

Liste des œuvres exposées :

1. PEDRO ZYLBERSZTAJN

Waiting Room, 2019

Installation

Dimensions variables

Production Art by Translation

2. SILVIA KOLBOWSKI

Enlarged from the catalogue:

Michael Asher Writings

1973–1983 on Works 1969–1979

(The Press of the Nova Scotia

College of Art and Design and

The Museum of Contemporary Art,

Los Angeles, 1983), 1990

Photographie encadrée, catalogue

dépliant et son agrandissement mural,

lettrage « *catalogue available* »

3. MAÍRA DIETRICH

Quoting, 2019

Installation vidéo avec papier imprimé,

6 écrans, céramique, feutre

Dimensions variables

Production Art by Translation

3.1. Roberto Bolaño, 2001

3.2. Chris Kraus, 2006

3.3. Kathy Acker, 1986

3.4. Chantal Ackerman, 2006

3.5. Clarice Lispector, 1977

3.6. Moyra Davey, 2012

4. JULIA E. DYCK

Some Words, 2019

Partition : 53 impressions numériques

sur papier A3

Audio : 4 fichiers .wav sur casque

audio (Simon.wav, Azahara, wav, Roz.

wav, Maud.wav)

Dimensions variables

Production Art by Translation

5. FALK MESSERSCHMIDT

Remains to be Seen, 2019

Film, 13 min

Production Art by Translation

6. SILVIA KOLBOWSKI

Missing Asher, 2019

Film, 16 min 42 s

Coproduction Art by Translation/

équipe PTAC, université Rennes 2

* *i.e.*, 2017/2019

Deux boîtes à porteurs mobiles.

Projet curatorial de Sébastien Pluot à

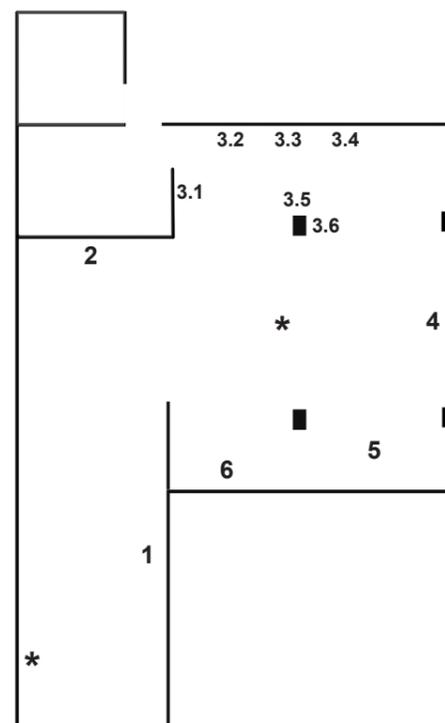
l'ESAD TALM Angers réactivé par des

étudiantes et étudiants du master arts

plastiques de l'université Rennes 2,

de l'ESAD TALM Angers et de l'ENSA

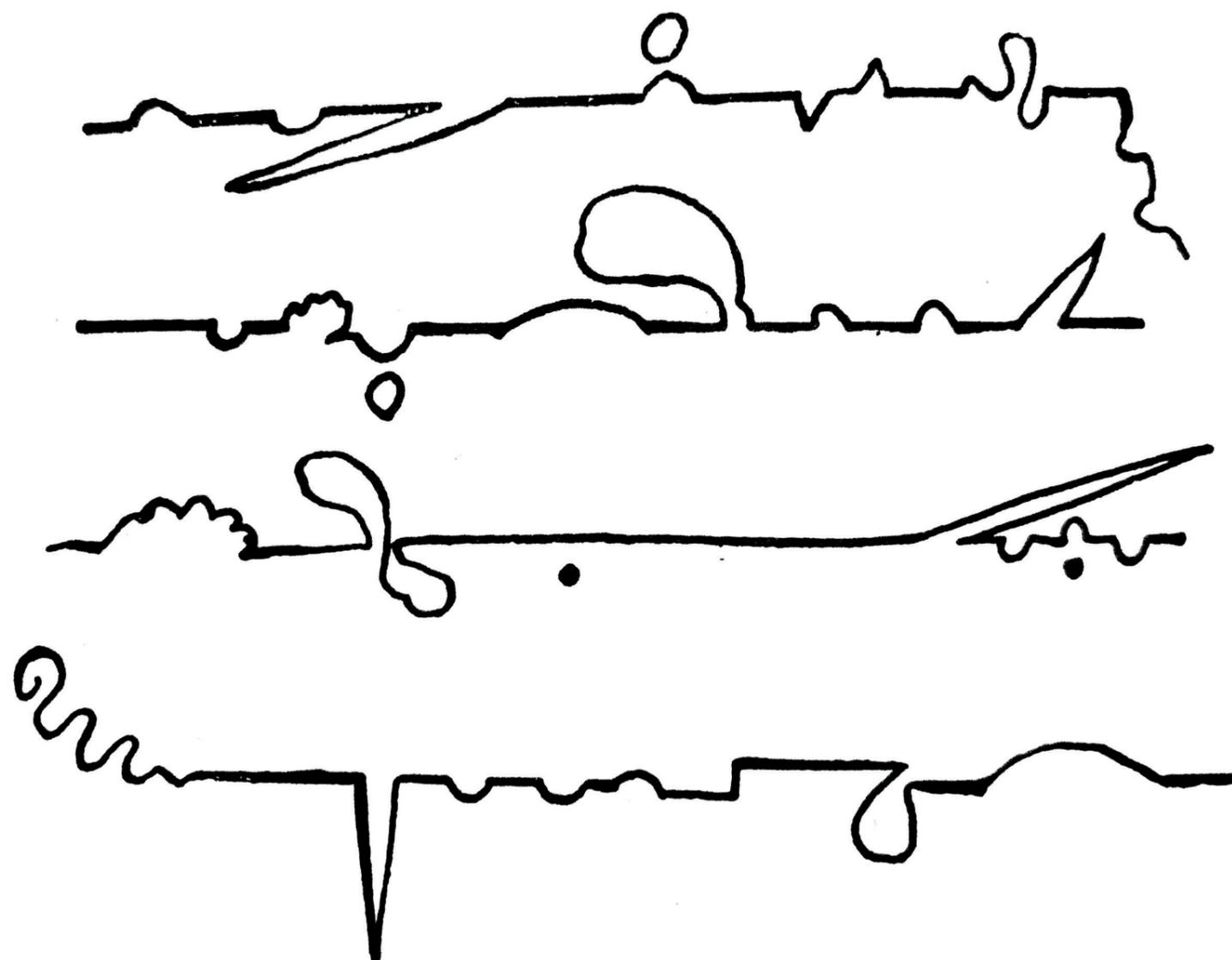
Paris-Cergy.



L'INTOLÉRABLE LIGNE DROITE

15 nov. 2019 – 16 jan. 2020

Une exposition proposée par le programme
de recherche et d'expositions *Art by Translation*



Avec des nouvelles œuvres de

SILVIA KOLBOWSKI

MAÍRA DIETRICH

JULIA E. DYCK

FALK MESSERSCHMIDT

PEDRO ZYLBERSZTAJN

et une réactivation du projet « *i.e.* »
par des étudiant.e.s du master arts plastiques
de l'université Rennes 2, de l'ESAD TALM
Angers et de l'ENSA Paris-Cergy

Équipe de recherche et curatoriale :

Maud Jacquin, Sébastien Pluot (Art by Translation)

**Yann Sérandour et Anne Zeitz (équipe PTAC,
université Rennes 2)**

Toute production de texte ou d'objet, dès lors qu'elle se détache de son auteur, est destinée à se confronter à des contextes plus ou moins imprévisibles qui en transforment les significations. Loin d'être autonomes, les œuvres mutent ; elles disparaissent et réapparaissent, dépendent des soins qu'elles reçoivent et des systèmes de valeurs qu'elles rencontrent. Certains artistes conçoivent des projets en considérant leur évolution, leur réception et donc leur traduction dans d'autres contextes temporels. Cette exposition a été conçue à partir des enjeux et des effets soulevés par une œuvre évolutive de Silvia Kolbowski successivement intitulée *Enlarged From the Catalogue: Michael Asher* (1990) et *Missing Asher* (2017) à laquelle elle ajoute aujourd'hui un nouveau volet pour la galerie Art & Essai. Cette œuvre cite une autre œuvre réalisée par Michael Asher en 1973 à la Galerie 167 de l'University of California at Irvine pour une exposition collective impliquant des professeur.e.s et des étudiant.e.s. L'artiste conceptuel américain, reconnu comme l'un des initiateurs de la « critique institutionnelle », avait cloué au mur une plaque de verre découpée au format moyen des œuvres accrochées dans l'exposition. Interrogeant les conventions d'exposition, la vitre supposément transparente reflétait le contexte du white cube et révélait la granulosité de la peinture blanche généralement considérée comme neutre. *Enlarged From the Catalogue*, que Silvia Kolbowski réalise en 1990, est une image photographique de la documentation de l'œuvre d'Asher dans le catalogue *Michael Asher, Writings 1973-1983 on Works 1969-1979* agrandie au format de la vitre originale puis encadrée. En 2017, Kolbowski réalise un film qui retrace la trajectoire de son œuvre sur une période de 30 ans en examinant les conditions culturelles, politiques et économiques des contextes

qu'elle a traversés. Elle interroge notamment les conventions de monstration des œuvres à différentes époques, l'évolution du statut d'auteur à travers une réflexion sur la notion d'individualisme aux États-Unis, l'attribution de valeur et la préservation des œuvres conceptuelles, ainsi que la manière dont l'archive peut être générative de nouvelles formes.

Cette exposition a été élaborée collectivement au cours d'un séminaire de recherche mené par Art by Translation, des chercheurs.se.s de l'équipe PTAC de Rennes 2 et des invités tels que l'historien de l'art Sven Lütticken. Ce fut l'occasion d'examiner un certain nombre d'enjeux liés à la notion de trajectoire générés par l'œuvre de Kolbowski : la dissémination des œuvres à travers les publications et le discours critique ; les pratiques qui citent ou font référence aux projets d'autres artistes ; la transformation entropique des œuvres ; l'influence des modes de préservation et de restauration sur la trajectoire des œuvres ; les traductions inhérentes aux processus d'historisation.

En réponse à ces questions, les quatre artistes participant au programme Art by Translation ont conçu de nouvelles œuvres présentées dans cette exposition.

Dans une installation vidéo, Maïra Dietrich (Brésil) performe les mots et les attitudes d'artistes, écrivain.e.s et personnalités publiques qui l'ont influencée, parmi lesquelles la cinéaste Chantal Akerman, l'écrivaine Chris Kraus ou l'écrivain Roberto Bolaño. En jouant les paroles d'autrui, elle considère la citation comme un geste incarné constituant à la fois une appropriation et un hommage. C'est aussi pour elle une manière de réaffirmer l'importance de ces paroles dans notre présent.

Julia E. Dyck (Canada) transpose les principes d'une partition de John Cage aux archives d'une radio indépendante féministe à Montréal. Des entretiens avec des artistes invitées dans le cadre d'émissions de radio sont retranscrits littéralement, incluant les silences, les soupirs, les hésitations de la voix (etc.) pour devenir de nouvelles partitions ouvertes à l'interprétation performative. Par cette opération, Julia E. Dyck interroge les mécanismes de légitimation des œuvres qui conduisent à l'invisibilisation de pratiques non-conventionnelles, en particulier celles des artistes femmes ou encore celles de collectifs. Par ailleurs, elle engage à prendre la mesure des suppléments et pertes consécutives à la transposition du langage oral à l'écrit.

Un film de Falk Messerschmidt (Allemagne) met en scène des documents photographiques liés à l'histoire coloniale de l'Allemagne tirés des archives du Leibniz Institut für Länderkunde (Institut Leibniz pour la géographie régionale). Il s'intéresse au regard que nous portons sur ces images aujourd'hui et à la manière dont elles ont voyagé à travers les différentes époques et les différentes transformations des techniques de reproduction. La manipulation physique des archives lui permet d'interroger sa propre position vis-à-vis de ces images.

À travers une installation récréant une salle d'attente où les visiteurs sont invités à s'asseoir et à interagir avec des textes et des images mettant en jeu différents processus de lecture, d'interprétation et de traduction, Pedro Zylbersztajn (Brésil) propose de faire l'expérience de l'attente comme un moment de suspension où toutes les trajectoires sont encore possibles. Au cours d'une performance utilisant l'application WhatsApp, plusieurs participant.e.s interprètent en sifflant la même mélodie dans différents endroits du campus. À chaque instant s'accumulent des variations sur le même thème, créant ainsi des effets de désaccord et d'inadéquation interrogeant la possibilité même de la simultanéité.

Les étudiant.e.s du master arts plastiques de l'université Rennes 2, de l'ESAD TALM, de l'ENSA Paris-Cergy, ainsi que le collectif moilesautresart proposent une extension du projet « *i.e.* » initié en 2017 avec l'artiste Mark Geffriaud. Ils.elles conçoivent des œuvres prenant place dans deux boîtes mobiles mais destinées à en sortir afin d'être disséminées en dehors de l'espace de la galerie et de rencontrer des contextes qui vont les traduire.

Les œuvres présentées dans cette exposition organisent des trajectoires incertaines et complexes évoquant les dessins exécutés par le héros éponyme du roman de Laurence Sterne *La Vie et les Opinions de Tristram Shandy, Gentleman* pour représenter les lignes narratives sinueuses qui traversent son récit. Tirée du roman du 18^e siècle, l'expression « l'intolérable ligne droite » est une manière de signifier combien les nombreuses traductions auxquelles les œuvres sont soumises les font immanquablement dévier d'une trajectoire linéaire.

Art by Translation est un programme de recherche et d'expositions. Cette plateforme internationale qui a débuté en 2015 produit des œuvres, expositions, colloques, séminaires, workshops et publications sur un thème spécifique. Le thème de la première session porte sur les questions de traduction dans les arts. Constituée comme une unité de recherche de troisième cycle pour les pratiques artistiques, Art by Translation sélectionne chaque année quatre artistes cherchant à approfondir leurs connaissances et expériences à travers la création de nouveaux projets et auprès de chercheur.euse.s et artistes invité.e.s. Cette communauté grandissante d'artistes, de chercheur.euse.s et d'étudiant.e.s représente aujourd'hui plus d'une centaine de personnes.

Art by Translation est dirigé par Maud Jacquin et Sébastien Pluot. La structure est portée par l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy et l'École Supérieure d'Art et de Design TALM Angers. Elle est soutenue par le ministère de la Culture et collabore avec de nombreuses institutions universitaires et artistiques en France et à l'étranger.

Les entretiens avec les artistes du programme Art by Translation ont été menés par des étudiantes du séminaire « Écouter l'archive », master arts plastiques, université Rennes 2, sous la direction de Yann Sérandour et Anne Zeitz. Traduits de l'anglais par Maud Jacquin, Eugénie Michaud, Alma Oskouei, Victoria Quesnel, Manon Sehan, Yann Sérandour, Mathilde Vaillant.

Conception éditoriale et mise en pages :
Camille Depalle, Alma Oskouei, Yann Sérandour

Coordination et mise en pages du projet « *i.e.* » :
Sarah Coradidi-Januel et Nina Le Mestre

L'équipe curatoriale remercie :

John Cornu et toute l'équipe de la galerie Art & Essai pour avoir accueilli et accompagné la réalisation de ce projet : Cassandre Kuczyk, Mathilde Vaillant, Victoria Quesnel, Valentin Deligne, Eugénie Michaud, Manon Sehan, Ambre Boumaza, Alexandre Fillon, Armand Litou, Clara Savelli, Élise Leger, Vincent Tatar, Nina Lemestre, Léo Tronca, Luane Dufroux Vaillant, Isaac Osses, Carine Voinovitch, Marion Blanchère, Laura Rossi, Claire Joubert, Théo Avry, Elsa Prel, Anaïs Parisseaux.

Les étudiantes du séminaire « Écouter l'archive » qui ont assisté les artistes de l'exposition : Eugénie Michaud, Fleur Mothe Bardy, Alma Oskouei, Marine Pierre, Victoria Quesnel, Manon Sehan, Mathilde Vaillant, ainsi que Camille Depalle (EESAB site de Rennes, option design graphique).

Les services du CRÉA et de la DSI de l'université Rennes 2, La Criée – centre d'art contemporain, Rennes ainsi que le Fonds Hélène & Édouard Leclerc, Landerneau pour le prêt du matériel audiovisuel.

Les artistes remercient :

Moyra Davey, Chantal Ackerman, Chris Kraus, Kathy Acker, Clarice Lispector, Roberto Bolaño, Daniel Frola de Abreu, Studio XX, XX Files Radio, Andra McCartney, Sarah Peebles, Choeur Maha, Virginie Laganière, Diana Duta, Rosslyn Wythes, Azahara Ubera, Simon Van Schuylenbergh, Muriel Devémy, Pauline Choh, Alice Noujaim, Nolan Oswald Dennis, Luis Aranguri, David Zylbersztajn, Beatriz Cardoso.

not inherently reactionary. For me, in regards to art, it's really about the work itself, and less so about the mode of working. That said, I am very attracted to Alain Badiou's conjecture that artistic practices will, in the future, become more anonymous and collective (he compares it to the practice of science today, which has no particular attachment to auteurship).

In the catalogue for the 1990 exhibition L'art conceptuel: une perspective which took place at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Michael Asher wrote a text explaining the reasons why his contribution consisted in concurrently publishing the announcement of the exhibition in art journals as a way to "accelerate the process of historical objectivation (...) while a collective memory and experience still exist".

In 1997, you made a work called an inadequate history of conceptual art about which you wrote that you wanted to slow down the process of historicization of conceptual art. What did you mean then and what are your thoughts about this today?

That is an interesting comparison. But I think that Asher was wrong to assume that a "collective memory and experience" of Conceptual Art existed in 1990. Maybe it did in his small circle of peers or of European curators who supported him, or in his small circle of art students at Cal Arts, where he was rightly a beloved professor. I can tell you definitively that Conceptual Art of the 1960s and 1970s had no currency in 1990 in New York. So he was either being hopeful, or he knew exactly how little collective memory existed and he was being rhetorical. In the 1980s I taught for a few weeks in a University an hour from Cal Arts in Los Angeles; it was not as hip an art program as the one in which Asher held a revered place at Cal Arts, where I had also guest taught. None of the students that I met with in the various art programs in which I guest taught in those years knew what Conceptual Art was, let alone valued it. As I mentioned, not even in the Whitney Independent Study Program did Conceptual Art have currency until the mid-to-late 90s, and then mostly for the art history doctoral participants in the program. I remember being surprised to see the shift in dissertation topics to the 1960s. The WISP students, in 1990, were more caught up in practices that

were quite distant from the approaches of historical Conceptual Art – they were more commonly equating activism with critical art, for example.

By the time I started making an inadequate history of conceptual art, in 1997, that had changed. But my motivation for *aihca* – which you are right in saying aimed to slow down the process of historicization – came from the fact that "neo-conceptualism" had gained strong currency in discourse and practice then, and I saw it as a complete distortion of the tenets and practice of historical Conceptual Art. So my call to slow down the process of historicization through my project was based on the fact that the newly coined category "neo-conceptualism" was rapidly swallowing the historical practice and distorting it dramatically. Also in that project, I was responding to *L'art conceptuel: une perspective* and other shows like it, which defined historical Conceptual Art so narrowly that almost no women were included in their effort at historicization. Maybe Asher thought that accelerating the process of objectivation would have rescued Conceptual Art from dramatic distortion, but let's at least note that he agreed to participate in an exhibition that had almost no women in it. Asher was one of two artists who most influenced me, but of course he had his blind spots.

The question of translation is central to your work, as is the idea that the past transforms and is transformed by the present (and vice versa). Do you think of the process of translation as an ethical way of relating to historical works and to the past in general? And if so, why and how?

This is the question that answers itself! But seriously, I do think that the relationship between the past and the present is a vitally important one in a culture that has an extremely short attention span – and conveniently so for a neoliberal capitalism that is fed by that, and which would like to rewrite history – if at all – in its own image. When you have Barack Obama praising the fairness and decency of Ronald Reagan in 2019, you know that something is very wrong in the transformation of the past by the present. That is already one form of translation, albeit an unfortunate one. So it isn't translation per se that can be equated with an ethical way of relating to historical works, because of course all translation involves transformation. Rather, we could think about an ethical process of translation as an important way of relating to the past, with the understanding that transformation is always inherent to translation. One has to take an ethical responsibility for that transformation, while still understanding that we can never fully control it.

SILVIA KOLBOWSKI

Questions from Maud Jacquin and Sebastien Pluot regarding the Rennes exhibition of *Enlarged from the Catalogue*: Michael Asher...

What was your state of mind – and the state of your work – when you decided to make "*Enlarged from the Catalogue*: Michael Asher..."

At that time I was feeling very frustrated about the mis-match between my way of working and the ways in which non-museum exhibitions were organized. In the 1980s I had been part of a loosely-aligned group of "appropriationist" artists (Cindy Sherman, Laurie Simmons, Richard Prince, Louise Lawler, Barbara Kruger, and quite a few others). But my manner of working was, by the late 1980s, somewhat different than theirs in that I was interested in the legacies of site-specific work, and they were working with the conventions of the edition in regards to photography, which was more tied to the conventions of studio practices.

I was, in a way, sandwiched between Michael Asher's generation of conceptual artists – which was more used to art institutions accommodating site-specific processes – and that of the appropriationists, who moved into the art market by the late 1980s. I spent a difficult year – 1989 – thinking about leaving the field of art altogether because I was afraid that my work was going to get shut out in not taking a commercial form as the art market was becoming a defining institution. I did not relish making art that might not get exhibited for those reasons. The power of galleries in regards to establishing an artistic reputation was growing, and although I was with a gallery in the late 1980s, it was not a gallery with power. But after that year of painful reflection, during which I considered entering the fields of law or architecture or film, I found myself returning to art as the form of discursive and creative expression that felt most vital to me. It was during the same year as I did the Asher project that I switched course in my work and began to make works in urban contexts in a dematerialized manner, starting with my Harry Winston project (An example of recent work may be found in the windows of Harry Winston Inc., from approximately 5:17 to 5:34 pm, 1990). This work was uncommercial with a vengeance!

Can you tell us about the series of works entitled "*Enlarged from the Catalogue*" to which *Enlarged from the Catalogue*: Michael Asher... belongs?

I developed six projects under that title between 1987 and 1990. I saw the generic exhibition catalogue as a convention that tended to reinforce the singular viewpoint of a thematic exhibition and its institutional view, and I became interested in opening that up to inquiry. Each of the four projects took a different form. *Enlarged from the Catalogue: The Art of Pre-Columbian Gold*, *The Jan Mitchell Collection*, 1987, looked at the contradictions in collector attitudes toward objects from that period (objects both valuable and abject). That title also encompassed two works that took the form of grids of framed elements and texts.

Enlarged from the Catalogue: The United States of America, 1990, looked at the American wing holdings at the Metropolitan Museum, New York, and how it told a particular story of the United States based on curatorial selections. That project also included a new small catalogue that overlapped the museum's holdings with material they would never have considered including. Another project took the form of a collection of found catalogues during a particular month, and the Asher project addressed the genre of group shows in relation to one of Michael Asher's own projects about group exhibitions. These projects tried to trace the flows of cultural discourses (and, implicitly and explicitly, politics) that circulated out of museums.

What was your relationship to Michael Asher's work and to the notion of site-specificity in general? How has it evolved since then?

I discovered Asher's work around the late 1980s, through my growing interest in Conceptual Art of the 1960s and 1970s, as a way of answering some questions I had about form. My contemporaries in art were playing within the image, and with genres, but not so much with questions of display or space or spectatorship. It's hard to imagine now, with a renewed interest in art of the 60s/70s, and perhaps especially hard for Europeans to imagine, since their interest in conceptualism never fully disappeared, but the American art scene in the 1980s had completely repressed Conceptual Art as it had developed in America, Europe, Asia and South America. In those days, I was teaching at the Whitney Independent Study Program in New York, and guest-teaching in various schools in the U.S., and my students are

had no idea what Conceptual Art was, nor did they have an interest in it when I mentioned it. You could say that for American artists (and also for art historians and critics) what survived the art of the 1960s were the Warholian strains of that period – a focus on image worlds (the title, in fact, of a 1990 group exhibition at the Whitney Museum in which my work was included.) This is not surprising, because the explosion of advertising in the 80s and 90s was mammoth, and in part some critical art practices were responding to it.

But I was very uncomfortable with taking form and spectatorship for granted and just working within the image or by mimicking advertising. So when I discovered Michael Asher's great line – "Why put art on the wall, why put art on the floor?" – I felt strongly that I had found someone whose work could help me answer some questions that I had about form in relation to cultural critique.

So I started to work in a more site-specific manner, albeit very differently from the way the conceptualists had worked in the 1960s and 1970s. The first of these works was An example of recent work may be found in the windows of Harry Winston Inc., from approximately 5:17 to 5:34 pm, which involved selecting an urban site and working with the paratextual materials typical of art exhibitions – advertisements, invitation - to draw people to the site, but not altering the site at all. Instead, the work aimed to re-frame the site. Another work of this kind was These goods are available at _____, (1995), which involved moving window displays around the city of London in a very precise circuit so as to create cultural disjunctions for the shopper/spectator. But woven throughout my site-specific works of the 1990s was an approach that I developed called "site-transferability." That was my attempt to deal with the rampant globalization of art, a growth that had of necessity emphasized the generic white cube exhibition space and an underplaying of national and cultural differences. Instead, my projects of this period emphasized cultural specificity, but were devised so as to accommodate different sites. I was aiming to make the generic more specific.

But the reality was that by the mid-90s conventional exhibition formats made it difficult for me to work even

with site-transferability – curators wanted to look at an existing body of work, galleries wanted to focus more and more on commercial viability, museums were more and more influenced by commercial galleries. Also, the unbelievable explosion in MFA programs, which drew more and more young artists into the field (most functioning under the illusion that art was a road to "the good life") altered the field of art so that the competition for attention was much more daunting than it had always been, and, for me, very unpleasant to navigate. So by the late 1990s, after years of post-studio work, I decided to retreat to the studio and work with video/film in order to gain a modicum of control over what I produced. In other words, if I developed my time-based work at my own pace in my studio, I could also determine its content, rather than relying on an external institutional demand, or even wondering if that demand would arise. Some of the studio works include – in installation - a spatial component, but it's not a major one and not always essential to the work. And by working with video, I can employ a given form and experiment within it – history is embedded not only in the work's content, but also in its formal experiments.

In a text that you wrote in the context of the Munster Sculpture Project in 2017, you coined the term "psyche-specific", which we find quite intriguing. What did you mean by that?

For that context, which was a response to a question about whether the importance of "institutional critique" persists today, I formulated the term psyche-specific because as a homonymic pun it contains a reference to site-specificity while trying to make an argument about what can follow institutional critique and site-specificity now that the current historical moment has made them both irrelevant. In that response I tied together institutional critique and site-specificity, because I think that the best institutional critique (like Asher's, until his death) was also in various ways site-specific. But what was missing from both of those approaches was an understanding of the psychical dimensions of the spectator (something I've been interested in since the late 1970s). And in the 21st century that lack has really had a deleterious effect on the critical nature of those two aesthetic approaches (if it hasn't rendered them obsolete) because so much of what is happening at this late stage of neo-liberal capitalism involves the clever psychical manipulation of capitalism's subjects by those in power (inside and outside of government), and the overtly unashamed display of power, so that "exposing" lies or power – the basis of much institutional critique and of critical site-specificity - no longer has the effect of shaming power.

In fact, even in the 1980s and 90s I was not sanguine about the art that relied on exposure. I believe that artists interested in a critique of institutional power need to pay attention to the psychical dimensions of power in the culture, and in spectatorship.

Regarding the historicization of artworks, we are interested in the fact that instead of simply re-presenting your 1990 piece, you decided to translate it for the present by tracing its trajectory through time and space. Why is that? And is it something that you have done in relation to other works?

My initial motivation for tracing the trajectory of my 1990 work came from my distaste for the documentary presentation of art works that cannot be properly displayed years after their original exhibition because of the nature of their materials or their brief temporality or just their disappearance. Ephemera is interesting, but for me it is underwhelming as exhibition material, and as I suspect it is for spectators. I first dealt with this problem in 2010 when I was asked by Axel Wieder to exhibit my Harry Winston project in the exhibition "Dissociation" at Kunstlerhaus Stuttgart. They wanted to display documentation of a project that never had any physical form other than an existing urban site framed by an invitation and an ad. So I suggested to them that I make a powerpoint that would explain the project, which they then projected in the space, although I might have thought up something more ambitious if the lead-up to the show hadn't been so short. But I did like the idea of telling a story about a project that no longer existed.

With the re-presentation of the Asher work, I was also dissatisfied with the suggestion to display ephemera and a caption. I wanted to bring the work to life for the spectator in some way, across time, and I happened to remember two aspects in relation to that work that always intrigued me – firstly, that the work sold twice during the month the piece was up in the gallery in 1990, and secondly, that I had a vague memory that someone had once told me that they had seen it a few years later in an online auction, selling for very little money. I think a lot of my work involves a kind of investigative approach; it's a method that I find very intriguing – the unearthing of knowledge of some kind and then the process of figuring out how to give it form in a way that will be meaningful to the spectator, and to its historical moment of display.

It's also the case that when I installed "an inadequate history of conceptual art" at the Center

for Contemporary Art in Warsaw in 2007, I asked the curators if I could stretch the reading of the work in its national setting by including the projection of a Polish film in an adjacent room, a film which I thought inflected the reading of "an inadequate history" in a relevant manner. You could say that was a form of translation of my own work also.

How do you think Enlarged from the Catalogue: Michael Asher... resonates in the present context, in particular with regard to the relationship between individualism and collective practice?

It could be said that currently, in the U.S. and worldwide, there are various signs of dire struggles between the 1% and the 99%, or maybe the 20% and the 80%. Regardless of the percentages in particular locations, these are dire struggles for an equitable distribution of wealth. In the U.S. and elsewhere these struggles are hampered by a many-decades-long psychological war to convince people that individualism can be equated with democracy, and collectivism with anti-democratic forces, whether they be called socialist or communist. This act of shaming is arguably the most destructive tenet of neoliberalism, and it has been very effective. Without addressing that aspect of contemporary capitalism – i.e. making it compellingly clear to people in some way that they are not individually responsible for their economic precarity – there is no hope for equity.

Not having looked at the textual material from "Enlarged from the Catalogue: Michael Asher..." for almost two decades, I was surprised at how much it resonated for the current situation. But perhaps that's not surprising, because the ideology of individualism has only become stronger and more phantasmatic over that period. This is the phantasm that must exist for capitalism to be conflated with a democratic norm.

I did not intend then, nor did I grow more interested in privileging collective aesthetic practice. I am interested in any kind of aesthetic practice that takes a critical approach to its context, whether it refers directly to it or not. Collective aesthetic endeavors are not inherently critical and progressive, just as individual aesthetic practices

PEDRO ZYLBERSZTAJN

Entretien conduit par Victoria Quesnel, Eugénie Michaud et Manon Sehan (séminaire « Écouter l'archive », master arts plastiques, université Rennes 2).
Traduit de l'anglais.

Peux-tu nous parler de l'œuvre que tu as choisie de créer pour cette exposition ? Et en quoi penses-tu qu'elle correspond à l'idée de cette exposition collective ?

Il est toujours difficile de parler d'un travail alors qu'on est encore absorbé par lui – il existe un juste équilibre à trouver entre parler d'une œuvre d'une manière qui met en avant des aspects intéressants et en donner une explication surdéterminée par la « volonté de l'artiste ». J'ai souvent fait le constat que lorsque je suis en train de travailler sur quelque chose, ou que je suis sur le point de laisser partir un projet, je suis trop impatient et je partage trop. En même temps, il y aura toujours à ce stade une sorte de myopie de ma part car le travail n'a toujours pas été « dehors », montré, rencontrant l'univers à mi-chemin, ce qui signifie que je ne peux parler que de la moitié de ce voyage à peine commencé. Je dis cela parce que je pense que c'est particulièrement pertinent dans le contexte de cette exposition, qui propose une discussion sur les trajectoires souvent inattendues des œuvres d'art. Au moment où j'écris ces lignes, ce travail n'a même pas encore commencé sa trajectoire – il est en attente d'un départ. Quoi qu'il en soit, je peux dire que j'ai essayé de créer un espace qui évoque un sentiment d'attente accru (qui, pour moi, personnellement, est étroitement lié à l'anxiété) et que j'ai joué avec cette notion de mouvement et de trajectoire à travers son opposé, l'immobilité. Ce projet fait écho à d'autres œuvres que j'ai déjà réalisées dans le sens où elles présentent des éléments manquants, ce qui incite les spectateurs à s'impliquer pour les « compléter ». Il diffère cependant de ces œuvres précédentes parce qu'il nécessite moins de s'investir dans la création de sens mais davantage à travers un geste performatif spécifique. Il vise à suspendre le temps, du moins dans une certaine mesure, et dépend de la volonté ou non du spectateur de se conformer à ce jeu de suspens. Toutes les œuvres de l'exposition parlent de cette notion d'appréhender l'œuvre d'art à travers son mouvement dans le temps. Je vois aussi d'autres fils conducteurs qui courent dans l'exposition: différents modes de lecture et modes de citation.

Mon travail fait de même: on retrouve plusieurs exemples de citations dans cette œuvre, de sa forme générale aux brochures en passant par le son, par la performance qui s'y rapporte, par le fait qu'elle pointe des références internes et externes à l'exposition, qui peuvent être plus ou moins explicites et qui sont toujours des appels à l'engagement du spectateur. Pour moi, l'une des caractéristiques principales de cette installation est d'être un espace qui crée une condition psychologique très spécifique pour la lecture, à la fois de ces différentes références et de tout ce qui peut la contaminer.

En parlant d'exposition collective, tu as déjà beaucoup participé à ce type d'expositions. Tu as seulement fait deux expositions individuelles mais dix-huit expositions collectives. Comment expliques-tu cela ? Penses-tu que les expositions collectives apportent quelque chose de spécial ou une dimension nouvelle à ton travail ? Ou peut-être penses-tu que ton travail à plus de sens quand il est en dialogue avec le travail d'autres artistes ?

Avant tout, je pense que c'est important de dire que c'est surtout une question d'opportunité. En tant que jeune artiste, la plupart des invitations que je reçois sont pour des expositions de groupe. Je pense également qu'il y a beaucoup à dire sur le fait qu'il s'agit d'un facteur de l'économie de l'art actuel, où d'une part les galeries et les institutions ont tendance à investir dans les expositions collectives. C'est un choix plus sûr qui leur permet de protéger leurs arrières. D'autre part, les lieux indépendants gérés par des artistes visent à offrir une plateforme pour une plus large communauté d'artistes et pour des pratiques diverses et ce avec des ressources limitées. Je pense que l'ascension de la figure du curateur dans le monde de l'art joue un rôle important dans ce cas car les expositions sont souvent guidées par des cadres curatoriaux très spécifiques qui s'articulent davantage à travers une sélection d'artistes qu'à travers la considération d'une pratique artistique particulière. Et comme la position du curateur en tant qu'agent de critique culturelle s'est consolidée, ce type d'expositions collectives a aussi gagné du terrain. Les œuvres de Silvia Kolbowski et de Michael Asher dont est issue cette exposition offrent de très bons points de départ pour réfléchir à ces questions. Elles commentent de manière très précise ce mode particulier d'exposition à deux moments différents

qui ont été cruciaux pour sa mise en place et son développement. Cela dit, j'aime beaucoup participer à de bonnes expositions collectives. Je pense que toutes les dynamiques de juxtaposition, de proximité, de fuite et de contamination qu'elles mettent en place peuvent être très fructueuses pour les œuvres présentées et j'ai l'impression que je peux parfois lire mon travail d'une manière totalement différente après son inscription dans un corpus soigneusement sélectionné d'œuvres d'autres artistes. J'ai passé la plus grande partie de ma carrière à travailler de manière constante, et parfois même de manière quotidienne, en dialogue avec d'autres personnes. Tout d'abord en école d'art puis en partageant un atelier avec ce qui est finalement devenu un collectif d'édition avec lequel j'ai exposé de 2014 à 2016 et enfin pendant mon Master où j'ai partagé des espaces, des opinions et des idées. Il est donc logique que l'œuvre finisse souvent par faire l'objet d'une conversation plus large lors de son exposition. Bien que je ne laisse passer aucune occasion de montrer mon travail dans une exposition individuelle, parce que je pense qu'il y a d'autres raisons très positives de le faire (notamment le fait que l'œuvre expose ses dialogues internes de manière plus visible), j'ai déjà été dans plusieurs situations comme celle-ci où j'ai collaboré très activement avec les commissaires et le groupe d'artistes exposés, et où nous avons pu élaborer ensemble une très riche « tapisserie » discursive que je n'aurais pas pu inventer moi-même. Je pense que ce sont des expériences très enrichissantes pour toute pratique.

Lors d'une discussion à propos de ta performance Brickwork, Alexandra Goldman parle d'une sensation de frustration.

Elle écrit: « assister à cette pièce était une expérience déconcertante et frustrante ».

Que penses-tu de cette sensation que le spectateur peut ressentir vis à vis de certaines de tes performances ? Et envisages-tu de créer cette même sensation chez les visiteurs de la salle d'attente ?

J'hésite un peu à parler de cette notion de frustration, particulièrement en relation avec mon travail. Peut-être parce que c'est un mot qui est chargé d'autres significations avec lesquelles je ne suis pas vraiment à l'aise comme l'impuissance ou la rancœur (qui sont des sentiments qui, comme nous pouvons le voir partout dans le monde en ce moment, peuvent provoquer des réactions politiques très violentes). Cependant, je pense

qu'il peut s'agir d'une clé de lecture intéressante pour comprendre ma pratique. Je pense souvent à mon travail en terme d'illisibilité, d'occlusion, d'opacité, d'étrangeté, et ce sont certainement des conditions qui définissent les expériences frustrantes. Mais ce que j'essaie d'atteindre dans mon travail, c'est l'utilisation de ce sentiment initial de frustration comme un vecteur pour que le spectateur reconsidère sa position dans et par rapport au travail. D'une certaine manière, je suis intéressé par le fait de frustrer un mode d'engagement du spectateur qui s'attend à ce que l'œuvre lui soit livrée et expliquée sans effort – frustrer l'idée même qu'ils se font du spectateur – et je suggère tacitement que le contact avec les objets d'art ne peut produire un accomplissement (partiel et temporaire, je l'espère) que si les spectateurs acceptent d'entrer dans une négociation avec ces objets, en tant que lecteurs. C'est un équilibre difficile à trouver parce que je ne veux pas que la frustration devienne la tonalité dominante de l'engagement avec mon travail et que cela finisse par produire un sentiment d'impuissance. Je fais donc un effort constant pour trouver des moyens de canaliser ce malaise que j'ai volontairement généré comme une sorte de geste émancipateur discret de la part du spectateur devenu lecteur. Donc oui, la frustration fait parfois délibérément partie de mon travail mais j'espère comme un stade initial qui doit être surmonté d'une manière ou d'une autre. Je pense que l'exemple que tu évoques est très pertinent à cet égard – dans sa critique de « Brickwork », l'auteure décrit son interaction avec le travail presque comme une ligne droite allant la surprise et la frustration jusqu'à la reconnaissance que l'œuvre « demande un autre type d'interaction », selon ses propres mots. Ce travail résume une attitude sous-jacente à la plupart de ma pratique et que révèle ta question: une tentative de transfigurer la frustration créée par l'illisibilité en un sentiment de curiosité.

Est-ce que tu considères que ta pratique met en œuvre un certain humour ? Et penses-tu ton travail comme ayant une dimension politique ?

La présence et l'importance de l'humour dans mon travail est quelque chose qui est arrivé de manière vraiment accidentelle et qui n'a attiré mon attention que très récemment, même si c'était présent depuis le début. C'est d'ailleurs à cause de cela que je n'aurai peut-être pas de réponse très éloquentes à donner à cette question. Je pense que l'humour est essentiel à mon travail et, d'une manière plus générale, les projets que je considère comme les plus efficaces sont ceux dans lesquels cette composante humoristique établit un juste équilibre entre tous les autres aspects du travail. L'humour

revient souvent à contrôler la tension, à savoir quand l'augmenter ou au contraire la relâcher. Je pense que mon travail peut être parfois très tendu, soit à cause de ce sentiment de difficulté évoqué dans la question précédente soit à cause d'un certain sentiment d'absurdité qui surgit de temps en temps. Être drôle devient donc non seulement relativement facile, parce que j'ai toute cette tension avec laquelle travailler, mais aussi presque une nécessité pour compenser cette frustration évoquée précédemment et la conduire hors du chemin de la rancœur vers des sensations et des modes d'engagement plus pertinents. De plus, les bonnes blagues ne devraient jamais être trop expliquées pour nous laisser cogiter pendant un moment, et je pense de plus en plus que c'est un modèle intéressant pour des œuvres artistiques. Cela dit, je prends trop souvent des décisions et je construis des projets entiers uniquement parce que je les trouve drôles, un peu idiots ou absurdes et c'est vraiment de cette manière que l'humour intègre ma pratique – tout cette logique que je te décris est venue plus tard et relativement récemment.

En ce qui concerne la dimension politique de ma pratique, c'est une toute autre conversation dans le sens où la politique de l'œuvre est généralement en première ligne dans mon esprit. Même si la plupart de mon travail artistique ne fait pas explicitement référence à des situations et à des thèmes politiques spécifiques, il y a un argument sous-jacent lié à l'utilisation du langage comme un instrument de construction de la réalité sociale, ce qui veut dire que mon travail s'intéresse toujours au rôle du langage et à son potentiel à la fois en terme d'autorité et d'émancipation. Dans ma pratique, je m'efforce de saper subtilement les structures normalement considérées comme données, naturelles et immuables, en les plaçant sous un jour étrange. C'est une stratégie pour créer de nouveaux imaginaires politiques vis-à-vis du langage et de la technologie.

Il est intéressant de constater que les sujets de l'humour et de la politique s'entremêlent dans cette question parce que je pense qu'un projet va avoir beaucoup plus de poids politique quand il agit comme un courant sous-jacent, mû par la métaphore, les lapsus, les glissements de sens et l'humour plutôt que comme une démonstration frontale qui finit souvent par limiter tout le potentiel du travail à une seule confrontation, comme un fer-de-lance. Je pense beaucoup aux Six Memos d'Italo Calvino, dont le premier est Lightness. Dans son éloge de la légèreté, qui n'est en aucun cas une manière d'éviter le poids du monde mais une suggestion quant à la manière de faire, de travailler avec ce poids, il mentionne le bouclier de Persée qui lui a permis de regarder dans les

yeux de Méduse sans connaître le sort des ceux qui ont été pétrifiés. Selon Calvino, c'est une métaphore appropriée de la métaphore elle-même et de la littérature dans son ensemble: c'est ce qui nous permet de regarder le monde, notre Méduse, dont l'image nous est renvoyée mais sans le pouvoir de nous arrêter dans une confrontation frontale. Je pense que c'est un commentaire important sur l'art en général et j'essaie de garder cela en tête en lien avec mon travail.

MAÍRA DIETRICH

Entretien conduit par Fleur Mothe Bardy, Alma Oskouei et Victoria Quesnel (séminaire « Écouter l'archive », master arts plastiques, université Rennes 2). Traduit de l'anglais.

Pourriez-vous introduire votre œuvre présentée à la galerie Art & Essai ?

L'œuvre que je prépare pour l'exposition est un travail sur la citation. Dans cette pièce et dans mon travail en général, je m'intéresse au langage dans sa relation au corps. Ma manière de citer n'est pas celle conventionnelle qui consiste à placer le texte cité entre guillemets. Je propose de réincarner la citation. J'ai commencé par visionner des vidéos d'entretiens et de présentations d'artistes, d'écrivains, ou d'autres personnalités publiques en portant mon attention non seulement sur leurs discours mais aussi sur leur gestuelle, voix, regards... Le cœur de la pièce que je présente est une sélection de vidéos dans lesquelles je cite ces personnes en rejouant leurs gestes dans une scène choisie. Les séquences ont été sélectionnées en combinant ce qui est dit et la force de leurs gestes.

D'où vient l'envie de citer ces personnes ? S'agit-il de se mettre à leur place ou de leur rendre hommage ?

Les deux je crois. Il y a l'envie d'incarner les mots des autres, leurs connaissances, leurs attitudes et aussi de faire valoir le nom de ces personnes. Ce sont toutes des personnes que j'admire et qui m'intriguent, des personnes dont je veux entretenir la visibilité, non seulement pour moi, mais aussi pour les autres. L'œuvre en elle-même est auto-référentielle et beaucoup de mes citations ont pour sujet l'acte de citation lui-même. En plus de ce geste, l'œuvre rassemble d'autres

centres d'intérêt plus larges, pas nécessairement liés aux personnes choisies, comme le langage en tant que phénomène corporel, l'utilisation d'une œuvre d'art comme moyen de se déplacer dans le temps, la situation de l'entretien, l'image en mouvement comme outil de démantèlement du temps ou bien l'entrelacement entre langage écrit et visuel...

Dans votre parcours artistique, vous maintenez une relation étroite avec la littérature et l'écriture, même si vous préférez travailler avec la vidéo ou le son. Y a-t-il une raison à ce choix ?

C'est quelque-chose qui est arrivé en cours de route. Mes premières œuvres étaient le plus souvent des écrits imprimés sur du papier, mais au fur et à mesure, ces travaux un peu trop sages et de bon ton ont commencé à m'ennuyer. Ce n'était pas qu'une décision consciente. Les choses arrivent d'elles-mêmes. Par le son, le langage écrit est devenu plus spatial et plus orchestré à travers les installations sonores. La vidéo qui est mon médium actuel apporte du rythme et des références aux images. Ce n'est d'ailleurs pas tant la vidéo en tant que médium qui m'intéresse, mais surtout le montage du son et des images.

Quelle place occupe la fiction dans votre travail ? Essayez-vous de créer des situations fictives ou est-ce que l'utilisation du langage vous sert uniquement à documenter des situations réelles ?

La fiction a toujours été naturelle chez moi, elle nourrit tout ce que je lis et vois. Je travaille l'idée de fiction comme autant de versions de la réalité, comme si les choses pouvaient ou pourront peut-être se passer de telle ou telle manière. En explorant ces possibilités, nous exerçons notre capacité à imaginer des solutions, des comportements, à nous interroger, à prévoir... nous pratiquons la réalité. Mon travail se construit sur cette idée de versions possibles de la réalité, en disséquant des phénomènes simples comme écrire, entendre, épeler, voir, rejouer. Il ne s'agit d'ailleurs pas nécessairement d'événements réels, mais plutôt de phénomènes réels.

Qu'est-ce que le mot « traduction » signifie pour vous ? Quelle dimension de ce mot est perceptible dans votre travail ?

Dans mes premiers travaux, je me suis beaucoup référée à la notion de traduction. Petit à petit, j'ai changé ma manière de l'utiliser. De sujet, elle est devenue une méthodologie. Dans un sens plus large, être traducteur, c'est maîtriser suffisamment

les codes d'une langue donnée pour interpréter et créer quelque chose de nouveau à partir de ce que vous avez interprété. Donc quand je dis que la traduction est rarement un terme abstrait qui serait uniquement valable dans les processus de langage verbal, c'est que nous traduisons quotidiennement : en ré-interprétant les connaissances, les histoires, les notions, les œuvres d'art, les comportements, pour en construire d'autres. Il en va de même pour le montage vidéo en tant que méthodologie, la construction d'une sélection, d'une accentuation, la gestion du temps et le positionnement.

Vous vous exprimez principalement en portugais, votre langue natale. Comment adaptez-vous votre travail à d'autres langues? Comment surmontez-vous la barrière de la langue? Est-ce qu'une nouvelle langue pourrait donner de nouvelles possibilités et dimensions à votre travail?

J'ai toujours été intéressée par l'apprentissage du fonctionnement des différentes langues et de ce qui est à la base de leur construction. À partir de leurs spécificités, il y a toujours quelque chose que l'on peut comprendre sur le langage en général. Récemment, j'ai dû faire l'expérience d'écrire un mémoire en anglais et il a fallu me plier à une autre langue, en laissant le portugais brésilien de côté. Cela m'a fait regarder ma langue sous un nouvel angle, non seulement par rapport aux constructions internes mais aussi par rapport aux sons ou à l'ondulation des phonèmes. Je n'aurais pas pu vivre ce genre d'expérience sans abandonner ma langue pendant quelques temps. De manière générale, je ne vois jamais la barrière de la langue comme un problème. Toutes les situations où je me souviens ne pas avoir compris ou n'être pas comprise m'ont beaucoup appris. C'est aussi une façon de pratiquer le langage en profondeur. Mon travail se nourrit beaucoup de ces situations, en pointant certains détails, des anecdotes, des mots.

Qu'est-ce que cela fait de travailler en groupe dans le contexte d'un programme de recherche?

Je pense que la spécificité du programme Art by Translation est qu'il permet aux artistes de développer ensemble un travail de recherche. Dans le cadre de cette exposition, nous avons travaillé sur nos projets individuels et discuté collectivement ces derniers mois. Cela nous a donné l'espace nécessaire pour construire ensemble les concepts et les œuvres de l'exposition et le programme en général. Cela exige de nous une ouverture aux autres puisque nous pensons

ensemble l'espace, le contexte et le format. C'est très satisfaisant de voir la manière dont nos recherches individuelles convergent naturellement, avec une contamination saine de nos idées et de nos travaux. Chacun contribue et reçoit; nous partageons des références, des opinions, des solutions.



FALK MESSERSCHMIDT

**Entretien conduit par Perrine Pajot et Marie Youssef (séminaire « Écouter l'archive », master arts plastiques, université Rennes 2).
Traduit de l'anglais.**

Qu'est-ce que le terme de trajectoire évoque pour vous ?

Tout d'abord, c'est un terme plutôt rare en Allemagne. Il désigne quelque chose de purement physique et n'a pas les significations variées qu'il peut prendre en anglais et j'imagine en français. Dans le travail que je présente dans cette exposition, j'examine différentes trajectoires : celles qui existent entre la distance et la proximité, entre le texte et l'image, entre le passé et le présent et bien sûr leurs intersections et traductions respectives.

Qu'avez-vous réalisé pour l'exposition à la galerie Art & Essai ?

Un film-essai qui s'intéresse à la « lecture » et à la manipulation des images coloniales.

Est-ce que la question du collectif est importante dans votre pratique artistique ?

Pas nécessairement, mais j'ai produit quelques travaux en collaboration qui se sont avérés vraiment fructueux, mais parfois j'ai aussi trouvé certaines de ces situations un peu éprouvantes. Ceci dit, j'aime beaucoup la dynamique du programme Art by Translation qui génère beaucoup de synergies et offre un bon équilibre entre le travail autonome et les moments de retour critique.

Comment est née l'idée de ce travail ?

J'ai toujours été fasciné par les intrications liées à la combinaison des images et des textes. Dans une certaine mesure, la plupart de mes travaux précédents traitent de la question de la traduction, plus précisément de la traduction entre textes et images photographiques. Il y a six ans j'ai passé mon hiver dans les archives photographiques de l'Institut géographique régional qui conserve et gère les archives d'explorateurs, de cartographes et d'anthropologues. Cette expérience est le point

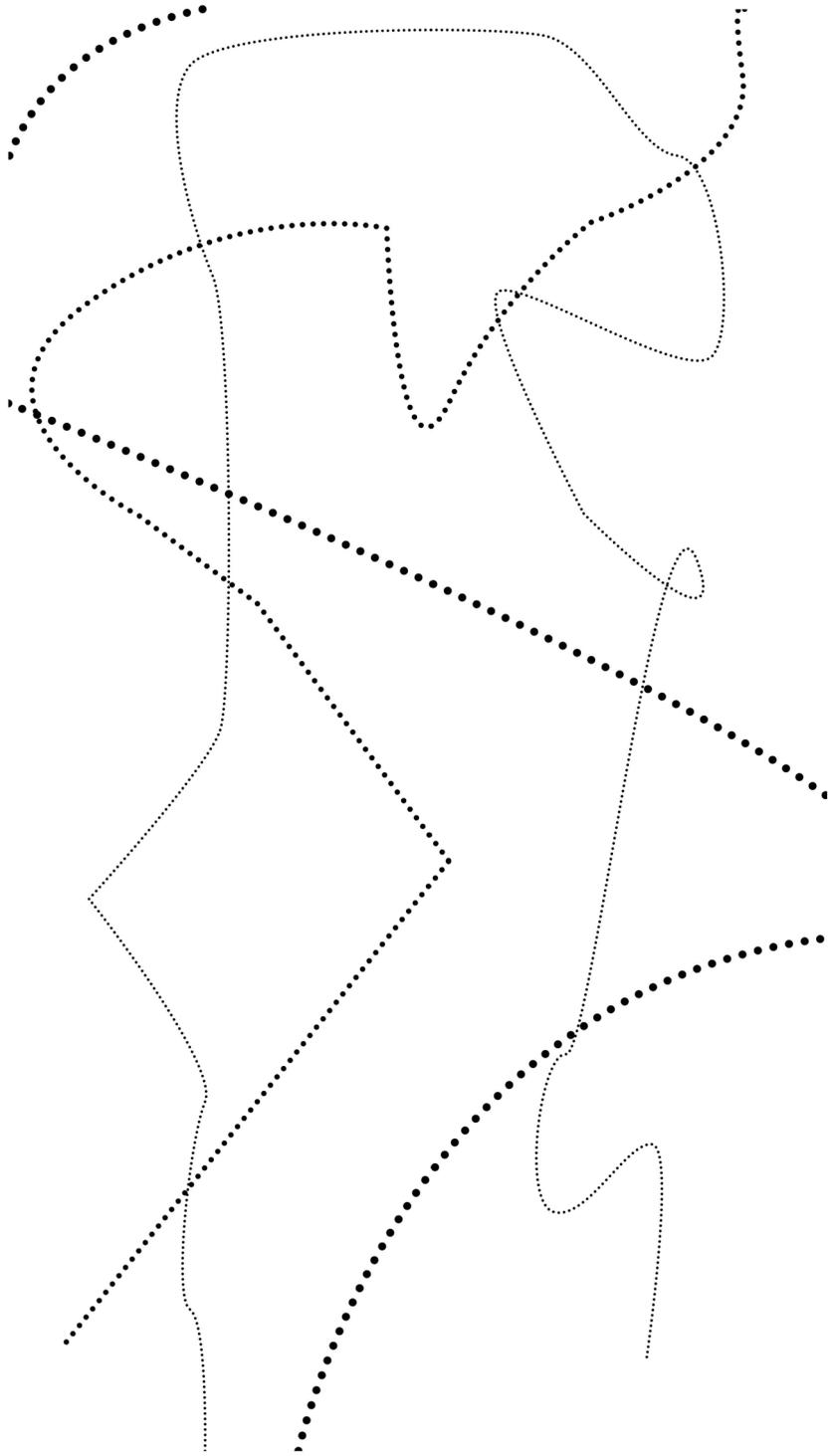
de départ du travail collaboratif Future is a foreign tense [le futur est un temps étranger] produit pour l'exposition Les statues meurent aussi. Les deux interrogent les très nombreux vestiges coloniaux présents dans la région Ile de France et néanmoins invisibles. Dans mon nouveau travail, je revisite ces images d'archives. Cet éclairage de l'histoire du colonialisme que j'ai proposé donne un nouvel angle de vue – une nouvelle trajectoire – que j'espère également transmettre dans Remains to be Seen.

Pouvez-vous nous parler de vos projets à venir ?

J'ai commencé mes recherches dans une archive très importante d'images d'agitation et de propagande à l'époque de la République Démocratique d'Allemagne (environ 100 000 images) qui se trouve aujourd'hui dans les archives fédérales. Ce sont surtout des diapositives accompagnées de bande sonores, comme des sortes de Powerpoint avant la lettre. D'un côté, elles étaient utilisées pour promouvoir les mérites du communisme et du socialisme auprès des travailleurs, des enfants et des étudiants; et de l'autre, elles dénonçaient le capitalisme. C'est intéressant de souligner que ces images ont été complètement absentes de la vie publique ces 30 dernières années, mais que pour autant elles n'ont pas disparu de l'esprit des gens. Par conséquent, elles jouent un rôle important dans le climat politique actuel, particulièrement dans l'Est de l'Allemagne.

De plus, est-ce que l'installation vidéographique est une pratique que vous aimeriez continuer ?

Il est très probable que je continue à travailler avec des installations vidéo pour ce prochain projet, d'autant plus que la complexité des thèmes abordés et l'abondance de matière dans ces présentations faites de diapositives et bandes sonores requièrent une approche kaléidoscopique, une sensibilité aux différentes facettes de l'histoire.



JULIA E. DYCK

Entretien conduit par Mathilde Vaillant (séminaire « Écouter l'archive », master arts plastiques, université Rennes 2). Traduit de l'anglais.

J'ai l'impression que tu as plus l'habitude de travailler à partir de tes propres compositions musicales ou performatives. Qu'est ce que ça représente pour toi de partir d'enregistrement de textes, de discours qui ne sont pas les tiens ? (si j'ai bien compris tu vas retranscrire des interviews d'autres personnes)

Dans ce projet, je me suis donné un rôle étonnamment non-crétatif et par conséquent je revendique beaucoup moins le statut d'auteur que dans mes œuvres précédentes. Le contenu provient des archives d'une radio communautaire; j'ai utilisé la méthode de notation de John Cage pour retranscrire des interviews, qui ont par la suite été interprétées par des performeurs. Mon rôle dans ce travail était vraiment celui d'écouter l'archive, de la retranscrire et de créer une partition à partir des entretiens. Ce travail intermédiaire disparaît dans le processus de production de l'installation. En un sens, cette disparition au moment de la production contraste avec la manière dont je conçois généralement mes performances ou mes compositions; mon travail est toujours une accumulation de recherches, de conversations et d'enregistrements qui deviennent invisibles mais souvent au moment de la présentation finale. Je cherche à remettre en question l'idée de l'artiste ou du compositeur et le rôle de créateur. Nous avons tendance à vouloir réduire les choses à un seul nom d'auteur, ou à donner au créateur le statut de génie ou de virtuose alors que je considère l'art comme le produit d'une accumulation, d'une co-création et d'une communauté. L'histoire d'une œuvre est bien plus

désordonnée et complexe que celle d'une seule personne développant une idée brillante, et cela remet en question les structures de la production du savoir.

Ce travail a été créé dans le contexte d'une recherche collective sur les thèmes du temps et de la trajectoire, et il me semblait approprié d'activer cette archive radio dans laquelle je suis en fait très impliquée. Le XX files radio show a été créé en 1996 par Studio XX, un centre d'artistes basé à Montréal qui travaille autour du féminisme et de l'art digital. J'ai rejoint l'émission comme animatrice et productrice en 2015 et, depuis que j'ai quitté le Canada, je contribue toujours une fois par mois à distance. J'ai revisité ces archives tellement de fois ces dernières années; ça a été une grande source d'inspiration pour moi en tant qu'artiste. Je pense aussi à la possibilité qu'auront les gens de réécouter les émissions que j'ai produites d'ici 10 ou 15 ans. Je ressens à la fois une certaine humilité et un grand enthousiasme à l'idée de faire partie de cet héritage et de cette lignée; cela exige un sens de la responsabilité envers le passé et l'avenir.

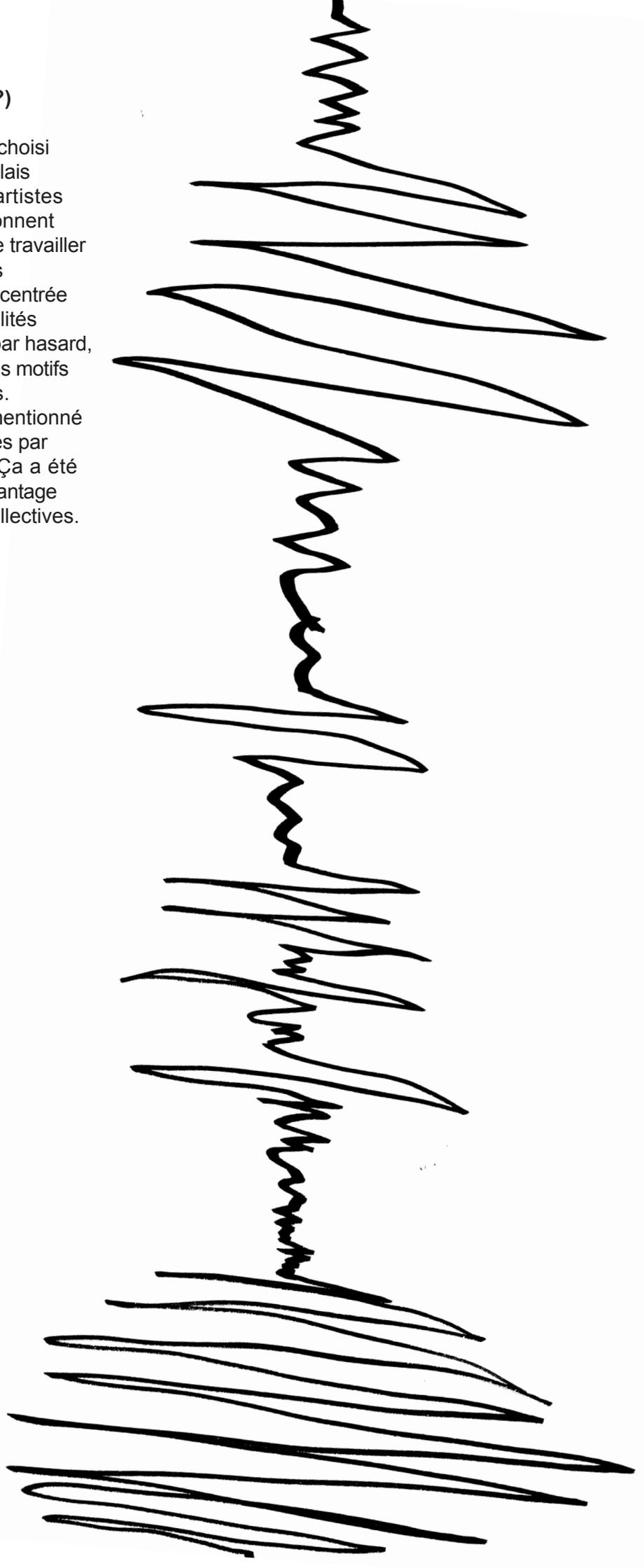
Comment penses-tu la place du spectateur, du visiteur d'exposition qui arrive en fin de téléphone arabe dans cette installation (interview > retranscription > réenregistrement > diffusion > réception du public)

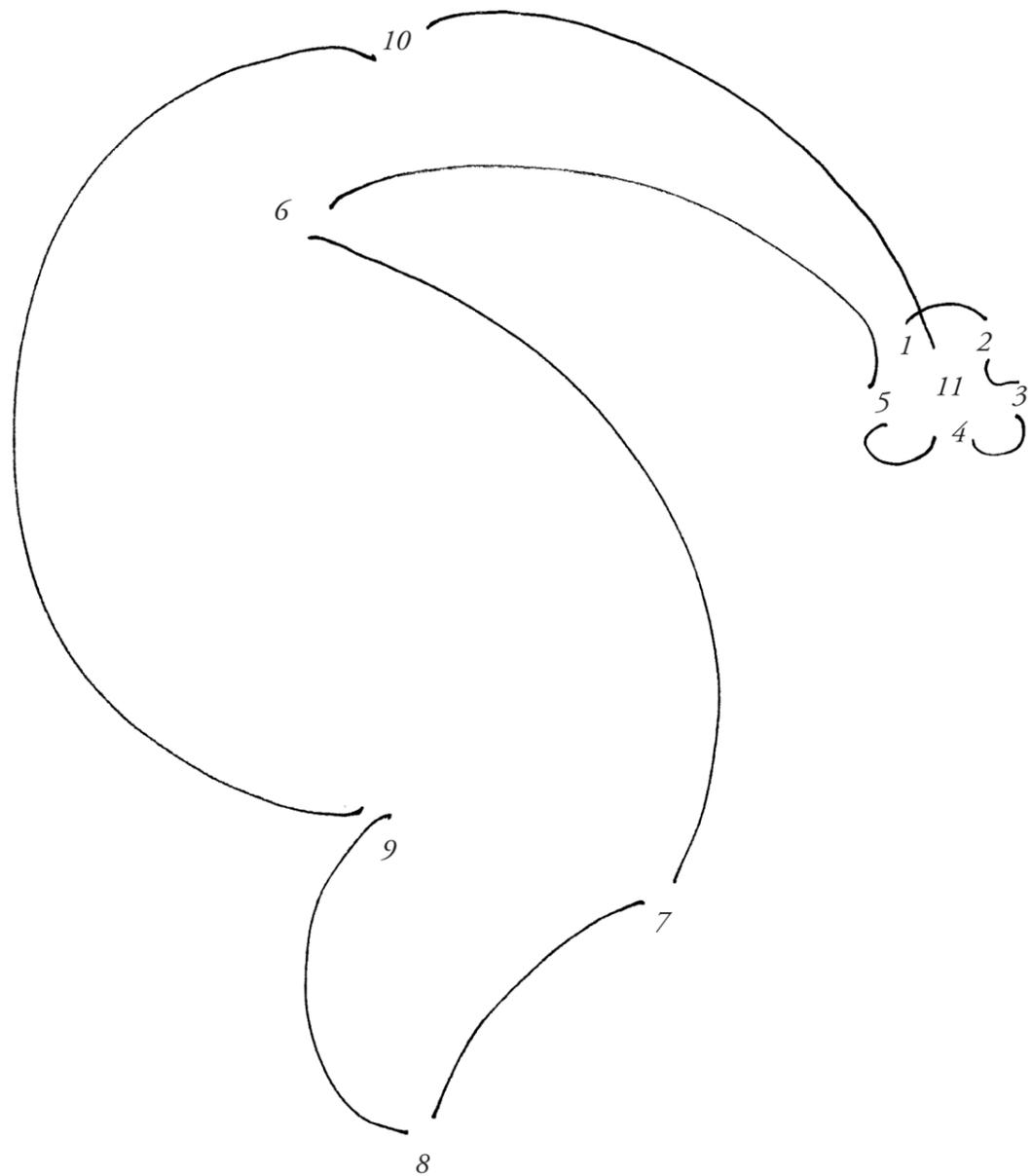
Je pense que dans n'importe quelle œuvre le visiteur ou le spectateur reçoit toujours un message filtré, médié; son expérience est toujours subjective. C'est cette dimension subjective et relationnelle de l'écoute qui m'intéresse véritablement. J'ai pensé à cette pièce comme à une sorte d'écho, un phénomène où la source n'est pas entendue mais altérée par la répétition, la variation, le développement et la rupture. En retranscrivant quelque chose d'aussi éphémère que l'interview d'une radio communautaire diffusée en direct, je l'amplifie en attirant l'attention sur chaque mot, chaque énoncé, chaque pause et hésitation, tout en le réduisant à un texte en noir et blanc sur du papier. A travers l'interprétation de la partition par des performeurs, ces conversations se réfléchissent à travers un autre sujet, et perdent à nouveau quelque chose tout en acquérant une nouvelle résonance. Cette différence ou dissonance, qui contraste avec une simple reproduction à l'identique, me semble très intéressante parce qu'elle permet de réévaluer la relation sujet-objet.

Comment choisis-tu les interviews que tu utilises dans cette exposition ? le sujet traité

**importe-t-il ou bien est-ce la rythmique
qui attire ton attention ? (ou les deux ?)**

J'avais plusieurs idées en tête quand j'ai choisi les interviews que je voulais utiliser; je voulais travailler à partir d'entretiens avec des artistes toujours actives et dont les pratiques résonnent avec les miennes. J'ai également choisi de travailler uniquement sur les 10 premières années de l'émission (1996-2006). Je me suis concentrée davantage sur le contenu que sur les qualités rythmiques des échanges mais, presque par hasard, je me suis tout de même retrouvée avec des motifs dynamiques dans les voix et les discours. De plus, presque toutes les artistes ont mentionné qu'elles avaient été influencées et inspirées par d'autres artistes femmes canadiennes. Ça a été une belle surprise qui renforce encore davantage cette idée de réseaux et de trajectoires collectives.





i.e.

Jeudi 14/11

- 1 19h galerie Art & Essai, Amélie Moëlo, *Hazardous rendez-vous*
- 2 19h30 galerie Art et Essai, Nina Le Mestre et Sarah Coradidi-Januel, *Troc*

Lundi 18/11

- 3 11h galerie Art & Essai, moilesautresart, *Une affaire d'argent*
- 4 14h45 galerie Art & Essai, Claire Jacques, *A World of False Signatures*
- 5 15h, départ galerie Art & Essai jusqu'au bâtiment O, Mattéo Crespino, Yourko Salzard et Zoé Jaffredou, *Non-anniversaires de l'art (N-NA)*
- 6 15h40, Samuel Lalier, bâtiment O, *Performances musicales*
- 7 Joana Paiva Sequeira, *Space Translation*

Mardi 19/11

- Activations I.e. durant tout l'après-midi sur le campus avec les performances et actions de :
- 8 Mattéo Crespino, Yourko Salzard et Zoé Jaffredou, *Non-anniversaire de l'art (N-NA)*
 - 9 Samuel Lalier, *Performance musicale*
 - 10 Joana Paiva Sequeira, *Space Translation*
 - 11 Perrine Pajot et Marie Youssef, galerie Art & essai, *La Trace*

i.e.

Activation à partir du jeudi 14 novembre 2019.
 Performances sur le campus de l'université et dans la ville de Rennes les 14, 18 et 19 novembre et à différents moments de l'exposition. Avec les travaux de Sarah Coradidi-Januel, Mattéo Crespino, Claire Jacques, Zoé Jaffredou, Samuel Lalier, Nina Le Mestre, Amélie Moëlo, Perrine Pajot, Yourko Salzard, Joana Sequeira, Marie Youssef et moilesautresart.
 Dans le cadre du programme de recherche et d'expositions *Art by Translation* avec des étudiantes et étudiants du master arts plastiques de l'université Rennes 2, de l'ESAD TALM Angers, de l'ENSA Paris-Cergy et le collectif moilesautresart.
 Équipe curatoriale : Maud Jacquin, Sébastien Pluot, Yann Sérandour et Anne Zeitz.

i.e.

Soumises à la détermination des contextes dans lesquelles elles se trouvent, les œuvres ne sont jamais autonomes. Les époques, les lieux, les systèmes de valeurs, les discours influencent leurs significations. Certains artistes assument ces mutations et ont consciemment conçues des œuvres en prenant en compte ces dimensions transitives qui les traduisent.

La transparence du *Grand Verre* de Marcel Duchamp intègre ses environnements et les *Mirrored Cubes* de Robert Morris les reflètent ; *Black Market* de Robert Rauschenberg a été conçue pour être transformée par l'échange des objets contenus dans une valise ouverte au public ; les œuvres de mail art et les éphéméras produits depuis les années 1960 circulent de manière plus ou moins déterminée et rencontrent des contextes imprévisibles ; par leur nature de partition, les *Event Scores* d'artistes Fluxus comme Georges Brecht, Yoko Ono et Mieko Shiomi sont renouvelées à chaque instanciation ; par son caractère habitable, *The Big Book* et *The House of Dust* d'Alison Knowles sont constamment transformée par leurs usages.

i.e. rassemble les travaux des étudiant.e.s du master arts plastiques de l'université Rennes 2, de l'ESAD TALM, de l'ENSA Paris-Cergy, et du collectif moilesautresart. Ils.elles ont conçu des œuvres prenant place dans les deux boîtes mobiles de *i.e.* mais destinées à en sortir afin d'être disséminées en dehors de l'espace de la galerie et de rencontrer des contextes qui vont les traduire. Une attention particulière a été portée aux trajectoires imprévisibles des œuvres et aux dérives de leurs significations.

Amélie Moëlo

1. Amélie Moëlo, *Hazardous rendez-vous*

Distribution du 14 novembre 2019 au 16 janvier 2020

Le projet *Hazardous rendez-vous* propose à des personnes indéterminées une succession de rendez vous liés les uns aux autres. Depuis la boîte *i.e.*, nous mettons à disposition à quiconque souhaite participer, 30 autocollants d'invitation. Sur chacun figure, au verso (face blanche) une proposition de rendez-vous à une date, une heure et un lieu spécifique ; au recto (face grise) figure une autre rendez vous à une autre date, autre heure et dans un autre lieu. En se présentant au rendez vous auquel on s'est engagé.e et en collant l'autocollant à l'endroit annoncé, chacun.e participe à la mise en réseau et à la publicisation du prochain rendez-vous. Une réaction en chaîne qui entraînera peut être certain.e.s curieux.ses attentif.ve.s à se rencontrer dans un lieu anodin ou leur proposera simplement une flânerie préméditée dans la ville de Rennes. *Hazardous rendez-vous* a aussi pour idée de conscientiser la prise de possession de cet autocollant en proposant de répondre à une invitation pour un rendez-vous sans but spécifique. Aussi, et dans un second temps, pour rendre compte de ces trajectoires, une édition rassemblera le déroulement du projet en cartographiant les trajectoires à partir du point d'ancrage qu'est la boîte *i.e.* à la galerie Art et Essai.

2. Nina le Mestre et Sarah Coradidi-Januel, *Troc*

Première activation le jeudi 14 novembre 2019. Durée de projet du 14 novembre 2019 au 16 janvier 2020

Le projet *Troc* prend racine auprès d'œuvres auto-réflexives telles que *Black Market*, une œuvre interactive réalisée par Robert Rauschenberg en 1962 invitant le spectateur à échanger un objet personnel contre un objet disposé dans une boîte au Stedelijk Museum mais aussi auprès de la performance présentée par Roman Ondàk lors de l'exposition « Take Me (I'm Yours) » à la Monnaie de Paris en 2015, qui nous propose de troquer un objet qui nous appartient contre celui laissé par le visiteur précédent. *Projet Troc* a donc pour objectif de provoquer des rencontres entre participants (rennais) et d'échanger un objet quelconque avec en premier lieu un objet issu de la boîte *i.e.* Les objets obtenus de ces rencontres furtives seront présentés lors de l'exposition « L'intolérable ligne droite », du 15 novembre au 16 janvier 2020 à la galerie Art & Essai et changés, tous les jeudis, toutes les semaines, au gré des participants. Lors de la dernière semaine d'exposition vous sera présenté une édition regroupant toute la documentation du projet.

Après une première étape en 2017 avec l'artiste Mark Geffriaud, la seconde itération de *i.e.* se déroule conjointement à l'exposition « L'intolérable ligne droite » organisée à la galerie Art & Essai de l'université Rennes 2, dans le cadre du programme *Art by Translation* avec les œuvres de Silvia Kolbowski, Julia E. Dyck, Maïra Dietrich, Falk Messerschmidt et Pedro Zyllbersztajn.

i.e. [id est] est une abréviation latine utilisée dans le cours d'une phrase pour signifier « c'est-à-dire », *i.e.* lorsque l'auteur souhaite signifier autrement un propos. C'est un équivalent de « en d'autres termes ». *i.e.* a été employée en français mais abandonnée pour *c.a.d* alors que la langue anglaise en fait toujours usage au point que *i.e.* est considérée aujourd'hui comme un anglicisme. *i.e.*, comme l'œuvre est toujours « autre chose », *i.e.* est un phénomène emblématique de la dissémination des significations.

Première activation *i.e.* le 23 mai 2018 GMT +3 = 12h30–12h Avec les travaux de : Julia Le Breton, Mathilde Durand, Sacha Cardin, Margaux Chalazonitis, Anna Haubebault, Typhaine Legrelle, Barbora Lepsi, Lucie Maxin, moilesautresart, Abrin Naya, Gustave Pons, Lauriane Rouiller, Anastasia Simonin, Payel Sutadhar, Alix Troistorff, Jia Wei, Yuxin Wu, Ignacio Ziwen. Workshop proposé par Mark Geffriaud. Directeur de recherche : Sébastien Pluot. Programme de recherche *En Traduction/Art by Translation*, ESAD TALM Angers

3. Collectif moilesautresart, *Une affaire d'argent, 2018–2019*

Lundi 18 novembre de 11h à 14h

Le temps d'un après-midi, moilesautresart partage *Une affaire d'argent* en invitant le public à passer un moment autour d'une boisson faite d'argent et d'eau.

L'ingestion de la boisson est accompagnée d'un récit à trois voix, entre fiction et réalité. Le cheminement du récit accompagne celui de la boisson dans nos organismes, lui donnant une saveur, une consistance, une réalité. Depuis longtemps, l'argent est une matière utilisée pour soigner, aux vertus germicides et cicatrisantes. Celles-ci lui donnent sa valeur monétaire. Dans l'histoire du soin et de la médecine, les trajectoires de l'argent révèlent des rapports de force et de domination. moilesautresart s'en empare pour réécrire une histoire féministe et anti-coloniale de son utilisation. La première occurrence de ce moment d'hospitalité a eu lieu à Thessalonique (Grèce) en 2018. Cette même année, *Une affaire d'argent* est présentée dans le cadre d'*i.e.*, événement proposé par *Art by Translation* à l'ESAD TALM Angers. La boisson y est accompagnée d'un repas insipide : un morceau de tofu flottant dans un bouillon de légumes, du pain azyme et un morceau de fruit du dragon. Le contexte de l'exposition « L'intolérable ligne droite » donne lieu à une réitération singulière d'*Une affaire d'argent*. En effet, les conversations autour de cette boisson incolore se tissent de manière inattendue à chaque occurrence de la performance. La construction du récit s'improvise au fil des rencontres avec le public faisant d'*Une affaire d'argent* une affaire imprévisible.

4. Claire Jacques, *A World of False Signatures, 2019*

Distribution lundi 18 et mardi 19 novembre 2019

En 1968, Robert Filliou réalise *A World of False Fingerprints*. Cette œuvre repose sur un principe d'instruction proposant à quiconque d'ajouter ses empreintes digitales sur une feuille A4 à la suite de celles déjà apposées par Léonard de Vinci, Jean Sebastien Bach, Joseph Staline, Vincent van Gogh, Pierre Paul Rubens ou Laurel et Hardy. Le protocole de transmission consiste à photocopier la feuille après chaque intervention nouvelle et de la faire circuler. Cinquante ans plus tard, certaines de ces feuilles subsistent mais souvent sans les ajouts ultérieurs. Ma proposition reprend le protocole de Robert Filliou en utilisant, non pas les empreintes mais la signature d'artistes, geste intime, légal et symbolique qui représente un enjeu crucial de la notion d'auteur et de transmission dans l'art. Chaque signataire peut revendiquer les droits de cette œuvre collective dont il valide l'authenticité. Pourtant, à chaque reproduction, les signatures précédentes sont invalidées puisque devenant des copies.

5, 8. Mattéo Crespino, Yourko Salzard, et Zoé Jaffredou, *Non-anniversaires de l'art (N-NA)*

Performances lundi 18 et mardi 19 novembre 2019

Robert Filliou est l'un des fondateurs de Fluxus ayant contribué à brouiller les différences entre l'art et la vie quotidienne. En 1963, il crée *L'Histoire chuchotée de l'art* invitant le lecteur le 17 janvier de chaque année à être attentif à l'art, pour des raisons renouvelées à chaque fois dans 12 paragraphes. Nous avons ajouté un couplet supplémentaire en respectant la logique de son œuvre et de sa vie mais en dérogeant au principe de l'anniversaire en imaginant que la fête devrait avoir lieu les 364 autres jours. Il y a 1 millions d'années, dix mille ans, cent ans, dix ans, hier et demain, ce que nous définissons comme les « non-anniversaires de l'art » doivent être d'actualité, il faut s'en souvenir, l'activer, la célébrer.

6, 9. Samuel Lalier, *Performances musicales*

Lundi 18 et mardi 19 novembre 2019

L'exposition « L'intolérable ligne droite » à la galerie Art & Essai et le projet évolutif *i.e.* interrogent les modifications que les œuvres subissent par les effets du temps et des environnements qu'elles rencontrent mais aussi les processus de traduction/interprétation qu'impliquent les œuvres partitions. D'une certaine manière, les œuvres sont jouées par les interprètes que sont les contextes et le temps qu'elles rencontrent.

J'ai reporté une portée musicale pour piano sur une feuille Velin d'Arches et programmé une oxydation qui évolue sur la durée de l'exposition de telle manière que des « rousseurs » apparaissent progressivement à l'endroit ou sont habituellement marquées les notes. Cette partition sera photocopiée tous les jours, enregistrant l'apparition de nouvelles rousseurs/notes. La partition évolutive qui s'allongera de jour en jour sera interprétée à plusieurs reprises alors qu'elle se déplacera dans une des boîtes de *i.e.* et rencontrera régulièrement les deux pianos présents sur le site de l'université Rennes 2.

7, 10. Joana Paiva Sequeira, *Space Translation*

Lundi 18 et mardi 19 novembre 2019

Le projet *Space Translation* est une sorte de palimpseste architectural. A travers un processus de traduction, les différentes couches de temps inscrites à la surface des bâtiments sont retirées. La traduction permet donc de matérialiser le temps à travers les couches tectoniques superposées. Au cours de ses déplacements à travers la ville de Paris, Joana Paiva Sequeira a utilisé un processus délicat d'extraction des couches de surface, des peintures et des mortiers minces, qui ont été appliqués au fil du temps, dans les différents bâtiments qu'elle a visités. Inscrites sur des pages de tissu, plus tard organisées en livre, ces traces relatent le récit des différents espaces rencontrés. Pendant son séjour à Rennes, l'artiste réalisera un deuxième livre constitué au fil de ses déplacements sur le campus et dans la ville.

11. Perrine Pajot et Marie Youssef, *La Trace*

Mardi 19 novembre 2019 de 13h45 à 15h, galerie Art & Essai

Cette intervention consiste en une retranscription sur papier des trajectoires empruntées par des passants interpellés devant la galerie Art & Essai et disposés dans une boîte.