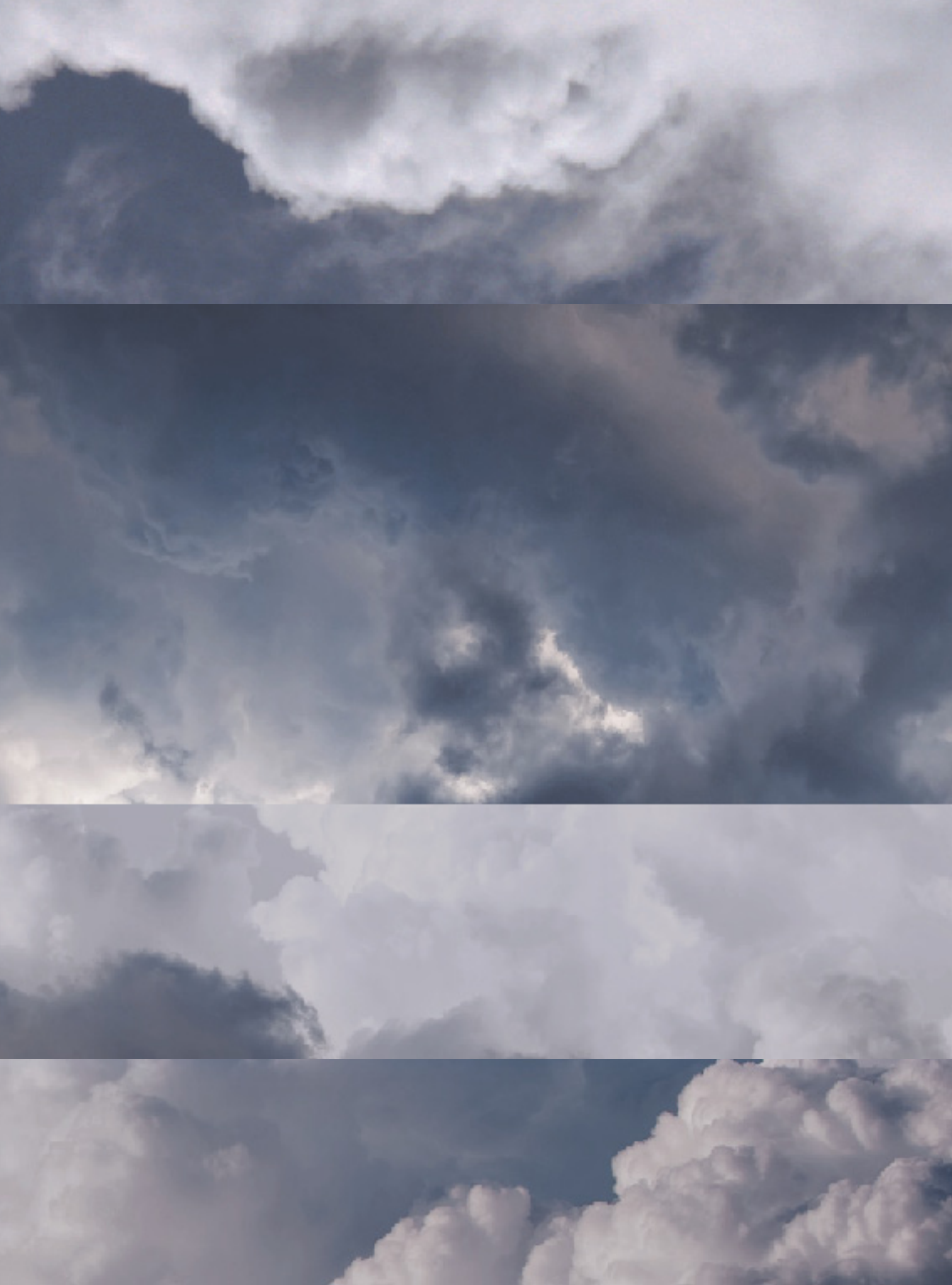


ESPACE
CULTUREL
LOUIS
VUITTON

ESPACE
CULTUREL
LOUIS
VUITTON

Ailleurs

du 11 Février au 8 Mai 2011

SOMEWHERE ELSE

FEBRUARY 11TH — MAY 8TH 2011

AILLEURS

Aujourd'hui, nombre d'artistes élisent « l'ailleurs » comme cadre privilégié de création. On part, on fait des allers et retours, on réalise ou on installe l'œuvre d'art hors de son lieu traditionnel de confection, l'atelier, ou de son lieu d'exposition, la galerie. Cette 14ème exposition de l'Espace culturel Louis Vuitton rend compte des expéditions singulières de quinze d'entre eux. Leur manière de procéder s'inscrit dans une filiation dont le père historique serait Paul Gauguin – l'artiste voyageur par excellence – qui figure en toute légitimité dans cette exposition, de même que Bas Jan Ader ou encore Giovanni Anselmo, tous deux adeptes d'un art du déplacement physique nourricier. Jusqu'au pire dans le cas d'Ader en 1975 : l'artiste hollandais, habitué des prises de risque, disparaît corps et biens dans l'Atlantique qu'il avait décidé de traverser sur une embarcation aussi frêle qu'inappropriée à cette fin, « en quête du miracle ». Caractérisée par le mouvement, cette relocalisation du travail artistique diverge des pratiques in situ émergées voici un demi-siècle telles que le land art notamment.

L'artiste « expéditionniste » n'enracine pas d'abord en un point précis du territoire son propos plastique. Il lui importe plus volontiers de circuler ou d'errer, il moule sa création dans la pratique du nomadisme physique et de l'itinérance culturelle, si caractéristique de la vie à l'ère de la globalisation. Le déplacement, c'est la rencontre avec de nouveaux espaces, avec d'autres humains, et l'occasion de requalifier ses propres repères. On représente alors son propre monde depuis un autre point, gage d'une modulation inédite, renouvelée, que dynamise le principe de la migration. Dans ce cas, la confrontation avec l'espace « autre » emporte tout. Il semble que l'art authentique ne puisse être et ne s'incarner qu'« ailleurs ».

L'exposition *Ailleurs* présente les travaux d'artistes aux démarches fort différentes les unes des autres. La nature de l'expédition à laquelle on se consacre peut être très diverse. Où certains partent au plus loin, dans des zones hostiles pour y fonder villages utopiques ou chercher matière à créer un drapeau original, d'autres entendent s'égayer dans les montagnes, voire randonner sous terre à la façon des taupes. On projette encore, au plus loin, dans la solitude d'une steppe asiatique, d'installer un pont en forme de sculpture et de bijou. Certains attendent de l'expédition une information sur l'état du monde, d'autres la vivent comme une épreuve, d'autres encore, comme une aventure.

Jusqu'à cette ultime forme d'investissement du territoire : partir en balade dans les mondes virtuels générés par la civilisation numérique, d'une dimension infinie. Étant bien entendu, comme l'écrit Dominique Baqué dans *Histoires d'ailleurs* (Regard, 2006), que « les déplacements, aussi impressionnants soient-ils, ne sont pas seulement d'ordre géographique : ils témoignent également d'une authentique dialogique de la pensée avec elle-même, d'une constante remise en cause du donné et des acquis ».

PAUL ARDENNE
Exhibition curator

SOMEWHERE ELSE

"Elsewhere" provides, for many artists today, a favoured creative context. They set off, travelling back and forth, either producing or installing their works of art outside the places in which they are traditionally made (the studio) or displayed (the gallery). This 14th exhibition at the Espace culturel Louis Vuitton tracks the extraordinary expeditions of 15 such artists. Their approach can be traced back in history to Paul Gauguin, who – as the archetypal travelling artist – naturally has his place in the exhibition, as well as, more recently, to Bas Jan Ader or Giovanni Anselmo, both of whom use physical removal as a source of artistic inspiration. With tragic consequences in the case of Ader: in 1975, the Dutch artist – no stranger to risk – vanished somewhere in the Atlantic, which he had decided to cross in a flimsy and quite inadequate craft "in search of the miraculous".

Characterized by movement, this relocation of artistic endeavour differs from the in situ practices that emerged half a century ago, notably land art. The "expeditionist" artist does not start by implanting his creative output at a fixed geographical point. For him, it is more important to move around, to roam, and his work takes shape through nomadic practice or cultural wandering, so typical of existence in this era of globalization. Travel signifies the encounter with new spaces, with other humans, and the opportunity to reconsider one's own values. One can then represent one's world from another standpoint, from a different, renewed perspective, revitalized by the principle of migration. The confrontation with the "other" space thus becomes all-important. It is as if authentic art can only come into being "somewhere else".

The exhibition *Somewhere Else* presents the work of artists whose approaches are extremely diverse. The nature of the expedition on which each artist embarks may vary significantly. Some travel to hostile environments at the ends of the earth in order to found utopian villages or to find the material for an original flag; others aim to amuse themselves in the mountains or to go hiking underground like moles. Others still plan to construct, amid the vast, lonely expanse of an Asian steppe, a bridge like a sculpture or a jewel. Some expect their expedition to inform them about the state of the world, while others see it as a trial or yet an adventure.

Last but not least, there is the ultimate form of territorial occupation: a voyage into the virtual worlds – the infinite dimensions – generated by digital civilization. The one constant, however, as Dominique Baqué writes in *Histoires d'ailleurs* (Regard, 2006), is that "these journeys – impressive as they may be – are not only of a geographical nature: they also evidence an authentic dialogic of thought with itself, a constant questioning of what is given and accepted".

PRÉLUDE

Ici, c'est toujours « ailleurs ». Nous l'apprenons dès notre naissance et nous ne pouvons que vivre dans cet écart, dans cette distance intérieure, que nous éprouvons tantôt comme une blessure, tantôt comme un exil, suscitant soit un besoin d'apaisement, soit un désir d'aventure, le plus souvent les deux en même temps. À moins que nous n'ayons trouvé la formule qui donne à notre vie l'allure toute tracée d'un destin sans surprise.

Il fut un temps où nous ne connaissions pas les limites de notre monde. Mais nous le savions fini, les Grecs du moins nous l'avaient enseigné. La Nature cependant recelait d'invraisemblables prodiges dont le nombre dépassait nos imaginations. À travers leurs récits, quelques voyageurs avaient pu nous donner une idée de leur variété. Ainsi, « ailleurs » était-il le lieu de la profusion des choses dans les plis indistincts du réel et la fable donnait forme à nos interrogations plus qu'elle n'y apportait de véritables réponses.

Aujourd'hui les grandes découvertes, l'exploration méthodique des cinq continents et la « conquête » de l'espace ont étendu les limites du monde jusqu'aux confins de notre système solaire. La conscience que nous avons désormais d'une expansion sans fin de l'univers a provoqué en nous un vertige angoissant dont Pascal en son temps avait déjà fait l'expérience solitaire. Du même coup, et paradoxalement, tout se passe comme si ce monde s'était refermé sur nous et comme si notre planète était devenue trop petite. Nous la percevons à présent comme un jardin dont chacun est responsable.

Dans ce monde-ci, nous voyageons grâce aux images plus sûrement qu'à bord d'un long courrier, si rapide soit-il. Nous voulions « changer d'air », mais c'est toujours le même air que nous respirons, conditionné dans les engins qui nous transportent, ou dans les maisons qui nous accueillent et parfois nous enferment. Nous « faisons » le cap Nord ou la Tasmanie, Bali ou la Terre de feu, comme on fait un hold-up pour prendre ce que personne ne nous a donné et que nous ne pouvons échanger contre aucune espèce de réalité.

Nous ne sommes pourtant pas condamnés aux écrans et aux papiers glacés. C'est la vertu des artistes de nous le rappeler même lorsqu'ils manipulent des photographies et des vidéos. Car l'art est toujours « ailleurs », jamais là où on l'attend. Trop de réel déréalise le monde et les images qui, en aplatissant les perspectives, semblent destinées à en combler les vides pour enrayer le vertige qu'ils provoquent en nous. Soyons réalistes, disent les experts en réel en faisant résonner la surface creuse, lisse et uniforme des choses dont ils nous parlent.

L'art dérange parce qu'en découvrant les aspérités et la complexité de ce monde, il nous renvoie à nos singularités et à nos solitudes auxquelles les artistes sont toujours confrontés, qu'ils franchissent les océans, traversent les déserts, escaladent les montagnes ou restent travailler dans leurs ateliers. L'art demande d'imaginer le réel pour mieux le percevoir, il exige que le sol se dérobe sous nos pieds et que nos corps soient plus légers que l'air. Alors l'exotisme de « l'ailleurs » devient cette diversité du sensible ou cette « esthétique du divers » que l'*exote* dont parle Victor Segalen sait mieux percevoir que quiconque.

Or, n'est-ce pas précisément ce qu'a compris l'artiste, que « ailleurs », il n'y a rien d'autre à voir que ce que nous côtoyons ici et dont nous reconduisons machinalement les conditions de visibilité, ou plutôt d'invisibilité ? Ce qui nous manque le plus souvent, ce n'est pas l'autre mais nous-mêmes : doutant de notre monde et cherchant un sens à nos vies, nous croyons parfois le trouver à l'autre bout de la planète, n'importe où et presque n'importe comment. Mais celui qui a entrepris le véritable voyage, dont l'art est peut-être la forme la plus accomplie, sait bien, au fond, qu'« ailleurs » est toujours ici et que les autres en sont le visage le plus proche et le plus lointain, la question première qui nous donne envie de découvrir et de bâtir de nouveaux mondes.

GILLES A. TIBERGHIEN
Philosopher

PRELUDE

Here is always "somewhere else". We learn this from birth, and we cannot help but live with this gap, this inner distance, which we experience sometimes as a wound, sometimes as an exile, arousing in us either a need to be soothed, or a yearning for adventure, and most often both at the same time. Unless we have found the formula that gives our life the straight and narrow appearance of a destiny devoid of surprise.

There was a time when we did not know the limits of our world. But we knew it was finite – that, at least, the Greeks had taught us. However, Nature concealed extraordinary wonders, the number of which baffled our imaginations. The accounts of a handful of travellers gave us some idea of their variety, and so "elsewhere" became the place of a profusion of things in the vague folds of reality, and fable gave shape to our questions, rather than providing proper answers.

Today, the great discoveries, the methodical exploration of the five continents and the "conquest" of space have extended the limits of the world right to the borders of our solar system. Our consciousness of the endless expansion of the universe has stirred in us a terrifying dizziness of the kind Pascal in his day experienced alone. At the same time, and paradoxically, it is as if the world had closed in upon us and our planet had become too small. We now perceive it as a garden for which each of us is responsible.

In this world, we travel through images more surely than on board long-haul flights, however quick these might be. We want "a breath of fresh air", but it is always the same air we breathe, conditioned in the vehicles that transport us, or in the houses that accommodate us and, sometimes, shut us in. We "do" the North Cape or Tasmania, Bali or Tierra del Fuego as we do a hold-up to take what nobody gave us and what we cannot exchange against any sort of reality.

And yet we are not condemned to screens and glossy images. It is the virtue of artists to remind us of this, even when they themselves deal in photography and video. Because art is always "somewhere else" – and never where you expect it. Too much reality makes the world unreal, and images, by flattening perspectives, seem destined to fill the void in order to stop the sensation of dizziness they provoke within us. Let's be realistic, say the reality experts, tapping the smooth, even and hollow surface of the things they are talking about.

Art is unsettling because, by uncovering the asperities and the complexity of the world, it highlights our own singularities, our own solitudes – these things which artists must always confront, whether they sail oceans, cross deserts, climb mountains or work quietly in their studios. Art requires that the artist should imagine reality, the better to perceive it; it demands that the ground should fall away beneath our feet and that our bodies should be lighter than air. And so the exoticism of elsewhere becomes a diversity of sensibility or an "aesthetic of the diverse" which the *exote*, to use Victor Segalen's term, can perceive better than any of us.

Isn't that precisely what the artist is, who has understood that "somewhere else" there is nothing else to see, but that with which we are already familiar, and which we maintain mechanically in its conditions of visibility – or rather invisibility? What we are missing, most of the time, is not the other, but ourselves: doubting our world, and looking for a meaning to life, we sometimes believe we will find it at the other end of the earth, anywhere and almost anyhow. But whoever has truly undertaken this journey – of which art is perhaps the most accomplished form – knows very well that, fundamentally, "elsewhere" is always here, and that others are its closest and most distant face, the first question that makes us want to discover and to construct new worlds.

BAS JAN ADER — 10
ANDREAS ANGELIDAKIS — 14
GIOVANNI ANSELMO — 18
TÏA-CALLI BORLASE — 20
ALIX DELMAS — 22
YANN DUMOGET — 24
PAUL GAUGUIN — 26
MARC HOROWITZ — 28
FABRICE LANGLADE — 30
OLIVIER LEROI — 34
JOANNA MALINOWSKA — 36
LUC MATTENBERGER — 38
LAURENT MULOT — 40
LUCY ET JORGE ORTA — 42
FERNANDO PRATS — 44
LAURENT TIXADOR
ET ABRAHAM POINCHEVAL — 46

In Search of

the Miraculous"

art & project

bulletin 89

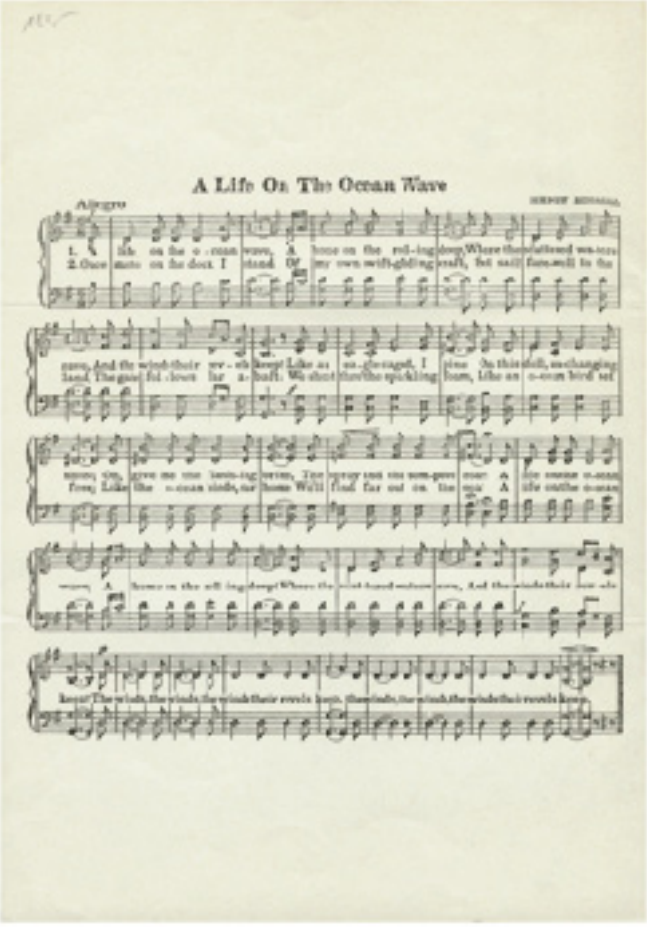
1001 amsterdam
[illegible]
(020) 75 39 19

[illegible]
printed matter to

bas jan ader

"in search of the miraculous"
(songs for the north atlantic: july 1975 -)

in cooperation with the claire s. copley gallery, los angeles, usa, and the groninger museum, groningen, holland



p. 10-11-12 : « In Search of the Miraculous, Bulletin of ART & PROJECT n°89 ». 1975
Courtesy : MBVB, Rotterdam. ©Museum Boijmans Van Beuningen, library

BAS JAN ADER

Bas Jan Ader est d'abord connu pour sa proximité avec l'art corporel, envisagé dans son cas de manière extrême, avec lequel il se familiarise après son installation en Californie, en 1963. Peu de temps avant le célèbre « Shoot » de Chris Burden (en 1971, au F Space de Santa Ana, l'artiste américain se fait tirer dessus à la carabine 22 long rifle et son bras gauche est traversé par une balle), Ader expérimente ses « Falls », une série de chutes mémorables. Sans ménagement, il se laisse tomber du faîte d'un pavillon et s'écrase dans un buisson, huit mètres plus bas. Une brève séquence cinématographique, devenue culte, le montre roulant en bicyclette le long d'un canal d'Amsterdam dans l'eau duquel il achève son parcours, stoïque. Un autre de ses défis : demeurer le plus longtemps possible suspendu à une branche d'arbre, jusqu'à la chute, par manque de force.

Artiste excentrique que Bas Jan Ader ? Artiste des expériences radicales plutôt, comme lorsqu'il s'oblige à se tirer des larmes pour pleurer, en de longs exercices de concentration. Ou comme lorsqu'il envisage en 1975, mu par un irrépressible désir de l'expérience limite, de traverser l'Atlantique sur une embarcation de petite dimension (« In Search of the Miraculous II »). L'esquif est, selon ses propres dires, « inapproprié » et le projet, une « performance » déraisonnable mais pourtant mise à exécution en toute conscience du risque. Ader, dans sa démarche, se dit « à la recherche du miracle », un miracle que la volonté artistique, chez lui sans mesure, le pousse irrémédiablement à pister.

Cette aspiration au sublime existentiel en passe chez l'artiste hollandais par le double rappel à l'innocence (il faut croire à l'impossible et le rendre possible), ainsi qu'à l'engagement sans condition (l'art, on s'y donne en tout ou l'on ne s'y donne pas). Personnalité somme toute ordinaire que celle de cet artiste récupéré après coup par le mythe, si tant est que l'on considère sa « manière » par le prisme du modernisme et de sa poétique propre, pétrie du culte de l'absolu, de Rimbaud à John Cage. Bas Jan Ader ou l'artiste total, rien de plus mais rien de moins.

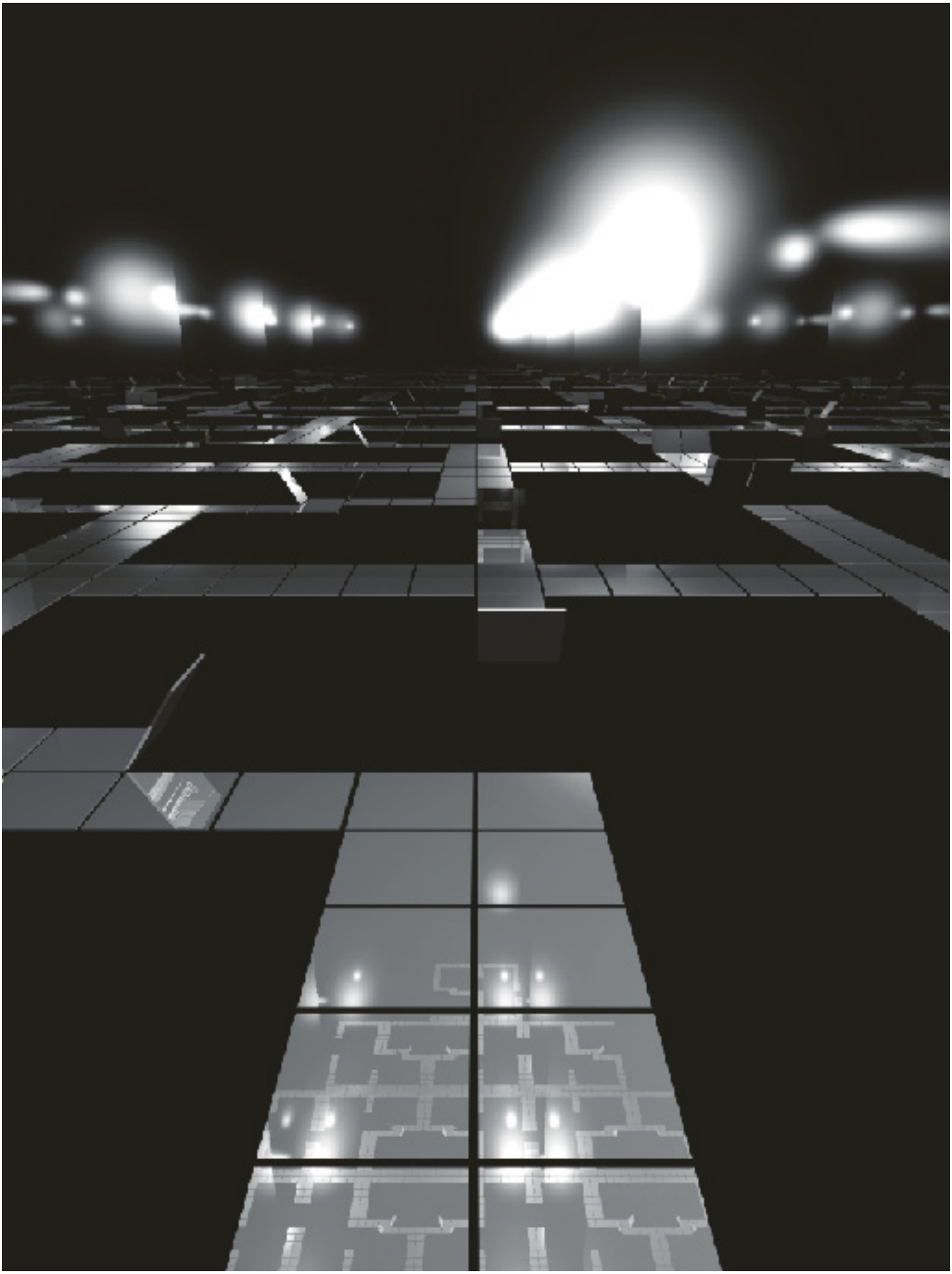
« L'ailleurs » avec lequel compose Bas Jan Ader, c'est celui que voudrait nier la pratique artistique, une pratique conçue par l'Homme comme une forme de dépassement, d'abolition des contradictions, comme territoire total de vie. Pour celui qui crée, il n'y a plus d'« ailleurs », la création englobe le monde dans sa totalité, un monde qui peut loger dès lors, disait l'écrivain James Joyce, en une métaphore heureuse, « dans une coquille Saint-Jacques ». Prenant la mer pour l'Europe depuis l'Amérique du nord, comme il s'y emploie lors de l'expédition qui lui sera fatale, Bas Jan Ader associe le monde à son projet créatif. Océan, déplacement, enjeu, désir de domptage des éléments, espoir en une compréhension miraculeuse de la Nature pour son projet… Tout se rejoint, s'unifie et se superpose. Ce dont l'océan, matière physique et sans âme, n'aura cure. Neuf mois après son départ, le bateau de l'artiste est retrouvé sur une côte d'Irlande, vide.

Bas Jan Ader initially became known for his proximity with body art, of which he was a particularly extreme exponent, and with which he became familiar after settling in California in 1963. Shortly before Chris Burden's famous "Shoot" (in 1971, the American artist arranged for himself to be shot with a 22 long rifle at the F Space gallery in Santa Ana, the bullet going through his left arm), Ader was experimenting with his memorable series of "Falls". With total disregard for his own safety, he allowed himself to tumble from the roof of a house, landing in a bush ten yards below. A short film sequence, which has attained cult status, shows him cycling along a canal in Amsterdam and finishing, stoically, in the water. Another challenge he set himself was to hang for as long as possible from the branch of a tree until, exhausted, he dropped to the ground.

Was Bas Jan Ader an eccentric artist? It would be more accurate to define him as an artist of radical experiments, as when he made himself shed tears in a lengthy exercise in concentration. Or when, in 1975, driven by an irresistible desire to explore extremes, he resolved to cross the Atlantic in a pocket cruiser ("In search of the Miraculous II"). The craft, by his own admission, was "inappropriate", and the entire project was an irrational "performance", yet one undertaken in complete awareness of the risk involved. Ader defined his approach as a quest for the miraculous, which his limitless creative will impelled him to pursue.

For the Dutch artist, this aspiration to the existential sublime depended both on a call to innocence (you have to believe in the impossible and make it possible) and on an uncompromising commitment (you either devote yourself to art entirely, or not at all). Though he achieved legendary status after the event, his was, perhaps, an ordinary personality – at least if we consider his "manner" in the context of modernism and its inherent poetics, steeped in the cult of the absolute, from Rimbaud to John Cage. Bas Jan Ader or the total artist – nothing more, but nothing less.

The "elsewhere" of Bas Jan Ader is something artistic practice attempts to deny, conceived as it is by man as a way to transcend existence, to abolish contradictions, to provide a total territory for life. For the person who creates, there is no "somewhere else"; creation encompasses the whole world – a world which, to borrow the elegant metaphor of James Joyce, can be held "in a scallop". When he set sail for Europe from North America, as he did on his final fateful expedition, Bas Jan Ader drew the world into his creative ambition. Ocean, journey, challenge, urge to tame the elements, hope that Nature would miraculously understand his project… All this came together, unified, overlapped. But the ocean, physical and soulless, cared not. Nine months after the artist set sail, his boat was found off the coast of Ireland – empty.



« Mirrorsite CircleFour ». 2002. Courtesy : l'artiste et Analix Forever, Genève. ©Andreas Angelidakis
p. 16-17 : « Mirrorsite Build ». 2002. Courtesy : l'artiste et Analix Forever, Genève. ©Andreas Angelidakis

ANDREAS ANGELIDAKIS

Andreas Angelidakis, architecte de formation, travaille à la frontière de la culture Internet et de la production architecturale traditionnelle, à l'interface entre le monde réel et les cités virtuelles. Il explore, mieux, crée, de nouveaux espaces, des nuages pour habiter (« Cloud House », 2007), des hôtels alvéolaires (« Blue Wave », 2006), des espaces mouvants, des villes entières, voire des planètes, habitées d'hommes et d'arbres dont les troncs semblent corps et les branches, bras, tel « ScreenTree » (2006) : un objet virtuel, conçu par une communauté d'internautes. Son œuvre, plus qu'aucune autre, illustre la relation particulière qui existe aujourd'hui entre l'environnement Internet et le monde naturel.

Scénographe du merveilleux, dans la lignée d'un Yona Friedman, Andreas Angelidakis nous propose encore avec « Walking Building » (2006) un musée à rebours de ceux, spectaculaires surtout, que créent depuis deux décennies les « starchitectes ». Les artistes, nous dit-il, n'ont besoin ni de salle, ni de chef-d'œuvre : leurs musées sont leurs ordinateurs; leurs œuvres, leurs écrans; leurs mémoires, des nuages de données auxquelles ils peuvent accéder sans limite d'horaire, de lieu ou de contenu. Angelidakis accepterait-il à l'occasion de scénographier des expositions (Biennale d'Athènes « Heaven », en 2009), l'espace d'exposition étant pour lui, par excellence, virtuel. Dans cet espace sans topographie physique, le musée peut devenir la ville – sinon la vie même. Au Jeu de Paume, où Angelidakis a exposé en 2009 (en collaboration avec Angelo Plessas), l'architecture devient la forme physique, vernaculaire et clandestine de propositions aussi diverses que des lectures de poésie robotique ou que la création d'un Observatoire des nouveaux réseaux sociaux.

Andreas Angelidakis considère le web comme un lieu réel où les liens sociaux se développent et se reportent sur notre « réalité virtuelle ». Il rejoint en ceci Miltos Manetas, artiste grec lui aussi, créateur du concept « Neen », de la biennale virtuelle du Withney Museum (New York) et de « L'Orphelinat électronique » de Los Angeles, un projet qui réunit les deux artistes autour de la question de la culture virtuelle des adolescents à la dérive.

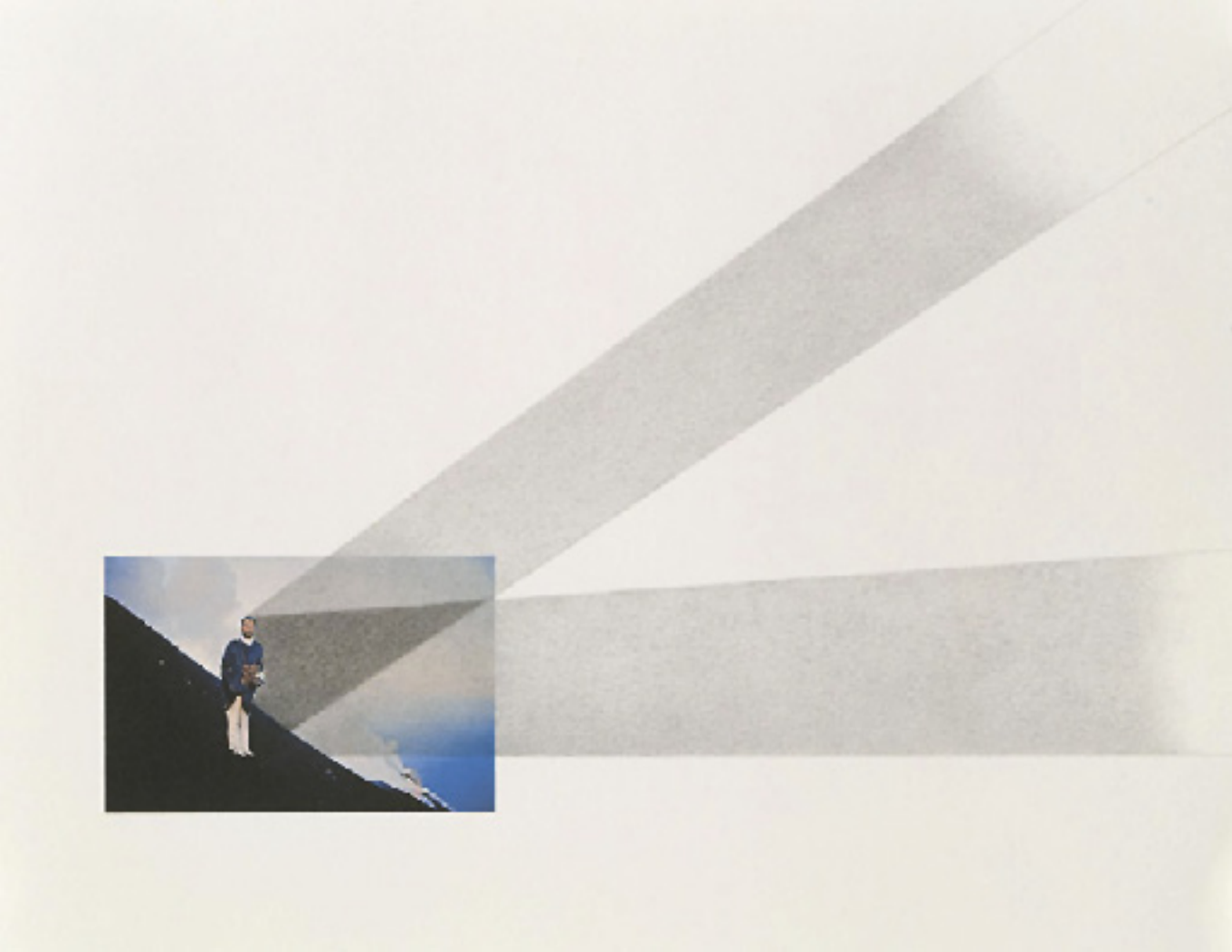
La série « Mirrorsites » (2002-2010) exposée ici, explore dans les reflets infinis de miroirs mouvants, la possibilité d'un monde qui se clone : les constructions n'en finissent pas de s'écrouler pour être remplacées par elles-mêmes, laissant derrière elles des copies. Dans ce monde, Angelidakis évolue comme dans un laboratoire où l'idée et la construction se rejoignent. L'artiste y expérimente une architecture de l'hypermodernité, un lieu de spéculation qui reflète en lui-même l'imaginaire des cités de demain. Dans chaque miroir, de nouveaux espaces et de nouveaux paysages se recréent constamment, en une répétition infinie devenue la forme du monde même, hypnotique et méditative. « L'ailleurs » est, dans ce cas, un « ailleurs » de l'esprit, le plus ouvert, le plus infini qui soit.

An architect by training, Andreas Angelidakis works on the border of digital culture and conventional architectural production, at the interface between the real world and virtual cities. He explores – better, creates – new spaces, clouds to live in ("Cloud House", 2007), honeycomb hotels ("Blue Wave", 2006), moving spaces, entire cities and even planets inhabited by men and trees with trunks like bodies and branches like arms, such as "ScreenTree" (2006), a virtual object conceived by an on-line community. His work, more than that of any other artist, exemplifies the distinctive relationship that now exists between the digital environment and the natural world.

A scenographer of the marvellous, in the tradition of a Yona Friedman, Andreas Angelidakis offers us, with "Walking Building" (2006), a riposte to the spectacular museums churned out over the past two decades by the world's "starchitects". Artists, he tells us, do not need galleries or masterpieces: their museums are their computers; their works, their screens; their memories, clouds of data which they can access free from constraints of time, place or content. Even though, on occasion, Angelidakis does agree to design exhibitions ("Heaven", 2009 Athens Biennale), the exhibition space is, for him, virtual *par excellence*. In this space devoid of physical topography, the museum can become the city, if not life itself. At the Jeu de Paume in Paris, where Angelidakis displayed his work (in collaboration with Angelo Plessas) in 2009, architecture became the physical, vernacular and clandestine form of propositions as diverse as robot poetry readings or the creation of an observatory of new social networks.

Andreas Angelidakis regards the web as a real place where social bonds develop and transfer to our "virtual reality". In this, he resembles another Greek artist, Miltos Manetas, who created the "Neen" concept, the virtual biennial of New York's Whitney Museum and the "Electronic Orphanage" in Los Angeles, a project that brings together both artists around the question of the virtual culture of troubled teenagers.

The "Mirrorsites" (2002-2010) series displayed here explores, in the infinite reflections of moving mirrors, the possibility of a world being cloned: the constructions are continually collapsing, to be replaced by themselves, and leaving behind them copies. Angelidakis moves around this world as if around a laboratory where the idea and the construction are one. Here, the artist tests out an architecture of hypermodernity, a place of speculation which reflects in itself the imagery of cities of the future. In each mirror, new spaces and new landscapes are constantly recreated in an infinite repetition that becomes the form of the world itself, hypnotic and meditative. "Somewhere else" is, in this case, an "elsewhere" of the mind – the most open and the most infinite imaginable.



« La Mia Ombra Verso L'Infinito Della Cima Dello Stomboli Durante L'Alba Del 16 Agosto 1965 ». 1965-2000
Courtesy : Marian Goodman Gallery, New-York. ©Giovanni Anselmo

GIOVANNI ANSELMO

Giovanni Anselmo est une figure majeure de l'arte povera, une tendance artistique née en Italie à la fin des années 1960 et interrogeant le « vivant ». « 325 millions d'années » : ce simple morceau d'anthracite est beaucoup plus qu'un peu de charbon récupéré. La matière carbonée, c'est une substance faite d'éléments jadis vivants, décomposés en milieu anaérobie, tels que bois, débris organiques ou animaux morts. Comment mieux dire le temps, en tel cas, celui de la très longue durée, excédant la vie humaine ?

Comment mieux dire encore, en dépit de l'apparente inertie de la matière, la métamorphose et la mutation ? « Torsion » : ce bloc de ciment parallélépipédique est surmonté d'une barre de bois prise dans des lanières de cuir que leur torsion maintient en tension contre la cimaise de l'espace d'exposition, comment mieux dire, cette fois, la force et l'énergie ? L'arte povera a la passion de la « physique », de la « nature » (*phusis*, en grec), y compris pour ce qu'elle a d'invisible, d'humainement non perceptible.

Giovanni Anselmo artiste de « l'ailleurs » ? Bien des œuvres en rendraient compte, à commencer par cette extraordinaire photographie agrandie le montrant de dos avancer dans un paysage uniforme optiquement saisi par l'oculus de l'appareil photo, comme s'il s'agissait d'une surface murale, d'une muraille considérable. Le titre de cette composition visuelle, « Entrer dans l'œuvre », codifie un impératif : l'art réside moins dans les programmes, la reconduction des pratiques et des styles, que dans une aventure, celle d'un rapport tendu, imaginatif et conquérant avec l'espace-temps, qu'il faut aller chercher. Entrer dans l'œuvre, c'est entrer dans la nature du monde et donc de soi. C'est créer en intronisant le principe impératif et fondateur du déplacement. Nous ne serions pas nous-mêmes sans nous excentrer sans cesse, sans faire l'effort de nous rendre « ailleurs ».

« Mon Ombre projetée vers l'infini au sommet du Stromboli au lever du soleil, le 16 août 1965 » est d'abord une photographie prise par un ami de l'artiste lors d'une marche à flanc de volcan. C'est aussi l'équivalent d'un exercice de localisation. La position du soleil, de l'autre côté du volcan, prive Giovanni Anselmo de son ombre, projetée « de manière invisible dans l'espace » et le mettant en relation, « par l'intermédiaire de cette ombre invisible, avec la lumière, avec l'infini ». La photographie, une fois développée, est reportée par l'artiste sur une feuille blanche où Anselmo suggère ce flux au moyen du dessin de tracés géométriques indiquant des directions dans l'espace. Si notre corps est bien le centre du monde, il n'en est pas moins le résident ponctuel de cet « ailleurs » total qu'est l'infini. Entre l'infiniment petit et l'infiniment grand, Giovanni Anselmo positionne son corps quelque part au milieu d'un immense autre part. L'artiste, en 1980, a représenté l'Italie lors de la Biennale d'art contemporain, où il a obtenu un Lion d'or pour l'ensemble de son œuvre.

Giovanni Anselmo is a leading figure of the arte povera movement, which emerged in Italy during the late 1960s and drew on the living world. "325 million years": this piece of anthracite is more than a lump of coal somebody just picked up. Carbon is composed of elements that were once alive, decomposed in an anaerobic milieu, such as wood, organic waste or dead animals. What better way to express time – in this case, a very long period of time, far beyond the human lifespan?

And what better way to express – despite the apparent inertia of the substance – the notions of metamorphosis and mutation? "Torsion": this parallelepipedal concrete block is topped with a wooden bar held by leather straps whose torsion keeps them straining against the wall of the exhibition space. What better way to express, this time, the idea of force and energy? Arte povera is fascinated with the physical world, with nature (*phusis* in Greek), including the parts of it that are invisible and not humanly perceptible.

Can Giovanni Anselmo be defined as an artist of "elsewhere"? Many of his works indeed support this characterization, starting with the extraordinary photographic enlargement showing him from behind walking in a monotonous landscape optically captured by the oculus of the camera as if it were a vast flat surface, like a wall. The title of this visual composition, "Entering the work", suggests that art is less about programmes, or the renewal of practices and styles, than about adventure, a dynamic, imaginative and triumphant relationship with space and time, which the artist must actively seek out. To enter the work is to enter the nature of the world and – consequently – of oneself. It is to create while establishing the imperative and fundamental principle of removal. We will not be ourselves without constantly reaching beyond ourselves,without making the effort to go "somewhere else".

"My shadow turned towards infinity on the top of Stromboli at dawn on 16th August 1965" is first of all a photograph taken by a friend of the artist as they walked on the side of the volcano. It is also the equivalent of an exercise in localization. The position of the sun, on the other side of the volcano, deprives Giovanni Anselmo of his shadow, which is cast "invisibly in space", putting him in touch, "by the intermediary of this invisible shadow, with light and infinity". Once the photograph was developed, Anselmo positioned it in the middle of a sheet of plain paper, on which he suggested this flux by means of geometric lines indicating directions in space.

If our body is indeed the centre of the world, it is nonetheless the occasional resident of the total "elsewhere" we call infinity. Between the infinitely small and the infinitely big, Giovanni Anselmo positions his body somewhere in the middle of an immense elsewhere. In 1980, Giovanni Anselmo represented Italy at the Venice Biennale, where he was awarded the Golden Lion for his career achievement.

« Respirare, parfois respirer est vraiment difficile. Sculpture membrane de voyage n°1 ». Preah Kahn, Cambodge, 2006
Courtesy : l'artiste. ©Tïa-Calli Borlase

TÏA-CALLI BORLASE

Tïa-Calli Borlase crée au début des années 2000 ses premières « Sculptures membranes », de singuliers agencements tridimensionnels. Ces sculptures insolites la qualifient comme une artiste du désir. Qu'entendre par là ? Chacune des « Sculptures membranes », par sa forme, mais aussi au regard de ce qu'elle suggère, a pour effet de titiller l'esprit, tandis que le manque, à son contact, est ressenti avec acuité. L'énoncé plastique, moins descriptif que métaphorique, dynamise ici l'imaginaire, il invite à la rêverie, il décline l'innommable du fantasme.

Réalisées en série, les « Sculptures membranes » relèvent de la création textile, une confection revisitée pour l'occasion dans sa manière, comme dans sa signification. Elles adoptent des caractères communs et récurrents. Il s'agit-là, en premier lieu, d'assemblages. En l'occurrence, ceux d'éléments de lingerie féminine ou de passementerie : coques de soutien-gorge, lacets, rubans, lanières, baleines…, que l'artiste appareille de façon toujours suggestive. Le matériau utilisé, d'ordinaire réservé aux mercières et autres dentellières, est agencé comme s'y prendrait un compositeur floral. De ce travail d'agencement, il résulte des compositions qui évoquent autant de bouquets, une intégration de formes ou de couleurs non homogènes, de nature, parfois, à s'entrechoquer.

« L'ailleurs », à présent. Combinaisons de matériaux de confection détournés de leur usage vestimentaire, les « Sculptures membranes » sont aussi des sculptures « de voyage ». Confectionnées dans des chambres d'hôtel au plus loin de la résidence de l'artiste (le plus souvent en Extrême-Orient, avec des éléments achetés dans des magasins locaux de lingerie), elles font l'objet d'une présentation in situ toujours fonction de l'endroit qui les accueille, souvent un temple (au Cambodge, au Laos, en Chine…) et, en celui-ci, un lieu toujours sélectionné avec soin. Cela, à l'insu des occupants, officiants, fidèles ou touristes, le temps, pour l'artiste occupée à son accrochage, d'éprouver le frisson de la clandestinité et de prendre une photographie « mémoire ».

Cette inscription des « Sculptures membranes » dans un espace lointain et lesté de métaphysique agit comme une surcharge de présence et de sens. L'œuvre ainsi projetée du site souligne une spécificité, périmètre sacré, recoin secret ou encore espace de liaison ou de tension entre nature minérale du bâtiment, lumière du jour et environnement. Les « Sculptures membranes » dépassent en cela l'héritage dans lequel elles s'inscrivent par leur matière et par leur forme, celui de Eva Hesse ou de Robert Morris, au profit d'un étrange cérémonial de relocalisation.

Cavalière émérite, Tïa-Calli Borlase développe parallèlement à ses « Sculptures membranes » divers projets plastiques relatifs au cheval et au cavalier, en s'inspirant librement d'habillages caractéristiques de contrées non-occidentales. Dans cette perspective future : créer ailleurs un ballet équestre singulier, métissé et transculturel.

It was in the early 2000s that Tïa-Calli Borlase created her first "Membrane sculptures", strange and intriguing three-dimensional arrangements that define her as an artist of desire. What does that imply? Each of these "Membrane sculptures", by its form – and by what that form suggests – has the effect of titillating the mind, while the absence of something, on contact with it, is experienced with intensity. The aesthetic proposition, less descriptive than metaphorical, stimulates the imagination, breeding dreams and fantasies.

Produced in batches, "Membrane sculptures" are, in a sense, manufactured textiles, yet both the method and the meaning are revisited for the occasion. They share common and recurrent characteristics. First and foremost, they are assembled from elements of female underwear or decorative trim – bra cups, laces, ribbons, straps, stays – which the artist always puts together in a suggestive manner. The materials used, generally reserved for seamstresses and haberdashers, are elaborately arranged as if by a florist. The resulting compositions evoke bouquets with their integration of diverse, and sometimes clashing, colours and shapes.

And now to "somewhere else". Combinations of clothing materials removed from their habitual purpose, "Membrane sculptures" are also "travel" sculptures. Created in hotel rooms far from the artist's place of residence (usually in the Far East using elements purchased in local lingerie stores), they are then displayed in situ in a specific location, often a temple (in Cambodia, Laos or China), and – within it – in a carefully chosen place. The whole process happens unbeknown to the occupants, be they officiants, worshippers or tourists, and lasts just the time it takes for the artist to hang up her work, to experience the thrill of secrecy, and to take a "souvenir" photograph.

The setting of "Membrane sculptures" in a distant, metaphysical space adds to the intensity of their presence, the complexity of their meaning. The work thus projected from the site underlines a specificity – a sacred perimeter, a secret corner, or a space of tension and interaction between the mineral nature of the building, the daylight and the environment. In this respect, "Membrane sculptures" go beyond the tradition to which they belong by virtue of their material and their form – that of Eva Hesse or Robert Morris – and become part of a strange ritual of relocation.

An accomplished horsewoman, Tïa-Calli Borlase develops, alongside her "Membrane sculptures", a variety of artistic projects with an equestrian dimension, freely inspired by the traditional riding dress of non-Western countries. She plans in the future to create, elsewhere, a strange equestrian ballet blending influences and cultures.

« Sauces ». 2007
Courtesy : l'artiste. ©Adagp, Paris 2010

ALIX DELMAS

Alix Delmas conçoit et pratique l'art comme un accompagnement vital permanent. Formule banale ? Pas tant que ça, ainsi qu'en rendent compte ses œuvres, mettant l'artiste au centre de sa création. Le dessin, la photographie, la sculpture, la mise en scène de soi dans le cadre d'intrigantes performances, la vidéo, utilisée pour enregistrer platement ou au contraire pour faire des films sur scénario… les créations d'Alix Delmas, artiste multimédia, font flèche de tout bois. Pour dire quoi ? Sa vie, ce qu'elle est, ce qu'elle en voit, ressent, imagine sans réel axe poétique, ni plan de travail vraiment prédéfini. Instants, images fortuites, saynètes intimes ou domestiques vite crayonnées… Ma vie, mon œuvre comme cela vient, mais au millimètre.

Ce resserrement idiosyncrasique de l'expression sur sa propre personne pourrait interdire à Alix Delmas toute échappée vers « l'ailleurs ». Ce serait oublier que l'artiste entend bien vivre dans un décentrage permanent, dans une forme assumée d'errance ontologique, la création artistique équivalant dans son cas, à un travail sur soi, à une auto-psychanalyse qu'informent des mises en forme plastiques, en lieu et place de la verbalisation.

Telle photo montre l'artiste chez elle, son corps inséré dans des étagères comme un portrait peint dans un cadre. Une sculpture de ciment au sens énigmatique expose à la vue le boudin de lèvres féminines qui sourient. Un dessin fige sur le papier des adolescentes excitées qui téléphonent… Choses vues, vécues ou moulinées par le travail de l'art, autant de formes erratiques, en circulation permanente, dont le trajet alterne entre corps intériorisant le monde et monde perçu comme extériorité imprévisible.

À première vue, « Sauces » est une création déroutante. Cette vidéo d'une dizaine de minutes nous montre un curieux trio s'activer en plein cœur de l'espace desséché des Bardenas Reales (Navarre), en Espagne, un désert mythique où l'on tournait naguère les westerns spaghetti. Tandis que deux hommes s'affairent et installent dans le paysage devenu décor le mot « sauces » découpé en lettres géantes de polystyrène, une starlette prend le soleil sur un transat, comme indifférente à la scène. La nuit venue, les lettres font l'objet d'une clinquante illumination électrique, pour un peu on se croirait devant les fameuses lettres H.O.L.L.Y.W.O.O.D., mais au milieu de nulle part et sans mobile précis. Un spectaculaire simulacre pour faire « prendre la sauce » de la foi en soi, en l'image ? L'ennuyeux, c'est de tout dévoiler.

Quelques mots de la critique d'art Anne Bertrand à propos de l'œuvre hétéroclite, éparpillée et mouvante d'Alix Delmas, une apostrophe à l'artiste en forme de conclusion : « Ainsi tu prends appui sur le quotidien, tu fais avec ce que tu trouves – cela ne marche pas toujours, tant pis, tant mieux. À la fin ça t'échappe, pas prosaïque, pas onirique non plus – *ailleurs*. Ambivalent, ouvert. Ces chemins mènent quelque part, au fond peu importe où. »

Alix Delmas conceives and practices art as a permanent accompaniment to life. A hackneyed formula? Not at all – witness her works, which put the artist, in a centripetal manner, at the centre of her œuvre. Drawing, photography, sculpture, self-representation as part of intriguing performances, video, used either to record banal events or, on the other hand, to make films based on a script – works by Alix Delmas utilize a vast array of media. Their message? Her life, what it is, what she sees of it, feels, imagines, with no real poetic dimension or predefined structure. Moments, fortuitous images, rapidly sketched scenes of intimacy or domesticity… My life, my work, as it comes, but with millimetric precision. This idiosyncratic focus of expression on her own person might prevent Alix Delmas from escaping "somewhere else". However, that would be to forget the artist's intention to live permanently "off-centre", in a sort of self-imposed ontological wandering. In her case, artistic creation is equivalent to self-examination, an auto-psychoanalysis informed by aesthetic production instead of verbalization.

One photograph depicts the artist at home, her body fitted into a set of shelves, just as a painted portrait is inserted in a frame. An enigmatic concrete sculpture displays a pair of thick, smiling female lips. A drawing sets on paper excited teenagers on the telephone… All these things have been seen, experienced, then transformed by art into erratic forms, in permanent circulation, whose course alternates between the body internalizing the world and the world perceived as an unpredictable externality.

At first sight, "Sauces" is an unsettling creation. This 10-minute video shows a curious trio busying themselves in the arid landscape of the Bardenas Reales in the Navarre region of Spain, a legendary semi-desert where, in the past, dozens of spaghetti westerns were filmed. While two men rush around installing against this barren backdrop the word "sauces" in giant polystyrene letters, a starlet soaks up the sun in a deckchair, apparently indifferent to the scene. When night falls, the letters are picked out in gaudy electric lights – you could almost imagine yourself contemplating the iconic H.O.L.L.Y.W.O.O.D. sign, but in the middle of nowhere and with no particular objective. Is this a spectacularly "saucy" sham extolling faith in oneself, in the image? But that would be telling…

To conclude, a few words from the art critic Anne Bertrand on the eclectic, unstructured and constantly shifting œuvre of Alix Delmas, addressed directly to the artist herself: "You draw on everyday life, you make do with what you find – if it doesn't always work, too bad, or so much the better. Ultimately, it escapes you, neither prosaic nor poetic – *elsewhere*. Open, ambivalent. These paths lead somewhere, fundamentally, it doesn't matter where."

« Pause courrier sur l'Irrawadi, Myanmar ». 2009
Courtesy : l'artiste. ©Yann Dumoget

YANN DUMOGET

Yann Dumoget est un artiste « participatif ». Sur des toiles préalablement peintes en atelier, il invite par exemple amis et amis de ses amis à retravailler à leur tour cette « Peinture partagée ». Son attention à la dimension sociale de l'art lui inspire « Le Chant des pistes » (2008-2010), « Action relationnelle et participative autour du monde en hommage à Bruce Chatwin » (écrivain-voyageur de la fin du XXème siècle), périple autour du monde d'abord pensé comme une démarche humanitaire, puis comme un circuit dont le maître mot serait le « lien » :

> « Parti de France en septembre 2008, je n'ai pas d'itinéraire précis. Je me déplace au hasard des rencontres, conformément aux règles que je me suis fixées. Je m'en remets aux personnes avec qui je sympathise pour me donner l'adresse de ma prochaine étape : celle d'un proche à visiter de leur part. À l'arrivée, plus que de simples nouvelles, je délivre à ce destinataire mystérieux tous les messages que j'ai pu glaner pendant le trajet jusqu'à lui. »

Yann Dumoget ou le Mercure anachronique, l'homme du contact direct à l'heure de la communication dématérialisée. Voyage aléatoire de deux années autour du monde dont l'artiste présente l'historique sous forme de carte géante, « Le Chant des pistes » doit sa nature, encore, à un éloge singulier du nomadisme par Chatwin, envisagé à travers la description de la pratique, propre aux aborigènes australiens, du rituel de la « Piste chantée ». « À la croisée entre art et spiritualité, celle-ci conduit ces derniers à « être au monde » non en dessinant cette piste sur des cartes mais en la chantant », relève Yann Dumoget, qui précise : « J'ai trouvé fascinante cette façon de concevoir un lieu, non pas comme topographie, dans une transposition formelle figée, mais comme son, comme verbe. » Le déplacement, une *songline* écrite par le pas du marcheur nomade.

> Merveilleuse aventure que celle-ci ? Pas si sûr. Quelques millénaires après Ulysse, Yann Dumoget réalise une odyssée certes spectaculaire, qui le conduit bientôt sur tous les continents habités, mais aussi quelque peu nauséeuse. Car l'Occidental qu'il est, partout où il passe, est considéré comme tel, comme touriste, on ne comprend pas sa langue ni, le plus souvent, sa démarche, il lui faut endurer une myriade de contrôles, des passages de frontière compliqués, de vols… Peu à peu, la déception remplace l'enthousiasme du départ, tandis que l'artiste éprouve durement la distance qui sépare intention et réalisation.

Instructif, « Le Chant des pistes » l'est en ceci : la mondialisation, qui fait voyager les marchandises plus aisément que les hommes, n'a pas pour corollaire la libre circulation, ni la naissance d'un « citoyen-monde ». Ce qu'il reste de ce voyage, pour solde de tout compte ? Des visas, des relevés de change, des lettres consulaires… Le triomphe de la bureaucratie, cette entrave mise à la liberté.

Yann Dumoget is a "participatory" artist. On canvases he has painted beforehand in his studio, he will, for example, invite friends and friends of friends to make their contribution to a "Shared Painting". His interest in the social dimension of art inspired him to create "The Songlines" (2008-2010), "a relational and participatory action around the world in homage to Bruce Chatwin" (the late 20th century travel writer). This round-the-world expedition was initially conceived as a humanitarian mission, then later as a journey whose keyword would be "link".

> "When I left France in September 2008, I had no precise itinerary. The direction I took depended on chance encounters, in line with the rules I had set myself. I relied on people I became friendly with to give me my next destination – the address of a friend or relation of theirs, whom I would visit on their behalf. When I arrived, instead of just passing on news, I would give this mysterious individual all the messages I had gleaned on my journey to him."

Yann Dumoget, or the anachronistic Mercury: the man of face-to-face contact in the era of dematerialized communication. A random voyage lasting two years around the world, which the artist retraces by means of a giant map, "The Songlines" owes its nature to Chatwin's eponymous paean to the nomadic lifestyle, in which he describes the use, by Australian Aborigines, of the ritual of the "songline". "At the crossroads between art and spirituality, this practice allows the Aborigines to be "in the world", not by drawing a line on a map, but by singing it," explains Yann Dumoget, adding: "I was fascinated by the idea of conceiving a place, not in terms of topography, in a fixed formal transposition, but as a sound, a verb." Movement – a "songline" written by the step of the nomadic walker.

What a marvellous adventure this must have been. Or was it? A few thousand years after Ulysses, Yann Dumoget's odyssey was certainly spectacular, taking him to just about every inhabited continent, but also somewhat nauseous. Because, as a Westerner, wherever he went, he was regarded as such, as a tourist, and neither his language nor, more often than not, his purpose were understood. As a result, he had to endure a myriad controls, difficult border crossings, and even the theft of his belongings…

> Little by little, disappointment replaced the initial enthusiasm, and the artist felt ever more keenly the distance between intention and realization. "The Songlines" did at least prove instructive in one respect: globalization, which allows goods to travel more easily than humans, does not have a corollary in free circulation or in the emergence of a "citizen of the world". And what, ultimately, remains of Yann Dumoget's journey? Visas, exchange slips, consular letters… The triumph of bureaucracy, that fetter on the leg of liberty.

« La Fuite ». Vers 1901
Courtesy : collection privée, Malingue S.A.

PAUL GAUGUIN

« Â l'âge de seize ans, il s'engage comme matelot pour cesser des études qui coûtaient trop à sa mère (…). Il voyage. Il traverse des mers inconnues, va sous des soleils nouveaux, entrevoit des races primitives et de prodigieuses flores. Et il ne pense pas. Il ne pense à rien qu'à son dur métier auquel il consacre toute son activité de jeune homme bien portant et fortement musclé. Pourtant, dans le silence des nuits de quart, inconsciemment, il prend le goût du rêve et de l'infini, et, quelque fois, aux heures de repos, il dessine. » Ainsi Octave Mirbeau évoque-t-il Paul Gauguin jeune, dans l'*Écho de Paris*, le 31 mars 1891, tandis qu'il retrace avec enthousiasme l'itinéraire de l'artiste. Ce dernier, alors âgé d'une quarantaine d'années, s'apprête à fuir Paris, où il vient d'exposer avec succès, pour le Pacifique. Gauguin s'installe bientôt à Tahiti, en Polynésie, avant de gagner en 1901 Atuona, dans les îles Marquises, où il finira ses jours.

Paul Gauguin est le pionnier de l'art de « l'ailleurs » – c'est là la raison de sa présence dans cette exposition, à titre d'acteur historique d'un genre qu'il anticipe. Sa création trouve son inspiration dans le déplacement géographique, où elle puise matière à se laisser influencer. Alors même que les Orientalistes, un peu plus tôt, ou les peintres accompagnant les expéditions lointaines, au tournant encore du XXème siècle, dépeignent « l'ailleurs » sans jamais modifier leur style, Gauguin entend bien tirer parti de l'atmosphère des lieux « autres » où il s'établit temporairement – le Panama, la Martinique, la Bretagne et la Provence, avant les îles du Pacifique. Artiste voyageur, il fait évoluer sa manière au contact du lointain, par imprégnation existentielle autant que culturelle.

Il deviendra ainsi en Polynésie, selon ses termes, un « sauvage », ce dont se ressent son travail pictural. C'est la Polynésie, son excentrement, ses survivances, sa Nature encore édénique qui lui inspireront, de son propre aveu, son « testament », *D'où venons-nous ? Que sommes-nous ? Où allons-nous ?* (Museum of Fine Arts, Boston). Le fait de vivre « ailleurs », loin de l'Occident, attise le questionnement métaphysique dont témoigne cette formidable parabole peinte. Tout comme l'attise, dans la vie de ce perpétuel migrant volontaire que fut Gauguin, le sentiment de l'art perçu comme un exil magnifiant.

« La Fuite », légère aquarelle et gouache sur papier de dimensions modestes, a été peinte vers 1901, peu de temps avant la mort de l'artiste. Sa nature sage, référentielle aussi (la fuite en Égypte), en fait une œuvre de l'apaisement, quoique la métaphore ou l'allusion y pèse : fuir, est-ce une fatalité ? Le titre même du tableau est significatif, si tant est qu'on lui affecte une vocation à décliner l'intimité du peintre, ses plus secrètes aspirations.

"At the age of sixteen, he enlisted as an ordinary seaman in order to put an end to his studies, which were proving too costly for his mother (…). He travelled. He crossed unknown seas, discovered new horizons, glimpsed primitive peoples and miraculous flora. And he did not think. He thought of nothing but the harshness of his profession, to which he was devoting all his youthful strength and vigour. And yet, in the silence of his night watches, unconsciously, he began to dream, to explore infinity and, sometimes, during his hours of rest, he would draw." This is how Octave Mirbeau described the young Paul Gauguin in *L'Écho de Paris* dated 31st March 1891, as he enthusiastically retraced the career of the artist. Gauguin, then around 40 years old, was preparing to flee Paris, where he had just successfully exhibited his work, for the Pacific. He soon settled in Tahiti, then, in 1901, moved on to Atuona, in the Marquesas Islands, where he would end his days.

Paul Gauguin was the pioneer of the art of "elsewhere" – hence his presence in this exhibition, as the historic forerunner of a genre he anticipated. His œuvre found inspiration in geographical removal, and was profoundly influenced by it. Whereas the Orientalists, a little earlier, and the painters who accompanied distant expeditions up to the turn of the 20th century, depicted "somewhere else" without ever modifying their style, Gauguin was determined to imbibe the atmosphere of those "other" places where he settled temporarily – Panama, Martinique, Brittany and Provence, even before he reached the islands of the Pacific. A travel artist in every sense, he evolved his style through contact with distant lands in a process of existential, as much as cultural, impregnation.

In Polynesia, for instance, he became – in his own words – a "savage", and this is reflected in his painting. It was Polynesia, with its isolated situation, its ancestral customs, its still Edenic nature, that inspired him to paint what he called his "testament": *Where do we come from? What are we? Where are we going?* (Museum of Fine Arts, Boston). The fact of living "somewhere else", far from Western civilization, aroused the metaphysical questioning evidenced in this magnificent painted parable. As did too, in the life of this perpetual and willing migrant, the sentiment of art as an idealizing exile.

"Flight" a small gouache and watercolour on paper, was painted around 1901, shortly before Gauguin's death. Its demure nature, and the fact that it references the flight into Egypt, set it in a soothing context, although the metaphor or allusion are nonetheless heavy with meaning. To flee – is it inevitable? The very title of the piece is significant, at least if we believe that it reveals something of the intimacy of the painter, his most secret yearnings.

« Signature Series ». 2008
Courtesy : l'artiste et Analix Forever, Genève. ©Marc Horowitz

MARC HOROWITZ

Marc Horowitz est un artiste du collectif et du contexte. Hyperactif et hyperconnecté, toujours au bord d'un épuisement dont seuls le protègent le rire et une énergie créative débridée, il travaille sans relâche, selon ses dires, « à améliorer le monde ». Le « National Dinner Tour » naît d'une blague : Horowitz travaille comme photographe chez Crate & Barrell et s'ennuie… Sur le pan blanc d'une photo, il écrit alors « *Dinner with Marc* » et son numéro de téléphone portable. Le catalogue est envoyé à des millions de ménages avec cette mention imprimée.

L'artiste se fait renvoyer le lendemain mais reçoit des dizaines de milliers d'invitations à dîner. Il affrète alors un camping-car et se met en route. Cent quatre-vingt dîners et un an plus tard, naît le « National Dinner Tour » tel qu'on peut le voir aujourd'hui, recension de cette expérience de convivialité hors norme, tandis que Marc Horowitz, qui a pris dix kilos, devient célébrissime.

La relation d'Horowitz avec les médias est constitutive de son travail de performance participative perpétuelle : la médiatisation à outrance lui est indispensable pour réaliser sa volonté d'interagir avec l'autre, les autres, tous les autres. Si son travail reflète et critique l'idéalisme américain, l'expansionnisme et le capitalisme, il parodie la culture pop de manière tellement efficace qu'il en devient la réappropriation. Ainsi crée-t-il, pendant sa résidence à la Hayward Gallery à Londres, en 2008, un reality show fictionnel, « The Me and You Talk Show ». En novembre 2010, sponsorisé par Creative Times, il passe un mois à suivre « The Advice of Strangers », l'avis d'inconnus. Faire ce que les autres lui recommandent dans chaque action de sa vie quotidienne ? Le monde entier devient responsable de Marc Horowitz, l'artiste se mettant sans relâche à la disposition de ce monde qui est loin d'avoir tari sa curiosité.

Pour « Signature Series », Horowitz dessine sa signature (« Marc ») sur une carte des États-Unis d'Amérique puis « suit » son nom par voie routière, des mois durant. Au passage, loufoque et irrésistible, il « améliore » dix-neuf villes ou villages. À Walsenburg Colorado, Horowitz, imitant le « Junkyard Viking », célèbre danseur des parades techno, invite les gens de ce coin perdu à danser avec lui. Autre part sur l'axe de son périple, l'artiste débarque dans une maison pour personnes du quatrième âge et décide de les *réanimer*. Moulé dans un collant doré et déguisé en clown – mais a-t-il besoin d'un déguisement ? –, il va réveiller en chacun des vieillards présents le « power animal » qui l'habite. Bonne humeur garantie. Réapparaît alors une vie, née d'un désir satisfait de relation que Marc Horowitz suscite à chaque instant comme une création.

« The strangers, there is so much to learn about them », il y a tout à apprendre d'autrui, et à propos d'autrui. Marc Horowitz, coûte que coûte, engage le dialogue. Il provoque la communication et pour ce faire, rien n'est de trop, voyage réel ou virtuel, exploration, rencontre. « L'ailleurs », du point de vue de Marc Horowitz, est définitivement en face de lui.

Marc Horowitz is a collective and contextual artist. At once hyperactive and hyperconnected, always on the edge of exhaustion, which he avoids only by dint of laughter and unbridled creative energy, he is constantly working, in his own words, "to improve the world". The "National Dinner Tour" started with a joke: Horowitz, working as a catalogue photographer for the houseware and furniture retailer Crate & Barrell, was feeling bored… On a whiteboard pictured in a photograph, he wrote "Dinner w/ Marc" and his cell phone number. The catalogue was then printed and sent out to millions of households.

The artist was sacked the next day, but received tens of thousands of invitations to dinner. He hired a camper van and hit the road. 180 dinners and a whole year later, the "National Dinner Tour", the record of this extraordinary experiment in conviviality, was born, and Marc Horowitz – who had put on more than 20 pounds in weight – became a celebrity.

The relationship of Horowitz with the media is a key element of his perpetual, participatory performance art: he needs extreme media exposure in order to fulfil his ambition to interact with the other, others, all others. Though his work reflects and critiques American idealism, expansionism and capitalism, he parodies popular culture so effectively that he becomes its reappropriation. As artist in residence at the Hayward Gallery in London in 2008, for instance, he presented a fictional reality show, "The Me and You Talk Show". In November 2010, sponsored by Creative Time, he spent a month following "The Advice of Strangers", leading his daily life according to the recommendations of people he had never met. Anybody and everybody thus became responsible for Marc Horowitz, the artist tirelessly putting himself at the disposal of a world that is far from having exhausted his curiosity.

For "Signatures Series", Horowitz traced his first name on a map of the United States, then "followed" his signature by road for months. Along the route, in his irresistibly wacky way, he "improved" 19 towns and villages. In Walsenburg, Colorado, Horowitz, impersonating "Junkyard Viking", a famous techno parade dancer, invited the inhabitants of this small place in the middle of nowhere to dance with him. On one of his other stopovers, the artist turned up at a nursing home and decided to "revive" its elderly residents. Poured into shiny gold spandex and dressed as a clown – but does he need disguise? – he set about unleashing the "power animal" within each of them. High spirits all around. And so life reappeared, born of a satisfied desire for relationships which the artist stimulates all the time like a creation.

"Strangers, there is so much to learn about them" – and Marc Horowitz engages in dialogue, whatever it takes. To provoke communication, nothing is too difficult, be it a real journey or a virtual one, an exploration, an encounter. Elsewhere, from the standpoint of Marc Horowitz, is looking him in the face.

p. 30, 32-33 : « Un pont en porcelaine en Mongolie ». 2009-2010
Courtesy : l'artiste. ©Fabrice Langlade

FABRICE LANGLADE

Le monde de Fabrice Langlade, sculpteur actif depuis les années 1990, est celui des énigmes et des formes qui ne déclinent pas d'office ce qu'elles sont et représentent. « Carrousel » (2008) représente des figurines blanches aux accents enfantins, animaux ou génies familiers, on croirait bien les avoir déjà croisées dans nos lectures de gosse, ou au Club Dorothée… Représentées à échelle humaine, de physionomie simplifiée, affichant un air de silhouettes découpées qu'accentue leur blancheur, toutes posent sur un socle, parées de mystère.

« SSHH » (2002) : dans un salon genevois, des « formes » ectoplasmiques ont été disposées par l'artiste au sol et sur les meubles. Grosses pastilles Valda recouvertes de peinture phospho-luminescente et qui auraient fondu, ces objets artistiques mal identifiables ne semblent là que pour encombrer subtilement la place et interpeller quiconque les contemple, en pleine lumière ou plongés dans la pénombre. Leur singularité, leur inutilité potentielle, le côté bizarre encore, non identifiant, de leur intitulé les rend paradoxalement magnétiques. On voudrait les prendre dans nos bras, les toucher, les caresser, les déplacer, s'en servir comme on se sert d'un ballon, à des fins ludiques.

Pour l'exposition *Ailleurs,* Fabrice Langlade présente en l'état un de ses projets lancé en 2008, « Un pont en porcelaine en Mongolie ». Cette œuvre, appelée à être réalisée (sous réserve de financements que l'artiste sollicite actuellement), prendra place au beau milieu de la steppe mongole, dans la vallée de Karakorum. Pont singulier à la beauté précise d'un vase Ming que celui-ci, qui ne surplombe aucune rivière, ni aucun précipice et qui n'est de surcroît parcouru par nulle route. Diamant tombé dans l'immensité steppique, cette arche désigne un axe immémorial des circulations, celui de la route de la soie et des échanges historiques entre l'Orient et l'Occident. Ou, pour en inférer par la culture mongole, l'équivalent d'un « urg » esthétique planté dans le paysage. Le « urg », chez les cavaliers de la steppe, c'est ce bâton que l'homme plante là où il entend demeurer un instant en paix, loin de la promiscuité de la yourte familiale.

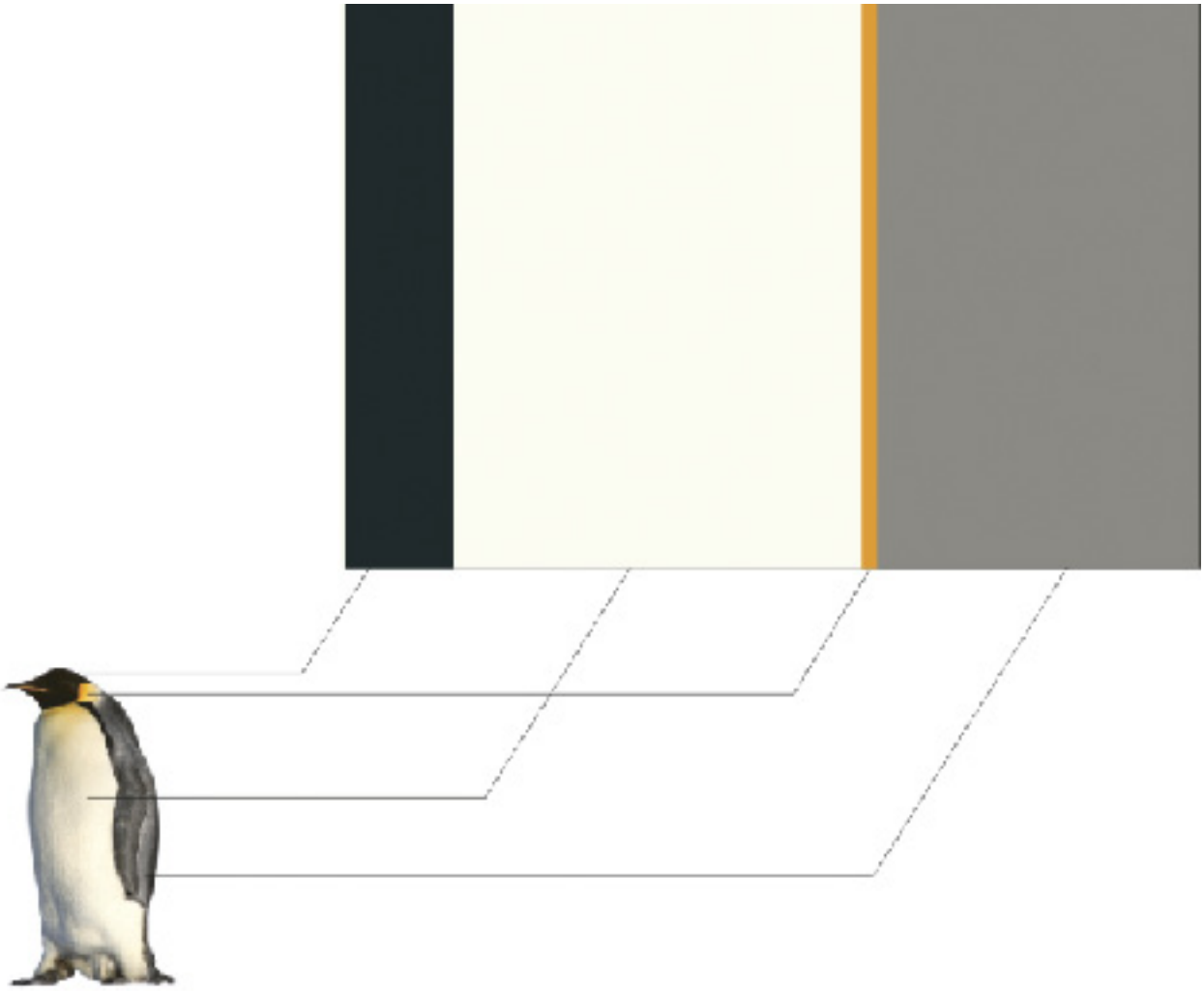
« Un pont en porcelaine en Mongolie » de Fabrice Langlade, à l'instar de ses autres réalisations (fréquemment en céramique ou en résine époxy), exploite un matériau rare et complexe à travailler dont la puissance d'attraction tient à la rareté ou, plutôt, à sa réquisition peu courante dans le champ de la sculpture contemporaine. Raffinement et mutisme le caractérisent, outre sa capacité à nous assurer que l'art fait des miracles et peut requalifier à sa mesure, dans ce cas stupéfiante, le répertoire des formes qui nous entourent. Peu bavarde, cette sculpture fascinante adhère au conseil avisé de Goethe, « Crée, artiste, et ne parle pas ». Elle constitue à dessein un monde propre : celui d'une forme à la fois autotélique et référentielle bruissant d'un langage secret mais communicatif.

The world of Fabrice Langlade, a sculptor who has been active since the 1990s, is based on enigmas – forms that do not immediately reveal what they are or what they represent. "Carrousel" (2008): you could almost believe you had already encountered these childlike white figurines, animals or familiar spirits, in the books you read when you were young or on a children's TV show… These life-size silhouettes, with their simplified physiognomies and their air of paper cut-outs, which is accentuated by their whiteness, pose together on a plinth, veiled in mystery.

"SSHH" (2002): in a Geneva living room, ectoplasmic "shapes" have been arranged by the artist on the floor and on the furniture. Like melted throat lozenges covered in phosphorescent paint, these virtually unidentifiable artistic objects seem to be there merely to clutter up the space and to intrigue whoever looks at them, either in bright light or in half-light. Their strangeness, their potential uselessness, the bizarre obscurity of their title makes them paradoxically compelling. You want to take them in your arms, touch them, stroke them, move them, play with them as you would play with a ball.

For this exhibition, Fabrice Langlade presents in its current state of progress a project he began in 2008, "A Porcelain Bridge in Mongolia". This work, when completed (providing the artist obtains the necessary funding), will take its place in the Karakorum valley, in the middle of the Mongolian steppe. This singular bridge, with the precise beauty of a Ming vase, spans no river or ravine, nor is it crossed by any road. A diamond dropped onto the vast expanse of steppe, its arch symbolizes an ancestral itinerary, namely the Silk Road with its historic exchanges between Orient and Occident. Or, to refer to Mongolian culture, the equivalent of an aesthetic "urg" planted in the landscape. The "urg", for the horseman of the steppe, is a stick he plants in the ground where he intends to remain for a while in peace, far from the overcrowded family yurt.

Fabrice Langlade's "A Porcelain Bridge in Mongolia", like other of his works (often made of ceramic or epoxy resin), utilizes a rare and complex material, whose power of attraction is enhanced by the fact that it is little used in contemporary sculpture. It is characterized by silence and refinement, as well as its ability to assure us that art works wonders and can recast, in this extraordinary case, the repertory of forms around us. This fascinating and enigmatic sculpture heeds the sage advice of Goethe: "Create, artist! Do not talk!" It purposely creates a world of its own, this autotelic and referential shape, murmuring in a secret yet communicative language.



« Un drapeau pour l'Antarctique ». 2009
Courtesy : l'artiste. ©Adagp 2010

OLIVIER LEROI

Héritier inspiré de l'inoubliable Raymond Hains et créateur aux projets mal solubles dans la normalité, Olivier Leroi est le plus surprenant des artistes de l'exposition *Ailleurs*. « Les nuages » : trois personnes portent de faux nuages comme des étendards en vadrouillant dans la campagne. « Notre-Dame des canards » : une église en réduction flotte sur une rivière dont elle descend le cours. « Première neige en pays Dogon » : du haut de la falaise de Bandiagara, toute une population lance du coton amené là en camion par l'artiste et l'on croirait bien l'hiver venu en terre tropicale…

Certains projets, sans doute, n'aboutiront jamais – aller s'asseoir sur une chaise dans une steppe asiatique déserte et s'y laisser pousser barbe et cheveux – mais du moins, le cœur y est toujours. Le monde, pour Olivier Leroi, n'est pas tant une réalité géographique, qu'un formidable potentiel d'opportunités créatives. Tout est toujours à refaire. Il suffit de se remettre en route.

Le souci de « l'ailleurs » d'Olivier Leroi pourrait se déceler dans les incessants déplacements de cet artiste épris des lieux, ayant écumé la planète en tous sens, un « ailleurs » qui lui inspire des réalisations contextuelles, qui n'auraient pas pu naître autre part. Mais il y a plus, le *dégagement*, la quête d'une forme inédite, d'une proposition sans antécédence, l'œuvre d'art comme signe d'une liberté absolue. Olivier Leroi, ce sont aussi des brigadistes qui arpentent le parc de Chambord avec des vélos sur lesquels l'artiste a greffé, en guise de guidon, des bois de cerf. Ce sont ces moutons africains noirs et blancs pour lesquels il confectionne des vêtements sur mesure… blancs et noirs.

C'est ce cheval dans la Sierra Madre centrale mexicaine que l'artiste affuble de santiags aux sabots. C'est l'invention, au Mexique encore, d'un Zorro blanc, auquel sont donnés corps et figure. Pour l'Antarctique, continent divisé et convoité, Olivier Leroi crée, comme s'il devançait l'ONU et ses rêves unionistes, un drapeau aux couleurs du manchot empereur, l'animal maître des lieux.

La création d'Olivier Leroi est inclassable ? Oui, parce qu'ouverte, disponible au réel et à l'imaginaire, apte à muter dans l'instant.

Dans l'exposition *Ailleurs*, Olivier Leroi choisit encore d'en référer à un univers qui lui est étranger, pour lui une authentique zone d'exploration, le Studio Gabriel, sur les Champs-Élysées. À l'intérieur, cet objet curieux, le « canapé rouge » où Michel Drucker reçoit depuis vingt-deux ans ses invités pour l'émission *Vivement Dimanche*. Ce meuble « technique » est divisé en trois parties de manière à faciliter le mouvement des invités de l'animateur. Le canapé fait l'effet à l'artiste, de l'empreinte inversée d'une gencive où manqueraient les deux canines, ces crocs que l'humanité originelle a troqués aujourd'hui pour de gentilles quenottes. Il crée donc, face à la maquette du canapé et à la même échelle, une prothèse dentaire qui en est la forme symétrique inversée. Ou comment clore le réel sur lui-même, de façon dérivante.

An inspired heir to the unforgettable Raymond Hains, and a creator of projects that are not easily reconciled with normality, Olivier Leroi is arguably the most surprising artist in this exhibition. "Clouds": three people carry fake clouds like flags as they wander around the countryside. "Our Lady of the Ducks": a miniature church slowly floats down a river. "First Snow in Dogon Country": from the top of the Bandiagara escarpment in Mali, an entire population throws cotton wool, which the artist has brought in by lorry, so it looks like winter has arrived in this part of Africa…

Some of the artist's projects will, no doubt, never come to fruition – sitting on a chair on the deserted Asian steppe and waiting for his hair and beard to grow – but at least his heart is always in it. The world, for Olivier Leroi, is not so much a geographic reality as a wonderful potential for creative opportunities. Everything always needs to be redone. You just have to get started.

Olivier Leroi's affinity with "elsewhere" can be detected in his constant crisscrossing of the globe, and the fact that certain places have inspired him to create contextual productions that could not have taken shape anywhere else. However, there is more to it than that, *disengagement*, the quest for a totally new form, an unprecedented proposition, the work of art as a sign of absolute freedom. There are the wardens patrolling the park of the Château of Chambord on bicycles onto which the artist grafted, in the place of handlebars, a pair of antlers. There are the black and white African sheep for which he designed made-to-measure garments… in white and black.

There is the horse in the Sierra Madre of central Mexico whose hooves the artist shod in cowboy boots. There is the invention, again in Mexico, of a white Zorro, also given a face and body. For Antarctica, a divided and fiercely disputed continent, Olivier Leroi designed – as if he were anticipating the unifying ambitions of the United Nations – a flag in the colours of its emblematic emperor penguin. If Olivier Leroi's work is impossible to classify, then it is because it is open, both to the real and to the imaginary, and apt to mutate at any time.

For the *Somewhere Else* exhibition, Olivier Leroi chose once again to refer to a world so unfamiliar to him that it represents new territory to explore, namely the *Studio Gabriel* recording studios on the *Champs-Élysées*. And within these studios, the curious "red sofa" on which the TV variety show host Michel Drucker has been interviewing his guests for the past 22 years. This specialized item of furniture is divided into three parts to facilitate the comings and goings of Drucker's guests. The artist, however, perceives it as the inverted imprint of a gum missing its two canine teeth, these fangs of early humans that have now been exchanged for much daintier versions. He therefore created, opposite a mock-up of the sofa, and on the same scale, a denture of an identical shape, symmetrically inverted. A lesson in self-referential reality, in a derivative style.

« In Search of the Miraculous, Continued…/part II of three ». 2006
Courtesy : l'artiste et Analix Forever, Genève. ©Joanna Malinowska

JOANNA MALINOWSKA

Le travail de Joanna Malinowska se réfère explicitement à celui de Bas Jan Ader, exposé lui aussi dans *Ailleurs* : il s'agit, pour les deux artistes, de rechercher le miracle. Mais Malinowska espère encore là où Ader a depuis longtemps perdu son combat. Le miracle pourrait bien exister, nous suggère-t-elle, dans la musique notamment, tout comme dans notre ferveur à l'écouter, à nous laisser « prendre », hypnotiser par elle. La musique ? Avec elle, on peut glisser à la rencontre de peuplades oubliées, qu'il s'agisse d'Inuits, d'un groupe de SDF polonais et alcooliques à New York ou des habitants ancestraux des rives du lac Titicaca.

On peut aussi, par son truchement, solliciter nos souvenirs les plus lointains, par exemple sous hypnose. L'artiste fera ainsi une expédition en hypnose, dans ce but : explorer, en un voyage onirique, le Détroit de Behring tel qu'il était à la fin du paléolithique (« Bering Strait in 14 761 B.C »). Entre autres expéditions au Grand Nord, elle ira aussi récolter les paroles d'une Inuit paraissant remonter d'une nuit des temps où celles-ci ont toutes chances de retourner bientôt. « L'ailleurs » de Malinowska ne se situe pas tant dans un espace donné que dans le temps, ce temps que la musique mesure et auquel elle apporte une autre dimension. Un temps intemporel, hésitant, un néant habité, le refus du vide. « Ailleurs », simplement.

La musique et l'anthropologie sont les deux thèmes fondamentaux des travaux de Joanna Malinowska. L'anthropologie ? Malinowska explique : « Ce que je trouve fascinant dans le fait d'étudier d'autres cultures, c'est le sentiment de relativité que j'en retire, une relativité cosmique qui me dit que rien n'est définitif. »

La musique ? Toujours à la recherche de la légèreté de la note, Malinowska a suivi et épié, telle une anthropologue, le pianiste Piotr Anderczewski, l'une de ses idoles, qu'elle a mis en scène à son insu dans sa série vidéo intitulée « § 120.45 » (en référence à l'article 120 du code pénal de New York). Anderczewski incarne aussi bien cette musique qui fascine l'artiste que les « Secret powers » de Malinowska, pour citer David Coggins, des « pouvoirs » qui, tel l'attirail d'un chamane, requièrent de plus en plus la création d'objets de propitiation : gants de peau minuscules, énormes animaux préhistoriques, ceintures de dynamite…

Dans le cadre de sa série « In Search of the Miraculous », Joanna Malinowska monte vers le Nord aussi loin qu'elle le peut avec un Sony fonctionnant à l'énergie solaire. Son objectif : écouter les *Variations Goldberg* là même où Glenn Gould aurait voulu les jouer, prétend-on. Mais les notes du piano se perdent dans le vent. Dans la vidéo que réalise l'artiste, on entend surtout le vent, dans le bruit duquel quelques notes, parfois, s'égrènent. Mystérieuse sonorisation culturelle, pour le moins, d'un espace naturel vide et désolé.

The work of Joanna Malinowska refers explicitly to that of Bas Jan Ader, also featured in this exhibition. Both artists are searching for the miraculous, but Malinowska still lives in hope, whereas Ader lost his fight long ago. Miracles might well exist, she suggests, notably in music, as in our keen desire to listen to it, to allow ourselves to be carried away and hypnotized by it. Music? With it, we can slip off to meet forgotten peoples, be they the Inuit, a group of homeless, alcoholic Poles in New York or the ancestral inhabitants of the shores of Lake Titicaca.

We can also, via the intermediary of music, call up our most distant memories, under hypnosis for example. It was in a hypnotized state that the artist undertook an expedition to explore, in a dreamlike voyage, the Bering Strait as it was at the end of the Paleolithic era ("Bering Strait in 14,761 B.C."). Among other journeys to the Far North, she went to gather the words of an Inuit woman that seemed to come from the dawn of time, where they are soon likely to return. Elsewhere, for Malinowska, is not located so much in a given space as in time – time that is measured by music, and to which music brings another dimension. A timeless time, hesitant, an inhabited nothingness, the rejection of emptiness. "Somewhere else", simply.

Music and anthropology are the two fundamental themes of Joanna Malinowska's work. Anthropology? Malinowska explains: "What I find fascinating in the study of other cultures is the sense of relativity it gives me – a cosmic relativity that tells me that nothing is definitive."

And music? Always on the lookout for a light note, Malinowska followed and observed, like an anthropologist, one of her idols, the pianist Piotr Anderczewski, whom she made, without his knowledge, the subject of her video series entitled "§ 120.45" (in reference to article 120 of the penal code of New York). Anderczewski embodies the music that fascinates the artist just as much as the "S*ecret powers*" of Malinowska, to quote the critic David Coggins, powers which, like the paraphernalia of the shaman, increasingly require the creation of propitiatory objects: tiny leather gloves, enormous prehistoric animals, belts packed with dynamite…

As part of her series "In Search of the Miraculous", Joanna Malinowska travelled as far North as she could go with a Sony music player powered by solar energy. Her objective was to listen to the *Goldberg Variations* in the place where, it is said, Glenn Gould would have liked to play them. But the notes of the piano were borne away by the wind. In the video made by the artist, it is mostly the wind you can hear with just, now and then, the odd piano note. This was, to say the least, a mysterious cultural sound in a vast natural wilderness.

« Moon Rise ». 2009
Courtesy : l'artiste et Analix Forever, Genève. ©Luc Mattenberger

LUC MATTENBERGER

Voici un siècle, Vladimir Tatline, pionnier russe de l'art technologique, appelait déjà de ses vœux un « Art-machine » qui oublie pinceau et burin et recycle, dans ses formes plutôt, le monde mécanique, par excellence celui des temps modernes. Luc Mattenberger se situe dans cette mouvance de l'art machinique et occupe, dans l'univers de l'art contemporain, une place à part : celle de l'inventeur-mécanicien. En pointant d'office, ce que cette qualification a de singulier.

L'inventeur-mécanicien est un concepteur de machines. Symboliquement affiliée à l'activité de création, de réparation et de bricolage, sa fonction s'assimile aussi à celle de l'ingénieur, ce héros en blouse blanche bidouillant en expert les objets les plus hautement technologiques de notre temps, celui, autrement dit, grâce à l'activité de qui le machinisme continue de fonctionner. Mais l'offre spécifique de Luc Mattenberger se caractérise par l'ambivalence du propos, entre amour de la technique et défiance à son endroit, entre mobilisation mécanique et désaveu implicite du prix que l'humain doit aujourd'hui payer à la machine. La machine, oui, mais pas l'amour aveugle qui semble le plus clair du temps, aller avec, dans l'univers artistique. Élégant et froid à la fois, Mattenberger nous soumet plutôt cette autre relation à la machine : « l'amour anxieux ».

Avec « Moon Rise » (2009), Luc Mattenberger présente une installation complexe en relation avec la Suisse et les sombres histoires des vallées du Valais : la lune, capturée, éclaire la luge noire dont elle est désormais la noble et lumineuse esclave. Traîneau sombre, étrange et inquiétant, pesant et léger sur ses lattes, à la fois machinique et animé : c'est bien ici le véhicule d'abord, avec son groupe électrogène, qui illumine la lune et non la lune qui éclaire la nuit.

On retrouve dans cette proposition métaphorique les réminiscences de la dépendance amoureuse : cette machine dont les capacités permettent de créer ce type de réalité sublime – rien moins que reconstituer artificiellement, pour l'œil, l'astre lunaire –, il convient bien de l'aimer et de la servir, serait-elle devenue une tyrannique engeance. Pas le choix, quels que soient le coût et l'effort à consentir, si la beauté et l'émerveillement sont à ce prix. La vidéo « Moon Rise » (6 mn, projetée en boucle), nous ramène à cet « amour anxieux » : quand l'ingénieur est un poète aussi. Dans un paysage nocturne de neige, un homme (l'artiste lui-même) tire, à ski, sa luge démesurée que surplombe ce ballon lumineux aux airs de lune électriquement alimentée.

Métaphore de Sisyphe et de cet asservissement toujours renouvelé de l'Homme au travail et au temps, tant paraît vain l'effort de ce skieur de fond tractant à grand peine ce fardeau. L'artiste est attelé à sa machine comme le cheval à une charrue, comme l'amant à ses rêves, dans la montagne enneigée ou sur le sol lunaire, on ne sait plus très bien. « L'ailleurs » est ce monde reculé où les machines ont une âme et où l'Homme illumine la nuit.

A century ago, Vladimir Tatlin, the Russian pioneer of technological art, looked forward to an "art machine", which could dispense with brushes and chisels, and instead recycle in its forms the mechanical world – the world par excellence of modern times. Luc Mattenberger is part of this machine art movement and occupies, in the world of contemporary art, a place of his own: that of the mechanic-cum-inventor. It is important to point up at once the significance of that description.

A mechanic-cum-inventor is a designer of machines. Symbolically affiliated to activities of creation, repair and DIY, his function is also similar to that of the engineer, that white-coated hero whose expert touch manipulates the most technologically advanced objects of our times – the man thanks to whom, in other words, the society of machines continues to function. But the specific proposition of Luc Mattenberger is the ambivalence of his approach, between love of and mistrust of technology, between the use of machines and the implicit criticism of their human cost. Machines, yes, but not the blind love that seems, most of the time, in the world of art, to accompany them. At once cold and elegant, Mattenberger offers us another relationship with the machine: "anxious love".

With "Moon Rise" (2009), Luc Mattenberger presents a complex installation in relation to Switzerland and the dark goings-on of the valleys of the Valais region. The moon, captured, lights up the black sled whose noble and luminous slave it now is. The sleigh is strange, dark and unsettling, at once heavy and light on its runners, at once machine-like and animated. Here, clearly, it is the vehicle, with its electricity generator, that illuminates the moon, and not the moon that lights up the night.

This metaphorical proposition contains reminiscences of emotional dependency: given that this machine can recreate this type of sublime reality – nothing less than artificially reconstituting the moon for the eye – it is important to love it, to serve it well, even if it has become tyrannical. There is no choice, whatever the cost or the effort involved, if beauty and wonder come at this price. The eponymous video, which completes the "Moon Rise" installation (6 min, shown in a continuous loop), takes us back to this "anxious love", when the engineer is also a poet. At night, in a snow-covered landscape, a man on skis (the artist himself) struggles to pull his enormous sled, over which hangs a luminous ball, like an electric moon.

This, surely, is a metaphor for Sisyphus and man's constant enslavement to work and to time, so vain do the efforts of the heavily burdened skier appear to be. The artist is harnessed to his machine as a horse is to a plough, as a lover is to his dreams, on the snow-covered mountain slope or on the surface of the moon, exactly where is no longer clear. Elsewhere is this distant world where machines have a soul and where man lights up the night.

« Janet et Ivor Holberton gardiens du Centre d'Art Contemporain Fantôme de Cook, SA Australie en 2003 ». 2003
Courtesy : l'artiste. ©Laurent Mulot / *Middle of Nowhere and the six continents*

LAURENT MULOT

Laurent Mulot est le fondateur du Réseau International des Centres d'Art Contemporain Fantômes. Ceux-ci sont au nombre de six et se répartissent sur les cinq continents, Europe, Asie, Amérique, Océanie, Antarctique enfin, pour le plus récent d'entre eux, inauguré le 21 mars 2010 en Terre Adélie, jour de l'équinoxe, « au milieu du jour et de la nuit », indiquait l'annonce de cet événement hors norme. Cette fédération *in progress* s'inscrit dans le cadre de l'action artistique « Middle of Nowhere (MOFN) », engagée par l'artiste en 2001, dans le sillage de la création du premier « Centre d'Art Contemporain Fantôme », celui de Cook, en Australie (2003). C'est dans cette ville « au milieu de nulle part », où la principale activité est liée au trafic de fret ferroviaire, que Laurent Mulot pose la plaque du premier de ses centres d'art, le « CGCAC » (« *Cook Ghost Contemporary Art Center* »). Les gardiens en sont deux employés de la compagnie du rail, les deux seuls habitants de ce lieu perdu.

« Centre d'Art Contemporain Fantôme » ? Comme son nom l'indique, il s'agit d'une structure qui n'existe pas stricto sensu, sauf sa matérialisation par une plaque et son gardiennage : pas de bâtiment, pas de collection, pas de programme d'exposition. Cette structure est, pourtant, référencée. Sur un site web, d'abord, qui documente l'expérience et son évolution depuis bientôt une petite décennie. À travers des expositions (hors des centres d'art de ce réseau) ensuite, où l'artiste présente photos du site ou des gardiens des différents centres d'art, projections ou sons en rapport avec son expérience des lieux d'implantation…

Les différents sites élus ne sont jamais choisis au hasard, seraient-ils « au milieu de nulle part ». Par exemple, Rochefourchat, en France, dans la Drôme. Cette commune ne compte qu'un habitant recensé et quelques résidences secondaires. Personne n'y habite en permanence. Autre exemple, le « Middle Ghost Contemporary Art Center », deuxième de la liste, créé en 2006 en Chine continentale. Celui-ci est établi au centre géodésique de la RPC, dans le sud du Sichuan. Un lieu reculé, à l'écart des flux. Deux des plus proches résidents en sont les gardiens.

Pour l'exposition *Ailleurs*, Laurent Mulot propose une évocation du dernier des centres d'art fantômes ouverts par ses soins, en Antarctique, une zone subissant à vitesse accélérée le réchauffement climatique, ici suggéré par la fonte, durant le vernissage, d'un lettrage tridimensionnel de glace. Au-delà de l'allusion écologique, cette fonte de la glace décline aussi le passage du concret à l'invisibilité, une transformation de l'être vers le néant.

Cette proposition implicite remet en cause le paradoxe propre à la figure traditionnelle du fantôme, cet être qui n'existe pas mais qui nous sollicite pourtant, qui revient revivifier nos démons intimes, ce « *ghost* » qui est un « *host* », un « hôte », comme le soulignait le philosophe Jacques Derrida. Contrepoint à l'économie culturelle, qui multiplie tant et plus partout dans le monde, musées et centres d'art, l'institution fantôme de Laurent Mulot constitue dans ce prisme un « hôte » problématique : elle nous parle, avant tout, de la disparition d'un destin culturel de néantisation, d'un vide improductif.

Laurent Mulot is the founder of the International Network of Ghost Contemporary Art Centres. There are five so far, on every continent: Europe, Asia, America, Oceania and, for the most recent of them, Antarctica, since it was inaugurated in Adélie Land on 21st March 2010, the equinox, "in the middle of the day and night" read the announcement of this distinctly unusual event. This growing federation is part of the artist's "Middle of Nowhere (MOFN)" creative initiative, launched in 2001, and follows the establishment of the first "Ghost Contemporary Art Centre" in Cook, Australia, in 2003.

It was in this railroad town, in the middle of nowhere, that Laurent Mulot inaugurated the "CGCAC" ("Cook Ghost Contemporary Art Centre"), whose caretakers are two employees of the rail company – indeed, the only two inhabitants of this isolated settlement. "Ghost Contemporary Art Centre"? As its name suggests, this is an establishment that does not, strictly speaking, exist, except that it is materialized by a plaque and its caretakers. Otherwise, there are no premises, no collection and no exhibition schedule. And yet it is active. Via a website, for a start, which has tracked the experiment for nearly ten years now. Via exhibitions too (though not in the network's art centres), where the artist presents photographs of the setting or the caretakers of the various ghost art centres, as well as videos or sound recordings evoking his experience of these places…

And even though they are "in the middle of nowhere", the sites are never selected by chance. Take the example of Rochefourchat, in the Drôme, France, a village with a single inhabitant and a smattering of holiday homes. Another example is the "Middle Ghost Contemporary Art Centre", the second on the list, established in continental China in 2006. It is located in the geodesic centre of this vast country, in southern Szechuan province. A remote place, well off the beaten track. Two people who live nearby are its caretakers.

For this exhibition, Laurent Mulot offers an evocation of his most recent ghost contemporary art centre. Antarctica is subject to an accelerated rate of global warming, suggested, during the vernissage, by the melting of three-dimensional letters made of ice. Beyond the environmental allusion, this melting process also evokes the transition from the tangible to the invisible, the transformation of something into nothing.

This implicit proposition calls into question the paradox inherent in the traditional figure of the ghost: a being which does not exist, but which demands our attention nonetheless, coming back to stir our inner demons, this ghost that is also a host, to quote the philosopher Jacques Derrida. A counterpoint to the cultural economy, which is seeing museums and art centres spring up all over the world, Laurent Mulot's ghost institution represents, viewed from this angle, a problematic "host": it speaks to us, above all, of disappearance, of a cultural destiny of nothingness, of an unproductive void.

« Antartic Village ». 2007
Courtesy : les artistes et la Galerie Continua. ©Lucy et Jorge Orta

LUCY ET JORGE ORTA

Actifs en France comme dans le monde entier depuis les années 1990, Lucy et Jorge Orta sont aujourd'hui les symboles aussi incarnés que dynamiques, d'un art à la fois esthétique et fonctionnel. Leur champ d'action : les failles, les dysfonctionnements du réel. Leur offre plastique : des créations à la fois dénonciatrices (appuyer là où cela fait mal) et constructives (proposer des solutions). Avec, toujours, une même stratégie. Réaliste mais pas seulement, avec eux l'art se veut une matière transitionnelle. Ici, la conscience s'active en regardant des œuvres autant signifiantes qu'attractives par leur conception et par leur apparence.

Pour Lucy et Jorge Orta, la vocation de l'art est à la fois poétique et éthique. En 2005, le couple réalise ainsi, dans le cadre de son opération « Drinkwater », un vaste ensemble d'objets destinés à la collecte, au transport et à la purification de l'eau, matière première à la gestion devenue problématique et politique, tout en donnant à ceux-ci une apparence « design ». Le symbole et la fonction marchent d'un même allant. Jamais gratuite, idéaliste certes, mais non moins lucide et de finalité concrète, la création ne vaut selon eux qu'à se « contextualiser ». Elle prend valeur sous condition de rencontrer les grands problèmes de l'époque, de les mettre en lumière et de s'y frotter.

Qu'il s'agisse de concevoir du matériel d'urgence, de protection et d'entraide humaine, à l'instar de Lucy Orta, ou de contribuer à une campagne pour le don d'organes à l'image de Jorge Orta avec « Question de cœur », la préoccupation esthétique entend bien se marier à l'impératif de la fonctionnalité. Les œuvres des Orta, par principe et par confection, sont « *useful* », elles aspirent à l'authentique usage, à être utilisées.

Le « Village Antarctique » a été mis en place par les Orta en 2007, lors de la première Biennale d'art polaire d'Ushuaia (Argentine). Lucy et Jorge Orta conçoivent puis établissent, à même le sixième continent, un village pionnier de tentes dont la matière est faite des multiples drapeaux du monde actuel, celui des nations et des frontières. La création de cette nouvelle entité territoriale supranationale a davantage qu'une simple valeur exploratoire. Elle s'accompagne en effet de l'établissement d'un passeport mondial, certes fictif en termes diplomatiques, mais qui confère symboliquement à celui qui décide de s'en munir, le statut de citoyen du monde.

Sous condition cependant : privilégier le respect de l'autre, s'engager à respecter l'environnement, combattre le racisme, la violence et la barbarie, promouvoir la démocratie. L'Antarctique, on le pressent, n'est qu'un des lieux où officient Lucy et Jorge Orta, constamment ailleurs. En témoigne « Amazonia », la dernière de leurs créations, engagement pour l'éco-responsabilité et le combat en faveur de la biodiversité. Nulle noblesse, juste des actes.

Active in France and internationally since the 1990s, Lucy and Jorge Orta have become the real and dynamic symbols of an art that is both aesthetic and functional. Their work focuses on fault lines, where reality fails to function, and comprises creations that are at once critical (pointing up issues) and constructive (suggesting solutions). Their strategy is always the same. For them, art is not only realistic, but also potentially transitional. Here, the observer's conscience is stirred by works that are as significant as they are attractive in conception and appearance.

For Lucy and Jorge Orta, the vocation of art is both poetic and ethical. In 2005, the couple created, as part of their "Drinkwater" initiative, a vast collection of objects designed to gather, transport and purify water – a raw material whose management has become problematic and political – at the same time giving them an aesthetic dimension. Symbol and function go hand-in-hand. Never gratuitous, idealistic certainly, but always lucid and purposeful, creation, according to Lucy and Jorge Orta, is worth little without a context. It acquires value by highlighting and tackling the major issues of the age.

Whether this involves designing emergency, protection and assistance equipment like Lucy Orta, or contributing to an organ donation campaign like Jorge Orta with "Question de Cœur", aesthetic preoccupations must be reconciled with a wider purpose. The Ortas' works, by principle and by design, are useful and they aspire to be used.

"Antarctic Village" was created by the Ortas in 2007 during the first Biennial of polar art in Ushuaia, Argentina. Lucy and Jorge Orta first conceived and then established, directly on the sixth continent, a pioneer settlement consisting of tents made from the many flags of the world today, the world of nations and borders. The creation of this new, supranational territorial entity had more than a merely exploratory value. It was in fact accompanied by the establishment of a global passport which, though fictitious in diplomatic terms, symbolically conferred on its bearer the status of citizen of the world.

Under certain conditions, however: to nurture respect for others, to commit to protecting the environment, to combat racism, violence and barbarity, and to promote democracy. Antarctica, we can easily believe, is but one of the places where Lucy and Jorge Orta operate. The pair are constantly elsewhere – witness "Amazonia", their latest creation, an initiative in favour of environmental responsibility and biodiversity. No nobility, just acts.

« Acción Chaitén 17, Sismografía de Chile ». 2009
Courtesy : l'artiste et Galeria Joan Prats. ©Fernando Prats

FERNANDO PRATS

Fernando Prats est un alchimiste laïc. De même que l'artiste chinois Cai Guo-Qiang rénove le genre pictural en utilisant comme pigment la poudre d'artificier pyrotechnique, Prats lui aussi « peint » d'une manière inédite, en recourant, pour sa part, à la fumée. Explication. L'artiste chilien, dans son atelier de Barcelone en Catalogne, exploite en « *nibelung* » contemporain un « fumoir » très particulier. Au moyen de celui-ci, il noircit de fumée charbonneuse des papiers de taille diverse qui vont servir ensuite de toiles.

Prats laisse alors la Nature peindre pour lui. Il dispose ses papiers enfumés dans un coin de paysage, les aléas de la météorologie locale et les spécificités du site – côte marine, zone désertique ou de tremblement de terre… – se chargeant de faire le reste. Le papier se nourrit de la vie naturelle en fonction du site auquel l'artiste le soumet. Il devient l'empreinte d'une activité surhumaine et le palimpseste de la *dunamis*, de la Nature sans cesse en progrès et au travail.

À l'instar d'Yves Klein avec ses *Cosmogonies*, Fernando Prats montre, esthétise et exalte le travail des éléments. Mais le sens conféré à cette métamorphose n'est pas le même. Klein, fait en 1960 le trajet Paris-Cagnes-sur-Mer avec une toile vierge fixée sur le toit de sa Citroën. La part de Nature que recueille ce support exposé au vent, à la pluie et à la poussière est l'expression tout à la fois de cette « Nature moderne » de l'art (Pierre Restany) utilisant dorénavant la technologie, ici l'automobile et d'une absorption de la matière cosmique par un art de vocation, selon Klein, à transmuter et purifier valeurs comme matières.

Fernando Prats est à l'évidence moins idéaliste que Klein le Rosicrucien. S'il joue au sorcier avec les éléments, c'est avant tout pour faire de la Nature son auxiliaire, comme Rembrandt se servait de ses nombreux assistants dans son atelier, en moins directif cependant. Prats donne cette mission à la Nature : exprime-toi. Mais en se faisant le metteur en scène de processus dont l'apparence finale lui échappe.

« L'ailleurs » où officie Fernando Prats, on le pressent, est dès lors sans limite géographique ni de nature (l'artiste fait aussi peindre des pigeons, dont les battements d'ailes sont autant de pinceaux mobiles). La Nature qui peint, ce peut être ces trois gouttes d'eau qui tombent sur une toile disposée à l'aplomb de la gouttière du toit, dehors, juste à côté. C'est la mer et la marée sur une côte, un geyser ou la poussière salée du désert d'Atacama, aussi bien. C'est encore, pour « Acción Chaitén », ensemble plastique et documentaire présenté dans le cadre de cette exposition, le travail destructeur du volcan chilien éponyme ayant recouvert de cendres, suite à son éruption le 2 mai 2008, une région entière, aujourd'hui vide d'habitant. Fernando Prats représentera, cette année 2011, le Chili à la Biennale d'art de Venise.

Fernando Prats is a secular alchemist. Just as the Chinese artist Cai Guo-Qiang has renewed painting with his use of gunpowder as pigment, so Prats also "paints" in an unprecedented manner, with smoke. This requires explanation. In his Barcelona workshop, the Chilean artist operates as a kind of contemporary "*nibelung*", using a very special kind of "smoking room" to blacken pieces of paper of various sizes, which will later serve as canvases.

Prats then allows Nature to paint for him. He arranges his smoke-blackened papers in a corner of the countryside, and lets the vagaries of the local weather and the specificities of the site – be it a coastal area, a desert or an earthquake zone – do the rest. The paper becomes the record of the natural life of the artist's chosen location, the imprint of a superhuman activity and the palimpsest of *dunamis*, the constant work and progress of Nature.

Like Yves Klein and his *Cosmogonies*, Fernando Prats displays, aestheticizes and celebrates the work of the elements. But the meaning given to this transformation is not the same. Klein, you will remember, drove from Paris to Cagnes-sur-Mer in 1960 with a blank canvas fixed to the roof of his Citroën. The imprint of nature left on this material, exposed to wind, rain and dust, was the expression both of the "modern Nature" of art (Pierre Restany), which would henceforth use technology, here the automobile, and of the absorption of cosmic matter by an art whose vocation, according to Klein, was to transmute and purify both values and materials.

Fernando Prats is clearly less idealistic than Klein the Rosicrucian. If he plays sorcerer with the elements, it is first and foremost to make nature his helper, just as Rembrandt used his many assistants in his workshop, though with fewer guidelines. Prats gives this mission to Nature: express yourself. Yet he is the director of processes whose final result escapes him.

The "elsewhere" where Fernando Prats operates is, therefore, without geographical or natural limits (the artist also gets pigeons to paint, the beating of their wings like thousands of tiny brushstrokes). Nature's painting can be three drops of water falling on a canvas placed just outside under the guttering. It can be the sea and the tide on the shore, or a geyser, or the salt-laden dust of the Atacama desert. It can also be, in the case of "Acción Chaitén", the series of artistic and documentary works presented here, the destruction wrought by the eponymous Chilean volcano which, when it erupted on 2nd May 2008, covered an entire region with ash, emptying it of its inhabitants. In 2011, Fernando Prats will represent Chile at the Venice Biennale.

« Horizon moins 20 ». 2006
Courtesy : Galerie IN SITU (Fabienne Leclerc). ©Laurent Tixador

LAURENT TIXADOR ET ABRAHAM POINCHEVAL

Chaque création de Laurent Tixador (« le premier artiste au Pôle Nord », comme il le dit de lui-même) et d'Abraham Poincheval est une péripétie engageant un principe d'expérience singulière. En septembre 2001, les deux compères décident d'occuper illégalement, une semaine durant, la partie de l'île du Frioul classée en réserve naturelle, au large de Marseille, et d'y vivre de manière paléolithique en pêcheurs-cueilleurs (« Total Symbiose »). L'expérience est plutôt délicate. Les artistes dévêtus, étui pénien entre les jambes, sont obligés de se nourrir de moules et de figues de Barbarie sept jours durant.

En septembre 2002, juste armés d'une boussole, Tixador et Poincheval traversent la France à pied et en ligne droite de Nantes à Caen puis Metz, but final de leur voyage où s'ouvre une exposition qui leur est consacrée (« L'Inconnu des grands horizons ») : « Pour nous, l'aventure, c'est de quitter le milieu de l'art contemporain. On va le plus loin possible de la galerie, hors des lois du marché et du milieu de l'art, et, en même temps, on ne s'est jamais aventuré très loin, il s'agit juste de faire un pas de côté. »

À Marseille (Friche de la Belle de Mai, juillet 2007) puis à Nice (La Station, mars-avril 2008), les deux artistes se font emmurer quinze jours dans des conditions extrêmes de captivité : à peine de quoi se nourrir, pas de commodités, du jus de Ricoré en guise d'encre pour consigner sur les murs leurs pensées du moment (« La Grande Symbiose 1 et 2 »).

Poétique de « l'aventure » que celle-ci, dans sa version moderne du moins, à l'heure où la planète entière a été parcourue en tous sens et où ont été tentées les expériences les plus radicales et les plus incongrues, dont participent celles de ce tandem qui n'a pas froid aux yeux. En témoigne le plus spectaculaire des projets récents de Laurent Tixador et Abraham Poincheval, « Horizon moins 20 », réalisé en janvier et février 2008 à Murcia, en Espagne. Pendant vingt jours, les artistes creusent en ligne droite un souterrain, au rythme d'un mètre par jour, en le rebouchant derrière eux au fur et à mesure de leur avancée, à la manière de taupes.

Préparée avec minutie, cette expérience d'habitat troglodytique nomade est une première, non sans danger qui plus est. « On ne savait pas faire ? On l'a fait, écrit Jean-Marc Huitorel (*Attitude*, mai-juin 2005) à propos des entreprises de Tixador et Poincheval, on invente ou on réinvente des gestes, des techniques, des méthodes, des efforts, des souffrances, des terreurs aussi ». « L'ailleurs » dont témoigne « Horizon moins 20 » réside moins dans le lieu géographique – sous terre, c'est sous nos pieds, où que nous soyons – que dans l'expérience de l'excentrement radical, sinon de l'effort absurde, définitivement sans rapport avec les usages de notre normalité. Laurent Tixador et Abraham Poincheval, dont la collaboration décennale a marqué notre début de siècle, se sont séparés en 2009.

Everything Laurent Tixador ("the first artist at the North Pole", as he himself says) and Abraham Poincheval create is an adventure involving a singular principle of experimentation. In September 2001, the pair decided to occupy illegally, for a week, the portion of the island of Frioul, off Marseille, that is classed as a nature reserve, and to live there in the manner of Paleolithic hunter-gatherers ("Total Symbiose"). The experiment proved rather tricky. Naked save for their loincloths, the artists were forced to survive on mussels and prickly pears for the entire seven days.

In September 2002, armed only with a compass, Tixador and Poincheval crossed France on foot in a straight line from Nantes to Caen and then on to Metz, where an exhibition devoted to their work was about to open ("L'Inconnu des grands horizons"). "For us, adventure is about leaving behind the milieu of contemporary art. We go as far as possible from the gallery, outside the laws of the market and the art world, and yet, at the same time, we have never ventured a great distance, most of the time, all you need to do is step sideways."

In Marseille (Friche de la Belle de Mai, July 2007) and then Nice (La Station, March-April 2008), the two artists had themselves walled in for a fortnight in extreme conditions of captivity, hardly anything to eat, no toilet facilities, and only instant coffee as ink to record their thoughts on the walls ("La Grande Symbiose 1 & 2").

This is the poetry of "adventure", in its modern version at least, in an age when the entire planet has been crisscrossed in every direction, and the most radical and most incongruous experiments have been attempted, including those undertaken by this plucky pair. Take the most spectacular of Laurent Tixador and Abraham Poincheval's recent projects, "Horizon moins 20", which took place in January and February 2008 in Murcia, Spain. For 20 days, the artists dug a straight underground tunnel, advancing one metre a day, and sealing it up behind themselves as they went, like moles.

This carefully prepared experiment in troglodytic nomadic living had never been attempted before, and was not without danger. "We don't know how to do something? We do it," writes Jean-Marc Huitorel (*Attitude*, May-June 2005) on the subject of Tixador and Poincheval. "We invent or reinvent gestures, techniques, methods, efforts, sufferings and fears too." The "somewhere else" of "Horizon moins 20" is less about geographical location – underground is beneath our feet, wherever we happen to be – than the experience of radical removal, if not of absurd effort, so totally unrelated to normality. Laurent Tixador and Abraham Poincheval, whose decade-long collaboration marked the early years of the 21st century, separated in 2009.

REMERCIEMENTS
SPECIAL THANKS

Commissariat de l'exposition – *Exhibition curator*
Paul Ardenne

Rédaction des textes – *Texts writing*
Paul Ardenne
Gilles A. Tiberghien (« Prélude »)

Scénographie – *Scenography*
Jeanne Dumont, architecte D.P.L.G.
Assistée d'Alexandre Pascaud

Aménagement, réalisation et éclairage –
Design, production and lighting
L'équipe d'Un Point Trois
Solunite

Régie générale – *Set manager*
Céline Chabat

Installation sonore – *Sound set up*
Euphonia
Triangle

Installation vidéo – *Video set up*
Stéphane Peinturier
Assisté d'Alexandre Grene

Graphisme – *Graphic design*
Studio Graphique Louis Vuitton

Traduction – *Translation*
Ann Wilkinson-Mioche

Relecture – *Rereading*
Sophie Meyer

Nous sommes heureux d'adresser nos remerciements
à tous ceux qui ont apporté leur précieuse contribution
à la réalisation de cette exposition :
Special thanks to those who have preciously contributed
to the setting up of this exhibition:

CNAP - Centre national des arts plastiques - ministère
de la Culture et de la Communication, Paris
Fonds National d'Art Contemporain
FRAC Languedoc-Roussillon
Galerie Analix Forever, Genève
Galerie Continua
Galerie Daniel Malingue
Galerie IN SITU (Fabienne Leclerc), Paris
Galerie Joan Prats, Barcelone
Galerie Mariann Goodman, Paris-New York
MBVB - Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Ami Barak
Laura Gowen
Darius et Thomas Langmann
Federica Martini
Barbara Polla

ESPACE CULTUREL LOUIS VUITTON

Directeur de l'Espace culturel Louis Vuitton –
Director of the Espace culturel Louis Vuitton
Marie-Ange Moulonguet

Responsable des expositions et des éditions –
Exhibitions and publications manager
Juliette de Gonet

Responsable des publics et relations extérieures –
Audience and external relations manager
Gilles Moorghen

Assistante de production – *Production assistant*
Catherine Mancier

Chargée des jeunes publics – *In charge of the Youth Programme*
Aurélia Bismuth

Stagiaires – *Interns*
Mathieu O'Keefe
Romane de Saint-Martin

INFORMATIONS PRATIQUES
INFORMATION

Exposition
Du 11 février au 8 mai 2011
Exhibition
From February 11th to May 8th 2011

Espace culturel Louis Vuitton
60, rue de Bassano
75008 Paris
T. +33 1 53 57 52 03
F. +33 1 53 57 52 32
Email : espaceculturel@fr.vuitton.com

www.louisvuitton.com

Ouverture du lundi au samedi de 12h à 19h
Le dimanche de 11h à 19h
Ouvert les jours feriés
Entrée libre
Open from Monday to Saturday from 12am to 7pm
On Sunday from 11am to 7pm
Open on national holidays
Free entrance

Contact presse – *Press contact*
Jun Fujiwara
2, rue du Pont-Neuf
75001 Paris France
T. +33 1 55 80 33 80
Email : j.fujiwara@fr.vuitton.com

CRÉDITS
CAPTIONS

© Louis Vuitton Malletier
2, rue du Pont Neuf
75001 Paris

Toute reproduction, représentation intégrale ou partielle est
expressément interdite
Catalogue interdit à la vente
Any reproduction or illegal representation is strictly forbidden
This catalogue cannot be sold

Conception et réalisation – *Design and production*
Studio Graphique Louis Vuitton, Paris

Ce produit, totalement biodégradable et recyclable,
est fabriqué avec des labels écologiques
This catalogue is fully biodegradable and can be recycled
It has been designed and produced following strict eco-labels

PARTENARIAT
PARTNERSHIP

TRIANGLE
MANUFACTURE ELECTROACOUSTIQUE