothèque

du Limousin. Acquisition en 1990

SIN/SEO/BAN

p. 52

« L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même » constitue l'une des premières définitions du groupe Supports-Surfaces, avant même qu'il ne soit créé en 1970. Louis Cane est l'un des peintres à l'origine de ce mouvement qui comptera onze artistes. Pour eux, fondamentalement, la forme sans sujet, sans symbole, sans allusion est aussi illusion.

Dans le catalogue de l'exposition intitulée *La peinture en question*, qui se tient en juin 1969 au Musée du Havre, on peut lire : « L'objet de la peinture, c'est la peinture elle-même et les tableaux exposés ne se rapportent qu'à eux-mêmes. Ils ne font point appel à un "ailleurs" (la personnalité de l'artiste, sa biographie, l'histoire de l'art, par exemple). Ils n'offrent point d'échappatoire, car la surface, par les ruptures de formes et de couleurs qui y sont opérées, interdit les projections mentales ou les divagations oniriques du spectateur. La peinture est un fait en soi et c'est sur son terrain que l'on doit

poser les problèmes. Il ne s'agit ni d'un retour aux sources, ni de la recherche d'une pureté originelle, mais de la simple mise à nu des éléments picturaux qui constituent le fait pictural. »

À propos de l'artiste

Louis Cane (né en 1943 en France) est l'une des figures majeures de l'art contemporain français. Il rejoint le mouvement artistique « Supports-Surfaces ». Ce collectif d'artistes, qui naît en France en 1969, s'organise autour de la notion de déconstruction du tableau. Selon Cane « ce que nous voyons quand nous regardons une image n'est rien de plus que la surface de celle-ci, qui n'est que la substance de la peinture à l'huile sur la toile de lin ». Par la suite, il produit des œuvres composées de toiles découpées et expose leurs structures et leurs revers.

La couleur est un élément essentiel des œuvres de Cane. Il l'aère, l'étire, en modifie les contours et les aspects. Il pense avoir mis en lumière « la manière de découvrir les couleurs cachées dans l'air ». Et ses dernières œuvres, plus colorées, sont élaborées sur des supports plus discrets, composés par exemple d'aluminium ou de fibre de verre.

5.

Martin Creed

Work n° 262, Half The Air In A Given Space, 2001

Installation

Ballons verts en latex

Dimensions variables

Collection FRAC Languedoc-Roussillon.

Acquisition en 2003

SIN/SEO

p. 52

Work n° 262, Half The Air In A Given Space de l'artiste multimédia britannique Martin Creed, est issu d'une série de travaux composés de ballons. L'océan monochromatique de sphères offre la possibilité aux visiteurs de naviguer dans l'œuvre de Creed. Entre expérience physique et construction sculpturale, le public s'immerge dans le travail de l'artiste. Plusieurs versions de cette pièce existent, relevant de décl-

naisons possibles de la couleur des ballons.

Derrière la simplicité de son concept se cache de multiples facteurs, aussi bien du point de vue de son économie, que des sensations qu'elle procure aux visiteurs. En dépit de la rigueur mathématique que suppose sa réalisation – mesurer l'espace, calculer son volume d'air et le diviser par deux – il s'avère que la contenance des ballons évolue au cours du temps, ils se dégonflent, et certains éclatent. Il est donc nécessaire pour maintenir une bonne présentation de la pièce de regonfler régulièrement ces ballons et d'alimenter continuellement le dispositif en place, auquel cas l'œuvre serait vouée à sa disparition progressive et rapide.

À propos de l'artiste

Entre le rien et le tout, le vide et le plein, l'ordre et le désordre, l'absurdité et l'évidence, Martin Creed (né en 1968 au Royaume-Uni) parvient toujours au juste équilibre. En 2001, il reçoit le prestigieux Turner Prize pour la controversée *Work No. 277, Lights Going On and Off*, qui consiste en des lumières sur une minuterie. L'œuvre est ensuite acquise par la Tate Modern.

Les œuvres de Creed consistent en des actions simples. Elles ne visent pas à ajouter quelque chose au monde. Elles nous mènent plutôt à appréhender différemment notre environnement. Dès 1987 Martin Creed numérote ses travaux, selon une méthode de description précise. La nature de *Work No. 79, Some Blu-Tack kneaded, rolled into a ball and depressed against a wall* (1993) par exemple, est contenue dans son titre, tout comme *Work No. 88, A sheet of A4 paper crumpled into a ball* (1994).

6.

Philippe Decrauzat

After D.M., 2002

Peinture acrylique sur mur

Dimensions variables

Collection FRAC Pays de la Loire.

Acquisition en 2008

SIN/SEO

p. 52

After D.M. est une peinture murale formant une grille composée de découpes qui évoquent l'ombre projetée des perforations de la *Dreamachine*¹, ainsi que le tourbillonnement circulaire et pulsé de l'effet stroboscopique. Dans un aller-retour à la fois centrifuge et centripète, l'image que l'on perçoit peut être aussi bien celle d'un tunnel où l'œil s'enfonce dans un trou noir, que celle d'un Big Bang qui vous explose à la figure.

Cette pièce est caractéristique du travail de l'artiste, qui s'intéresse à ce qui se passe au-dessous du seuil de perception de l'image. Nommée l'amorce dans le domaine du cinéma, l'illusion d'optique – qui consiste en la dissimulation d'images discrètes, conçues pour être perçues au-dessous du niveau de conscience – est qualifiée de message subliminal par la neuroscience. Philippe Decrauzat met à jour un phénomène à la fois délibéré et accidentel de la culture contemporaine, à partir d'une arborescence de références provenant du cinéma, de la musique et de la publicité.

À propos de l'artiste

Les peintures et installations de Philippe Decrauzat (né en 1974 en Suisse) évoquent les abstractions stridentes de l'optocinétique des années soixante. Au-delà de leurs effets optiques spectaculaires, on reconnaît dans les recherches visuelles de cette période une résurgence des expérimentations des années 20 sur les modalités de la vision et l'élargissement des capacités sensorielles. Le son, la lumière, et surtout le cinéma participent aux recherches de l'artiste sur la perception.

7.

Edith Dekyndt

Major Tom, 2009

Polypropylène, hélium, oxygène

Diamètre : 150 cm

Collection FRAC Alsace. Acquisition en 2010

SIN/SEO/BAN

p. 52

Major Tom traduit la fascination d'Edith Dekyndt pour l'éphémère et les limites

de la réalité physique. Ce ballon en polypropylène, visuellement lourd, semble défier la gravité, et flotte librement dans l'espace en fonction des variations des conditions atmosphériques – la circulation de l'air, la température et le mouvement des visiteurs. Au cours de son mouvement, il semble dessiner la route imaginaire d'une planète, ou bien d'un vaisseau spatial en vol.

La sphère constitue une référence au personnage Major Tom de la chanson « Space Oddity »² de David Bowie. Elle personnifie l'astronaute, tandis que les spectateurs jouent le rôle du « ground control » en surveillant attentivement son expédition. La conversation visuelle entre *Major Tom* et le « ground control » témoigne d'une relation de foi et de confiance quant à l'exploration par l'œuvre de son environnement.

8.

Edith Dekyndt

Provisory Object 03, 2004

Vidéo

1'57"

Collection FRAC Réunion. Acquisition en 2009

SIN/SEO/BAN

p. 52

Edith Dekyndt expérimente les limites physiques de la matière, et la fréquente imperceptibilité de ces éléments pour l'œil humain. Son approche est scientifique. Elle observe attentivement les comportements et les transformations générées par la matière au contact de son environnement.

Provisory Object 03 consiste en une démonstration de ces recherches.

L'artiste y partage une expérience menée avec une bulle de savon, qu'elle expose à différentes conditions atmosphériques.

La vidéo présente une main immobile. Le pouce et l'index forment un cercle fermé, dans lequel la membrane d'une bulle de savon s'agite. L'eau se meut, sa vitesse et son rythme fluctuent. La couleur du reflet varie ; l'effet de la turbulence est si étonnant, que l'authenticité de cette vidéo fut

contestée. À Kinshasa, où la vidéo a été enregistrée, la bulle de savon est considérée telle un bijou, une métaphore de la beauté fragile.

À propos de l'artiste

Edith Dekyndt (née en Belgique en 1960) s'illustre à la fois dans le dessin, la sculpture et la vidéo. Son œuvre est fondée sur une observation méticuleuse des forces naturelles et des phénomènes physiques qui, bien que quotidiens, sont invisibles aux yeux des spectateurs.

Ses productions ne se rapportent pas nécessairement à des analyses scientifiques, mais sont présentées comme des figures de contemplation et de réflexion. Pour l'expérience de ses œuvres, l'artiste suggère au visiteur d'élargir son champ de perception en y incluant l'émotion, l'intuition et l'imagination.

9.

Julien Discrit

What is not visible is not invisible, 2008

Installation

Encre invisible, lumière UV

Dimensions variables

Collection 49 Nord 6 Est – FRAC

Lorraine. Acquisition en 2008

SIN/SEO/BAN

p. 52

L'installation de Julien Discrit *What is not visible is not invisible* fonctionne en deux temps, qui correspondent à deux états de l'œuvre. Dans le premier, la lampe infrarouge est éteinte et le lettrage, à l'encre invisible, est imperceptible. Dans le deuxième, la lampe s'allume au passage du visiteur et la phrase « What is not visible is not invisible » apparaît au mur. L'œuvre souligne le fait que, pour exprimer l'invisible, il faut paradoxalement le rendre visible.

À propos de l'artiste

À mesure que la géographie tente de décrire le monde - ou donne la possibilité de le représenter - elle constitue une source importante de réflexion pour Julien Discrit (né 1978 en France). Son œuvre peut être lue comme une

tentative de donner forme à la divergence, l'ambiguïté et les paradoxes qui subsistent entre la carte et le territoire. Ses œuvres, vidéos, installations et performances font allusion à des espaces physiques ou imaginaires, et tentent de retranscrire la tension dialectique entre ce qui est visible et ce qui reste dissimulé. L'appréhension du temps est également essentielle dans ses travaux, et ce, à travers des expériences narratives. De cette manière, Julien Discrit tente de définir une nouvelle cartographie qui invente plutôt que de décrire le monde.

10.

Richard Fauguet

Série de 12 figures, 1997-2001

Installation

Patrons, papier Vénilia découpé

Dimensions variables

Collection FRAC Midi-Pyrénées.

Acquisition en 2001

SIN/SEO/BAN

p. 52

Richard Fauguet fonctionne comme un artiste pirate qui puise sa matière première dans l'imaginaire collectif de la culture populaire. Il manie avec dextérité les jeux de langage et les calembours visuels. Son œuvre protéiforme se décline par séries où assemblages. Il se confronte à différentes techniques telles que le dessin, le collage, le frottage ou la sculpture, et à des matériaux plus ou moins improbables comme le papier Vénilia. Dans *Série de 12 figures*, Fauguet emprunte à l'histoire de l'art douze silhouettes d'œuvres célèbres qu'il découpe dans du papier Vénilia. Il les applique en frise sur le mur, et les superpose à des autocollants aux motifs disco-paillette. L'œuvre engage le spectateur dans une expérience à la fois ludique et éducative. L'artiste évoque ainsi, avec un cynisme certain, l'esprit des avant-gardes.

À propos de l'artiste

Les œuvres de Richard Fauguet (né en 1963 en France), travaillées avec finesse et intelligence, sont à la fois inclassables et déroutantes. Les produc-

tions de ce sculpteur et constructeur compulsif sont enracinées dans une pratique constante du dessin, où il combine formes et éléments a priori incompatibles.

11.
Michel François
Déjà Vu (Hallu), 2003

Vidéo
12'53"
Collection Centre National des Arts Plastiques. Acquisition en 2005
En dépôt à l'Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône Alpes.
SIN/SEO/BAN
p. 52

Dans *Déjà Vu (Hallu)* l'artiste filme ses mains s'appliquant à manipuler une feuille d'aluminium. Il crée par un procédé vidéo informatique une symétrie artificielle parfaite calquée sur le principe du test de Rorschach3. L'image vidéo produit des formes symboliques et familières, évocatrices de figures animales, de motifs monstrueux ou fantastiques.

Le titre de l'œuvre évoque la sensation créée par la vidéo. Le spectateur ne peut s'empêcher d'associer les différentes transformations réalisées par l'artiste à quelque chose de « déjà vu » dans le passé.

À propos de l'artiste
L'artiste conceptuel Michel François (né en 1956 en Belgique) s'illustre dans la sculpture, la vidéo, la photographie, l'estampe, la peinture, ou encore l'installation. Il ne se revendique d'aucun style, mais il établit plutôt, au-delà de la singularité de ses pièces, un réseau de correspondances, d'échos et d'analogies, qui font la cohérence de son œuvre. Son travail pourrait être considéré comme une exploration des causes et des effets, de l'importance des conséquences d'un geste simple. Ses œuvres sculpturales, sans immédiatement révéler leurs origines, invitent le spectateur à considérer l'impact de la main de l'artiste, ainsi que le rôle du hasard dans leur construction.

12.
Aurélien Froment
Pulmo Marina, 2010
Installation
Vidéo, son
5'10"
Collection FRAC des Pays de la Loire.
Acquisition en 2010
SIN/SEO/BAN
p. 52

Le film *Pulmo Marina* présente une Phacellophora Camtschatica, plus communément connue sous le nom de « Méduse jaune d'œuf ». Elle nage et évolue derrière l'épaisse vitre de sa cuve transparente de l'Aquarium de Monterey Bay en Californie. Le film est composé d'un plan séquence de cinq minutes dans lequel la méduse, observée à travers la vitre, déploie ses voiles jaunes, qui contrastent avec le bleu profond de l'arrière-plan monochrome. La voix qui accompagne les images nous semble familière. Elle fournit un pot pourri de commentaires empruntés à la publicité. Elle vante les qualités d'écrans plats HD, ou raconte des histoires liées aux mythes, entrecoupées d'entretiens menés avec les employés de l'Aquarium de Monterey Bay.

L'artiste nous transfère d'une banale émission de télévision, qui rend compte des aspects de la vie aquatique d'une créature de la mer, vers une description des conditions physiques et architecturales de sa captivité. Il souligne le décalage entre l'image et la bande sonore. Ce que nous voyons à travers la fenêtre de l'aquarium est en fait un dispositif spécialement conçu pour renforcer la notion de spectateur, dont l'existence sociale se déplacerait de l'expérience collective que l'aquarium est censé prodiguer, vers une expérience privée et unique.

À propos de l'artiste
Aurélien Froment (né en 1976 en France) fait partie de cette nouvelle génération d'artistes français qui s'est rapidement forgée une réputation internationale. De nombreuses institutions lui ont consacré ces dernières années des expositions personnelles ou l'ont invité pour des expositions de groupes, parmi lesquelles : Wattis

Institute (San Francisco), le Centre Culturel Français de Milan, Gasworks (Londres), Montehermoso (Vitoria, Pays Basque espagnol), Bonniers Konsthalle (Stockholm), le Palais de Tokyo (Paris), le Frac Champagne-Ardenne (Reims). Il a également participé à la Biennale de Gwangju, à The Space of Words (MUDAM, Luxembourg), 220 jours (Paris), ou Antidote (Galerie des Galeries Lafayette).

13.
Dominique Gonzalez-Foerster
Repulse Bay, 1999

Installation
Néons, moquette lilas, peinture lilas, serviettes de plage
Dimensions variables
Collection FRAC Languedoc-Roussillon.
Acquisition en 2000
SIN
p. 52

Repulse Bay est une plage de Hong Kong. En se référant à l'actualité, l'installation du même nom joue sur l'ambiguïté de sa situation, entre intérieur et extérieur. Il est alors difficile de négocier sa position. Le visiteur hésite. Se situe-t-il à l'intérieur ? À l'extérieur ? Les fenêtres, abstraites et dénuées de leur habituel caractère domestique, ajoutent à cette opacité.

Dans une ambiance délivrée par un néon rouge se dessine la forme générique d'une piscine. Dominique Gonzalez-Foerster ne donne que quelques indices, quelques traces méticuleusement choisies pour créer une situation et plonger le visiteur dans un univers à la fois familier et de l'ordre du fantasme. Le public est invité à traverser cette portion de paysage, à habiter l'œuvre, en y projetant ses propres scénarios par associations libres.

À propos de l'artiste
Dominique Gonzalez-Foerster (née en 1965 en France) est une figure majeure de l'art contemporain international. Elle s'illustre au travers de différents médiums, tels que la projection vidéo, la photographie, les installations spatiales, mais encore l'aménagement paysager, le design ou l'écriture.

Inspirée par le cinéma, la littérature, l'architecture moderniste et l'histoire de l'art, l'œuvre de Dominique Gonzalez-Foerster se caractérise par une interrogation sereine et intime de la vie urbaine contemporaine. Son processus créatif consiste en un rassemblement de fragments de ses voyages à travers le monde. Son approche de la création, dans sa radicalité, évoque les univers du théâtre et de la mise en scène.

14.
Hans Haacke
Blue Sail, 1965

Sculpture
Ventilateur, tissu en soie bleue
Voile : 272 x 272 cm
Collection FRAC Nord-Pas de Calais.
Acquisition en 1985
SIN/SEO/BAN
p. 52

Pour son installation renommée *Blue Sail*, Hans Haacke met poétiquement en scène un tissu de soie bleue. Il communique au spectateur un sens du rythme et de la sérénité. Le ventilateur provoque une oscillation de la moussetine, qui semble comme en apesanteur. Selon Haacke, cette installation s'apparente à une sculpture traditionnelle. *Blue Sail* est une conversation expérimentale, non verbale et toujours en cours, entre différents éléments ; l'homme, la nature, le matériel.

15.
Hans Haacke
Grass Grows, 1969

Installation
Terre, herbe
Diamètre : 200 cm
Édition 1 sur 5
Collection FRAC Nord-Pas de Calais.
Acquisition en 1992
SIN/SEO
p.52

Ce cône de terre où germent des graminées poursuit son processus de croissance en dépit de ses conditions d'exposition. *Grass Grows* est simple, naturelle, et constitue un système

vivant. Cette œuvre est en soi une réalité aléatoire autonome. Hans Haacke met en œuvre et expose des systèmes de variations climatiques et de modifications du vivant en contexte artificiel et institutionnel. Le public, de passage, n'est pas en mesure d'identifier les variations qui affectent le temps de germination. Cependant, quelque chose qui s'apparente au potentiel botanique s'approprie ici le système artistique. Hans Haacke offre finalement au public un contrepoint organique au système institutionnel de l'art, à son caractère économique et politique.

À propos de l'artiste
Le travail de Hans Haacke (né en 1936 en Allemagne) porte sur des questions au cœur des enquêtes postmodernes telles que l'art en tant qu'institution, l'autorité de l'artiste, le comportement social de la sphère de l'art contemporain, le réseau des politiques culturelles, le rôle du musée, de la critique, et du public. Dans les années 1960, certains de ses travaux interrogent les interactions entre les systèmes physiques et biologiques, la faune et la flore, les états de l'eau et du vent. Il se rapproche alors du Land Art, mais abandonne la nature dans les années 70, pour s'intéresser d'une façon de plus en plus politisée aux relations de l'humanité à son environnement.

Les travaux de Haacke témoignent de ses différentes manières d'aborder les préoccupations sociales et politiques propres à la production artistique. Désamorçant l'idée de spécificité de l'art et étant à plusieurs reprises victime de la censure, il s'oriente vers la mise en évidence d'interconnexions du monde culturel avec l'économie et la politique, en touchant à de nombreux tabous et en dénonçant le système de l'art. En ce sens, son œuvre constitue un précédent pour de nombreux jeunes artistes socialement engagés.

16.
Raymond Hains
*On devrait toujours voyager/
toujours vouloir aller ailleurs*
(*One should always travel/always*

want to go elsewhere), 1987
Installation
Texte sur Forex
25 × 80 cm
Le texte imprimé est tiré de Louis Guilloux, *Away from Paris*, NRF, Gallimard, Paris, 1952
Collection FRAC Champagne-Ardenne.
Acquisition en 2004
SIN/SEO/BAN
p. 52

L'œuvre et la pensée de Raymond Hains ont considérablement marqué la création artistique française. Les réalisations photographiques « hypnagogiques », les affiches lacérées, les œuvres photographiques textuelles, et les installations de cet artiste, se caractérisent par une certaine précision. Il construit un écheveau de similitudes phonétiques et formelles qui impliquent des champs de la connaissance aussi larges que son savoir encyclopédique, et qu'il entremêle d'éléments autobiographiques. Il crée ainsi une sorte de troisième langage, celui d'une pensée unique en son genre où toutes les dimensions du monde et du savoir sont potentiellement imbriquées, dans une logique personnelle et implacable.

À propos de l'artiste
Raymond Hains (1926-2005, France) est considéré comme l'un des artistes français les plus influents de la seconde moitié du XX^e siècle. Il produit tout d'abord un travail expérimental sur la photographie et la vidéo, puis acquiert sa renommée avec Jacques Villeglé et les affiches lacérées. Exposées dans un premier temps dans la rue, ces affiches consistent en des « peintures » ready-made et graphiques. Cet esprit néo-dadaïste infuse par la suite le reste de sa carrière.

Souvent associé au Nouveau Réalisme, Raymond Hains ouvre la voie à une vision singulière de l'art. Il initie l'usage plastique d'un vocabulaire basé sur la littérature, la philosophie, l'érotisme et les spéculations linguistiques. Il crée constamment de nouvelles formes, à travers une infinité de possibilités poétiques, ludiques et visuelles, dans l'usage du langage.

17.
Pierre Huyghe
Sleeptalking, 1998
Installation
Vidéo, son
Vidéo : 30'49"
Son : 64'06"
Édition 2 sur 4
Collection Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône Alpes. Acquisition en 1999
SIN/SEO
p. 52

La vidéo *Sleep talking* prend pour point de départ le célèbre « anti-film » de 1963 d'Andy Warhol, *Sleep4*. Pour cette œuvre, Pierre Huyghe est allé retrouver l'acteur du film de Warhol, John Giorno, pour l'interroger. L'artiste réalise un enregistrement audio de John Giorno racontant ses souvenirs des années 1960 et du film d'Andy Warhol.

Pierre Huyghe re-filme John Giorno trente ans plus tard dans la même position. Par un subtil procédé de *morphing*, on observe les traits de son visage actuel se fondre dans ceux de sa jeunesse, alors qu'il entretient inconsciemment une conversation avec lui-même, tout en s'endormant. L'artiste partage ses observations sur le temps qui passe, et les transformations qui en découlent, une problématique inévitable, à laquelle chacun doit faire face.

À propos de l'artiste
Pierre Huyghe (né en 1962 en France) travaille sur les notions de temps, et explore le processus d'exposition dès les années 1990. Ses œuvres se manifestent sous diverses formes, telles que les systèmes de vie, les objets, les films, les photographies, les dessins ou encore la musique.

Récemment, il produit des systèmes auto-génératifs, comprenant des entités vivantes et des artefacts dont l'émergence et le rythme sont indéterminés et indépendants de notre présence. Considérant l'exposition et son rituel comme un objet en soi, Pierre Huyghe travaille à modifier le paradigme de cette rencontre, et explore les multiples possibilités de cette expérience dynamique.

18.
Ann Veronica Janssens
Freak Star n°2, 2005
Installation
Projecteurs, faisceau artificiel
Dimensions variables
Collection FRAC Bourgogne, Acquisition en 2005
SIN
p. 52

Dans *Freakstar n°2*, cinq faisceaux se croisent pour former une étoile impalpable. Les feux de ce dispositif n'éclairent aucune curiosité, ou « freak », dans le sens d'une anomalie. L'étoile par la lumière et la lumière par l'étoile, le dispositif pourrait renvoyer à l'astronomie selon laquelle l'étoile n'est « vivante » que par le rayonnement qu'elle renvoie.

Le brouillard est à la fois physique et conceptuel. Il incite non seulement à une expérience sensorielle, mais crée également un environnement propice à l'émerveillement. Le mouvement du flux d'air causé par les déplacements du visiteur influe sur la forme de l'œuvre. Bien que solidement accrochée à l'espace, elle n'en reste pas moins vulnérable, laissée à la merci des courants déclenchés par les déplacements des spectateurs.

19.
Ann Veronica Janssens
Sans titre (Untitled), 2003
Ballon, hélium, lampe halogène, câble
Diamètre : 200 cm
Collection FRAC Bourgogne. Acquisition en 2004
SIN
p. 52

La pièce *Sans titre* pourrait se lire comme le paradigme de la pratique artistique d'Ann Veronica Janssens. Elle est composée d'un ballon blanc de deux mètres de diamètre parfaitement sphérique. Gonflé à l'hélium, il flotte dans les airs. En son cœur, une ampoule halogène dont les rayons sont filtrés par la peau du ballon, dégage une lumière blanche. Un câble alimente la lampe et ancre l'objet dans l'espace. L'œuvre développe une

poétique visuelle à la fois sensible et discrète.

Le dispositif irradie l'espace et transcende sa seule représentation en jouant sur la perception du visiteur. La lumière émanant de l'objet se diffuse jusqu'à modifier notre rapport à l'espace, elle le redessine à travers notre propre vision.

À propos de l'artiste Ann Veronica Janssens (née en 1956 au Royaume-Uni) joue sur la dématérialisation de l'œuvre d'art, en exploitant les possibilités plastiques, psychologiques et même mystiques, de la lumière. Ses fragiles et sensibles productions sont fréquemment composées d'environnements de fumée lumineuse, que le spectateur est invité à pénétrer.

L'expérience de la perception et la dimension sensorielle et sensuelle sont centrales pour l'appréhension de ces sculptures transitoires. Les abstractions tridimensionnelles d'Ann Veronica Janssens rappellent les expériences rétinienne des avant-gardes historiques, de l'Impressionnisme à l'Op Art. Ses sculptures lumineuses créent des espaces mentaux propices à la méditation.

20.
Ange Leccia
Ludivine, 1996

Vidéo
5'
Collection FRAC des Pays de la Loire.
Acquisition en 1998
SIN/SEO/BAN
p. 52

À travers ce portrait de Ludivine, c'est une véritable ode à l'adolescence qui nous est proposée. La jeune fille assise sur une plage, dont le visage est filmé en plan fixe, laisse transparaître d'infimes mouvements. Traitée image par image dans un ralenti majestueux, la vidéo devient une accumulation successive de sensations, une impression relayée par le traitement surexposé du film et par la musique nostalgique qui l'accompagne. Dans un perpétuel mouvement de flux et de reflux, d'apparition et de disparition, la

caméra capte une attitude toute féminine, tandis que la musique pop, aux accents universels, renforce sa fascinante immatérialité.

L'art d'Ange Leccia est une réflexion sur le temps suspendu. Avec une grande pudeur et des moyens extrêmement réduits, l'artiste parvient à capter ou à créer un espace entre les choses. Cette simplicité envoûtante entraîne à son tour le spectateur dans une contemplation, un moment de grâce et d'harmonie.

À propos de l'artiste Ange Leccia (né en 1952 en France) est un peintre, photographe et cinéaste français.

Après avoir exploré les possibilités de la peinture, il se consacre par la suite à la photographie et à la vidéo.

21.
Claude Lévêque
Plus de lumière, 1998

Installation
Diamètre : 270 cm
Collection FRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur. Acquisition en 1999
SIN/SEO/BAN
p. 52

Plus de lumière. Cette sentence pourrait être une injonction ou une constatation, une affirmation ou une négation. La proposition est duelle, de même qu'est souvent duel le propos artistique de Claude Lévêque, qui tout le temps oscille entre tendresse et dureté, joie et déception, réalité et onirisme, ombre et lumière.

Plus de lumière est un assemblage circulaire d'ampoules électriques occupant tout un mur. L'œuvre est d'une simplicité désarmante, les ampoules s'allument ou s'éteignent, toutes ensembles ou en alternance. La lumière tourbillonne dans un sens, parfois dans l'autre. Elle est instable, déstabilisée et déstabilisante. Elle n'est plus synonyme de plénitude ou de bien-être, notions auxquelles on aime souvent l'associer.

À propos de l'artiste Le travail de Claude Lévêque (né en 1953 en France) prend place dans les

espaces qu'il rencontre. Il exploite l'énergie de son vocabulaire « plastique », densément tissé et intense, dans le but d'émettre un puissant choc sensoriel. Son approche de l'art est traditionnelle, il le conçoit comme un reflet de la société. Les thèmes et les matériaux qu'il travaille sont des plus contemporains.

L'opinion de Lévêque sur le monde qui l'entoure – injuste, violent, influencé par les médias – est loin d'être positive. Indéniablement, ses œuvres en sont des témoins, et elles exigent du spectateur qu'il soit également acteur. Son outil privilégié étant l'environnement quotidien, il créé la plupart du temps des espaces et des atmosphères.

22.
Anthony McCall
You and I, Horizontal, 2005

Installation
Lumière projetée, vidéoprojecteur, machine à brouillard, cycle de 50 minutes en six parties
Dimensions variables
Édition 1 sur 5
Collection FRAC Ile de France.
Acquisition en 2006
SIN
p.52

L'expérience vécue par le spectateur de *You and I, Horizontal* est physique. Les membranes de lumière semblent déplacer les espaces de la salle, saturée de brouillard. Elles fascinent, émerveillent, et enchantent. En se déplaçant comme un corps astral à travers les couches de lumières, le visiteur distingue le lent mouvement des lignes blanches, qui se poursuit le long du mur de lumière.

L'installation immersive d'Anthony McCall met l'accent sur le potentiel de l'image en mouvement, en particulier en ce qui concerne la sculpture. L'animation numérique de l'artiste explore la lumière à travers l'espace et le temps, et ce, grâce à un faisceau de « lumière solide », dont les propriétés physiques sont décrites au sein de

l'espace d'exposition.

À propos de l'artiste La pratique d'Anthony McCall (né en 1946 au Royaume-Uni) est interdisciplinaire. Le film, la sculpture, l'installation, le dessin et la performance se chevauchent dans son œuvre. Il est l'une des figures majeures du cinéma d'avant-garde londonien des années 1970. Ses premières réalisations documentent des performances, et sont remarquables dans leur utilisation minimale des différents éléments, du feu en particulier.

McCall développe en 1973 la série de films « Solid Light », en concevant le désormais célèbre *Line Describing a Cone*. Cette série de travaux consiste en des projections mettant l'accent sur les qualités sculpturales du faisceau lumineux. McCall réduit le film à la lumière et au temps qui le composent. Il supprime l'écran, surface prescrite pour la projection. Ainsi, il tend à une déconstruction du cinéma. Les spectateurs se muent en acteurs, leurs corps se croisent, et modifient les formes transitoires.

23.
Ariane Michel & Céleste Boursier-Mogénot
Les oiseaux de Céleste, 2008

Film réalisé par Ariane Michel, à partir de l'installation « From Here To Ear » de Céleste Boursier-Mogénot.
8'6"
Collection FRAC Franche-Comté. Acquisition en 2011
SIN/SEO/BAN
p. 52

Formé en tant que musicien et compositeur, Céleste Boursier-Mogénot prend pour point de départ à ses œuvres les rythmes de la vie quotidienne. Il les travaille de manière à produire des sons déroutants. *Les Oiseaux de Céleste* est un film réalisé par Ariane Michel à partir de l'installation de Céleste Boursier-Mogénot. Dans *From here to ear*, des guitares électriques sont « mises en musique » par des oiseaux laissés en liberté. Déployée dans un espace spécifique, l'installation

sonore et visuelle de Céleste Boursier-Mougenot est immersive pour le visiteur. *From here to ear* allie les déplacements du public aux mouvements des pinsons-zèbres pour créer une composition musicale. Ainsi, alors qu'il expérimente l'œuvre, le visiteur devient le compositeur d'une partition indéterminée et en constante évolution.

À propos de l'artiste

Ariane Michel (née en 1973 en France) réalise des travaux au format vidéo qui s'inscrivent le plus souvent dans des dispositifs d'installation, ou plus récemment, de performances. Ses productions témoignent d'une recherche commune : offrir à celui qui les approche une expérience perceptive.

Céleste Boursier-Mougenot (né en 1961 en France) est musicien de formation. Après une carrière de compositeur, notamment pour la compagnie Side One Posthume Théâtre de l'écrivain et réalisateur Pascal Rambert, Céleste Boursier-Mougenot se tourne au début des années 1990 vers l'art contemporain, avec l'intention de donner une forme et une consistance à sa musique. Depuis 1994, il associe dans son travail les arts visuels et la musique expérimentale, tout en utilisant les codes de l'improvisation. Il invente ainsi des installations sonores qui jouent sur le potentiel musical d'objets banals ou de situations incongrues, et sur leur capacité à générer une mélodie concrète, souvent aléatoire et évolutive. Céleste Boursier-Mougenot utilise par ailleurs l'espace et le public, et adapte ses dispositifs en fonction du contexte architectural des lieux d'exposition, afin d'amplifier la réception auditive et visuelle du spectateur.

24.

Adrien Missika

HMI, 2006

Installation

Vidéo, son

1'33"

Collection FRAC Aquitaine.

Acquisition en 2012

SIN

p.52

Le terme HMI (abréviation de l'allemand *Hydragyrum Mittlere Bogenlänge Iod*), qui donne son titre à cette courte vidéo, désigne les lampes aux halogénures métalliques, éclairages de haute intensité que l'on utilise sur les plateaux de tournage. Pour réaliser ce film, Adrien Missika a enregistré l'allumage de l'une de ces lampes éclairant un mur. La lumière naît dans un éclat bleuté, accompagnée d'un claquement sourd et gagne progressivement en puissance, jusqu'à inonder la totalité du mur-écran.

Un grondement vibrant accompagne l'image. Visible dans un espace clos plongé dans l'obscurité et soumettant le spectateur à ses seules perceptions visuelles et sonores, cette installation inverse et déjoue le dispositif cinématographique, ainsi que la notion d'authenticité qui lui est associée. S'emparant d'un simple dispositif d'éclairage, l'artiste insuffle à ces images un caractère narratif et poétique. Acquérant une dimension science fictionnelle et cosmique, *HMI* peut se lire comme une métaphore du big bang originel.

À propos de l'artiste

Les travaux d'Adrien Missika (né en 1981 en France) se trouvent à la frontière entre l'expérience du voyage et la représentation exotique, l'icographie publicitaire et l'implication subjective. L'artiste enregistre ses découvertes – lors de ses voyages aux États-Unis, à Hawaï, au Turkménistan, en Inde, en Égypte, en Russie, au Liban et au Brésil – qu'il retranscrit grâce à une multiplicité de médiums, qui vont de la photographie à la vidéo, en passant par la sculpture et l'installation.

Missika conteste autant qu'il manipule le vocabulaire de la publicité de l'industrie du voyage. Nourrie de fétiches et de totems, elle encourage les perceptions exotiques. Elle réduit l'inconnu à un corpus d'images intemporelles, telles que les palmiers, les vagues et le soleil, qui constituent finalement des objets caricaturaux et partiels, sinon populistes.

25.

Joachim Mogarra

Bouquet Perpétuel (Perpetual

Bouquet), 1988

Fleurs coupées, vase, présentoir

Dimensions variables

Collection FRAC Aquitaine. Acquisition en 1995

SEO

p.52

Cette œuvre se compose d'un bouquet de fleurs disposées dans un vase, éventuellement posé sur un socle. La particularité du Bouquet perpétuel réside dans le choix du vase, du socle et des fleurs par le commissaire d'exposition. Son entretien est confié à l'institution qui l'accueille. Joachim Mogarra affirme ainsi une forme de délégation du geste artistique à un tiers, selon un protocole défini dans un courrier qui a valeur de contrat. L'extrait suivant, d'une lettre écrite à Jean-François Dumont, son galeriste, le 3 juin 1988, précise son intention : « J'ai pensé sur le chemin du retour à ce bouquet et je crois que le fait de l'entretenir quotidiennement lui donnera une dimension autrement plus importante. S'agissant d'un « bouquet perpétuel », cette représentation du réel est censée durer exactement le même temps que le réel lui-même et se transformer de concert avec lui... Le bouquet peut varier selon les saisons et l'humeur des personnes affectées à son entretien. Il peut être un superbe ikebana ou un simple bouquet de coquelicots, au gré des promenades. Il dit par-là que le geste artistique est un engagement de tous les jours, une mission et une quête dont on hérite, à laquelle on travaille, qu'on lègue. Perpétuation de l'œuvre commune, idée de solidarité et vision édénique du monde... Le fait d'être plusieurs à l'entretenir a pour moi un rapport avec le geste de passer la flamme olympique, celui de poser sa pierre à l'édifice commun, ou encore la course de relais. Une idée de quotidienneté (quelque chose à voir avec la tournée matinale du boulanger) comme un rapport avec les pratiques de caractère sacré... ». Cette œuvre, créée par l'artiste, n'est jamais tout à fait la

même. Elle est le reflet de ceux qui lui donnent son existence. Elle est une sorte d'« autoportrait ».

À propos de l'artiste

Joachim Mogarra (né en 1954 en Espagne) travaille sur la frontière entre la réalité et les représentations imaginaires. Il produit des œuvres composées d'objets de la vie quotidienne et favorise les matériaux éphémères. Il crée des scènes ludiques, caractérisées par une ironie profonde, des jeux de mots et de langage. Ses travaux sur la métamorphose des signes intellectuels de nos civilisations témoignent de l'écart entre la réalité et l'artifice. Bricolage génial, le travail de Joachim Mogarra offre des images à la fois malicieuses et généreuses.

26.

Hans Op de Beeck

Garden of Loss, 2004

Vidéo projection, animation, son 10'57"

Collection FRAC Picardie | des mondes dessinés. Acquisition en 2005

SIN/SEO/BAN

p. 52

Le spectateur entre dans un espace sombre et froid. Une fenêtre révèle une projection vidéo. *Gardens of Loss* représente un paysage de parcs et d'architecture urbaine en pleine évolution, à la fin du XIXe siècle. Les images des parcs et des bâtiments, sombres et mystérieux, se transforment en spectres sinistres qui prédisent les événements à suivre. Ils présentent un paysage apocalyptique, ruiné et boueux, inspiré par la région côtière belge de l'après Première Guerre mondiale. Les êtres humains sont physiquement absents, mais l'intervention de l'homme se reflète dans l'architecture du jardin. Le film est accompagné d'une bande son qui crée un paysage sonore approprié.

À propos de l'artiste

Au cours des dix dernières années, la carrière d'Hans Op de Beeck (né en 1969 en Belgique) est devenue internationale. Son travail se compose de sculptures, d'installations, de vidéos, de

photographies, de films d'animation, de dessins, de tableaux et de courts récits. Le médium qu'il choisit pour chacune de ses productions est déterminé par sa quête de la manière la plus efficace d'en présenter le contenu. Ainsi, l'échelle peut varier d'une petite aquarelle à une installation tridimensionnelle de 300 mètres carrés. En plus d'utiliser une grande variété de médiums, l'artiste exploite également diverses formes esthétiques, allant d'un langage visuel minimaliste à des dessins surchargés, et ce toujours dans le but d'articuler le contenu de son travail le plus précisément possible.

27.

Philippe Parreno
Speech Bubbles, 1997

Installation
Ballons en mylar, hélium
Dimensions variables
Collection FRAC Nord-Pas-de-Calais.
Acquisition en 1997
SIN/SEO
p. 52

Ces ballons gonflés à l'hélium en forme de phylactères de bande dessinée et volants au-dessus de la tête des visiteurs ont été imaginés pour une union syndicale, lors de laquelle chacun serait invité à inscrire sa propre revendication. Ils suggèrent un discours potentiel et suspendu. L'artiste les a également présentés à la manière d'un nuage de bulles, couvrant les plafonds des espaces expansifs. Les *Speech Bubbles* font très directement référence aux *Silver Clouds* d'Andy Warhol créés en 1966 comme des œuvres « jetables », pour voler ou s'envoler dans les airs, toucher le spectateur, danser et virevolter dans l'espace. Flottant dans l'espace réel, ces bulles agissent à la manière d'un récit gelé, dans l'attente d'une activation par le visiteur. L'audience devient alors protagoniste. Le nuage créé par les bulles modifie par ailleurs la nature de l'architecture dans laquelle il se trouve. Philippe Parreno suggère là un environnement high-tech, semblable à celui d'un film de science fiction.

À propos de l'artiste
Philippe Parreno (né en 1964 en Algérie) travaille depuis le début des années 90 sur les différentes formes de représentation, le monde des images et du spectacle, les décalages entre réalité et fiction. Il n'hésite pas pour cela à s'associer à d'autres artistes comme Dominique Gonzalez-Foerster, Liam Gillick, Douglas Gordon ou encore Pierre Huyghe.

Considérant l'exposition comme un médium à part entière, Parreno redéfinit radicalement l'expérience de l'exposition, en explorant ses possibilités à la manière d'un « objet », plus que d'une collection d'œuvres autonomes. Il les travaille à la manière d'un scénario. Le visiteur est guidé dans les différents espaces par une orchestration de sons et d'images qui décuplent l'expérience sensorielle.

28.

Pratchaya Phinthong
2017, 2009

Peinture murale, texte, encre vouée à disparaître
Diamètre : 241 cm
Collection 49 Nord 6 Est – FRAC Lorraine. Acquisition en 2010
BAN
p.52

2017 est une peinture murale réalisée à l'aide d'une encre sympathique, qui disparaît progressivement au cours de son exposition. Le texte qui est donné à lire, composé en forme de disque parfait, est le copié-collé d'un extrait de blog trouvé sur Internet. Son auteur, inconnu, alarmiste et paranoïaque, prétend que des expériences secrètes se jouent au sein du gigantesque accélérateur de particules du CERN, enterré à la frontière franco-suisse. Cette machine, contrôlée par les américains, aurait pour but réel la téléportation d'une partie de la population sur Mars, avant qu'une planète n'entre en collision avec la Terre en 2017. Cette date donne son titre à l'œuvre de Pratchaya Phinthong, faisant référence aux anticipations et dystopies classiques de la science-fiction catastrophiste, de 1984

d'Orwell à 2012 de Roland Emmerich. Mais le scénario improbable s'achève ici de manière inattendue par la conviction que Bouddha sauvera ses disciples, dont l'auteur fait lui-même partie. Reportée directement au mur, la funeste prédiction qui peu à peu s'efface laisse le secret et le mystère exister à nouveau. À l'inverse d'Internet où elle bénéficiait d'une publicité aussi large que son contenu était fabuleux, l'œuvre 2017 lui rend son caractère évanescant, magique, presque surnaturel.

À propos de l'artiste

Sans volonté spécialement historique, ni citation ouvertement affichée, la démarche de Pratchaya Phinthong (né en 1974 en Thaïlande) actualise un des motifs de l'art conceptuel des années 1960 : celui de la spéculation. Un terme entendu dans son acception intellectuelle autant que financière, puisque certaines de ses œuvres opèrent des transactions monétaires sans échange de richesse ni bénéfice. Mais il est encore plus souvent question chez Phinthong de donner à imaginer une chose absente, impossible à voir ou sans existence physique. Dans une logique post-conceptuelle, une telle pratique fondée sur l'immatérialité, la croyance ou la rumeur, rappelle le Robert Barry de la dissipation des Inert Gas Series.

29.

Elisa Pône
I am looking for something to believe in, 2007

Vidéo, son
8'
Collection FRAC Poitou-Charentes.
Acquisition en 2009
SIN/SEO/BAN
p. 52
Le travail d'Elisa Pône souligne l'ambivalence inhérente à la pyrotechnie. Qu'il s'agisse de feux d'artifice contraints en intérieur ou de mèches allumées entre deux plaques de verre, ses œuvres semblent chercher une situation d'équilibre au sein du paradoxe. Il en résulte des explosions ni vraiment festives, ni véritablement périlleuses qui, bien davantage qu'une

simple démonstration lexicale, nous laissent la sensation d'une certaine insatisfaction, comme le produirait une fête manquée.

À la fois saisissante et dérisoire, la vidéo *I'm looking for something to believe in* dont le titre s'inspire d'une chanson des Ramones, témoigne de ce type de désœuvrement. La caméra filme un plan fixe sur une voiture abandonnée dans un sous-bois, avec des bruits d'animaux pour bande-son. Soudain, la tranquillité est brisée par une pétarade qui s'amplifie, jusqu'au tir d'un feu d'artifice dans l'habitacle du véhicule. Et puis, plus rien. Passée l'explosion de couleurs et de son, la vie de la nature, imperturbable, reprend son cours.

À propos de l'artiste

Les installations et vidéos d'Elisa Pône (née en 1979 en France) sont explosives, tout simplement parce que l'artiste travaille la plupart du temps avec le feu d'artifice comme matériau. S'y mêlent le bruit, l'odeur, le spectacle, le souffle de guerre et les explosions. Le premier souvenir de feu d'artifice d'Elisa Pône remonte à un 14 juillet passé avec ses grands parents. Cette jeune artiste vit entre Lisbonne et Paris. Elle brûle, fait éclater des feux d'artifice, des fumigènes et des roquettes, pour briser la monotonie de ce monde, qu'elle peint de la manière la plus explosive possible.

30.

Hugues Reip
Dots, 2004

Vidéo, animation numérique, son
4'21"
Collection FRAC Normandie Caen.
Acquisition en 2005
SIN/SEO/BAN
p. 52
Cette animation met en scène l'apparition d'un point, dit « dot » en anglais, venu de nulle part et créant de petits cataclysmes sur une planète indéfinie. Des phénomènes gazeux, des explosions ou des poussières photoniques se déplacent et cohabitent dans un espace étheré.

Cette vidéo est constituée de dessins, de films et d'images d'archives

scientifiques. Par la mise en mouvement, l'allongement ou la réduction du temps, et le changement d'échelle, Hugues Reip crée ici un nouvel univers. L'artiste questionne ainsi le rapport de l'image au réel, à l'espace et au temps. Cette œuvre témoigne de l'intérêt de l'artiste pour le cinéma expérimental et rend hommage à Norman Mc Laren auquel il emprunte le titre de son film.

31.

Hugues Reip

La Tempête, 2005

Vidéo noir et blanc, son
5'35"

Collection FRAC Corse.

Acquisition en 2005

SIN/SEO/BAN

p. 52

Inspiré par les œuvres des XIX^e et XX^e siècles, Hugues Reip invite le spectateur à des voyages fantastiques, dont la construction combine étroitement la science et la fiction. Son œuvre, prolifique et inventive, est parfois qualifiée « d'archéocinéma ». Ses films d'animations font en effet souvent référence à des événements historiques passés. *La Tempête*, un film d'animation en noir et blanc, tire son titre des œuvres de Shakespeare et Giorgione. De gros nuages, que l'on croirait découpés dans du carton envahissent le ciel à toute vitesse. Les éclairs éclatent comme des coups de griffe sur fond noir. Le tonnerre va gronder. Les images possèdent les ingrédients indispensables – vagues, vents, foudre et tonnerre – à créer une véritable tempête. Alors, pourquoi n'y croit-on pas vraiment ? Est-ce la conséquence du choix de filmer en noir et blanc qui renverrait à une époque révolue ? Les phénomènes naturels dont rendent compte les œuvres d'Hugues Reip pourraient avoir été filmés dans un verre d'eau – dans le désert de Lilliput, sur une planète décrite par Jules Verne ou Jonathan Swift – avec les effets obsolètes caractéristiques des pionniers du cinéma.

À propos de l'artiste

Le monde d'Hugues Reip (né en 1964 en France) est celui des images :

images animées, images en mouvement, images fixes et images gelées. Il exploite de multiples sources, de la science fiction futuriste à l'histoire de l'art, qu'il collecte, compile et assemble. Pour ses travaux, il réfléchit à la modification de la perception des événements ordinaires, lorsque ceux-ci sont fragmentés, accélérés, agrandis, ou inversés.

À ses productions visuelles, il intègre des sons, pour rendre compte d'un certain aspect de la poésie abstraite. Finalement, Hugues Reip déconstruit la mécanique du spectacle, tout en évitant les pièges du spectaculaire.

32.

Claude Rutault

Définition/Méthode 131. Entourant le tableau, 1973/1981

Acrylique sur toile

Dimensions variables

Collection FRAC Auvergne, Acquisition

en 2001

SIN/SEO

p. 52

L'œuvre *Définition/Méthode 131. Entourant le tableau* de Claude Rutault n'a aucune existence physique véritable : ce que le FRAC Auvergne a acquis n'est pas une peinture ou une somme de peintures monochromes, mais un certificat, un protocole. Claude Rutault ne peint pas ses œuvres, mais invente des procédures qui permettent à ses productions de prendre forme au moment où elles doivent être montrées.

L'institution qui expose l'œuvre reçoit la licence qui lui permet de décider du résultat final d'exposition. Cette démarche artistique est guidée par les instructions et le protocole fournis par l'artiste, un manuel algorithmique de bricolage. *Définitions/Méthode* est une équation en constante évolution.

Lors de son exposition à Singapour, le Musée National a intégré dans l'installation une copie fidèle d'un artefact clé, le *Plan of the Town Singapore*. Il s'agit d'une lithographie, obtenue à partir d'une gravure du lieutenant Philip Jackson datant de 1828.

À partir du plan de Jackson, les différentes communautés de migrants – Européens, Chinois, Indiens, Arabes et Bugis – se sont vues distribuer différents quartiers de Singapour. Cependant, alors que ce plan révèle un certain désir de ségrégation, ces diverses enclaves ethniques n'ont jamais été strictement respectées.

Le *Plan of the Town of Singapore* répond à *Définition/Méthode* de Rutault, en ce qu'il fonctionne comme un ensemble d'instructions et de lignes directrices.

Pour la version de *Définition/Méthode* exposée au SongEun ArtSpace de Séoul, l'institution a choisi d'intégrer un collage de l'artiste coréen Ko Young Hoon (né en 1952 en Corée). Ses travaux, hyperréalistes, s'apparentent parfois à des trompe-l'œil. Les productions de Ko Young Hoon sont minutieuses, et questionnent nos croyances en matière d'authenticité et d'objectivité.

À propos de l'artiste

Si Claude Rutault (né en 1949 en France) se perçoit en peintre, nombreux sont ceux qui le qualifient d'artiste conceptuel.

Le style de Rutault est minimaliste et esthétique. La dimension philosophique de son travail dépend d'un certain nombre de facteurs. Une fois le contrat établi entre la galerie et l'artiste, Claude Rutault ne maîtrise plus le résultat final. Son travail se mue alors en une sorte de particule interactive de l'exposition.

33.

Anri Sala

Time After Time, 2003

Vidéo, son

5'22"

Collection FRAC Normandie Rouen,

Acquisition en 2005

SIN/SEO/BAN

p. 52

Dans *Time After Time*, la caméra de Sala filme un cheval abandonné sur le bord d'une voie rapide. Au premier plan, le flot régulier et bruyant des voitures balaye l'écran, tandis que les phares éclairent par intermittence

l'animal affamé. Face à cette vision, perturbante et émouvante, aucune voiture ne s'arrête. *Time After Time* consiste en une métaphore de notre incapacité à prêter attention aux besoins de nos semblables.

À propos de l'artiste

Les vidéos d'Anri Sala (né en 1974 en Albanie) traitent de l'identité. À travers son travail, il ressuscite la mémoire de son pays, tout en transcendant sa propre histoire. Il appartient à cette génération d'artistes conscients du rôle politique et poétique de l'image. Au travers de ses œuvres, on lit ses différentes influences, qui sont celles du cinéma vérité, du documentaire, de la performance et de la fiction. Après des études à l'Académie des arts de Tirana (1992-1996), l'artiste se rend en France où il fréquente l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris (1996-1998), et le studio Le Fresnoy, à Tourcoing (1998-2000).

34.

Sarkis

D'après Caspar David Friedrich,
2006-2007

Vidéo

Ensemble de huit films

Sélection de trois films

Collection FRAC Bretagne. Acquisition
en 2009
SIN/SEO/BAN

D'après Caspar David Friedrich est une série constituée de huit vidéos dans lesquelles Sarkis réalise des aquarelles d'après les tableaux du peintre romantique allemand. La caméra cadre le livre où sont reproduites les œuvres, ainsi que le mouvement du pinceau diluant la couleur dans un bol. À chaque peinture de Friedrich correspondent les teintes employées par Sarkis. Ce travail, d'une grande simplicité, joue sur de nombreux paradoxes. La performance, capturée en direct, donne un autre sens à la notion de reproduction. La position du spectateur est modifiée par la mise en scène, qui lui donne le sentiment d'être projeté dans le studio de l'artiste. L'œuvre questionne ainsi la temporalité et le

moment éphémère du processus de création à travers la peinture et l'image en mouvement.

À propos de l'artiste Sarkis (né en 1938 à Istanbul) débute avec des études d'architecture et décide de devenir peintre au cours des années cinquante. En 1964, il s'installe à Paris où il vit depuis. Dès lors, son œuvre ressemble à une sorte d'enchevêtrement culturel. Au cours de ses voyages à travers le monde, il réalise des dessins, se procure des images et choisit des bribes de réalité, comme pour constituer son musée idéal. L'œuvre de Sarkis comporte également un volet important : la réalisation de vidéos, qui s'inscrit dans le prolongement de son travail d'installation. À partir de 1996, il entreprend avec détermination une série de films autour de cycles autonomes et cohérents. C'est à cette période, lors de son séjour à l'atelier Calder, que l'aquarelle apparaît en regard de ses vidéos.

35.
Alain Séchas
Photomatou, 2004

Installation
Impression sur papier, palettes en bois
Affiches : 84 x 60 cm
Collection FRAC Normandie Caen.
Acquisition en 2007
SIN/SEO
p. 52

Dans *Photomatou*, Alain Séchas propose, à travers son personnage emblématique du chat, une série de 14 affiches en libre service. Ces impressions sont ornées de ses motifs emblématiques, les chats, récurrents dans ses peintures, dessins et autres sculptures excentriques.

Il rejoue ici la question du portrait sur un mode humoristique. Les différents faciès sont réalisés avec une grande économie du trait, et cette série d'expressions de visage renvoie à autant d'archétypes de comportements humains. Chaque spectateur, selon l'artiste, s'y reconnaîtra et emportera l'affiche qui lui ressemble le plus.

À propos de l'artiste
Alain Séchas (né en 1955 en France) est

célèbre pour ses sculptures humanoïdes à tête de chat et aux influences pop. À la fois humoristiques et provocatrices, ses productions consistent en de vives critiques sociales. Plus récemment, Séchas s'est tourné vers l'abstraction. Ses toiles, lumineuses et dramatiques, reflètent son intérêt pour l'exploration formelle.

36.
Su-Mei Tse
La Marionnette, 1999

Vidéo, son
1'44"
Collection 49 Nord 6 Est – FRAC
Lorraine. Acquisition en 2003
SIN/SEO/BAN
p. 52

Dans *La Marionnette*, Su-Mei Tse, dont les membres sont reliés à des fils, joue frénétiquement du violoncelle. La musicienne, bien que hautement qualifiée, ne peut correctement réaliser son morceau. Ce faisant, elle incarne l'allégorie classique du corps marionnettique, mécanique soumise à un manipulateur invisible mais dominant, comme figure tragique de la condition humaine.

Si le découpage saccadé, l'exagération dans les gestes et la répétition infinie des plans donnent un ton vaguement burlesque à la scène, le bruit dissonant qui en résulte témoigne d'une certaine violence de l'œuvre. Comme si l'interprète musicale, prisonnière des conventions de sa pratique, représentait le modèle par excellence de la soumission physique au langage universel de l'art.

À propos de l'artiste
Su-Mei Tse (née en 1973 au Luxembourg) acquiert une visibilité internationale à l'âge de 30 ans, quand elle remporte le Lion d'Or pour son travail *Air conditioned* à la Biennale de Venise en 2003. Au-delà d'une formation de haut niveau en violoncelle, c'est peut-être le creuset culturel dans lequel a baigné Su-Mei Tse, née de deux parents musiciens, qui préside au choix de l'artiste de se confronter en tant que plasticienne à la question du langage

universel que représente la musique.

C'est en effet le motif musical, dans tous ses aspects métaphoriques, qui draine l'œuvre. Su-Mei Tse déploie cet élégant et précis travail en films, photographies, performances, sculptures et installations. La diversité de ses productions rend difficile une éventuelle catégorisation de son œuvre. L'artiste questionne, plus universellement, les notions de contraste et de désaccord.

37.
Apichatpong Weerasethakul
My Mother's Garden, 2007

Vidéo
7'
Collection FRAC Champagne-Ardenne.
Acquisition en 2010
BAN
p. 52

Entre divagation onirique et expérimentation formelle, Apichatpong Weerasethakul propose avec *My Mother's Garden* un film inspiré d'une collection de bijoux créée pour Dior par Victoire de Castellane, elle-même influencée par différents types de fleurs et de plantes carnivores. *My Mother's Garden* est également un hommage au jardin de la mère de l'artiste, avec des images de racines d'orchidées sauvages, d'insectes et de divers organismes vivants. Chaque pièce est composée d'un mouvement mécanique caché. La plupart des images de cette vidéo consistent en de gros plans sur les bijoux. Dans un style non narratif caractéristique du travail de l'artiste, les bijoux se muent en animaux, et flottent à travers l'écran, entraînés par des courants de couleurs dessinés à la main. Ce film, imprégné des souvenirs de Weerasethakul, est à la fois un spectacle fascinant et une réflexion intime. L'artiste explore dans cette œuvre les relations entre l'art, la mode et le design en lien avec la mondialisation.

À propos de l'artiste
Apichatpong Weerasethakul (né en 1970 en Thaïlande) a grandi à Khon Kaen, dans le nord-est de la Thaïlande. Il réalise des courts métrages dès 1994,

et achève son premier long métrage en 2000. Il produit par ailleurs des installations depuis 1998. Ses travaux traitent de la mémoire, de la politique et des enjeux sociaux.

The Performance Series
13–21 January 2017

Presented as an extension of the What is Not Visible is Not Invisible exhibition, this selection of performances from the French Regional Collections of Contemporary Art (FRAC) invites personal interpretations from audiences to unveil the artists' message.

Through subtle manipulations of simple objects and actions, the artists generate a space in time that delicately underlines a certain presence or absence. The performances invite the audiences to rediscover their immediate surroundings, allowing the opportunity to reflect on the notions of being, movement and motion, time and the ephemeral.

Presented in tandem with Singapore Art Week 2017, the series will restage three performances by artists Àngels Ribé, Jiří Skála and Jiří Kovanda from FRAC.

Fri, 13 Jan — 5pm
Constataion de la présence d'un volume immatériel, Montréal, 1974
(*Verification of the Presence of an Immaterial Volume*, Montreal, 1974) by Àngels Ribé
Performance, Installation, One museum staff, one fan, tape.
Collection of 49 NORD 6 EST – FRAC LORRAINE.
p.67

A fan is placed on the floor in the gallery space. A museum staff then discreetly switches on the fan, causing audiences to move away from it. Armed with white tape, the same museum staff draws a boundary to mark out a border, segregating the audience from the fan. The fan, together with the air that it produces, the stillness of the space and elements marked by the white borders, is given a new "status". It is broken down into its rudimental elements and

to be viewed holistically as the coming together of the different forms; inviting the audience to study and view these elements up close through a viewpoint. The work was first performed in 1974, and is part of the artist's long practice of dematerialising objects, deviating the purpose of art into something immaterial.

About the artist

Àngels Ribé (b. 1943) is a performance artist who also works on photography, film, sculpture and installation. Her practice focuses on the manner the body relates to the space around it and more extensively to the world.

14-21 Jan — 12pm

(6-hour performance)

Exchange of Handwriting,

2006 by Jiří Skála

Performance, Installation,

Two performers, 6 hours.

Collection of 49 NORD 6 EST-
FRAC LORRAINE.

p.90

A man and a woman enter the space. They sit back to back at the tables arranged in the room, and start copying a written text. Their task is to try to reproduce the handwriting from the original text. After a few hours, they exchange their manuscripts and reproduce the text one more time, making an effort to mimic the handwriting of the other person.

The performance induces a role-play dimension between the writers in the room, while also challenging their identities. The performance was first presented for a 40-day period in 2006, and has been specially adapted for the *What is Not Visible Is Not Invisible* exhibition at the National Museum of Singapore.

Visitors are free to enter and leave the gallery at any point during the performance. Featuring artist Jiří Skála on 14 Jan in a post-performance talk.

About the artist

Jiří Skála (b. 1976) is a conceptual artist known to subtly alter objects creating a change of perception in the viewer's eye. He also creates social situations in which

participants interact between each other through personal introspection.

Sat, 21 Jan — 5pm

Two of Us, 2011 by Jiří Kovanda

Performance, Installation,

Two performers, shoes.

Collection of FRAC PAYS DE

LA LOIRE.

p.91

A man enters the space and removes his shoes. He places them on the floor, tips facing the wall, before walking away. A few seconds later, a woman enters the space and removes her shoes, placing their heels to the wall, neatly positioning them on both sides of the man's shoes. She walks away.

Kovanda's *Two of Us* follows his aim to notice the unnoticed. Two pairs of shoes placed neatly against a wall. Are the shoes only placed there while their owners attend to other matters, or are they a continuation of their owners; a metaphor? The artist leaves the actions to the audience's interpretation.

Featuring artist Jiří Kovanda in a post-performance talk.

About the artist

Jiří Kovanda (b. 1953) is a conceptual artist which practice started in the mid-1970s in Prague's public spaces. Still today, his performances involve minimal actions, although following a detailed procedure. The performances are documented with photographs and recordings.

Colophon
ISBN + prix(25€) + logos Frac/Platform et National Museum of Singapore

