

cocktail



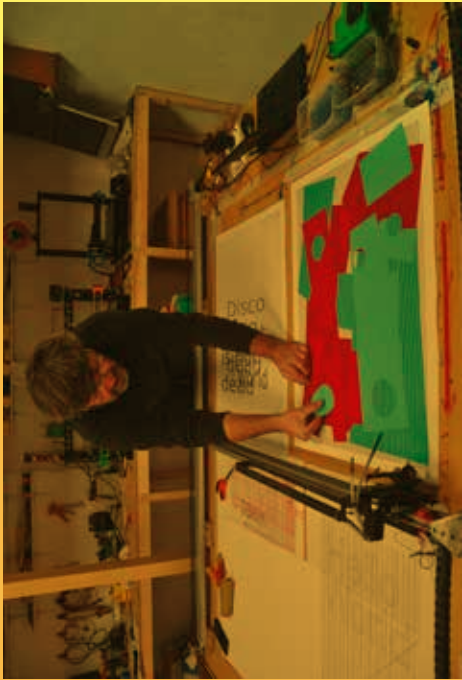
7 artistes

Célia Picard & Hannes Schreckensberger
Jean-Marie Blanchet
Ben Saint-Maxent
Alice Aucuit
Francesco Finizio
Frédéric Khodja

6 critiques d'art

Bénédicte le Pimpec
Sophie Fétro
Franck Balland
Nicolas de Ribou
Géraldine Gourbe
Françoise Lonardoni

4
16
28
36
42
52



52
42
36
28
16
4

6 art critics
Bénédicte le Pimpec
Sophie Fétro
Franck Balland
Nicolas de Ribou
Géraldine Gourbe
Françoise Lonardoni

7 artists
Célia Picard & Hannes Schreckensberger
Jean-Marie Blanchet
Ben Saint-Maxent
Alice Aucuit
Francesco Finizio
Frédéric Khodja

Provence-Alpes-Côte d’Azur
documentsdartistes.org

Bretagne
ddabretagne.org

Une publication du Réseau documents d'artistes

Auvergne-Rhône-Alpes
dda-ra.org

Nouvelle-Aquitaine
dda-nouvelle-aquitaine.org

Occitanie
ddaoccitanie.org

La Réunion
ddalareunion.org

A Documents d'artistes Network publication

reseau-dda.org

cocktail

7 artistes	6 critiques d'art	
Célia Picard & Hannes Schreckensberger	Bénédicte le Pimpec	4
Jean-Marie Blanchet	Sophie Fétro	16
Ben Saint-Maxent	Franck Balland	28
Alice Aucuit	Nicolas de Ribou	36
Francesco Finizio	Géraldine Gourbe	42
Frédéric Khodja	Françoise Lonardonì	52

cocktail

7 artistes	6 art critics	
Célia Picard & Hannes Schreckensberger	Bénédicte le Pimpec	4
Jean-Marie Blanchet	Sophie Fétro	16
Ben Saint-Maxent	Franck Balland	28
Alice Aucuit	Nicolas de Ribou	36
Francesco Finizio	Géraldine Gourbe	42
Frédéric Khodja	Françoise Lonardonì	52

Les textes rassemblés dans cette publication sont le fruit d'échanges nourris entre des artistes et des critiques d'art, commissaires d'exposition ou universitaires à qui le Réseau documents d'artistes a passé commande en 2021. Ils proviennent des six Documents d'artistes qui agissent à ce jour dans les régions Provence-Alpes-Côte d'Azur, Bretagne, Auvergne-Rhône-Alpes, Nouvelle-Aquitaine, Occitanie et La Réunion. Ils sont une réponse au besoin récurrent qu'ont les artistes de faire le point sur leur production, de l'envisager à nouveaux frais ou d'explorer d'autres voies. Ils deviendront, parmi d'autres, des étapes critiques au sein de leurs parcours respectifs.

As publishers and producers of documentary resources, Réseau documents d'artistes and its members regularly collaborate on projects supporting artists. This publication highlights a small part of that production, which helps not only in promoting artists' work but also in supporting them throughout their careers. It testifies to the Documents d'artistes' common desire, in various regions and as a network, to follow individual and collective developments within diverse art scenes.

Éditeurs et producteurs de ressources documentaires, le Réseau documents d'artistes et ses membres se réunissent régulièrement autour de projets qui leur permettent d'accompagner au mieux les artistes. Cette publication met en lumière une petite partie de ces productions éditoriales qui servent non seulement à diffuser leur travail mais aussi à les soutenir tout au long de leur carrière. Elle témoigne de l'exigence partagée par tous les Documents d'artistes, en région comme en réseau, de suivre les mouvements individuels et collectifs qui animent nos différentes scènes artistiques.

The articles presented here come of sustained dialogue between artists, art critics, exhibition curators and scholars commissioned by Réseau documents d'artistes in 2021. They were produced by the six Documents d'artistes currently active in the regions of Provence-Alpes-Côte d'Azur, Bretagne, Auvergne-Rhône-Alpes, Nouvelle-Aquitaine, Occitanie and La Réunion. The texts respond to the recurring need of artists to review their work, look at it in a new light and consider different approaches, and this becomes a critical step in their respective careers.

Célia Picard & Hannes Schreckensberger

Bénédicte le Pimpec is an exhibition curator. She graduated from the Beaux-arts de Brest and has a master's degree in curatorial practice from HEAD – Geneva.

Célia Picard was born in 1978 in Martinique; Hannes Schreckensberger was born in 1982 in Austria. They live and work in Montpellier and have been a team since 2013.

Up until the beginning of the 21st century, the customary opposition between theory and practice (thinking and doing) structured the relationship between art and craft. Célia Picard and Hannes Schreckensberger, an artist duo based in Montpellier, examine this foundational dichotomy of Western Culture through tools, which they analyze, produce (or reproduce) and divert. Through ancient techniques, agricultural tools and sports equipment, they investigate functionality and its meanings. What we commonly call "applied arts" (design or architecture) are all ways of inventing worlds, of "formalizing thought." Thus, we asked Bénédicte le Pimpec to meet with the artists and write a piece on their work. Le Pimpec is a curator, researcher and founder of the Bermuda project, along with artists Maxime Bondu, Guillaume Robert and Mathilde Chénin. The project is a collaborative art studio in Sergy (a few kilometers away from Geneva), built by its founders and recently launched. Because making is thinking, building a site for art practice and research means creating new social models and inventing alternative scenarios.

Forces, 2019
160 × 230 × 1 cm, sheep wool
Photo Célia Picard et Hannes Schreckensberger
© Adagp, Paris, 2022

Forces, 2019
160 × 230 × 1 cm, laine de brebis
Photo Célia Picard et Hannes Schreckensberger
© Adagp, Paris, 2022

Jusqu'au début du XXI^e siècle, la traditionnelle opposition entre théorie et pratique (penser et faire) structure les rapports entre l'art et l'artisanat. Célia Picard et Hannes Schreckensberger, duo d'artistes basés à Montpellier, interrogent cette dichotomie fondatrice de la culture occidentale à travers les outils, qu'ils analysent, fabriquent (ou re-fabriquent) et détournent. Qu'il s'agisse de techniques ancestrales, d'outils liés à l'agriculture ou à la pratique du sport, ils questionnent, à travers les formes, les usages et leur sens. Ce que l'on désigne habituellement comme les « arts appliqués » (le design, l'architecture) sont autant des manières d'inventer des mondes, de « formaliser une pensée ». C'est donc tout naturellement que Bénédicte le Pimpec a été sollicitée pour une rencontre et pour la rédaction d'un texte sur leur travail. Bénédicte est commissaire d'exposition et chercheuse et est à l'origine, avec les artistes Maxime Bondu, Guillaume Robert et Mathilde Chénin, du projet Bermuda, atelier collaboratif et de production artistique à Sergy (situé à quelques kilomètres de Genève), auto-construit et récemment inauguré. Parce que fabriquer c'est penser, construire un lieu de recherche et de pratique artistique c'est forger de nouveaux modèles sociétaux et inventer des scénarios alternatifs.

Bénédicte le Pimpec est commissaire d'exposition, diplômée des beaux-arts de Brest et d'un master en pratique curatoriale de la HEAD – Genève.

Célia Picard est née en 1978 en Martinique ; Hannes Schreckensberger est né en 1982 en Autriche. Ils vivent et travaillent à Montpellier et œuvrent en duo depuis 2013.



Entretien

Célia Picard et Hannes Schreckensberger œuvrent en duo depuis 2013. D’une observation attentive des contextes dans lesquels ils interviennent, ils spéculent des formes et inventent de nouveaux usages. Leurs objets - qu’il s’agisse d’outils, de tentures en feutre ou de sculptures reprenant la forme d’haltères - laissent la part belle au détournement de savoir-faire, inventant ainsi leur propre méthode de production.

Bénédicte le Pimpec : Le rapport au savoir-faire manuel est prégnant dans votre pratique. Vous ne délégez quasiment jamais la réalisation de vos pièces et mettez en place des stratégies d’apprentissage de techniques ancestrales, disparues ou industrialisées, que vous vous appropriez.

Célia Picard : L’apprentissage de techniques est une façon de comprendre la logique de chaque élément, de savoir comment les choses fonctionnent. Faire par nous-même nous oblige à regarder différemment, à connaître d’avantage notre environnement.

Hannes Schreckensberger : L’idée n’est pas de maîtriser une technique, nous ne souhaitons pas devenir des spécialistes. Il ne s’agit d’ailleurs pas seulement

■ — *Forces*, 2019
160 × 230 × 1 cm, laine de brebis
Photo Célia Picard & Hannes Schreckensberger
© Adagp, Paris, 2022

Sheep are bred mainly for meat in France, while wool is imported from New Zealand.

BLP: What tools were at your disposal during the residency?

CP : We had the town hall at our disposal and we turned it into a workshop. We set up there with our wool, water and soap. We had in mind large felt hangings decorated with mystic symbols that Mongolians use as tent walls. They represent natural forces important to their way of life, like wind and rain. So, we tried to find the elements at work where we were located. We chose the ones crucial to soil quality and crop yields: earthworms, fungus and bacteria. These are tiny, even invisible “forces”, in stark contrast to the technological excesses often presented as solutions in farming. We started our designs for the hangings by looking at images taken with electron microscopes.

d’appropriation mais aussi de comprendre la provenance de matières premières, comme nous avons pu le faire pour le projet *Forces*¹ [1]. Nous voulions faire des tentures, nous avons donc remonté toute la filière de laine jusqu’aux éleveurs de moutons.

BLP : Comment avez-vous procédé ?

CP : Nous nous intéressions aux tentures faites en feutre, du fait du caractère ancestral et universel de cette technique mais aussi de par leur aspect domestique. Nous avons effectué des recherches sur les différentes manières d’obtenir du feutre. Nous avons visionné bon nombre de tutoriels sur YouTube qui répertorient différentes techniques de fabrication à travers le monde. Puis nous avons proposé de réaliser une série de tentures dans le cadre de la résidence « Revenir au Monde », organisée par l’AFIAC dans le village agricole de Pratviel, dans le Tarn, en 2020. Nous cherchions une technique facile à mettre en œuvre, qui puisse aussi impliquer les habitants du village, ou du moins les intriguer.

HS : Le feutre est une bonne tactique de médiation, parce que c’est une technique simple à mettre en œuvre. À une centaine de kilomètres de là, il y a une entreprise

■ — *Forces*, 2019
160 × 230 × 1 cm, sheep wool
Photo Célia Picard & Hannes Schreckensberger
© Adagp, Paris, 2022

BLP: How did it go?

CP: We were interested in felt wall hangings, partly because of the traditional and universal nature of the technique but also for its domestic aspects. We researched the different ways of producing felt. We watched quite a few YouTube tutorials that identify the different production techniques around the world. Then we decided to produce a series of wall hangings for the “Revenir au Monde” (Return to the World) residency, organized by the AFIAC in the agricultural village of Pratviel, in the Tarn, in 2020. We looked for a technique that would be easy to implement, one that would also involve, or at least interest, residents of the village. HS: Felt is a good choice when it comes to collaborating because it’s easy to use. A few hundred kilometers from here, there’s a farming business that decided to revive wool production. It’s crazy to think about how, often, wool has no value and is mostly thrown out, because processing it is considered too expensive.

Hannes Schreckensberger: We’re not trying to master techniques. We’re not trying to be specialists. And it’s not only about making the techniques our own, but also about understanding where raw materials come from, like we did for the project *Forces*¹ [1]. We wanted to make wall hangings, so we went all the way back down the chain of wool production to sheep farmers.

paysanne qui a décidé de remonter une filière laine. C’est d’ailleurs fou de se rendre compte que souvent la laine n’a pas de valeur et qu’elle est majoritairement jetée puisque considérée comme une matière première trop chère à transformer. Les moutons en France sont principalement élevés pour leur viande, tandis que la laine est importée de Nouvelle Zélande.

BLP : Quels outils aviez-vous à votre disposition pendant la résidence ?

CP : Nous avions la salle des fêtes du village à disposition que nous avons transformée en atelier. Nous nous y sommes installés avec notre laine, de l’eau et du savon. Nous avions en tête ces grandes tentures



Célia Picard: Learning new techniques helps us understand the logic of each thing and the way they work. When you do it yourself, you look at the world differently and gain a better idea of your surroundings.

always done by you, and you create methods for learning old techniques that have either been forgotten or transformed by industry, you then make those techniques your own.

en feutre, décorées de symboles mystiques, qui constituent les parois des tentes du peuple Mongols. Elles représentent les forces naturelles importantes dans leur mode de vie comme le vent ou la pluie. De la même manière, nous avons tenté de trouver les entités agissantes à l’endroit où nous étions. Nous avons retenu celles qui s’avèrent déterminantes pour la qualité des sols et la production des cultures : les lombrics, les champignons et les bactéries. Ces « forces » sont minuscules, voire invisibles, ce qui va à rebours de la surenchère technologique souvent envisagée comme une solution pour la production agricole. Nous avons commencé à dessiner nos tentures à partir de vues prises au microscope électronique.

Bénédicte le Pimpec: Manual skills are very important in your art. The production of your pieces is almost always done by you, and you create methods for learning old techniques that have either been forgotten or transformed by industry, you then make those techniques your own.

Célia Picard: Learning new techniques helps us understand the logic of each thing and the way they work. When you do it yourself, you look at the world differently and gain a better idea of your surroundings.

BLP : Ces dessins créent les motifs des tentures ?

HS : Oui, ils forment les grands motifs aux couleurs vives. Mais ce qui nous intéressait aussi dans ce projet c'était d'en faire un événement collectif. En début de résidence, nous avons proposé aux habitants de nous aider à adapter la technique de fabrication des nomades Mongols, qui consiste à enrouler la laine à feutrer autour d'un tronc et à faire tirer l'attelage par un dromadaire ou un cheval à travers une grande prairie. Un des habitants était mécanicien. Il nous a fabriqué un splendide attelage adapté à son tracteur tondeuse [2]. Ce qui est capital pour obtenir de la laine feutrée c'est de masser et de presser la matière. Nous avons vraiment peu d'informations sur le poids, le temps ou la distance essentiels à la réussite de l'opération. Nous avons extrapolé les quelques informations que nous trouvées sur internet et nous avons estimé le nombre d'allers-retours nécessaires, entre le château d'eau et l'église situés aux deux extrémités du village.

CP : Nous avons ensuite déroulé, rincé et mis à sécher les tentures au soleil [3]. La salle des fêtes était vraiment un atelier parfait. Nous les avons exposés le dernier soir de la résidence avec l'attelage, accompagnés d'une vidéo en boucle des allers-retours du tracteur. Les dix jours de résidence ont été bien remplis.

BLP : Le contexte de vos interventions sert souvent de point de départ à vos productions. C'était la première fois que vous interveniez en milieu rural ?

HS : Nous sommes intervenus plusieurs fois dans ce type de contexte. Nous étions notamment en résidence dans un lycée agricole Montpelliérain en 2015, puis nous avons ensuite été invités en résidence au centre d'art et de design La cuisine à Nègrepelisse en 2016.

BLP : Qu'avez-vous conçu lors de votre résidence à La cuisine ?

CP : Depuis la résidence en lycée agricole, nous nous intéressions aux outils utilisés dans l'agriculture. Les outils manuels sont apparus comme un point d'entrée pour parler de notre rapport à la production agricole et pour réfléchir à l'échelle de l'agriculture. Si on arrive à se passer des tracteurs, les parcelles peuvent redevenir beaucoup plus petites. Il y a eu une véritable promotion du progrès par l'équipement et la technologie depuis les années 1960, ce qui fait que les agriculteurs se sont endettés en vue de devenir plus productifs. Si on change d'outils, on peut changer l'échelle des parcelles et donc l'ensemble de l'organisation agricole. Nous venons tous les deux de familles d'agriculteurs, nous avons été confrontés à ces problématiques. La question de l'appauvrissement des sols est également entrée dans le débat public à ce moment-là.



— Forcer, 2020
Performance de la production
Photo Célia Picard & Hannes Schreckensberger
© Adagp, Paris, 2022

— Forcer, 2020
Production performance
Photo Célia Picard & Hannes Schreckensberger
© Adagp, Paris, 2022

— Forcer Rhizobium, 2020
150 x 200 x 1 cm, laine de brebis
© Adagp, Paris, 2022
Photo Damien Aspe

— Forcer Rhizobium, 2020
150 x 200 x 1 cm, sheep wool
© Adagp, Paris, 2022
Photo Damien Aspe



BLP : So you went out in search of tools used before the industrialization of agriculture? Did you do historical research? Or think about forms?

CP : We looked into agricultural manuals, books held by collectors, and found farmers promoting low technology. We also found catalogues of tools from the 1950s that had an incredible number of forms. And we came to understand how these objects can be so fascinating: their shapes, their mysterious purpose, their direct connection to stories from the past. This led us to think about forms and uses, and play around with myths. We wanted to understand the logic behind the manufacture of classic tools, like a hatchet, for example. There happened to be an edge-tool maker in the town next to Nègrepelisse. The edge-tool maker manufactures sharp objects. There are really very few left and now they generally make knives for collectors. The edge-tool maker was happy to work with us on three possible forms, but wasn't very open to experimentation.

BLP : The context of the intervention is often the starting point of your work. Was it your first intervention in a rural environment?

HS : We've held several interventions in this type of environment. For instance, a residency at an agricultural school in Montpellier in 2015. Then we were invited to a residency at La Cuisine: Centre d'Art et de Design in Nègrepelisse in 2016.

BLP : What did you create for the residency at La Cuisine?

CP : Since the residency at the agricultural school, we've been interested in tools used in farming. The manual tool became a way of approaching our relationship to agricultural production and thinking about the scale of agriculture. If we can do without tractors, plots can become smaller again. Since the 1960s, there's been a real push for progress via equipment and technology. Farmers have gone into debt just to be more productive. If we change the tools we use, we can change the scale of plots, and the organization of agriculture as a whole. Both of us are from farming families, we're familiar with these issues, and the question of reduced soil fertility was also gaining attention at the time.

BLP : Vous avez donc retrouvé des formes d'outils utilisés avant l'industrialisation de l'agriculture ? Vous avez mené une recherche historique ou vous avez spéculé des formes ?

CP : Nous avons fait des recherches dans des traités d'agriculture, chez des collectionneurs et aussi du côté des agriculteurs qui militent pour le moins-disant technologique. Nous avons aussi retrouvé des catalogues d'outils des années 1950 incroyablement riches en formes. Nous nous sommes surtout rendu compte de la fascination que ces objets exercent. Elle tient à leurs formes, au mystère autour de leur usage, aux liens directs qui peuvent se faire avec les récits anciens. Cela nous a donné envie de spéculer sur des formes, des usages et de jouer avec les mythes. Nous voulions comprendre la logique de fabrication des outils classiques, comme une hachette par exemple. Par chance, il y avait un taillandier dans le village à côté de Nègrepelisse. Le taillandier est l'artisan qui forge des outils tranchants, il n'y en a vraiment plus beaucoup et en général ils fabriquent maintenant des couteaux de collection. Il a bien voulu travailler avec nous sur trois possibilités de formes, mais il était assez fermé à l'idée d'expérimenter.

BLP : These are the motifs on the wall hangings?

HS : Yes, they make up the large patterns with bright colors. But what we were interested in for this project was creating a collective event. At the start of the residency, we asked the locals to help us adapt a production technique used by Mongolian nomadic peoples. It consists in wrapping the wool to be felted around a tree trunk and having it yoked to a camel or horse to be carried across a long prairie. One of the locals was a mechanic and built us a great hitch adapted to fit his mowing tractor [2]. Essential to obtaining felted wool is condensing and compressing the material. We had very little information on the weight, time and distance required in order to succeed. We based things on a few pieces of information we'd found online and estimated the number of roundtrips needed from the water tower to the church located at opposite ends of town.

CP : Then we rolled out, rinsed and dried them in the sun [3]. The reception hall was really a perfect workshop. We presented them on the final evening of the residency along with the hitch and a video loop of the tractor going back and forth. The ten days of the residency were very busy.

BLP : Il n'était donc pas ouvert à l'idée de forger des formes non conventionnelles ? Ou de fabriquer des outils qui lui semblaient inutiles ? Votre demande était peut-être déstabilisante pour lui en tant qu'artisan, elle remettait en question son savoir-faire.

HS : Oui, c'est peut-être ce malentendu qui ne nous a pas permis de nous comprendre. Il nous a tout de même ouvert son atelier et nous avons pu découvrir comment forger différentes lames [4]. Nous avons aussi pu comprendre ce qui fait qu'un acier est plus résistant et tranchant qu'un autre, ce qui est fondamental pour un outil.

CP : Mais nous n'avions pas la liberté de triturer l'idée même d'outil. Nous avons alors regardé en ligne et nous nous sommes mis à collectionner des tutoriels de fabrication d'outils agricoles. À partir de là, nous avons inventé notre propre méthode pour produire nos outils spéculatifs. L'idée était d'envoyer directement nos croquis scannés à une entreprise de découpe à jet d'eau à haute pression. C'est une technique de découpe pour le métal ou la pierre assez accessible. La qualité et la densité des fibres de l'acier n'est pas la même que chez le taillandier, mais avec un bon aiguisage on peut avoir un assez bon rendu. On aimait la relation très intuitive à la forme que ce procédé nous permettait. On a fait aussi plusieurs essais de manches qui, comme nous l'avons appris avec le taillandier, constitue la moitié de la qualité de l'outil manuel.

BLP : Votre résidence à La cuisine s'est terminée par l'exposition *Mythologie des formes*², qui réunissait vos outils, des vidéos et deux grands tapis sur lesquels était imprimé un calendrier.

CP : Notre intérêt pour les outils agricoles a fait émerger la question de la mesure du temps et de l'anticipation des événements météorologiques. Les calendriers sont apparus pour cette raison. Nous avons conçu ces deux grands tapis-calendriers en demi-cercles [5], que nous voyions comme un lieu de rassemblement et de débat. Ils sont divisés en six mois chacun et représentent quatre plantes considérées comme des engrais verts : le lupin, la consoude, le fenugrec et la luzerne. Ces plantes fixent l'azote, fertilisent et aèrent les sols. Nous avons noté les périodes où planter, couper et amender le sol avec ces différentes plantes. Nous y avons également inscrit les repères astronomiques utiles aux cultures comme les solstices, les équinoxes et les lunes.

BLP : Le centre d'art La cuisine est spécialisé dans les projets liés à l'alimentation et revendique l'implication des habitants dans le processus de création. Le lieu de débat que vous avez créé dans l'exposition servait à discuter avec des visiteurs et des habitants ? Comment s'est passé la réception publique de votre projet ?

CP : Nous avons discuté avec les agriculteurs et les artisans du coin pendant la conception du projet mais nous ne nous sommes pas aperçus que le propos de l'exposition pouvait être polémique. Nous ne pensions pas faire la révolution mais le conseil municipal et les agriculteurs locaux n'ont pas vu l'exposition d'un bon œil.



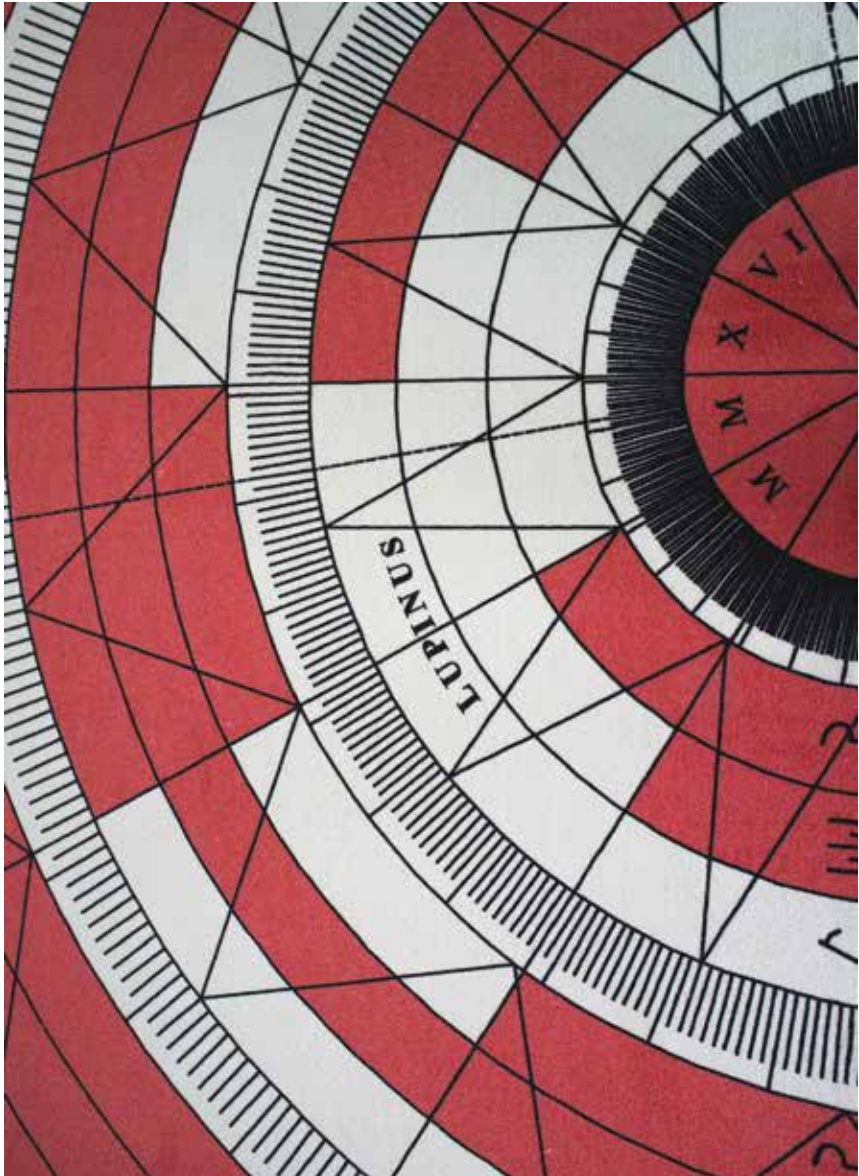
4 — *Mythologie des formes*, 2016
Acier, corde PP Steel, PP rope
© Adagp, Paris, 2022
Photo Brice Pelleschi



4 — *Mythologie des formes*, 2016
Acier, thermoplastique Steel, thermoplastic
© Adagp, Paris, 2022
Photo Brice Pelleschi



4 — *Mythologie des formes*, 2016
Taillandier Toolmaker
Photo Célia Picard & Hannes Schreckensberger
© Adagp, Paris, 2022



5 — *Mythologie des formes*, 2016
Parapègne Parapègne
Photo Célia Picard & Hannes Schreckensberger
© Adagp, Paris, 2022

BLP : So he wasn't very open to the idea of making unconventional forms? Or to make tools that seemed useless to him? Perhaps your request was unsettling for him as a craftsman, if it seemed to be testing his skills?

HS : Yes, maybe it's a misunderstanding that prevented us from communicating. But he let us use his workshop and we were able to learn about making different kinds of blades [4]. We also learned what makes one type of steel stronger than another and what makes it cut better, which is essential for a tool.

CP : But we weren't free to tinker with the very idea of the tool. So, we looked online and started compiling tutorials on manufacturing farm tools. Based on that we invented our own method for manufacturing speculative tools. The idea was to send the scanned sketches directly to a company that performs high-pressure waterjet cutting. It's a technique for cutting metal and stone that's fairly affordable. The quality and density of the steel fibers isn't the same as it would be if you went to an edge-tool maker, but with good sharpening you can get pretty good results. We liked the very natural relationship to the form that this process allows for. We also tested several grips, since, as we learned at the edge-tool maker's, the grip is half the quality of the hand tool.

BLP : Your residency at La Cuisine ended with the exhibition *Mythologie des formes*², featuring your tools, videos and two large rugs on which a calendar was printed.

CP : Our interest in farming tools led us to think about measuring time and anticipating the weather. That's why calendars exist. We designed these two large semi-circular calendar-rugs [5], thinking of them as a place for assembly and discussion. They're divided into six months each, and present four plants considered "green" fertilizers: lupin, comfrey, fenugreek and alfalfa. These plants fix nitrogen, fertilize, and aerate the soil. We noted when to plant, cut and enrich the soil with these plants. We also noted astronomical points of reference useful in farming like solstices, equinoxes and moons.

BLP : La Cuisine art center is specialized in projects related to food, asserting that the local population should be involved in the creation process. Was the discussion space you created for the exhibition used to exchange with visitors and locals? What was public reception of the project like?

CP : We spoke with local farmers and craftsmen during the design process, but we didn't consider that the exhibition might be controversial. We didn't think we were starting a revolution, but the city council and local farmers didn't take very kindly to the idea of the exhibition.

What's always amazing at the end of the day is that the first to be impacted by the system are its fiercest defenders. They can't stand the suggestion that the agricultural system could produce differently, that there are other ways. We weren't moralizing, we just invented alternative scenarios.

BLP: You think up new forms that allow us to imagine other uses and offer alternative models. In this way, your work isn't seen as being about form but as a critical perspective on the growth of industrial agriculture. It's a political position, what sociologist Geneviève Pruvost calls "making the smallest gesture political." Did other influences inspire you for this exhibition, or more generally?

HS: During the residency, I was reading the novel *News from Nowhere or an Epoch of Rest*, by William Morris, which is a critique of industrialization in 19th century England. Through the protagonist's dreams, it imagines a society founded on agriculture and craftsmanship in which money has disappeared. It's a utopia. What we wanted was to imagine new tools for a new agricultural system. CP: One of our influences was also "Cultura Materiale Extraurbana"³, a study conducted between 1974 and 1977 by a group of students studying architecture at the University of Florence, supervised by several members of Superstudio (Adolfo Natalini, Alessandro Poli, and

➤ — *Oracular Workout - FitSpirational*, 2021
Photo Célia Picard & Hannes Schreckensberger
© Adagp, Paris, 2022



Cristiano Toraldo di Francia) and Lorenzo Netti. The study is a survey of the living conditions and tools of farmers in Tuscany. The study was published in a book presenting an analysis of fully autonomous life in Italy in the 70s.

BLP: References to architecture, specifically modernist, radical architecture are a significant part of your work. Do you both have backgrounds in architecture?

CP: Yes, while studying architecture we did a sort of grand tour of Vienna, Berlin, Rotterdam, Paris and Montpellier. What strikes us in architecture is the way that the discipline can present the ideas and aspirations of an era. Modernist architecture interests us because it's particularly dense in ideologies of progress. The Western way of imagining progress has only been called into question recently.

BLP: You also created the *Revue DAS* collection [➤], which looks at relationships between art, architecture and design.

HS: Yes, the third issue is coming out soon. The revue is a space for creation, reflection and a medium to expand on research topics. The first issue is devoted to figures who have worked in different fields. For example, we interviewed Allan Wexler, who studied architecture and then became an artist, or Angela Hareiter, who

➤ — *Oracular Workout - FitSpirational*, 2021
Photo Célia Picard & Hannes Schreckensberger
© Adagp, Paris, 2022

HS: Oui, le troisième numéro sortira bientôt. Cette revue est un espace de création, de réflexion et un médium pour déployer des thèmes de recherche. Le premier numéro se consacrait à des personnalités qui ont navigué entre différents champs. Nous nous sommes entretenus par exemple avec Allan Wexler, qui a fait des études d'architecture et qui est ensuite devenu artiste ou Angela Hareiter qui a participé à la scène radicale en architecture des années 1960 et 1970 en Autriche. Elle a ensuite bifurqué vers le cinéma et le design. Pour le deuxième numéro, nous nous sommes intéressés aux mouvements vers l'architecture vernaculaire des années 1970. La revue est l'occasion de poser nos propres questions à d'autres et surtout de comprendre comment d'autres générations les ont envisagées.

BLP: J'ai l'impression que vous entretenez un rapport très sociétal à l'architecture et vous vous intéressez également à comment l'architecture peut contraindre les corps, comment la norme uniformise un rapport à l'espace. L'exposition *Oracular Workout*⁴ [➤] qui s'est déroulée à l'espace d'exposition de Mécènes du Sud Montpellier-Sète parle justement de la relation entre un corps sportif, forcément bien portant, et l'espace de son exercice.

HS: Nous n'envisageons pas l'architecture comme une cause mais plutôt comme la formalisation d'une pensée.

participated in the radical scene in architecture in the 1960s and 1970s in Austria. She then went into cinema and design. For the second issue, we were interested in vernacular architecture movements from the 1970s. The revue is an opportunity for us to ask others to answer questions we've asked ourselves, and to understand how other generations posed these questions.

BLP: I have the feeling that you have a very social approach to architecture, and you're also interested in how architecture can constrain bodies, how norms standardize relationships to space. The exhibition *Oracular Workout*⁴ [➤], which was on show at the exhibition space Mécènes du Sud Montpellier-Sète, treats precisely this relationship between athletic bodies, which are necessarily strong, and their space of exercise.

HS: We don't see architecture as cause but rather as formalization of thought.

➤ — *Revue DAS*, 2014
Retroprospectiviste
Photo Célia Picard & Hannes Schreckensberger
© Adagp, Paris, 2022

1974 et 1977 par un groupe d'étudiants de la faculté d'architecture de Florence sous la direction de plusieurs membres de Superstudio (Adolfo Natalini, Alessandro Poli, Cristiano Toraldo di Francia) et de Lorenzo Netti. Cette étude est un relevé de l'habitat et des outils des paysans en Toscane. Une publication restitue cette recherche et donne accès à un état des lieux de vies en complète autonomie dans les années 70 en Italie.

BLP: Les références à l'architecture et plus particulièrement à l'architecture moderniste et radicale occupent une grande place dans votre travail. Vous avez tous les deux une formation d'architecte ?

CP: Oui, nous avons fait pendant nos études en architecture une sorte de grand tour entre Vienne, Berlin, Rotterdam, Paris et Montpellier. Ce qui nous captive dans l'architecture, c'est la manière dont cette discipline représente les idées ou les aspirations d'une époque. L'architecture moderniste nous intéresse car elle est particulièrement chargée d'une idéologie concernant le progrès. Ce n'est que depuis peu quela manière occidentale d'envisager le progrès est remise en question.

BLP: Vous avez également créé la collection *Revue DAS* [➤], qui parle des liens entre l'art, l'architecture et le design ?

C'est finalement étonnant que les premiers impactés par ce système en soient les plus fervents défenseurs, qu'ils ne supportent pas que l'on puisse dire que le système agricole pourrait produire autrement, qu'il y a d'autres possibilités. Nous n'avions pourtant pas un discours moraliste, nous ne faisons qu'inventer des scénarios alternatifs.

BLP: Vous imaginez de nouvelles formes qui permettent de penser de nouveaux usages et proposent d'autres modèles. Dans ce contexte, votre travail n'est pas perçu du point du vue de la forme mais dans une perspective critique du développement industriel de l'agriculture. C'est une prise de position politique, ce que la sociologue Geneviève Pruvost appelle « politisation du moindre geste ». Il y a d'autres sources qui vous ont inspirés dans le cadre de cette exposition, ou qui vous accompagnent de manière plus générale ?

HS: Au moment de la résidence, je lisais le roman de William Morris, *News from Nowhere or an Epoch of Rest*, qui est une critique de l'industrialisation en Angleterre au 19^e siècle. Il propose, au travers de la rêverie du principal protagoniste, une société basée sur l'artisanat et l'agriculture, où l'argent a disparu. Il s'agit d'une utopie mais nous voulions effectivement imaginer de nouveaux outils pour un nouveau système agricole.

CP: Nous avons aussi été influencés par « Cultura Materiale Extraurbana »³, une étude faite entre

➤ — *Revue DAS*, 2014
Retroprospectiviste
Photo Célia Picard & Hannes Schreckensberger
© Adagp, Paris, 2022



Pour cette exposition nous avons regardé comment le repli sur l'espace domestique et la valorisation du corps musclé pouvaient nous dire des choses sur l'époque actuelle. Il y a là l'affirmation de l'individu et de la volonté, la peur de la maladie et la protection contre un grand autre hostile. À partir de ce constat, nous avons imaginé un intérieur et des objets qui répondraient à ces aspirations. Nous avons en tête les appartements témoin réalisés par Charlotte Perriand ou Marcel Breuer, qui présentent des modes de vie futurs, utopistes, dans une perspective hygiéniste. Nous avons rejoué cela pour l'exposition, sur la forme d'un univers clos, avec d'un côté le *Jungle Gym* **[8]**, composé d'haltères ou autres objets de musculation, le *Bar à Whey* **[9]**, espace bien-être avec sa fontaine de jouvence distribuant des compléments alimentaires et le *Solarium* **[10]**, dédié à la communication avec le monde extérieur par le biais des réseaux sociaux.

BLP : Issus de formes vernaculaires, ces objets sont cependant tous redessinés dans le cadre de l'exposition. Ils font référence à une forme mais ont une dimension sculpturale autonome. Est-ce pour faire revenir l'usage que vous avez souhaité compléter l'exposition avec des vidéos où l'on vous voit utiliser ces objets ?

CP : Nous aimons jouer avec les différents registres formels. Les haltères sont un mélange d'esthétique sportivo-performante, de bricolage et de références à des

formes gréco-romaines. Nous avons travaillé ces objets pour qu'ils soient à la frontière entre une fonction et une autonomie sculpturale. Dès le début, nous avions cette idée d'activation mais nous ne voulions pas tomber dans une démonstration ou dans le cliché du bodybuilder. Nous avons cherché longtemps la bonne façon de le faire. Est-ce que ça devait être une performance, une routine sportive, une animation numérique ? Nous en sommes arrivés à la conclusion que nos propres corps, absolument non spectaculaires, étaient représentatifs de la dimension commune des individus qui cherchent dans l'entraînement sportif un chemin. Je dis « chemin » car il y a une dimension mystique dans une pratique intense. Même si nos productions ont un discours critique, nous ne cherchons pas à nous moquer, nous voulons plutôt comprendre pourquoi tel ou tel phénomène apparait comme une solution.

Bénédicte le Pimpec

- 1 — Exposition « Forces », résidence AFIAC, Pratiel, 2020
- 2 — Exposition « Mythologie des formes », La cuisine, Centre d'art et de design de Nègrepelisse, du 4 juin au 18 septembre 2016
- 3 — Adolfo Natalini, Lorenzo Netti, Alessandro Poli, Cristiano Toraldo di Francia, *Cultura Materiale Extraurbana*, éd. Alinea, Florence, 1982
- 4 — Exposition personnelle « Oracular Workout », Mécènes du Sud, Montpellier, du 30 septembre au 19 décembre 2021

Bénédicte le Pimpec
translation Elaine Krikorian

didn't want it to fall into the category of a demonstration, nor of a bodybuilding cliché. We spent a long time trying to find the right way to do it. Whether it should be a performance, a sports routine, digital animation... We came to the conclusion that our own bodies, which are absolutely unspectacular, were representative of the common dimension of individuals looking for their path via physical fitness. I say "path" because there's a mystical dimension to intensive activities. Even if our work has a critical aspect, we're not mocking anything. We'd like to understand why one or another phenomenon presents itself as a solution.

- 1 — Exhibition: "Forces," AFIAC residency, Pratiel, 2020
- 2 — Exhibition: "Mythology of Forms" (Mythology of Forms), La Cuisine, Centre d'Art et de Design, Nègrepelisse, June 4 to September 18, 2016
- 3 — Adolfo Natalini, Lorenzo Netti, Alessandro Poli, Cristiano Toraldo di Francia, *Cultura Materiale Extraurbana*, ed. Alinea, Florence, 1982
- 4 — Solo exhibition: "Oracular Workout," Mécènes du Sud, Montpellier, September 30 to December 19, 2021

For this exhibition, we looked at what retreat into domestic space and the valorization of muscular bodies could tell us about our time. There's an assertion of the individual and the will, fear of illness and protection against a great hostile other. Using these observations, we imagined an interior and objects that could respond to these desires. We were thinking of the model apartments built by Charlotte Perriand or Marcel Breuer, who displays a future, utopian lifestyle, with a health-conscious perspective. We staged this for the exhibition in the form of a closed environment, with the *Jungle Gym* **[8]**, on one side, made of dumbbells and other objects related to bodybuilding, the *Bar à Whey* **[9]** (Whey Bar), a space for wellness with a fountain of youth distributing dietary supplements and the *Solarium* **[10]**, for communicating with the outside world through social networks.

BLP: The objects are rooted in vernacular forms but they're designed for the exhibition. They refer to a form but have autonomous sculptural dimensions. Was it to remind us of their use that you added video in which you use the objects to the exhibition?

CP : We like playing with different formal registers. The dumbbells are a mix of athletic-performative aesthetics, tinkering and references to Greco-Roman forms. We developed the objects so that they would be at the threshold of functional and autonomous sculpture. From the beginning, we had this idea of activation, but we



8 — *Oracular Workout - Jungle Gym*, 2021
Mécènes du Sud Montpellier-Sète, Montpellier
© Adagp, Paris, 2022
Photo Yohann Gozard



9 — *Oracular Workout - Bar à Whey*, 2021
Mécènes du Sud Montpellier-Sète, Montpellier
© Adagp, Paris, 2022
Photo Yohann Gozard



10 — *Oracular Workout - Solarium*, 2021
Mécènes du Sud Montpellier-Sète, Montpellier
© Adagp, Paris, 2022
Photo Yohann Gozard

Sophie Fétro is a lecturer at Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, a teacher and a design researcher. Her research focuses on the design tools and operating methods of designers, especially when they involve digital machines and computer programs.

Jean-Marie Blanchet was born in 1970 in Châteauroux. He lives and works in Villeneuve-sur-Lot in Lot-et-Garonne.

While leaning over a table covered with tools, Jean-Marie Blanchet prepares to glue a blue piece in an assemblage of geometric shapes. In the background, hinting at the nature of his profession, is what looks like the work bench of an electrician or electronics engineer.

This photograph [1] was taken by Sophie Fétro on the day she spent with him in his studio before writing her piece. She demonstrates what an invitation to publish these pieces can offer: a new connection and the opportunity for an artist to be seen while working and experimenting.

In the two years prior to this moment, Blanchet produced very little, or rather, produced few art works. He spent his free time building a new studio, with a tool in his hand, where the "painting machine," discussed in Fétro's text, takes up the whole room. He wasn't idle; he was creating a situation that would allow him to produce his work differently. During this time, he undoubtedly reconsidered some of his work, imagined new works and made connections between his past work and his work to come. As the end of construction neared, the idea for a piece to shed light on this two-year-long project came naturally. Blanchet thought of Sophie Fétro, whose writing spoke to his interests, and whose analysis, a few months later, became a catalyst.

1 — Jean-Marie Blanchet working at his plotter
Photo Sophie Fétro

Penché au-dessus d'une table encombrée d'outils, Jean-Marie Blanchet s'apprête à coller un morceau de bleu parmi un assemblage de formes géométriques. En arrière-plan, ce qui ressemble à un établi d'électricien ou d'électronicien, interroge sur la nature du métier qu'il pratique.

Cette photographie [1] a été prise par Sophie Fétro durant la journée qu'elle a passée avec lui, dans son atelier, avant d'écrire le texte qui suit. Elle témoigne de ce qu'une invitation éditoriale peut produire : un rapprochement et la possibilité pour un artiste d'être regardé alors qu'il travaille et (se) cherche.

Durant les deux années qui ont précédé ce moment, Jean-Marie Blanchet a peu créé. Peu d'œuvres en tout cas. Il a passé son temps libre à se construire un nouvel atelier, un outil de travail à sa main, où la « machine à peindre » dont il est question dans le texte de Sophie Fétro occupe une pièce entière. Il ne faisait pas rien ; il faisait autre chose qui allait lui permettre de reprendre le travail autrement. Et pendant tout ce temps, nul doute qu'il repensait à certaines de ses pièces, qu'il en imaginait d'autres, qu'il établissait des liens entre ses productions passées et celles à venir. À l'approche de la fin de ce chantier, l'idée s'imposa tout naturellement d'un texte qui éclaire ce tournant entamé quelques années auparavant. Jean-Marie Blanchet pensa à Sophie Fétro dont les articles faisaient écho à ses propres préoccupations et dont l'analyse, quelques mois plus tard, jouerait à sa manière le rôle d'un engrenage.

1 — Jean-Marie Blanchet travaillant à sa table traçante
Photo Sophie Fétro

Sophie Fétro est maîtresse de conférences à l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, enseignante et chercheuse en design. Elle développe une recherche qui porte sur les outils de conception et les modalités opératoires des designers, notamment lorsque ces dernières impliquent des machines numériques et des programmes informatiques.

Jean-Marie Blanchet est né en 1970 à Châteauroux. Il vit et travaille à Villeneuve-sur-Lot dans le Lot-et-Garonne.



Industry, the world of labor and the realm of semi-finished products

Blanchet's work actualizes certain aspects of an environment familiar to him since his childhood, paying tribute to working-class culture. As in his early painting (*Grilles*, 2003) [**2**], his interests lie in industrial paint, pots used for decoration found on the shelves of hardware stores, bringing readymade domestic hues into the realm of art. He also finds a certain beauty in the semi-finished products of industry, in commonplace equipment that can be repurposed. This interest in industry and the domain of labor, the working-class world of mass distribution and home improvement, is also a way of contributing to the task of breaking down the old but persistent distinctions between "major" and "minor" art. His taste for the faux (imitation leather or wood), as in *Wood* (2014) [**3**], *Simili* (2011) [**4**], *Rustique* (2010) ou *Formica* (2009), is similarly motivated.

Les peintures machinées de Jean-Marie Blanchet

À partir de 2015, Jean-Marie Blanchet entame, avec sa série *Drawing*, une nouvelle étape de son travail impliquant des machines pilotées numériquement. Leur utilisation confère une nouvelle dimension à sa peinture sans pour autant entrer en rupture avec ses démarches antérieures.

L'atelier

Le portillon ouvre sur une petite allée de graviers menant à un jardin, à droite se trouve son atelier semblable à une serre horticole. Cette structure en bois, recouverte de panneaux ondulés transparents, entièrement auto-construite, se compose de trois espaces : le plus grand, non chauffé, lui permet de réaliser et d'exposer des œuvres grand-format ; dans le fond, répartis en deux espaces, un lieu de stockage et une petite pièce chauffée qui abrite différentes machines, matériels et fournitures. Au centre de cette dernière une table traçante, appelée également *plotter*, occupe la quasi-totalité de la pièce. Assurément, l'esprit du bricoleur émane de ce lieu fait de toutes pièces par l'artiste. Proche de l'essai de Matthew B. Crawford, *Éloge du carburateur - Essai sur le sens et la valeur du travail*, il développe une attitude active à l'égard des machines qui le conduit à interroger leur mécanique, à les modifier, à bricoler avec elles pour les adapter aux contraintes de la peinture.

Jean-Marie Blanchet's machinated painting

In 2015, with the series *Drawing*, Jean-Marie Blanchet began a new stage in his art. In keeping with his previous approach, the use of digitally controlled machines adds a new dimension to his work as a painter.

The studio

A gate opens onto a short gravel drive leading to a garden. To the right is the artist's greenhouse-like studio. The entirely self-built wooden structure, covered with transparent corrugated panels, is comprised of three spaces: in the largest (unheated), the artist produces and exhibits large-format works; at the back, divided into two spaces, is a storage area, and a small heated room storing various machines, materials and supplies, with a plotter at its center occupying almost all the space. The site, made from scratch by the artist, naturally retains a certain do-it-yourself aura. s in Matthew B. Crawford's *Shop Class as Soulcraft: An Inquiry Into the Value of Work*, Blanchet takes an active interest in machines, leading him to examine their mechanics, tinker, modify and adapt them to the needs of painting.

L'industrie, le monde ouvrier et l'univers manufacturé de semi-produits

Le travail de Jean-Marie Blanchet actualise certaines caractéristiques d'un environnement qui lui est familier depuis son enfance, rendant hommage à la culture ouvrière. Comme dans ses premières peintures (*Grilles*, 2003) [**2**], Jean-Marie Blanchet s'intéresse à la peinture industrielle, aux pots utilisés dans la décoration que l'on trouve sur les étals des magasins de bricolage, ramenant ainsi dans le champ de l'art des coloris domestiques prêts à l'emploi. Il trouve d'ailleurs une certaine beauté aux semi-produits industriels, à des matériaux triviaux ouverts à de possibles détournements. Cet intérêt pour le monde ouvrier, l'industrie, l'univers populaire de la grande distribution et du bricolage, est aussi une façon de continuer à déjouer la distinction pourtant ancienne mais persistante entre « arts majeurs » et « arts mineurs ». Son goût pour le faux (simili-cuir, faux bois) que l'on retrouve dans *Wood* (2014) [**3**], *Simili* (2011) [**4**], *Rustique* (2010) ou *Formica* (2009), va dans le même sens.



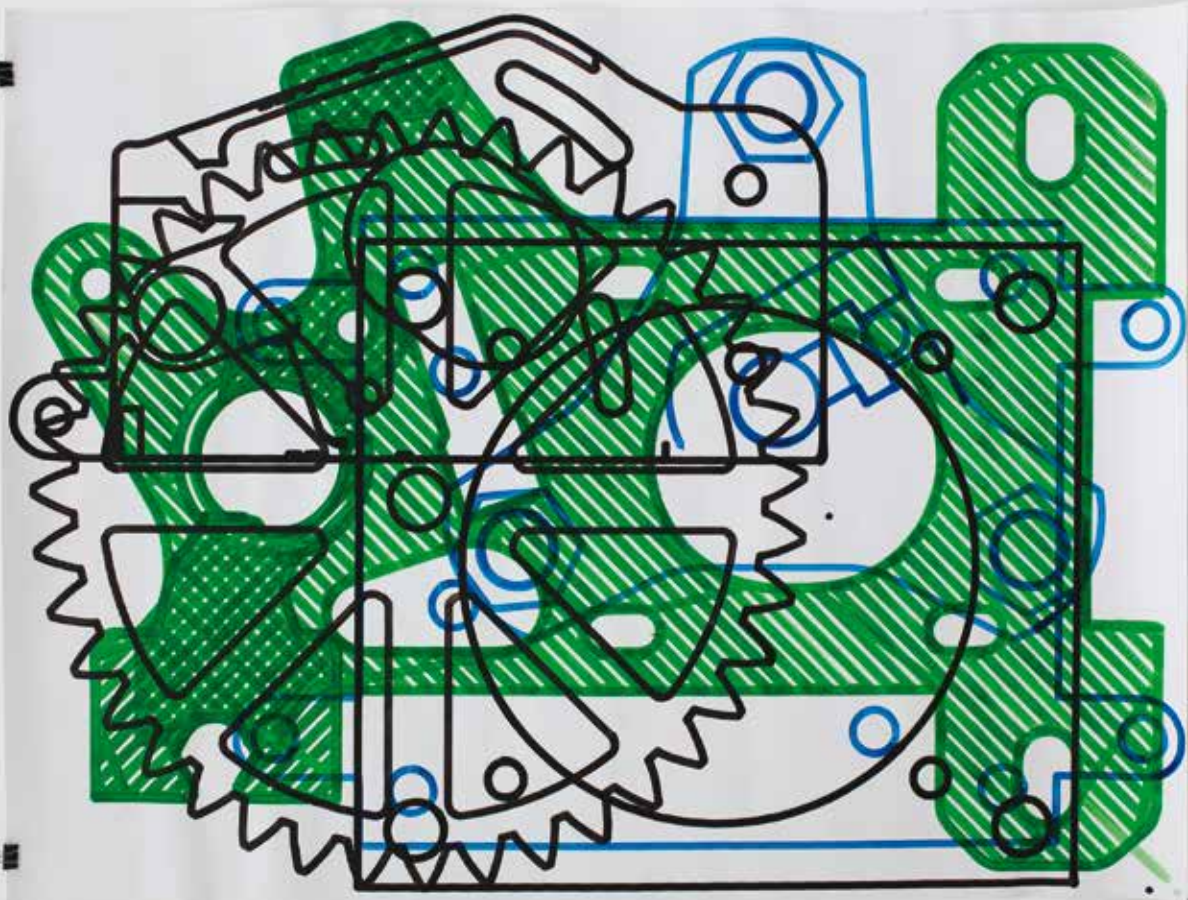
3 — *Wood* #10, 2014
Acrylique sur toile Acrylic on canvas
110 × 170 cm



2 — *Sm: titre*, 2003
Peinture glycérophthalique et acrylique sur toile
Glycerophthalic painting and acrylic on canvas
200 × 160 × 8 cm

4 — *Simili*, 2011
Acrylique, simili cuir, bois Acrylic, simili, leather, wood
225 × 124 × 10 cm (2 formats 69 × 115 × 10 cm, 1 format 87 × 124 × 10 cm)
Collection Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA





Machines

Au départ, Jean-Marie Blanchet n'est pas un *geek* ou un fêru de technologies. L'aventure a commencé en 2015 avec la réalisation d'un *DrawBot*¹ nourrie par sa curiosité pour le monde mécanique, l'apparition des *fab labs*, le développement de l'open source et du milieu des makers. Sa production et sa relation aux machines montrent une familiarité avec les polargraphs de Jürg Lehn (Hektor), ou le « Kritzler »² d'Alex Weber³. Pour autant, il ne souhaite en aucun cas reproduire un dessin ou une image présente à l'écran, préférant recourir directement à des logiciels techniques de modélisation⁴ et de pilotage de machines. Ainsi, dans *Slicer* [5], les tracés⁵ qu'il produit sont obtenus à l'aide d'un programme qui permet le tranchage des objets nécessaire au pilotage des imprimantes 3D. Ils sont la présence spectrale d'une entité virtuelle éphémère, la mémoire d'un modèle à imprimer qui n'avait pas vocation à être initialement montré.

Délégation à la machine

La série *Drawing*⁶ [6], réalisée en 2015, est le point de départ des premières peintures « machinées » obtenues à l'aide d'un traceur piloté numériquement. Tout comme avec les machines à dessiner élémentaires (*drawing machines*, *DrawBot*), une délégation à la machine a lieu, de sorte qu'une fois le programme lancé, elle en exécute le code. Pourtant, en entrant en contact avec le réel (la matérialité d'un sol ou d'un support plus ou moins plan et homogène), des micro-accidents se produisent (sinuosités graphiques, légers décalages). Pour Jean-Marie Blanchet, le fait de recourir à une machine lui permet de se tenir à distance d'une approche psychologique et principalement expressive de l'art. Cette « distanciation » opératoire, induite par le dispositif mécanique et informatique, l'intéresse tout particulièrement au regard de la notion même d'auteur. Pour lui, l'artiste n'a pas à décider de tout⁷. Cette mise à distance, obtenue via la médiation de la machine, peut faire écho aux démarches artistiques impliquant un protocole⁸, comme celles de László Moholy-Nagy avec ses tableaux téléphonés (*Telefon Bilder*, 1923), Sol LeWitt (délégation de la réalisation des œuvres selon des notices détaillées), François Morellet (protocole de répartition spatiales des formes), ou bien encore Bernard Piffaretti (« système Piffaretti »).

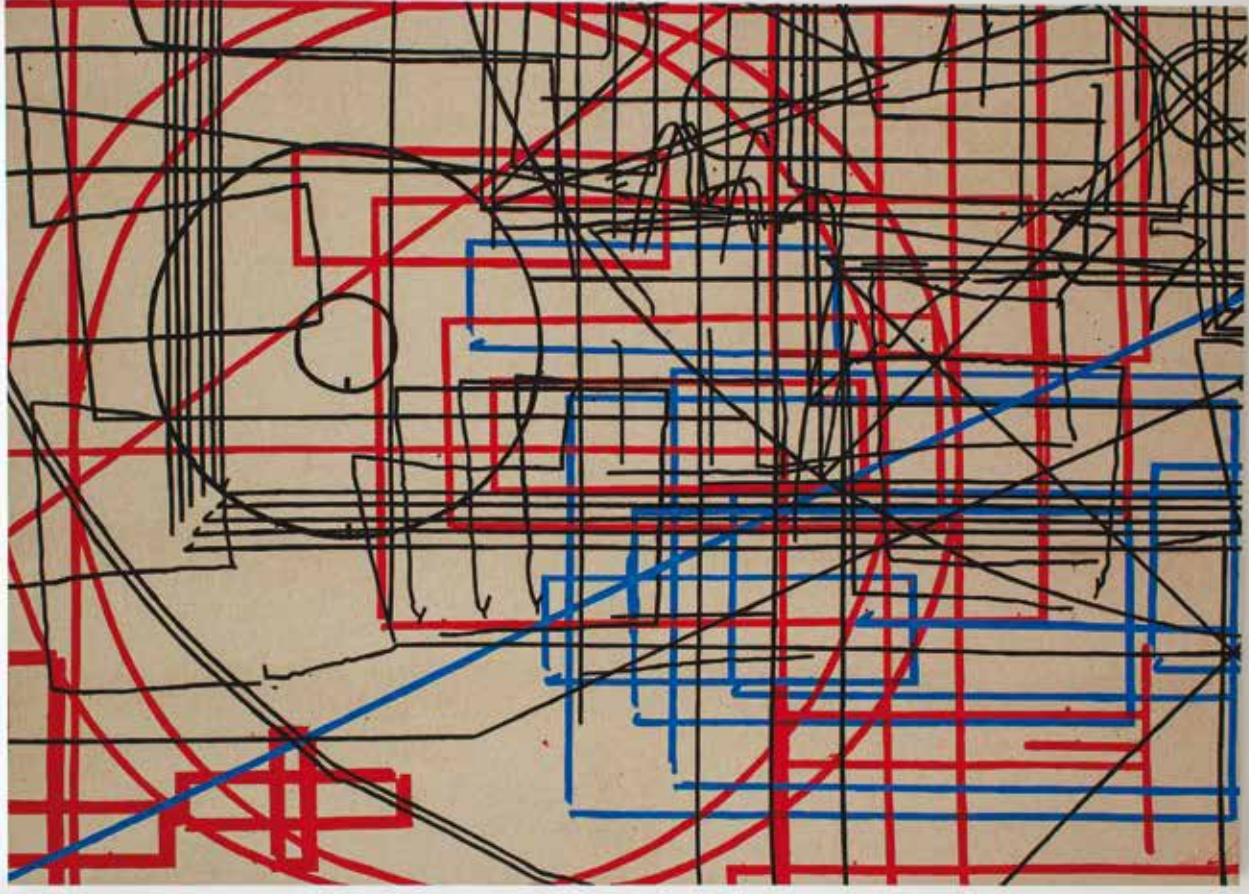
The series *Drawing*⁶ [6], produced in 2015, is the starting point of Blanchet's first "machinated" paintings, which were created with a digitally driven plotter. As with basic drawing technology (*drawing machines*, *DrawBot*), there's a delegation to machines such that once the program is launched, it runs the code. Yet, when coming into contact with reality (the materiality of the ground or a more or less level, homogeneous surface), micro-accidents occur (graphic curves, slight shifts). For Blanchet, choosing a machine allows him to maintain a distance from psychological and above all expressive approaches to art. This operative "distancing" using mechanical and computerized means interests him especially with respect to the notion of the author. For him, the artist doesn't have to decide everything⁷. This distance, obtained by machine mediation, might recall art methods involving protocols⁸, as in those of László Moholy-Nagy with his telephone works (*Telefon Bilder*, 1923), Sol LeWitt (delegating the production of the work to sets of instructions), François Morellet (a protocol for the spatial distribution of forms), or Bernard Piffaretti ("Piffaretti system").

Delegating to the machine

He cultivates it as much as denounces it, puts it to use as much as he over-signifies to upset the established order. Irony and transgression emanate from his productions, which touch on Duchamp's *ready-mades* and Roy Lichtenstein's painting, when the painterly gesture makes an image.

Machines

Blanchet didn't start out as a geek or technology lover. The story begins in 2015 with the creation of a *DrawBot*, fueled by the artist's curiosity for the mechanical world, the emergence of fab labs, open source and communities of "makers." His work and his relationship to machines expresses some familiarity with the polargraphs of Jürg Lehn (*Hektor*), or Alex Weber's² *Kritzler*³. However, he in no way wishes to reproduce a drawing or image present on screen, preferring a direct resort to technical software for modeling and machine piloting software⁴. Thus, in *Slicer*⁵ [5], the marks he produces are obtained using a program that produces slices of the objects required for plotting 3D printers. It's the ghostly presence of an ephemeral virtual entity, the memory of a model to be printed that was not initially intended to be shown.

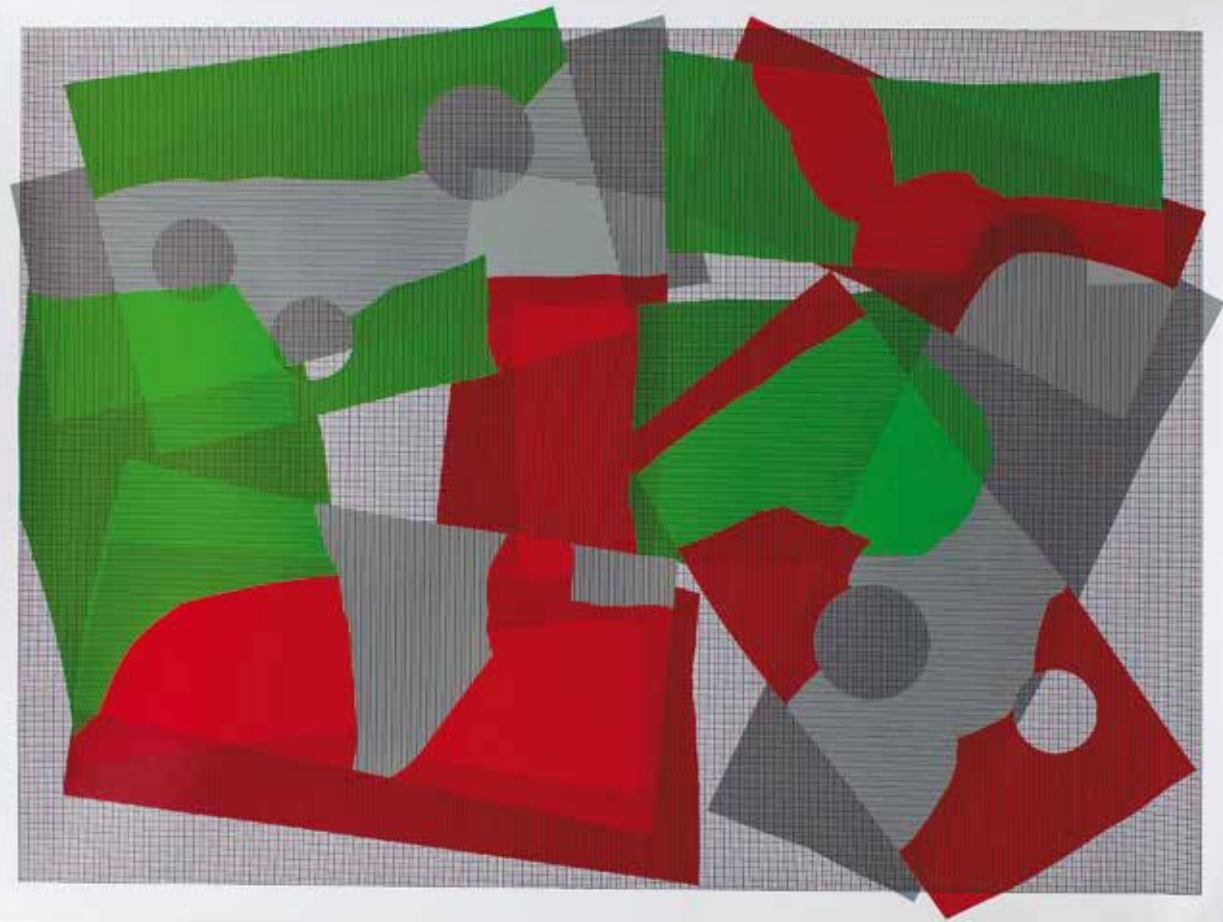


The hand is not expressive here. That would add too much of a psychological dimension, which he repudiates. Instead he seeks to create movement with the tools, or to achieve what he calls "tool gestures" (*le geste de l'outil*). Thus, at times the hand plays a role in unjamming the machine, it refills the ink, corrects a line, or bypasses the programming to produce more accidents. In *Print* (2018)¹⁰ [8], hands – a rare figurative element in his paintings – are drawn. As recurring elements of instruction sets and user manuals, the figures remind us of their active and necessary role in accomplishing technical gestures in artificial and technological environments.

But unlike conceptual artist Lawrence Weiner, for whom material realization is not always essential, Blanchet's approach does not spare creating the pieces: the protocol, whether or not it's digital, does not suffice for accomplishment. The manual and the technical gesture While he sets up partly automated computer processes, the artist does not remain a spectator of the machine. He programs it, shuts it down, restarts it and interacts with it. A mediation is established. In this context, hands are not ruled out, they remain present in the active process of formalization. Neither is complete automation of procedures Blanchet's ideal; rather, he seeks the right distance and presence of the various factors that constitute the work. In the series *Fantôme* [7], he orchestrates the meeting of manual gesture and the mechanical ballet of the machine. The colored forms are quickly placed by hand. The work takes place live in the imminent act of doing. The body acting and the senses perceiving are entirely caught up in the action. Taking out two rolls of adhesive tape, he starts a frehand cut out of large colored areas. His actions are not predetermined⁹. is approach is deliberately empirical, since for him: "discovery comes from doing." But make no mistake, this spontaneity bears no similarities to the expressionist gesture.



8 — *Print*, 2018
Adhésif et marqueur sur papier, 120 × 160 cm
Adhesive and marker on paper, 120 × 160 cm



7 — *Fantôme*, 2016
Adhésif et marqueur sur papier couché
Adhesive and marker on coated paper, 60 × 80 cm

Pourtant, à la différence de l'artiste conceptuel Lawrence Weiner, pour lequel la réalisation matérielle n'est pas toujours indispensable, l'approche de Jean-Marie Blanchet ne fait pas l'économie de la réalisation de ses pièces : le protocole, qu'il soit ou non numérique, ne suffit pas à leur accomplissement.

Manualité et gestes techniques

Bien qu'il mette en place des procédures informatiques en partie automatisées, l'artiste ne reste pas spectateur de la machine, il la programme, la stoppe, la relance, interagit avec elle. Une médiation s'établit. Dans ce contexte, la main n'est pas écartée et continue d'être présente dans le processus actif de formalisation. Son idéal n'est d'ailleurs pas celui de l'automatisation complète des procédures ; il cherche plutôt à trouver la juste distance et mise en présence des différents facteurs constitutifs de l'œuvre. Dans ses séries *Fantôme* [7], il organise la rencontre d'une gestuelle manuelle et du ballet mécanique de la machine. Les formes colorées sont placées rapidement à la main. L'œuvre se fait en direct, dans l'acte imminent du faire. Corps actant et sens percevants, tout entiers pris dans l'action. Sortant deux rouleaux d'adhésif, il commence à en découper de grandes surfaces colorées, à l'œil. Il ne cherche pas à préméditer ses gestes⁹. Son approche se veut volontairement empirique, car pour lui : « les choses se découvrent en faisant ». Mais, ne nous y trompons pas, cette spontanéité n'a rien du geste expressionniste.

La main n'est pas ici expressive, ce qui induirait une dimension trop psychologique qu'il réfute. Il cherche plutôt à créer un geste avec l'outil, voire à manifester ce qu'il appelle « le geste de l'outil ». La main vient alors parfois débloquer la machine grippée, la réalimenter en encre, corriger un tracé, ou déjouer la programmation pour produire davantage d'accidents. Dans *Print* (2018)¹⁰ [8], des mains, rares éléments figuratifs de sa peinture, sont tracées. Éléments récurrents des notices et modes d'emploi, ces figures rappellent qu'elles continuent d'être actives et nécessaires à l'accomplissement de gestes techniques dans l'environnement artificiel et technologique.

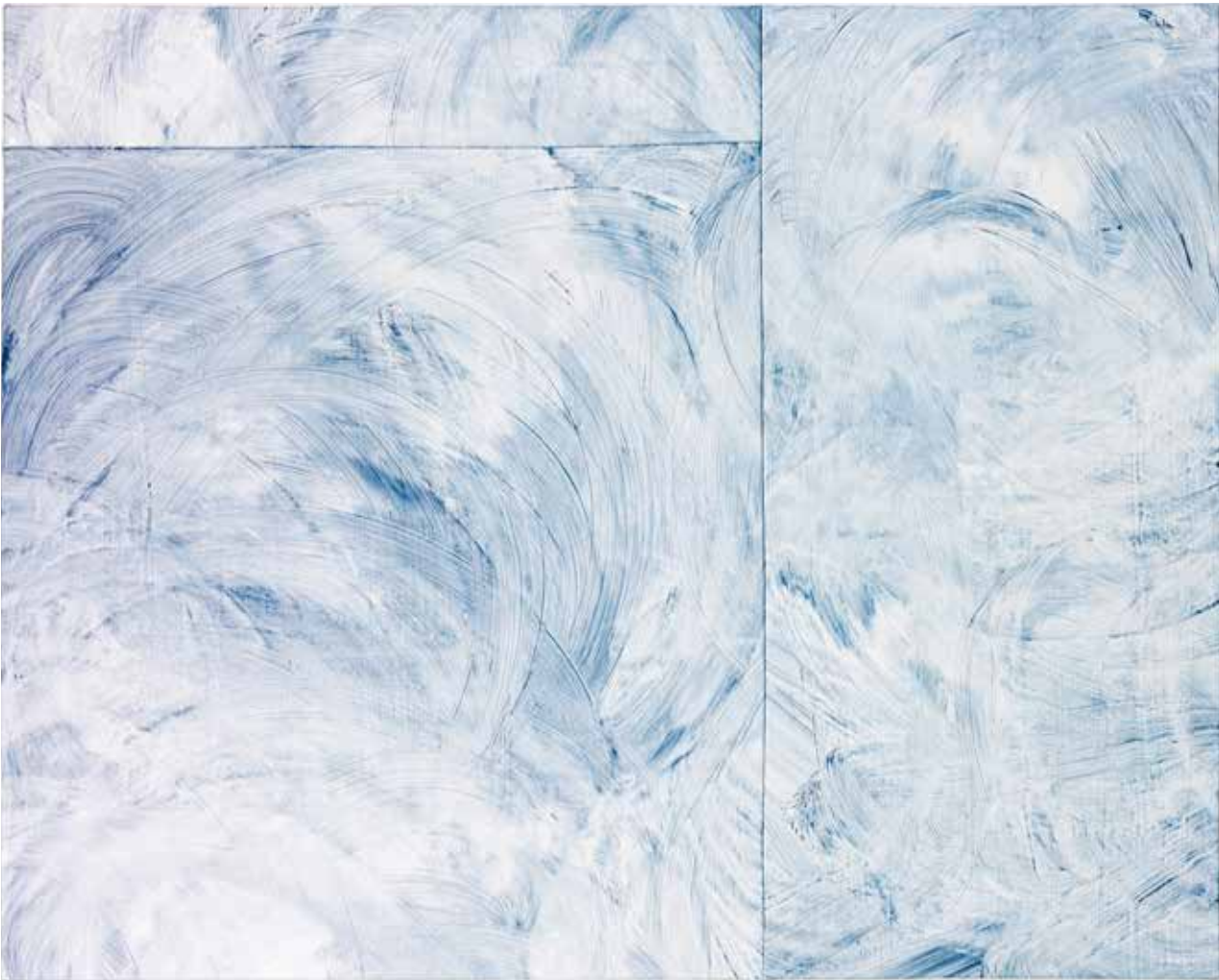
Couture

Son recours aux machines, notamment à la machine à coudre, préexiste à l’usage des imprimantes 3D et des traceurs numériques. Cet intérêt pour la matérialité textile est présente dans plusieurs de ses œuvres : séries *Brushup* (2009) [9], *Patch up* (2009) [10], *Simili* (2009, 2011), *Farmica* (2009), *Convertible* (2010). Dans ces œuvres, la couture devient un composant plastique à part entière. Elle matérialise à la fois une jonction, celle de deux pièces textiles entre elles, et un tracé discontinu obtenu directement par le percement de l’aiguille dans la matière. La rendre visible dans sa matérialité même s’avère un enjeu puissant de son travail. *Patch up*, œuvre qui se compose de deux coudières et genouillères cousues sur une toile en simili-cuir tendue sur un châssis, situées à l’emplacement exact de ses coudes et de ses genoux, constitue un autoportrait de l’artiste qui décale l’acte pictural.

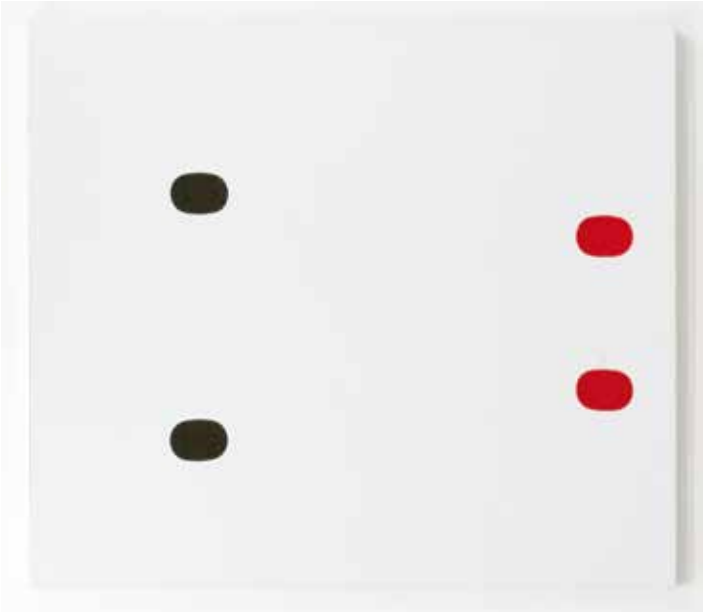
Le recours aujourd’hui à des outils numériques va également dans le sens d’une mise en cause des moyens traditionnels du peintre. Le parallèle avec la couture, qui était au départ inconscient, devient manifeste à présent. En effet, comme dans le cas du métier à tisser horizontal, la composition et le traçage mécanique et numérique se font à plat. La table traçante, devenue par ses soins machine à peindre, se déploie à l’échelle de l’œuvre à produire. Paradoxe d’une peinture déjà encadrée par l’outil qui va la réaliser. La figure de William Morris¹¹ ne se tient pas très loin de son travail. Les machines, telles que Jean-Marie Blanchet les met au point et les utilise, sont des moyens d’autoproduction libres constitutifs d’espaces de créativité émancipateurs : une façon de contester le système de production industriel dominant.

Peindre avant tout

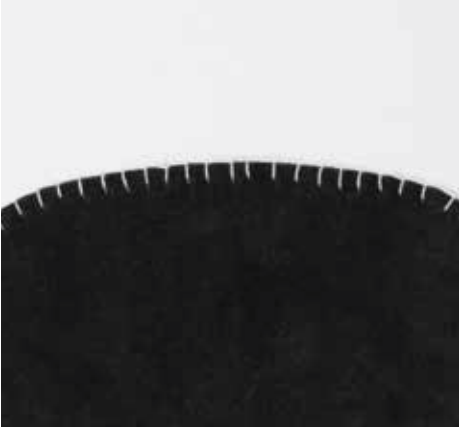
Qu’il s’agisse de *Crush* (2013)¹² [11] ou de ses « peintures machinées », Jean-Marie Blanchet ne cesse de se battre « avec » la peinture. Ne manquant jamais l’occasion de se référer à ses fondamentaux, il en conteste les moyens traditionnels autant que la matérialité, actualisant ses modes opératoires et interrogeant la façon dont elle se manifeste. Il se plaît à rejouer et déjouer certains courants artistiques (Abstraction géométrique, art concret, Fluxus) et modes opératoires de l’art du XX^e siècle (collage, monochrome, *ready-made*). Son travail rencontre en ce sens aussi bien un intérêt pour la matérialité de Supports/ Surfaces que la dérision et la contestation des catégories artistiques portées par Fluxus.



9 — *Brushup*, détail, 2009
Acrylique sur simili cuir, bois
Acrylic on imitation leather, wood
140 × 110 × 10 cm



10 — *Patch up*, 2009
Vue d'ensemble et détail
Genouillères et coudières, simili cuir, bois
Knee and elbow pads, imitation leather, wood
141 × 161 × 8 cm



Sewing

The artist's choice of machines, notably the sewing machine, predates the use of 3D printers and digital plotters. An interest in textile materiality is present in several of his works: the series *Brushup* (2009) [9], *Patch up* (2009) [10], *Simili* (2009, 2011), *Farmica* (2009), *Convertible* (2010). In these works, sewing is a plastic component in its own right. It embodies both a junction, that of the two pieces of textile together, and a discontinuous line obtained directly by piercing the needle through the material. Making this materially visible proves to be an important issue in his work. *Patch up*, a work comprised of two elbow pads and knee pads sewn onto an imitation leather canvas stretched onto a frame, placed at the exact location of his elbows and knees, is a self-portrait of the artist that offsets the painterly act.

Today's turn toward digital tools is also a form of questioning the traditional methods of the painter. The initially insignificant parallel with sewing now becomes patent. As with the weaving loom, the composition, and the plotter, which, in his hands has become a painting machine, is deployed on the scale of the work to be produced. The paradox of a painting already delimited by the tool that implements it. William Morris looms somewhere in the background¹¹. Machines, as Blanchet develops and uses them, are means of free self-production that constitute emancipatory spaces of creativity: a way of contesting the prevailing industrial system of production.

Whether in *Crush* (2013)¹² [11] or his machinated painting, Blanchet never stops fighting "with" painting. Never missing the opportunity to refer to the foundations, he contests traditional methods as much as materiality, bringing his operational modes up to date and analyzing the ways in which they're expressed. He enjoys recreating and undermining certain art trends (geometric abstraction, concrete art, or Fluxus) and operating methods of twentieth century art (collage, monochrome, readymade, etc.). Thus his work reflects as much an interest in the materiality of Supports/Surfaces as the disparagement and contestation of the art categories supported by Fluxus.

11 — *Crush*, 2006
Laque sur plâtre
Lacquer on plaster
30 × 21 × 12 cm



Il tient d'ailleurs à souligner le caractère objectal de sa peinture : son épaisseur (laissant la peinture couler sur ses tranches), sa matérialité (en situant le motif sur les bords comme dans *Domestic*, 2010 **[12]**), son envers autant que son endroit, le châssis et les supports¹³. Il dit d'ailleurs qu' « il faut toujours exagérer en art », cette exagération permettant de faire exister l'invisible.

Lorsque Jean-Marie Blanchet recourt à des machines, il les configure alors de telle sorte qu'elles permettent un travail pictural. Rappelant que « tout logiciel laisse une empreinte » et que la technique est inductrice de formes, il va chercher à exposer le résultat des *process* qu'il met en œuvre. Ses peintures attestent en ce sens de leur fabrique

et laissent percevoir la façon dont elles ont été produites et les outils qui les ont occasionnées. Pour autant, Jean-Marie Blanchet n'expose pas ses machines. Se tenant en arrière plan, elles demeurent les outils discrets de sa peinture qu'il interroge et travaille pour en saisir les potentialités esthétiques et les puissances de formalisation.

Sophie Fétro



9 — In his approach, premeditation and chance coexist. His protocol for the series *Fantôme* uses a logic of superimposing different adhesive layers, reserves and potentially uncovers zones that presuppose some prevision. But the process doesn't have to be perfectly defined upstream. Prevision remains relative. The set up allows a degree of play or indeterminacy. 10 — The series *Print* has certain formal characteristics in common with Fernand Léger's *Les Constructeurs* (1950): perforated forms, the coexistence of colored flat tints and lines as well as an interest in the world of work and the domestic world. 11 — This refers to a cartoon by Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) which shows William Morris sitting at his loom for a weaving demonstration organized by the Arts and Crafts Exhibition Society (1888). 12 — <https://dda-nouvelle-aquitaine.org/Crush> 13 — <https://dda-nouvelle-aquitaine.org/Rustique-642>

1 — Un *DrawBot* est un petit robot open source muni d'une extrémité traçante (feutre, pinceau, crayon) qui permet de réaliser des formes de façon programmée. Le premier *drawbot* réalisé par Jean-Marie Blanchet a été réalisé avec la gamme *Mindstorm* de Lego.

2 — *Der Kritzler*, signifiant « gribouilleur » en français, a été conçu par Alex Weber en 2011. <https://tinkerlog.com/2011/09/02/der-kritzler/>

3 — Mais aussi avec des outils graphiques plus élémentaires comme les s pirographes, les normographes, les tables traçantes utilisées par les ingénieurs et les architectes dans des années 80 pour réaliser leurs plans.

4 — Jean-Marie Blanchet utilise Processing et Onshape, comme outils de création de formes, de modélisation et de CAO.

5 — Les hachures qui apparaissent correspondent à un taux de remplissage d'une pièce à imprimer. Les modèles de référence, qui renvoient à des parties de pièces techniques qu'il a lui même déjà préalablement imprimées, subissent des changements d'échelle. En les montrant ainsi, agrandis, superposés à d'autres sections d'objets, Jean-Marie Blanchet génère des représentations hybrides, attestant comme jamais d'une intériorité objectale chimérique, révélant la beauté de l'objet technique profane.

6 — La série *Drawing* est en réalité le fruit indirect de la machine. Les œuvres sont obtenues par recopie manuelle des tests et martyrs réalisés à l'aide de son premier *plotter*, mettant au jour des détails, erreurs et accidents survenus lors de ses premiers essais.

7 — Cette ouverture à l'altérité et à des paramètres extérieurs était déjà présente dans son travail, en donnant par exemple la possibilité au galeriste qui l'expose ou à son commanditaire de choisir la couleur de l'œuvre à venir (série *Fantôme*). Il cite à cet égard l'ouvrage collectif *Faire, faire faire, ne pas faire – Entretiens sur la production de l'art contemporain* (Genève : Presses du Réel, coédition HEAD, 2021), lequel regroupe divers témoignages donnant la parole aux assistants et réalisateurs anonymes d'œuvres d'artistes.

Le peintre et la contrainte (Caen: FRAC Basse-Normandie, 1999).

8 — Blanchet appreciates work that follows rules or protocols, which he connects to Jean-Marc Huitorel's publication *Les règles du jeu*.

9 — anonymous creators of an artist's work. which collect different accounts giving voice to the assistants and *contemporain* (Geneva: Presses du Réel, co-published with HEAD, 2021), *Faire, faire faire, ne pas faire – Entretiens sur la production de l'art* come (*Fantôme* series). In this respect, he cites the collective publication his work, or the sponsor, the option of choosing the color of the work to already present in his work, for example by giving the gallerist showing

7 — This receptiveness to alterity and external parameters was and accidents that occurred during his first attempts.

The works were produced by manually copying tests and samples produced with the help of his first plotter, revealing details, errors

6 — The *Drawing* series is, in fact, an indirect product of machines. the beauty of the profane technical object.

attest as never before to a chimerical interiority of the object, revealing sections of objects. Blanchet generates hybrid representations which of scale. By showing them in this way, enlarged, overlaid on other technical objects that he previously printed himself, undergo changes of a part to be printed. The reference models, which refer to parts of

5 — The cross-hatching that appears corresponds to the fill rate forms, modeling and CAD.

4 — Blanchet uses Processing and Onshape as tools for creating by Alex Weber in 2011. <https://tinkerlog.com/2011/09/02/der-kritzler/>

3 — *Der Kritzler*, which means "scribbler" in German, was created for their plans.

2 — But also with more elementary graphics tools like spirographs, normographs and plotters used by engineers and architects in the 80s shapes. Blanchet's first drawbot was created with Lego Mindstorms.

(marker, brush or pencil) that allows it to produce computer programmed 1 — A *DrawBot* is a small open-source robot equiped with a tracer

8 — Jean-Marie Blanchet apprécie le travail selon des règles ou des protocoles qu'il met en relation avec l'ouvrage de Jean-Marc Huitorel, *Les règles du jeu. Le peintre et la contrainte* (Caen : FRAC Basse-Normandie, 1999).

9 — Dans sa démarche, préméditation et hasard coexistent. Le protocole qu'il met en place pour ses séries *Fantôme* repose sur une logique de superposition de différentes couches d'adhésif, de réserves et de zones potentiellement découvrables qui impliquent une part d'anticipation. Pour autant, le processus n'a pas besoin d'être prédéfini en amont avec exactitude. L'anticipation demeure relative. Il s'agit d'un montage qui accepte du jeu et de l'indétermination.

10 — Cette série *Print* partage avec *Les constructeurs* (1950) de Fernand Léger plusieurs caractéristiques formelles communes (formes perforées, coexistence d'aplat colorées et de lignes) ainsi qu'un intérêt pour le monde ouvrier et l'univers domestique.

11 — Nous faisons ici référence à la une caricature réalisée par Edward Coley Burne-Jones (1833-1898) montrant William Morris assis à son métier à tisser lors d'une démonstration de tissage organisée par l'*Arts and Crafts Exhibition Society* (1888).

12 — <https://dda-nouvelle-aquitaine.org/Crush>

13 — <https://dda-nouvelle-aquitaine.org/Rustique-6427>

Sophie Fétro
translation Elaine Krikorian

When Blanchet uses machines, he configures them to allow for painterly work. While pointing out that “all software leaves an impression,” and that technique induces forms, he tries to expose the results of the “process” he implements. In this sense, his paintings attest to their manufacture, letting us see the way they were produced and the tools that gave rise to them. But Blanchet is not presenting his machines. In the background, they remain the quiet tools of his painting that he studies and hones, trying to capture their aesthetic potential and formalizing powers.

He is also keen to emphasize the objectal quality of his painting: its thickness (letting the paint run over boundaries), its materiality (placing the motif at the border, as in *Domestic*, 2010 **[12]**), the back as much as the frontside, the frame and supports¹³. He claims “one always needs to exaggerate in art,” exaggeration brings the invisible to light.

Franck Balland is an art critic and independent exhibition curator. Ben Saint-Maxent was born in 1989. He lives and works in Marseille.

ADIEU LA POÉSIE, 2021, Marseille
Dimensions variables, installation vidéo, système son, fleurs, capsules de protoxyde d'azote, lumière rouge, texte

La nature personnelle d'une production artistique l'amène inévitablement à s'animer, à s'enrichir, à se préciser, en réaction à la manière dont son auteur éprouve le monde. Qu'elles soient ou non en relation directe avec un contexte de vie, les mouvements des formes accompagnent les transformations d'un regard. Les nouveaux horizons appellent de nouvelles écritures. Ben Saint Maxent n'a jamais cessé d'emmener son travail à l'endroit de ses expériences personnelles, depuis sa sortie de l'école d'art, c'est un incessant processus qui innerve ses œuvres. Alors que l'écriture poétique s'est récemment imposée à lui, alors que son vocabulaire renvoie de plus en plus à ce qui fait directement son expérience, il a semblé pertinent de l'inviter à engager le dialogue autour de sa pratique. Un texte critique, c'est d'abord une rencontre, et la mise en relation de personnalités dont on sait qu'au-delà de certaines qualités professionnelles, elles auront aussi des choses à se dire. Et s'il n'y connaît rien en botanique, Franck Balland a tout de même fait la connaissance de Ben Saint Maxent en même temps qu'il a plongé dans son travail. À Marseille, ils ont commencé à parler d'œuvres et de fleurs (malgré tout). *Fleurir les pénombres* est donc le regard d'un critique d'art sur la production d'un artiste, mais c'est aussi, surtout, « la trace vivace » de la discussion qui s'est engagée.

The personal nature of an art work inevitably leads to its coming alive, being enriched and refined in response to the artist's way of experiencing the world. Whether or not they are directly related to a context, the movement of forms follows changes of the gaze, and new horizons call for new types of writing. Ben Saint-Maxent always keeps his art close to personal experience. Ever since he graduated from art school, this has been the regular process nurturing his work. As he's recently started writing poetic texts in a vocabulary that increasingly refers to his direct experiences, it seemed relevant to ask the artist to discuss his practice. Critical writing is an encounter at first. It's putting people in connection who will have something to talk about even beyond their professional interests. Even if Franck Balland knows nothing about botany, he met with Ben Saint-Maxent and was able to delve into his work. In Marseille, they started talking about art work and flowers (despite everything). *Fleurir les pénombres* (Making the Shadows Bloom) is thus the perspective of an art critic on the work of an artist, but it's also, above all, the perennial trace of the interaction that took place between them.

ADIEU LA POÉSIE, 2021, Marseille
Variable dimensions, video installation, sound system, flowers, nitrous oxide capsules, red light, text

Franck Balland est critique d'art et commissaire d'exposition indépendant.

Ben Saint-Maxent est né en 1989. Il vit et travaille à Marseille.



Permettez-moi de débiter ce texte par une bifurcation, me conduisant avant d’évoquer le travail de Ben Saint-Maxent à en convoquer un autre, pourtant relativement éloigné. Il y a de cela quelques années, l’artiste française Camille Henrot proposait à la galerie Kamel Mennour une exposition personnelle dont le titre, je m’en souviens clairement, n’avait à l’époque pas manqué de piquer ma curiosité. « Est-il possible d’être révolutionnaire et d’aimer les fleurs ? »¹ demandait alors celle qui, quelques mois plus tard, allait recevoir le prestigieux Lion d’Argent de la Biennale de Venise. Dans la galerie de Saint-Germain-des-Prés, la question trouvait une possible résolution en un ensemble d’*ikebanas* – ces complexes compositions florales japonaises – dont chacun faisait référence à l’œuvre d’auteurs qui, d’après les mots-mêmes de l’artiste « portent un regard éthique sur le monde, tout en le prenant à bras le corps. »² Aussi éloquentes et séduisantes que furent ces natures mortes combinées à différents types d’objets usuels (tuyaux, parpaings, ou pots plus ou moins *designés*...), à peu près tout ce qui me reste désormais de cette exposition est contenu dans ce titre interrogatif et à son habile association de concepts. Comme le dirait Vinciane Despret, il y avait là une « bonne question » : de celles qu’on ne pense pas nécessairement à se poser mais qui, une fois formulée, donnent matière à réfléchir.

Comment, il est vrai, s’adonner à une passion en apparence aussi futile sans entraver la droiture nécessaire à l’expression d’une pensée politique radicale ?

Je ne sais pas si Ben Saint-Maxent est révolutionnaire, mais je crois sincèrement que lui aussi porte un regard éthique sur le monde – et que cela ne se limite pas à des prises de position complaisantes à vrai dire. Je sais aussi qu’il aime les fleurs. Il les aime à tel point qu’il en met d’ailleurs un peu partout : sur les réseaux sociaux (où il se pare régulièrement de leurs atours colorés, sous le pseudo de Tournesol Ben), en signature de ses *e-mail*, sur son site dont le curseur prend la forme d’une élégante pâquerette, dans son petit jardin niché sur les hauteurs de la Belle de Mai et, bien entendu, dans ses expositions. La dernière en date, *Everybody* [■], installée dans un espace vitré de la Cité Radieuse à Marseille consistait justement en cela : une exposition de fleurs, dont je ne m’aventurerais pas à indiquer les variétés, mais qui de loin paraissaient plutôt banales malgré leurs tailles – du genre de celles qu’on ramasse le long des routes, l’été. En guise de vases, c’est dans des baskets usagées posées verticalement que leurs tiges épaisses pénétraient, traversant le contrefort pour se loger dans le bout.

■ — EVERYBODY, 2021, Marseille
Dimensions variables, installation, sneakers,
fleurs, soclage, texte



■ — EVERYBODY, 2021, Marseille
Variable dimensions, installation, sneakers,
flowers, basing, text

Allow me to begin, before circling back to Ben Saint-Maxent, with a detour through another artist, a bit removed from our subject. A few years back, French artist Camille Henrot held an exhibit at the Kamel Mennour Gallery with a title that, having piqued my curiosity at the time, I remember quite well. Her title asked, “Is it possible to be a revolutionary and like flowers ?”¹ (she received the prestigious Silver Lion at the Venice Biennale a few months later). At the gallery in Saint-Germain-des-Prés, the question found a possible answer as a set of *ikebanas*, those complex Japanese floral compositions, each of which referenced the work of an author who, in the artist’s words “takes an ethical look at the world while taking the world in hand.”² Despite the eloquence and charm of these still lifes combined with different types of ordinary objects (pipes, cinder blocks, more-or-less designer pots...), about all that remains to me of this exhibition is summarized in the interrogative title and its clever association of concepts. As Vinciane Despret would say, here we find a “good question”: one we hadn’t quite thought to ask ourselves but which, once formulated, gives us food for thought.

How, admittedly, can one indulge in such a seemingly futile passion without hindering the rectitude necessary for the expression of radical political thought? I don’t know if Ben Saint-Maxent is revolutionary, but I truly believe he takes an ethical look at the world, in no way stopping at a complacent stance. I also know that he likes flowers. In fact, he likes them so much that he puts them pretty much everywhere: on social networks, where he often adorns himself in their colorful finery under the pseudonym Tournesol Ben (Sunflower Ben), in his e-mail signature, on his website whose cursor is a stylized daisy, in his small garden nestled upon a hill in Marseille’s Belle de Mai neighborhood, and of course in his exhibitions, the most recent of which *Everybody* [■], in a well-lit space at Marseille’s Cité Radieuse, consists of just this, an exhibit of flowers. I won’t attempt to describe their types, from afar they seem rather common, despite their size, the kind you pluck at roadsides in the summer. In the role of vases, their thick stems protrude from old, vertically-positioned sneakers, penetrating the heel counter to lodge within the tip.

“I’VE MADE OF SOLITUDE
A FRIEND
EVER SINCE MY BROTHERS
LOST THEIR WAY
IN THE SPECTACULAR
THE EXIT BY THE MAIN DOOR
IF THERE’S TO BE JUST ONE
WILL BE THE MOST BEAUTIFUL
MOST INTENSE
MOST INVENTIVE
MOST STRIKING
WILDER THAN WHAT
WE SEE IN THE MOVIES
WE MUST MAKE A MARK
WRITE A STATEMENT IN BLOOD
SHATTER THE EPHMERALITY OF THE ROSE
AND CARVE A PLACE IN THOUGHT
LIKE STONE”

Something of an unnatural graft occurs in this alignment, obviously one of living material thrust into an industrial accessory destined to be the brand-name casket of its desiccation; and one of urban culture infiltrated by what might be called the pastoral, organic realm that it represses. But rather than an aberration or settling of accounts, what the artist seems to offer here is more like a tribute. Attesting to this, a poem in capital letters is taped to the windows opening onto the exhibition space:



Les godasses avaient donc fleuri pour commémorer ces existences dont nous ignorons tout, et désormais comme symboliquement échouées dans l'exposition. De la même manière, quelques mois plus tôt, avaient déjà fleuri des capsules de protoxyde d'azote dispersées au sol de l'installation *Adieu la poésie* [2]. Pas de verticalité célébrative cette fois : les contenants détournés en micro réservoirs à eau ayant été renvoyés à leur habituel rejet post-usage. La vidéo qui tournait derrière, dont Ben Saint-Maxent a aussi composé la musique – semblable à une techno clapotante ou étouffée, diffusait des images *defree party*, auxquelles faisaient au même titre références les superpositions d'enceintes qui l'entouraient. Sur la projection, les corps dansants cadrés de près formaient une assemblée bigarrée et anonyme rendue aux gestes universels de la fête. Mais l'ambiance générale de l'installation, elle, ne semblait pas totalement s'y mêler. Était-ce dû aux rythmes désaccordés, qui faisaient balancer les bras et les jambes dans la vidéo sans qu'aucun véritable rapport ne s'établisse avec la musique ? Ou à la lumière rouge qui nimbait cet espace, et donnait aux capsules d'aluminium des reflets incandescents ? Les mots de l'artiste, là encore affichés dans le lieu, soulignait à nouveau cette mélancolie, continuant d'inscrire le travail dans un registre mémoriel.

« TU SUIS MES MOUVEMENTS
COMME UN FANTÔME
JE DANSE L'HABITUDE
ET LA NOSTALGIE »³

Si toutes ces fleurs viennent évidemment marquer, dans ce travail comme dans les cérémonies les plus officielles, la trace vivace du souvenir, elles n'en restent pas moins liées à un ensemble d'objets qui communément ne servent pas de support aux commémorations. Les baskets usagées, que Ben Saint-Maxent trouvent sur le chemin qui le ramène chez lui, ou les capsules de gaz hilarant qui jonchent les caniveaux apparaissent ainsi comme les attributs ordinaires d'une certaine jeunesse. Une jeunesse qui ne lui est évidemment pas étrangère, et qu'il ne caricature donc pas, mais à laquelle il signale son attachement intime. Et c'est peut-être à cet endroit de l'intime – ou disons, de manière plus nuancée, d'une proximité affective qui n'est pas feinte – que la pratique de l'artiste se distingue d'autres plus pompeuses ou grandiloquentes. En ce sens, au même titre qu'un nombre croissant d'artistes visibles actuellement sur la scène française, il appartient à une génération pour qui les enjeux formels sont mis au service de l'expression, plus ou moins affirmées, de ce qui les unit à leurs contextes de vie.

On sait, bien sûr, que les artistes sont, *de facto*, imprégné-e-s de l'époque qu'ils et elles traversent, et que cette humeur du temps agit dans l'œuvre par des biais divers – sans pour autant que cela fasse toujours l'objet d'un positionnement manifeste. Les contextes de vie auxquels je fais référence sont donc ceux d'un présent vécu, et partagé, avec celles et ceux qui constituent une communauté qui n'en porte pas le nom, mais avec qui se construisent continuellement de nouvelles manières d'appréhender le quotidien.



— ADIEU LA POÉSIE, 2021, Marseille
Dimensions variables, installation vidéo, système son, fleurs, capsules de protoxyde d'azote, lumière rouge, texte
Variable dimensions, video installation, sound system, flowers, nitrous oxide capsules, red light, text

Thus the shoes bloomed to commemorate presences we know nothing about, now symbolically stranded in the exhibition. In a similar way, a few months earlier, capsules of nitrous oxide bloomed, strewn across the ground of the installation: *Adieu la poésie* [2]. There was no celebratory verticality this time: the capsules, reworked as mini water vases, had been returned to their usual post-use abandon. The video that played in the background, with music composed by Saint-Maxent recalling lapping, muffled techno, showed images of a free party, with speakers placed around it making the same reference. In the projected image, closely-framed dancing bodies form a motley, anonymous congregation offered to the universal gestures of the party, one in which the general atmosphere of the installation did not seem to fully participate. Was this due to the rhythm, out of time, which made the arms and legs in the video swing without establishing connection to the music? Or was it the red light that enshrouded the space, giving the aluminium capsules a glowing reflection? The artist's words were once again posted on site, underscoring the melancholy and inscribing the work within a memorial register.

“YOU MIMIC MY MOVEMENTS
LIKE A GHOST
I DANCE HABIT
AND NOSTALGIA”³

If in this work, as in the most official ceremony, the flowers come to mark the perennial trace of memory, they are no less linked to a set of objects that rarely serve as substrates for commemoration. The old sneakers Saint-Maxent finds along his road home, and laughing gas dispensers that litter gutters, show up as ordinary aspects of a certain of youth. A youth which he is obviously no stranger to, one he isn't mocking but rather signaling intimacy with. It is perhaps at this site of the intimate, or more precisely, this guileless affective proximity, that the artist's work distinguishes itself from that of the more pretentious or grandiose. In this way, along with a growing number of artists currently observable on the French art scene, he belongs to a generation for whom formal stakes are in service of a more or less affirmed expression of that which unites them to their circumstances. Of course artists are *de facto* permeated by their era, and the color of the times operates within a work in various ways without its being the object of a clear stance taken by the artist. The circumstances I'm referring to then are those of a present that's lived and shared with all of those who constitute a community, without bearing its name, but with which new ways of grasping daily life are continuously being created.



Il s’y formulent autant de propositions critiques que d’idéaux différents que ceux ayant scellées les fondations de la société telle qu’elle nous apparaît encore largement. Cependant, plus que des considérations distanciés, c’est à travers des engagements quotidiens, et une attention soutenue à leur entourage humain et environnemental que ces artistes, et leurs pratiques, se consacrent.

Retour aux fleurs. Lorsque nous nous sommes rencontrés, Ben Saint-Maxent m’a parlé de ce jardin que j’évoquais plus haut. Moins pour me préciser le type d’espèces qu’il comptait y faire pousser (avait-il déjà cerné mon ignorance en la matière?) que pour évoquer son désir d’autonomie. En effet, pour lui qui compte tant sur les fleurs dans son travail et en dehors, se tourner vers les commerces spécialisés ne représentent dans la majorité des cas ni une aubaine économique, ni un choix écologique cohérent. Le but avoué quant à la poursuite de ses installations est donc de les garnir exclusivement de fleurs provenant de sa propre culture. Un souci d’indépendance qui rejoint celui de faire avec ce qui lui est proche et le concerne le plus directement. Il ne faudrait pour autant pas prendre cela pour l’expression malheureuse, ou narcissique, d’un retour à soi : c’est au contraire l’attitude modeste qu’adopte l’artiste pour qui l’œuvre n’a pas vocation à guérir le monde dans sa globalité, mais à comprendre la place qu’il, ou elle, a choisi d’y occuper.

Un dernier détour par les poèmes de Ben Saint-Maxent, suivi de la consultation des notes prises lors de nos différents échanges, me pousse à me saisir d’un livre qui affiche sur sa couverture – restons dans le thème – l’image d’un pissenlit. Par dessus la fragile fleur blanche, une autre question, plus importante encore que celle qui introduisit ce texte, est cette fois posée par la philosophe Judith Butler : « Qu’est-ce qu’une vie bonne ? ». Je me tourne vers cet ouvrage d’une part car il me semble qu’il traduit un questionnement auquel l’artiste a dû – et doit encore régulièrement, comme toute personne pourvue de morale – se confronter. D’autre part, parce qu’il m’apparaît que par le biais de son travail, il parle peut-être plus qu’il est d’usage de ces vies auxquelles si peu de cas sont faits. L’autrice américaine les appelle, elle, les « sans deuil ». Une personne sans deuil se percevrait, selon ses mots, « comme une sorte d’être dont on pourrait faire l’économie, une personne qui sait, à un niveau affectif ou corporel, que sa vie n’est pas digne de soin, de protection ou de valeur. »⁴ Un peu plus loin, elle précise qu’il ne s’agit pas de soupçonner que ces sans deuil ne seront pas pleurés par leurs proches, mais que ces pleurs n’auront de place que dans l’espace restreint de la « pénombre de la vie publique »⁵ – c’est à dire là où leur existence était déjà reléguée. C’est à cela, je crois, que tente de répondre l’œuvre de Ben Saint-Maxent : porter de la lumière sur cette pénombre – et comme on cultive les liens qui rapprochent de ces êtres cher·e·s, entretenir un jardin.

Franck Balland

1 — Camille Henrot, "Is it possible to be a revolutionary and like flowers?", Kamel Mennour Gallery, Paris, from June 9-10, 2012
2 — "Translated from the French article at <https://slash-paris.com/articles/entretien-camille-henrot>
3 — "This excerpt, as well as the previous one, can be found in full at: documentartists.org
4 — Judith Butler, "Can one lead a good life in a bad life?", Adorno Prize Lecture, Frankfurt, 2012, (*Qu'est-ce qu'une vie bonne?*, Rivages poche, Paris, 2020, p. 54)
5 — Ibid.

1 — Camille Henrot, « Est-il possible d’être révolutionnaire et d’aimer les fleurs ? », galerie Kamel Mennour, Paris, du 06.09 au 06.10.2012
2 — <https://slash-paris.com/articles/entretien-camille-henrot>
3 — Pour cet extrait comme pour le précédent, je renvoie au site documentartists.org qui présente l’intégralité de ces poèmes.
4 — Judith Butler, *Qu’est-ce qu’une vie bonne?*, Rivages poche, Paris, 2020, p. 54
5 — Ibid.

a picture of a dandelion. Above the fragile white flower is another question, more important than the one that introduced this text, asked this time by philosopher Judith Butler: "Can one lead a good life in a bad life?" I turned to this work because it seemed to describe a line of questioning with which the artist, as well as anyone with morals, confronts himself. But also because it seems to me that through his work, Saint-Maxent speaks, more often than we're used to, to these lives that earn so little attention, lives that Butler calls "ungrieved." An ungrieved person, in Butler's words, "already understands him- or herself to be a dispensable sort of being, one who registers at an affective and corporeal level that his or her life is not worth safeguarding, protecting or valuing."⁴ She later clarifies that we shouldn't think the such mourning will only take place within the "shadow-life of the public"⁵ that is, where their existences had already been relegated. This, I believe, is what Saint-Maxent's work attempts to address. It tries to shed light on these shadows and, like cultivating relationships with these precious beings, maintain a garden.

Franck Balland
translation Elaine Krikorian

There are as many critical propositions as there are different ideals than those which society, as we still largely know it today, was founded. But rather than in distant considerations, it is through daily commitments and sustained attention to their human and environmental circles that these artists and their practices devote themselves. Back to the flowers. When we met, Ben Saint-Maxent spoke of the above-mentioned garden, not so much to tell me about the different species he planned to grow there (had he already noticed my ignorance of the subject?) as to discuss his desire for autonomy. Indeed, for Saint-Maxent, who relies so much on flowers in his work and outside of it, turning to specialty shops was, in the majority of cases, neither economical nor a coherent ecological choice. Thus, his declared purpose in continuing his installations is to fill them exclusively with flowers that he's grown himself – a concern about independence that joins the one of using what is closest to him and touches him most directly. This should not, of course, be taken as the unfortunate or narcissistic expression of turning inward. On the contrary, it's a modest attitude adopted by an artist whose work does not intend to solve the problems of the world, but rather to understand the place he has chosen to occupy in it. A final turn through Saint-Maxent's poems, after consulting the notes I took during our different encounters, leads me to pick up a book whose cover – let's stay on topic – displays



En 2021, Nicolas de Ribou est invité par Documents d’artistes La Réunion pour participer à des visites d’ateliers organisées par l’association. Le parcours consacré aux « espaces de création partagés » est représentatif de la diversité de la géolocalisation des artistes sur l’île : il s’articule entre le nord et le sud, des bas vers les hauts selon une typologie propre au territoire et à la création qu’il engendre. En effet, la plupart des espaces de création sont collectifs et/ou partagés, et c’est autour de cet axe que Nicolas de Ribou a pu poser un regard sur le travail des artistes de l’île et ainsi découvrir l’atelier d’Alice Aucuit.

De cette rencontre, s’opère une connexion instinctive entre le travail de l’artiste et les sensations perçues par le commissaire durant son séjour. Le vivant, le végétal et le minéral sont des sources vives de création. Les feuilles, graines et autres prélèvements de la nature se transforment au cœur de l’atelier-jardin d’Alice Aucuit. Ce savoir-faire ancestral et particulier et les pièces qui en découlent ont retenu toute l’attention du commissaire qui s’est livré à l’écriture d’un texte qui met en lumière la pratique de l’artiste-céramiste.

Fabrication de cendres de peaux d’agrumes
© Adagp, Paris, 2022

Nicolas de Ribou développe une pratique curatoriale depuis 2009. Il a travaillé comme chargé de production au Fresnoy, studio national des arts contemporains, a été curateur et chargé de la gestion et de la conservation de la Collection Famille Servais (BE) entre autres expériences. Depuis décembre 2021 il est responsable des arts visuels à la Cité des Arts de La Réunion.

Alice Aucuit est née en 1982 à Blois. Depuis 2004 elle vit et travaille à La Réunion (Saint-Pierre). Elle est représentée par la galerie Opus Art, La Réunion | galerie Very Yes, La Réunion | galerie Collection et Ateliers d’Art de France, Paris.

Citrus skins’ ashes fabrication
© Adagp, Paris, 2022

In 2021, Documents d’artistes La Réunion invited Nicolas de Ribou to participate in studio visits scheduled by the organization. The tour on the theme “shared creation spaces,” representing the diverse geographical locations of artists on the island, was organized between the north and the south, from lower to higher levels following a classification specific to the land and the art it gives rise to. Indeed, most of the art space here is collective or shared. Using this theme, Nicolas de Ribou reflected on the work of artists on the island, and discovered Alice Aucuit’s studio.

There was an instinctive connection between the artist’s work and the curator’s impressions during his visit. Life, plants and minerals are rich sources of inspiration. Leaves, seeds, and other samples from nature are transformed at Alice Aucuit’s garden studio, where ancestral and personal knowledge and the works they produce held the curator’s attention. This inspired his text on the artist-ceramist.

Nicolas de Ribou has been a curator since 2009. He served as production manager for Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporains, and as curator and head of management and conservation at the Collection Famille Servais (BE), notably, since December of 2021, he heads the visual art department at the Cité des Arts, La Réunion.

Alice Aucuit was born in 1982 in Blois. Since 2004, she’s been living and working in La Réunion (Saint-Pierre). She’s represented by the galerie Opus Art, La Réunion | galerie Very Yes, La Réunion | galerie Collection, Ateliers d’art de France, Paris.



À feu et à cendre

Voyez dedans l'ouvrier du curieux chimique :
Quand des plantes l'esprit et le sel il pratique,
Il réduit tout en cendre, en fait lessive, et fait
De cette mort revivre un ouvrage parfait.
L'exemplaire secret des idées encloses
Au sépulcre ranime et les lis et les roses,
Racines et rameaux, tiges, feuilles et fleurs
Qui font briller aux yeux les plus vives couleurs
Ayant le feu pour père et pour mère la cendre :
Leur résurrection doit aux craintifs apprendre
Que les brûlés, desquels on met la cendre au vent
Se relèvent plus vifs et plus beaux que devant.

Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, livre VII

Cela aurait pu être les reliquats de ses œuvres passées qui habitent tout autant qu'ils hantent sa case-atelier ouverte à tout vent. Oui, cela aurait pu être ses *Os*, *Chimères* ou autres créatures qui nourrissent notre imaginaire autant que nos pires cauchemars, *échos des berceuses* de l'enfance. Cabinet de curiosités dont les spécimens, telles des spores, se multiplient sur les établis, à même les sols, en vitrine ou bien encore sur les étagères. Protubérances, membres isolés, corps en substance dont certains se dévoilent furtivement d'un emballage hâtivement refermé. Cela aurait pu, mais ce qui me poursuit, c'est le jardin d'Alice Aucuit. Alice Aucuit vit et travaille à Ligne Paradis.

Incinérateur de végétaux
© Adagp, Paris, 2022

Alice Aucuit lives and works in Ligne Paradis. This is no fairytale. The small village to the south of the island of Réunion, in the commune of Saint Pierre, at an altitude of 100 meters, is surrounded by fields of sugarcane. The vegetation is lush, and the haven created by the artist is no exception. Yet in Aucuit's garden, Eden and the underworld meet.

Lychee trees, dense with leaves, droop under the weight of their purple globes¹. Beneath their rough peel, a sweet, succulent flesh, with a rose-like fragrance, reveals oblong seeds. The gnarled trunks of tamarinds are set off by glistening green leaves and lavish flowers, orange-yellow with blood-red veins. Their tan pods, filled with a tart paste, conceal up to four little jewels. Fruit dangles within the evergreen foliage of the mango tree, crush a leaf to release an odor of turpentine. Those sweet, slightly acidic little fruits of the guava tree? A pain to some, a joy to others. Then to the bois noir, with its upright posture, gray bark, and flat, elongate seeds. The pepper tree with thousands of little beads, turning red in clusters, shaded by princess palms, giants with imposing canopies. Grasses make their way through volcanic soil littered with the windblown bagasse of sugar cane.

The garden is a living entity. From cool southern winter to muggy, boiling December, it beats in rhythm with the seasons. But the flamboyant vegetation shares quarters with all that will make it disappear tomorrow. Plumes of

par Nicolas de Ribou

Cela ne s'invente pas. Ce petit bourg du sud de l'île de La Réunion, situé à 100 mètres d'altitude sur la commune de Saint-Pierre, est entouré de champs de cannes. La végétation y est luxuriante et le havre que s'est aménagé l'artiste ne fait pas exception. Pourtant, le jardin d'Alice Aucuit, c'est la rencontre de l'Éden et des Enfers.

D'un feuillage dense, le *letchi* croule sous ses glands de pourpre¹. Sous leur écorce rugueuse, la douceur de leur chair tendre et juteuse à l'odeur de rose dévoile leur graine oblongue. Le tronc noueux du *tamarin* contraste avec la verdure luisante de ses feuilles et ses somptueuses fleurs jaune orangé veinées de rouge sang. Ses gousses brunes remplies de pulpe au goût suret protègent jusqu'à quatre petits trésors. Le *manguier*, quant à lui, suspend ses fruits au cœur d'un feuillage persistant. Froissez-le, il dégage une odeur de térébenthine. Que dire des petits fruits sucrés et légèrement acidulés du *goyavier*. Peste pour les uns, délice pour les autres. Il y a le *bois noir* également, au port droit, son écorce grise et ses graines plates et allongées. La *baie rose*, et ses milliers de petites billes qui rougissent par grappes à l'ombre des *palmistes*, géants au ramage imposant. Au sol, les *graminées* se frayent un chemin sur cette terre volcanique clairsemée de *bagasse* charriée.

Plants Incinerator
© Adagp, Paris, 2022

smoke rise through the air, a fire is lit in a metal container. The earth bears the marks of past fires, gone cold, or maybe still a little warm? The present one is white-hot, and the artist engages. She's at work. From a rigorous selection of the skins, bark, leaves, pods and peels of occurring species, the vegetation begins its irreversible transmutation. Licked by flames, these multi-cellular organisms who, thanks to photosynthesis, can transform mineral matter from the environment into organic matter of their own, are swiftly shrunk to ashes to become mineral in turn. Alice Aucuit, keen on ancestral knowledge and trained in traditional as well as modern ceramic method, is conducting a territorialized study of vegetable ash. Starting from waste material (pruning waste, grapevine sarments, mowed hay, marsh plants, rice straw, coffee chaff, cut flowers), she draws on work carried out by the Bureau de Recherches Géologiques et Minières (French geological survey) on the soil and deposits of Réunion. The plant's organic makeup, where it grows, the season and item harvested will determine the composition of the ash, then the characteristics of the glaze to be forged at high temperatures. Ash glazes, which appeared in China during the Zhou dynasty (-1100), were used to waterproof pottery. Today, they offer the artist a range of possibilities, both conceptual and visual, for realizing pieces.

Le jardin est un être vivant. De la fraîcheur de l'hiver austral à la moiteur bouillonnante du mois de décembre, il vit au rythme des saisons. Mais sa flamboyante végétation doit partager son espace vital avec ce qui la verra disparaître demain. Des volutes de fumée montent dans les airs, un feu est allumé dans un bidon métallique. Le terrain garde la trace des feux passés, froids, peut-être encore un peu tièdes. Qui sait. Celui du jour est incandescent, l'artiste s'y attache. Elle est à l'œuvre. Issus d'une sélection rigoureuse d'écorces, de troncs, de feuilles, de cosses ou de pelures des espèces en présence, les végétaux entament leur irrémédiable transmutation. Léchés par les flammes, ces organismes pluricellulaires, capables grâce à la photosynthèse de transformer la matière minérale prélevée dans leur milieu de vie pour produire leur propre matière organique, sont rapidement réduits en cendre pour devenir minéraux à leur tour.



It might have been the residue of her past works, inhabiting as much as haunting her studio cabin, open to the wind; or the *Bones* (*Os*), *Chimères* (*Chimères*) and other creatures that feed our imaginations like our nightmares, *échos of lullabies* calling out from childhood; this cabinet of curiosities, with specimens multiplying like spores from the workbench to the floor, behind glass and on shelves; protuberances, detached limbs, bodies in substance, some revealing themselves briefly out of a loose wrapping – it could have been this... but what haunts me still is Alice Aucuit's garden.

by Nicolas de Ribou

Avide de savoirs ancestraux, formée à la céramique traditionnelle comme contemporaine, Alice Aucuit mène une recherche territorialisée sur les cendres de végétaux. Initiée à partir de rebuts (déchets d'élagage, sarments, foins fauchés, plantes de marécages, paille de riz, cosses de café, fleurs coupées), elle s'appuie sur le travail effectué par le Bureau de recherches géologiques et minières sur les sols et gisements réunionnais. De la composition organique de la plante, de son lieu de croissance, de la saison et de l'élément récolté va dépendre la composition des cendres, et donc les caractéristiques de l'email qui sera réalisé à haute température. Les émaux de cendre, apparus en Chine sous la dynastie Zhou (-1100), permettaient d'imperméabiliser les poteries. Aujourd'hui ils offrent à l'artiste un champ de possibles dans la réalisation de ses pièces, tant au niveau conceptuel que visuel.

Agrippa d'Aubigné, *Les Tragiques*, book VII

Look inside the workshop of the alchemist:
When he extracts the spirit and salt of the plants,
He reduces everything to ashes, washes it, and
From this death brings back to life a perfect creation.
The exemplary secret of the enclosed ideas
Revives in the tomb lilies and roses,
Roots and branches, stems, leaves, and flowers
That dazzle our eyes with their vivid colors,
Their father is fire, their mother ashes.
Their resurrection should reach the fearful
That those burned, their ashes scattered to the winds,
Arise more vital, more beautiful than before.

Fire and ashes

“It is in the molding of primordial mud that Genesis grounds its conviction. In sum, the true sculptor feels, as it were, tacitly, soft matter’s yearning to be molded, its desire to be born into form. Fire, life, breath lie latent in a lump of cold, thick, lifeless clay”². A few words by Gaston Bachelard place us instantly in the fingers of Alice Aucuit. She works as one with her material, speaking and listening to it, giving it form with deep respect. Wait, and with time a design comes into outline. Presently, a series of ceramic seeds are being created. They’ve increased in size. The seeds are the same species as those in the garden. They’ll soon be glazed with the same ashes that gave them life.

The work in progress echoes Le *Cordon des Graines*, created a few years earlier. The installation evokes the Roman myth of the Three Fates, deities who are the masters of human destiny, of birth and death. Some fifteen seeds made from Saint Amand clay, out of which a white glaze emerged, alluding as much to seminal fluid as breast milk, are displayed on traditional wooden machines used for weaving linen. Like Ariadne’s thread, the exhibition provides a metaphor on the possible paths of a life, between human construction and natural element.

In Aucuit’s practice, cycles take precedence. Cycles that echo sites inhabited by humans, by History and stories, our tangible and intangible shared heritage. And life cycles: birth, development, procreation, old age, death... reincarnation. Which soul, which vital substance, which individual conscience, energy and spirit appears? How is presence created from absence? Which memory should remain?

A muted pulse gives her work rhythm. In each project, a *kér* (“heart” in Créole) takes form out of the surplus material removed during hollowing, at the precise moment when the clay has the consistency called “leather.” These vital organs slip into the kiln to be fixed by the fire in eternity. They’re then adorned in finery, the result of the artist’s inquiry into ashes to obtain endemic glazes, to be used wisely in later works. Perhaps one day she’ll also fulfill the (dis)honorable desire of incorporating ashes from cremation into her work, as “introducing ashes to a glaze adds life’s complexity to an inquiry”³.

Nicolas de Ribou
translation Elaine Krikorian

This text is a result of a meeting between the author and the artist in her studio at Ligne Paradis on Monday, August 23, 2021, as part of a Meet Up organized by Documents d’artistes La Réunion.
1 — Ref. “these vines which droop under the weight of their purple globes”, tr. Benet, Theresia Frances, Benet, William Rose, *The East I Know*, Paul Claudel, Yale University Press, 1914
2 — tr. Halteman, Kenneth, *Earth and Reveries of the Will*, Gaston Bachelard, Dallas Institute Publications, 1943
3 — Alice Aucuit



Cendres de mangouier
Mango tree ash
© Adagp, Paris, 2022

Vue de l'installation et détail
Installation view and detail *Born from Fire*, Alice Aucuit, 2021, installation view, commissariat curating Julie Crenn, FRAC Réunion, exposition exhibition « MUTUAL CORE », Artothèque de St Denis, 2022
© Adagp, Paris, 2022



Émaillage tesson test
Test shard enamelling
© Adagp, Paris, 2022



« C’est dans le modelage d’un limon primitif que la Genèse trouve ses convictions. En somme, le vrai modelleur sent pour ainsi dire s’animer ses doigts, dans la pâte, un désir d’être modelé, un désir de naître à la forme. Un feu, une vie, un souffle est en puissance dans l’argile froide, inerte, lourde. »² Ces quelques mots de Gaston Bachelard nous transportent instantanément entre les doigts d’Alice Aucuit. Appliquée à faire corps avec la matière, elle lui parle, l’écoute et lui donne forme avec un profond respect. Patience. Le temps fait apparaître les contours d’un dessin. Actuellement, une série de graines en céramique voient le jour. Leur échelle est augmentée. Ces semences sont celles des espèces du jardin. Elles seront bientôt émaillées des cendres de celles-là même qui leur donnent la vie.

Cette pièce en cours de création résonne avec *Le Cordon des graines* réalisée quelques années auparavant. Cette installation évoque le mythe romain des trois Parques, divinités maîtresses de la destinée humaine, de la naissance et de la mort. Une quinzaine de graines réalisées en grès de Saint-Amand desquelles a surgi un émail blanc, allusion aussi bien au liquide séminal qu’au lait maternel, se déploie sur des machines traditionnelles en bois servant au tissage du lin. Tel un fil d’Ariane, le parcours offre une métaphore des cheminements possibles d’une vie, entre production humaine et élément naturel, entre conduite à tenir et aléas.

Dans la pratique d’Alice Aucuit, il est question de cycles. Des cycles en échos aux lieux habités par l’humain, à l’Histoire comme aux petites histoires, au patrimoine aussi bien matériel qu’immatériel que nous avons en partage. Il est également question du cycle de la vie : naissance, croissance, reproduction, vieillissement, mort... et de réincarnations. Quelles âmes, quelles substances vitales, quelles consciences individuelles, quelles énergies, quels esprits surgissent ? Comment fabriquer de la présence à partir d’une absence ? Quelles mémoires entretenir ?

Une pulsation sourde rythme son œuvre. À chaque projet, un *kér* (cœur, en créole) prend forme dans les surplus de matière enlevés lors de l’évidage, au moment précis où l’argile a la consistance dite « du cuir ». Ces organes vitaux se glissent dans les cuissons, figés par le feu dans l’éternité. Ils se parent alors d’atours, résultats du travail d’enquête mené par l’artiste sur les cendres pour l’obtention de ses émaux endémiques, que l’on retrouvera utilisés à bon escient dans ses travaux suivants. Un jour, peut-être, exaucera-t-elle également ce souhait (in)avouable d’intégrer des cendres de crémation à son œuvre, car « introduire de la cendre dans les émaux, c’est introduire dans sa recherche la complexité de la vie »³.

Nicolas de Ribou

Ce texte est le fruit de la rencontre de l’auteur et de l’artiste dans son atelier de Ligne Paradis le lundi 23 août 2021, dans le cadre du Meet-up organisé par Documents d’artistes La Réunion.
1 — Ref. « des letchis qui croulent sous la charge de leurs glands de pourpre » (Paul Claudel, *Connaissance de l’Est*, 1907, p. 114)
2 — Gaston Bachelard, *La Terre et les rêveries de la volonté*, 1948.
3 — Alice Aucuit

En février 2021, Géraldine Gourbe visite les expositions du Frac Bretagne, dont *Go Ghost ! [1]*, exposition personnelle de Francesco Finizio. Au sein de l’installation occupant toute une salle du 2^e étage et d’un alignement de vidéos, elle se découvre de fortes affinités avec le travail de l’artiste. Celui-ci fait écho à son champ de recherches, en particulier celui de l’histoire de l’assemblage et des motifs de la contre-culture de la côte Ouest des États-Unis. Etienne Bernard, directeur du Frac Bretagne et commissaire de l’exposition, lui propose alors d’écrire un texte pour une publication numérique* à laquelle il associe le Réseau documents d’artistes. S’en suivra une visite d’atelier à Plouzané, occasion pour Francesco Finizio et Géraldine Gourbe d’échanger sur la démarche artistique et leurs intérêts communs : l’assemblage californien des années 1950-1970, le film « No Country for Old Men » des frères Cohen, les travaux de l’artiste Mike Kelley entre autres.

*Un entretien mené par Etienne Bernard et Alice Malinge avec l’artiste est publié dans l’édition numérique téléchargeable sur le site du Frac et sur ddabretagne.org.

1 — Vue de l'exposition *Go Ghost!*, Francesco Finizio, du 12 février au 16 septembre 2021, FRAC Bretagne, Rennes
Photo Aurélien Mole

1 — Exhibition view, *Go Ghost!*, Francesco Finizio, from February 12 to September 19, 2021, FRAC Bretagne, Rennes
Photo Aurélien Mole

In February 2021, Géraldine Gourbe visited the work on show at Frac Bretagne, including *Go Ghost! [1]*, a solo exhibition by Francesco Finizio (February 12 to September 29). At the installation, which occupies an entire room on the second floor, and a series of videos, she felt a strong connection to the artist's work. It resonated with her research, notably on the history of assemblage and motifs from Western U.S. counter culture. Etienne Bernard, exhibition curator and director of Frac Bretagne, invited her to write a piece on the subject for an online publication. He partnered with Réseau documents d'artistes for the project, which published the text on its platform and in the artist's portfolio at Documents d'artistes Bretagne. A visit to the artist's studio in Plouzané followed, during which Francesco Finizio and Géraldine Gourbe were able to discuss their artistic practices and common interests, such as Californian assemblages from the 1950s-1970s, the film "No Country for Old Men" by the Cohen brothers, and work by artist Mike Kelley.

Géraldine Gourbe is a philosopher, critic and art curator. She specializes in the southern California art scene, the history of radical pedagogy and inclusive feminism.

Francesco Finizio was born in the United States in 1967. He lives and works in Plouzané, Finistère.

Géraldine Gourbe est philosophe, critique et commissaire d’art. Elle est spécialiste de la scène artistique de la Californie du sud, de l’histoire des pédagogies radicales et du féminisme inclusif.

Francesco Finizio est né en 1967 aux États-Unis. Il vit et travaille à Plouzané dans le Finistère.



These things, all of different rank, are haunted by the promise of a “primitive” scene from the Cohen Brothers’ film, *No Country for Old Men* (2007), that Francesco Finizio invokes. It is the scene where Javier Bardem transforms a simple coin toss into a frighthening wager on a man’s life. The psychopath tells the cashier – who has just been spared – to regard the coin that has just saved him as something rare, and to not mix it in with the others; otherwise it would look like any of them. The founder of Marxism would read in this an allegory of capitalist fetishism; I see a new way of (re-)defining assemblage, still too entrenched in “East Coast” modernism. Nothing predestined Francesco Finizio, a former student of Joseph Kosuth, to the American materialist interpretation of European Dadaism. If *Go Ghoft!* holds any remnants of semiotics, it is in its collections of trash.

Les éboueurs du futur avaient regardé les constructivistes : une promesse de Francesco Finizio

Pliée en deux à même le sol, une serviette de bain crème râpée sert de socle à une série de raclettes antigivre. Disposées soigneusement, les formes hétéroclites évoquent des hiéroglyphes d’un genre nouveau. Juste à côté de cette étrange convergence des usages – hygiène corporelle et visibilité automobile –, une collection modeste de bouchons plats à visser jonche le sol telle une monnaie oubliée, au halo doré délicieusement suranné. Ce détail de l’assemblage, au détour d’une succession de portes, fenêtres, cloisons qui figurent alcôves, couloirs et seuils... interpelle par sa nonchalance. Des formes d’architectures bricolées scandent notre traversée au sein d’un même habitacle, nées d’un télescopage entre ruine d’un bâtiment soviét et plateau de magasin IKEA : concept central de la marque suédoise donnant l’illusion de choix multiples à l’intérieur d’une même maison. Les gestes à entrées multiples qui rythment l’installation labyrinthique de *Go Ghoft!* (2021) [2] au Frac Bretagne, Francesco Finizio les nomme des « punch lines ». Des sortes de traits d’esprit ou de witz freudiens dictés non par les jeux de langage mais par les objets eux-mêmes.

2 — Vues de l'exposition *Go Ghoft!*, 2021
FRAC Bretagne, Rennes
Photos Aurélien Mole

The trash collectors of the future had looked at the Constructivists: Francesco Finizio's promise

Folded in half on the floor, a scratchy cream bath towel serves as a plinth for a series of ice scrapers. Carefully arranged, the varied shapes evoke a new kind of hieroglyphs. Immediately beside this strange convergence of uses – bodily hygiene and automotive visibility – a modest collection of flat screwcaps are strewn on the ground like forgotten coins, with their deliciously antiquated gilded halo. Compelling in its nonchalance, this detail of the assemblage appears amidst a succession of doors, windows, and partitions that create alcoves, corridors, thresholds, and such. The makeshift architectural forms give a certain rhythm to our transit through this space, a hybrid between the ruins of a soviet building and an ikea display: the Swedish brand's central concept is to give the illusion of multiple choices for the interior of the same house. Francesco Finizio calls these multiple entry signals that punctuate his labyrinthine installation *Go Ghoft!* (2021) [2] at Frac Bretagne “punch lines”, witticisms or Freudian slips dictated not by the interplay of language but by the objects themselves.

2 — Exhibition views, *Go Ghoft!*, 2021
FRAC Bretagne, Rennes
Photos Aurélien Mole

par Géraldine Gourbe

Ces choses au statut divers seraient hantées par les promesses d’une scène « primitive » du film *No Country for Old Men* (2007) des frères Cohen, évoquée par Francesco Finizio. La séquence où Javier Bardem transforme un simple jeu de pile ou face en pari flippant sur la vie d’un homme. Le caissier, tout juste épargné, est tancé par le psychopathe de considérer la pièce qui vient de le sauver comme quelque chose de rare et de ne surtout pas la mélanger ; auquel cas elle ressemblerait à toutes les autres pièces. Le fondateur du marxisme y lirait une allégorie du fétichisme capitaliste, j’y vois une nouvelle façon de (re-)définir l’assemblage, encore trop ancré dans le modernisme « East Coast ».

Pourtant rien ne prédestine, Francesco Finizio, ancien étudiant de Joseph Kosuth, à l’interprétation matérialiste américaine des dadaïstes européens. S’il reste des traces de sémiotique dans *Go Ghoft!*, c’est bien dans les fonds trashes.



En lisant *Les astronautes du dedans, L'assemblage californien 1950-1970* d'Anne Giffon-Selle¹, je réalise à quel point cette sensation familière de « West Coast » dans ce grand ordonnancement anarchique de l'installation de 2021, s'étaye à la vision des grandes pièces de Wallace Berman, Bruce Conner, Jess, Edward Kienholz, George Herms et Wally Hedrick. Les « astronautes du dedans » déjouent la vision moderniste d'un William Seitz, père de *The Art of Assemblage*, en 1961, au MOMA et éclaire avec impertinence *Go Ghost!* tout en l'ancrant dans une succession de gestes et d'empuissancement [3]. En l'occurrence, l'artiste californien Bruce Conner a, selon les mots d'Anne Giffon-Selle « détecté une entreprise de façonnage et de formalisation d'un nouveau genre appareillé de toute filiation artistique, essentiellement moderniste et picturale² ». La vision que partagent Wallace Berman, Bruce Conner, Jess, Edward Kienholz, George Herms, Wally Hedrick – et, plus récemment, Francesco Finizio – a plus à voir avec une volonté pugnace de refuser toute « interprétation historiciste » et « déterminisme formel » tout en flirtant avec une esthétique de « terrain vague³ ». Ce dernier contribuant à alimenter un terreau fertile qui empêcherait la sédimentation, la fossilisation des épisodes historico-culturels d'une ville. N'oublions pas que pour les Angelin·e·s ou les Franciscanais·e·s, l'Europe ainsi que les villes de l'« East Coast » font figure d'« Old World ». Fort de cette croyance, il·elles naviguent à vue dans une contemporanéité constituée à la fois d'amnésie – favorable

aux activités néo-libérales – et d'enthousiasme adolescent où tous les horizons sont envisageables. Il suffit de revoir les nombreuses productions hollywoodiennes de westerns ou les films des frères Cohen pour saisir avec quelle puissance performative ce mythe atemporel est constitutif d'une culture nord-américaine se distinguant ainsi de la construction patrimoniale de la vieille Europe continentale.

L'attrait des californiens pour les poètes et les artistes dadaïstes se lit, selon Anne Giffon-Selle, à l'orée de la perspective d'un violent « individualisme réfractaire » à « toute assimilation artistique⁴ », idéologique et spirituel. L'envie de saisir des objets ou des choses abandonné·e·s n'aurait pas tant à nous dire de la société de consommation – thème éculé à propos de l'assemblage et du pop art – que révéler des façons individuelles de faire mémoire. Edward Kienholz dit à ce sujet : « J'ai vraiment commencé à comprendre la société en me promenant à travers les marchés aux puces et les brocantes, dit-il ailleurs. Pour moi, c'est une forme d'éducation et une orientation historique⁵. » Aussi n'est-ce pas un hasard si ce désir pour l'assemblage et les collages émerge en Californie dans les années 1950, période de troubles géo-politiques. Pourtant d'après Francesco Finizio, il en faudra du temps pour se défaire de l'héritage conceptuel de l'« East Coast » et, renouer avec les contre-cultures et les contre-savoirs des « garçons sauvages » (William Burroughs) de la « West Coast ».

Ainsi en regardant ensemble des vues *Pléïstéphone* [4] (lire playstation) de son exposition *Transmission Studies*, au MAC, à Marseille, en 2003, séquencée en trois modules, Francesco Finizio confie avoir envie, rétrospectivement, de retirer les éléments imposants tels les chaises, les bureaux, les parois, les plateaux... pour ne conserver que ces listes, ces accumulations de tous petits modules en plastique, agencés sur une étagère incitant ainsi les autres à manipuler, à organiser, à combiner, selon la culture des jeux de plateaux (dames ou échecs) ou des premiers jeux d'arcade. L'attrait pour les possibilités de jeu – méthode de l'avancée, tactique du coup d'avance et procédé de renversement – est déjà partagé par les assemblagistes Wallace Berman (billard et cartes) et Marcel Duchamp : nous avons tou·te·s en tête cette célèbre partie avec Eve Babitz au Pasadena Museum à Los Angeles. Un avant-goût précoce pour l'assemblage, observons-nous, Francesco Finizio et moi-même, dans son atelier à Brest.



4 — *Pléïstéphone*, 2003 (Modules 1 et 3)
Three painted fiberboard modules, 3 televisions, 3 looped videos, 3 office chairs, various objects (plastic elements, magnets on metallic plaque, plastic basket and crumpled paper)
Photo Jean-Christophe Lett

4 — *Pléïstéphone*, 2003 (Modules 1 et 3)
Trois modules en medium peint, 3 téléviseurs, 3 bandes vidéo en boucle, 3 sièges de bureau, objets divers, (éléments en plastique, aimants sur plaque métallique, corbeille en plastique et papier chiffonné)
Photo Jean-Christophe Lett



3 — *Exhibition view, Go Ghost!*, 2021
FRAC Bretagne, Rennes
Photos Aurélien Mole

3 — Vue de l'exposition *Go Ghost!*, 2021
FRAC Bretagne, Rennes
Photos Aurélien Mole

While looking at images of *Pléïstéphone* [4] (pronounced "playstation") from his 2003 exhibition *Transmission Studies* at the Musée d'Art Contemporain in Marseille, Francesco Finizio confided in me that he wanted, in retrospect, to remove the imposing elements, the chairs, the desks, the partitions, the board, and such. He would have liked to have kept only the lists, the accumulations of very small plastic modules arranged on a shelf, to have encouraged others to manipulate, organize, and combine them according to the rules of board games (checkers or chess) or early arcade games. The charms of the possibilities of play – the way of advancing, tactics for staying one move ahead, the processes of turnarounds – are already shared by the assemblagists Wallace Berman (billiards and cards) and Marcel Duchamp: remember that celebrated game with Eve Babitz at the Pasadena Art Museum in Los Angeles. In his studio in Brest, we see, Francesco Finizio and myself, a precocious taste for assemblage.

On reading Anne Giffon-Selle's *Les astronautes du dedans, L'assemblage californien 1950-1970* d'Anne Giffon-Selle¹, I realized how much the familiar "West Coast" feeling in the huge anarchic ordering of the 2021 installation is aided by visualizing the major pieces of Wallace Berman, Bruce Conner, Jess, Edward Kienholz, George Herms, and Wally Hedrick. The "astronauts of inner space" thwart the modernist vision of William C. Seitz, father of *The Art of Assemblage*, held at MoMA in 1961, all while imperptinently illuminating *Go Ghost!* and fixing it in a succession of gestures and of empowerment [3]. In this instance, Californian artist Bruce Conner has, according to Anne Giffon-Selle, "detected an enterprise of shaping and formalizing a new genre equipped with every artistic filiation, essentially modernist and pictorial."² The vision shared by Wallace Berman, Bruce Conner, Jess, Edward Kienholz, George Herms, Wally Hedrick – and more recently, Francesco Finizio – has more to do with a stubborn refusal of any "historicist interpretation" or "formal determinism" while simultaneously flirting with a "wasteland" aesthetic³. The latter contributes to nourishing a fertile soil to prevent the sedimentation, the fossilization of the city's historical-cultural events. Let's not forget that for the Angelinos and the Franciscans, Europe, as well as the cities of the East Coast, are considered the "Old World". Immutabile in this belief, they navigate a vision of contemporaneity constituted simultaneously in amnesia – conducive to neoliberal activities – and an adolescent enthusiasm where everything is possible. It is

enough to rewatch the innumerable Hollywood westerns, or the films of the Cohen brothers, to understand with exactly what performative power this timeless myth is part of a North American culture that distinguishes itself from the patrimonial construction of old continental Europe. Californians' attraction to poets and Dadaist artists can be read, according to Anne Giffon-Selle, as being at the start a violent "individualist resistance" to "all artistic assimilation"⁴, ideological and spiritual. The desire to seize abandoned objects or things has less to tell us about the consumption society – a theme worn thin in relation to assemblage and Pop Art – than to reveal individual ways of making memory. On this subject, Edward Kienholz said: "I really begin to understand any society by going through its junk stores and flea markets. It is a form of education and historical orientation for me."⁵ That this enthusiasm for assemblage and collage emerged in California during the turbulent geopolitical context of the 1950s, is no coincidence. Francesco Finizio mentions having needed a certain time to shake off the East Coast conceptual heritage and to connect with the countercultures and counter-knowledge of the "wild boys" (William Burroughs) of the West Coast.



5 — *Centre de tri visuel*, 2001-2003 (capture d'écran)
Installation avec 4 bandes vidéo (3 moniteurs et une vidéo-projection),
son, mobilier et éléments en papier mâché et papier recyclé
Installation with 4 videos (3 monitors and a video-projection), sound,
furniture and paper mâché and recycled paper elements

En poursuivant avec le *Centre de Tri Visuel* (2001) **[5]**, une installation qui propose un espace pour le recyclage et la reconversion de la presse sur papier glacé, Francesco Finizio prend le temps de nommer et de détailler cet ensemble de boîtes en plastique qui s'empilent comme des modules de lego pour former alternativement des comptoirs, des assises, des socles tout en longueur sur lesquels la télévision diffuse des films auto-promotionnels... ou, encore, ces caisses de rangement qui permettent d'ériger des parois labyrinthiques redessinant sans cesse l'espace du CTV. Telle une préfiguration de *Go Ghost!*, on tourne autour, on pénètre différemment ces espaces qui, indifféremment, se dressent, s'abaissent. Un terrain de jeu infini où les socles ne font jamais autorité.

Les étagères, les comptoirs et les assises sont des fils conducteurs que l'on retrouve dans son installation *XIO-P(p)ing Thing* (2019) **[6]**. Dans l'espace d'une arrière-boutique, logée dans un passage marseillais⁶, Francesco Finizio copie-colle les fonctions essentielles d'un aéroport (transit et contrôle des passager·e·s) et ses accointances avec notre temps à perdre en consommant, mangeant ou en regardant évoluer les autres dans un temps suspendu de l'attente. Cette idée de la rangée et de l'invitation à s'asseoir, nous la retrouvons dans *Vision Center* (2012) **[7]**. Un alignement de chaises disparates, sans caractéristique autre que l'étrange sentiment de banalité, met en scène une tension entre des écrans dématérialisés, réincarnés par des coussins, des paillasons, des plateaux et des potentiels regardeurs, regardeuses. Ici, on quitte le jeu de plateau des dames ou des échecs mais l'esprit tactique de la substitution, de l'évocation et de la métamorphose est conservé. Une sorte de mesmérisation par le corporate à l'image de cette colonne blanche recouverte de téléphones d'entreprises, au Museums of Bat Yam, à Tel Aviv, en 2015.

Les attributs de la grande messe du commerce sont montrés, parfois démultipliés dans leur possibilité, avec par exemple, *How I went In & Out of Business for Seven Days and Seven Nights* (2008) **[8]**, pour être mieux suspendus, différés ou neutralisés. Francesco Finizio a investi la nouvelle galerie ACDC à Bordeaux pour ouvrir et fermer le plus grand nombre de commerces possible, en utilisant seulement des matériaux récupérés.



6 — *The XioP(p)ing Thing*
Détail de l'exposition Detail from the exhibition,
Galerie Territoires Partagés, Marseille, 2019
Photo F.Finizio



7 — *Vision Center*, 2012
Chaises et collection d'objets rectangulaires trouvés
(plateau, paillason, coussin etc.) Chairs and collection
of rectangular found objects (tray, mat, cushion, etc.)
Photo F.Finizio

It continued in the *Centre de Tri Visuel* (2001) **[5]**, an installation that offered a space for the recycling and reconversion of glossy publications, where Francesco Finizio took the time to name and detail the group of plastic storage crates, stacked like Lego modules to form, in turn, counters, seats, and full-length plinths – on which the television broadcast self-promotional films – or even, storage boxes that allowed the erection of labyrinthine partitions that continually redesigned the installation's space. Like a prefiguration of *Go Ghost!*, you moved around, you penetrated each space differently, and they, were raised and fell with indifference. An infinite playground where the plinth's authority was never able to take hold.

These display shelves, counters, and seating are the common threads that we again find in his installation *XIO-P(p)ing Thing* (2019) **[6]**. In the back of a store in a Marseille's passage⁶, Francesco Finizio copied and pasted the basic functions of an airport (the transit and control of passengers) and its link with our time, to lose in consuming, in eating, or in watching others evolve in their own suspended time of waiting. The idea of the row and the invitation to sit is found in *Vision Center* (2012) **[7]**. An alignment of disparate chairs, their only character being a disquieting sense of banality, stages a tension between the dematerialized screens, reincarnated by the cushions, doormats, trays, and the potential spectators. The game of checkers or chess has been abandoned and but the tactical spirit of substitution, evocation, and metamorphosis remain. A kind of corporate mesmerization in the image of the white column covered with office phones at the Museums of Bat Yam in Tel Aviv, in 2015.

In order to better suspend, defer, or neutralize them, the attributes of commerce's heaving mass are made visible, sometimes with their potential multiplied, as in *How I went In & Out of Business for Seven Days and Seven Nights* (2008) **[8]**, for example. In the new Galerie ACDC in Bordeaux, Francesco Finizio opened and closed as many businesses as possible, using only found materials.



8 — *How I Went In & Out of Business for Seven Days and Seven Nights*, 2008
Installation avec principalement des matériaux trouvés : aggloméré
(OSB), caisses et bassins en plastique, couvertures, palettes en bois, café,
machine à café, blanc de meudon, détergent et autres
Installation with mainly found materials : chipboard (OSB), crates and
plastic basins, blankets, wood pallets, coffee, coffee machine, "blanc de
meudon", detergent and others

Aware of the performative force and visual power of the ultra-capitalist North American ideology, in *Ramoneur - Dentiste - Visionnaire* Francesco Finizio's "uncanny" multiplies votive scenes and micro-situations of recollection without remembering the *raison d'être* of these liturgical prayers. The "fetishists' 'harem'"⁹ mimics the idols inhabited by childish beliefs, a libidinal machine that stirs Francesco Finizio, this "trash collector of the future who'd apparently looked at the Constructivists."¹⁰

Géraldine Gourbe
translation Bronwyn Mahoney

1 — Anne Giffon-Selle, *Les astronautes du dedans : l'assemblage californien 1950-1970* (Dijon : Les Presses du réel, 2017) 2 — Ibid., p. 25 3 — Ibid., p. 86 4 — Ibid. 5 — Ibid., p. 99. Originally quoted in quoted in Roland W. Wiegenstein, "Ed Kienholz, the 'Volksempfänger' and the 'Ring,'" in *Edward Kienholz: Volksempfänger* (exh. cat. Berlin: Nationalgalerie, Berlin, 1977) 6 — Galerie Territoires Partagés, Marseille 7 — Anne Giffon-Selle, *Les astronautes du dedans*, p. 91 8 — Mike Kelley, *The Uncanny* (Cologne : Walther Köning, 2004), p. 26 9 — Ibid., p. 38 10 — An expression of the artist

Si on retrouve cet attrait pour la vitrine et l'«étalagisme» dans les textes et les conversations des «astronautes du dedans», lui-même vanté par les surréalistes pour son «processus mû par une nécessité interne [...] où les choses s'enchaînent les unes aux autres selon une logique autonome⁷», l'artiste nord-américain Finizio l'associe de son côté à une fascination pour une certaine viralité dégagée par les objets eux-mêmes. Cette dernière ne serait pas exempte de sentiment anxiogène, voire actrice d'un «climat paranoïaque» selon ses propres mots. Des choses se voulant rassurantes comme des maisons de jardin colorées, des têtes de peluches et des habits pour enfants, dans *Minimalia* (*mini-mal-ya*) matérialisent à contrario des habitats de fortune ou des checkpoints sécuritaires tels qu'il les a observés à Tel Aviv. Sa performance *Never Trust A Stranger* [9] – mettant en scène un lapin échappé de Walt Disney qui distribue des flyers niant des croyances complotistes tout en les faisant recirculer – prolonge, à l'extérieur du musée de Tel Aviv, le solo show de l'artiste et accentue un sentiment de pesanteur propre à la «société de contrôle» (Gilles Deleuze). Cette exposition fonctionne tel un collage d'objets dignes de l'«uncanny» de Mike Kelley : «The uncanny is a somewhat muted sense of horror: horror tinged with confusion⁸.» Mike Kelley intègre (déjà) une critique du suprématisme blanc néo-libéral, dans ce sens il prolonge l'ambition dissidente des assemblagistes de la «West Coast».

While the texts and conversations of the "astronauts of inner space" demonstrate an interest in vitrines and "window dressing", which the Surrealists praised for their "process moved by an internal necessity... Where things are linked one to another following their own logic"⁷, Finizio associates them with a fascination for the viral potential of objects. This anxiety-inducing viral nature can even result in a "climate of paranoia", according to his own words. In *Minimalia* (*mini-mal-ya*) things that are meant to be reassuring – colorful garden houses, the heads of stuffed toys, children's clothes – instead embody haphazard habitats or security checkpoints, like those Francesco Finizio saw in Tel Aviv. His 2013 performance *Never Trust A Stranger* [9] – featuring a rabbit escaped from Walt Disney handing out flyers decrying conspiracy theories while recirculating them—extended the artist's solo show beyond the Tel Aviv museum's wall, heightening a feeling of weight peculiar to the "society of control" (Gilles Deleuze). This exhibition worked like a collage of objects worthy of Mike Kelley's "uncanny": "The uncanny is a somewhat muted sense of horror: horror tinged with confusion."⁸ Mike Kelley had (already) integrated a critique of neoliberal white suprematism, because he extended the dissident ambition of the West Coast assemblagists.

Géraldine Gourbe

1 — Giffon-Selle (Anne). - *Les astronautes du dedans : l'assemblage californien 1950-1970*. – Genève : Mamco ; Dijon : Les Presses du réel, 2017 2 — Giffon-Selle (Anne). - *Les astronautes du dedans*, op. cit., p. 25 3 — Ibid., p. 86 4 — Ibid. 5 — Giffon-Selle (Anne). - *Les astronautes du dedans*, op. cit., p. 99 6 — Galerie Territoires Partagés, Marseille 7 — Ibid., p. 91 8 — KELLEY (Mike). - *The Uncanny*. – Cologne : Walther Köning, 2004, p. 26. «L'inquiétant est un sentiment d'horreur atténué : une horreur mêlée à de la confusion.» 9 – Expression de l'artiste



The art historian Françoise Lonardoni is currently in charge of the cultural department of the Lyon Museum of Contemporary Art, and teaches at Lyon University. She regularly publishes critical texts on artists and articles with transversal subjects: research-art, new forms of presenting art and radical pedagogies.

Frédéric Khodja was born in 1964 in Toulouse. He lives and works in Lyon. He is represented by the Galerie Michel Descours, Paris, and the Galerie Fabrice Galvani, Toulouse.

Françoise Lonardoni encountered the work of Frédéric Khodja in 2011, while she was producing the exhibition “Une Chambre à Soi” (A Room of One’s Own) at Le Polaris art center in Corbas as guest curator. Through the idea of representing imaginary spaces, she brought together the works of four artists. Various collaborations between Lonardoni and Khodja would follow, and they continue today through their involvement with URDLA, a printing studio in Villeurbanne.

As for Frédéric Khodja, he set up a new studio in 2021 and worked on a solo exhibition for the Chapelle du Quartier Haut, Sète. He thus invited Françoise Lonardoni to take a look at his work in progress.

The result of the meeting is this text, in which the art historian puts his recent work into perspective with his research as a whole, evoking how his field of study often questions figurative representation and its limits: drawing and collage are often preceded by collecting iconography, manipulating archival images and work in print. She also analyzes the ambiguity between abstract and figurative in the series of drawings: *Panorama*.

Though it might seem concise, Khodja’s work is intimately connected to language and writing, which can be historical, philosophical, cinematographic or literary... This is why the “companionship” developed with the author is so important. It testifies to the complicity between theoretical research and art practice.

Les projecteurs éteints (plan séquence), 2020
Dessin de la série *Panorama*, pastels secs, pigments et crayons de couleur, 120 × 160 cm

Les projecteurs éteints (plan séquence), 2020
Drawing from the *Panorama* series, dry pastels, pigments and coloured pencils, 120 × 160 cm

Françoise Lonardoni rencontre le travail de Frédéric Khodja en 2011, alors qu’elle conçoit, en tant que commissaire invitée, l’exposition « Une chambre à soi » au centre d’art Le Polaris à Corbas, réunissant quatre artistes à travers la notion de représentation d’espaces imaginaires. S’ensuivront diverses collaborations entre l’artiste et l’auteure, qui se retrouvent par ailleurs liés par leur engagement associatif au sein de URDLA, atelier de production d’estampes à Villeurbanne.

L’année 2021 est marquée pour Frédéric Khodja par l’aménagement d’un nouvel atelier et la préparation d’une exposition personnelle pour la Chapelle du Quartier Haut à Sète. C’est dans ce contexte qu’il invite Françoise Lonardoni à poser de nouveau un regard sur son travail en cours. En résulte ce texte, dans lequel l’historienne d’art s’attache à mettre en perspective le travail récent de l’artiste avec l’ensemble de ses recherches, rappelant que son champ d’investigation est traversé par la question de la représentation figurée et de ses limites : le dessin, le collage, passent souvent par la collecte iconographique, la manipulation d’images d’archives et l’édition imprimée. Elle analyse aussi l’ambiguïté entre abstraction et figuration qui se joue dans la série de dessins *Panorama*.

Aussi laconique qu’elle puisse paraître, l’œuvre de Frédéric Khodja entretient un lien intime avec le langage et l’écriture – historique, philosophique, cinématographique, littéraire... C’est pourquoi le « compagnonnage » développé avec l’auteure est aussi précieux, témoignant de la connivence entre recherche théorique et démarche artistique.

Historienne d’art, Françoise Lonardoni est actuellement responsable du service culturel au Musée d’art contemporain de Lyon (macLYON), et assure divers enseignements à l’Université de Lyon. Elle publie régulièrement des textes critiques pour des artistes et des articles sur des sujets transversaux : la recherche-crédation, les nouvelles médiations, les pédagogies innovantes.

Frédéric Khodja est né en 1964 à Toulouse. Il vit et travaille à Lyon. Il est représenté par la Galerie Michel Descours, Paris et la Galerie Fabrice Galvani, Toulouse.



Depicting the monument of a melody in the pure sky:1

Uses of imagery

We are acquainted with Frédéric Khodja's marked fondness for images, which he works and metamorphoses like a raw material. He may limit himself to "presenting" them in the laconic manner of Hans-Peter Feldmann², or he may divert old post cards [1], making comparisons and forms of syncope at the heart of the image, cutting out blank areas, making changes in scale, and delighting in visual aberrations [2]. Elsewhere, he adds words, fragments of narratives, as if suggesting that the photograph needs the clutch of language to express its potential³.

In a recent project, he deconstructs the discourse which overlays the image in certain scientific publications [3]. Having brought together several ethnographic books, like a well-informed collector, he keeps just the photos, often black and white (masks, tools, crests, statuettes...) so as to re-print them individually on folded sheets of paper. This simple arrangement enables the reader to play folds and unfolds, and subtly organizes effects of progression and of surprise, the way an exhibition might⁴.

All these gestures and non-gestures around the image: presenting, combining, removing and adding, remove the image from its iconological unequivocalness. Over and above Frédéric Khodja's natural inclination to arouse fiction, this part of his work reveals challenges of uses which are associated with the cultural history of the image, and which branch out in anthropological, scientific, memorial, informative and vernacular dimensions.

At times rounded off by drawing or collages, these reproductions of reproductions are cut off from their initial context. They elude scientific comment and classification which had previously assigned them a place, and come back to us in the form of disconcerting and powerful images, endowed once again with their native magic.

Les usages de l'image.

On connaît le goût prononcé pour l'image de Frédéric Khodja, qu'il travaille et métamorphose comme une matière première. Il peut se contenter de les « présenter », à la manière laconique de Hans-Peter Feldmann², ou bien détourner des cartes postales anciennes [1] en faisant des rapprochements et des syncopes au cœur de l'image, découpant des réserves blanches, opérant des changements d'échelle, se délectant d'aberrations visuelles [2]. Ailleurs, il ajoutera des phrases, des fragments de récits, comme pour suggérer que la photo nécessite l'embrayeur du langage pour exprimer ses potentiels³.

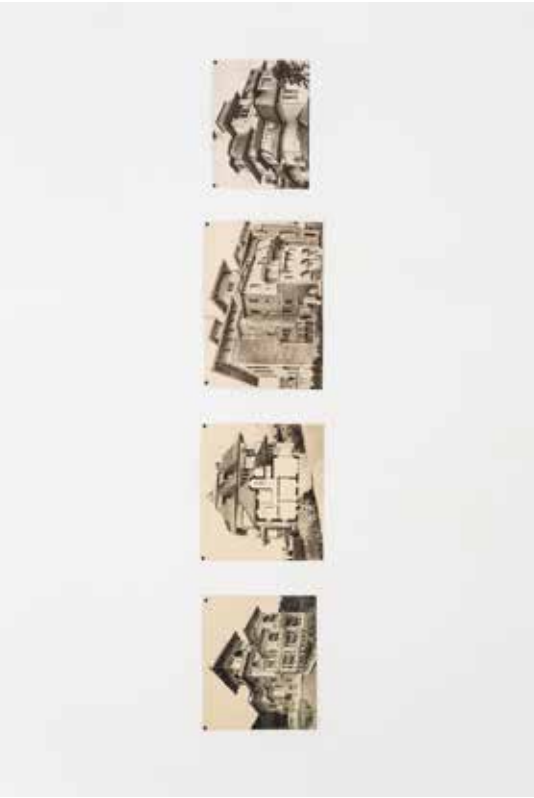
Dans un projet récent, il déconstruit le discours qui recouvre l'image dans certaines éditions scientifiques [3]. Ayant rassemblé en collectionneur averti plusieurs livres d'ethnographie, il n'en garde que les photos, souvent en noir et blanc, (masques, cimiers, outils, statuettes...) afin de les réimprimer isolément sur des feuillets repliés. Ce dispositif simple permet au lecteur de jouer des plis et déplis, et ménage subtilement des effets de progression et de surprise comme le ferait une exposition⁴.

Figurer dans le ciel pur le monument d'une mélodie.1

par Françoise Lonardoni

Parfois complétées par du dessin ou des collages, ces reproductions de reproductions sont coupées de leur contexte initial. Elles échappent au commentaire scientifique et à la classification qui, antérieurement, leur avaient assigné une place, et nous reviennent sous forme d'images déroutantes, puissantes, réinvesties par leur magie native.

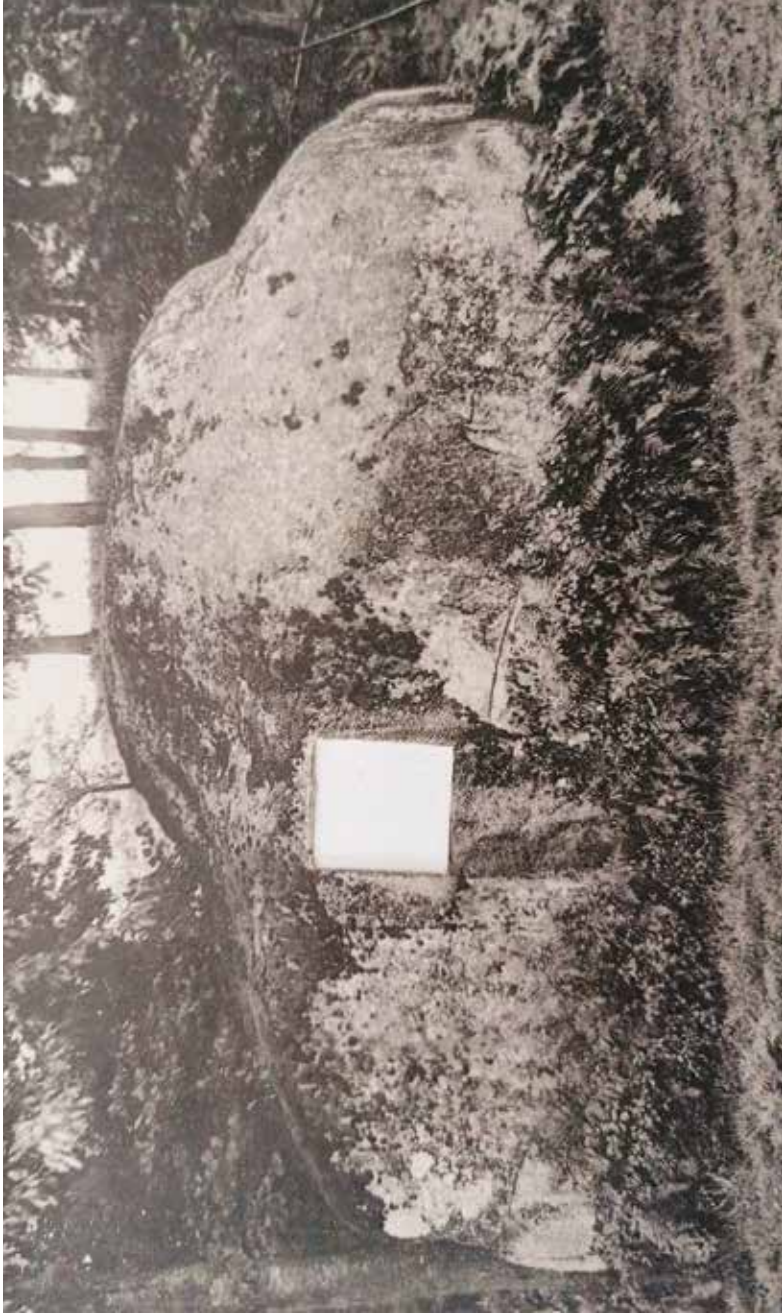
Tous ces gestes et non-gestes autour de l'image : présenter, combiner, enlever et ajouter, soustraient l'image à son univocité iconologique. Au-delà de la propension naturelle de Frédéric Khodja à éveiller la fiction, cette partie de son travail révèle des enjeux d'usages qui sont liés à l'histoire culturelle de l'image, et qui se ramifient dans les dimensions anthropologique, scientifique, mémorielle, informative, ou vernaculaire.



1 — *Prêts de fiction*, 2016
Montages, vue de l'exposition exhibition view
« Histoires de faire confiance aux images », URDLA, Villeurbanne
Photo Jules Roëser



3 — Montage préparatoire pour l'édition *Archéologie de papier*, vue d'atelier, Lyon, mars 2019
Preparatory montage for the *Archéologie de papier* edition, studio view, Lyon, march 2019





Panorama réversible.

Ces travaux sur l'image montrent la constance de son intérêt pour une forme de récit à l'économie très particulière, variée, peu loquace, jouant fortement de la suggestion. C'est dans cette lignée que s'inscrit sa série de dessins *Panorama*.

C'est le pastel que Frédéric Khodja a choisi pour construire cette suite de paysages qui provoquent immédiatement la sensation d'un déplacement dans des poudroiments colorés. Pourtant, de simples indications spatiales de proche et de lointain, de ciel et de terre, constituent ces paysages. Parfois des masses viennent structurer la scène : une chute d'eau, une falaise, un squelette géant... Chacun de ces éléments apparaît aussi dans sa substance, c'est-à-dire comme un geste graphique ; des murailles de pierre, des tas de varech peuvent à tout moment redevenir des combinaisons de gestes avec la craie, les falaises lointaines, reprendre leur nature de stries verticales [4].

Cette propriété transposée à la littérature évoque Borges, et les territoires de Tlön qu'il imagine. Là-bas, les lieux doivent leur existence à la fréquentation que nous en avons : « Classique est l'exemple d'un seuil qui subsista tant qu'un mendiant s'y rendit, et que l'on perdit de vue à la mort de celui-ci. Parfois des oiseaux, un cheval, ont sauvé les ruines d'un amphithéâtre »⁵. On se prend à imaginer que les paysages *Panorama* réalisent ce prodige borgésien, tirés d'un oubli par la force d'une pensée [5].

Force des *apparaissants*.

Ce rapport de réversibilité de la figure, entre trace et figuration, très sensible dans ces surfaces colorées, n'est pas commun à toute peinture ou dessin. Il ne correspond pas non plus à une recherche paréidolique⁶ de la part de Frédéric Khodja car l'environnement n'est pas abstrait, et de ce fait il n'offre pas un éventail infini d'interprétations.

Contempler ces dessins, c'est ressentir l'usure patiente de la craie par le papier, qui introduit cette réversibilité ; c'est deviner la lente fusion des couleurs par l'estompage, leur progression jusqu'à ce qu'elles aient recouvert la surface. C'est aussi mobiliser son attention sur des formes incidentes surgies de la craie, que l'artiste a accueillies et même nommées : elles sont des « *apparaissants* », dit-il, et certaines garderont leur indéfinition : des petites taches réparties dans le ciel, des zones de couleur contrastée, un rocher flottant, des nuages-cailloux...

Dans une dialectique subtile, les paysages et les *apparaissants* s'assemblent parce que la peinture a ce pouvoir de restituer des forces invisibles. Les paysages nous projettent dans la sensation du survol, certes, et constituent une véritable expérience du visible [6]. Mais les touches de hasard révèlent un réseau d'énergies qui dominent la chose représentée. Ces marques fortuites, discrètement glissées dans un univers figuratif, apportent une césure dans notre attention. Elles évoquent fortement ce que Francis Bacon nommait le diagramme : ce moment où surgissent des formes accidentelles, qui « soustraient le tableau à l'organisation optique qui régnait déjà sur lui » ; des taches, ou des traits « a-signifiants » qui provoquent, dira Deleuze, l'expérience véritablement picturale.⁷

These works involving the image demonstrate the constant nature of his interest in a form of narrative with a very specific economy, varied, not very talkative, and playing markedly with suggestion. *Panorama*, his series of drawings is part and parcel of this tradition.

Frédéric Khodja has chosen pastel to construct this sequence of landscapes which immediately give rise to a sensation of displacement in colourful powders clouds. But these landscapes are formed by simple spatial indications of proximity and distance, and sky and earth. Sometimes masses appear and lend the scene structure: a waterfall, a cliff, a giant skeleton... Each one of these elements also appears in its substance, which is to say like a graphic gesture; stone walls, and piles of kelp may at any given moment once again become combinations of gestures with chalk, and the faraway cliffs can re-assume their nature of vertical grooves [4].

This factor transposed to literature conjures up Borges, and the Tlön territories he imagines. Over there, places owe their existence to the way we frequent them: "There is the classic example of a doorway that existed while a beggar huddled in it, and which we lost of see when he died. Sometimes birds or a horse have saved the ruins of an amphitheatre".⁵ We find ourselves imagining that the *Panorama* landscapes produce this Borgesian marvel, taken from a state of oblivion by the power of a thought [5].

Force of *appearing*.

This relation involving the reversibility of the figure, somewhere between trace and figuration, and very perceptible in these colourful surfaces, is not common to all painting and drawing. Nor does it tally with a paréidolic⁶ quest on the part of Frédéric Khodja, because the environment is not abstract, and as a result it does not offer an infinite array of interpretations.

Looking at these drawings is to sense the patient wear of the chalk by paper, which ushers in this reversibility; it is to discern the slow merger of colour by shading, and their progression until they have covered the surface. It is also to galvanize your attention onto incidental forms emerging from the chalk, which the artist has accommodated and even named: they are, he says, "appearings", and some of them will keep their lack of definition: small marks scattered in the sky, areas of contrasting colour, a floating rock, pebble-clouds...

In a subtle dialectic, landscapes and *appearing*s gather together because painting has this power to restore invisible forces. Landscapes project us into the sensation of overlying, to be sure, and they represent nothing less than an experience of the visible [6].

But the strokes of chance reveal a network of energies which dominate the thing represented. These haphazard marks, discreetly slipped into a figurative world, bring a break to our attention. They powerfully evoke what Francis Bacon called the diagram: that moment when accidental forms surge forth, "removing the picture from the optical organization which already reigned over it"; marks, or "meaningless" lines which, as Deleuze would put it, give rise to the truly pictorial experience.⁷



5 — Vue de l'exposition collective
 View from collective exhibition
 « Oniric Landscapes »,
 Fondation Bullukian, Lyon, 2022
 Photo Pauline Roset
 © Fondation Bullukian



6 — Agencement de quatre dessins de la série *Panorama*, vue d'atelier, 2020
 Layout of four drawings of the *Panorama* series, studio view, 2020



7 — W, 2020
Dessin de la série *Панорама*, pigments, pastels secs et crayons de couleur Drawing from the *Панорама* series, pigments, dry pastels and coloured pencils
80 x 120 cm



8 — A, définition, 2020
Dessin de la série *Панорама*, pastels secs, pigments et crayons de couleur sur papier Drawing from the *Панорама* series, dry pastels, pigments and coloured pencils on paper
80 x 120 cm

Cette idée prodigieuse qu'avance Borges pour décrire le mode de pensée qui a cours à Tlön, demande de ne se fier qu'à la perception, sans recourir au raisonnement.

L'évanescence de ces paysages, les énigmes qu'ils présentent laissent indubitablement une place à la narration, une forme de narration très imaginaire, qui va jusqu'au fantastique [9]. Il n'est pas étonnant qu'une partie des références littéraires évoquées par Frédéric Khodja penchent vers le réalisme magique : Bioy Casares, Silvina Ocampo dont l'ampleur de l'imagination s'ancre dans des fragments de réel, ou le Melville de *La véranda*, qui développe à l'envi spécularité et illusion visuelle.

Ces objets géométriques organisent-ils l'espace par leur perspective ? [8] En partie, mais il semble que leur fonction soit autre. Comme une éclosion d'objets, ils instaurent l'événement d'une narration en attente de personnages, renforçant l'ambiance onirique et inhabitée de cette série. Le rêve, ou encore le souvenir sont vraisemblablement au nombre des ascendants de cet ensemble doux et insistant. Les dessins jouent l'un après l'autre une partition répétitive reliant l'espace chromatique aux objets géométriques, comme pour évoquer un souvenir matriciel qui se renforcerait dans cette fragmentation. Ricœur, dans *Temps et récit*, parle d'une histoire non racontée qui serait au fondement du sujet psychique. Nous aurions en nous une structure narrative primordiale qui resterait en attente et nous constituerait.

D'un dessin à l'autre, quelques constantes viennent reprendre et légèrement modifier les scènes pour nous conduire du flottement enivrant jusqu'à la figure bien orientée, comme pour chercher un passage du signe à la textualité. Jérémy Liron évoquait ce lien visuel avec l'écrit dans d'autres dessins de Frédéric Khodja : « La ponctuation qu'ils dressent », écrivait-il, « les fait ressembler un peu à des caractères frappés ; de ceux que l'on trouve de plus en plus rarement sur les tables à casiers d'un typographe ou sur les tip-on et emporte-pièces des tapissiers ».⁹

Objets de géométrie.

Comme venues d'une histoire parallèle, d'étranges figures géométriques sont installées dans les paysages, des panneaux sur pieds, des surfaces rectangulaires représentées en perspective, ou de simples lignes verticales. Elles tranchent – à tous les sens du terme – dans cette atmosphère d'indétermination figurale ; leur contour aiguë semble découper visuellement la surface.

Ces paysages flous et leurs *apparaissants* [7] sont donc la stase première des dessins *Панорама* ; des paysages sans anecdote, où geste et couleur combinent les conditions d'une illusion et la tirent en même temps du côté des énergies picturales sous-jacentes. L'artiste le formule ainsi : « la raison d'être du paysage serait (...) de *loger* le regard, le mien, celui du regardeur ; le *loger* pour me permettre l'hésitation, l'errance, le retournement, le pertinent et le non pertinent... »⁸

These blurred landscapes and their *appearing* [7] are thus the initial stasis of the *Панорама* drawings; anecdote-free landscapes, where gesture and colour combine the conditions of an illusion and pull it at the same time towards underlying forms of pictorial energy. The artist puts it like this: "the reason for the landscape is [...] to *accommodate* the gaze, be it mine or the onlooker's; accommodate it to permit me hesitation, wandering, reversal, the pertinent and the non-pertinent..."⁸

Objects of geometry.

As if hailing from a parallel history, strange geometric figures are installed in landscapes, panels on legs, rectangular surfaces represented in perspective, or simple vertical lines. They cut and decide – in all senses of the words – in this atmosphere of figural indeterminacy; their sharpened outline seems to visually cut up the surface.

From one drawing to the next, one or two constant features borrow and slightly alter the scenes, bringing us an intoxicating floating feeling, even into the well-oriented figure, as if seeking a passage from sign to textuality. Jérémy Liron referred to his visual link with writing in other drawings produced by Frédéric Khodja: "The punctuation they erect", he wrote, "makes them look a bit like typed characters; those we find more and more rarely on a typesetter's compartmented tables, or on upholsterer's tip-ons and punches".⁹

Do these geometric objects organize space through their perspective? [8] Partly, but it would seem that they have a different function. Like objects hatching, they introduce the event of a narrative waiting for characters, bolstering the dreamlike and inhabited atmosphere of this series. Dreams, or memories are probably among the ascendants of this gentle and persistent set. One after the other, the drawings perform a repetitive score linking chromatic space to geometric objects, as if to summon a matricial memory which is strengthened in this fragmentation. In *Temps et récit*, Ricœur talks about an untold story that lies at the root of the psychic subject. Within us, we apparently have a quintessential narrative structure which is in abeyance, and forms us.

The evanescence of these landscapes, and the enigmas they present undoubtedly leave room for narrative, a very imaginary form of narrative, which goes as far as fantasy [9]. It is not surprising that some of the literary references called upon by Frédéric Khodja veer towards magic realism: Bioy Casares, Silvina Ocampo, the scape of whose imagination is rooted in fragments of reality, and the Melville who wrote *The Veranda*, which develops ever more forcefully both specularly and visual illusion. This marvellous idea put forward by Borges, to describe the world of thought which is common currency in Tlön, required that we only put our trust in perception, without having recourse to reason.



9 — Vue de l'exposition collective View from collective exhibition « Oniric Landscapes », Fondation Bulukian, Lyon, 2022 Meuble FRED (acronyme de « Feux Radeau Ecran Dessins ») et extrait de la série *Панорама* FRED furniture and selection of the *Панорама* series Photo Pauline Roset © Fondation Bulukian

of our gaze, accustomed to the phatic images described by Paul Virilio¹⁰ in his day, those images which have their say and shape our vision. A fine harbinger of a work that becomes the vehicle of a surpassment.

Françoise Lonardoni
translation Simon Pleasance

1 — Paul Valéry, *Eupalinos*, Gallimard, 1921. «*Je veux entendre le chant des colonnes, et me figurer dans le ciel pur le monument d'une mélodie*». In the realm of the Dead, Phaedra finds Socrates, injured as he contemplates the river of Time. He reminds her of the memory of the architect Eupalinos, builder of the temple of Artemis, with whom he was associated, and who, in her own words, managed to "make buildings sing".

2 — In one of his exhibitions, Feldmann asked that these words be added above the text: "Please don't read the text. Enter and look for yourself, you are old and intelligent enough. You don't need anyone to explain the world to you." Collective La bonne adresse - Exhibition Hans-Peter Feldmann, La galerie des Galeries, 2016

3 — A selection of these collages was published in *Prêts de fiction*, in the form of two boxed books enhanced by a signed digital print. A/over, Saint-Étienne, 2016

4 — Frédéric Khodja, *Sept archéologies de papier*, boxed folded sheets of paper. Graphic design: Perinette & Beaufixe, 2019

5 — Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* in *Fictions*, Gallimard, 1974 trans. Paul Verdevoye

6 — Paréidolia: figurative interpretation of a seemingly abstract form. Gilles Deleuze, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Seuil, 1981

7 — *Whim-Wham*, Interview with Paul Sztulman, Journal Hippocampe n°9, July 2013

9 — Jérémy Liron, *Sous le regard*, 2012

10 — Paul Virilio, *La machine de vision*, Galilée, 1988

It is latent in the strange easel devised by Frédéric Khodja to present *Panorama*. This human-scale piece of furniture seems to come straight from the drawings, so neatly does it overlap with the form of the screens scattered in the landscapes. It offers a system of seeing as much as a hanging solution: christened "FRED" (Fire Raft Screen Drawings), it offers a flat surface for presenting works, levels behind, like wash lines. Small tiered drawings playing with a large drawing on the vertical surface create a place of volumetric confrontation for all the drawings [10].

If we have grasped to what degree the *Panorama* drawings are linked together by a set of common methods, we can note here that they "have to do" with each other. Together they form a roundabout of drawings to be visited and they multiply the viewpoints, detaching our vision from its one-sight habits. Some of the small drawings are pieced by cut-outs which form a frame and a view of what lies behind... The artist accordingly talks about "meta-drawings", thereby opening up something beyond the drawing veering towards many lines of thought. Never the same vision, never the same narratives... FRED the easel-screen emerges from the landscape breaks up the manner

1 — Paul Valéry, *Eupalinos*, Gallimard, 1921. «*Je veux entendre le chant des colonnes, et me figurer dans le ciel pur le monument d'une mélodie*». Au royaume des Morts, Phèdre retrouve Socrate, abîmé dans la contemplation du fleuve du Temps. Il lui rappelle le souvenir de l'architecte Eupalinos, constructeur du temple d'Artémis, avec lequel il s'était lié et qui réussissait, selon ses propres termes, à faire « chanter les édifices ».

2 — Feldmann dans une de ses expositions a demandé d'ajouter cette phrase au-dessus du texte : « S'il vous plaît, ne lisez pas le texte. Rentrez et regardez par vous-même, vous êtes assez grand et intelligent. Vous n'avez besoin de personne pour vous expliquer le monde ». Collectif La bonne adresse - Exposition Hans-Peter Feldmann, La galerie des Galeries, 2016

3 — Une sélection de ces collages a été publiée dans *Prêts de fiction*, édition en deux livrets sous emboîtage enrichie d'une impression numérique signée. A/over, Saint-Étienne, 2016

4 — Frédéric Khodja, *Sept archéologies de papier*, feuillets pliés sous emboîtage. Conception graphique : Perluette & Beaufixe, 2019

5 — Jorge Luis Borges, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* in *Fictions*, Gallimard, 1974 trad. Paul Verdevoye

6 — Paréidolie : interprétation figurative d'une forme *a priori* abstraite

7 — Gilles Deleuze, *Francis Bacon Logique de la sensation*, Seuil, 1981

8 — *Whim-Wham*, Entretien avec Paul Sztulman, Journal Hippocampe n°9, juillet 2013

9 — Jérémy Liron, *Sous le regard*, 2012

10 — Paul Virilio, *La machine de vision*, Galilée, 1988

Françoise Lonardoni

habituée aux images phatiques décrites par Paul Virilio¹⁰ en son temps, ces images qui s'imposent et modélisent notre vision. Beau présage que celui d'une œuvre qui devient le vecteur d'un dépassement.

Elle est latente dans l'étrange chevalet que Frédéric Khodja a conçu pour présenter *Panorama*. Ce meuble à taille humaine semble directement sorti des dessins, tant il coïncide avec la forme des écrans répartis dans les paysages. Il offre un système de vision autant qu'une solution d'accrochage : baptisé « FRED » (Feux Radeau Ecran Dessins), il offre une surface plane de présentation des œuvres, recto et verso, avec à l'arrière des fils tendus sur plusieurs niveaux parallèles, comme des cordes à linge. Des petits dessins étagés jouant avec un grand dessin sur la surface verticale créent un lieu de confrontation volumétrique pour l'ensemble des dessins [10].

Si l'on a compris combien les dessins *Panorama* sont reliés par un ensemble de modalités communes, on constate ici qu'ils « ont à voir » entre eux. Ils forment ensemble un carrousel de dessins à parcourir et viennent multiplier les points de vue, détacher notre vision de son habitus de visée unique. Certains des petits dessins sont percés de découpes qui forment un cadre et une visée sur ce qui se trouve derrière... L'artiste parle alors de « méta-dessins », ouvrant par cette formule un au-delà du dessin qui embarque vers de nombreuses pensées. Jamais la même vision, jamais les mêmes récits... *FRED* l'écran-chevalet sorti du paysage désagrège notre pratique du regard,



In 2022, Documents d'artistes Genève: dda-geneve.ch joins the DDA Network.

The Documents d'artistes Network receives the support of the cultural ministry's Directorate-General for Artistic Creation. Its partnership with the National Centre for Visual Arts (CNAF) enables the translation of introduction notes to artists' work. He is member of CIPAC, federation of contemporary art professionals.

Regional DDAs, in their varying stages of development, are supported by the regional directorates for cultural affairs, regional councils, and territorial authorities.

Provence-Alpes-Côte d'Azur documentsdartistes.org

Bretagne ddaabretagne.org

Auvergne-Rhône-Alpes dda-ra.org

Nouvelle-Aquitaine dda-nouvelle-aquitaine.org

Occitanie ddaoccitanie.org

La Réunion ddalareunion.org

Fédération des Documents d'artistes en régions, le Réseau documents d'artistes soutient le travail de plusieurs centaines d'artistes contemporains en France et développe des actions de valorisation de leurs œuvres auprès d'un large public. À travers des productions éditoriales inédites publiées sur son site reseau-dda.org, la programmation de projets de diffusion et l'engagement de partenariats professionnels, le Réseau documents d'artistes œuvre à la visibilité et au rayonnement de la création contemporaine.

Les associations Documents d'artistes ont pour mission commune de donner à voir, à travers l'édition en ligne de dossiers monographiques, les œuvres et parcours d'artistes visuel-le-s installé-e-s en régions. Chaque Documents d'artistes constitue une ressource documentaire numérique éditorialisée, approfondie et en évolution constante, valorisant la richesse et la diversité de la création contemporaine. Spécialisées dans la documentation et l'édition en ligne, les équipes travaillent en collaboration avec les artistes et mènent une réflexion sur la représentation de l'art sur Internet.

Le Réseau documents d'artistes et ses territoires

DDA network's members

The common objective of the association's 'Documents d'artistes' is to exhibit online monographs of selected visual artists living and working in their respective regions. By assembling and regularly updating a dynamic and evolving online artist folio archive, DDA showcase the vitality and richness of contemporary creation. With expertise in online archiving and publishing, its regional teams work in collaboration with individual artists while reflecting on the evolving nature of contemporary art's representation on the internet.

La Réunion ddalareunion.org

Occitanie ddaoccitanie.org

Auvergne-Rhône-Alpes dda-ra.org

Nouvelle-Aquitaine dda-nouvelle-aquitaine.org

Bretagne ddaabretagne.org

Provence-Alpes-Côte d'Azur documentsdartistes.org

Le Réseau dda s'ouvre à l'international avec Documents d'artistes Genève dda-geneve.ch

Le Réseau documents d'artistes reçoit le soutien du ministère de la Culture, Direction générale de la création artistique. Il bénéficie d'un partenariat avec le Centre national des arts plastiques. Il est membre du CIPAC, fédération des professionnels de l'art contemporain.

Les associations Documents d'artistes en régions, à différents stades de leur développement, sont soutenues par les Directions Régionales des Affaires Culturelles, les Conseils Régionaux et des collectivités territoriales.

La Réunion ddalareunion.org

Nouvelle-Aquitaine dda-nouvelle-aquitaine.org

Auvergne-Rhône-Alpes dda-ra.org

Bretagne ddabretagne.org

Provence-Alpes-Côte d'Azur documentsdartistes.org

DDA network's members

As a federation of various regional 'Documents d'artistes' associations, the 'Documents d'artistes' Network supports the work of several hundred contemporary artists living in France. Moreover, it promotes their work to different audiences. By publishing editorial content on reseau-dda.org, organising special projects focused on distribution and engagement, and brokering collaborations, the DDA Network strives for a more visible and flourishing contemporary art field.

Le Réseau dda s'ouvre à l'international avec Documents d'artistes Genève dda-geneve.ch

Le Réseau documents d'artistes reçoit le soutien du ministère de la Culture, Direction générale de la création artistique. Il bénéficie d'un partenariat avec le Centre national des arts plastiques. Il est membre du CIPAC, fédération des professionnels de l'art contemporain.

Les associations Documents d'artistes en régions, à différents stades de leur développement, sont soutenues par les Directions Régionales des Affaires Culturelles, les Conseils Régionaux et des collectivités territoriales.

La Réunion ddalareunion.org

Occitanie ddaoccitanie.org

Auvergne-Rhône-Alpes dda-ra.org

Nouvelle-Aquitaine dda-nouvelle-aquitaine.org

Bretagne ddabretagne.org

Provence-Alpes-Côte d'Azur documentsdartistes.org

Colophon

Traduction des éditos de l'édition
Elaine Krikorian

Design graphique
Jade Czarnecki & Raphaël Léon

Typographies
Syne & *Syne Tactile*, Lucas Descroix, Arman Mohtadjin, Bonjour Monde
Tiro Devanagari Sanskrit, John Hudson & Fiona Ross, Tiro Typeworks

Impression
Imprimerie CCI, Marseille

Papiers
Condat Gloss 200 g/m² & Condat Silk 115 g/m²

© Réseau documents d'artistes
juillet 2022

Colophon

Translation of publishing editorials
Elaine Krikorian

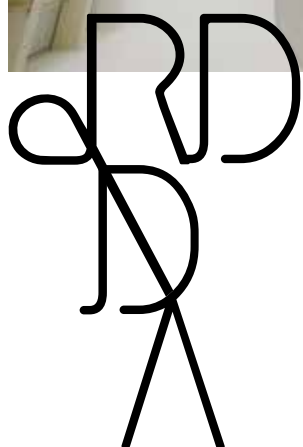
Design graphique Graphic design
Jade Czarnecki & Raphaël Léon

Fonts
Syne & *Syne Tactile*, Lucas Descroix, Arman Mohtadjin, Bonjour Monde
Tiro Devanagari Sanskrit, John Hudson & Fiona Ross, Tiro Typeworks

Printing
Imprimerie CCI, Marseille

Papers
Condat Gloss 200 g/m² & Condat Silk 115 g/m²

@ Documents d'artistes Network
July 2022



RESEAU
DOCUMENTS
D'ARTISTES

