

le journal de l'art contemporain, juin - septembre 2008
dijon > bourgogne > france > europe > ...

gratuit

REVIEWS



The Revolution
is my girlfriend

<http://interface.art.free.fr>

Access To
Document /
Access Through
Document

Carte blanche à la Session 17 de l'École du Magasin
Virginie Bobin, Lucile Bouvard, Frida Carazzato,
Maria Garzia, Julia Klåring, Silvana Silveira

www.ecoledumagasin.com/session17

La dématérialisation de l'art amorcée à l'ère post-moderne par les artistes minimaux et surtout conceptuels a paradoxalement contribué à une capitalisation de l'immatériel réapproprié par le marché (Chiapello et Boltanski). Le document est passé d'un espace sur l'art à un espace de l'art, et d'une valeur testimoniale, historique ou archivistique à une valeur d'autorité, modifiant son statut artistique et économique. En parallèle, les nouveaux modes d'accès sur Internet ont permis une certaine défétichisation du document (Falguières). Considérant le document comme un potentiel à réactiver et interpréter, ce nouveau contexte artistique, théorique, économique et technologique pose en outre la question des modes d'écriture et de lecture de l'histoire.

Depuis la Documenta XI en 2002, on assiste au sein des lieux d'exposition à une multiplication de projets interrogeant le sens et l'usage du document dans un champ élargi de l'art contemporain. Cette sur-représentation nous semble corollaire des enjeux renouvelés importés dans les champs de l'art et de la recherche via notamment la démocratisation d'Internet : la mise à disposition de nouveaux outils et modalités nous pousse à reconsidérer, voire réinventer les notions d'espace privé et d'espace public dans ces champs, de même que les trajectoires qui mènent de l'un à l'autre.

Quel accès, quels usages et quels enjeux pour le document dans les pratiques contemporaines de l'art et de sa recherche ? C'est la question que nous avons posée à des artistes, curateurs, chercheurs et théoriciens, afin d'exposer la diversité des pratiques et des réflexions sur ce thème.

Avec des contributions de 1:1projects (IT), Julieta Aranda (US), Patrick Bernier et Olive Martin (FR), Marco Bertozzi (IT), Enrico Bisenzi et Claudio Parrini (IT), Neil Cummings et Marysia Lewandowska (GB), Cécile Dazord (FR), Carola Dertnig et Juma Hauser (AT), Guillaume Désanges et François Piron (FR), documentsdartistes (FR), Mounir Fatmi (FR), Kirsten Forkert (CAN), Renée Green (US), Jeff Guess (FR), Thomas Hirschhorn (CH), Éric Mangion (FR), SARL Grore Image (FR), Eric Watier (FR).

Double page centrale : Vera Frenkel, artiste canadienne, travaille à partir de sources documentaires ou fictives qu'elle confronte pour soulever la question de l'archive comme trace, pièce à conviction, réinvention de sens, pérennisation et transmission d'une œuvre. Dans *News of the Scaffolding Archive* « un(e) archiviste anonyme, passionné(e) par les changements destructifs dans la ville où il (elle) vit, finit par en devenir le vigilant enregistreur. Conscient(e) des pertes si assidûment documentées, l'archiviste confie l'unique copie de l'archive à un associé de confiance ».

Couverture : artiste, Stéfanie Seibold (vit et travaille à Vienne) a assemblé des documents d'origines diverses pour former les trois posters de la série *A READER*, qui fonctionnent à la fois comme un travail visuel indépendant, un fanzine queer et féministe, et un contexte général pour sa pratique autour de la représentation des concepts d'identité, corps, sexe et genre.

Le texte de l'appel a été adressé en français, anglais, italien et allemand. Les réponses sont publiées dans leurs langues respectives et traduites en français (voir feuillet inséré dans le projet et la diffusion francophone hors d'œuvre).

Sur le site www.ecoledumagasin.com/session17 : publication de l'ensemble des contributions en version complète et téléchargeable + contributions spécifiques de 1:1projects (IT), Marco Bertozzi (IT), Carola

1. *Spheres of Interest: Experiments in Thinking and Action* is the name of the series taking place at the San Francisco Art Institute. Initiated in 2006 with a pilot season, 2008 marks the 3rd consecutive year

in which a roster of invited guests visit San Francisco to engage in private seminars, and public lectures. During these years guests and events have included: Cindy Bernard, Chris Gilbert, Activating the Medium Festival 9,10 and 11, Sabeth Buchmann, Rainer Bellenbaum, Helmut Draxler, Stephan Geene, Ashley Hunt, Taisha Paggett, Michael Eng, Kimberly Lamm, Diedrich Diedrichsen, Noise Symposium: Florian Hecker, Curtis Roads and Yasunao Tone, Kobena Mercer, Raqs Media Collective, Trevor Paglen, Alfredo Jaar, Sarkis, Allan deSouza, Barbara Vanderlinden, Claire Daigle, Beth Coleman, Simin Farkhondeh, Avery F. Gordon, Fred Moten, Marko Peljhan, Judith Barry, John C. Welchman, Retort, A conversation with Trinh T. Minh-ha, Elvan Zabunyan, and Renée Green, Anthony McCall, Eduardo Cadava, Judith Hopf, Jürgen Bock, Lovett/Codagnone, Lia Gangitano, Françoise Vergès, Lynn Herschman Leeson, Camille Norment, Acoustic Landscapes and Noise: Florian Hecker and Chris Watson, Dont Rhine/Ultra-red, John Miller, Christian Philipp Müller, Tony Cokes, Phill Niblock, Florian Zeyfang, Laura Harris, Sowon Kwon, Karim Ainouz, and Sharon Hayes.

2. Kobena Mercer is editor of the publication series *Annotating Art's Histories: Cross-Cultural Perspectives in the Visual Arts*. Published by MIT Press, and co-published by Iniva (Institute of International Visual Arts)

<<http://www.iniva.org>>. The series has four volumes: *Cosmopolitan Modernisms*; *Discrepant*

Abstraction; *Exiles, Diasporas & Strangers*; and *Pop Art and Vernacular Cultures*. Raqs Media Collective co-edit *Sarai Reader*. Published by The Sarai Programme; Centre for the Study of Developing Societies, Delhi. Seven volumes have appeared: *The Public Domain*; *The Cities of Everyday Life*; *Shaping Technologies*; *Crisis/Media*; *Bare Acts*; *Turbulence*; and *Frontiers*. The Readers circulate as books, and also can be accessed online at <<http://www.sarai.net/publications/readers/>>

3. Adapted definition from the *Webster's Encyclopedic Unabridged Dictionary of the English Language*. New York: Dilithium Press, 1989.

4. These would also include another project of mine *Wavelinks (1999-2002)*; seven films were produced on electronically produced sound: *Mediations: The Wire*; *Electronic Music?*; *Into the Machine: Laptops*; *Activism and Sound*; *The Aural and The Visual*; *Spectrums of Sound*, and *A Different Reality*.

5. Orhan Pamuk. *Istanbul: Memories and the City*. New York: Knopf, 2005.

6. Code: Survey website: <http://www.dot.ca.gov/dist07/code_survey/intro.htm>

7. Paul Valéry. *Monsieur Teste*. 1st American edition. New York: Knopf, 1947: 13.

8. Paul Valéry. "Remarks on Intelligence," *The Outlook for Intelligence*. New York: Harper

Nodoc.doc

GRORE IMAGES

Il serait illusoire de regarder les photos trouvées par terre de Grore Images comme des documents bruts. Ce ne sont pas des documents, c'est la fiction du document, et la fiction de la séparation fiction-document. Il faut y croire, leur accorder foi – qui prouvera qu'elles ont été vraiment trouvées par terre, et pas fabriquées pour faire comme si ? – précisément parce que ce sont des documents bruts, sans classement, sans grille de lecture, sans retouches, sans commentaires. Croire en ces documents comme on croit à une belle histoire. Les collecter c'est déjà écrire un texte parce que la fiction de vérité qui sous-tend ce texte est la fiction qui ferait croire à la vérité de l'idée de document elle-même.

Le texte des documents, des photos trouvées, ce sont aussi les légendes qui les remplacent, les décrivent, les accompagnent, les trahissent : les traduisent en mots.

1. D'un prétendu droit de mentir

L'a priori du document, c'est l'évitement des constructions fictives, l'économie de l'imaginaire. « Faire ce qu'on dit et non pas le dire ». Ce qui revient à poser le faire au lieu du dire, dans une exacte opposition au « Dire c'est faire ». L'archivage, propose une expérience, plutôt qu'un renvoi exclusif à la signification. Et cette expérience n'est pas neutre.

D'abord, parce qu'il enregistre les documents dans une perspective de restitution, l'archiviste les manipule. Les dangers de la manipulation sont inhérents aux pratiques documentaires. C'est par là que l'archive écrit un texte, raconte, déforme. Le procédé le plus flagrant de fictionnalisation, de fabrication d'un réel de toutes pièces, est la répétition. La redite à l'identique signale le fictionnel, le fabriqué. Traduire une fiction de fiction en texte, cela peut être aussi faire sa légende – Or il y a souvent plus de mots contenus dans une

photo trouvée, que dans sa légende. La description est un cadre.

Ensuite parce que c'est une expérience vécue. Refaire l'expérience des faits procède par reminiscences et sensations, que ce soit dans la constitution de l'archive ou dans la consultation. L'imaginaire est même convoqué radicalement, dans une large mesure, parce qu'il s'agit de tenter la fiction afin de ne pas s'appropriier le réel, en fraude. La reconstruction que sous-tend le document est une intervention en faveur de l'œil nu. D'un prétendu droit à la vérité qui ferait mentir tout raisonnement dialectique, le document entame celui d'un droit de mentir par goût de la vérité.

2. Naturelle étrangeté

Même lorsqu'il ne s'est pas fixé un objectif avoué de contestation de la réalité, le document transforme le réel. Par l'expérience même de l'archivage et de la consultation, par les appels aux projections, aux interprétations et aux fantasmes qui lui donnent son épaisseur, il transforme le réel en un vrai « autre », en rêve, en la fiction du « vraiment vrai ».

Métaphorique, tout document porte un idéal de « véritable réalité » à laquelle il permettrait d'accéder autrement que par l'invention de récits.

Il porte en lui un enjeu de vérité. Dans la rupture avec l'imaginaire, on serait dans un « tout est vrai », tout est montrable, représentable, spectacle autant que manifeste. Et documenter la réalité se réaliserait selon un redoublement : « see what you see », et une augmentation : son miroir démultiplié.

Dans ce redoublement de réalité (jouer le rôle de sa vie, se regarder voir, s'entendre écouter, se voir marcher, dire faire) se joue une recherche d'authenticité. Tout étant déjà-là, non pas le dire, mais le décrire.

Contre l'art qui ne sait rien faire d'autre que de l'art, le document propose une « vérité naturelle ». Les pratiques documentaires s'exposent alors à l'accusation de naturalisme, là où la fiction s'intéresse à l'inquiétante étrangeté du réel par des procédés de description, d'isolation, de détournement, de cadrages qui insularisent des morceaux de réel. Mais c'est vite oublier que tout document, par exemple une photo trouvée, appelle par son existence le contexte qui lui a donné naissance et documente avant tout ce hors-champ, le contexte

A6305 - Assiette avec crêpe panée, petits oignons frais, et champignons.

Bank of Nature : Concepts

Oliver Wendell Holmes, dans son article de 1859, "The Stereoscope and the Stereograph", spéculé sur la possibilité de constituer une encyclopédie universelle de photographies. Pour Holmes « doit s'organiser un système complet d'échanges, de sorte que puisse émerger une devise universelle à

partir de ces billets de banque, ou de leur équivalent or, que le soleil a gravés pour la grande Banque de la Nature ».

Les banques d'images actuelles, tout comme leurs antécédents historiques, les sociétés stéréographiques, sont confrontées à l'écueil principal de l'archive : la recherche d'un

document précis. Le potentiel polysémique des photographies est en conflit avec l'organisation de ces vastes corpus. Le régime de l'écrit est utilisé pour classer des images dans des typologies, des abstractions. La rationalisation générale de ce processus a engendré, à coups de concurrence et de besoins

de rentabilité, une vision du monde, un univers de valeurs et de sentiments, autant d'instruments en phase avec la société de consommation.

Bank of Nature : Concepts représente une liste de 'concepts' trouvée dans un document promotionnel de l'agence

© Jeff Guess : Bank of Nature : Concepts, 2007

1 x 2 m, tirage lambda, diasec

œuvre produite avec le soutien de la Société Française de Photographie

Absence	Attitude	Celebration	Contrasts	Embarrassment	Fairy Tale	Hard Cash	Laziness	Mystery	Rejection	Slow	The Morning After
Achievement	Authority	Challenge	Convenience	Enjoyment	Freedom	Humor	Leadership	New Life	Repetition	Solitude	The Way Forward
Action	Awesomeness	Change	Cooperation	Envy	Friendship	Idyllic	Loneliness	Night Life	Resourceful	Spending Money	Time
Adolescence	Balance	Chaos	Decisions	Escapism	Funky	Ignorance	Love Of Money	Out Of Context	Retro Revival	Success	Tranquil Scene
Adventure	Big Brother	Choice	Desire	Eternity	Futility	Innocence	Luck	Passion	Revenge	Symmetry	Unhygienic
Aggression	Bizarre	City Life	Destruction	Evil	Gambling	Intelligence	Making Money	Phobia	Risk	Teamwork	Vanity
Agility	Boredom	Complaining	Determination	Excitement	Gratitude	Internet Dating	Memories	Population Explosion	Safety	Technophobe	Variation
Anger	Brainstorming	Confidence	Discovery	Exhilaration	Greed	Journey	Midlife Crisis	Pride	Serene People	The Aging Process	Vitality
Anxiety	Bureaucracy	Confusion	Dishonesty	Exploration	Growth	Joy	Miserly	Real People	Sharing	The End	Wasting Time
Assistance	Carefree	Conquering Adversity	Elegance	Failure	Happiness	Kitsch	Mother Nature	Reassurance	Shock Tactics	The Future	Wealth

[trad. #2]

Manifesto Per La Salvaguardia Della Memoria

Introduzione al problema

Fin dagli anni '90 molte cronache, narrazioni, sperimentazioni artistiche e riflessioni politiche vengono riversate e diffuse su Internet piuttosto che sulla carta stampata.

Soprattutto quei settori che hanno meno mezzi economici ma anche meno affinità col supporto cartaceo e maggiore dimestichezza con le nuove tecnologie della comunicazione si affidano al Web, agli archivi video e audio per raccontare il loro vissuto artistico e politico.

La contemporaneità culturale, artistica e politica che si può ritrovare quasi esclusivamente su Internet rischia un oblio irreversibile e la conseguente perdita di senso e identità.

Il problema dei supporti

Il vinile ha lasciato il posto ai nastri magnetici, poi sono arrivate le cassette vhs, i floppy disk ed a seguire gli hard-disk, i cd-rom, dvd, blue ray eccetera.

Non ogni era, ma ogni effimero periodo della nostra contemporaneità vede affermarsi il predominio di un supporto digitale che dopo pochi anni lascia il posto (e le funzioni di comunicazione!) ad altri supporti che negli anni diventano inservibili a causa della loro veloce decadenza fisica ma anche a causa della scomparsa di lettori capaci di leggere vecchi supporti (un tempo analogici ed oramai esclusivamente digitali).

Il problema del formato (aperto) dei documenti da salvaguardare

Documenti testuali ma anche audio e video vengono generati, riprodotti e trasmessi attraverso formati che negli anni diventano inservibili a causa dell'incapacità dei nuovi software di leggere i vecchi formati digitali. Il problema si aggrava se si fa riferimento a standard chiusi e proprietari dei documenti e non si usufruisce del movimento del software libero e dei formati aperti dei documenti.

Soluzioni tecniche, sociali e politiche

Auspichiamo la nascita di laboratori sulla memoria digitale auto-organizzati dal basso capaci di sperimentare forme di archiviazione di ciò che viene narrato attualmente su Internet ma anche un investimento delle forze politiche ed istituzionali affinché il problema dell'oblio della cultura basata sul digitale diventi un'emergenza sociale.

Le istituzioni e le fondazioni culturali si devono far carico di questo emergente problema dell'oblio digitale della cultura prodotta dagli '90 in poi così come della necessità di rimettere in un circuito comunicativo (digitale) efficace quegli archivi cartacei che altrimenti sono destinati ad una funzione di mera conservazione del sapere (pur importante).

C'è un problema enorme da affrontare e su cui discutere di CONSERVAZIONE delle 'opere' digitali, ma al tempo stesso

anche la necessità di riflettere sulla maniera migliore di effettuare una procedura di NARRAZIONE di queste opere nel sociale ed in alcuni casi vi è la necessità di RESTAURO delle medesime secondo standard liberi e aperti che consentano la loro riproduzione e fruizione nel tempo.

La narrazione come forma di sopravvivenza all'oblio della cultura digitale

Non è possibile un'opera di conservazione senza un processo di narrazione ma soprattutto diventa fine a sé stessa la funzione di conservazione se non è accompagnata da un'opera di narrazione di ciò che è e si è riusciti a conservare. Bisogna immaginare momenti di narrazione di ciò che riusciamo a conservare della cultura digitale: eventi, mostre, spettacoli teatrali, incontri con le scuole, seminari nelle accademie e nell'università devono riuscire a trasmettere ciò che di significativo si muove a livello culturale nella Rete e rischia di scomparire nell'arco di pochi anni.

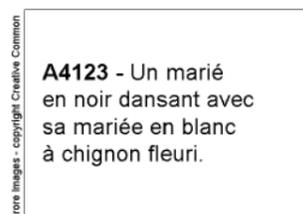
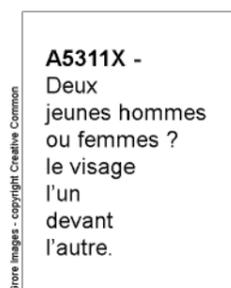
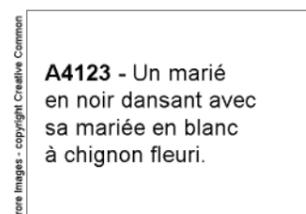
È necessario creare supporti digitali basati su tecnologie libere ed aperte - veri e propri libri della memoria digitale - capaci di narrare storie, drammi ed idee sviluppatesi in precisi archi temporali od intorno a tematiche ben specifiche.

Non è assolutamente certo che ciò che stiamo producendo a livello culturale su Internet sia degno di interesse e di conservazione al fine di trasmetterlo alle generazioni future: è però altrettanto certo che l'intera cultura trasmessa attraverso il digitale è destinata all'oblio se non si innesca un meccanismo rivoluzionario di conservazione, riproducibilità e narrazione di ciò che si racconta in Internet in questi anni.

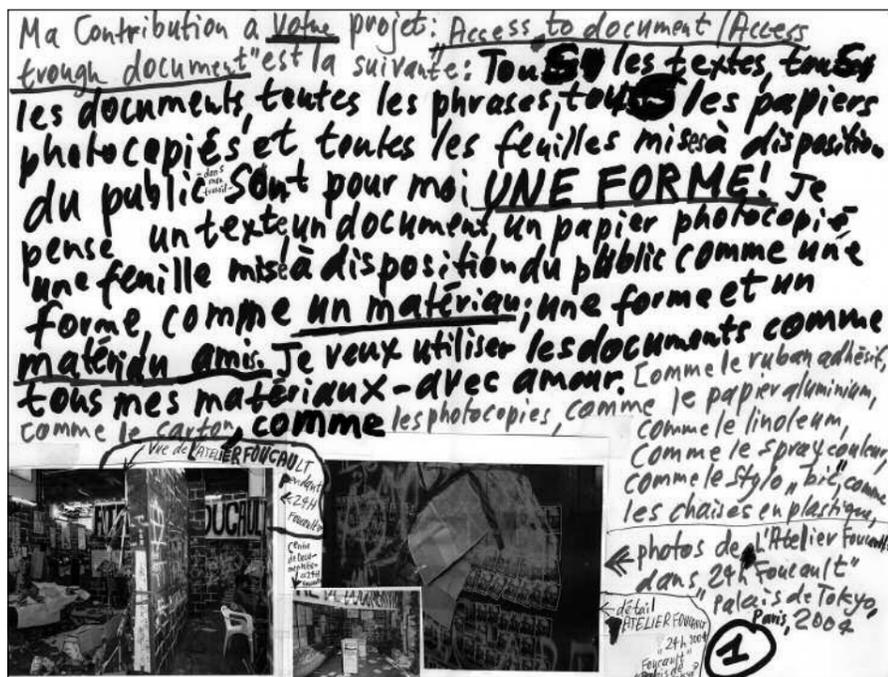
Enrico BISENZI e Claudio PARRINI

Enrico Bisenzi e Claudio Parrini sono rispettivamente professore ed artista, autori del libro *I motori di ricerca nel caos della Rete* (2001) et della rubrica « Arte di Parte » su Undo.net

www.undo.net/cgi-bin/undo/artediparte/artediparte.pl



Thomas Hirschhorn



Contribution au projet Access To Document / Access Through Document, 2008
Thomas Hirschhorn, artiste, né à Berne (Suisse) en 1957. Vit et travaille à Paris.



[trad. #3] Note su *Appunti romani*

Appunti romani è un film a base d'archivio, su Roma, realizzato con sequenze di opere conservate in varie cineteches europee. Nasce da un progetto comune della Biblioteca delle Arti dell'Università Roma Tre, del Dipartimento di Comunicazione e Spettacolo della stessa Università e dell'Archivio Audiovisivo del movimento operaio e democratico (AAMOD) di Roma. Gran parte del materiale utilizzato proviene proprio da questo archivio, quindi dall'Istituto Luce, dall'Archivio centrale e dalla Discoteca di Stato, sempre di Roma, dalla Cineteca del Comune di Bologna, dall'Amsterdam Film Museum, nonché da alcune raccolte private. Per la sua realizzazione si è proceduto in maniera quasi erratica, come da raddantanti, e dopo un anno di lavoro si è giunti alla identificazione di un primo nucleo di scelte audio-visive: frammenti vedutisti di fine ottocento, il primo Papa cinematografato, antichi resti attraversati da pastori; l'immagine di Roma attraverso i primi cinegiornali, documentari propagandistici e i grandi piani urbanistici di regime che vanno dagli sventramenti ai fori sino alla costruzione dei quartieri periferici; poi le distruzioni belliche, i difficili anni della ricostruzione, i successivi anni di grandi speranze e di altrettante tensioni sociali, sia attraverso sequenze di produzione filo-governativa, sia con frammenti indipendenti o di culture antagoniste.

Un film che racconta la città immaginata nel XX secolo ed è obbligato a confrontarsi con le mentalità che produssero determinate visioni, a evidenziarne i progetti

massmediali che solo il tempo rende espliciti e, spesso, mitologici. Crollano i baluardi dell'oggettività e della referenzialità documentaria: l'immagine realistica è sovente corresponsabile di misfatti ideologici e Appunti romani abdica sin da subito all'idea che possa esserci una Ricostruzione Oggettiva, in stile Grande Storia. Piuttosto, il film avanza per frammenti emozionali, per sequenze composte seguendo tracce labili, per anamnesi improvvisate legate a graffiate bellezze emerse a nuova luce. Lontani dell'ingenuità epistemologica della prova documentaria affiora qualcosa che valica il visibile noto, la riconoscibilità iconografica di un luogo oberato da stereotipi e immagini cartolinesche, donando, piuttosto, nuovi occhi ai racconti, alle complessità e alle molteplici identità di una "antichissima città moderna".

[...]
Nel tentativo di illustrare la porosa vastità immaginifica dell'urbs, Appunti romani rivendica un principio di autonomia interno, una scelta ritimico-compositiva che lavora col fragile più che col certo, in cui l'intima coerenza estetica dell'opera vive nell'impossibilità del riconoscimento immediato. D'altronde "l'image documentaire est toujours la trace d'une compromission, d'une omission, d'une lacune, elle est le produit d'une relation qui trahit cette relation, qui en dissémine le sens" (M. Proger, Don et image de don). Piuttosto che alla Roma di pietra, quella fisica, il film risulta tributario alle sue architetture mentali, in una riconfigurazione poetica che cerca di

Jiri Kovanda VS reste du monde (Tentatives de rapprochement)

Cet entretien a été réalisé, par email le 12 avril 2008, avec Guillaume DÉSANGES et François PIRON, co-commissaires de l'exposition *Jiri Kovanda VS reste du monde (Tentatives de Rapprochement)*. Depuis sa première présentation à la Galerie gb agency à Paris du 9 septembre au 14 octobre 2006, l'exposition a voyagé à Amsterdam, Brest, Valence et Barcelone.

L'œuvre de Jiri Kovanda est faite en grande partie de happenings discrets dont les traces sont des photographies. Dans votre exposition, avez-vous présenté les clichés originaux ou des reproductions ?

Guillaume Désanges : Cette exposition est d'abord une exposition personnelle de Jiri Kovanda, et nous avons clairement dissocié les pièces "originales" de l'artiste des autres documents, par le biais d'une séparation horizontale sur les murs. A hauteur d'œil, les pièces de Jiri Kovanda, en dessous de nombreuses photocopies associées à chacune de ses pièces. Ce dispositif permettait une double lecture de l'exposition, soit une monographie (au-dessus de la ligne), soit comme une série d'expositions collectives qui toutes comporteraient une œuvre de Kovanda. Nous avons respecté la manière habituelle de présenter le travail de Kovanda : des tirages photographiques collés sur feuille A4 sous plexiglas, qui bien évidemment ont une similarité imparfaite avec les photocopies noir et blanc, donnant au projet un air d'exposition documentaire conventionnelle, mais avec une facture artisanale et pragmatique.

Les photographies des performances de Kovanda sont mises en relation avec d'autres images. Lesquelles et comment ?

François Piron : L'association des photographies de Kovanda à des reproductions d'œuvres d'art trouvées dans des catalogues et sur internet, imprimées ou photocopiées, reposait sur une contestation de la notion de contexte, en

créant des échos avec des œuvres d'autres artistes, antérieures, contemporaines ou postérieures à son travail, et issues de tout contexte géographique. Ces associations sont basées sur des résonances formelles ou structurelles des gestes produits par Kovanda dans ses performances (ouvrir les bras / se cacher / ramasser des débris...) ; sans vocation scientifique, elles amorcent des associations d'idées complétées ou amendées au fil des occurrences de l'exposition (à Paris, Amsterdam, Brest, Valence, Barcelone). Cette méthodologie nous permet de réaliser une exposition-archive ambiguë, flexible, transportable, qui se réactive chaque fois qu'elle est montrée, au sein d'une structure formelle très déterminée.

Les images photocopiées réfèrent à une économie modeste. Son utilisation répond-elle à la fragilité des happenings de Kovanda ?

G.D. : Non, nous n'avons pas pensé répondre au travail de Kovanda, que nous ne considérons pas comme particulièrement fragile. Comment confronter le travail de Kovanda à potentiellement toute l'histoire de l'art sans avoir le budget du Guggenheim ? Et comment préparer une exposition en août à Paris, alors que toutes les transactions sont rendues quasi-impossibles ? En transformant positivement ces contraintes, nous avons travaillé de manière autonome, à notre échelle, utilisant simplement nos bibliothèques personnelles, celles de nos amis et un photocopieur comme outil de travail. La disponibilité des œuvres ne se posant plus, le travail curatoriale devenait très cérébral : dépliage conceptuel et formel des œuvres de Kovanda et recherche de référents, ce qui est finalement très proche d'une démarche de critique d'art.

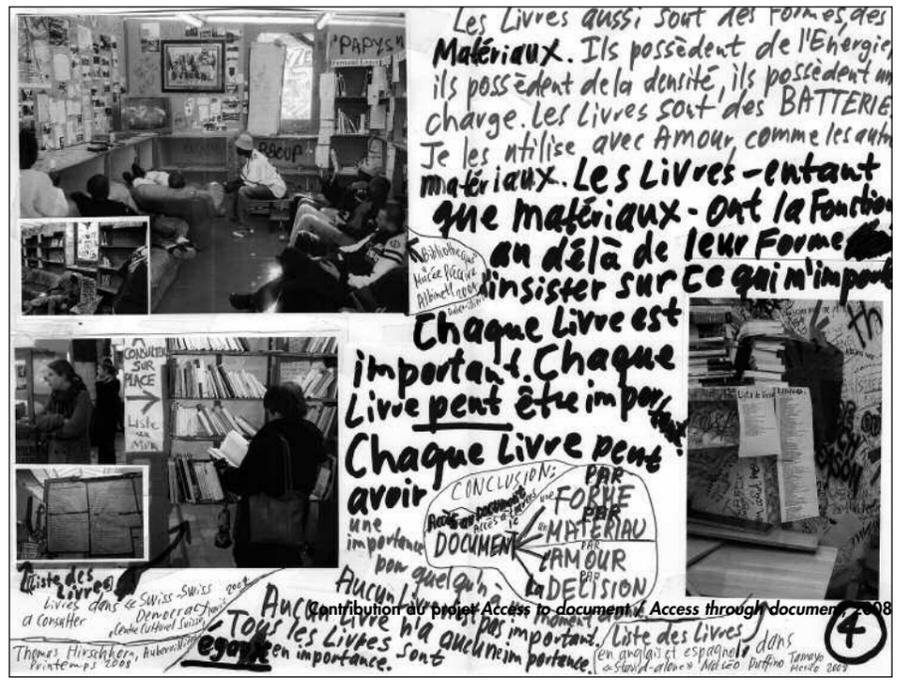
F.P. : Nous avons délibérément joué avec un premier abord relativement conventionnel, un peu autoritaire dans sa monochromie, de l'exposition documentaire, pour qu'à

mesure que le spectateur s'intéresse aux documents et aux chaînes de relation, il soit de plus en plus perplexe sur la nature des intentions de l'exposition. Nos associations sont toujours plus ou moins pertinentes, plus ou moins subtiles, parfois évidemment bêtes. Parce qu'au fond, ce qui est à communiquer, c'est la prolifération jubilatoire, l'invitation ouverte à prolonger les associations... Les actions de Kovanda, sous leur apparence romantique, sont également humoristiques, distantes, non-naturelles, et en ce sens, nous ne pensons pas avoir trahi son travail dans ce dialogue.

Pour toutes ces images vous n'avez demandé ni les droits ni les autorisations. Pourquoi cette liberté ?

F.P. : L'intention de l'exposition n'est pas un propos sur le pillage ou la piraterie, mais demander les droits était simplement inconcevable dans notre économie de travail, en raison de la quantité de documents reproduits. Nous avons donc pris cette liberté par nécessité. Cela a orienté la manière de reproduire les documents, ne pas en gommer les imperfections techniques (trame pixellisée, marque de reliure de livres...) pour en énoncer les sources et le statut documentaire : ce ne sont pas des reproductions d'œuvres, mais des reproductions de reproductions, qui sont déjà en circulation. L'exposition ne procède pas d'une idéologie de substitution exclusive du document par rapport à l'œuvre, mais repose sur la conviction que la relation à l'art n'est certainement pas réductible à la présentation de l'original. D'où sans doute une nécessaire désinvolture vis-à-vis des contingences du monde de l'art et de ses restrictions de circulation.

Critiques d'art et commissaires d'expositions indépendants, Guillaume Désanges et François Piron sont co-fondateurs de l'agence Work Method, une structure leur permettant d'initier et d'organiser des projets individuels et collectifs dans le domaine de l'art contemporain, incluant expositions, performances, séminaires et projets éditoriaux.



Contribution au projet Access To Document / Access Through Document, 2008

Le prix des mots [conférence]

Bonsoir,
la conférence que nous présentons ce soir fait suite à un travail de Christophe Bruno.
Merci à lui.

Merci aussi à la Session 17 de l'École du Magasin pour leur invitation.

Aujourd'hui constituer des archives est devenu un jeu d'enfant.

Vous devez tous avoir en mémoire le célèbre slogan inventé pour Paris Match :
"Le poids des mots / le choc des photos"
Éh bien aujourd'hui, les mots ont non seulement un poids, mais ils ont aussi un prix.

Maintenant grâce à Google nous consommons aussi des mots.

Comment ?
C'est tout bête.

Vous êtes sans doute tous allés sur Internet, un jour ou l'autre, et vous avez sûrement utilisé ce qu'on appelle un moteur de recherche...
Non ?
C'est fort simple.
Un moteur de recherche, qu'est-ce que c'est ?
C'est un petit logiciel qui va chercher, pour vous, dans les millions de pages d'Internet, le ou les mots qui vous intéressent.
Vous cherchez des documents sur Che Guevara,

vous tapez " Che Guevara ", vous attendez 0,04 secondes, et votre moteur vous annonce triomphalement :
deux millions quatre cent mille pages.
C'est beaucoup.
C'est trop.
Donc, pour vous faciliter la vie, certains moteurs ont mis en place une deuxième colonne de recherche. Une colonne commerciale.
Si quelqu'un a des documents importants ou intéressants à communiquer, il lui suffit de payer le moteur pour y figurer en bonne place.
Un peu comme pour une tête de gondole dans un supermarché.
Voilà.
Il choisit le ou les mots clés importants correspondant à son activité et selon son budget, selon le positionnement qu'il vise dans la liste des pages référencées, ça lui coûtera plus ou moins cher.
De toute façon le prix s'établit au clic.
Si son mot est cliqué :
clac, il paye.
C'est facile et c'est sans risque.

Quelques exemples et vous aurez compris :
Free que l'on peut traduire par libre ou gratuit,
sans doute le mot le plus cliqué du marché,
est cliqué plus de 184 000 fois par jour.
Facturé 1 dollar 25 le clic, il rapporte 230 000 dollars par jour.
Sex,
un des mots les plus cliqués du marché lui aussi
et facturé 50 cents le clic, rapporte 41 000 dollars par jour.

Love, amour en français,
est aujourd'hui cliqué 17 000 fois par jour
à 57 cents le clic.
Il rapporte près de 10 000 dollars par jour.

Art, art,
cliqué plus de 25 000 fois par jour.
et facturé 80 cents,
rapporte plus de 20 000 dollars par jour.

Soit beaucoup plus que Landscape, paysage,
cliqué seulement 2400 fois à 1 dollar 30 le clic,
et qui ne rapporte que 3000 dollars par jour.

Capitalism, capitalisme,
qui est cliqué 28 fois, à 50 cents le clic rapporte trois fois plus que...
Communism, communisme,
cliqué seulement 15 fois par jour à 30 cents le clic.

Il rapporte aussi beaucoup moins que Ecology, écologie,
Cliqué 140 fois à 90 cents le clic
Soit 126 dollars par jour.

Bien sûr,
les noms propres aussi ont un prix et le top c'est...
Britney Spears
4000 clics,
à 30 cents,
soit 1200 dollars par jour.

Ce qui est toujours mieux que Jesus, JÉSUS,

2500 clics,
à 40 cents le clic,
soit 1000 dollars par jour.

Aujourd'hui beaucoup mieux que Bin Laden,
qui est passé de 250 clics par jour en 2001
à seulement 25 clics,
soit 10 dollars par jour.

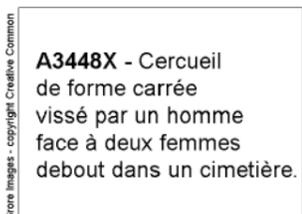
Évidemment,
les artistes aussi ont une cote :
Picasso,
1800 clics,
à 90 cents :
1620 dollars par jour.

Warhol,
1800 clics,
à 75 cents :
1350 dollars par jour.

Soit beaucoup mieux que Marcel Duchamp :
40 clics
à 30 cents,
c'est-à-dire 12 dollars par jour.

Si on change de domaine :
on peut aussi prendre Freud... Sigmund Freud,
110 clics,
à 40 cents,
contre
3 clics,
à 20 cents,
pour Jacques Lacan.
Une misère...
Bref, tous les mots ont un prix.

Bien sûr le coût par clic, est encore peu répandu.
Mais on peut raisonnablement penser qu'avec l'accumulation infinie des pages sur le réseau Internet,



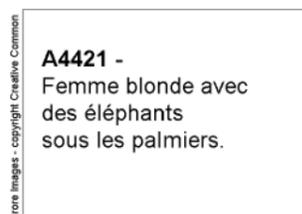
A3448X - Cercueil de forme carrée vissé par un homme face à deux femmes debout dans un cimetière.



A2449XX2450X - Vue non identifiée.



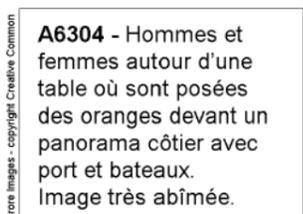
A2411 - Chartreuse de style mauresque avec jardin fleuri et fontaines. Image déchirée en partie reconstituée.



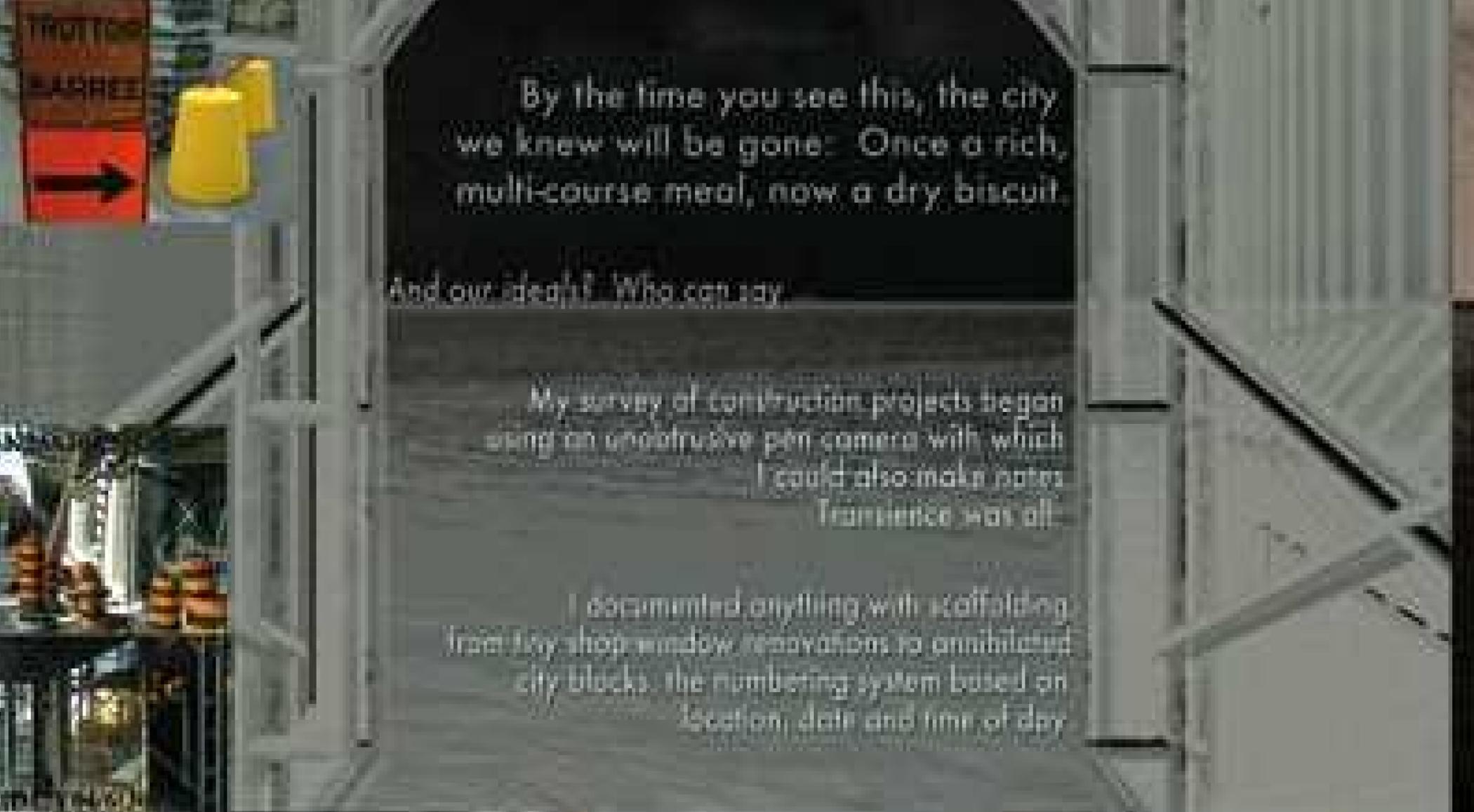
A4421 - Femme blonde avec des éléphants sous les palmiers.



A3466 - Dessin humoristique. Personnage en forme de timbre avec des lunettes de soleil. Image avec salissures.



A6304 - Hommes et femmes autour d'une table où sont posées des oranges devant un panorama côtier avec port et bateaux. Image très abîmée.



By the time you see this, the city we knew will be gone: Once a rich, multi-course meal, now a dry biscuit.

And our ideas? Who can say.

My survey of construction projects began using an unobtrusive pen camera with which I could also make notes. Transience was all.

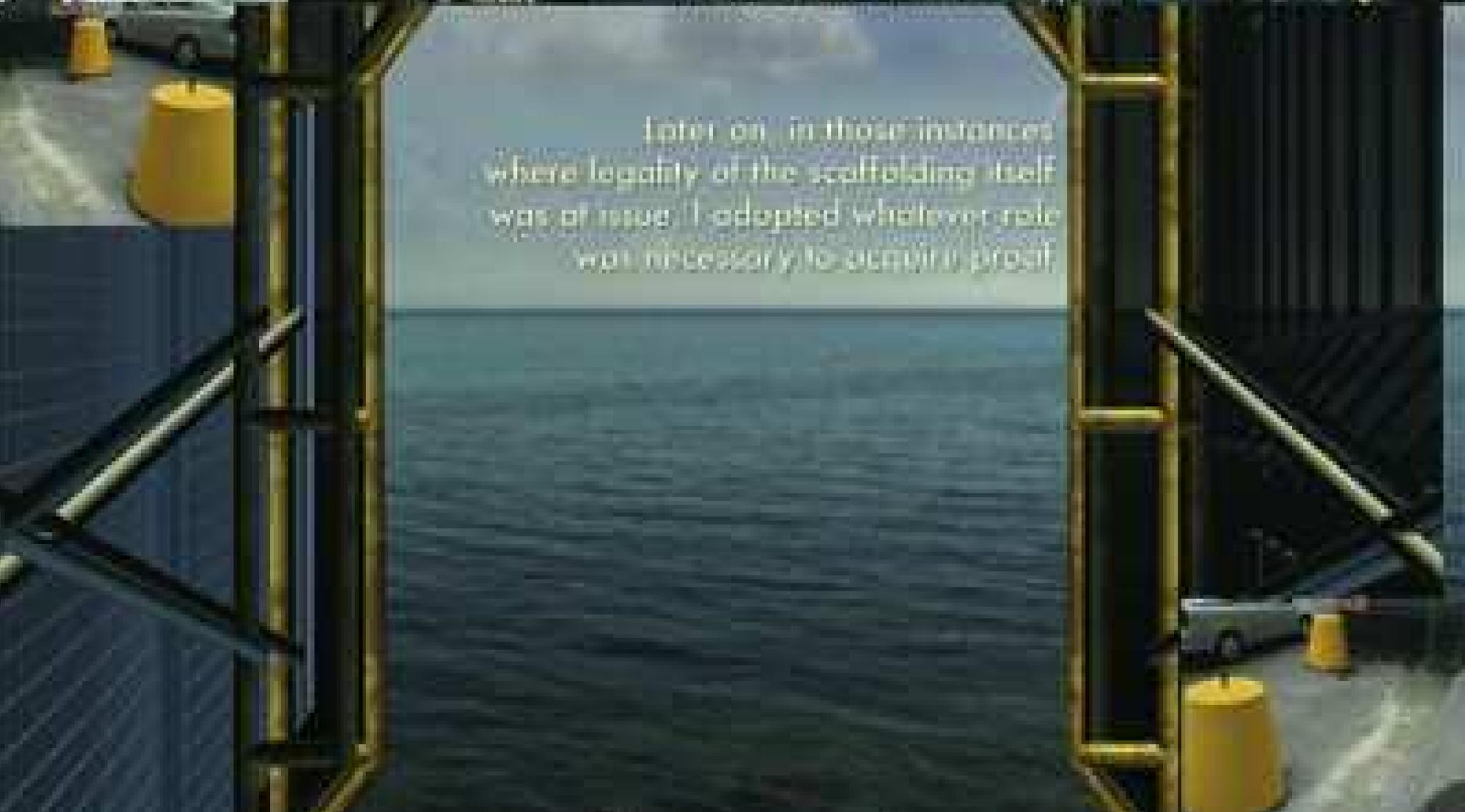
I documented anything with scaffolding, from tiny shop window renovations to annihilated city blocks, the numbering system based on location, date and time of day.



DRIVE 1042-13751

VIDEO 1042-13751

In the early years I included weather conditions as well, but temperature, wind direction, humidity, dewpoint ... oh my dear! For too cumbersome so I stopped.



Later on, in those instances where legality of the scaffolding itself was at issue, I adopted whatever rule was necessary to acquire profit.

My deceptions (and my wardrobe ...) were, though I say it myself, quite inventive. For the authorities, distinguishing the detective from the criminal is always a challenge, yet they managed to find me, and my brushes with the law were well documented.

My memory of the 11th November 2008

Legal or not, the scaffolding archive marks the erasure of places where we played, worked, loved, mourned and buried our dead. Change is never neutral.

The last archive entry is dated today / May 11th / 2008:

The key to the code is on the folder itself, reputed as a legend on each chart. You will find the full record in a waterproof box under your front step, behind a screen of weeds.

Thank you copy



Do what you want with this:
Reminisce. Advocate. Grieve. Write.
My one request now that the sightlines are destroyed:
Let it be known that our city was once near water.

1:1 projects



"The potential inwardness of objects is one of their most powerful characteristics, ambiguous and elusive though it may be. Objects hang before the eyes of imagination, continuously re-presenting ourselves to ourselves, and telling the stories of our lives in

ways which would be impossible otherwise."

Susan PEARCE

Negli ultimi cinque anni è stato evidenziato come i network siano mutati da una condizione immateriale ad una materiale e localizzata, per via di un accorciamento della distanza tra networking e archiviazione, come conseguenza di una richiesta generazionale di elaborazione di un passato recente, e di costruzione di una possibilità d'intervento della nostra realtà futura, attraverso la consapevolezza delle informazioni e del proprio posizionamento di fronte ad esse. 1:1projects è un network indipendente per la produzione di arte contemporanea creato a Roma nel 2006, che elabora progetti favorendo le pratiche partecipative e la collaborazione interdisciplinare. Il nostro lavoro è finalizzato alla creazione di un modello operativo che persegua l'innesto delle pratiche artistiche nei processi di trasformazione della società.

Occupando un ruolo a metà strada tra mediazione culturale e distribuzione, 1:1projects sviluppa e produce laboratori, seminari, incontri e mostre, nel tentativo di costruire uno spazio di ricerca che sia capace di immaginare nuove forme di dialogo, ricezione e diffusione dell'arte e della cultura contemporanee; è un progetto che riflette sulla produzione artistica come distribuzione. Non è una

piattaforma utopica, non è una zona d'urgenza, né uno spazio d'intervento interstiziale, ma è piuttosto un luogo materiale, è uno spazio di studio, visione, ascolto e discussione, e ospita un archivio di arte contemporanea che contiene portfolio e materiali audio e video di artisti italiani e stranieri. L'archivio è il primo strumento di indagine che 1:1projects ha scelto per proporre le proprie riflessioni, punto di incontro di ricerche artistiche da cui partire per riconoscere le loro tangenze e interferenze, e per sperimentare le possibili applicazioni dell'arte come strumento operativo attraverso cui conoscere diverse realtà, politiche, sociali, estetiche e umane.

In sintonia con la proposta teorica e politica di Jacques Rancière sulla "distribuzione del sensibile", l'archivio, le discussioni e i forum che trovano un luogo comune all'interno di 1:1projects implicano una redistribuzione dell'esperienza: "un modo per mappare il visibile, una cartografia del visibile, dell'intelligibile e anche del possibile".

Quindi, come ripensare la produzione artistica attraverso la sua distribuzione? L'opera d'arte non sta più per il mondo dell'arte, ma piuttosto intende promuovere la capacità di trasportare con sé forme di aggregazione attraverso un impegno estetico.

Per noi l'archivio diventa dunque uno strumento imprescindibile per indagare nuovi percorsi e raccontare diverse storie dell'arte, che ci permette allo stesso

Globe Images - copyright Creative Commons

A4421 -
Femme blonde avec
des éléphants
sous les palmiers.

Archiving The Archive

[institution to be completed]

SUMMER 2004

As we prepare to start EVR (*e-flux video rental*), we have been talking a lot about circulation and archives. We are discussing the social poetics of circulation, and the possibility of circulation as a crucial aesthetic act, with an agency independent to that of being merely the invisible enabler within the production / consumption cycle.

At its origins, the distribution of video is contingent on the fact that video is an infinitely reproducible medium. This poses a threat to the traditional relationship of equivalence where the artwork = a unique object, and it is because of this threat that at the moment in which works on video become accepted as high art and enter both private and public collections, they automatically become inaccessible to the general audience, as they are lifted to the rarified space of specific gallery and museum exhibitions. As the actual works become unavailable, they become replaced by a still image, which is a poor and inaccurate representation for a time-based media.

We are compelled to work with video because of the obvious contradictions in its circulation mechanisms. EVR is meant to be a free video rental store that operates as an intersection between an archive, a screening room and a structure for the circulation of video and film artworks outside of the traditional exhibition spaces.

Drawing the policies that will regulate the EVR project, we are trying to make a distinction between open circulation and endless availability. The main purpose of the project is not to provide infinite access to the material, but rather to use the potential of the archive to activate and engage an audience. A way to turn accumulation into action.

EVR will function on the principle of borrowing, where every step of the transaction necessary to take out a tape represents a process of implication, a transfer of responsibility. Every time a video work leaves the space, the borrower becomes temporarily responsible for the conditions of its display, and the narrativisation of the space in which the display takes place. We all participate in a temporary collusion that intends to blur the distinction between artist, curator, and spectator.

SUMMER 2008

A. As we prepare the last incarnations of EVR, I am constantly thinking about the structural nature of the project, and what we originally set out to do with it. While we were relying to an extent in an institutional model for the structure of the EVR, we never meant to create an institution for the archiving and circulating of film and video artworks, but rather to replace this institution with its own exploration: We wanted to propose a transfer of subjectivation and responsibility, so as to render the sphere of effect of an artwork dependent on the collective imagination, rather than on the architecture of any particular building.

B. Referring to circulation as a mode of completion and as a possibility for social agency, reminds me of a recent interview between Mary Kelly and Ian White where Mary Kelly says "I think whom you desire to speak to at an unconscious level is very significant, because if your work no longer has any collective imaginary, then there is the end of public art."

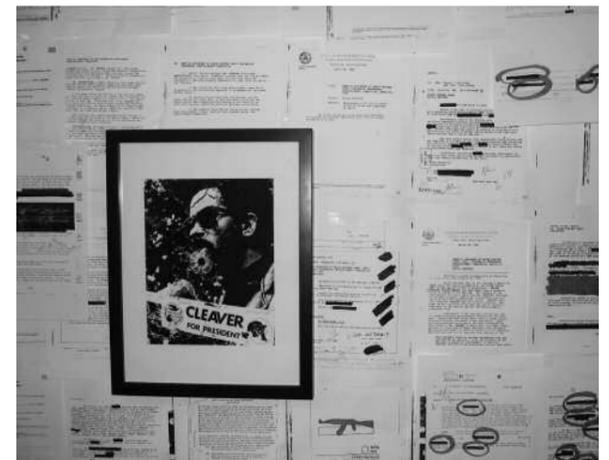
C. All that is solid melts into air!¹. We were relying on a XXth century technological support (VHS tapes) which was in the process of dying when we started the EVR project in 2004, so by now this technology has finally become complete obsolete. In the 4 years interval punctuated by EVR, the specific materiality of production has become less significant, so the conditions for our temporary exercise in material re-distribution are being replaced by an endless virtual availability. This is not good, nor bad. It is too soon to tell the full effect of this, so we shouldn't rush to judgment in response to either progressive illusions or nostalgic pessimism. The only thing that is sure, is that this is a new configuration of information, for which new conditions of activation have to be determined.

Julieta ARANDA

1. Marx and Engels, *The Communist Manifesto*.

Julieta Aranda, artist ; together with Anton Vidokle, she composed *e-flux video rental*, which started in the e-flux storefront in New York and has traveled internationally.

Mounir Fatmi



Sortir de l'histoire, vues de l'exposition Black Panther Party for Self Defense, La Bank galerie, Paris, exposition collective, 2006

Né en 1970 à Tanger, l'artiste Mounir Fatmi vit et travaille entre Paris et Tanger. En 2006, il débute *Sortir de l'histoire*, un projet qui prend pour point de départ des documents d'archives du FBI sur le Black Panther Party, rendus accessibles en 2004 grâce au Freedom of Information Act aux États-Unis.

documentsdartistes

Le contexte d'un travail artistique, c'est d'abord, dans sa périphérie immédiate, le matériel documentaire qui l'accompagne. Ce contexte est devenu si déterminant aujourd'hui que l'essentiel du programme d'un artiste doit être désormais consacré au contrôle et à la mise en forme des informations circulant autour de son travail. Plusieurs procédures peuvent être mises en œuvres à cet effet.

Maria WURTZ¹, février 1999

Le sens et l'usage du document

documentsdartistes tente d'offrir une lecture sur le travail d'une sélection de plasticiens, en ce sens nous travaillons avec les **artistes** à la mise en place d'une **documentation** précise sur leur production. Hormis si le travail de l'**artiste** le nécessite, **documentsdartistes** tente de se prémunir de toute création de fiction par le **document**, pour s'attacher à donner à voir par le prisme de l'image, du texte, de la vidéo ou du son, une œuvre.

À la question de l'adresse **documentsdartistes** répond : à toute personne susceptible de trouver un intérêt quelconque à notre travail ou à celui des **artistes documentés**, à savoir, et pour s'ancrer au réel, à un public majoritairement composé de spécialistes, de professionnels ou d'amateurs.

L'œuvre et le document

En dialogue avec l'**artiste**, **documentsdartistes** s'autorise à franchir les limites qui séparent l'œuvre du **document**. La production de ces objets ambivalents est le fruit d'une réflexion plus globale sur le travail d'un **artiste**, elle contribue à accompagner le regard porté sur une œuvre en mettant à disposition nos outils et notre mode de diffusion.

www.documentsdartistes.org/ganne/repro1 Jean-Baptiste Ganne, *Le capital illustré*

www.documentsdartistes.org/vialard Christian Vialard

www.documentsdartistes.org/ravaud Noël Ravaud, *Tamagotchis version Flash*

www.documentsdartistes.org/lenoir Alexandre Lenoir

documentsdartistes réfléchit actuellement avec Hervé Paraponaris à la *mise en œuvre* de son travail (visible courant 2008)

...

L'organisation des **documents** donne une lecture et crée donc du discours, en ce sens, l'activité de **documentation** opérée par **documentsdartistes** et les **artistes** peut être assimilée à une pratique curatoriale à part entière se développant dans un espace donné aux contours déterminés mais flexibles.

www.documentsdartistes.org/kusnir

www.documentsdartistes.org/caty

www.documentsdartistes.org/millagou

www.documentsdartistes.org/etienne

www.documentsdartistes.org/gasc

www.documentsdartistes.org/favret-manez

...

Internet, l'hyper accès et le flux continu d'information

Plus qu'y souscrire, **documentsdartistes** participe à l'accès continu et gratuit à une somme de données (18 000 images, 500 vidéos, 4 Go de données disponibles...). Par la mise à disposition des informations relatives aux œuvres des **artistes**, **documentsdartistes** espère contribuer à leur meilleure circulation dans le monde réel.

www.documentsdartistes.org

Hyper reproductibilité, téléchargement, open source, copy-left

documentsdartistes participe au libre accès. Néanmoins **documentsdartistes** s'acquitte laborieusement des demandes de droits pour chacune des images, chacun des textes, vidéos ou sons mis en ligne sur documentsdartiste.org

Résistance du document aux systèmes de valeur d'une économie de marché

Bien que sensible à toute forme d'utopie et de contestation, bien que tourné vers l'avenir **documentsdartistes** se souvient et n'a plus vraiment d'illusion au sujet de la résistance de toute œuvre d'art au système marchand. **documentsdartistes** ne porte aucun jugement sur cet état de faits.

www.florenceleowy.com/artistes/w/weiner/weiner.html

www.florenceleowy.com/artistes/s/siegelau/siegelau.html

Archives et documents

documentsdartistes travaille plus volontiers le **document**. Il échappe au traitement de l'archive et peut disparaître ou être remplacé. Pour **documentsdartistes** le **document** est plus actif, plus inscrit dans la production. La pratique de **documentation** opérée par **documentsdartistes** est « définitivement provisoire », c'est ainsi et avant tout de dynamique dont il est question.

www.documentsdartistes.org/contribution

Guillaume MANSART & Marceline MATHERON

1. Texte paru dans la plaquette accompagnant l'exposition *Hypothèses de collection*, *Frac Provence-Alpes-Côte d'azur*, Musée du Luxembourg, Paris.



[trad. #6]

Enthusiasts, and the Enthusiasts Archive

(...) In 2002 we had a chance encounter with Polish film director Krzysztof Kieslowski's first popular feature film, *Amator* (Film Buff), made in 1979. The main character in the film is a leading member of a factory-based amateur film club. Intrigued as to whether such clubs and film-makers still existed¹, we made a few speculative research trips in the summer of 2002, enquiring into the existence and remnants of amateur film clubs of socialist Poland. (...) We began to criss-cross the country, visiting people's houses, extant clubs and community centres, and with the aid of a portable editing device we watched hundreds of films.

(...) As we tracked down the films and their makers we were astonished by their ambition. These were not standard "amateur" films of family landmarks such as births, weddings and holidays, but were an aspiration to cinema. (...) Doubly-repressed because the films are tinged with an ideological past incompatible with the ideological present, and because of their "amateur" status they exist below the consciousness of "official" cultural institutions of exhibition - museums and archives.

(...) As we worked on restoration and digitization, we began to develop ideas for a new project, a means of exploring enthusiasm through exhibition. We were aware of, and wanted to avoid the legacy of, artists' use of found film footage, where the film material is habitually stripped of its context and appropriated as the artists' property. Through discussion, we realized our need to construct a social, material and conceptual context in which the films could be situated, while all the time being wary of falling into nostalgia.

(...) The first exhibitionary encounter for the visitor was a room screening *Polska Kronika Filmowa*. These are short, official state-sponsored films which previewed in cinemas before the main feature, and later on television. The films glorify the productivity of the former communist state [and] create an introductory ground against which the enthusiasts' films themselves could be



Jan Piechura, from the film club Sawa, Warsaw 1973

construction of a fictional film club. (...) Our installation of a "club-house" - created from materials borrowed from club-members, scavenged, or bought at flea markets in Warsaw - was inspired by ethnographic museum room tableau. A monitor and VHS deck in the club-house replayed films by club-members documenting club "trips" and holidays, special events, the process of filmmaking, meetings and festivals. Through inserting loops of self-representation within the fictional "club", we tried to ensure the collaborative and social nature of the filmmaking process remained to the fore. While at the same time enabling the "club" to be an actual social space for the exhibition visitor; the club-house became the hub of the exhibition, mirroring its status in the culture of amateur film-making.

On our research trips (...) we became wary of imposing our own preferences and taste on the richness of the films themselves, and thus tried to become sensitive to their makers' enthusiasms and hopes. What eventually evolved from screenings and discussions were three porous themes: themes of Love, Longing and Labour. (...) Our emergent themes seemed better able to curate

violence performed by sorting the films into the genres usually deployed (feature, documentary, animation and so forth).

We had found a means of giving an exhibitionary context to the films and their production, but how should a cinema of enthusiasm be represented in a gallery?

Too often (...) films are routinely digitalized, and projected onto a wall in a black box installed inside the gallery with nowhere to sit, no programme, no running time, nothing. We were determined to complement the film-makers'

own cinematic aspirations, and thus we worked (...) to find a form of exhibition that could simultaneously express the gap between the humble club and the cinematic desires of the members. What evolved were three beautiful, lush, sensuously curved, vibrantly coloured, five-meter tall, velvet-curtained cinema spaces. Each cinema had appropriate chairs where visitors would feel comfortable, a screen, soft low-level lighting and a printed programme with film-notes and running times. Through the programme we wanted to hand control of the routes through the elements and spaces of the exhibition back to the visitors themselves. They could sit back and luxuriate in a particular cinema watching the whole programme, or wander from screen to screen mixing their own film selection.

(...) The Enthusiasts exhibition became a space of creative production for visitors, mirroring the collaborative practices employed by the amateur film-makers themselves.



Note à propos de « X. c. préfet de ... » Plaidoirie pour une jurisprudence

Que nous ayons opté pour une plaidoirie orale comme forme de publication de *Projet pour une jurisprudence*¹, découlait naturellement de nos travaux antérieurs avec les conteurs Carlos Ouedraogo² et Myriame el Yamani³. Des Maîtres de la parole à la parole des maîtres, nous pensions conserver le caractère immatériel et fluent du dit-sans-écrit. Cependant deux corpus de textes accompagnent cette parole portée : un journal de recherche -interrogations, repérages, pistes, choix ... -, publié au rythme des éditions du Journal des Laboratoires durant notre résidence, et un dossier de plaidoirie qui compile et ordonne les documents -textes de loi, jurisprudences, ... - sur lesquels s'appuie la plaidoirie. Ce dossier est distribué avant la présentation à l'auditoire, qui peut s'y référer pendant la plaidoirie, comme l'y invitent indirectement les plaideurs dans leurs adresses au juge auquel ce type de dossier est habituellement remis : « Vous trouverez, Mme la Présidente, en pièce n° tant, la jurisprudence unetelle ... ». Parmi les raisons qui ont motivé l'impression de ce recueil, celle d'éprouver le principe de libre diffusion des décisions de justice⁴ et autres textes de loi et d'offrir à chacun la possibilité d'emporter de la plaidoirie, non pas le texte mais l'hypertexte. S'y dessine une partition, dont la plaidoirie performée par Sébastien Canevet et Sylvia Preuss-Laussinotte est une interprétation. Téléchargeable⁵ et sous licence libre, ce document a l'ambition d'accéder au même statut que les jurisprudences qu'il rassemble, d'archive active : mémoire d'un événement, il porte en lui la potentialité d'un réemploi, d'une réappropriation.

Patrick BERNIER & Olive MARTIN

1. *Projet pour une jurisprudence*, un projet de Patrick Bernier et Olive Martin, produit par les Laboratoires d'Aubervilliers avec l'aide du Conseil Général de Seine-Saint-Denis (aide à la résidence 2006-07).
2. *Quelques K de mémoire vive*, un projet de Patrick Bernier et Carlos Ouedraogo, depuis 2003.
3. *Bienvenue chez nous - album de résidence*, un projet de Patrick Bernier, Olive Martin et Myriame El Yamani.
4. Comme rappelé par la Cour d'Appel de Colmar dans un arrêt du 3 septembre 2002 : « La justice est rendue publiquement. Sauf exception, les décisions de justice peuvent être diffusées (...) ».
5. Sur le site Internet des Laboratoires d'Aubervilliers : www.leslaboratoires.org

Patrick Bernier et Olive Martin collaborent depuis plusieurs années et développent un travail polymorphe alliant l'écriture, le film, la photographie, la performance.

Ne pas jouer avec des choses mortes

Extraits d'un entretien réalisé par la Session 17 avec Éric MANGION, co-commissaire (avec Marie de BRUGEROLLE) de l'exposition à la Villa Arson, Nice (29/02-24/05 2008) ; disponible en intégralité sur www.ecoledumagasin.com/session17

J'aimerais revenir sur le titre de l'exposition, inspiré du texte de Mike Kelley « Jouer avec les choses mortes ». Pourquoi le mettre en négatif ?

Pour éviter que le public pense que les œuvres présentées soient encore activables, que le visiteur puisse jouer avec les objets, que l'artiste puisse encore utiliser ses œuvres pour des réactivations futures. Tous les objets de l'exposition sont vraiment des reliques. Ils ont eu leur temps de vie durant des gestes, des actions, mais cette vie est terminée.

On compare souvent les documents d'archives à des choses mortes, en attente de réactivation par un usage qui peut être celui de l'exposition : peut-on faire le lien avec les objets présentés dans l'exposition ?

Les objets de l'exposition ne sont pas des archives au sens tautologique du terme. Ils sont des véritables sculptures ou installations. Nous avons au contraire souhaité construire une exposition sur la performance qui ne soit pas une exposition d'archives, mais bel et bien une exposition d'œuvres. Néanmoins, je peux comprendre aussi que l'on puisse considérer une sculpture comme une archive. Le mot n'est pas déplaisant. (...) Par contre, aucune des œuvres présentées ne propose une réactivation possible dans l'espace ou le temps de l'exposition (exception faite de l'œuvre d'Emmanuelle Bentz qui a été réactivée le 12 mars dernier dans le cadre d'une soirée poésie).

L'exposition tend à considérer les objets de performance non plus comme des accessoires ou décors mais comme « entités autonomes », voire même comme des « sculptures ». Mais parviennent-ils jamais à se libérer vraiment de leur charge

narrative, mémorielle, presque reliquaire ? Leur « aura » ne provient-elle pas justement de ce qu'ils ont eu un usage, et qu'ils sont la trace d'une action et d'un corps absents ?

Le grand danger de cette exposition était d'aboutir au bout du compte à une suite d'objets dévitalisés, alignés les uns après les autres. J'espère que nous avons réussi à restituer la part narrative dont vous parlez. Pour cela, l'accrochage doit jouer un rôle important, mais aussi la médiation de l'exposition au travers d'un livret d'accompagnement qui tente de restituer le contexte de la performance à laquelle chaque pièce appartient. Il n'y a pas de paradoxe à mes yeux entre charge mémorielle et relique. Bien au contraire, l'un ne va pas sans l'autre. Quant à la place du corps, il est certain que c'était le premier objectif de l'exposition : faire en sorte que l'on sente pour chaque pièce la présence d'un corps absent.

Pourquoi ce parti de montrer très peu d'éléments documentaires contextuels (images de la performance) hormis les textes du livret d'accompagnement ?

C'est un choix objectif de montrer très peu de photos et de vidéos. C'est totalement volontaire car l'exposition étudie aussi cette aseptisation de la performance. Pas de matière critique non plus, c'est plutôt un constat. Aujourd'hui les objets sont coupés de leur origine, de leur geste, souvent un geste violent ou burlesque que nous n'avons pas voulu montrer, car ici c'est plutôt l'objet qui nous intéresse.

Ce qui n'existe quasiment plus aujourd'hui, c'est la photo documentaire sans qualité, petit tirage, typique des 60-70's. Aujourd'hui, les films de McCarthy ou Bock sont des films très structurés, ils ne font plus de petits films tournés à la sauvette. Cela n'existe presque plus. Ou alors si cela existe, plus personne ne s'intéresse à ce genre de procédés. Le fait qu'il n'y ait absolument aucune photo documentaire dans l'exposition témoigne donc d'une évolution sociologique et économique de la performance.

L'exposition est-elle une tentative de proposer une H/histoire de la performance, qui comme vous l'avez évoqué a évolué dans sa

L'art contemporain confronté aux phénomènes d'obsolescence technologique

ou l'impact des évolutions technologiques sur la préservation des œuvres d'art contemporain

Depuis mai 2006, au Département recherche du Centre de recherche et de restauration des musées de France (C2RMF), se développe un programme d'études des phénomènes d'obsolescence technologique dans le champ de l'art contemporain, autrement dit, de l'impact des évolutions technologiques sur les œuvres contemporaines. [...] La gestion des phénomènes d'obsolescence technologique consiste dans le champ artistique, et notamment en art contemporain, à « préserver » au mieux l'esthétique d'une œuvre. Cette « préservation » repose sur une analyse et une évaluation précises des modifications introduites par un changement de technologie. L'objectif est de

s'employer à réduire au plus possible les écarts entre l'œuvre dans sa forme initiale et l'œuvre ainsi modifiée.

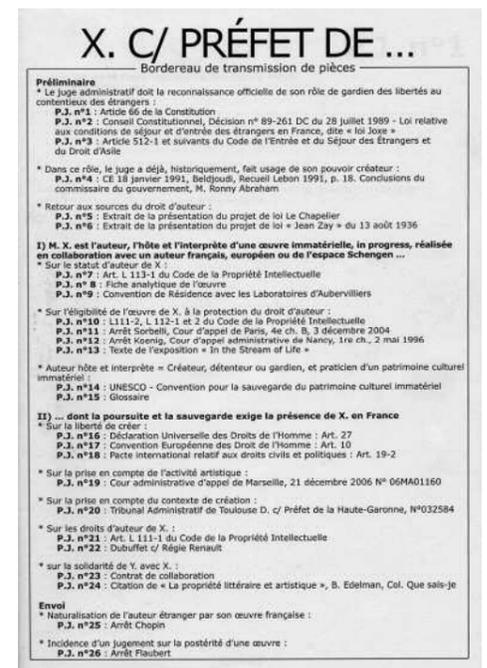
La dégradation est un phénomène de vieillissement physique qui affecte les matériaux ; l'obsolescence se joue, non pas au niveau des matériaux, mais au niveau des matériels (des outils et des machines produits industriellement) et consiste en la mise hors circuit ou en l'éviction d'une technologie remplacée par une nouvelle jugée plus performante. [...]

L'obsolescence technologique, qui a connu avec l'avènement du numérique une accélération sans précédent, concerne au plus haut point l'art

contemporain. Elle fait peser sur les œuvres une lourde menace : face à la disparition de certaines technologies, certaines œuvres ne sont tout simplement plus exposables ou montrables, ne peuvent plus être « réactivées ».

Alors qu'il existe, pour aborder le vieillissement des matériaux des œuvres du patrimoine, un code déontologique et une profession (restaurateur), il n'existe pas, dans le champ des musées, de code déontologique ni de profession susceptibles de gérer et traiter les phénomènes d'obsolescence technologique affectant les œuvres. [...]

En pratique, il en résulte un défaut de gestion des



Dossier de plaidoirie : page 1 sur 36 (Bordereau de transmission de pièces)

Lora Sana & Document of Document

Lora Sana & Document of Document is a project based on a historical research on women's role in art history (Viennese Actionism). Parts of interviews constitute the story and thus the figure of Lora Sana who draws over the documentary images - in order to scrutinize gender roles for fictitious documentation, memory and historiography. ...You're asking why I participated. I thought that the passive role as a victim that we had in society was the subject of our actions. I'm not so sure anymore. I can detect a certain instrumentalization of my body in the photos. That some of them were emphasized happened later on. I also did my own actions. Looking back, those who were not there are the ones who convey the legends...

In spring 2004 Lora Sana materialized for the first time within the performance Lora Sana & phone and was confronted with the figure of a young dedicated artist researching in oral history. The performance was simultaneously enacted in two different spaces: on stage Dertnig as Lora Sana and in a close-by coffeehouse.

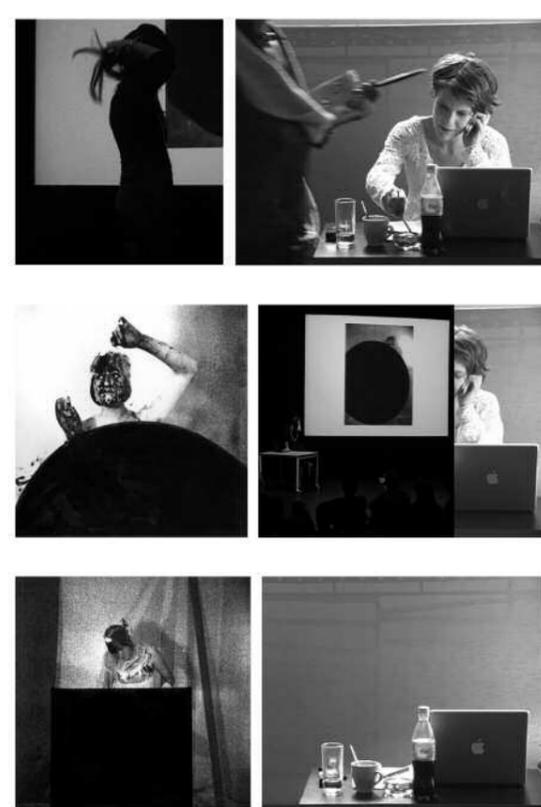
Connected via mobile phones, from different points of view, they raised questions on today's approach towards actionism and its historization in today's popular culture, thus enabling a different view of the legendary images. Every now and then the discussion was interrupted by Hauser's stage directions addressing Dertnig.

The performance lecture Lora Sana & document of document aims to negotiate reproduction, potential nature and purpose of the oral document.

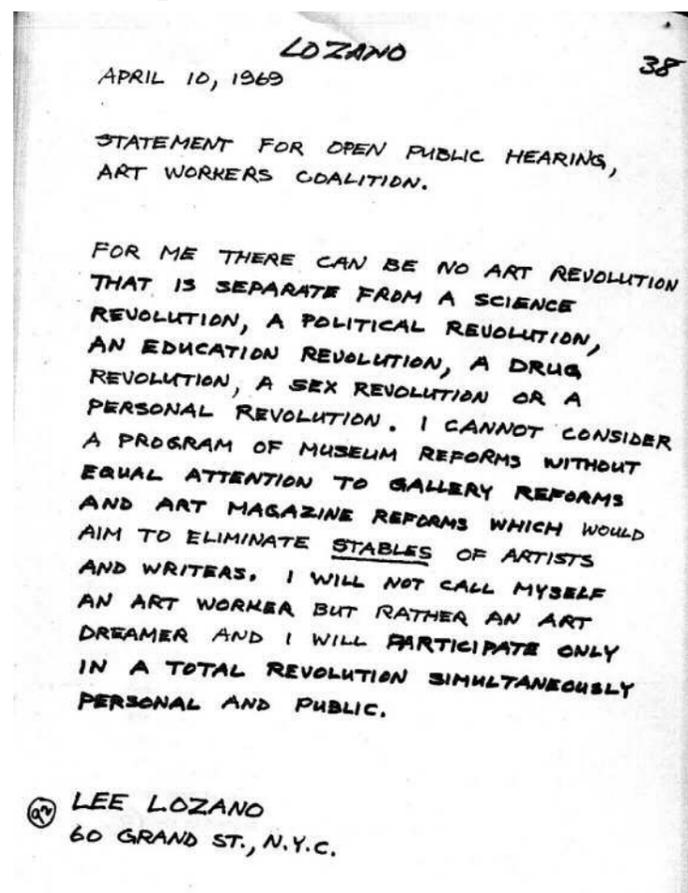
How is it possible, in awareness of the relevance and potential of used archive material, to perform and therefore produce new archive material into an ever changing discourse, especially dealing with a live-performance's immanent immediateness? How can we deal with a compressed materialized former live act from then on following the new material's rules?

Lora Sana & document of document documents a document's documentation.

Dertnig and Hauser appear as themselves, enacting a vivid,



They Said What?



This is an extract from a longer text available on the siteweb www.ecoledumagasin.com/session17

I first came across the statements from the Art Workers' Coalition 1969 Open Hearing while researching the history of artists' involvement in the labour movement. The statements consisted of a stack of photocopies of typewritten and in some cases handwritten documents. Some of the documents had been photocopied multiple times and were barely legible; some of them had been overwritten (this was before word processing, or even computers).

The AWC began in 1969 when the sculptor Takis, along with a group of friends, removed a sculpture from the Museum of Modern Art, because he was not consulted on exhibiting the work, which no longer represented his current art practice. This act drew attention to the conditions for artistic production and the political responsibility of the

artistic community. The broader context was feminism, anti-racism and anti-Vietnam War activism, as well as the critiques of artistic autonomy emerging out of Conceptual Art and Minimalism. The group supporting Takis presented the director of MOMA with a list of 13 demands, one of them being an open hearing on museum reform. They were refused, so they instead held the meeting at the School of Visual Arts on 10 April 1969. Each person read a statement aloud. The statements questioned the artist's role in society, the function of art institutions and the market, and how both were connected to the military-industrial complex.

The passionate, declarative, even manifesto-like nature of the statements called for them to be read aloud, which was what led me to explore the "re-speaking" of the statements in the project *The AWC 1969 Open Hearing Revisited*. What also struck me was their use of oppositional language, which to me seemed lacking in a largely depoliticised art world. Terms such as "revolution" and "liberation" came up quite frequently. There were also some very harsh condemnations of how deeply both culture and cultural institutions were implicated in imperialism and war.

The project, which took place within the framework of the *Journal of Aesthetics and Protest* #5, involved circulating an open call for people to read the *Open Hearing* statements aloud, and also to reflect on the associations, memories and questions brought up by the reading process. I recorded the conversations and posted them online as MP3 files at www.journalofaestheticsandprotest.org.

In a well-known phrase in *On the Concept of History*, Walter Benjamin calls for the historical materialist to explore a particular epoch, life or work out of the continuum of history, or in other words, 'a revolutionary chance in the struggle for the suppressed past' (Benjamin: 1940). It occurred to me that my fascination with the AWC 1969 Open Hearing was along these lines: deliberately using a past moment to interrogate the present.

The statements contradicted those conventional art historical narratives where artists preoccupy themselves with only making art and never become directly involved in politics (conventional art history as historicism).

As documents, the AWC statements also function as a kind of physical evidence of what was said at a particular

point in time, with all its problems and contradictions. Because the documents were mostly typewritten or handwritten, the corrections and editing decisions were visible. While they reflect the technological limitations of the time, there is also something disarming about them, in terms of not hiding mistakes or being too careful about what we say in public.

Reading the statements aloud also means encountering language that we would never use today: certain expressions or phrases that now sound strange and unfamiliar. I am specifically interested in the political language we can comfortably use without losing our credibility, and how the parameters of this "credibility" might shift and change over time, reflecting hegemonic beliefs and codes of proper behaviour. Out of the sense of the failure and exhaustion of certain words ('revolution' as empty rhetoric or radical chic) have we now become much more cautious, and even constricted in how we talk about politics?

I am suggesting that these ideologies and processes of self-censorship have been internalised to the point of becoming instinctive. This is not only a rational, but also an emotional and physical process: certain words feel wrong, they sit awkwardly in our mouths as we speak them. This is one of the reasons I asked people to read the AWC *Open Hearing* documents aloud: so they could physically experience that sense of awkwardness, and, through the recording process, to capture that live negotiation with these words and concepts from another time which now seem inappropriate. In the readings, some people laughed or sounded surprised or shocked when reading the statements.

The AWC 1969 *Open Hearing* statements are compelling for their oppositional spirit. Of course, the point is not to return to 1969; some of the statements are actually quite problematic, and reflect some sexist, racist and homophobic attitudes. What is the most useful about them is how they unsettle the relationship between the past and the present; implicitly they call for new forms of oppositional language.

Kirsten FORKERT

Read the bibliography on the website on www.ecoledumagasin.com/session17

Kirsten Forkert is an artist, critic, activist and PhD student at Goldsmiths College in London, UK.

œuvres à caractère technologique, qui se solde notamment, en l'absence de cadre déontologique et de compétences appropriées, par un défaut de documentation générale des œuvres, (la documentation technique étant le plus souvent passablement approximative), et par un défaut de documentation des interventions, restaurations ou réparations, pratiquées sur les œuvres. La question de la pérennisation est en outre rarement envisagée. [...]

Le projet initié par le C2RMF en mai 2006 affiche une orientation générale résolument scientifique et technique, fondée sur une équipe pluridisciplinaire, associant technicien, scientifique et conservateur.

[...]

Deux axes de travail distincts ont été identifiés :

- Celui des œuvres utilisant des technologies obsolètes mais intrinsèquement liées aux œuvres, parce qu'elles ont été modifiées, voire créées par l'artiste, avec ou sans le concours d'un technicien ou d'un ingénieur ; ou parce que l'effet produit dépend entièrement de la technologie utilisée. [...]

- Celui des conversions de l'analogique vers le numérique [...]

La documentation de l'intention de l'artiste, parfaitement incontournable pour la compréhension de l'œuvre, n'épuise pas nécessairement toutes les ressources et informations nécessaires à la

conservation ou à l'étude préalable en cas de restauration, voire pour envisager la pérennisation d'une œuvre. D'autres corps de métiers, techniciens ou ingénieurs notamment, ayant participé ou non à la conception ou à la réalisation d'une œuvre, constituent des sources complémentaires, également indispensables. [...]

Progressivement, l'équipe travaillant au C2RMF sur les phénomènes d'obsolescence technologique est parvenue à la conclusion qu'il devenait indispensable de compléter la documentation sur l'intention de l'artiste et l'histoire matérielle de l'œuvre par une documentation des conditions de réception ou des effets produits. On obtiendrait ainsi une forme de modélisation, une

Magasin - Centre National d'Art Contemporain
Site Bouchayer-Viallet
155 cours Berriat
38000 Grenoble
t. : +33 (0)4 76 21 95 84
http://www.magasin-cnac.org/

Le Magasin est subventionné par le Ministère de la Culture et de la Communication - Direction régionale des affaires culturelles Rhône-Alpes, la Région Rhône-Alpes, le Département de l'Isère et la Ville de Grenoble.

L'École du Magasin est un programme international de formation professionnelle aux pratiques curatoriales, développé par le Magasin Centre National d'Art Contemporain de Grenoble (France). Dispensé sur dix mois, il rassemble des participants issus de diverses formations (art, histoire de l'art, philosophie, sciences sociales...) autour d'un sujet de recherche devant déboucher sur un projet collectif.

www.ecoledumagasin.com

HORS'D'OEUVRE n° 22
édité par l'association
INTERFACE
12 rue Chancelier de l'Hospital
F - 21000 Dijon
t. / f. : +33 (0)3 80 67 13 86
interface.art@gmail.com
http://interface.art.free.fr
http://www.interface-art.com

Carte blanche à la Session 17
de l'École du Magasin,
Grenoble

Conception graphique :
Frédéric Buisson

Coordination, contacts Agenda :
Nadège Marreau

Relecture :
École du Magasin, Michel Rose

Couverture :
STEPHANIE SEIBOLD
A READER - A Visual Archive,
2006 © S. Seibold

Double page intérieure :
VÉRA FRENKEL
News of the scaffolding archive,
2008 © V. Frenkel

Publié avec le soutien de la
Direction régionale des affaires
culturelles de Bourgogne, du
Conseil régional de Bourgogne,
du Conseil général de la Côte-
d'Or, de la Ville de Dijon et de
l'ensemble des structures
annoncées dans l'agenda.

Impression : ICO Dijon
Tirage 5 000 exemplaires

ISSN : 1289-9518

albi

Moulins Albigeois

(org. Centre d'art le LAIT)
41 rue Porta
81000 Albi
tél. 05 63 38 35 91
ouvert tous les jours sauf mardi et
jours fériés de 14h à 19h
► « à contre-courant travaux *in situ*
et en mouvement » Daniel Buren :
21/06 - 31/10/08

aubusson

Galerie des études, ENSA Site Aubusson

(org. Frac Limousin)
place Villeuneuve
23200 Aubusson
tél. 05 55 83 05 40
ouvert du lun. au ven. de 9h à 12h
et de 14h à 17h
► « puzzle 03 » A. Doret, D. Firman,
F. Eon : 13 - 30/06/08 et
01/09 - 17/10/08

belfort

Théâtre Granit

1 Faubourg de Montbéliard
90000 Belfort
tél. 03 84 58 67 50
ouvert mar. au sam. de 14h à 18h
et le dim. de 15h à 19h
et les soirs de spectacle
► « passe-partout » Séverine Hubard :
19/09 - 19/10/08

besancon

Le Pavé Dans La Mare

7 place Victor Hugo
25000 Besançon
tél. 03 81 81 91 57
ouvert du mar.au sam. de 14h à 18h
► « vingt vers » Alberto Sorbelli :
28/06 - 08/08/08
► « Extraction » Cheng GuangFeng :
27/09 - 21/10/08
► Performances de Cheng GuangFeng :
27/09/08 à 12h et lors du festival
Musiques de Rues : 02 - 05/10/08

brives-la-gaillarde

Lycée Cabanis

(org. Frac Limousin)
mezzanine du lycée général et
technologique Cabanis
6 boulevard H. de Jouvenel
19311 Brive-la-Gaillarde Cedex
tél. 05 55 77 08 98
ouvert du lun. au vend. de 8h à 18h
► «résistance ajustable »
Laurent Terras : jusqu'au 30/06/08

caen

Frac Basse-Normandie

9 rue Vaubenard
14000 Caen
tél. 02 31 93 09 00
ouvert tous les jours de 14h à 18h
sauf les jours fériés
► Myriam Méchita :
jusqu'au 20/09/08

castres

Hotel de Viviers

(org. Centre d'art le LAIT)
35 rue Chambre de l'Edit
81100 Castres
tél. 05 63 59 30 52
ouvert tous les jours, sauf lundi
et jours fériés de 14h à 19h
► Athina Ioannou et Antonello
Curcio : 22/06 - 14/09/08

chatillon-sur-marne

IrmaVepLab

4 place Urbain II
51700 Chatillon sur Marne
tél. 09 61 32 65 71
ouvert du mer. au dim. de 14h à 19h
► « L'anomalie d'Ararat »
I. Cornaro, J. Crépieux, M. Geffraud,
B. Maire, B-M. Moriceau, B. Persat,
R. Zarka : 13/06 - 13/07/08

château-gontier

Chapelle du Genêt

Rue du Général Lemonnier
53200 Château-Gontier
tél. 02 43 07 88 96
ouvert du mer. au dim. de 14h à 19h
► Jean-Michel Sanejouand :
21/06 - 24/08/08
► Ivo Provoost et Simona Denicolai :
13/09 - 09/11/08

chatou

CNEAI

Ile des impressionnistes
78400 Chatou
tél. 01 39 52 45 35
ouvert du mer. au ven. de 10h à 18h,
les sam. et dim. de 12h à 18h
► « Le Feu scrupuleux »
1^{ère} partie - A Constructed World :
jusqu'au 31/08/08
► « Le Feu scrupuleux »
2^{ème} partie - A Constructed World :
07/09 - 21/09/08
► « Albums de famille »
Céline Duval : 21/09/08

commissey

Abbaye Notre-Dame de Quincy

(org. Centre d'art de l'Yonne)
89430 Commissey
tél. 03 86 72 85 31
ouvert tous les jours sauf le mar.
de 10h à 12h et de 14h à 19h
► « Tout s'écoule » Gilles Picouet :
7/06 - 03/11/08

delme

Synagogue de Delme

33 rue Poincaré - 57590 Delme
tél. 03 87 01 35 61
ouvert du mer. au sam.
de 14 h à 18 h, dim. de 11h à 18h
► « Kanon » Katinka Bock :
28/06 - 28/09/08
► concert-performance :
27/06/08 de 18h à 21h
► Julien Prévieux : à partir du
17/10/08

dijon

CAUE de Côte-d'Or

(org. Frac Bourgogne)
24 rue de la Préfecture
21000 Dijon
tél. 03 80 30 02 38
ouvert du lun. au ven. de 9h à 12h30
et 14h à 17h
► « Dimensions variables »
B. Aubertin, A. Chardon,
Fortuyn/O'Brien, A. Gyorfi,
B. Lavier, Y. Le Bozec, Man Ray :
jusqu'au 12/09/08

Frac Bourgogne

49 rue de Longvic - 21000 Dijon
tél. 03 80 67 18 18
ouvert du lun. au sam. de 14h à 18h
► « Tight, Reapealing Boredom »
R. McBride - K. Dedobbeleer :
21/06/08 - 12/09/08
Appartement/Galerie Interface
12 rue Chancelier de l'Hospital

21000 Dijon
tél. 03 80 67 13 86
ouvert de 15h à 19h
du mar. au sam. et sur rdv
► « PMMP » Niek van de Steeg :
7/06 - 26/07/08
► Isabelle Ménétrier :
13/09 - ../10/08

Galerie Barnoud

27 rue Berlier
21000 Dijon
tél. 03 80 66 23 26
ouvert de 15h à 19h
le mer., ven. et sam. et sur rdv
► « le feu gratuit » Serge Onnen :
jusqu'au 5/07/08

fresnes-au-mont

Le Vent des forêts

8 rue des Tassons
55260 Fresnes-au-Mont
tél. 03 29 71 01 95
ouvert du mar. au ven. de 9h à 12h
et de 13h à 17h
► « 100% Vent des Forêts » :
09/07 - 20/07/08

gap

Musée museum départemental

(org. Frac Paca)
6 avenue du Maréchal Foch
05000 Gap
tél. 04 92 51 01 58
ouvert tous les jours sauf mar.
et jours fériés de 10h à 12h
et de 14h30 à 18h30
► « Réveille-toi, on est demain »
P. Alechinsky, G. Collin-Thiébaud,
S. Calle, M. Chevalier, J. Dubuffet,
M.-A. Guilleminot, S. Hantai,
E. Madeleine, R. Matta, A.R. Penck,
A. Rivière, J.-C. Ruggirello, M. Walde :
jusqu'au 21/09/08

grenoble

Magasin

Centre National d'Art Contemporain
Site Bouchayer-Viallet
155 cours Berriat
38000 Grenoble
tél. 04 76 21 95 84
ouvert du mar. au dim. de 14h à 19h
► « Sunset » Andro Wekua :
jusqu'au 24/08/08
► « I Love the Horizon »
R. Ackermann, K. Alexi-Meskishvili,
L. Buñuel, X. de Maria y Campos,
T. Donnelly, J. Jaszchke, M. Kalatozishvili,
M. Kippenberger, E. Michael Klein,
O. Laric, N. Mauss, S. Paradjanov,
E. Partum, S. Parrino, S. Price,
R. Prince, Y. Saint-Laurent, P. Uklanski
proposition : Andro Wekua/Daniel
Baumann : jusqu'au 24/08/08
► « Point.doc » Session 17 - École
du Magasin : jusqu'au 24/08/08

ivry-sur-seine

Crédac

93 avenue Georges Gosnat
94200 Ivry-Sur-Seine
tél. 01 49 60 25 06
ouvert du mar. au ven. de 14h à 18h
► « l'Amour » Stéphane Calais :
12/09 - 9/11/08

joigny

Atelier Cantoisel

32 rue du montant au palais
89300 Joigny
tél. 03 86 62 08 65
ouvert du ven. au dim. de 14h30 à
18h30 et sur rdv
► « objet - la peinture » en partenariat
avec l'École nationale supérieure d'art
de Dijon - œuvres de 20 artistes dont 5
de la collection du Frac Bourgogne :
jusqu'au 4/10/08

la guiche

Chateau de Draver

(org. Seconde Modernité &
Château de Draver)
71220 La Guiche
tél. 03 85 24 67 38
ouvert sur rendez-vous
► « 1929 - 1995 » Gil Joseph
Wolman : 05/07 - 05/09/08

la souterraine

L'Atelier

(org. Frac Limousin)
27 rue de Lavaud
23300 La Souterraine
tél. 05 55 63 19 06
ouvert tous les jours de 15h à 18h
► André Raffray : 1/07 - 17/08/08

limoges

Frac Limousin

Impasse des Charentes
87100 Limoges
tél. 05 55 77 08 98
ouvert du mar. au sam. de 14h à 18h
fermé dimanche, lundi et jours fériés
ainsi que le 12/07 et le 16/08
► « photopeintures » M. Aballéa,
J.L. André, F. Contin-Roux, G. Di Mattéo,
P. Durand, Ernest T., R. Fauquet,
H.-P. Feldmann, R. Fila,
Gilbert & George, R. Hamilton,
P. Klemenciewicz, B. Lavier,
B. & M. Leisgen, R. Lericolais,
D. Michals, A. Raffray, A. Rainer,
Ramon, J. Sabrier, Y. Salomone,
G. Van Elk, K. Walker, I. Wallace,
W. Wegman : 21/06 - 31/10/08

ligny-en-brionnais

Esax Lucius

Les Sertines
71110 Ligny-en-Brionnais
tél. 03 85 25 86 56
ouvert du jeu. au dim.
de 15h à 20h et sur rdv
► « Inselberg rock » Valère Costes :
du 06/07 - 3/08/08

marseille

Frac Paca

1 place Francis Chirat
13002 Marseille
tél. 04 91 91 27 55
ouvert du lun. au sam.
de 10h à 12h30 et de 14h à 18h
fermé les jours fériés
► « Miroir Miroir - La traversée des
apparences » Alice Anderson :
jusqu'au 23/08/08

metz

Frac Lorraine - 49 Nord 6 Est

1bis rue des Trinitaires
57000 Metz
tél. 03 87 74 20 02
ouvert du mer. au dim. de 12h à 19h
sauf jeudi de 14h à 21h
► « you are my mirror 2 : les
lendemains n'ont pas chanté »
D. Narkevicius, G. Didziapetris,
M. Buckingham, N. Pinier :
04/07 - 19/10/08

nevers

Arto

3 place Mossé - 58000 Nevers
tél. 03 86 57 93 22
ouvert mer., ven., sam.
de 15h à 19h et sur rdv.
► « & affinités... » Fanette Mellier :
jusqu'au 19/07/08
► « AUICE » Emmanuel Martinet et
Camille Chabert : 19 - 27/09/08

Quartier des Bords de Loire

(org. Parc Saint Léger)
58000 Nevers
tél. 03 86 90 96 60
ouvert de 19h à minuit
► « tous nos vœux des bords de Loire »
Ron Haselden : 27/09/08

pougues-les-eaux

Centre d'Art Contemporain

Parc Saint-Léger
Avenue Conti
58320 Pougues-les-Eaux
tél. 03 86 90 96 60
ouvert du mar. au dim.
de 14h à 19h et sur rdv
► « Los Angeles confidentiel »
C. Beas, W. Beshty, J. Boysen, L. Craft,
G. Godoy, A. Granat & Drew Heitzler,
K. Grinnan, J. Hoerber, F. Karapetian,
P. Monkkonen, A. Sarkisian, E. Wesley,
M. Ybarra Jr : 29/06 - 21/09/08
► « Cinérama » : C. Beas, J. Hoerber,
Los Super Elegantes, P. Monkkonen,
M. Nelson : 29/06 - 21/09/08

reims

Frac Champagne-Ardenne

1 Place Museux
51100 Reims
tél. 03 26 05 78 32
ouvert du mar. au dim. 14h à 18h
fermé le 14/07/08
► « shadow's moon » Ann Craven :
27/06 - 21/09/08
► « en abrégé » Aurélien Froment :
27/06 - 21/09/08

selestat

Frac Alsace

1 Espace Gilbert Estève
67601 Sélestat Cedex
tél. 03 88 58 87 55
ouvert du mer. au dim. de 14h à 18h
fermé du 4/08 au 10/08/08
► « les cauchemars domestiques »
Cie Degadezo : 27/06/08
► « sept flickers » Miguel Mont :
jusqu'au 21/09/08

solutré

Musée départemental

(org. Frac Bourgogne)
71960 Solutré
tél. 03 80 3 02 38
ouvert tous les jours sauf le mardi
de 10h à 18h et en oct. - nov.
de 10h à 12h et de 14h à 17h
► « j'envoie saluts » Jean Dupuy :
19/09 - 30/11/08

sotteville-les-rouen

Frac Haute Normandie

3 place des Martyrs-de-la Résistance
76300 Sotteville-Lès-Rouen
tél. 02 35 72 27 51
ouvert du mer. au dim.
de 13h30 à 18h30
► Damien Cabanes :
jusqu'au 20/07/08
► Claude Lévêque :
13/09 - 30/11/08

tanlay

Comms du Château de Tanlay

(org. centre d'art de l'Yonne)
Place du Général de Gaulle
89430 Tanlay
tél. 03 86 75 76 33
ouvert tous les jours de 11h à 18h
► Jean-Pierre Pincemin :
02/06 - 26/09/08

thiers

Le creux de l'enfer

Vallée des usines
63300 Thiers
tél. 04 73 80 26 56
ouvert tous les jours de 14h à 19h
► Lili Djourie : 04/06 - 14/09/08
► Mounir Fatmi : 04/06 - 14/09/08

tourrettes-sur-loup

Château-Mairie

(org. Frac Paca)
Place Maximin Escalier
06140 Tourrettes-sur-Loup
tél. 04 93 24 18 93
ouvert du mar. au sam. de 15h à 17h
► « Interactions 2 » G. Aillaud,
D. Angel, E. Arroyo, G. Autard,
L. Cremonini, J.-L. Delbès, M. François,
G. Fromanger, G. Garouste,
G. Ibanez, P. Klemensiewicz,
S. Lucariello, J.-L. Uro, J.-L. Vila :
jusqu'au 01/11/08

valence

Comédie de Valence

(org. Art 3)
place Charles-Huguenel
26000 Valence
tél. 04 75 55 31 24
► « Transit » P. Yacoub & M. Lasserre,
M. Désilets, Y. Khalili, K. Joreige &
J. Hadjithomas, J. Salloum :
19 - 30/05/08

Bon de commande

INTERFACE - HORS'D'OEUVRE
12 RUE CHANCELIER DE L'HOSPITAL
21000 DIJON
tél/fax : 03 80 67 13 86
interface.art@gmail.com

► VERA FRENKEL / HORS'D'OEUVRE N°22

News of the Scaffolding
Archive - Toronto, 2008
420 x 594 mm
Impression offset quadri
sur couché 250 gr
avec certificat de l'artiste
Tirage : 200 exemplaires
Prix : 60 Euros
(+ 4 Euros de frais d'envoi)



► CLAUDE LÉVÊQUE / HORS'D'OEUVRE N°21

Sans titre, 2007
420 x 594 mm
Impression offset 1 coul.
sur couché 250 gr
numérotée et signée
par l'artiste
Tirage : 200 exemplaires
Prix : 30 Euros
(+ 4 Euros de frais d'envoi)



► GUILLAUME MILLET, JOËL HUBAUT, OLIVIER MOSSET, NIEK VAN DE STEEG / HORS'D'OEUVRE N°20

4 x (420 x 594 mm)
Impressions offset
1 coul. (CMJN)
sur couché 250 gr
numérotées et signées
par les artistes
Tirage : 100 exemplaires
Prix de l'ensemble :
150 Euros
(+ 9 Euros de frais d'envoi)



morale
autorité
travail
mérite
yatching-club



► CATALOGUE INTERFACE 2002-2007

280 x 210 mm
120 pages, ill. coul.
coéd. Ensa-dijon, Interface.
Prix : 10 Euros
(+ 3 Euros de frais d'envoi)

Éditions
publication

Si vous souhaitez que vos manifestations soient annoncées dans l'agenda du prochain numéro, une participation de 30 Euros minimum est demandée.