

GEORGIA RENÉ-WORMS

Personal statement

Georgia René-Worms is graduate of the Villa Arson Ecole Nationale Supérieure d'Art (2014). She took part in the programs of l' Ecole du Magasin (2015) and the post-graduate program in Lyon (2017-2018).

As an artist and writer, It's work is structured around two axes: documentary – generally based on feminist figures – and narrative. There she develops an experimental writing, in the vein of *new narrative* and narrations non-fiction where the author strives to honestly represent the subjective experience without claim that a text can be absolutely objective. The central questions that habit its methodology are: *What does the research do to us and what do we have the right to do with it? do? How do we take the story in itself? How do we tell a story that is not our own? What does the work make us? What is the materiality that passes through us? Or intangibility of what we manipulate?* She consider her research as a life experience, where intimacy and work interpenetrate each other.

Georgia René-Worms was resident of the CIAP Vassivière, Via Farini in Milan, the art center of the Parc Saint-Léger (where she developed a research on unisex clothing, making cross history of costume and edition of original texts) and the Villa Champollion in Cairo (where she wrote the novel *Cairo Drama* where her exploration of Cairo intersects with the life of Injii Efflatoun militant feminist Marxist of the 1950s) . She has participated as curator of the Generator program, initiated by the art center 40mcube in Rennes. She has also benefited for its research from the support of the DRAC Limousin (for the production of a book within which she worked on the dispossession of women's medicinal knowledge, between others through the history of witchcraft), the DRAC PACA, the Nuovi Mecenati Fondazione (for a research on the relationship between the Italian art scene of the 1960s and 1970s and the groups feminist activists of the country) and the French Institute.

Since 2018 and following a long illness period, she has been thinking on the possibility of setting up a corpus – other than that of scientific literature, to approach the history of illness in an emancipatory gesture. Using the tools that are hers: those of art. It's in this context and for the production of a text about the Brazilian artist José Leonilson , Georgia René-Worms got the grant (in 2021) of the Institut Nationale d'Histoire de l'Art for a writing and publication.

Georgia René-Worms
Born in 1988, Boulogne-Billancourt, FR
Lives and works in Paris
georgia.rw@gmail.com
georgiareneworms.com
+33 6.64.19.16.09

EDUCATION

2017-2018 Post-grade residency, Post-diplome, ENSBA, Lyon, FR
2016 Curatorial Training Program, Ecole du Magasin, Grenoble, FR
2012- 2014 MA, Villa Arson, Nice, FR
2008-2011 BA, Beaux-Arts de Marseille, FR

RESIDENCIES / GRANTS / AWARDS

2021 Grant in writing and publishing a critical essay , IINHA (national institute of art history) & Institut Français
2019 Villa Champollion , Artist Residency Program in Egypt Institut Français du Caire and Townhouse, Cairo, EG
2018 Residency Excellence des Métiers d'Art . Parc Saint Léger, Contemporary Art Center, Pougues-les-eaux, FR
2017 Residency ViaFarini,, Milan, IT
Grant Fondazione Nuovi Mecenati, Institut Français en Italie, IT
2016 Curatorial Residency, Generator, 40mcube, Rennes, FR
Residency ViaFarini, Milan, IT
Grant Reaserch, DRAC Provence-Alpes-Côte d'Azur, FR
2014 Research and writing residency, International Center for Art and Landscape CIAP île de Vassivière, FR
Production Grant, Fonds de dotation Agnès b.FR
Production Grant, DRAC Limousin, FR

FORTHCOMING

2021 Publication: Roman graphique: *Îlle*, edition Tombolo Presse
Publication: Revue Décor, n°2 : Le vulgaire, ENSAD Paris
Publication: , *Jose Leonilson (1975-1993) : un récit de soi depuis la maladie (Brésil 1990- 1993)* revue Critique d'art, The International Review

PUBLICATIONS / WRITING

2020 *Cairo Drama* , plate-forme éditoriale Switch on paper
2019 *L'hôtel Meurice suspend son prix pour l'art contemporain, Engagement et enquête menés avec Virgile Fraisse*, publié par documents.art
2018 *Fiction*. Revue 02, n°83, Hiver 2018
2017 *Fabienne Audéoud, Le bien*. La belle revue
C'est l'azur qui est du noir, Missouri ed ERG Bruxelles et Le Confort moderne
2016 & *A.D.* Code South Way n°4

- &LC. CODE South Way n°2.
The Ghost bluider, La belle revue web
Homeopathy of the Absurd. Dossier thématique: Grotesque. La belle revue n°6.
- 2015 *Cheval de Troie* Flora Katz and Mikaela Assolent. Revue Manuel
Toute première fois, une sélection d'oeuvres de la collection Colette
 Tornier. Graphisme Syndicat
Bubble-Boom: The Jeune-Fille said "a bit of bubble and a little bit more of boom", Bosse & Baum
- 2014 *Dou tu me parles mademoiselle*. Revue Initiales n° 03–Initiales M.D
1/2 Peintres 1/2 Bikers et autres pratiques. Mémoire/Villa Arson
Sculpture Synchronisée. Code 2.0 #9
Sculpture Synchronisée. Approching Documentation, FeltActs
- 2013 *John Baldessari: né pour peindre* avec Thomas Golsenne. Revue Initiales n° 02– Initiales J.B

EXHIBITIONS

- 2019 *De l'île au monde* CIAP Vassivière, FR
- 2018 *Brazil*, Fondazione Sandrotto, Cur. Bernardo Follini, IT
L'Âge de Nylon Ravisius Textor, FR
In Bloom, Belsunce Projects, Marseille, FR
- 2017 *Inventeurs d'aventure*, Du 15 octobre 2017 au 7 janvier 2018. Villa Arson, Centre national d'art contemporain, Nice, FR
9 17 19, Cur. Karin Schlageter, Paris, FR
- 2016 *Gimme More*, Flat 7, Cur. Cédric Fauq, Londres, UK
- 2014 *Odradek*, les instants chavirés, Montreuil. Cur. Flora Katz & Mikaela Assolent, Paris, FR
Studio Voltaire OPEN 2015, Studio Voltaire, Londres, UK
Bubble-Boom: e Jeune-Fille said a bit of bubble and a bit more of boom. Bosse & Baum, Londres, UK
- 2013 *HotspotVA*, Treize, Paris. Cur. Julien Bouillon et Cyril Verde, Paris, FR
Des corps compétents, artistes, sportifs, burlesque. Villa Arson, centre national d'art contemporain, Cur. Arnaud Labelle Rojoux, Nice, FR.

PERFORMANCES / SCREENINGS / EVENTS & TALKS

- 2020 Screening : *Marinella Pirelli Films*, Invitation of Caro Sposo, Ecoles des beaux-arts de Paris, FR
- 2019 Reading: *If Words Could Float*, Cur. Juliette Desorgues & Carolina Ongaro, SISSI Club Marseille, FR
 reading: *TWISTED TONGUES READING CLUB*, Cur. Roxane Maillet & Juliette Desorgues, Damien & The Love Guru, Bruxelles BE
- 2018 Talk: *Art Pathologies: interventions on critical and clinical experiences*, Forde, Genève, CH
 Performance: *Salon by Alex Martinis Roe*, Paroles contemporaines/Mai 68... Centre Pompidou, Paris, FR

- Takl: *Whats a (art) school to do ?* CAPACETE et the School of Visual Arts Parque Lage, Rio de Janeiro, BR
 Workshop: *Cetaceans*, by Alex Cecchetti, e Institute of Ings to Come, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin, IT
 Talk : *Les espaces d'art indépendants et le commissariat indépendant*, SALTS, Bâle, CH
- 2016 Talk : *Summer Camp Pons*, organised by 40mcube, Pons, FR
 Talk: *Initiales / La scène*, Fondation d'Entreprise Ricard, Paris, FR
- 2015 Co-Writing: *Pragmatic Chaos* épisode 3, Virgile Fraise, Triangle FR
 Writing: *L'odeur de l'homme moderne*, this Space Between You And Me, Benjamin Blaquart, Hors les murs Parc Saint Léger, Pougues-les-Eaux
 Screening: *Sculpture Synchronisée*, All Together Now: Label for contemporary art, Rotterdam, NL
 Screening: *Sculpture Synchronisée*, Casa de Velazquez, Madrid, SP
 Screening: *Sculpture Synchronisée*, Cur. Ritz Wu, e HUB, Royal College of Art, London, UK
 Screening: *Sculpture Synchronisée*, invited by Swimmers, Store, London, UK

CURATING

- 2018 Radio: *Missouri Presente ! 14.04.18. Paris est la succursale d'un groupe qui n'existe pas*. DOC, Paris, FR
- 2016 *Au sol camaïeux divers verts et marrons. Un rayon se pose. Mordoré. Rosy-Blue apparaît*. Amélie Giacomini et Laura Sellies, BF15, Lyon, FR
Spring Reading Club, Air Antwerpen residency, Anvers, BE
- 2015 *Toute première fois, une sélection d'oeuvres de la collection Colette Tornier*. ESAD Grenoble, FR
Summer Reading Club. Treignac Projet, FR
Im37 at the withers, the balance in the earth. Nicolas Momein. Parc du CIAP Vassivière, FR
Sculpture Synchronisée en collaboration avec Rafaela Lopez, Piscine Jean Médecin, Production centre national d'art contemporain de la Villa Arson, Nice, FR

++++

- 2019-20 Natalie Seroussi, galerie and collection manager, Paris, FR
- 2014 Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, assistant curator, Paris, FR
- 2013 Galerie du jour agnes b., Paris, Reaserch on Kenneth Anger archives Paris, FR
- 2012 Komplot, Bruxelles stage, Editorial assistent YEAR.
- 2011 Triangle France, Marseille Editorial assistan., K.Acker : The Office Ruling 'n' Freaking.

INVESTIGATION BY GEORGIA RENÉ-WORMS



In a game of ethereal to and fro between Paris and Cairo, political archives and fantasy images, the artist Georgia René-Worms immerses herself in an investigation in which, through the haze of Negroni, subjective intuitions and urban drift, the tutelary figures of the artistic avant-garde and the feminist and emancipatory struggles of the mid-twentieth century in Egypt re-emerge.

02 OCTOBER 2020

Cairo Drama

On the photo found in my iPhone, the data shows it was taken on July 1, 2017.

It's the middle of summer in the backyard of the Calusca-City Lights bookshop in Milan, near the archives collected by Primo Moroni, an extreme left-wing activist and author of *The Golden Horde*, an anthology on the revolutionary, creative, political and existential wave that emerged from the extreme left-wing movements in Italy in the 1960s and 1970s.

It's hot, around 35° C; I'm sitting at a plastic garden table from a promotional set advertising Miko ice cream, with matching chairs and parasol. There's a lot of noise, an inflatable pool has been set up in the middle of the yard and bikers are busy preparing for the concert scheduled later in the evening. V. is sitting a little further away, waiting for me.

Inji Efflatoun, *Composition Surrealiste*, 1942
Inji Efflatoun, *Composition Surrealiste*, 1942, oil on canvas 70 x 60,2 cm, private collection.

In the article I'm photographing, there's an image of a mixed group with the caption: Egyptian delegation to the Congrès International des Femmes, Paris, 1945, with Inji Efflatoun in centre.

The International Women's Congress. Organised in Paris from 26 November to 1 December 1945 at the Maison de la Mutualité, it brought together 850 delegates from 41 nations with the fight against fascism, the well-being of children and the improvement of the status of women on the agenda.

In the summer of 2017, I was working on militant feminist groups and the Italian art scene of the 1960s and 1970s and looking for documents on the international convergences of extreme left-wing feminist struggles.

It's the end of the afternoon. Since all the generator power is drained by the sound system, I can't get my scanner to work. So I decide to hand the archive boxes back to the biker who was running the office that day and head off to drink some heavily laden Negronis with V.

The photo of the Egyptian delegation to the Congrès International des Femmes, Paris, 1945, with Inji Efflatoun in centre is left aside. At the time, the picture of me taken just afterwards, where I'm spraying my face under the jet of a fountain, without the slightest doubt as to the subjectivity of the gesture, strikes me as far more interesting...

[...]
Early February 2019, I leave Paris.

Flight Paris-Cairo

Departure 11:10 a.m., arrival 6:35 p.m.

The context of my stay in Cairo is well defined: the French Institute is launching its residency programme in partnership with the Townhouse Gallery, an independent non-profit Cairo art space created in 1998. The Townhouse Gallery aims to make art accessible to all groups of Egyptian society. The structure includes a theatre, exhibition space, art library, artists' workshops and is located in downtown Cairo, in an area where craftsmen rub shoulders with car repairers, between Talaat Harb and Tahrir Square.

The internal situation of the Townhouse Gallery is complex: the director is no longer

there, banned from Egyptian territory. Four years earlier, the building that housed the art centre's offices and workshops had been partially demolished by the government and the gallery's main exhibition space was closed by censorship and the tax authorities following a wave of repression of political dissidents.

[...]

Inji Efflatoun, *Dans la prison des femmes*, ca 1960

Inji Efflatoun, *Dans la prison des femmes*, ca 1960, oil on panel 58 x 52 cm, private collection.

I'm not here to visit the city, but to let it into me, to accept losing a little of my identity to make way for something else, without really knowing how to get out of it once I've digested it. To envisage an enzymatic invasion of myself, to be synthesized by the city. To take a return journey like being absorbed, ingested and digested from mouth to stomach, throwing yourself into a city that you hope will be cannibalistic.

Shortly before my landing, around 6 p.m., the plane passes through a dense layer of cloud that is completely black. There's the city viewed as if through the eye of a camera with a filter that blurs into smog and neon lights. Meanwhile, I read the Egyptian poet Iman Mersal:

Facing bright storefronts
flourishing with panties
I cannot stop myself
from thinking about Marx.
Respecting Marx,
is the only thing all those who loved me shared
and I have allowed them all, in varying degrees,
to claw at the cotton dolls
hidden in my body.
Marx
Karl Marx
I will never forgive him!

[...]

I've already been in Cairo for a few weeks and Marx is everywhere in my imagination, but nowhere in the city. Despite all the Negroni I've drunk in the last two years, I do know that Inji Efflatoun, the woman in the centre of the photo of the Egyptian delegation to the International Women's Congress, Paris, 1945 was a feminist artist and activist.

Born in 1924, she came from a Turkish-Circassian family. In the year of her birth, her mother, Salha Efflatoun, aged 19, decided to leave her husband and the palace where they lived. She settled with her daughters on the island of Zamalek in the heart of Cairo. Salha Efflatoun bought a fashion boutique on credit. Inji and her sister Gulpérie, who later became a writer, were enrolled at the French Catholic school of the Sacred Heart and then at the French Lycée. The colonial context in Egypt at the time was still very much alive, the country was no longer under British protectorate and was recognized as an independent

sovereign state in 1922, but the British influence and military presence persisted until 1954.

During her secondary school studies, Inji Efflatoun became aware of the social inequalities between the French-speaking bourgeoisie and the vibrant Egyptian art scene. It was in this cultural world where education was not dispensed in Arabic, which she protested against, that her political awareness was born. At the time, having expressed her desire to practice painting, she refused her mother's proposal to go to Paris to study art.

It was not acceptable and rational for me to leave Egypt and go to the countries of the khawagat (foreigners) for several years, when I thought with all my heart about the long and painful process of Egyptianization that I had chosen for myself, for my personality, I who had only spoken French before and had lost eighteen years of my life in a society wrapped up in cellophane. Until I was seventeen, my language was French and when I started to mix with people, I couldn't loosen the knot that bound my language! Me, cut off from the tree?2

It was 1940. Inji Efflatoun was 16 years old. Faced with her refusal to leave for Europe, her mother hired a private tutor. This man was Kamel El-Telmissany, a painter, writer and director. In 1938, he was one of the signatories of the founding manifesto of the Egyptian surrealist movement *Art and Liberty*, a collective text written mainly by the poet Georges Henein with whom Inji Efflatoun was later to work. The manifesto, entitled *Vive l'art dégéné- néée* (Long live degenerate art!)3, was a stance taken by part of the community of intellectuals, artists, writers, journalists and lawyers in the face of the rise of fascism and the direct attack on culture that was taking place in Europe:

"We know with what hostility today's society looks upon any literary or artistic creation, more or less directly threatening the intellectual disciplines and moral values on which its own duration and survival largely depend.

This hostility manifests itself today in totalitarian countries, in Hitler's Germany in particular, by the most abject aggression against an art that high-ranking brutes promoted to the rank of omniscient arbitrators call "degenerate".

From Cézanne to Picasso, everything that contemporary artistic genius has given of its best, everything that the modern artist has created that is freer and more humanly valid is insulted, proscribed. We hold in absolute contempt and consider as absurd and criminal those religious, racist and nationalist prejudices, to whose tyranny some individuals drunk with their provisional almighty power claim to enslave the destiny of the work of art.

We refuse to see these regressive myths as anything other than true concentration camps of thought. Art, as a permanent spiritual and effective exchange in which the whole of humanity participates, can no longer experience such arbitrary limits.

In Vienna delivered to the barbarians, Renoir's canvases are slashed, Freud's works are burned in public squares. The most brilliant achievements of the great German artists such as Max Ernst, Paul Klee, Kokoschka, George Grosz, Kandinsky, Karl Hofer are blacklisted and must yield to the platitude of National Socialist art.

In Rome, a commission called "literary improvement" has just completed its dirty work by concluding that it is necessary to withdraw from circulation "all that is anti-Italian, anti-racist, immoral and depressive".

Intellectuals, writers, artists! Let us take up the challenge together. We are in complete solidarity with this degenerate art. In it lie all the chances for the future. Let us work for its victory over the new Middle Ages that is rising in the heart of the West.

Cairo, 22 December 1938."

As Europe sunk into fascism, the Middle East, which had itself experienced violent Western occupation, supported an endangered artistic community.

[...]

Cairo, sixty-nine years later.

Pollution gives the sky incredible colours: white tinted, transparent afternoons, purple sunsets. As for the sleepless nights, when the dogs howl louder than the muezzin, they are milky blue.

The city expands day by day. The authorities have announced that the new capital, 45 kilometres from Cairo, expected to be seven times the size of Paris, is well under way. The new city still has no name, but it is already understood that the first 17,000 hectares of Cairo's new administrative centre should be completed within five years, as should the reconstruction of the Cathedral of Notre-Dame in Paris.

Meanwhile, the downtown streets are packed from noon to two o'clock in the morning. Around 10 pm, activity on Talaat Harb Street reaches its peak, the queues in front of El Abd ice-cream parlour spill out onto the road, the shops filled with counterfeit clothes and accessories are bustling, and in the distance, you can see the pink and green neon lights of the Koshary Abu Tarek restaurant. If you continue and turn left, you will come to Rue du Paradoxe. As in Iman Mersal's poem, this street is lined with lingerie shops, each one crazier than the next.

The day after my arrival, after spending two hours looking for a supermarket, I came across the coolest lingerie shop window I've ever seen, a mix between the aesthetics of a BDSM club (Bondage and Discipline, Domination and Submission, Sadism and Masochism) and Christmas decorations. You wonder if Santa's head resting on the plastic model's pussy, kneeling and handcuffed in a fishnet suit, is part of the decor or part of the outfit... In the midst of Christmas garlands and baubles, there are G-strings with glitter and sequins and, a model never seen elsewhere, the two-tone Lurex G-string with three front holes... all mixed up in a jumble of women's and children's pyjamas. As I try on a few models, an alert comes up on my phone: Paris is deep in a discriminatory debate, the political scene is inflamed with the announcement of Decathlon marketing a jogging hijab. From the centre to the extreme right, people are protesting against the sale of a garment which, as the Minister of Sport says, "promotes sport for all in a logic of progress, inclusion, respect for others."4

of prisoners alone behind bars. Gulpérie regularly came to bring her materials equipment.: "My sister, before she too was imprisoned, came to give me good paints. I then secretly bribed the guards who rolled the unstretched canvases (...) around their bodies to take them out... I was afraid, because if they caught the guard with my painting, they would take away from me the right to paint."¹⁴

In early 1963, Inji Efflatoun only painted still lifes and landscapes until her release in July of that year. The release came suddenly on the orders of President Nasser, who put an end to the incarceration of political prisoners and closed the women's detention camps. Efflatoun explains:

When I came out of prison, I became much more human. Before, I was militant and a little dogmatic. When I came out of prison, I became more open to people, to life. Before, I didn't compromise. Now if I see someone's weakness, I can accept it.¹⁵

[...]

Here, it's 3:45 pm, it's 33°C, the sun is beating down on the balcony, the muezzin calls out. For a week now, the city has been buzzing, we go from festival to festival, Coptic festivals, Christian festivals, in a few days Ramadan will begin. Mahmoud Bassiouny street where I live, which starts from Talaat Harb and goes to the Museum of Cairo, is filled with military trucks. In the evening, tanks and police vans are parked in Talaat Harb square. The country has just voted a constitutional reform allowing President Sissi to remain in power until 2030 and to strengthen the role of the army. Last Saturday, I spent a long time with Rawia, an artist and translator who regularly comes to Townhouse to run writing workshops. We sat on a bench in the middle of the empty exhibition space. Rawia told me about her daughter Yara Sallam, a human rights activist. After being sentenced to three years in prison in 2014 for violating the law against demonstrations in Egypt, she was released in October 2015. Since then, she has been leading the project Even the Finest of Warriors on the history of women who have fought or are still fighting for human rights in the Middle East after the 2011 revolutions, and the psychological and physical impact of their involvement. Yara Sallam puts the personal dimension at the heart of her investigative work. She talks about women who are still active or others who, exhausted, have given up the fight. As with Inji Efflatoun, resilience is the word that comes to mind when I think of these Finest of Warriors. Yara Sallam talks about warriors, accepting that "even the finest of warriors... get exhausted and let their guard down."

I feel as if I had deserted Paris like a battlefield, having filled it with bombs of which I did not have the courage to wait for the echo of the explosions [...] I feel as if I had been arrested, like a culprit, and transferred to this foreign country, like a hostage who has to go through a series of trials, the pyramid trap, sunstroke, the desert, frantic flies, unworthy exchanges of words and money, before being able to go back to square one.

Hervé Guibert, *Lettres d'Égypte*

1. Iman Mersal, "Respecting Marx" in *These are not oranges, my love: selected poems*. Translated from the Arabic by Khaled Mattawa (Sheep Meadow Press, 2008).
2. Inji Aflâtûn, *Mudhâkirât*, Koweit, Dâr So'ad al-Sabbâh, 1993.
3. Extract from the catalogue *Art et liberté. Rupture, war and surrealism in Egypte (1938-1948)* – Centre Pompidou 2016, first published in *La Nouvelle Revue française* on 1st February 1939
4. "Face aux menaces, Decathlon renonce pour le moment à la commercialisation d'un hijab de jogging" (*Libération*, 26.02.2019)
5. Geneviève Fraisse, "Le voile, le burkini et l'impureté de l'Histoire" (*Libération* 29.09.2019)
6. Didier Monciaud, "Les engagements d'Inji Efflatoun dans l'Égypte des années quarante: la radicalisation d'une jeune éduquée au croisement des questions nationale, femme et sociale", (*Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, no 126, 1st January 2015)
7. *The Girl and the Beast*, Inji Efflatoun, 1941, oil on canvas, 70 x 55 cm
8. Note reproduced in *Surrealism in Egypt: Modernism and the Art and Liberty Group* by Sam Bardaouil (IB Taurus, 2016).
9. Georges Henein, "A contre-cloison" (*London Bulletin*, n° 17, 15 June 1939).
10. Inji Efflatoun's *Memoirs* (Sa'id Khayyal, Kuwait: al-Suad al-Sabah, 1993).
11. In Egypt, a husband can file an "obedience" order (ta`a) against his wife if she leaves the marital home without his permission. If a wife refuses to return to the "house of obedience" (bayt al-ta`a) and does not lodge an objection specifying the legal grounds on which she did not obey her husband within thirty days of receipt of the notice, she is deemed to be deviant (nashez) and is denied alimony in the event of divorce.
12. In January 1949, two Egyptian doctoral students in economics in Paris, Fou'ad Morsy and Isma'il Sabri 'Abdallah, members of the French Communist Party and trained by the party, returned to Egypt and founded the Communist Party of Egypt, with the support of the French Communist Party and the Italian Communist Party. It is the smallest of the Egyptian Marxist organizations, the CPE al-Raya (the flag).
13. Betty LaDuke, *Egyptian Painter Inji Efflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics* (National Women's Studies Association Journal, n° 3, 1989), 18
14. Betty LaDuke, *Egyptian Painter Inji Efflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics* (National Women's Studies Association Journal, n° 3, 1989).
15. Betty LaDuke, *Egyptian Painter Inji Efflatoun: The Merging of Art, Feminism, and Politics* (National Women's Studies Association Journal, n° 3, 1989).

This dark new outcry recalls the summer of 2016 when the arrival of the burkini on the beaches of France put the focus of attention back on the simple gesture of veiling, unveiling, covering and revealing the female body. In September, Geneviève Fraisse published a text placing this purely political debate in a broader historical timeframe.

What is happening, at this moment in Western history, and in post-colonial history, is that emancipation, long thought of in terms of citizenship, education, access to professions, and therefore in terms of what makes humans similar, all humans, is becoming an issue linked to the body in its empirical difference, a project of emancipation. There has been, and still is, the issue of controlling reproduction, and there is also the issue of sexual identities, which are obviously multiple. From now on, we recognize the issue of bodies historicized by religion and geopolitics.⁵

It is well known that throughout its colonial history France has always been obsessed with the veil. At the end of the 1950s, a poster campaign in favour of “unveiling” was launched in Algeria by the psychological section of the army. On 13 May 1958 in Algiers, Place du Gouvernement, Muslim women were invited to burn their veils, under the “matronage” of the wives of Generals Salan and Massu. The ceremony carried a meaning: to demonstrate the “power” of the colonial forces in the emancipation of women.

I regularly watch *Possession*, a 1981 film directed by Andrzej Żuławski. The reason for this obsession is simple: I've never managed to find the blue dress worn by the character of Anna, played by Isabelle Adjani. In the Uber on the way to a tailor's shop in Garden City with the intention of having the same dress made, I read a text by Didier Monciaud: “Inji Efflatoun's commitments in Egypt in the 1940s: the radicalisation of a young educated woman at the crossroads of national, feminine and social issues”⁶. I came across a sentence that made me laugh out loud. The author recounts that Inji Efflatoun felt guilty because of her rich wardrobe, as most of her classmates were not from the same social background. A certain hostile press presented her as “the communist who owns forty dresses”. The analogy between *Possession* and Efflatoun immediately triggered a train of thought in my mind.

A few days earlier, I had tried to visit Amir Taz Palace where part of the artist's studio and more than a hundred paintings are supposed to be kept. But the palace was closed for renovation... I wanted to see *The Girl and the Beast*⁷ because the passage from *Possession* where we understand that Anna's mysterious lover is not human strangely brings this painting to my mind... *The Girl and the Beast* was first exhibited in May 1942 at the third independent art exhibition organized by the group Art and Liberty at the Egyptian Stock Exchange. Inji Efflatoun was 18 years old.

The journalist Étienne Meriel, in his note on the participating artists, wrote: “We will not easily forget this nocturnal cavalcade in a land of horror among the blue trees of Prussia.”⁸ What the journalist doesn't say is that the two main characters in the painting are a flying chimera with a bird's head wearing a large cape and, perched on the mountain, a young woman on the run, as if possessed, mummified in a midnight blue satin dress, revealing half her naked body. The picture later became part of a series of paintings illustrating Georges Henein's poem “À contre-cloison”, the end of the poem resonating strangely with the events to come:

unless, however, the ashes become flame again, the blood becomes heart, darkness consciousness, consciousness conquest and man revolution⁹.

After the exhibition, Efflatoun continued to paint for a while, but she was mainly taken up with her activist activities. The artist remained close to the values of Art and Liberty, which were those of transnational solidarity. Again, according to Didier Monciaud “in 1944-1945 she participated in the launch of the League of Young Women of Universities and Institutes (Râbitat Fatayat al-gâmi'a wa al-ma'âhid). The League advocated an anti-colonial left-wing orientation, the specific interests of female students and graduates, and equality between men and women”. In 1945, she went to Paris for the International Women's Congress. On the Egyptian scene as well as abroad, she appeared as a figure of feminist and communist engagement. She gave up painting to devote herself completely to her political activities but continued for a while to teach drawing at the French Lycée in Cairo in order to be financially independent. She soon gave up this job to become fully involved in politics. The following years were marked by the writing of two important books: *Quatre-vingts millions de femmes avec nous* (Eighty Million Women with Us) in 1948 and *Nous les femmes égyptiennes* (We Egyptian Women) in 1949 defending liberation from colonial oppression and the non-subjection of women to patriarchal power.

In her *Memoirs*¹⁰, Efflatoun denounces “the call for the return of women to the home, the defence of polygamy, the right of the man to repudiation and adultery (zinâ), the right to strike his wife, and the issue of authority.” “Permanent dependence on the man” can only be thwarted by the education of the woman (p. 6). Only economic independence will provide “total power in the choice of life partner” (p. 8). For the author, the family is weakened by polygamy (p. 10), the confinement of women to the home (p. 11) and repudiation. She stigmatizes adultery (zinâ) (p. 14-22) and the matriarchal reality of Egyptian law (p. 16). She defends the right to choose one's husband (shariah), the right to education and financial independence, and the need for reforms: prohibition of polygamy, limitation of repudiation, establishment of equality with the right to divorce and the abolition of Al-Tâa.¹¹

Efflatoun maintained her political commitment throughout the 1950s. She made her affiliation to the communist movements official by joining the al-Raya Party¹². When Nasser gained power in 1956 the situation became more complex for the communists. Activists were arrested or silenced, such as Duriyya Shafiq, who was placed under house arrest. Inji Efflatoun was arrested in 1959 and remained in prison until 1963.

The most difficult aspect of the imprisonment was the uncertainty: “we were neither condemned to die nor given an official time sentence. We didn't know how long we would stay... a whole lifetime, or to be liberated tomorrow. You live on your nerves. I said to my comrade prisoners, ‘Don't always think about liberation’”. Efflatoun was emotionally prepared for this experience; as she said, “I knew from the first day I became militant, I risked prison.” She described prison as “a small village where all the vices of society are packed together, the prostitutes, hashish dealers, thieves, and the condemned.¹³

During the first two years, Efflatoun resumed painting and depicted scenes of daily life in the women's prison, collective scenes of prisoners crammed into dormitories or portraits



*"In this film I am as much a director as an actress.
In the moving sequences I move around, camera in hand with the lens turned towards me.
Nobody controlled the camera during the shooting, it was my partner, now it is each one of
you who is my partner".*

Last January with Rosanna we presented a selection of films by Marinella Pirelli. I had seen them for the first time maybe 4 years ago. Vittoria Broggini, curator of Marinella Pirelli's archives, was then kind enough to receive me and put at my disposal some catalogs on her kinetic period, and especially a copy of the Ex-trait of a light biography written by Marinella between Rome and Milan from 1948 to 1970.

When I saw his films, they first spoke to my body, and then there was this echo. How we make art alone or together, how it goes through us physically How the camera becomes carnal because it's too close to the body, to the mouth How an intimate image that effleure the screen can speak of a collective sensation

This screening at the invitation of Caro Sposo¹¹ extended beyond the presentation and was for us the opportunity to make our words converse in the hollow of the souffles of Marinella Pirelli.

Rosanna Puyol: On pourrait commencer cette conversation en présentant rapidement Marinella Pirelli, est-ce que tu pourrais nous en dire plus sur son travail, son amitié avec la critique Carla Lonzi et ses liens avec la scène artistique de l'époque ?

Georgia René-Worms: Marinella Pirelli (Vérone 1924 - Varese 2009) s'installe à Milan dès 48, où elle est un temps illustratrice pour des magazines et des livres, autant des ouvrages pour enfants, de mode ou de botanique... Au début des années 50 elle s'installe Rome et commence à travailler comme dessinatrice chez Filmeco, qui produisent des films d'animation.

À son arrivée elle fréquente le milieu du cinéma, elle est amie avec des artistes comme Scarpitta ou Cosaragra, Fabro, Munari et Carla Accardi. À cette époque, elle pratique la peinture... qui s'abstrait de plus en plus sur la fin pour se concentrer sur une analyse de la disruption de la lumière. À la fin des années 60 elle abandonne complètement la peinture pour travailler la vidéo en s'intéressant à l'expérimentation de lumière et à sa projection dans l'espace son exposition. C'est à ce moment-là qu'elle entreprend la production des premières installations immersives. En même temps, au milieu des années 60, Marinella

¹ Collectif formé en 2014 et constitué de Marie Canet, Stéphanie Cottin, Clément Dirié et Caroline Ferreira, *Caro Sposo* propose des projets autour du film, de la vidéo et de la performance, explorant la création actuelle, dans toutes les expressions et esthétiques.

devient très proche de Carla Lonzi²², elles ont le même cercle d'ami.e.s, font partie de la même scène, leurs mecs sont amis, elles sont l'une et l'autre engagées dans la reconnaissance de l'autonomie des femmes.

Dans sa biographie *Extrait de biographie légère*, Marinella dit qu'elle était une femme secrète et solitaire et qu'elles pouvaient ensemble (avec Carla Lonzi) partager leurs secrets, les mettre en commun, d'une certaine manière elles expérimentaient déjà ce que seront dans les années 70 les groupes d'auto-conscience. Elle raconte d'ailleurs le souvenir de leur rencontre comme ça:

«*Pietro Consagra s'était séparé de Sofia et avait rencontré à Milan Carla Lonzi. La jeune critique d'art, d'une intelligence féministe lucide et sensible. C'est avec Luciano Fabro que je les ai rencontrés.e.s. Nous sommes presque des compatriotes. Nous avons en commun les Alpes orientales, moi du côté de Belluno en Vénétie et lui le Frioul. Pour nous détourner des conversations d'artistes qui ne font que parler de leur travail et dont les conversations sont toujours très profondes, on parle de "la Broade" une soupe aux choux du Frioul qui ressemble mais n'égale pas la choucroute, elle demande une longue fermentation, des heures de cuisson et Luciano la fait venir de son pays, nous la mangeons goulument en parlant de peinture. J'ai donc tourné Narciso en 16mm, un film qui a beaucoup plu à Carla Lonzi.*

Un soir chez Luciano j'ai filmé une action de Luciano et Carla (la femme de Luciano s'appelle aussi Carla). Nous l'avons appelé Indumenti. J'ai retrouvé récemment ce film que nous avons oublié. Luciano étant heureux de le revoir, il me demanda une copie pour l'emporter à Paris où allait ouvrir son exposition au Centre Pompidou.»

RP: Nous montrons ses films mais l'œuvre de Pirelli relève surtout de la sculpture, de l'installation, des œuvres en mouvement et un travail de la lumière. Ses films n'étaient pas vraiment des pièces mais plutôt de la documentation et on peut se demander quelle était la place de ces sortes de notes, de recherche et notes personnelles. Pirelli documente son entourage, son corps, son travail, tu me disais que les films te semblaient être des journaux. Est-ce que ce serait comme un journal d'écriture ?

GRW: Je vais prendre un chemin de traverse pour te répondre, la première fois que j'ai vu un film de Pirelli, il me semble que c'était *Doppio autoritratto*. J'avais terminé mes études depuis pas très longtemps et j'avais été terrorisée par le fait que ma propre subjectivité n'était pas légitime, parler d'art devait être scientifique alors que les questions que je me posais c'était:

2 Figure majeure du féminisme italien des années 1970, Carla Lonzi est théoricienne de l'auto-conscience et co-fondatrice, avec entre autres Carla Accardi, du collectif féministe *Rivolta Femminile* créé en juillet

Comment est-ce que l'on prend l'histoire en soi, comment est-ce que l'on peut raconter une histoire qui n'est pas la nôtre. Qu'est-ce ça nous fait, comment en nous traversant, ça nous transforme ?

Donc grâce au livre *Autoportrait*³³ de Carla Lonzi, qui avait été traduit en français peu de temps avant, une porte s'est ouverte sur comment parler de l'art depuis soi et puis sont venus les écrits de Lonzi avec *Rivolta Femminile*. Leur méthode d'auto-conscience⁴⁴, le fait de pouvoir mettre en commun nos problématiques de femmes mais aussi de femmes de l'art, les parler et rendre notre subjectivité collective, a été une vraie libération pour moi.

Quand j'ai vu ce film de Marinella, c'est comme si elle mettait ces manières de parler en image, son troisième œil ou on peut dire son troisième sein qu'est la caméra puisque ce qui est beau c'est qu'elle filme toujours depuis son corps, elle partage sa subjectivité, ses pensées rapides, ses doutes deviennent aussi les nôtres.

L'autre chose sur l'aspect journal, c'est le fait qu'elle filme aussi une scène en train de se faire et ça toujours depuis son corps, il y a *Al di là della pittura*, pendant la biennale de San Benedetto où on voit l'exposition en train de se faire et la vie à l'intérieur, il y a bien sûr *Indumenti* dont tu vas parler et puis le fait que des œuvres peuvent être elles-mêmes génératrices de film comme pour *Nuovo Paradiso* où les végétaux en plexiglas de Marotta sont rendus vivants par la caméra de Pirelli.

RP: Dans le film *Indumenti* de 1967, on voit la main de l'artiste Luciano Fabro faire un moulage du sein de la critique Carla Lonzi. Pirelli semble documenter un geste classique de l'Histoire de l'art, mais d'une certaine manière elle s'extrait de la dialectique du maître et de la muse et de la relation de l'artiste au modèle. C'est elle qui semble diriger l'action et mouler le sein de son amie, c'est pour son regard, pour son œuvre que se déroule la scène, la main de Fabro n'est qu'un outil. Elle ne filme pas le grand maître au travail, ce sont les muses qui font l'œuvre, la complicité entre Carla et Marinella.

³ *Autoportrait*, Carla Lonzi, 1969, édition française dirigée par Giovanna Zapperi, JRP/Ringier, Zurich, 2012. *Autoportrait* est un recueil d'entretiens réalisés entre 1965 et 1969. Lonzi y appréhende l'interview comme autrice, les entretiens sont enregistrés, dérushés, puis remontés à la manière d'un cut-up. Les artistes se répondent dans un espace fictionnel, qu'est sa subjectivité, sa manière d'appréhender, de construire l'histoire d'une scène artistique. Les prises de vue qui accompagnent le texte, plus que des illustrations ou des vues d'expositions, sont des compléments d'informations d'un autre registre, celui qui dessine une histoire commune et intime entre Lonzi-les artistes et les œuvres évoquées.

⁴ *De la signification de l'autoconscience dans les groupes féministes*, Carla Lonzi, 1972

<https://vacarme.org/article2963.html>

Et cela me rappelle une phrase du manifeste de *Rivolta Femminile*, une phrase sur le féminisme comme moment de complicité entre deux femmes. Tu l'as intégrée dans ton travail de 2017 sur la librairie des femmes de Milan. Voici:

«*Le féminisme débute quand la femme cherche la résonance de soi dans l'authenticité d'une autre femme parce qu'elle comprend que la seule façon de se retrouver elle-même est dans son espèce. Non pas pour exclure l'homme, mais en se rendant compte que l'exclusion que l'homme retourne contre elle exprime un problème de l'homme, une frustration à lui, une incapacité à lui, une habitude à lui de concevoir la femme en vue de son équilibre patriarcal.*»

RP: Tu as utilisé ce texte, qui a été pour la première fois traduit et édité en français par Les éditions des femmes dans *Écrits, voix d'Italie*⁵. C'était à l'occasion d'un travail de recherche que tu as mené, tu t'intéressais aux liens entre les groupes militants et la scène artistique italienne des années 70. C'est à cette occasion que tu as découvert le travail de Marinella Pirelli ? Tu veux bien parler un peu plus de ton travail et de ta recherche sur l'écriture de soi, sur l'écriture collective, les groupes d'autoconscience ?

GRW: Oui, je suis partie à Milan avec l'idée de faire une descente dans cette histoire, mon projet s'axait surtout sur les questions de langage et d'écriture. Il y avait cette pratique de l'autoconscience, qui m'intéressait, car c'est un système de penser qui met en commun les expériences, les traumatismes, pour en dégager du commun, du politique. Je suis allée rencontrer Lia Cigarini qui est l'une des fondatrice de la librairie des femmes de Milan et co-autrice de *ne crois pas avoir des droits*⁶. j'ai réalisé avec elle un entretien prenant comme point de départ une série d'œuvres produite entre autres par Carla Accardi, Mirella Bentivoglio, Tomaso Binga, Dadamaino et Nanda Vigo, pour soutenir économiquement l'ouverture de la librairie en 1972. Je trouve que c'est une histoire importante car ça montre comment une scène peut se mobiliser pour soutenir des projets politiques qui ne peuvent pas exister autrement que par la volonté de ceux qui ont besoin du projet en question.

Pour en revenir à l'autoconscience, la première chose à préciser c'est que ces groupes étaient évidemment non-mixtes, parce que le but en tant que femmes n'était pas d'atteindre un niveau de parité mais bien une connaissance de soi autonome. Lonzi explique dans *de la signification de l'autoconscience dans les groupes féministes* qu'il y a quelque chose de très particulier dans cette pratique : «*L'autoconscience féministe diffère de toute autre forme d'autoconscience, en particulier de celle proposée par la psychanalyse, parce que cette dernière ramène le problème de la dépendance personnelle à l'intérieur de l'espèce féminine comme espèce en soi dépendante*».

Elle parle de comment ensemble il est possible d'établir des règles d'émancipation, je pense

que c'est ce qu'elles ont pu en faire en travaillant à la rédaction de manifestes, passer de la voie singulière à la voie collective. Il y a quelque chose dans ce principe d'écrire à plusieurs que j'aime beaucoup et que je pratique d'ailleurs, car elle tend vers la disparition de l'autorité de l'auteur.ice. Il y a aussi l'importance de la négociation du mot, car avant de l'utiliser il faut s'exposer à l'interprétation que l'un.e et l'autre peuvent en avoir.

RP: C'est drôle par exemple, comment nous avons écrit le texte pour ce soir, tu as fais la transcription du film *Narciso*, ma mère m'a aidé à traduire de l'italien, on n'a obtenu qu'un texte incomplet, on n'arrivait pas à tout entendre ni comprendre, tu as dit «traduction empirique». On a enlevé les phrases, les mots qu'on aimait moins, changé un peu, ensemble, c'est devenu plus poétique, on a fait des strophes, choisi ce qu'on avait envie de lire. On a écrit à l'intérieur de Marinella Pirelli, on a peut-être étiré une sorte de généalogie, on s'est incrustées en fait ?

GRW: On a voulu traduire quelque chose d'intraduisible, je dis intraduisible mais pas techniquement. Les mots que nous avions c'était déjà des mots que Pirelli sort de son corps la nuit, comme si elle chuchotait la petite voix que l'on a dans la tête, cette voix que l'on voudrait dire à tou.t.e.s. J'ai dit traduction empirique, mais en fait on est partie de l'idée de faire une traduction effective, et puis avec tous les filtres : ma retranscription nocturne, nos tentatives google trad et la contribution de ta maman, on est arrivées à une traduction affective.

Continuer
Toutes les expériences que nous faisons
Nous ne les regardons pas

Ça me paraît facile
Ici me sonnent à l'oreille tous ces mots
Quel type de tentative c'est

Donc
Je pense que
Probablement le réalisateur

Ces mots que je dis
Qui me semblent faux, difficiles à expliquer
Inutiles

Les mots que je dis, les choses que je fais
Je ne fais pas tellement la différence
C'est cela qu'il faut chercher
C'est pour soi même, pour nous
Quelque chose pour les autres

Quelque chose pour les autres
Le discours de l'amour
Ce type de discours ici qui
Se jète dehors

C'est la vérité à ce moment
Avant l'intérieur
Comment dire
C'est vous qui le dites
Vous ne le dites pas
Moi je veux arriver
Je n'arrive nulle part

Impegna
Contrainte de ma vie
Tant de paroles
Puis
Dans cette longue pause
Je ne pense pas à ces choses à ces problèmes, non

Je fume une cigarette

Je fume une cigarette et puis
À ce moment là je vois une lumière

Avec tant d'images et tant de mots
Tant de mots et de réactions
Sensations
Qu'est-ce que ça veut dire ?

Après, pour moi c'est comme ça
Je suis là

Dans cette maison
Ce moment
Les enfants dorment
Tous les mots sont faux
Ils vont dehors
C'est tout un discours faux

Après
Ma respiration est différente
Je ne suis pas seule

Je vous dis que je regarde

Des bouts de bois
Des peintures

Une tentative de donner par exemple une figure de mère,
une femme avec un bébé dans les bras

Une forme que je voulais chercher
Donner la sensation de quelque chose qui vient serré

C'est encore un discours
Il manque la possibilité d'être complètement sans
Pourquoi
Pour être
Comme une autre personne
Parce qu'une autre peut comprendre

L'âge de Nylon

13

1008

1812

18

Georgia

René-Worms

Ravisius & fils

Textor (8, rue des 4 vents
58000 Nevers)

Davisius Textor est agréé par le Ministère de la Culture - DDCAC Bourgogne - Franche-Comté, la Région Bourgogne - Franche-Comté, le Conseil Départemental de la Nièvre, Nevers agglomération et la ville de Nevers.
Davisius Textor est membre de Sica Mille - réseau d'art contemporain de la région Bourgogne - Franche-Comté.



L'Âge de Nylon

Ravisius Textor, 13.10-9.12.2018

French is a gendered language. It considers things in feminine or masculine-without knowing the neutral form 'neither' of Latin, German, Dutch or the non-situated generalization of English. The question of gender, good, bad, human, animal, haughty or proletarian, is a struggle of assignments and generalities from which one seems to be able to emerge only in the category of utopia. Yet in the materiality of bodies and the fabric of lives, in what clothes and inhabits, many are those who attempt to go beyond or assign the periods of the table of elements.

Georgia René-Worms proposes to think about the design of unisex clothing, starting from the hypothesis that a non-genre wardrobe exists throughout the ages. For example, in the West, the dress is a garment that is naked and feminine only from the 12th century onwards. In a polyphonic way, the exhibition L'Âge de Nylon explores the evolution of the wardrobe and presents a collection of unisex vinyl clothes. The cuts are inspired by garments from the High Middle Ages to 13th century Japan, including work clothes from the industrial revolution. More than a simple range, the collection becomes a text support where writing and research work is deployed outside the traditional exhibition and publishing formats. The garment becomes at the same time an object of address, of circulation of knowledge and diffusion of an intimate word against the body.



The graphic coordination of L'Age de Nylon has been entrusted to the graphic designer Roxanne Maillet who works in collaboration with the artist on the elaboration of genderfluid typographies.



7
Ille

ÎLLE

Editions Tombolo presse, launching spring 2021

8cm x 11cm, 100 pages

>>>> You can download the book here

<https://drive.google.com/file/d/14EMw7mDc8NWfV4tch-hKc4Z77zc2N8k/view>

This text mixes fiction and historical informations about the hypothesis of the existence of a non-generated wardrobe through the ages.

This edition brings together a series of text presented like labels in the clothes produce for the show *l'Age de Nylon*.

extract:

se prononce

[i ɛ l]

comme
l'université
américaine
de Yale.

8

+ Sur îlle
les relations
quelle qu'en
soit la nature
doivent être
consentantes
et interchan-
geables.

10

À⁹

son inverse îlle
n'abrite pas
de société
secrète ultra
violente.

La liberté
de circulation
est un droit
fondamental
que l'on
acquiert dès
que l'on y pose
le pied.

11

PLUTÔT
D'HUMEUR
à
RÉACTIVER
l'embrouille.

27

cheveux bruns
et ondulés,
d'à peu près
1 m 85, 29
portant en bas
un vêtement
moulant mais
élégant
en vinyle noir,
un simple

Aux pieds

une paire

de poulaines

vernies

31

blanches.

Ce que j'ai
pu identifier
comme 28
représentant
le mieux
l'embrouille
s'est présenté
à moi sous la
forme d'une
personne aux

tee-shirt
sombre et une
longue housse
qui faisait
l'effet d'un
spot sur son
corps.

30

É³²

tranges
chaussures
allongées

à l'extrémité
pointue
complètement
dématurée.

33 On dit
qu'au
Moyen-Âge
plus
la longueur de
la pointe

était grande
plus
on appartenait
à une classe
sociale 34
élevée...
À partir du
concile de
Paris en 1212
le port des

Quelqu'un 39
me traînait
à l'intérieur,
devant moi
on se tortil-
lait, le coton
des nappes se
mêlait au noir
brillant tendu
sur les corps

et les speakers
hurlaient un
truc halluciné

40

EDITH NYLON,
EDITH NYLON,
EDITH NYLON

c'est moi

poulaines
fût condamné
pour vanité
mondaine...

35

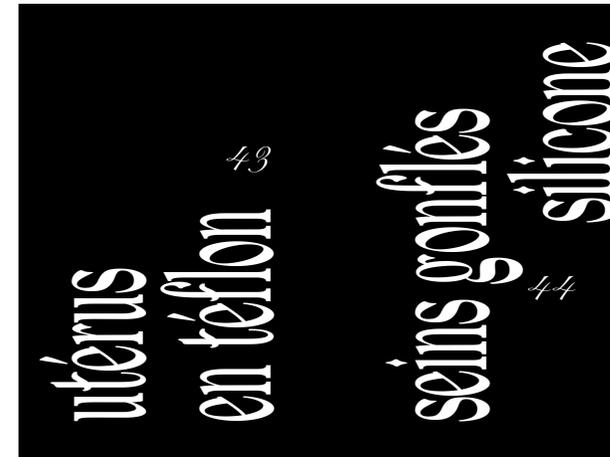
L 36

e style de
l'embrouille
était à l'image

du contexte
politique, 37
mixant
une esthétique
bourgeoise
et cul,
prête
d'un instant
à l'autre
à enfiler sa cagoule

III 38

se présentait
plus comme
une force
qu'une 38
personne à
proprement
parler.



E così il mattino non riusciamo ad alzarci e si ricomincia... Ti avevo detto di non chiamarmi e che comunque non sarei stata raggiungibile per qualche giorno... Alla fine della scorsa settimana ho deciso di partire per Roma e scendere anche un po' più a sud... In questo momento mi trovo in uno stato di transizione, e credo che sia proprio questo che sono venuta a cercare qui... Non quel qualcosa in più o in meno che l'esperienza può procurare, ma la sensazione di potere che ti attraversa quando ti trovi tra quello che hai conosciuto e quello che stai per conoscere... Bisognerebbe inventare un pronome per le persone in transizione... I cui corpi scivolano da un'atmosfera all'altra, i cui corpi dovranno abituarsi a un nuovo ecosistema... Un pronome che contenga quello che si è lasciato e quello che verrà... Un pronome organico, qualcosa come lo slime, una sorta di poltiglia che rivesta i tempi, i verbi... Sono alla marina di Anzio, mi riposo un po', le traversate in aliscafo sono sempre violente per il mio organismo, credo di essere sopraffatta dall'idea di poter galleggiare e volare allo stesso tempo... Nel libro che ho letto sul battello al ritorno si dice che esiste un'allocuzione segreta, che mi rivolgo a qualcuno, che voi non lo sapete, ma lei è lì, in fondo alle mie massime, da "tu" passo a "lui", passo a "si"... Te lo dico perché, non so neanche se ti manderò questa roba, e nemmeno se è a te che ho voglia di dire tutto questo. Forse lo manderò a molti e a molte, a lei, a voi, a tutti/e... Mi porto dietro questa valigia piena da talmente tanti mesi che credo di conoscerli tutti a memoria. Solo che è rassicurante poterli portare con sé, su di sé, per sé... Fa troppo caldo... Il tempo di lavoro si estende all'infinito. Non c'è più giorno o notte... L'organizzazione dipende da un calendario post-gregoriano, bisogna organizzarsi a seconda delle temperature, delle lune...

Il mattino alzarsi presto, il pomeriggio dormire, la sera bere e lavorare... Una sorta di caccia al sole... Alcuni giorni fa a Roma ho visto una donna gettarsi nel Tevere, uscivo dagli archivi della Casa delle Donne, a due passi dal Vaticano... Il giorno dopo all'Ambasciata di Francia mi hanno detto che erano 45 giorni che il sole bruciava, che la gente stava impazzendo... Adesso si annunciano tagli all'acqua di otto ore, bisognerà pensare a fare scorta... Nel libro, comunque, lei racconta una cosa tipo... I giorni scivolano via mollemente, tra due bicchieri di Bitter Campari, una partita a bocce e la speranza della pioggia... Il problema è che facciamo tutto troppo tardi, ceniamo tardi, giochiamo a bocce tardi... E così il mattino non riusciamo ad alzarci, e si ricomincia... È ambientato a Tarquinia, 100 km a nord di Roma, una necropoli etrusca con più di seimila tombe... Nel libro hanno tutti sempre troppo caldo e non si sa più di chi innamorarsi e per quanto tempo... Che è un po' la situazione in cui mi trovo io in questo momento... Una sorta di Kamasutra dello spirito. Sono andata a trovare S., a casa sua... Nella mail mi diceva: "La città prima di Capranica è Sutri... Siediti sul lato sinistro dell'autobus... Per vedere le tombe etrusche"... Credo che volesse... Sì, perché potessi capire meglio il suo libro... Farmi camminare nel suo villaggio... Mostrarmi queste cose folli... Queste incisioni ornamentali sulle case... I monumenti... S. dice che nelle architetture ci sono delle vulve nascoste... Ogni nostro passo distrugge quelle pietre antiche... E ci lasciamo alle spalle un odore di gomma bruciata... È il tempo dell'archeomitologia... Quello in cui siamo coscienti della storia, e allo stesso tempo ne scriviamo la genealogia...



Exhibition view, Office 2017, Villa Arson centre national d'art contemporain, Nice, FR

Office 2017, Villa Arson, FR & Fondazione Sandretto, IT

Georgia René-Worms is conducting research on the links between activists feminist groups and the Italian art scene in the 70's. In this installation it offers a choice of documents and original texts (interview, press archives, works, manifestos) that reveal their solidarity commitments. The public is invited to settle on the mattresses and to grasp freely the writings printed on fabrics. In the selection of texts, as in his own approach, the artist pays a particular attention to the culière to the author's postures. It is a work of epistemology by history, its writing, its narration.

Hosted by Via Farini in Milan for a residency, Georgia René-Worms conduct her research between Milan and Rome. This project is focus in the existence of languages with feminist subjectivities applicable within the field of art. It is thus through this prism that the figure of Carla Lonzi and Rivolta Femminile are invoked as starting figures. My interest was particularly focused on certain artists of the Poesia viva, such as: Ketty La Rocca (1938-1976), Mirella Bentivoglio (1922), Lucia Marcucci (1933) and Tomaso Binga (1931), as well as the kinetic artist Marinella Pirelli (1924-2009), each of whom in their practices can be approached by the will of emancipation that they convey, among other things through a subjective language, and which is formalized through plastic works that use writing.

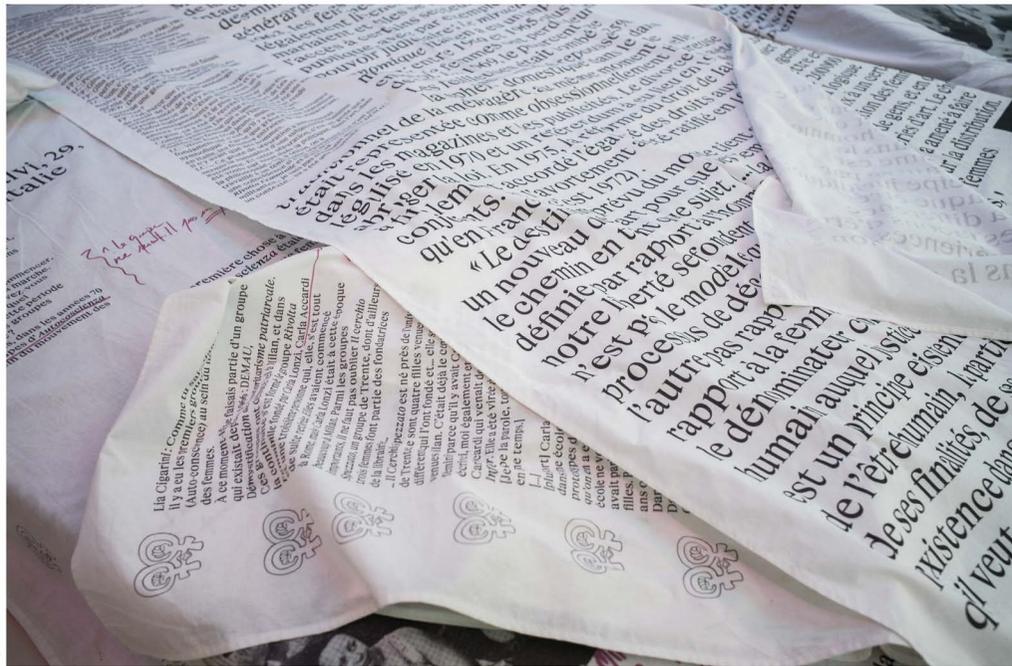
The installation taking as a starting point a series of works by Carla Accardi, Mirella Bentivoglio, Valentina Berardinone, Binga, Nilde Carabba, Dadamaino, Amalia Del Ponte, Grazia Varisco, and Nanda Vigo produce for support the opening of the *libreria della donna* di Milano 1972. I also had the opportunity to access the archives of artist Suzanne Santoro, a member of Rivolta Femminile and one of the founders of the group *Via beato Angelico*. The *Via beato Angelico* group described itself as a cooperative of women artists and their friends who were working for a representation of women's art, it was not only a question of presenting contemporary artists, but also of being able to give themselves the tools to think and set up a feminist genealogy of Italian art history.

This installation shows different modalities of writings and how feminist artistic practices have been able to support a political and social struggle. The economic and collective dimension is presented as an echo of our contemporary questions. Beyond a factual reading of the history, it's a question of putting into perspective this history of a separatist feminism with my own apprehension of these relations between sexuality and the patriarchal system, body and language, artistic practice and feminism today in the life of a woman of 30.

E così il mattino non riusciamo ad alzarci e ci
ricomincia. **Passavo detto di non** e che
comunque non sono stato...
qualche giorno... Alla fine della scorsa settimana ho
deciso di partire per Roma e scendere anche un po'
più a sud... In questo momento mi trovo in uno
stato di transizione, e credo che sia proprio questo
che sono venuta a cercare qui... Non quel qualcosa
in più o in meno che l'esperienza può procurare,
ma la sensazione di potere che ti attraversa
quando ti trovi tra quello che hai conosciuto e
quello che stai per conoscere...
Bisognerebbe inventare un pronome per le persone
in transizione... I cui corpi si svolano da un'atmosfera
all'altra, i cui corpi dovranno abituarsi a un
nuovo ecosistema... Un pronome che contenga
quello che si è lasciato e quello che verrà...
Un pronome organico, qualcosa come lo slime, una
sorta di poltiglia che rivesta i tempi, i verbi...
Sono alla marina di Anzio, mi riposo un po',
le traversate in aliscafo sono sempre violente
per il mio organismo, credo di essere sopraffatta
dall'idea di poter galleggiare e volare allo stesso
tempo... Nel libro che ho letto sul battello al ritorno
si dice che esiste un'allocuzione segreta,
che mi rivolgo a qualcuno, che voi non lo sapete,
ma lei è lì, in fondo alle mie massime, da "tu" passo a
"lui", passo a "si"... Te lo dico perché, non so neanche
se ti manderò questa roba, e nemmeno se è a te che
ho voglia di dire tutto questo. Forse lo manderò a
molti e a molte, a lei, a voi, a tutti/e...
Mi porto dietro questa valigia piena da talmente
tanti mesi che credo di conoscerli tutti a memoria.
Solo che è rassicurante poterli portare con sé, su di
sé, per sé... Fa troppo caldo... Il tempo di lavoro si
estende all'infinito. Non c'è più giorno o notte...
L'organizzazione dipende da un calendario
post gregoriano, bisogna organizzarsi a seconda
delle temperature, delle lune...

Il mattino alzarsi presto, il pomeriggio dormire
sera bere e lavorare... Una sorta di caccia al se
Alcuni giorni fa a Roma ho visto una donna
gettarsi nel Tevere, uscivo dagli archivi della
delle Donne, a due passi dal Vaticano...
Il giorno dopo all'Ambasciata di Francia mi ha
detto che erano 45 giorni che il sole bruciava,
la gente stava impazzendo... Adesso si annunc
tagli all'acqua di otto ore, bisognerà pensare
scorta... Nel libro, comunque, lei racconta un
tipo... I giorni si svolano via mollemente, tra d
bicchieri di Bitter Campari, una partita a bo
speranza della pioggia...
Il problema è che facciamo tutto troppo tardi
ceeniamo tardi, giochiamo a bocce tardi... E e
mattino non riusciamo ad alzarci, e si ricomi
E ambientato a Tarquinia, 100 km a nord di F
una necropoli etrusca con più di seimila tom
Nel libro hanno tutti sempre troppo caldo e
sa più di chi innamorarsi e per quanto tempo
Che è un po' la situazione in cui mi trovo io i
questo momento... Una sorta di Kamasutra i
spirito. Sono andata a trovare S., a casa sua
Nella mail mi diceva: "La città prima di Capr
Sutri... Siediti sul lato sinistro dell'autobus...
Per vedere le tombe etrusche"... Credo che
volesse... Sì, perché potessi capire meglio il
libro... Farmi camminare nel suo villaggio...
Mostrarmi queste cose folli... Queste incisi
ornamentali sulle case... I monumenti...
S., dice che nelle architetture ci sono delle v
pietre antiche... E ci lasciamo alle spalle un
di gomma bruciata...
È il tempo dell'archeomitologia... Quello in
siamo coscienti della storia, e allo stesso te
scriviamo la genealogia...





This installation is composed of two 160 x 200 cm mattresses,
 7 sheets, black and white digital printing 130 x 200 cm, (with archives and an interview)
 2 colophon pillows and credits 65 x 65 cm
 A text by the artist diffused on screen
 or on a strip of fabric on the wall of 130 x 200 cm.

The mattresses are laid on the floor, the sheets can be manipulated by the public.

INTERVIEW CONDUCTED WITH FRANCESCA PASINI ET LIA CIGARINI AT THE LIBRARIA DELLE DONNE MILANO, SUMMER 2016

This text was used in the installation as a narrative framework.

It is a question of exposing the words and the memory of two women speakers by accepting that a testimony can be more alective than objective. During the time of the conversation, the author-interviewer accepts to disappear and lose her authoritarian status, the testimonies that are revealed are subjective and show the vagaries of memory and the preferential selection of the speakers. It essentially deals with self-conscious speech groups, self-organization and theeconomic solidarity between artists and activists

Les journées s'écoulent mollement entre deux verres de Bitter Campari, une par-tie de boules et l'èspoir de la pluie...Le mal vient de ce qu'on fait tout trop tard, on dîne trop tard, on joue aux boules trop tard. Alors le matin on ne peut pas se lever, tout ça recommence...

29.10.17

14h30

36°

R.D.V Via Pietro Calvi, 29, 20129 Milano MI, Italie

Devanture grise, quatre vitrines sur la rue. On entre les livres, une cuisine, dernière salle, forte odeur de cigarette, les paquets tournent, les briquets aussi, priorité première pouvoir les allumer, ne pas commencer à parler sans en avoir une à la main.

GRW- (Ok, on peut commencer, c'est en marche, enfin je crois que ça marche) Est-ce que vous pouvez me raconter quand avez-vous rencontré Carla Arcadi et dans quel contexte? Quel était le lien à ce moment entre la scène artis-tique et les groupes militants féministes en Italie?

LC: Comme tu sais, dans les années soixante-dix il y a eu les premiers groupes d'Autocoscienza (Autoconscience) au sein du mouvement des femmes.

À ce moment là je faisais partie d'un groupe qui existait depuis 1966 c'est DEMAU, Démystification de l'autoritarisme patriarcale. Ces groupes ont commencé ici à Milan et dans la continuité s'est formé le groupe Rivolta Femminile fondé par Carla Lonzi, Carla Accardi et une troisième personne, qui, elle s'est tout de suite retirée. Elles avaient commencé à Rome, mais Carla Lonzi était à ce moment beaucoup à Milan. Ensuite dans les groupes importants il ne faut pas oublier Il cerchio Spezzato, un groupe de Trente, très important, dont d'ailleurs trois d'entre elles font parties des fondatrices de la librairie...

LC: Il Cerchio Spezzato, est né près de l'université de Trente, c'était quatre filles de villes différentes qui l'ont fondé et...elle sont toutes venues à Milan. C'était déjà le centre du féminisme parce qu'il y avait Carla Lonzi qui écrivait ici, moi qui écrivait aussi et puis il y avait Carla Accardi qui venait de publier Superiore e Inferiore. Elle a été virée à cause de ça d'ailleurs.

[plus fort]: Carla Accardi enseignait le dessin dans une école. Elle avait fait un des premiers prototypes de Rivolta Femminile, peut-être qu'on en a en-core un ou deux...Plus aucune école ne voulait la faire travailler, parce qu'elle avait parlé et fait parler de sexualité des jeunes filles. Pour en revenir à DEMAU pendant deux ans on a fait ces groupes d'Autocoscienza. Dans DEMAU il y avait moi Lia Cigarini, Daniela Pellegrini et d'autres.

Ces réunions d'Autocoscienza se sont tenues pendant deux ans avec Ri-volta Femminile chez Carla Lonzi au 11 ou 13 rue Verdi, presque à l'angle de la rue dell'Orso. Carla Accardi nous rejoignait souvent de Rome. Comme Carla Lonzi était encore critique d'art à ce moment là il y'a avait beaucoup d'artistes, d'historiennes...dans ce groupe. Il y avait La Valenti ; et c'est là-bas que j'ai rencontré Valentina Berardinone et Lea Vergine

...C'est elles qui nous a aidées pour la Cartella, la sélection des artistes, et le texte d'introduction c'est Léa. Carla Accardi qu'est-ce qu'elle a fait? ...À mon avis -en plus d'être dans Rivolta- elle a fait à Rome, ce lieu sur cette belle place...

LC : Non, c'est pas celle-là... C'est ...c'est... Oh mon Dieu ... je veux dire une des places les plus importantes, une petite place baroque...

LC : Elle a loué une... c'était presque un...comment on appelle ça ?!

FP : Une cave?

LC: Pas vraiment...parce qu'il y a de la lumière, oh mon dieu comment on dit ?

FP : Un entresol

LC : Oui un entresol !

LC : Voilà elles y ont fait une galerie, une petite galerie où elles organisaient des expositions. Souvent avec des jeunes artistes, -au début avec des expositions à elle, parce qu'elles étaient déjà célèbres et ça permettait que l'on puisse s'intéresser aux autres.

LC : Donc voilà, avec Carla Accardi, on faisait parti du même groupe d'Autocoscienza. En 1975 quand avec le groupe des douze - qu'on a appelés les femmes apôtres- on a fondé la Libreria delle Donne de Milan, Carla Accardi, nous a donné beaucoup de tableaux pour nous soutenir financièrement, parce qu'à ce moment ses tableaux pouvaient se vendre chers et facilement

FP : Facilement, oui

LC : Elle nous en a donné vraiment beaucoup...et moi...j'en ai vendu à la Silvia, à Corrado Levi, à la Renata...Pour ouvrir la Libreria delle Donne, les artistes ont été là, généreuses. Carla Accardi nous a donné des tableaux, Valentina Berardinone et qui autres ? Ah oui aussi la Dadamaino.

GRW : Quand vous avez décidé de faire cette édition la Cartella, comment avez-vous fait la sélection des artistes ? Est-ce que quelqu'un s'est chargé de coordonner le projet ?

LC : Non personnes, parce qu'il s'agissait juste de proposer ça à des artistes qui gravitaient autour de notre groupe de parole, autour de Carla, de Val-lentina...

GRW : C'était organique

FP : avoir des discussions organiques, c'est une politique du féminisme.

LC : Celles qui venaient toujours aux groupes d'Autocoscienza c'étaient Dadamaino, Valentina Berardinone et Nilde Caraba...et qui d'autres venaient toujours? Carla Accardi qui se déplaçait entre Rome et Milan...Bref il y avait des moments de discussion commune, et c'est elles, ces artistes que l'on a invitées pour la Cartella. Il y a quand même eu un moment de discussion où on s'est dit: Comment on va faire? Avec qui? Pourquoi? Il y avait celles du groupe, mais naturellement d'autres sont venues vers nous, généreusement pour nous soutenir... et ensuite j'ai demandé à Lea Vergine si elle était d'accord pour faire l'introduction, et elle était contente de le faire. il y en a une que j'aime moins, c'est celle de...

LC : La plus publicitaire

LC : À un moment elle est venue aux réunions.

FP : Il se passait quelque chose dans sa vie personnelle, elle était amoureuse de x.x depuis longtemps et, jusqu'à sa mort (à lui) elle a travaillé dans une sorte de conflit avec lui.

LC : Au moment de sortie de la Cartella, je ne me souviens plus si nous avons fait un lancement, je ne me rappelle pas. Avant et jusqu' à 2001 la librairie était place Duomo, c'était petit.

Donc c'était difficile d'organiser quelque chose dedans (...) quand on a ouvert cette librairie, qui est beaucoup plus grande, on a reçu d'autres tableaux dont beaucoup toujours de Carla Accardi, qui commençait déjà à aller mal mais enfin...c'est comme ça.

GRW: Pendant les groupes d'Autocoscienza est-ce que vous discutiez parfois de la situation des femmes artistes ? Leur relation au marché, aux institutions qui ont toujours eu une organisation assez verticale et patriarcale ?

LC : Ici à Milan il y a eu un événement important, une exposition organisée par Lea Vergine, d'ailleurs elle dit que cette exposition est née après avoir travaillé sur la Cartella. Cette exposition c'était...comment dire... comme une rupture. Je dirai vraiment une rupture.

LC : "L'altra metà dell'avanguardia" 1910-1940, 1981 l'autre moitié de l'avant-garde c'est à dire celles que l'on a oubliées dans l'histoire: les femmes.

LC : C'était au Palazzo Reale, pour nous ça a été une exposition très importante. Après ça ont émergé de nombreuses figures, par exemple chez les futuristes. Il y avait celle de Como...Comment elle s'appelle? Personne ne la connaissait...c'est pas Gina!

FP : Gina Roma ? Gina Pane ? LC : Peut-être Gina

Pane FP : Gina Pane...

FP : Gina Pane qui habitait à Paris, qui faisait des performances avec des scarifications...

LC : Non, c'est pas elle, c'était quelqu'un qui a été active entre les deux guerres, je crois vraiment quelle est de Como...

GRW : Donc grâce à cette exposition est apparue une généalogie, une généalogie des femmes artistes ?

FP : Oui, parce que l'activité de Lea Vergine a permis de sortir de l'ombre toutes les artistes et les personnalités de l'avant-garde. C'était un gros travail, parce qu'il n'y avait pas beaucoup d'informations...c'était difficile d'avoir des renseignements sur elles, même si elles étaient encore vivantes. Et le plus grand effort de Lea Vergine, ça a été de recréer la vie de leur oeuvre. Comme le disait

Lia, cette exposition ça été une sorte d'acte symbolique qui a immédiatement rendu visible les femmes dans l'histoire de l'art

LC : Vous êtes trop jeune mais la chose fondamentale c'est qu'il y a eu une "une coupure symbolique", Parce que grâce à cette exposition en Italie les femmes entraient là où auparavant, il n'y avaient que des hommes.

LC :...Ce geste de séparation a initialement permis la naissance d'une subjectivité féminine autonome. Et cette séparation c'est le geste qui a été voulu par nous dans la politique, dans l'art, dans la philosophie...Ici à Milan on a travaillé à un féminisme séparatiste. Ce n'est pas une coïncidence si c'est ici que se trouvait DEMAU, Rivolta Femminile et d'autres militantes...je sais pas comment dire...c'était un contexte... ça a été une nécessité.

Milan c'est un lieu où les femmes (artistes/féministes) étaient présentes

FP : La conscience dis...?

LC : Di sfruttata.

GRW : Disfruttata ?

LC : un mot de dérivation marxiste pour

dire...exploités

LC : La sortie de ce livre a eu lieu en plein 68, après elles sont arrivées à Milan et ont commencé à militer ici.

FP : À la librairie on venait pour discuter des idées du féminisme mais surtout de l'idée d'une subjectivité féministe.

À Libreria delle Donne et dans les

autres groupes notre priorité c'était de découvrir de quelle manière nous pouvions réinventer notre identité...

FP : Ce qui à été important pour l'Autocoscienza ici en Italie c'est l'in-

fluence de la littérature, des écrivaines, par exemple Virginia Woolf. On a davantage été inspirées par des textes que par des images d'artistes. À ce moment là en Italie, on n'avait pas véritablement d'esthétique du féminisme, ici à Milan on n'avait pas de gens comme Judy Chicago !

LC : ... en revanche à Milan il y a deux artistes américaines très importantes qui sont passées.

FP : Qui?

LC : justement Judy Chicago et Joan Jonas

FP : La Joan Jonas.

GRW : Judy Chicago est donc passée à Milan?

FP : Oui, Judy Chicago et Joan Jonas sont arrivées

ensemble.

Tu es sûr de Judy Chicago?

oui, oui

(Sonnerie de téléphone très forte)

- Pardon.

- Amour, je vais rentrer bientôt.

- Ça va oui.

- Ciao Ciao

29.10.17

17h00

36°

Les journées s'écoulaient mollement entre deux verres de Bitter Campari, une partie de boules et l'espoir de la pluie...Le mal vient de ce qu'on fait tout trop tard, on dîne trop tard, on joue aux boules trop tard. Alors le matin on ne peut pas se lever et on se baigne trop tard, tout ça recommence...

My dear,
 Tu vois
 L'autre soir
 I was so tired
 Et j'avais froid,
 J'savais pas trop comment m'habiller
 Ni si j'avais envie de sortir, d'ailleurs.

22:30: les openings se terminent c'est
 la bonne heure, je mets le réseau en marche.

J respecte la règle première, la règle Lee Lozano.

*Celle qui consiste à éviter progressivement mais
 avec détermination les cérémonies ou rassemblements
 officiels ou publics dans les «quartiers chics» et liés
 «au monde de l'art» de façon à poursuivre la recherche
 sur une révolution personnelle et publique totale¹.*

Azzedine Alaïa vient de mourir, tu vois

Je me suis dit maybe je vais mettre cette étrange
 combinaison en flanelle grise,

Bien longtemps que je me suis pas enfilée dedans

....

Je sais pas comment elle est arrivée dans mon dressing

Peut-être les bretonnes de Brooklyn?

FIRST TIME

Avant ce soir,

portée

le 23.12.2013

Un truc, style costar, bien structuré,
 épaules à largeur de hanches

Buste un peu lâche, puis très resserré à la taille.

Un truc qui ressemble à la photo *Totem et tabou*

Dorothea Tanning & Max Ernst

¹ Lee Lozano,
Pièce Grève générale
 (commencée
 le 8 février 1969).

Tout le rendu du vêtement tient dans l'assemblage
 de la veste et du pantalon qui ne se fait
 qu'à l'arrière.

Devant, tout est une question de boutonnage:
 pantalon emboîtant, taille haute, boutons au milieu
 avec la veste qui vient sceller la tenue avec
 un double boutonnage croisé.

Le style git dans les détails...

Avec ça sur le dos, le corps se met automatiquement
 en mode avion de chasse.

En milieu averti, on dit qu'on ne sait pas si
 la maison va pouvoir continuer à tourner sans lui:

Planning des collections hors saison, hiérarchie
 de travail horizontale, organisation du réseau
 quasi familiale.

My dear,

Tu vois,

Moi,

Le cul au chaud.

Dans la rue,

J pense au Petit Livre Rouge.

*Partout où je vais, je vois des perdants.
 Des inadaptés comme moi qui n'y arrivent pas dans
 le monde. À Paris, Londres, New York, au Maroc,
 à Rome, en Inde, en Allemagne. Je commence à voir
 les mêmes gens. Je pense que je vois les mêmes gens.
 Je me balade en regardant des inconnus en pensant:
 "je te connais de quelque part, mais je ne sais
 pas d'où"²*

Mais là,

My dear,

West coast bien au fraisloin du climat décharné,

On est là à travailler de manière charnelle.

On n'est pas à Paris, quoi!

² Constance DeJong,
Modern Love, 1977,
 Standard Editions
 imprint, réédition
 Ugly Duckling Presse
 et Primary
 Information, 2017.

My dear,
 You see
 The other night
 I was so tired
 And I was cold.
 I didn't know what to wear
 Or whether I wanted to go out, either

10.30 pm: the openings are over,
 It's the right time to put the system on
 I'll go along with the first rule: the *Lee Lozano* rule.

The one that involves *generally but determinedly* avoiding being present at official or "uptown" functions or gatherings related to the "art world" in order to pursue investigations of total personal and public revolution.¹

Azzedine Alaïa has just died, you see
 I said to myself maybe I'll put on that strange grey flannel suit,
 It's been a long time since I wore it

 I don't know how it arrived in my dressing room
 Perhaps the Breton women of Brooklyn?

FIRST TIME

Before that night, worn on the 23.01.2014

In the style of a suit, well made, shoulders
 as broad as the hips
 Bust a bit loose, then very tight at the waist.
 A thing that looks like the photo *Totem and taboo*
 Dorothea Tanning & Max Ernst

¹ Lee Lozano, *General Strike Piece* (started Feb. 8, 69 in process at least through summer '69).

The whole effect of the clothes is good:
 in the assemblage of the jacket and trousers
 which only happens behind.

In front it's all about buttoning: fitted trousers,
 high waist, buttons in the middle with the jacket
 finishing off the outfit with double crossed buttons.

Style resides in the details...

Wearing that, the body automatically puts itself in
 fighter jet mode.

In circles in the know, people are saying that
 nobody knows if the firm will carry on without him:
 planning collections out of season, horizontal work
 hierarchy, almost family-like network organization.

My dear,

You see ,

Me,

With a warm arse.

In the street,

I'm thinking of the little red book

Everywhere I go I see losers. Misfits like myself who can't make it in the world. In London, New York, Morocco, Rome, India, Paris, Germany. I've started seeing the same people. I think I'm seeing the same people. I wander around staring at strangers thinking I know you from somewhere, I don't know where.

But here,

My dear

West coast in the cool far from the gaunt climate,

We're here to work in a carnal way.

We're not in Paris, right!

² Constance DeJong, *Modern Love*, 1977, Standard Editions imprint, republished by Ugly Duckling Presse and Primary Information, 2017.

Fabienne Audéoud, *Le bien*
exposition présentée
à La Salle de bains, Lyon
décembre 2016 - mars 2017



Vue d'exposition, Fabienne Audéoud, *Le bien*, salle 1, 2016, La Salle de bains © La Salle de bains

Georgia René-Worms Entretien avec Fabienne Audéoud

Dans le cadre de sa nouvelle programmation La Salle de bains à Lyon a invité Fabienne Audéoud pour une exposition en trois «salles» successives, de décembre 2016 à mars 2017, sous le titre *Le bien*. Georgia René-Worms échange avec l'artiste à propos du projet.

Georgia René-Worms → Fabienne, j'aimerais qu'ensemble nous revenions sur cette exposition que tu as présentée à La Salle de bains, une descente dans ce qu'étaient ces trois salles: *Le bien, Le bien.. ou pas, Le bien, voir(e) le très bien..* Partant d'une réflexion sur le langage, tu y as envisagé le mot comme un virus autant moral que visuel, une injonction sociale positiviste qui s'imisce jusque dans nos garde-robes. Il me semble que toi, tu te situes davantage dans cet interstice pour explorer un certain plaisir lié au goût et aux objets, tentant de te tenir le plus loin possible du jugement. Dans tes dernières pièces, on rencontre une communauté de femmes fantomatiques qui habite l'exposition où le vêtement et l'accessoire de mode deviennent un énoncé, une sorte de parole incarnée. Peux-tu me parler de cette idée de *faire chair*?

Fabienne Audéoud → Envisager le mot comme virus implique l'idée que celui-ci «colonise» tout.

Des boîtes alimentaires aux bouteilles de vin, des pulls aux sacs à main, tout parle. «Ça» s'adresse à ceux qui lisent, qui consomment et à ceux qui portent ces mots, ces phrases. Le bien fonctionne comme une sorte de condensé de ce type d'énoncé (sur les habits, sur la nourriture, la pub...) alors que le «No To Crucifixions», qui est brodé sur certaines des pièces, inverse la morale des pendentifs représentant une croix, instrument de torture. On peut y lire une référence à la fois aux notions bibliques du «mot fait chair» de la Genèse et de la «marque de la bête» de l'Apocalypse s'inscrivant sur ce qui se porte, comme le font beaucoup de marques de vêtements ou d'objets contemporains.

Ce que j'essaie de faire, comme pour toutes mes créations, consiste à interpréter un «possible», un peu

comme un musicien jouerait une musique, parfois écrite, parfois improvisée. Il ne s'agit donc ni de questionner ni de montrer (qu'on sait)...

GR-W → Ça sent comment le bien?
FA → Cela devrait sentir bon... Bien bon...

La collection *des Parfums de pauvres* que j'ai présentée dans la première salle regroupe environ quatre-vingt bouteilles de parfums bas de gamme achetées à moins de cinq euros dans des magasins des quartiers populaires du 18^e arrondissement à Paris où j'habite ou lors de voyages à l'étranger. Je les choisis pour leurs noms et en fonction de leurs prix. Si les parfums ont eu dans l'histoire des connotations religieuses et culturelles différentes, c'est surtout leur rôle contemporain qui est mis en exergue ici. Les parfums dits de «grandes marques» (souvent de designers de mode mais aussi de parfumeurs spécialisés) symbolisent une forme de luxe, de plaisir et de bien-être. Par les noms qu'ils affichent, ils fonctionnent comme des marqueurs sociaux et expriment, pour les créations récentes, soit un certain air du temps soit des notions sociologiques que le marketing considère comme fortes, signifiantes ou porteuses. Dans cette collection, les noms sont parfois tristes, ridicules, prétentieux, inadaptés, violents. Ici encore, c'est le mot «virus» qui est mis en scène, celui choisi par le marketing. Bien qu'il soit difficile de ne pas y lire une triste interprétation du marché du luxe pour celui des pauvres, on peut aussi y voir une sorte de poésie contemporaine, en relief et au mur. Je ne crois pas qu'un seul de ces parfums sente bon... Malheureusement. Ce sont des parfums de pauvres.

GR-W → Ça se porte comment?
FA → Comme on porte une charge (*to carry*) un vêtement ou un parfum (*to wear*), un message (*to convey*) ou un personnage à la scène ou à l'écran (*to perform*). Pour la première salle, j'ai présenté douze tenues, sur un triptyque qui a changé quatre fois pendant l'exposition, avec une série de vêtements retravaillés, constituée de costumes de performances, de tailleurs réalisés sur mesure à Dakar et de pièces vintages très spécifiques, que j'ai mises de côté depuis longtemps, sur lesquelles sont brodés des mots ou des énoncés: «Le bien», «No To Crucifixions».

GR-W → Les vidéos, sculptures et peintures que tu produis portent toutes en elles cette notion de performativité, récurrente dans ton travail. Peux-tu revenir là-dessus?

FA → Oui, je préfère penser en termes de situation de ce qui se joue (*what is performed*), plutôt qu'en termes de critique, de didactique ou d'illustration et ma recherche s'articule autour de la notion du «performatif» (au contraire de la performance et de la façon de faire exister certaines prises de positions féministes, politiques, sociologiques...)

C'est toujours plus clownesque que dénonciateur. Il s'agit d'une approche très anglo-saxonne: je suis plus intéressée par ce qu'une œuvre fait (autant au spectateur qu'à un contexte plus étendu) que par ce que l'artiste veut dire. Dans le cadre du projet avec La Salle de bains, j'ai aussi pris un grand plaisir à développer mon goût. J'ai choisi les vêtements pour leurs styles, leurs coupes, la qualité de leurs tissus et non pour symboliser des classes ou des tendances, même pour l'ensemble «Chanel» fait main et trouvé aux puces pour quelques euros. J'adore mon goût... et j'aime beaucoup percevoir chez les autres qu'ils aiment également le leur.

GR-W → Dans la conférence-performance que tu as donnée pour la salle 2 sous le titre *Le bien ou pas*, tu explores la trahison du langage, quand il semble s'adresser à nous ouvertement alors qu'il s'agit plutôt de diriger l'interlocuteur vers un discours fermé-moraliste. À ce propos, la religion est une des thématiques récurrentes dans ton travail. Peux-tu me parler de ce rapport intransigeant à la croyance?

FA → J'espère que ce n'est pas intransigeant. Je suis née dans une secte protestante et j'ai dû dire «non»... Non à la façon dont on m'expliquait comment les hommes avaient été créés. Non, en tant que femme, je n'étais pas inférieure aux hommes parce qu'un dieu – qui avait écrit un livre où tout était dit, pour tout le monde et pour toujours, «le livre», «le texte», un dieu donc, m'avait faite sortir de la côte d'un homme pour lui tenir compagnie. Enfin, c'est plus compliqué que ça, mais mon «non» a dû être intransigeant, parce

que d'un côté je n'arrivais pas à y croire sans y croire et que d'un autre côté, j'ai quand même fait en sorte de ne pas totalement haïr ma famille. Il s'agit de dire non aux idées et pas aux gens. Je me suis par la suite beaucoup intéressée à l'Islam, au texte du Coran et à la manière dont il «se porte», et plus récemment, aux théories du «care».

GR-W → Nous sommes chaque fois amenés à réfléchir sur la manière de porter et donc, de donner à voir. Dans *Le bien, voir(e) le très bien...*, tu as présenté deux pièces dont une série de foulards qui reprend en partie tes peintures et des images d'archives d'André Morain, des vues de vernissages des années 1970; et plus loin ce slideshow *The Biggest Paintings Show-Ever*, un millier de peintures depuis 1900... Plus une des tiennes. Peux-tu me parler de ton rapport à l'exposition?

FA → Ma position d'artiste est souvent celle d'une musicienne: je joue quelque chose, un geste, une action. Je prends la responsabilité de ce que je «joue». Porter ce n'est pas donner à voir, c'est prendre la responsabilité de son discours. Nous n'étions pas toujours d'accord sur ce point avec La Salle de bains... Je ne sais pas ce qu'il y a à voir, je ne peux donc proposer que ma prise de position (comme pour la religion). Je n'ai surtout pas envie de montrer que «je sais». J'ai plutôt envie de créer un effet, celui d'un plaisir visuel qui correspond à la vulnérabilité, la tentative (qui se solde souvent par un échec chez moi) de comprendre, de parler, de peindre, de danser ou de rire.



Vue d'exposition, Fabienne Audéoud, *Le bien*, salle 1, 2016, La Salle de bains © La Salle de bains



Vue d'exposition, Fabienne Audéoud, *Le bien, voir(e) le très bien...*, 2017, La Salle de bains © La Salle de bains

& Anne D.

Anne Dangar, née à Kempsey (Australie) en 1885 et morte à Sablon (France) en 1951, est une peintre et céramiste d'origine australienne.

Partirai février si proposition certaine, 13 octobre 1929
Arriverai mai 2017 pour te rencontrer.

Par Georgia-René Worms

Il y a des poursuites qui se délient dans le temps plus que d'autres.

Je pensais pouvoir fantasmer une rencontre fantomatique avec Anne Dangar, là-bas dans les murs de sa poterie à Moly Sabata. Il s'avère que c'est beaucoup plus au nord que je l'ai trouvée et que je me trouve encore avec elle ce jour de juin. Jouer au *ghostbuster* n'est pas sans danger, il est possible de se faire tout entièrement ingérer par le sujet de la poursuite.

Notre relation est semblable au comportement si étrange de cette plante marine qu'est l'*anemonia sulcata*, sorte de boule visqueuse verte ou rouge que l'on cueille une fois en fleur dans les bassins d'eau de mer. Comme nous, l'*anemonia sulcata* peut se déraciner brusquement et nager loin, puis s'implanter dans une nouvelle eau, un nouveau territoire. Elle a fait 16900 km de train et d'avion. Nous avons fait 1040 km entre le Rhône et l'Odé et parcouru 80 années pour nous croiser à l'entrée d'un atelier de grès traditionnel de porcelaine utilitaire.

Anne D. est une femme toute blanche, je ne le savais pas avant de décider de la poursuivre : aller à la rencontre d'un fantôme lui-même déguisé en fantôme n'est pas simple. Anne D. a les cheveux blanc et une robe blanche. Elle sera comme ça à chacune de nos rencontres, elle est comme ça sur les photos aussi. Anne D. dit qu'elle aime le design, elle dit *pour moi le design est le plus précieux des pouvoirs de l'art*¹, on est en 1927 ou en 2017, enfin je sais plus. Elle dit que le design c'est l'harmonisation de tous les aspects de la vie,

des objets usuels, de l'architecture et qu'il faut tendre vers une fusion de l'utile et de l'esthétique.

Anne D. est peintre, elle a des maîtres, mais on n'en parlera pas ici, parce qu'il y a un écueil à éviter c'est "elle est l'élève de...". Anne D. est puissante, elle permet de faire vivre les choses, les gens. Anne D. sait s'inventer une économie quitte à bouleverser sa vie, son travail, pour que l'ordinaire soit juste... On ne tirera pas de conclusion sur Anne D., on s'en tiendra uniquement aux faits, rien qu'aux faits.

Elle dit *ce sont les porcelaine ordinaires de tous les jours que j'aime. Ici les pièces de salon sont exquises aussi, mais beaucoup de femmes à Sydney s'amusent à faire ce genre de choses. Mais les casseroles, la vaisselle quotidienne, les pots de cuisine, les services de petit déjeuner, les théières de tous les jours!!! Oh ils sont épouvantables en Australie! On se réfugie dans le blanc, car les couleurs et dessins sont affreux. Eh bien – je voudrais apprendre comment faire ces choses ordinaires – si j'ai le temps.*²

Anne D. arrive ici en 1930, sur un malentendu croyant venir enseigner la peinture, elle arrive dans une communauté essoufflée; là, *de l'autre côté du Rhône, à Sablon dans une maison Louis XVI avec perron et balcon. Un assez grand jardin avec bassin, beaux arbres, enclos et bâtiments de ferme, un lieu – commode*³... Dont on dit que des nones y ont vécu dans les caves, installées ici pour se faire emporter en cas de crue par la montée de l'eau du fleuve et accéder directement au paradis... C'est ce que l'on me raconte à table dans le jardin – d'ailleurs je ne suis pas la seule à poursuivre Anne D.B.⁴, l'homme qui est assis en face de moi rentre pour la pre-

1-2 Lettre D'Anne Dangar à Mme Henry Crowley, 28 février 1927; *Grace Crowley Papers*, Mitchell Library Qidney, vol.VII.

3 Lettre d'Albert Gleizes à Robert Pouyaud. Pouyaud est un élève de Gleizes, il participe à la fondation de Moly Sabata en 1927. Envisagé au départ comme un "couvent laïc", sorte de communauté d'artistes en rupture avec la vie citadine vivant en autogestion économique grâce à leur art ou à des productions agricoles comme l'apiculture.

mière fois dans la bâtisse. À force de l'avoir contournée, étudiée il la connaît par cœur, il sait tout ce qu'il s'est passé. Comme elle, il a fait les 16900 km de vols.

Anne D. nous transperce tous, comme si elle dégageait un esprit, une force vitale, animant aussi bien les êtres vivants que les objets. Ce n'est pas uniquement de la poterie qu'elle fait, c'est une force animiste qu'elle diffuse. A table, la présence d'un saladier, d'une assiette, catalyse toutes les énergies, peut-être la même que celle qui l'habitait au travail et qui faisait que *chaque décoration arrive comme un ca-*

4 Bruce Adams est un historien de l'art Australien, il est l'auteur de *Rustic Cubism: Anne Dangar and the Art Colony at Moly-Sabata*. University of Chicago Press, 2004

5 Lettre d'Anne Dangar à Grace Crowley, 31 octobre 1939, dans *Topliss*, op.cit. Note 4, p.2016

6 Omar Khayyâm, *Les Quatrains d'Omar Khayyâm*, XI-XII^e siècle.

*deau offert par l'amour de la forme créée sur le tour. Je ne fais plus de dessins préparatoires maintenant mais prends mon tout petit bol ou pot avec une attente heureuse, le remets sur le tour & en un moment il me dit ce qu'il lui faut. Ce qu'il lui faut*⁵, les petits pots d'Anne D. sont donc vivants, ils lui parlent comme elle me parle et comme elle a aussi un jour dû entendre le quatrain de l'écrivain et savant persan du XI^{ème} siècle Omar Khayyâm, lui murmurer les mots qu'elle a peint au-dessus de son établi de travail:

*Hier, au marché, il y avait un potier
Malaxant sans répit sa motte d'argile.
Mon oreille intérieure l'entendit*

*[soupirer et gémir:
«Frère, traite-moi avec douceur.
[Jadis, j'étais comme toi.»*

Georgia René-Worms (1988), diplômée de la Villa Arson en 2014, est auteure et curatrice. Elle vit et travaille à Paris.

N
E
O
-
M
E
D
I
E
V
A
L



«The workbench in the pottery studio at Moly-Sabata».
Photo: Susan Paull. Fonds Albert Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.



Anne Dangar, *Pont de Sorrières*, 1934. Glazed earthenware, h. 4.5 x dia. 37.5 cm. Signed "MSD." Private collection, France.
Photo: Susan Paull Fonds Albert Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.



Plate, *Maternité*, après 1934. Terre cuite vernissée. H. 5.5 : D. 45.5 cm
Fondation Albert Gleizes, Fonds Albert Gleizes, Bibliothèque Kandinsky, Centre Pompidou, Paris.



Je t'avais dit de ne pas m'appeler mais que de toute façon, je ne serais probablement pas joignable pendant quelques jours. À la fin de la semaine dernière, je me suis décidée pour descendre à Rome et puis un peu plus au sud.

Là en ce moment, je suis dans un état transitionnel, je crois que c'est exactement ça que je suis venue chercher ici, pas le plus, pas le moins que procure l'expérience, juste cette puissance qui te traverse quand tu es entre ce que tu as connu et ce que tu vas connaître. Il faudrait inventer un pronom pour les gens qui sont en transition, ceux dont les corps glissent d'une atmosphère à l'autre, dont les organes vont devoir s'habituer à un nouvel écosystème. Un pronom qui contiendrait ceux qu'on a laissés et ceux à venir. Un pronom organique, quelque chose comme du slime. Une sorte de boue qui accompagne les temps et les verbes.

Je suis à la marina d'Anzi. Les traversées en hydrofoil sont toujours violentes pour mon organisme, je crois que l'idée de pouvoir voler et flotter à la fois me dépasse.

L'idée d'aller là-bas, c'était pour essayer de « toucher » une histoire, comment en s'éloignant seul on a la capacité de fonder mieux avec les autres. J'avais envie de marcher sur Ponza, voir où c'était monté en lui, faire un pèlerinage sur ses traces, être là dans sa base arrière européenne des années soixante-dix. Je ne sais pas comment j'ai connu son travail, peut-être les lectures de Susan Sontag? Ou je suis tombée sur un catalogue à la bibliothèque de l'école?

En tout cas, ça a vite tourné à l'obsession, à la limite de l'obsession amoureuse, j'ai stalké Paul Thek, littéralement. Donc, il est arrivé que j'emmène des copines au musée pour

embrasser un des *Technological Reliquaries* de 1966, qu'ils conservent. Le fait que le musée soit trop bas de plafond permettait une certaine intimité avec la sculpture. Une longue pièce, un coffrage en formica et plexiglas vert citron, vert formol, parfaitement produit, presque industriel, le centre pris entre deux plaques de métal chirurgical un simulacre moulé de chair crue.

Je ne sais pas exactement ce que ça me faisait, mais ça le faisait, entre désir morbide et excitation générée par le minimal et l'anguleux, une envie qu'ici dans le musée ça suinte, que les corps prennent place et bougent. Et c'était peut-être ça l'idée de Paul Thek, ce qu'il a expliqué à un journal hollandais : à ce moment-là à New-York, *il y avait une telle tendance en faveur du minimal, du non-émotionnel, même de l'anti-émotionnel, qu'il voulait dire de nouveau quelque chose à propos de l'émotion, à propos de la face horrible des choses. Il voulait ramener les caractéristiques crues de la chair humaine dans l'art.* Avant de venir ici, à Rome, j'ai souvent repensé à lui, parce que j'ai eu l'impression que l'on manquait de chair, et d'émotion, mais que la face horrible des choses, on était bien dedans. Que l'interprétation, l'explication prime plus que l'expérience de la subjectivité. Le sentiment que, Paul B. Prédiado avait bien raison, nous étions entrés dans l'ère du *nécro museum* et qu'il est venu le temps d'occuper collectivement le musée (...) et qu'il puisse fonctionner comme le Parlement d'une autre sensibilité.

Le Parlement, le lieu où l'on parle où on échange où on prend des décisions ensemble, communément; cela m'a amenée ici à Ponza 40° 54' 00" nord, 12° 58' 00" est, là où Fellini a tourné en 1969 *Satyricon*, le déclin de l'empire romain, l'avènement du plaisir, des hermaphrodites et de la bisexualité. Ici où les bains de mer sont trop chauds, trop

salés et déposent sur la peau un film poisseux, composé de micros grains de sel qui se cristallisent au séchage.

Ponza, ici même où en 68-69, les prémices de *the artist's co-op*, la coopérative de l'artiste, ont émergé. Une sorte de poulailler où chacun produit des éléments pour un projet commun, pour un lieu et son histoire spécifique, une œuvre construite et vécue participativement. Où le musée devenait l'atelier de Thek et des *co-op*, lieu de travail et lieu de vie, jour et nuit.

Après la période des *Technological Reliquaries*, Thek disait *se sentir comme un membre plutôt inutile de la société, produisant de plus en plus d'artefacts raréfiés tandis que l'enfer était en train de se préserver (...) il n'avait aucune idée de ce qu'il devait faire, ni de comment, ou même s'il devait faire quelque chose. Le rôle de l'artiste tel qu'il lui avait été présenté, était simplement insuffisant.*

Tu vois, *artist's co-op* incarnait cette possibilité de pouvoir dans un temps et des espaces donnés, créer ensemble, loin de la productivité et de la stratégie, des œuvres trop fragiles pour être assimilées par la logique économique de l'institution et du marché. Je te raconte tout ça parce que je crois que la force de la communauté, c'est d'être à géométrie variable, de concentrer des tensions dans les prises de décision, ne pas être pérenne, être organique et en mouvement, que la communauté ne soit pas juste une structure immuable et que l'intensité soit au zénith quand ça s'arrête, que ce qui reste ne soit pas quantifiable.

Je vais te laisser, je suis au *bar turismo* de la marina, ils viennent de me servir des beignets d'anémone de mer.

En Méditerranée *l'anemonia sulcata*, se cueille verte et en fleur. Elle est masculin(e), féminin(e) ou hermaphrodite, sa reproduction a lieu quand un lâcher de gamètes mâles et femelles a lieu simultanément dans une colonne d'eau.

Elle a l'avantage d'être autotrophe et hétérotrophe, elle n'a pas besoin de vivre au contact d'autres molécules organiques pour se développer. *L'anemonia sulcata* peut se déraciner brusquement et nager loin en cas d'attaque.

C'est l'état dans lequel je me trouve en ce moment.



p. 217 : Musée d'Art Contemporain de la Ville de Marseille, Georgia René-Worms, Laurie Charles, juillet 2012.

Chicken Coop + Distant Island, 1973-1975, acrylic painting on newspaper, 57,8x83,8 cm. L'orthographe de *co-op* est une contraction entre coopérative et coop, le poulailler en anglais. Le groupe composé de Michèle Collison, Tony Schümmer, Franz Deckwitz, Edwin Klein, Ann Wilson, Peter Hujar, Sergio dei Vecchi a été particulièrement actif entre 1969 et 1973, avec les expositions *The procession/The Artist's Co-op* au Stedelijk Museum, Amsterdam 1969, *Pyramid/A Work in Progress*, Moderna Museet Stockholm 1971 et *Ark, Pyramid, Easter*, Museum of Art Lucerne, 1973.

La figure du poulailler comme espace de partage et de vie est récurrente et apparaît en 1968 avec The Chicken Coop, sorte d'espace dans l'espace où une cage en grillage, partiellement recouverte de papier journal et de différentes photos reflète l'architecture de son atelier.

Un *Fishmann* P112 ou 113 ou 155, je préfère celui avec l'arbre. Le *Fishmann* est exposé pour la première fois en 1969 à la Stable Gallery de N.Y. et annonce la collaboration avec Ann Wilson qui fera partie de *Artist's Co-op*. Pièce prophétique du corps de Thek pris dans l'élan d'un plongeon et accompagné de bancs de poissons dans son avancée. *Fishmann* a été moulée avec l'aide de Sergio dei Vecchi et annonce la phase européenne. Dans un entretien à Harald Szeemann en 1973, Thek dit que « La plupart des gens pensent qu'il s'agit de la figure d'un noyé. Pas pour moi. C'est une figure volante suspendue en l'air par les poissons. Les poissons étaient simplement mes amis ». (cf. Paul Thek, *Artist's Artist*)

...et en dernier cette page de garde de la maladie comme métaphore de Susan Sontag. L'écrivaine Susan Sontag et Paul Thek, se sont rencontrés en 1959 à N.Y. et ont entretenu une longue relation épistolaire entre 1965 et 1987, consultable dans Paul Thek: *Artist's Artist* sous le titre de "Dear Baby-Dear sister-Dear Susan". Sontag a dédié ses textes contre l'interprétation (1966) ainsi que le sida et ses métaphores (1989) à son ami.

Vue de l'exposition *Oublier l'architecture: 25 ans d'architecture à Vassivière*, été 2016
Photographie: Aurélien Mole



Ernesto Sartori, *Lo spazio tra di noi*, 2016
Production du Centre international d'art et du paysage de l'île de Vassivière, Photographie: Aurélien Mole



Georgia René-Worms

Disons que c'est une sorte de huis clos à ciel ouvert. Les corps s'étalent sur une pelouse. Par çà et là, chacun de nos protagonistes tient dans ses mains des instruments longs et métalliques. Certains font avec des incisions dans la peau de leurs amis, pour retirer les bêtes qui se sont insidieusement glissées entre l'épiderme et le derme.

Parasiter un territoire, transformer ses propriétés, lui offrir une nouvelle fiction. Un lac. Au milieu: une île se forme, une île est bâtie. Exproprier, détruire, faire venir l'eau, c'est le temps de la vie électrique. L'étendue à perte de vue, donne sur des hectares de nature.

Ils avancent, toujours l'objet métallique à la main, tous ne sachant pas que ce paysage est uniquement né de la volonté de l'homme, de l'histoire de l'industrialisation.

À un moment, il a fallu se décider à lui offrir une histoire, lui inventer un patrimoine.

À mi-temps entre elle, l'île et eux. Plus au Sud, après la chute du régime totalitaire, à Rome, à Milan, ils se réunissent pour fonder la *tendenza* avec pour objectif de créer une architecture qui jouerait avec les apports stylistiques de chaque siècle. Assembler comme dans un collage et réactiver une mémoire collective. Quand il construit, *The Ghost Builder* souhaite nous faire rejouer quelque chose de déjà vécu, faire ressurgir une mémoire endormie en nous, celle que seules nos cellules peuvent reconnaître par réaction à une couleur, une forme, une texture. Ici il s'impose, le paysage change: un paquebot, un phare, jouer jusqu'au bout l'absurdité de l'homme qui a voulu *trucare* son monde.

Avec leurs lames à la main, ils avancent groupés, foulent l'herbe, puis les gravillons, puis le béton. Face à eux, comme une injonction en lettres capitales, est inscrit: OUBLIER L'ARCHITECTURE.

Pousser la porte. Et tout de suite, *Lo spazio tra di noi*, l'espace entre nous. Des îlots se forment, découlent les uns des autres, raides, anguleux, géométriques. Les couleurs sont douces, semblent légères mais c'est rugueux, la minutieuse organisation des objets dégage une chaleur presque humaine. Un désir de devenir microscopique pour aller vivre au milieu de ces formes se fait ressentir, vivre à la taille d'une poche.

Peut-être qu'ils pourraient changer de format, peut-être que plutôt que de regarder du dehors, il serait possible d'aller vivre dedans, devenir soi-même le parasite de l'œuvre, ressentir par porosité.

Traverser le paravent, se deviner les uns les autres à travers ses pans de vitres fumées, avec nos mouvements faire danser les aplats de couleurs, devenir un troisième plan dans l'œuvre.

WOW. Il y a un certain plaisir à se placer comme un voyeur invisible au milieu de l'exposition, de très haut accolé au mur, observer plusieurs scènes disséminées dans l'espace: une place, des arcades, des groupes qui se forment pour attendre et partager ensemble l'ennui d'un après-midi zénithal. Plus loin, seul le regard peut donner une existence au geste, les mouvements filmés sont les seuls témoins d'une construction furtive.

Le dehors se rappelle à nous, par des gestes qui évoquent le passage: des chaussures, des embauchoirs figés ou pris dans la cire.

De multiples couches de sables, de différentes couleurs et textures rappellent des strates de construction, la trace de rites initiatiques? Dont la seule indication de lieu serait leurs diverses natures. Le déplacement, l'érosion du temps continuent à se faire sentir dans un grand drap comme déteint par le soleil du jaune au vert, les matières animales et minérales se mélangent à des billes de plastique, symbole d'une matière de la modernité, chaque jour recraché par nos eaux. Un à un, ils se mettent à quatre pattes, comme pour admirer la matière qui se mue. Ils pensent aux mouvements de l'eau, aux courants qui dans leurs flots façonnent et ingèrent comme un intestin géant.

Ils sont obnubilés par la possible invasion d'un corps par un autre. Contrairement à ce qu'ils pensaient en arrivant ici, l'insularité ne permet pas

le retrait, elle demande une extrême attention, à toujours être en veille. L'île est anthropophage, elle a besoin de les manger pour construire son histoire. Ils disent que l'objet en métal ne pourra pas toujours les protéger. Aglaé, la moins peureuse de tous, se relève et tente d'emmener les autres vers l'extérieur avec elle. Comme le geste qui marquerait l'acceptation d'un changement de nature; tous à la verticale, ils jettent les uns après les autres leur instrument dans une grande bassine. Ensemble, ils pénètrent dans le vertigineux danger de la métamorphose.

& LC

Lorraine Châteaux

Par Georgia René-Worms

[36°]

Le thermomètre affiche 36° cet après-midi. L'année passée, le travail, les objets qui le contiennent, ont coupé l'organisme en deux parts: tantôt langoureuse-allongée dans un lit – le dos qui se scie – ou assise – les jambes qui se perdent. La toile du fauteuil brûle, mais c'est un certain confort retrouvé. Une toile tendue sur quatre structures de métal laqué en noir, le AA, un modèle de fauteuil de la fin des années 30 ; objet qui a établi le gabarit du confort de mon corps. Il a en quelque sorte choisi quel serait mon standard. (...) Et c'est peut-être cette première mémoire du corps et de l'objet qui me rend si proche de Lorraine Châteaux. Un jour, Bruno Munari a fait une très belle pièce, puis un très beau texte: *de la recherche du confort dans un fauteuil inconfortable*. Munari propose l'idée d'un design attentif où il faudrait perfectionner chaque objet et chaque meuble, sans faire des milliers de variantes et sans qu'il suive la mode, mais en les améliorant dans tous les sens du terme.

[En technicolor]

Ma première rencontre avec le travail de LC tient en quelques phrases, celles qui accompagnent encore chacune de ses expositions, où elle raconte avoir vécu dans les immeubles Renaudie et Gailhoustet d'Ivry dont l'architecture en pointe ou en étoile ne permettait pas au mobilier de s'encastrier correctement. LC serait donc une artiste dominée par un espace dans lequel la possibilité de faire rentrer toute forme serait une action vaine. De cette situation, elle aurait fait le choix de devenir une habile analyste des formes et des matières qui l'entourent. Une

ingéniere convertie à l'art conceptuel refusant d'ajouter un seul objet à notre monde. À la fonctionnalité de l'objet elle aurait préféré l'inefficacité, l'improductivité. Regardeuse alerte d'une évolution graphique des objets aux fonctions les plus simples, elle se serait lancée dans une exploration, en Technicolor, de leurs possibles techniques de façonnage pour en démontrer l'aberration. LC pétrifiait la mode de ses objets d'études en les faisant basculer dans un autre temps: celui de la sculpture.

[Ça souffle, ça brume, ça humidifie, ça vapotte]

LC absorbe par la couleur, appelle par la forme, touche dans les plus profonds souvenirs par ses matières. Un va et vient se dessine dans les gestes de production: inspirer-expirer, des matériaux en constantes circulations. Un désir de rejouer une forme plusieurs fois, de l'exploiter à travers différentes techniques et, par le même geste, de mettre en perspective différentes économies: industrielles, artisanales ou manufacturées. Espièglement, par le processus avec lequel elle produit ses *sculptures-objets*, LC fait appel à nos sensations, éveille le désir de pouvoir réinjecter ses œuvres dans nos paysages quotidiens sachant bien que l'absurdité de ses sculptures rendra toute relation à nos corps et nos espaces impossible. Au delà de l'aspect relationnel, c'est la politique de circulation et de représentation des objets que LC soulève, nous mettant face à notre responsabilité de producteurs. Indéniablement elle interroge: l'art est-il un produit de consommation comme les autres?

[07.15, Triangle de Choisy]

Encore une histoire de chaleur juilletiste. Après un déjeuner, LC m'emmène faire un tour sur l'avenue de la porte d'Ivry. Nous entrons dans le temple de la surproduction d'objets faits de contresens: des statuettes zen en plastique, imitations de pierres rares produites en série, précieuses céramiques aux faux cobalts. Son regard se pose minutieusement sur chacun



Lorraine Châteaux, *Sans titre*, 2011, terre crue, dimensions variables.



Lorraine Châteaux, *Samsung*, 2014, aluminium, impression laser sur adhésif, 25 x 18 cm.
© Paul Nicoué / Le Commissariat Exposition hotspotVA, commissaires: Julien Bouillon et Treize, Le Commissariat, juin 2014.

code
southway

&
L
C

L
O
R
R
A
I
N
E

C
H
Â
T
E
A
U

—
G
e
o
r
g
i
a

R
e
n
é
-
W
o
r
m
s



Lorraine Châteaux, *Osmosoft*, 2016, bois, peinture acrylique.
Exposition «Osmo Soft», mars 2016, Les Ateliers, Clermont-Ferrand.

Octobre 2016 — Avril 2017

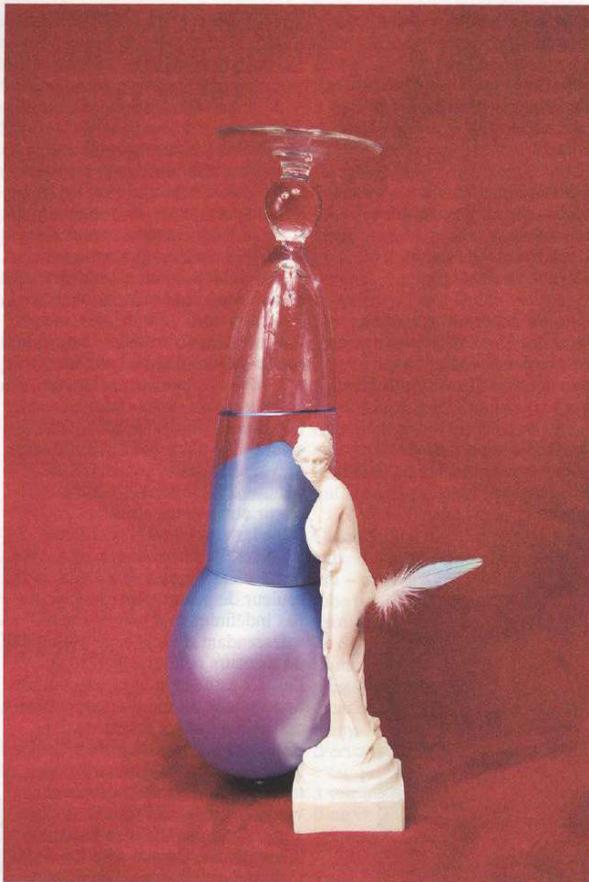
des objets, analysant leur forme et origine. LC est en repérage. C'est par ce type de séances de glanage que peut naître une nouvelle pièce. Quand elle prend un objet dans ses mains et me le raconte, c'est tout un savoir, une histoire anthropologique de son origine à son absorption par les traditions populaires, qui se déroule devant moi. Dans ses installations qui prennent l'aspect de stands – forme emblématique du marché de l'art – LC reproduit cette idée du grand déballage, tirant profit de la mince frontière qui existe entre histoire de l'exposition et exposition marchande. Le spectateur se re-

trouve pris, comme acteur d'une expérience, au milieu de peintures murales, socles, éléments d'ornementation et sculptures. Loin de leur utilité première, comprendre par la matérialité. LC, l'ingénieure, proposerait donc au spectateur l'expérience d'un espace complètement autre, telles les hétérotopies de Michel Foucault, une contestation mythique et réelle de l'espace où nous vivons.

Georgia René-Worms (1988), diplômée de la villa Arson en 2014, est auteure-artiste-curatrice indépendante. Elle vit et travaille à Paris.



Lorraine Châteaux, *La salle des montres*, 2015, matériaux divers. Art-O-Rama Artfair, Show room 2015, la Cartonnerie - Friche la Belle de Mai, Marseille.



CAROLINE CUTAJA

- 1 Parole de la chanson « Démoniste » de Bibamba
- 2 Raphaël Barontini né en 1986, vit et travaille à Saint-Denis

CHEVAL DE TROIE

Fin d'après-midi.

L'avenue est longue et sinuose, plutôt une route d'ailleurs.

Le goudron est bouillant, comme s'il venait d'être coulé. Canicule du soleil en haut et celle du goudron qui cuit en bas.

La bordure d'une métropole capturée au milieu d'un grand canyon...

Les roches rouges qui bordent la route avec les arbres secs ne font que renfermer la chaleur, faire stagner les vapeurs.

Il y a dans l'air quelque chose de faux, comme si ça sortait d'une bouteille en plastique transparente, un sac à ordures avec dedans des souvenirs de mauvais road movies.

Sur la route... ici... île... île sont uns et plusieurs.

M

J'avais quand même essayé d'évoquer comment ça pouvait faire mal le fait d'être trop regardé, d'être trop vu. Comment ça pouvait brûler la peau. Et que c'est aussi une façon de se cacher. Le fait de s'habiller en sœur de la perpétuelle indulgence, c'est une façon d'être anonyme, de ne pas être reconnu, s'il y a une photo de toi dans le journal, tes collègues ont moins de chance de te reconnaître. Cet anonymat derrière le trop de maquillage. C'est l'opposé du quotidien.

MIKAELA ASSOLENT, FLORA KATZ, GEORGIA RENÉ-WORMS

des reproductions, Raphaël Barontini utilise de nombreux supports, de techniques de diffusion et de traitement de l'image afin d'engager un jeu de composition entre l'objet décoratif, mortuaire, funeste et rituel. Ses œuvres arborent une connotation à la fois festive, ornementale, cérémoniale et politique. Croisement entre fétichisme et idolâtrie, il se réfère également aux arts de la divination issus de la religion vaudou par l'utilisation de franges, de perles, de paillettes pour ses bannières-peintures. Une séduction est à l'œuvre rehaussée par des couleurs criardes, des matériaux postiches et clinquants pour un scintillement d'une révolte historique et visuelle en devenir. La parade continue...

des rituels enfouis, les Black Panthers se réfèrent à tout un pan historique et sociale de l'apparat de guerre et de l'activisme. Ils ont nourri l'imaginaire insurrectionnel d'images : impact de l'image révolutionnaire, utilisation de slogans, portraits des leaders du parti avec des apparats guerriers mêlés à des objets d'art africains. De ces tenues uniformes fusionnant la vie et le combat, le souci de l'apparence a clairement appuyé les luttes et les revendications du mouvement Black Panthers.

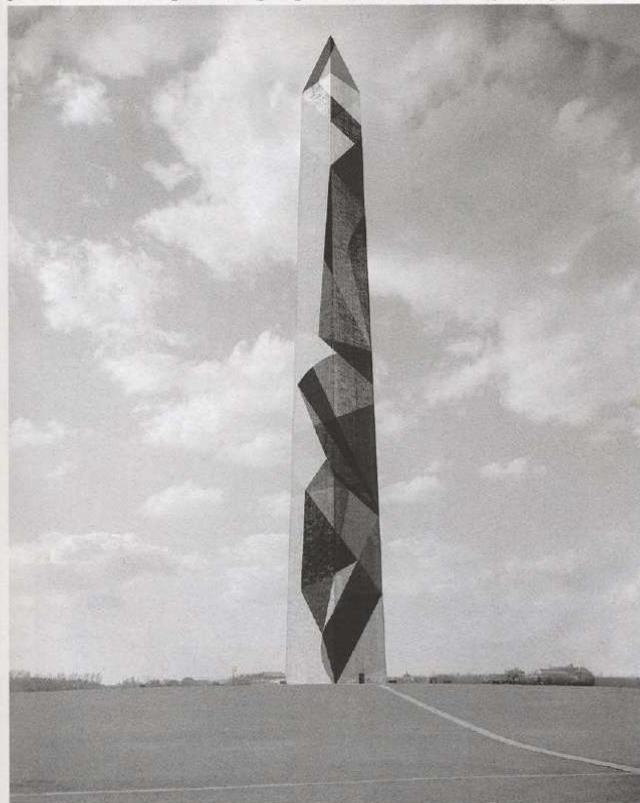
Ces nombreuses représentations iconiques - images résistantes, images de résistance - liées au mouvement Black Panthers ont été répertoriées et récupérées par l'artiste Raphaël Barontini² au sein de différentes installations (une de ses récentes expositions s'est intitulée « Parade », une immense

installation de bannières présentée à la Fabrique de la Ville à St Denis en mai 2014). Point de collision entre le réel et l'onirique, le passé et le présent, l'occidental et le «sauvage», Raphaël Barontini use d'une posture pop hybride faite de métissages culturels afin de questionner l'héritage pictural. Décloisonnant les références de la peinture académique par son rapport à la statuaire et à l'image sérigraphiée ou numérisée, il emprunte des enjeux à l'afro-futurisme, pont entre la technologie et les racines, la musique traditionnelle et la musique électronique, l'histoire de la communauté noire et la métaphysique. Raphaël Barontini réinterroge le style de la nature morte avec des objets se référant aux rituels vaudous et à l'imagerie empruntée à l'Histoire de l'art classique au sein de compositions numériques imprimées sur toile. Au sein de cette ré-interrogation critique sur le statut

(...)
Et toi Flora tu avais repris le maquillage.

F
Oui, à partir de la dernière phrase de Georgia qui évoquait une marque de maquillage, j'ai souhaité développer l'indication de travestissement. L'imaginaire populaire des parades est souvent composé de ces corps extravagants et extatiques, il y a quelque chose de dionysiaque qui se joue au cœur de ces événements, et le maquillage en fait partie comme marque d'unité. Tout se passe comme si, à partir du groupe,

philosophe espagnol Paul B. Preciado. Situé entre l'essai et l'autobiographie, ce livre prend pour point de départ une expérience qu'elle (à l'époque Paul s'appelait Beatriz) mène sur son propre corps, l'application de testostérone en forme de gel et le récit de ses effets. En marge d'une prise médicalisée, Preciado applique le gel non pas pour devenir un homme mais « pour trahir ce que la société a voulu faire de moi ». Elle se dit appartenir au groupe d'usagers de la testostérone qui se proclament « pirates du genre », gender hackers : « Nous sommes des usagers copyleft :



LOUIS-CYPRIEN BIALS & CHARLOTTE MOUJIER

nous arrivions à aller au-delà de notre propre identité pour en recouvrir une autre, celle composée à partir du corps de la manifestation, qui néanmoins reste informe, difficile à saisir. En fait le corps de la manifestation pourrait être ce paradigme de l'être multiple, fluide et libre. Cela m'a immédiatement évoqué un livre que je le lis en ce moment, Testo Junkie (2008), écrit par le

nous considérons les hormones sexuelles comme des biocodes libres et ouverts dont l'usage ne doit être ni réglementé par l'état ni confisqué par les compagnies pharmaceutiques¹. L'agir comme pirate du genre m'a beaucoup inspiré. Tout comme chez Virginie Despentes et Monique Wittig, on trouve dans ces écrits une forme d'empowerment, de capacité d'agir. Le vocabulaire

de la guerrière (chez Wittig) ou celui du pirate chez Preciado inspire la possibilité de déjouer les catégories, de pouvoir être actif, mouvant par rapport à son environnement et ses instances, qu'ils soient internes ou externes. Il était intéressant d'éprouver ce langage dans le contexte d'une manifestation.

Des débris traînent comme si un tableau était passé à la déchiqueteuse, des cotillons des laids de tissus et parfois au sol, île bute sur de minuscules boîtes en plastique remplies de couleurs notées Max Factor make up.

Au cœur de la sueur les fards secs sont devenus de longues traînées grasses.

Il y a les bras levés, les sourires tendus vers le ciel, les corps en mouvement qui se font et se défont. Les paillettes, les éclats de rose, le vert, le rouge s'imprègnent de chair en chair, portés par le son assourdissant des enceintes.

C'est comme ça que là plus bas, je, tu, nous se sont dissous pour devenir île.

Une identité changeante, qui se soustrait, s'additionne, s'étend, diminue.

Dans un ensemble infini, des parties se dessinent : chacun suit son char, sa cadence, ses couleurs... Et s'il n'y avait pas de chars mais juste une masse aux formes insaisissables ? Île est un pirate des castes, un hacker des catégories. Île vogue sur les eaux claires pour les troubler de son inconstance. Un organe sans corps, maquillé de couleurs et d'accessoires qui donnent lieu à des personnages en parade, finis et éphémères. Comme les squamates, île dépose ses mues le long de la route.

M

Ce que je trouve intéressant par rapport à ce que tu as dit c'est que Paul B. Preciado écrit que la testostérone s'imprègne dans la peau, et d'ailleurs c'est pour ça qu'on peut l'utiliser en gel, elle pénètre la peau et elle pénètre le corps. Sur le mode d'emploi du testo-gel, c'est bien écrit qu'il ne faut pas avoir de contact peau à peau avec une autre personne, ou alors il faut prendre une douche avant car sinon l'autre personne risque de recevoir aussi de la testostérone par contact

de la chair contre la chair. Et là dans le texte il y a cette idée de paillettes, de rose, de vert, qui s'imprègnent de chair en chair, le maquillage va de personne en personne parce qu'on se prend dans les bras, on se colle les uns aux autres et le maquillage s'éparpille sur chacun de nous. Apparemment la testostérone « au naturel » peut se transmettre aussi de peau à peau. J'aime cette idée qu'en étant à l'intérieur d'un groupe qui manifeste, notre organisme s'en trouve hormonalement modifié. Les barrières qui font de nous des entités autonomes tombent par un processus organique d'assimilation à un groupe.

F

Oui, tout à fait, l'idée de transmission fluide et de virus est au cœur de la manifestation tout comme de la prise de testostérone. C'est important. Au-delà du maquillage, le slogan ou la danse incarnent aussi une forme de viralité. Quelqu'un commence à lancer une phrase, les autres la répètent, et cela se transmet comme une rumeur, de manière sourde et instinctive, sans règle préétablie; il s'agit seulement d'un corps qui se constitue par l'écho, le mouvement. Georgia, au tout début de notre conversation sur ce texte tu avais évoqué le travail de Sonia Delaunay qui ne se concentrait pas seulement sur l'objet mais aussi sur toutes les formes quotidiennes. Il y avait aussi comme un passage, une transmission, un virus qui s'opérait entre l'objet et son environnement, l'art et la vie.

(...)

Et du coup Mikaela, j'étais super heureuse quand tu as repris le texte et que tu as introduit ce fle et le problème de la définition de ce groupe, son genre, son identité.

M

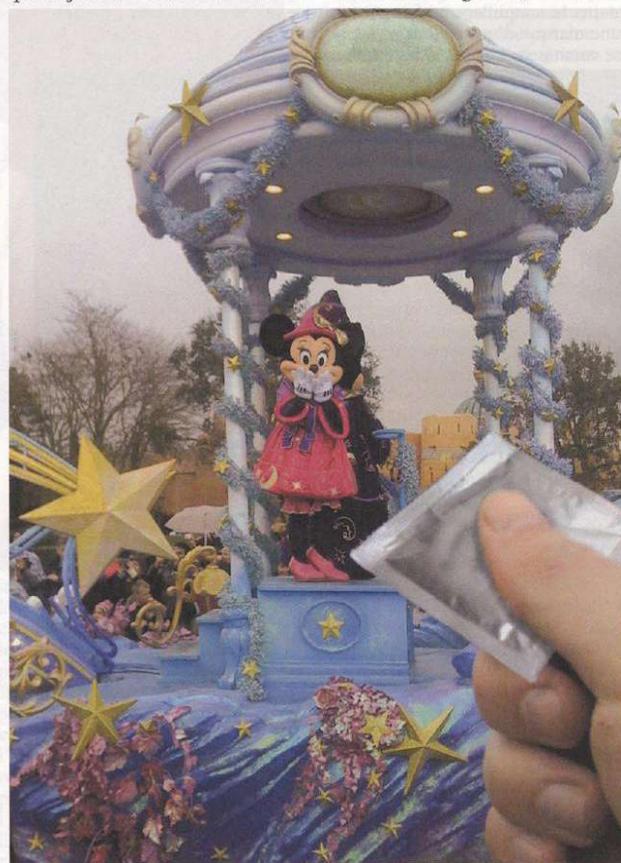
« fle », je l'ai trouvé dans un recueil de nouvelles d'Eric Chevillard, *Le désordre azerty*. La première phrase de la nouvelle est ainsi : « fle est un pronom personnel transgenre ». Le pronom personnel masculin « il » porte un « e » et devient donc en partie féminin. C'est un pronom personnel entre deux genres qui pourrait traduire le « They » utilisé par certaines personnes trans en anglais, ou « hen » officiellement introduit en suédois comme pronom neutre. Mais le « e » muet de « fle » rend les choses compliquées,

à l'oral toute cette subtilité passe inaperçue, on entend simplement le pronom masculin « il ». Cela évoque Derrida et son concept de « différance » qui ne s'entend pas à l'oral mais se voit à l'écrit.

Par rapport à toi Georgia qui a installé un univers assez coloré, qui a introduit cette idée de maquillage et toi Flora, qui a poursuivi sur cette lancée en créant une parade joyeuse, explosive, j'ai voulu tempérer et parler de la brûlure que je ressens quand je suis « visible » dans

mais aussi réduit à une simple image, à une seule identité polarisée par l'orientation sexuelle. C'est une expérience étrange.

Il y a également la figure d'Elsa Schiaparelli dont tu nous avais parlé Georgia. J'ai repris une phrase de l'article *Le jour où Elsa Schiaparelli fit son cirque* que tu nous avais envoyé : « Elsa Schiaparelli est à la fois laide et irrésistible ». Ce n'était pas une femme très belle, mais son extravagance fait de ses défauts une originalité, une beauté.



JOHAN DECAIX

l'espace public. C'est une expérience paradoxale de faire partie d'une Marche des fiertés quand on passe le reste de l'année à essayer de ne pas se faire remarquer quand on se tient la main ou que l'on s'embrasse dans la rue. Être au sein d'une manifestation, d'un groupe qui défile c'est quelque chose qui met en lumière, on peut se sentir trop regardé, trop vu. Pas seulement en danger,

Cela m'a fait penser aux sœurs de la perpétuelle indulgence que l'on rencontre souvent dans les Marche des fiertés. Ce sont des sœurs travesties, avec du maquillage appuyé, des talons très hauts, elles sont d'une beauté irrésistible mais qui n'est pas dans la norme. Quand j'écrivais le texte, un documentaire sur Picasso passait sur Arte. Une conservatrice racontait

que si on percevait de la laideur dans les tableaux à l'époque de leur conception, c'était parce qu'on ne les avait pas encore compris, et donc que l'on avait pas encore vu leur beauté. La laideur signale parfois ce que l'on n'a pas encore compris et que l'on va sans doute comprendre dans le futur. J'aimais l'idée que ces visages et ces corps qui ne sont pas normés sont en fait une beauté à venir. Ceux qui les rejettent aujourd'hui, les trouveront beaux demain. Peut-être qu'ils les trouveront beaux avant de les comprendre, mais ce sera la même chose. L'acceptation de ces identités passe par un jugement esthétique. Le droit de se revendiquer laid, beau ou d'une banalité à couper le souffle.

DARWIN, THÉORICIER DE L'ART

Si un habitant d'une autre planète venait à contempler une troupe de jeunes paysans s'empressant à une foire autour d'une jolie fille pour la courtiser et se disputer ses faveurs tout comme le font les oiseaux dans leurs assemblées, il pourrait conclure qu'elle a la faculté d'exercer un choix rien qu'en voyant l'ardeur des concurrents à lui plaire et à se faire valoir à ses yeux. Or, pour les oiseaux, les preuves sont les suivantes : ils ont une assez grande

THOMAS GOLBERNE



JEREMY DELLER

Vertigineux au sommet de la plaque, il se sent chaque centimètre carré de sa peau brûlée d'être tant vu. De l'infra-rouge à la place du soleil... Il aimerait que chaque geste de ce matin ait été un geste d'extravagance construisant une armure flamboyante et anonyme. Un visage grimé, laid et irrésistible.

Leurs vêtements, leurs corps, ses cheveux, son visage ne sont ni tout à fait ici, ni tout à fait là-bas.

Alors il reprennent leur souffle, pensent aux illuminations de la beauté à venir et pressent le pas.

1 Paul B. Preciado, *Théo Junkie, Sexe, drogue et biopolitique*, 2008, édition j'ai lu, p. 53.
2 Eric Chevillard, *Le désordre azerty*, 2013, Éditions de Minuit.
3 Dorane Vignando, *Le jour où Elsa Schiaparelli fit son cirque*, Océanica L'Obs (03.06.2014)

puissance d'observation et ne paraissent pas dépourvus de quelque goût pour le beau au point de vue de la couleur et du son. Il est certain que les femelles manifestent, par suite de causes inconcues, des antipathies ou des préférences fort vives pour certains mâles. Lorsque la coloration ou l'ornementation des sexes diffère, les mâles sont, à de rares exceptions près, les plus ornés, soit d'une manière permanente, soit pendant la saison des amours seulement. Ils prennent soin d'étaler leurs ornements divers, de faire entendre leur voix, et se livrent à des gambades étranges en présence des femelles. Les mâles bien armés qui, à ce qu'on pourrait penser, devraient compter uniquement sur les résultats de la lutte pour s'assurer le triomphe, sont la plupart du temps

très richement ornés; ils n'ont même acquis ces ornements qu'aux dépens d'une partie de leur force; dans d'autres cas, ils ne les ont acquis qu'au prix d'une augmentation des risques qu'ils peuvent courir de la part des oiseaux de proie et de certains autres animaux.

1 Charles Darwin, *La Descendance de l'homme et la sélection sexuelle* (1871), trad. E. Barbier, 3e éd. française, Paris, C. Reinwald & Co., 1891, p. 461. La comparaison entre les oiseaux et les paysans à laquelle Darwin se livre ici repose sur une conception des rapports entre espèces, et particulièrement des rapports entre les animaux et les humains, qui ne relève pas de la science-fiction mais de la théorie de l'évolution, et illustre le mécanisme qui complète la sélection pour la survie : la sélection sexuelle. Les traits morphologiques inutiles, voire nocifs à la survie d'un individu, prennent l'apparence en fait, très souvent, dit Darwin, d'ornements et de parures. Ainsi les mâles des espèces les moins puissantes réalisent-ils des parades, de concours d'élégance, sous les yeux des femelles séduites – à l'inverse de nos représentations androcentrées où ce sont les femelles humaines qui sont censées s'offrir en objets de désir aux mâles. Darwin étudie ces comportements érotico-esthétiques chez toutes les grandes classes d'animaux, des moins aux plus évolués, des insectes aux humains, en passant par les « quadrumanes », les poissons et les oiseaux. La radicalité de sa pensée se manifeste dans la continuité qu'il établit entre les humains et les animaux. Il ne faut pas oublier que le naturalisme qui triomphe au XIX^e siècle et domine encore largement aujourd'hui les représentations postule, comme Philippe Descola l'a montré de manière indépassable (*Par-delà nature et culture*, Paris, Gallimard, 2005) une discontinuité entre l'animal et l'humain dont le propre, l'essence, résiderait dans ses qualités intellectuelles (en un mot : la culture). Or voilà que Darwin place dans les techniques animales ce qui faisait l'orgueil des humains depuis des générations : la séduction. Et de détailler les parades, les danses, les chants, les mises en scène complexes auxquels les mâles se livrent pour séduire la future mère de leur progéniture. Les oiseaux, en particulier, attirent l'attention du naturaliste anglais : non seulement la composition des motifs sur leur plumage et l'arrangement des couleurs sont dignes du meilleur artiste, dit-il, mais certaines espèces sont capables d'employer outils et accessoires pour renforcer leur pouvoir attractif, à l'instar des oiseaux à becsaux d'Australie, qui existent toujours. Les naturalistes contemporains (on se réfère par exemple aux travaux de John Endler et de son équipe qui a montré, dans un article de 2010, que les grands oiseaux à becsaux créaient des allées devant leur nid en « perspective forcée », produisant un effet de trompe-l'œil sur la femelle qui le regarde : l'allée paraissant plus longue qu'elle n'est en réalité, le mâle, qui se positionne au bout, a l'air plus grand qu'il n'est réellement). C'est pourquoi les pies et les corbeaux européens raffolent des objets brillants, des bijoux : ils empruntent aux humains leurs outils de séduction les plus efficaces.

Mais Darwin va encore plus loin en affirmant que les oiseaux possèdent « quelque goût pour le beau » ; ailleurs, il affirme même qu'ils « ont, pour le beau, à peu près le même goût que nous. » (p. 394) Cela suppose un plaisir gratuit dans l'exaltation de son apparence, dans l'utilisation d'accessoires dont aucun finalisme ne pourra rendre compte. L'art lui-même n'est plus le propre de l'homme. Un peu plus tard, George Darwin, le fils du célèbre naturaliste, appliquera cette proposition au domaine de la mode, dans les changements de laquelle il voit se manifester les lois mêmes de l'évolution : même que certaines survivances animales se manifestent dans le stade plus évolué d'une espèce, à l'instar du coccyx, notre ancienne queue, quand une forme vestimentaire perd sa fonction première, elle survit, de manière esthétique. Ainsi, les rebords plissés des hauts-de-forme de son époque attestent d'un état antérieur du chapeau où les larges bords étaient maintenus attachés par des boutons; les franges brodées qui entourent la fente arrière des vestes visent à embellir un détail morphologique du vêtement autrefois utile (la veste était découpée par derrière pour qu'elle ne gêne pas le cavalier assis sur la selle) mais qui a perdu sa fonction, etc. (G. H. Darwin, *L'évolution dans le vêtement* [1872], Paris, trad. C. Debru, Allia, 2014). La mode évolue comme le plumage des oiseaux, au fil des générations, non sans raison, mais suivant une logique morphogénétique. Au-delà d'une conception fonctionnaliste de la belle apparence, qui servirait à séduire, il faut à présent, les premiers théoriciens de l'évolution formulent une théorie de la gratuité esthétique.



Il y a de ces moments absurdes ou l'on se dit qu'il y a quelque sorcellerie à être en train de réaliser ce qui ne l'a jamais été (...)

Homeopathy of the absurd

Il a fallu traverser la ville sous une chaleur effroyable, pour arriver jusqu'aux pieds de la grande porte cloutée. Aucun outil ne devant être utile, une certaine aide géographique, ne pouvait être efficace dans ce pays. À chaque arrivée dans une nouvelle ville c'était le sentiment de courir derrière un souvenir du passé, qui prenait à la gorge. La hantise, était certainement celle qui puisse le mieux convenir à ce qui habitait chacune des pierres, qui venaient d'être traversées, une hantise doublée d'un malin trucage. Chaque pierre était habillée, comme si elle n'était qu'un prétexte pour porter un symbole. Chacun des éléments, assemblé, poli, gravé, semblait avoir été rongé mais jamais consommé, par les siècles passés. Je n'ai, en passant cette porte rencontré aucune figure humaine vivante, mis à part peut-être quelques animaux qui habitaient cyprès, oliviers, chênes et pins. Ces quelques Aves et rongeurs n'étant d'ailleurs que des prétextes pour ne pas trop penser à la mémoire de végétaux millénaires qui nous entouraient. Ici, l'espace psychique se dilate et rétrécit, se dégonfle. Les colonnes sèchent lentement au soleil et il s'en dégage une odeur de plastique brûlé. Empilés en tas, les morceaux de bustes en plâtre sont laissés en attente, et plus loin les pinceaux s'activent en cadence. L'atrium. Une immense coupole des folies humaines. Une arène d'animaux qui dansent avec des fleurs, des entrelacs de dorures hypnotisantes, des oiseaux en plein vol. Des poules, des oies et des hérons tournoient sous l'orage de l'alerte d'un mauvais présage. Des marches tout juste taillées sont enduites de verre liquide pour que le ciel s'y reflète. Des peintures de saint sont amoncelées en domino, attendant d'avoir un coin de mur attribué. Le photographe avec sa grande bouche rieuse et ses dents très blanches, vient se poser contre moi, formant avec ses doigts un cadre d'où je peux selon lui, entrevoir la scène avec ses propres yeux. L'équipe de décoration s'attèle à rendre le palais plus vrai qu'il ne l'était déjà. La cire et les pigments semblent avoir tourné et c'est une odeur fétide qui règne, peut-être pas par hasard. Ce qui s'opère ici est un jeu de pouvoir entre le nouveau et l'ancien. Ils ont décidé que la vie ne correspond pas assez à l'imaginaire que l'on s'en fait, et qu'il faut donc procéder à un jeu de travestissement. Ce pouvoir donne l'image d'être issu de quelque chose qui est théâtralement déguisé, dessiné comme un clown, comme un personnage.

Le soleil fait transpirer l'équipe et le plafond de la coupole, des gouttes commençant à perler sur les parois. Les êtres dansants s'allongent, leurs visages déformés forment de longs jaillissements liquides. Les oiseaux perdent leurs robes et pataugent dans une mare de soupe acrylique mélangée au reste de leur plumage. Les lions sans fourrure rampent avec les crapauds. Le sol glisse et le vernis des carrelages visqueux se met à onduler. Des respirations rauques venues de la structure en bois du plateau résonnent. L'eau des fontaines se met à bouillir et s'en dégage une fumée dense. Les bustes se penchent légèrement à demi-vacillant. Les eucalyptus forment des arbres de deux mètres et leur sève odorante qui envahit le temple, emprisonne mouches et papillons jusqu'à l'étouffement. Les dorures amoncelées en tas de poussière laissent entrevoir des colonnes en terre crue qui semblent se mouvoir légèrement au contact de doigts invisibles qui les modèlent avec jouissance. Un strident râle sulfureux s'en dégage. Un long serpent est en train de muer au milieu de la scène laissant son exuvie s'étaler comme un tapis sur les marches.

GEORGIA
RENÉ-WORMS

D'OÙ TU ME PARLES MADemoiselle

L'histoire des femmes à la télévision commence par un événement infiniment bref et localisé, dense et chaud, qui ne trouvera écho que plusieurs décennies plus tard. Le parcours de Marguerite Duras, un temps parallèle à cette évolution des médias finit par la croiser d'abord par la presse écrite, puis par la télévision.

« Il n'y a pas de journalisme sans morale. Tout journaliste est un moraliste. C'est absolument inévitable. Un journaliste c'est quelqu'un qui regarde le monde, l'événement. Et il ne peut pas à la fois faire ce travail et ne pas juger ce qu'il voit. C'est impossible. Autrement dit, l'information objective est un leurre total. C'est un mensonge. Il n'y a pas de journalisme objectif, il n'y a pas de journalistes objectifs. »

Lèvres noires et cerveau bouillant/ 103 de la rue de Grenelle

Avril 1935, Paris. Radio-PTT Vision s'allume, au 103 de la rue de Grenelle, au ministère, les studios sont neufs. Béatrice Bretty de la Comédie-Française est là. Le ministre, son compagnon, lui a proposé une expérience: elle pourrait être l'image et la voix test de la première diffusion de la chaîne publique.

Béatrice se peint les lèvres avec la poudre noire qu'elle utilise habituellement pour ses yeux. Une poudre épaisse et volatile qu'il a fallu mélanger à un peu de gras, un baume noir qui permettra de faire ressortir sa bouche à l'écran. Exigence de la cellule photoélectrique...

20h30. Devant un bureau noir massif, Béatrice enfle un costume de scène. Béatrice est assise, elle tient entre ses mains une pile de papiers A4, prête à tenir conférence. Pendant vingt minutes elle raconte la manière dont elle travaille, son métier de comédienne, de femme qui joue et voyage à travers le monde.

Ils ne sont que mille personnes à la regarder. Et déjà Béatrice raconte en sortant du plateau qu'elle avait l'impression que son cerveau allait bouillir dans sa tête tellement l'éclairage était violent, et que, aveuglée, elle avait du mal à lire son texte. Le test est terminé. Béatrice disparaît de l'écran, elle laisse la place aux speakerines pour diriger la programmation des émissions de music-hall. Béatrice Bretty fait une apparition fugace. Dans un format expérimental qui ne sera pas réutilisé avant longtemps, mais qui préfigure étonnamment

un type de prise de parole que l'on dira progressiste, et qui apparaîtra de nouveau vingt-cinq ans plus tard.



Béatrice Bretty, conférence télévisée aux PTT, 1935 (extrait de *Le Roman d'amour entre la tour Eiffel et la télévision*, 1968, réalisation Jacques Locquin)
© ina, tous droits réservés

Au sortir de la guerre, à la RTF, on réfléchit. Les femmes doivent avoir leur créneau. Les équipes de producteurs tentent de proposer des émissions pour les femmes. Émissions de femmes d'intérieur et programmes de conseils domestiques. De 1957 et jusqu'en 1970 sont diffusés consécutivement *La femme chez elle* et *Pour vous madame*. Deux programmes hérités de la presse écrite qui portent les mêmes titres que des magazines édités depuis 1910. Des programmes souvent rétrogrades: la mise en scène impersonnelle, au discours machiste et binaire, illustrant les tâches quotidiennes d'une femme travaillant dans sa maison, en lui proposant comme seule issue de se perfectionner dans sa tâche domestique.

À la télévision les combats et les avancées du droit de la femme n'apparaissent pas dans ces programmes mais au travers des actualités, ou dans une émission telle que *5 colonnes à la une*, lancée en 1959.

Pierre Lazareff propose un nouveau type de programme dont les procédés sont encore une fois directement inspirés de la presse écrite. Il s'agit d'un programme mensuel de quatre-vingt-dix minutes regroupant une dizaine de reportages au déroulé toujours semblable: une introduction

présentant les faits, les lieux, les acteurs de l'événement, puis une partie centrale composée d'une succession d'interviews et enfin une conclusion, le plus souvent formulée en voix off par le journaliste. C'est l'arrivée du magazine télévisé.

Chez *5 colonnes à la une* et chez *ELLE*, une femme est à l'œuvre.

41 ans en 1959, Éliane Victor vient de commencer à travailler.

C'est la complémentaire des Lazareff, secrétaire générale de l'émission de l'un et journaliste chez l'autre.

L'essence de ce qu'a voulu produire le magazine *ELLE* dès sa création après la guerre: des femmes journalistes qui écrivent sur ce qui les intéresse, et décrivent les conditions de vie des femmes de 1945.

Le point principal de la revue est de donner à cette catégorie sociale la parole pour valoriser l'idée de travail.

L'idée de travail pour l'émancipation et la valorisation d'une femme autonome.

ELLE propose des articles où la parole est donnée aux femmes qui travaillent, au bureau, à l'usine... Mais aussi aux femmes qui travaillent chez elle, pour faire reconnaître leur situation. En plus d'une approche purement journalistique *ELLE* invite régulièrement des auteures à écrire des nouvelles et à produire des reportages plus libres qui contribuent à l'avancement de la cause féminine.

Droit de vote,
Femme ministre,
Droit à l'avortement thérapeutique,
Création du Mouvement français pour le planning familial.

Outside, dans la rue

Éliane Victor a une idée, elle va faire son émission de télé, enfin l'émission de télé des femmes: *Les femmes aussi*.

Parce qu'elle veut que la télévision s'investisse dans les changements sociaux.

Le développement de *Les femmes aussi*, part d'une observation très simple: aucune émission en 1964 ne s'adresse avec intérêt et respect aux femmes. Alors, pourquoi ne pas essayer, au risque de passer pour une féministe, de sensibiliser les téléspectateurs aux problèmes des femmes d'aujourd'hui: leurs

difficultés, parfois cachées, souvent ignorées et dont les solutions à trouver ou simplement à appliquer ne semblent pas revêtir, aux yeux des hommes un caractère d'urgence.

Éliane fait comprendre aux dirigeants de La Une que son programme est nécessaire pour l'éducation du public: « Il fallait raconter des histoires, montrer des femmes différentes dans toutes les situations, toutes les circonstances de leur vie, révéler leur présence dans la réalité de tous les jours et essayer de les faire prendre au sérieux, par cette masse de téléspectateurs qui n'avaient jusqu'alors dans ses programmes qu'une vision partielle des femmes à travers des stéréotypes: couture, maquillage, cuisine... » *Les femmes aussi* est un programme mensuel de quarante-cinq minutes, qui durera de 1964 à 1973. Chaque mois, il s'agit de faire le choix d'un nouveau réalisateur, et avec lui de définir un sujet. La production joint ensuite les mairies et les services sociaux pour établir le contact avec les personnes ou familles les plus proches du sujet recherché. Le travail sur une émission dure en général un mois dont deux à trois semaines de tournage. La productrice désire retirer tout superflu aux sujets, peu de musique, peu d'images d'habillage.



« Odette et la prison », *Les Femmes aussi*, 1968, réalisation Gérard Chouchan.
© ina, tous droits réservés

2 Éliane Victor, *Les femmes aussi...* (d'après une série télévisée produite par l'ORTF), Paris, Éditions Mercure de France, 1973



Généraliste de l'émission *Les Femmes aussi*, 1964 © ina, tous droits réservés

L'émission au fil des années tente d'évoluer en s'adaptant aux codes de la télévision. En 1968, *Odette et la prison* est jouée à la prison de la Petite Roquette. Gérard Chouchan, réalisateur régulier de *Les femmes aussi*, réalise un épisode dans lequel il intègre la notion de fiction. Chouchan dédouble Odette la prisonnière incarcérée en faisant jouer sa vie au sein de la prison par une comédienne. Tout le long de l'émission Odette est dans l'ombre et nous la voyons de dos, assise au parloir répondant aux questions de sa remplaçante. Il s'agit donc d'un documentaire réalisé à partir d'une enquête, retranscrite, puis jouée par une actrice.

Les femmes aussi tente une fois d'intégrer la notion de divertissement. En 1964, William Klein propose à Simone Signoret d'aller déambuler dans les grands magasins. L'actrice dans la peau d'une journaliste va à la rencontre des femmes, les interviewe, va chez elles, partage leur quotidien. Mais ce type d'émission avec une célébrité est vite abandonné.

1965
Réforme des régimes matrimoniaux.

La Deux est inaugurée. Daisy de Galard également journaliste à *ELLE* depuis les années 1950, propose un nouveau magazine féminin : *DIM DAM DOM*.

« Dim » pour dimanche, jour de diffusion du programme, « Dam » parce qu'elle s'adresse aux dames et que c'est une femme qui produit, « Dom » parce que des rubriques masculines sont prévues.

DIM DAM DOM se situe sur un créneau très différent de *Les femmes aussi*. Daisy de Galard lance un magazine télévisé qu'elle veut l'équivalent de *ELLE*. Peter Knapp, photographe de mode, l'accompagne à la réalisation.

DIM DAM DOM, est une émission de divertissement, sans présentatrice. À chaque émission une dizaine de rubriques est proposée, les speakerines changent selon les sujets.

Daisy de Galard n'hésite pas à demander aux plus grandes vedettes de la chanson, de la littérature, du cinéma ou des arts plastiques, d'intervenir dans les programmes. Des vignettes très scénarisées sont proposées. On est au début d'une idée du *télé-ciné-vision*, l'image cinématographique rentre dans la télé. Chaque vignette dans *DIM DAM DOM* peut être envisagée comme une nouvelle rencontre des médias existant dans les années 1960.

En 1965, Daisy de Galard contacte Marguerite Duras pour lui proposer d'intervenir régulièrement dans *DIM DAM DOM*.

Le choix de Daisy de Galard étonne car pour la productrice, il est hors de question que son programme soit politisé. *DIM DAM DOM* bénéficie du soutien de proches du général De Gaulle. Michel Polac, coproducteur, raconte qu'il n'y avait qu'une limite à l'audace de leurs programmes, l'autocensure : Daisy veillait à ce qu'ils ne puissent être accusés de toucher à la politique.

Marguerite Duras est une habituée des médias – enfin de la presse écrite. Depuis les années 1950, elle écrit sur ce qui ne rentre pas dans le roman, sur ce qui déborde. Elle parle du dehors, de « l'Outside », elle raconte les personnages, ceux du réel. Dans *ELLE*, sous le nom de Thérèse Legrand puis dans *Vogue* et *France observateur*.

Parfois elle ne se déplace pas très loin : Là juste en bas de la maison, rue Saint-Benoît. Chez le vendeur de fleurs, algérien, rue Bonaparte. La brocanteuse de la rue Saint-Benoît. La serveuse des brasseries de la rive gauche.

DIM DAM DOM c'est l'époque de l'écoute pour Duras.

À l'écran elle n'apparaît jamais vraiment, souvent de dos. On la reconnaît à sa voix, à sa silhouette et grâce à l'uniforme MD qui se dessine : gilet noir, jupe droite, pull-over à col roulé et bottes courtes en hiver.

La vignette « Duras interrogée » contrairement aux autres, n'est pas tournée en studio, ni même ne présente de mise en scène fantasque. L'auteure se déplace chez les gens, s'installe dans leur salon, dans leur bureau.

Pour les images qui habillent les entretiens, il s'agit souvent des protagonistes, suivis dans leur vie quotidienne.

Dans l'une de ses premières interventions MD, passe un moment avec Lolo Pigalle, strip-teaseuse. Duras l'interroge :

MD S'agit-il d'un vrai travail ?

LP Oui, un métier. Bien fait, il est quand même artistique. On doit savoir tirer parti au maximum de ce qu'on a. Pas besoin d'être jolie.

MD Ce métier vous plaît-il ?

LP Non. Il faut avoir un côté exhibitionniste, or je ne l'ai pas.

MD Y a-t-il une différence entre une comédienne et une strip-teaseuse ?

LP Ça dépend. Par exemple, Jeanne Moreau, c'est beaucoup plus sensuel et osé... que ce que je fais s... »

Vous avez de très belles cellules

Ses interventions dans *DIM DAM DOM* paraissent comme des expérimentations pour une nouvelle narration à venir dans son travail.

Dans les entretiens qu'elle mène pour la télévision, Duras fait entrer tous les sujets qui ont déjà traversé ses écrits.

On retrouve l'auteure parler des situations de détention des femmes à la Petite Roquette. La Petite Roquette. La même qu'Odette. Duras pour y rencontrer la directrice de l'établissement.

L'ouverture du reportage se concentre directement sur l'idée du panoptique prenant directement un parti pris sur la notion de surveillance extrême. Au début tout va bien, les deux femmes semblent cordiales, mais vite pointe quelque chose de très tendu, presque narquois dans la voix de MD. Face à l'assurance de la seule femme directrice de prison en France, MD au fil de l'entretien devient de plus en plus pressante, presque agressive, tente de déstabiliser son interlocutrice, la reprend, lui coupe la parole, lui rappelle que c'est elle qui pose les questions.

Celle-ci ne se démonte pas, forte de son statut et de son autorité. L'entretien se termine.

Marguerite Duras « Vous n'avez pas envie d'ouvrir les portes, de temps en temps ? »

la directrice Non, ça ne m'est jamais venue à l'idée, heureusement ! Je ne sais pas comment l'administration prendrait un geste comme celui-ci (rires)... C'est-à-dire que si, on me mettrait à Sainte-Anne et l'on aurait raison.

D'OU TU ME PARLES MADEMOISELLE

Daisy de Galard n'hésite pas à demander aux plus grandes vedettes de la chanson, de la littérature, du cinéma ou des arts plastiques, d'intervenir dans les programmes. Des vignettes très scénarisées sont proposées. On est au début d'une idée du *télé-ciné-vision*, l'image cinématographique rentre dans la télé. Chaque vignette dans *DIM DAM DOM* peut être envisagée comme une nouvelle rencontre des médias existant dans les années 1960.

En 1965, Daisy de Galard contacte Marguerite Duras pour lui proposer d'intervenir régulièrement dans *DIM DAM DOM*.

Le choix de Daisy de Galard étonne car pour la productrice, il est hors de question que son programme soit politisé. *DIM DAM DOM* bénéficie du soutien de proches du général De Gaulle. Michel Polac, coproducteur, raconte qu'il n'y avait qu'une limite à l'audace de leurs programmes, l'autocensure: Daisy veillait à ce qu'ils ne puissent être accusés de toucher à la politique.

Marguerite Duras est une habituée des médias – enfin de la presse écrite. Depuis les années 1950, elle écrit sur ce qui ne rentre pas dans le roman, sur ce qui déborde. Elle parle du dehors, de «*l'Outside*», elle raconte les personnages, ceux du réel. Dans *ELLE*, sous le nom de Thérèse Legrand puis dans *Vogue* et *France observateur*.

Parfois elle ne se déplace pas très loin: Là juste en bas de la maison, rue Saint-Benoît. Chez le vendeur de fleurs, algérien, rue Bonaparte. La brocanteuse de la rue Saint-Benoît. La serveuse des brasseries de la rive gauche.

DIM DAM DOM c'est l'époque de l'écoute pour Duras.

À l'écran elle n'apparaît jamais vraiment, souvent de dos. On la reconnaît à sa voix, à sa silhouette et grâce à l'uniforme MD qui se dessine: gilet noir, jupe droite, pull-over à col roulé et bottes courtes en hiver.

La vignette «*Duras interrogée*» contrairement aux autres, n'est pas tournée en studio, ni même ne présente de mise en scène fantasmagorique. L'auteure se déplace chez les gens, s'installe dans leur salon, dans leur bureau.

Pour les images qui habillent les entretiens, il s'agit souvent des protagonistes, suivis dans leur vie quotidienne.

Dans l'une de ses premières interventions MD, passe un moment avec Lolo Pigalle, strip-teaseuse. Duras l'interroge:

MD *S'agit-il d'un vrai travail?*

LP *Oui, un métier. Bien fait, il est quand même artistique. On doit savoir tirer parti au maximum de ce qu'on a. Pas besoin d'être jolie.*

MD *Ce métier vous plaît-il?*

LP *Non. Il faut avoir un côté exhibitionniste, or je ne l'ai pas.*

MD *Y a-t-il une différence entre une comédienne et une strip-teaseuse?*

LP *Ça dépend. Par exemple, Jeanne Moreau, c'est beaucoup plus sensuel et osé... que ce que je fais »*

Vous avez de très belles cellules

Ses interventions dans *DIM DAM DOM* paraissent comme des expérimentations pour une nouvelle narration à venir dans son travail.

Dans les entretiens qu'elle mène pour la télévision, Duras fait entrer tous les sujets qui ont déjà traversé ses écrits.

On retrouve l'auteure parler des situations de détention des femmes à la Petite Roquette. La Petite Roquette. La même qu'Odette. Duras pour y rencontrer la directrice de l'établissement.

L'ouverture du reportage se concentre directement sur l'idée du panoptique prenant directement un parti pris sur la notion de surveillance extrême. Au début tout va bien, les deux femmes semblent cordiales, mais vite pointe quelque chose de très tendu, presque narquois dans la voix de MD. Face à l'assurance de la seule femme directrice de prison en France, MD au fil de l'entretien devient de plus en plus pressante, presque agressive, tente de déstabiliser son interlocutrice, la reprend, lui coupe la parole, lui rappelle que c'est elle qui pose les questions.

Celle-ci ne se démonte pas, forte de son statut et de son autorité. L'entretien se termine.

Marguerite Duras «*Vous n'avez pas envie d'ouvrir les portes, de temps en temps?*

la directrice *Non, ça ne m'est jamais venue à l'idée, heureusement! Je ne sais pas comment l'administration prendrait un geste comme celui-ci (rires)... C'est-à-dire que si, on me mettrait à Sainte-Anne et l'on aurait raison.*

D'OU TU ME
PARLES
MADEMOISELLE



«*Marguerite Duras à la Petite Roquette*», interview de la directrice, *DIM DAM DOM*, 1967, réalisation Jean-Noël Roy © ina, tous droits réservés

MD *Je vous parle de l'envie.*

M-MV⁴ *Je n'ai jamais eu envie. Parce que à partir du moment...*

MD *Alors vous êtes une directrice de prison.*

M-MV *Peut-être, après tout j'en suis fière.*

MD *Hein?*

M-MV *J'en suis fière »*

Dans ses entretiens pour *DIM DAM DOM*, Duras continue de tracer le parcours de réflexion et d'affirmation qu'elle a mis en place dans ses écrits pour la presse. Il y a aussi la filiation de travail comme avec Pierre Dumayet ou Jeanne Moreau. Duras fait parler ceux qui font partie de l'œuvre de Duras. Comme dans ses romans, il s'agit de donner d'autres voix à une histoire déjà racontée.

Dans *DIM DAM DOM*, Duras s'entraîne à expérimenter la prise de parole devant la caméra.

Duras montre de l'image – mais ce qu'elle nous fait voir c'est la voix – tout le paradoxe et comme elle le proposait dans la préface de *Outside*, «*Écrire des articles c'était sortir au-dehors, c'était mon premier cinéma »*. *DIM DAM DOM* était donc certainement une première piste d'entraînement de la prise de l'écran.

⁴ M-MV sont les initiales de Marie-Marguerite Vigorie, la première directrice de prison de France
⁵ «*Duras à la Petite Roquette*», *DIM DAM DOM*, réalisé par Jean-Noël Roy, n° 34, France, 12 novembre 1967
⁶ Marguerite Duras, *Outside*, P O L., 1984, p 12

Sculpture synchronisée

12 janvier 2014

SEASIDE, CHLORE ET ÉTHANOL

La Côte d'Azur regorge de pittoresque: palmiers, *seaside* à la colorimétrie limite insolente, boissons anisées. Femmes d'or, femmes rosées, hommes beiges et bleu marine. Les bikinis ont à peine le temps d'être portés qu'ils sautent déjà sous la pesante atmosphère du monoi bon marché. Soyons honnêtes, la Côte d'Azur donne des envies aquatiques.

Sa charmante ville de Nice accueille en haut de la pente avenue Marcel Pagnol [sic] la Villa Arson. C'est là que nous, Rafaela et Georgia, nous sommes rencontrées. Rentrée 2012: nous sommes étudiantes en cinquième et quatrième année. Par son aspect un tantinet « loftienne », la Villa Arson a donné naissance à un projet qui concentrait nos vus et préoccupations quotidiennes. On s'explique: tout corps ayant besoin de fraîcheur et d'entretien, Rafaela se rend tous les midis à la piscine, généralement pour soigner une gueule de bois carabinée. La vie de Georgia est physiquement moins aquatique puisqu'elle se déroule la plupart du temps à la bibliothèque, plongée dans une recherche obsessionnelle sur la vie d'Annette Kellerman, *golden girl* militante et féministe qui inventa le maillot de bain féminin une pièce et la natation synchronisée dans les années 1900. Pour le dire vite, octobre 2012 sentait fort le chlore et le rosé.

C'est dans ce contexte que *Sculpture synchronisée* est né. L'idée: un happening sous forme de compétition de sculptures aquatiques, mises en mouvement par des

nageuses de natation synchronisée; une rencontre non fortuite de la sculpture et du mouvement dans l'élément aquatique. Quelques racontars ou expériences mythiques de la Villa étaient présents à nos esprits comme la piscine que Présence Panchounette avait projeté de creuser dans le jardin ou l'atmosphère des Ateliers de Paradise, dont nous avons vu le film et qui résonnaient comme une expérience de groupe complètement déjurée – l'une de ses scènes principales se déroule dans une piscine. L'artiste Liam Gillick dit à propos de ces Ateliers qu'ils ont « changé l'ordre de la représentation, tout en introduisant des éléments de jeu, d'irresponsabilité et de plaisir. Tout ceci était pourtant conçu dans une structure critique qui était apparente plutôt qu'évasive, signalant le potentiel d'un nouveau modèle d'exposition. »

AQUAVILLA

Les règles du jeu établies, il est arbitrairement décidé d'inviter un nombre de vingt participants, moitié étudiants, moitié jeunes artistes. L'appel à projet est lancé. Très vite, il s'agit d'un montage digne d'un *aquashow* des années 1950. Nous nous transformons en spécialistes des piscines et de la natation synchronisée. Rafaela découvre à la Villa Arson un panier de crabes empli de filles au passé synchronisé avec, à leur tête, Nieves Salzmänn, professeure de lithographie, qui nous instruit de l'histoire et des règles des compétitions et de leurs évolutions.



COMPÉTITION DE SCULPTURES EN BASSIN
12 / 01 / 2014
15 h 30

AVEC LA PARTICIPATION DU CLUB DES SOUS L'EAU



Le compte des points, le temps des ballets – solo, duo, collectif –, les présentations sur la plage, les coiffures et le maquillage, les jurys et leurs évaluations techniques et artistiques n'ont bientôt plus de secret pour nous. Arnaud Labelle-Rojoux¹ nous aide à constituer un répertoire historique des happenings aquatiques², dont le mythique *Washes for Swimming Pool* de Claes Oldenburg, présenté à New York en 1965, dans la piscine du Al Roon's Health Club. L'artiste y envisage le happening comme un tableau, une monumentale aquarelle vivante, dont le canevas s'enrichit au fur et à mesure des actions produites par les baigneurs et des résidus des performances accumulés dans l'eau.

Nous nous mettons en contact avec le service des sports de la ville. OK.

Nous invitons des musiciens à composer la bande originale pour les ballets³. OK.

Prêtes, il nous manque l'essentiel.

CHANTAL

Chantal Moschetti répond à notre email; notre projet l'intéresse. Elle est d'accord pour nous rencontrer, il faut venir chez elle, dans une ville au nom de marque de vêtements. Chantal est l'entraîneur de l'Olympic Nice Natation. Il faut dire «entraîneur» et non «entraîneuse», parce qu'«entraîneuse», c'est un peu frivole: «l'entraîneuse appelant ces messieurs à entrer». Chantal est une ancienne nageuse, elle est très occupée dans la vie. Elle nous fait comprendre qu'elle est une femme importante dans le milieu. Lors de notre première rencontre, nous nous enfermons une matinée dans son bureau. Elle nous explique comment marchent les clubs, comment elle travaille avec les filles. Elle nous dit que, pour *Sculpture synchronisée*, il faudra beaucoup de filles, qu'elle en fera venir exprès de Monaco et de plus loin, s'il le faut. Elle nous parle de ses championnes.



Des maillots de bain qui sont très beaux mais qui coûtent très cher et que, parfois, l'été, elle coud elle-même avec sa mère et des amies. Chantal nous montre son stock de paillettes, il y a beaucoup de variété: les plates, les perlées, celles en forme de végétaux; elle nous dit qu'elles sont rares, qu'elles viennent de chez un fournisseur très spécial. Chantal sera notre acolyte pour préparer le happening jusqu'en janvier 2014. Chantal est un film. Nous lui laissons un regard sur tout, elle est d'une efficacité sévère propre aux entraîneurs sportifs, qui fera miracle et intimidera parfois les artistes au bord du bassin.

INSIDE THE AZUR CUBE

Chantal nous convie au gala de fin d'année de l'Olympic Nice Natation à la piscine Jean-Médecin. Nous y allons avec quelques-uns des artistes. Les vapeurs de chlore mélangées aux chaleurs corporelles

du spectacle sont à la limite du supportable. À l'entracte, nous nous précipitons à l'extérieur pour éviter le malaise. Il faudra s'en souvenir pour éviter une hécatombe lors de *Sculpture synchronisée*.

Danse synchronisée et plongeon se succèdent. Et puis, comme toutes les meilleures choses ont une fin, c'est le moment du ballet final et collectif, le clou du spectacle, la *Spoonbridge Cherry*⁴ sur la piscine. Toute l'équipe s'agite sur la plage sur une musique Pop vraiment limite, un enchaînement improbable de tubes techno des années 1990, de hits acidulés et de Beyonce. Tous à l'eau; clap de fin sur une *ola* autour du rectangle bleu. Le gala sera l'une de nos sources d'inspiration pour le déroulement du happening. On leur volera presque tout: de l'impression du programme au ballet-final sur fond de *medley* musical, en passant par l'entracte au snack pour se rafraîchir et déguster des carrés de pissaladière.

¹ Artiste et enseignant à la Villa Arson. Arnaud Labelle-Rojoux est, avec Patrick Blouin, à l'origine de l'atelier de recherche «Littoral/Des corps compétents» dans lequel s'inscrit le projet *Sculpture synchronisée*.

² Le répertoire est consultable en ligne sur <http://sculpture-synchronisee.villa-aron.org>.

³ Bétonneuse-chloreuse, compilation musicale pour piscine, produite pour le happening et diffusée sur le site du projet.

Sculpture synchronisée, piscine Jean-Médecin, Nice, 12 janvier 2014. La compétition va bientôt commencer.

Giuliana Zefferi, Les Os d'Horus, sur le morceau de Beau Delay (Arnaud Maguet) Too Black Too Strong

⁴ Claes Oldenburg, Spoonbridge Cherry, 1988, Minneapolis Sculpture Garden.

WHAT HAPPENED?

La production des sculptures débute en mai 2013. C'est long, très long. La Ville de Nice a fourni un cahier des charges précis avec la liste des matériaux autorisés. On ne met pas n'importe quoi dans une piscine municipale. D'ailleurs, on ne met pas grand-chose du tout.

Quelques mésaventures nous obligent à être inventifs et à nous entraîner « à sec » – entendez sur la terre ferme et de préférence au bord de la piscine. Le résultat est plutôt absurde. Le happening a finalement lieu, le dimanche après-midi du 12 janvier 2014. Le jury prépare ses notes ; les gradins sont combles.

Baptiste Masson se définit comme un « artiste-artisan puriste ». Son projet *Rhabillex vos sirènes* est de réaliser une bouée se déroulant en robe-filet orné de bouchons de liège : il a tenu à réaliser la totalité des éléments lui-même à partir de matériaux bruts. La bouée a été moulée en silicone et les flotteurs de liège sont réalisés à partir du décalottage clandestin d'arbres de l'arrière-pays niçois, technique apprise via des tutoriels sur Internet.

Lucie Hénault propose l'unique pièce ornementale : les costumes et bonnets de bain portés par les nageuses pendant les deux heures de la présentation. C'est la série *Bonnets de bain, les coloquintes de ta grand-mère*, entre reptile et coiffure versaillaise.

L'œuvre de Laurie Charles, *Mister Universe* – un menhir noir en mousse avec un hublot incorporé, contenant une photographie du tournage d'un film sur une communauté de bodybuilders ésotériques –, fut universellement prise pour un étron qui ne cessa de se gorger d'eau pour réellement atteindre le poids des pierres d'Obélix, obligeant à amarrer l'engin plutôt qu'à l'extraire du bassin. En revanche, Estrid

Lutz & Emile Mold, avec *Space Junk*, ont bien invité, dans leur ensemble de sculptures télécommandées, une simili-crotte qui « dansa » auprès, entre autres, d'un rumsteck sur jet-ski, d'une flaque de pétrole à trappe et d'un sous-marin-balais-à-chiotte. Les moteurs arrivent de Chine quelques jours avant le happening ; ils sont montés sur la plage de la piscine la veille du show.

Sandra Lorenzi produit un *Swimming tool*, entre tourniquet et manège, désigné grand vainqueur de la compétition. Jeanne Roche fait, elle, fabriquer la structure *Autour des Pull Boys* par un atelier spécialisé dans la découpe industrielle des pull boys, ces accessoires utilisés en aquagym pour muscler les cuisses et par les crawlers fous pour bomber leurs pectoraux. Une autre interprétation des planches de natation est proposée par Giuliana Zefferi avec *Les Os d'Horus* qui évoquent les formes de Jean Harp. Pendant ce temps, Gabriel Méo recherche des crocodiles gonflables en hiver pour *J'accoste les paillettes*. On lui en dégotte dans le bazar de la rue Bonaparte, qui vend des sapins artificiels en été, et donc, forcément, des crocodiles flottant en hiver. Il élabore une narration *teenage* de naïades s'amourachant de reptiles inspiration Martin Barré, avant de les décapiter à l'aide de couteaux de plongée fixés à leurs gambettes galbées. Le tout sur la musique pop/chichon du groupe 16/9. Ça sent la Californie Frenchie. Vive la French Riviera!

On conclura par ce dont il n'y pas trace et qui clôtura en privé l'aventure aquatique. Après le cocktail post-happening au snack de la piscine, d'un commun accord tacite, tous les acteurs de *Sculpture synchronisée* se retrouvent autour du bassin laissé sans surveillance pour une ultime performance. On ne vous dira pas laquelle...

Rafaela Lopez &
Georgia René-Worms

Les autres participants sont Lucile Diacono, Timothée Dufresne, Camille Dumond, Raphaël Emine & Omar Rodriguez, France Cayraud, Amalidine Ghorwacaga, Mathilde Lehmann, Grégoire Motte, Nelly Toussaint, Raphaële Serre, Quentin Spoin, Agathe Weisner & Arnaud Biati.

JOHN BALDESSARI : NÉ POUR PEINDRE PAR THOMAS GOLSENNE & GEORGIA RENÉ-WORMS

Écrire à deux, quand l'un est professeur et l'autre étudiante, doit éviter deux écueils : l'uniformisation des voix et le dialogue question/réponse. La forme entrelacée et le choix de styles très différents — historique pour l'un, poétique pour l'autre, nous ont semblé les meilleures réponses pour mener notre barque à bon port.

On appelle couleurs les insignes brodés au dos des blousons de motard. Il s'agit d'un uniforme, d'un signe de ralliement, d'une affirmation d'appartenance à un gang. L'emblème des Hell's Angels, leurs « couleurs », est un insigne brodé représentant une tête de mort ailée, avec un casque de motard et, sous les ailes, les initiales M.C., le tout surmonté des mots « Hell's Angel's » cousus au dos d'un blouson en jean aux manches coupées. Dans le numéro de juillet/août 1970 de *Studio International*, John est invité par David Antin à publier un portfolio consacré à l'art conceptuel.

John propose deux portraits de lui. Une huile sur toile : John assis sur une chaise, jambes croisées, cigarette à la main, l'air penseur. Dans la légende, on peut lire :

« John A. Baldessari, d'âge mûr, janvier 1970, qui introduisit la peinture à National City, Californie, dans une de ses poses théâtrales favorites. Baldessari est un artiste des années 1970, très en vogue à National City. »

À droite de cette peinture, il reproduit une photographie de lui de dos^(A).

John porte un blouson en jean à manches longues, un blouson de motard peintre avec un gros blason dans le dos, un blason avec une tête de mort posée sur une palette de peintre.

Des flammes sortent du crâne, c'est sa « couleur ». Sur un écusson qui relie chaque côté de ses omoplates, John fait inscrire « born to paint ». Sous la photo John édite un encart publicitaire où il propose au lecteur de faire faire sa « couleur » sur le modèle de celle de cet artiste « professionnellement éminent ». Le lecteur a le choix d'être :
[] Né pour peindre
[] Né pour sculpter
[] Autre _____ (préciser texte)

Flash-back 1968

Dans une série d'épreuves préparatoires du tableau *Wrong*, John apparaît en photo de face sur un trottoir devant un palmier entre sa maison de National City, la route, les voitures.

Tee-shirt blanc, jeans, mains dans les poches. Au cours des tests d'émulsion, John cherche à poser son blaze comme un jeu, il marque sur son tee-shirt des termes pour se définir : « artist », « born to paint ». John met de côté « born to paint » pour mieux le ressortir pendant l'été 1970 sur son blouson de motard peintre.

Il s'en éloigne de plus en plus au profit d'un art des mots, jusqu'à la mise en scène de son rejet de la peinture avec le *Cremation Project*. Mais d'un autre côté, il revient depuis les dix dernières années à des formes d'expression plus picturales. Il n'est pas le seul artiste conceptuel à opérer un semblable « retour à la peinture » ; il faudrait par exemple comparer sa carrière à celle d'Art & Language, qui se sont mis à faire des tableaux depuis la fin des années 1970, après des débuts conceptuels picturoclastes. Quel sens donner à ce retour ? Une trahison des attitudes conceptuelles, un compromis avec le marché, une forme tardive de sentimentalisme ? Loin de là, si l'on admet qu'il peut exister une peinture conceptuelle. Mieux, dans le cas de Baldessari, ce retour à la peinture n'en est pas un, dans la mesure où il n'a jamais vraiment abandonné la peinture, même quand il n'en faisait plus de la manière traditionnelle.

LA PEINTURE (PLUS = MOINS)

Chez Baldessari, la peinture n'est jamais vraiment à sa place, ni avant, ni après le *Cremation Project*. On pourrait dire qu'au départ la peinture est débordée. Les toutes premières peintures de Baldessari, dans les années 1950, montrent un style qui n'est pas à lui, une sorte de standard expressionniste. C'est comme si la peinture des autres recouvrait la sienne. Plutôt que de chercher son propre style, il va produire une peinture sans style. Ceci d'abord par l'introduction du non-art dans ses tableaux. L'idée n'est certes pas une invention de Baldessari (Rauschenberg le précède dans cette voie). Mais il passera une bonne partie de sa carrière à chercher à lui donner une interprétation personnelle⁽²⁾. Tour à tour, ce non-art prendra la forme de supports et d'objets non orthodoxes (fragments d'affiches publicitaires), de signes, de photographies, de textes. Ensuite, par l'effet de citation ou de commentaire sur la peinture, il prendra forme de manière plastique (comme dans *Sign for Rothko and Albers* de 1961) ou textuelle (comme dans *Original Creation Hand Painted* de 1967).

Le style pour Baldessari n'est plus un moyen nécessaire d'expression personnelle, mais un mode de représentation qu'on peut changer selon les besoins. Et pourtant, à l'instar de Duchamp qui voyait en l'individualisme

de Max Stirner un idéal éthique, ce rejet du style comme « inconscient corporel » comme disait Barthes, va de pair avec une recherche d'individuation.

Ainsi Baldessari, dans les années 1960, continue de développer des stratégies de singularisation, tout en variant ses emprunts au non-art, qui lui permettent de dépasser la question du style. C'est toujours au sein de la peinture qu'il s'exprime ; mais la peinture débordée de l'extérieur. *Art Lessons* (1964) constitue une pièce importante de cette période pour deux raisons. D'abord, elle introduit le motif pédagogique dans son œuvre, c'est-à-dire le « discours sur l'art » comme façon de faire de l'art, notamment à travers l'usage du texte — ce qui va se développer un peu plus tard sous la forme des *Word Paintings*. Baldessari rappelle à leur sujet qu'il s'agissait toujours de faire de l'art avec du non-art — du texte. C'est pourquoi, disait-il, il avait besoin d'inscrire ses textes sur des toiles, afin d'envoyer « un signal artistique automatique, affirmant que le contenant valide le contenu⁽³⁾ ». Le tableau apparaît du coup comme un élément du dispositif qui fabrique la valeur esthétique, et non plus comme un support neutre, vide et passif en attente d'un contenu artistique. Ensuite, les images d'*Art Lessons* montrent toutes des cas de peintures qui débordent de leur cadre, et les commentaires écrits en marge des « tableaux » portent précisément sur cette relation inconfortable avec l'espace environnant. Il s'agit en fait d'une mise en abyme du débordement de la peinture par son dehors que Baldessari met en œuvre par ailleurs.

La série des tableaux de gros plans de 1963 ou celle des *Fragments* de 1966 montrent deux façons de jouer sur les limites de la peinture. Dans *Shoulder* (1963), par exemple, on voit trois zones de couleur peintes assez grossièrement, qu'on arrive assez vite à reconstituer comme un bout de visage, un morceau d'épaule et un fond jaune uniforme. On a l'impression que le tableau est inca-pable de s'ajuster au motif qu'il cherche à représenter, comme si celui-ci, pris dans la vie réelle, excédait forcément la peinture.

L'utilisation de la photographie, à partir de 1967 (mais transcrite sur toile) est sans doute, avec l'écriture, le moyen le plus important que Baldessari ait trouvé pour déborder de la peinture. Les *Commissioned Paintings* de 1969^(B) sont ici les pièces les plus symptomatiques, avant le *Cremation Project*.

Le principe en est connu : l'artiste demande à des peintres amateurs, bons techniciens, de reproduire en peinture des photographies que lui a prises. C'est ce que les Américains appellent la « *treasure painting* », une pratique consistant à transposer une photographie en peinture, la peinture étant censée anoblir la photo pour donner à un simple souvenir un vernis artistique. Baldessari avait lui-même réalisé peu avant *A Picture to Treasure* (1966-1967). Sur la toile laissée en réserve, il fait écrire une description-titre de l'image peinte : « *A PAINTING BY*... » suivi du nom de l'auteur de la peinture, à chaque fois différent. Baldessari va ainsi jusqu'au bout de son refus du style, de la manière personnelle, c'est-à-dire de l'usage de sa main, en déléguant la production de l'œuvre à d'autres. Il n'est, bien sûr, pas le seul à le faire (on pense aux *Wall Drawings* de Sol LeWitt par exemple). Mais il décline l'idée en mettant en valeur le producteur de l'image, qui chez LeWitt reste anonyme, ou du moins est seulement mentionné dans le cartel. Les *Commissioned Paintings* sont aussi intéressantes pour une autre raison : pour les photographies qui sont peintes. Car celles-ci représentent toutes un index pointé en direction d'un objet, d'une zone spatiale qui renvoie toujours plus ou moins à l'univers banal et familier de la maison (une gazinière, etc.). Ce geste de désignation (par l'artiste ?) est à lui seul emblématique du changement de modèle signifiant que Baldessari adopte à partir de la fin des années 1960. Il renvoie au modèle iconoclaste de Peirce, dont la théorie de la photographie ultérieure (Krauss, Schaeffer...) se servira abondamment pour expliquer la spécificité du médium photographique, et dont Krauss fera même le modèle de toute la création plastique qui s'inspire depuis les années 1950

(2)

« Je pense que mon problème d'ensemble était que l'essai de comprendre ce que voulait dire l'art pour moi, et beaucoup de mes premières œuvres tentaient d'éclaircir ce qui est de l'art et ce qui n'en est pas, ce qui peut vous rendre fou, bien sûr. » (Interview avec Hans Ulrich Obrist, « What I Had Left Out », 2 mars 2003, in Hans Ulrich Obrist, *The Conversation Series*, 18, John Baldessari, Köln, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2009, p. 20.

(3)

John Baldessari cité par Lynn Vance, « John Baldessari : Artist as Artist », in *Dialogue : the Ohio Arts Journal*, vol. 4, n°3, janvier-février 1982, p. 39.

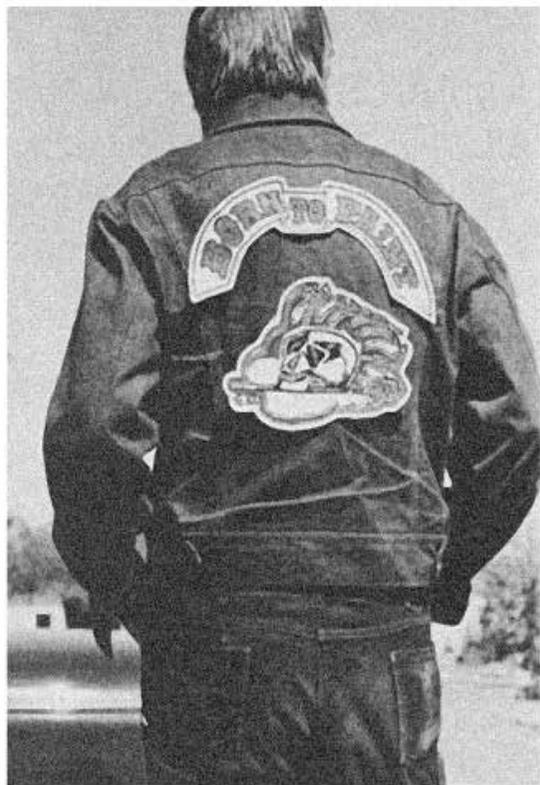
**CONCEPTUEL
COMME
UN PEINTRE**

Existe-t-il une peinture conceptuelle ? « Jen ai assez de l'expression "bête comme un peintre" », disait Duchamp en 1946. « Pourquoi l'artiste devrait-il être considéré comme moins intelligent que Monsieur tout-le-monde ? », s'indignait-il encore en 1960⁽¹⁾. Comme on sait par ailleurs que Duchamp cessa lui-même de peindre définitivement en 1918 pour se détourner de « l'art rétinien » et s'orienter vers un art plus intellectuel, on a tôt fait d'interpréter cet agacement du précurseur de l'art conceptuel comme un rejet de la peinture elle-même : si vous êtes artiste et que vous voulez

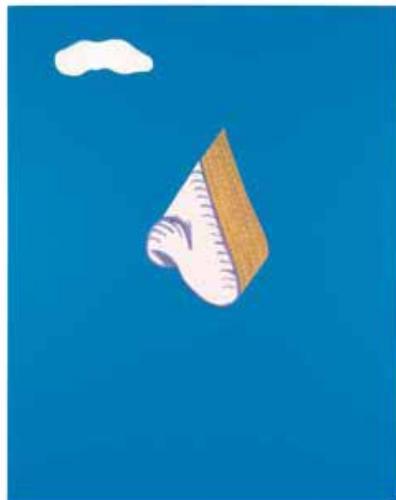
qu'on arrête de vous traiter d'idiot, alors commencez par arrêter la peinture. Duchamp aurait ainsi et pour longtemps fourni les bases d'une opposition majeure : d'un côté l'art à l'ancienne, incarné par les peintres et leur attirail de pigments, de sentiments et de techniques matérielles ; de l'autre, les artistes conceptuels, en rupture avec les formes traditionnelles de l'art, en rupture avec l'objet, avec le style, avec l'expression, en un mot, en rupture avec tout ce que représente la peinture. Faire un art d'idées et de mots plutôt que de lignes et de couleurs. La peinture ne pourrait pas, par essence, être conceptuelle. Mais reprenons les deux citations de Duchamp. C'est curieux comme celui-ci passe insensiblement du peintre

à l'artiste, comme si ces deux termes étaient synonymes. Il se pourrait bien en fait que pour lui, comme pour beaucoup d'autres à son époque, la peinture soit le nom métonymique donné à l'art. Il ne faudrait donc pas opposer les bêtes peintres et les autres artistes intelligents, mais les artistes bêtes en général aux artistes intelligents en général. Autrement dit, il pourrait exister une manière intelligente de faire de la peinture : une peinture conceptuelle, donc. Regarder le travail de John Baldessari tout en formulant cette hypothèse n'est pas sans intérêt. Car la position de l'artiste californien à cet égard est complexe. D'un côté, après avoir commencé sa carrière comme peintre,

(1) Marcel Duchamp, *Duchamp du signe*, Flammarion, coll. « champs », 1994, p. 174 et 236.



(A) Anonyme, Sans titre, Studio International, vol. 180, n°924, juillet/août 1970, p. 3



(B) John Baldessari, God Nose, 1965, huile sur toile, 172,7 x 144,8 cm. Courtesy de l'artiste



A PAINTING BY ELMIRE BOURKE

(D) John Baldessari, Commissioned Painting: A Painting by Elmire Bourke, 1969, huile et acrylique sur toile, 150,5 x 115,6 cm. Courtesy de l'artiste

C'est l'été 1970, sur la côte Ouest des États-Unis. Le gang de John cet été ne semble pas être celui des palettes, mais plutôt celui des flammes. Les photos témoignent qu'il ne fait peut-être pas si chaud que ça. Parce qu'au crématorium de San Diego, en Californie, le 24 juillet 1970, les hommes portent des pantalons longs et des chemises en jean à manches trois-quarts. John a réservé le crématorium. Il veut brûler ses peintures. Alors à l'aube, John se rend dans son atelier de National City au volant de son van Ford Econoline. Il a donné rendez-vous à ses élèves de l'Université de San Diego. On les appellera le gang #34674. La consigne est simple : le gang #34674 doit liquider et désenclâsser toutes les peintures. Ils vident l'atelier à coups de pied, de poing, au couteau, à la hache... (C) Tous les moyens sont bons pour détruire ces 123 toiles et aller les jeter aux flammes.

de Duchamp⁽⁴⁾. Les images à l'index pointé de Baldessari ne peuvent pas ne pas faire penser en effet au dernier tableau de Duchamp, *Tu m'*, dans lequel une main à l'index pointé se détachait des figures d'ombres des ready-made, main réalisée, d'ailleurs, par un peintre d'affiche. Ce modèle indiciaire rompt avec le modèle de création qui régnait sur l'art jusqu'à alors, modèle prométhéen où l'artiste faisait surgir des formes nouvelles à partir de la matière informe. L'artiste indiciaire, lui, ne crée pas : il « invente », au sens archéologique, c'est-à-dire qu'il trouve et qu'il choisit ce qui existe déjà⁽⁵⁾. Si la peinture constituait le modèle de l'art prométhéen, la photographie est, à n'en pas douter, celui de l'art indiciaire. Pour dire adieu à l'ancien modèle artistique, Baldessari souligne trois fois donc dans les *Commissioned Paintings* le modèle indiciaire qu'il adopte à présent, en déléguant la production, en faisant une photographie et en mettant en scène le geste de sélection. On pourrait même ajouter un quatrième trait dans certains cas, comme dans *A Painting by Elmire Bourke*, dans laquelle le doigt pointe en direction d'un établi taché de peinture, qui ressemble à s'y méprendre à un tableau de Pollock.

LE PICTURAL (MOINS = PLUS)

Le *Cremination Project* marque un apparent rejet de la peinture en général. Comme pour le confirmer, les travaux qu'il réalise peu après s'en détournent complètement, du moins matériellement : textes, photographies et vidéos essentiellement. La figure indiciaire

y est déclinée de plusieurs manières : l'index encore (*A Game for Two Players* [1971-1972]), l'empreinte (*Potential Print* [1970], avec les cendres du *Cremination Project*), le modèle judiciaire comme dans *Police Drawing* (1971) : il demande à un dessinateur policier d'établir son portrait-robot à partir des descriptions de vingt de ses étudiants. Baldessari déclarera d'ailleurs en 1977 : « J'ai toujours été intéressé par les indices, les preuves, la photographie policière... parce que selon moi, c'est de cela qu'il s'agit en art — des indices perceptuels⁽⁶⁾. » Baldessari donne l'impression d'avoir tellement fait déborder la peinture qu'il en est complètement sorti. Pourtant, la peinture est toujours là, comme un problème latent. Telle est la force du pictural : il rejaillit toujours, même quand on croit s'en être débarrassé.

Beaucoup de pièces des années 1970 se présentent comme des expériences dont les photographies constituent le moyen et le résultat à la fois. Mais parfois ces expériences portent bien sur des problèmes, non seulement photographiques, mais aussi picturaux. Soit la série des objets jetés en l'air et qui dessinent des figures, comme *Throwing Three Balls in the Air to Get a Straight Line* (*Best of Thirty-Six attempts*) de 1972-1973. Se détachant d'un ciel bleu californien (parfois des palmiers sont visibles), quatre boules oranges dessinent des figures plus ou moins rectilignes. Bien sûr, il s'agit de capter « l'instant décisif » où la figure recherchée apparaît — problème de photographe. Mais cette figure, la ligne droite, ne peut apparaître qu'en surface — problème de peintre. De même, dans *Cigar Smoke to Match Clouds That Are Different* (*By Sight-Side View*),

Alors, une fois l'opération de démantèlement effectuée, les hommes du #34674 déposent les caisses à l'opérateur de crémation, qui fait passer les toiles de John entre deux crémations. Quelques heures après neuf boîtes contenant les cendres sont confiées à John, elles sont référencées sous le nom de « John Baldessari #34674 ». Pour célébrer et marquer l'action du gang, John fait fabriquer des objets mortuaires, des hommages à sa peinture morte. — une urne en forme de livre dans laquelle il met une partie des cendres — une plaque au nom de « John Anthony Baldessari 1953-1966 » — des cookies préparés à partir de cendres John veut faire perdurer cette peinture, la diffuser autrement. La réinjecter malgré sa disparition, il faut l'ingérer.

c'est encore en surface que la comparaison entre une photo de nuage et le nuage de fumée dégagé par l'haleine de l'artiste peut s'effectuer. D'autres pièces font intervenir la peinture par citation : *Mondrian Story* (1972-1973), qui est une série de photos montrant un pantalon blanc d'homme (ou de femme ?) marchant sur un parterre de fleurs, serait une allusion à une anecdote rapportant l'observation que Mondrian aurait faite, dans des circonstances semblables, sur l'ombre colorée des fleurs se projetant sur son pantalon, comme sur une toile blanche. *Portrait: Framed Heights* (*Open-ended*) de 1974 consiste en plusieurs cadres de tableaux sur un mur, sans peinture à l'intérieur, mais avec, écrites sur le mur, les indications du nom d'un artiste, de sa taille et de la date de la note. Dans tous ces cas, la peinture est absente, mais Baldessari y renvoie par allusion, en semant des indices. Enfin, la peinture apparaît en son propre nom, pour ainsi dire, à travers l'utilisation que Baldessari fait de la couleur. Celle-ci est utilisée

(4) Rosalind Krauss, « Notes sur l'index », in *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Mucio, 1993.

(5) « Je pense qu'un des enjeux fondamentaux de l'art est d'établir une sélection [...] » (John Baldessari cité par Pascale Cassagneau, « Interview with John Baldessari », in *Entretien/Interview/Interview: Accconi, Baldessari, Fabro, Sarkis*, Turin, Lindau, 1999, p. 14).

(6) Tiré de Diane Spardak « Feature Interview: John Baldessari », in *Detroit Artists Monthly*, vol. 2, n°6, juin 1977, p. 6.

JOHN BALDESSARI : NÉ POUR PEINDRE

en apparence de façon mécanique, toujours selon la séquence du spectre chromatique, dans ce ton expérimental que l'artiste adopte alors. *Floating: Color* de 1972 introduit comme une anomalie dans l'image : des rectangles colorés semblent flotter devant la façade d'une maison photographiée. Cependant, leur absence d'épaisseur ou d'ombre suggère aussi visuellement des papiers collés sur la photographie. Cette pièce est importante parce qu'elle montre la couleur utilisée en tant que force disruptive qui trouble l'économie représentationnelle de la photographie. Bref, elle incarne la capacité du pictural à déborder l'image. Et surtout, elle prélude à une tendance qui ne va cesser de se confirmer chez Baldessari à utiliser la peinture par-dessus la photographie pour la tronquer, la modifier ou la compléter.

Une œuvre remarquable en ce sens est *Two Stares Making a Point but Blocked by a Plane (for Malevich)* des *Violent Space Series* (1976) : on voit sur une photographie en noir et blanc deux hommes sur la terrasse d'un immeuble, regardant fixement, et comme sur leur garde, quelque chose qui est caché par un vaste carré blanc posé en biais sur la surface de l'image — on comprend l'hommage à Malevitch du titre. Non seulement la référence à la peinture est explicite (une peinture iconoclaste comme celle du peintre russe, en plus), mais le fonctionnement occultant de la peinture est parfaitement mis en œuvre. Baldessari utilise beaucoup les pastilles colorées les années suivantes. D'abord collées, elles sont ensuite peintes sur le tableau photographique, jouant le rôle d'un cache : ainsi dans *Bloody Sundae* de 1987, deux photographies sont

juxtaposées, comportant cinq personnages, le visage de chacun étant couvert d'une pastille colorée. Dans l'image du haut, trois malfrats (?), revolver au point, se font une barricade de meubles et de tableaux (dont on ne voit que les cadres, la peinture étant elle aussi masquée). En bas, un couple bourgeois s'embrasse dans un lit, en dessous d'un grand tableau dont la peinture est là aussi cachée. En somme, deux clichés du cinéma noir américain, dont la généralité est renforcée par l'occultation de toute information (les visages) qui pourrait particulariser les images. Cette œuvre est assez emblématique de l'adoption par Baldessari dans les années 1980 d'une iconographie cinématographique. Mais il y a plus. Le cinéma l'intéresse dorénavant puisqu'il fonctionne sur un modèle sémiotique qui permet à la peinture et à l'image de coexister : la peinture. En effet, l'image cinématographique et la peinture telle que les conçoit l'artiste californien ont en commun une forme de fragmentation : chaque photogramme n'est que le fragment d'une scène, comme chaque peinture n'est qu'un fragment qui montre imparfaitement, ou cache en partie quelque chose. Dès lors, Baldessari peut laisser libre cours à la peinture, qui soulignera les montages provocateurs ou absurdes de ses assemblages de photogrammes, comme dans les gigantesques images recouvertes de peinture orange qu'il réalise en 2004 pour son exposition au Deutsche Guggenheim Museum in Berlin. Art du montage, l'art de Baldessari ne relève plus du paradigme indiciaire, mais d'une exploration de l'hybride sous toutes ses formes : association d'images disparates, mais

aussi de médias (photographie et peinture). Sa récente série *Noses and Ears* fournit une idéale conclusion à cette évolution. Ce sont des tableaux en effet qui poussent très loin l'hybridation en mélangeant la photographie, la peinture et le relief. Mieux encore : ils renouent avec l'esthétique fragmentaire du début des années 1960, et un *God Nose* de 2007⁽⁷⁾ boucle la boucle commencée avec le tableau éponyme de 1965.

Que s'est-il passé ? Pourquoi la peinture, d'abord tenue pour superfétatoire, puis refoulée tant bien que mal, a-t-elle accompli son joyeux retour dans l'œuvre de Baldessari ? Une réponse est peut-être à trouver dans une information livrée par l'artiste au sujet d'une exposition qu'il organisa en 2004 avec Meg Cranston. Il explique que partant d'un texte juridique qui excluait un certain nombre d'objets de la catégorie « œuvre d'art », il eut d'abord l'idée de faire une exposition avec tout ce qui ne rentrait pas dans cette catégorie. Puis il s'aperçut que l'exposition ressemblerait alors à n'importe quelle autre⁽⁸⁾. Il avait pris conscience que son vieux problème — introduire le non-art dans l'art — était dépassé. L'art n'a dorénavant plus de dehors ; il ne reste plus qu'à en conjuguer toutes les formes et les techniques dans des œuvres hybrides.

John est le peintre sphinx au blouson de biker.

Celui qui construit sur ses cendres.

Mais il y a aussi Steven, le peintre qui se disait nécrophile

car il aimait la peinture que l'on disait morte.

Dans son œuvre Steven⁽⁸⁾ fait appel à la culture des motards.

Il compare son travail d'allègement de la peinture

à une pratique largement développée aux U.S.A. dans

l'après-guerre :

Le *chopper*.

Ce sont de jeunes américains qui cherchent.

Des motos rapides et légères.

Ces mecs se mettent à « *chopper* »

à enlever toutes les parties inutiles

au fonctionnement de la moto pour l'alléger

pour qu'elle ait plus de performance.

Ils enlèvent le garde-boue, découpent les carcasses arrière.

Retirent le frein avant, les sacoches,

Les phares latéraux, les pare-brises...

Un minimum de carcasses pour devenir

de longs bolides d'acier rutilants, délicatement peints.

Comme les grands monochromes carrés argentés

du peintre nécrophile.

Pour Steven, retirer du poids dans une moto c'est une sorte

de minimalisme

qui fait ressortir la beauté qu'il y a sous le métal...

ça réduit l'objet à son essence.

Et l'essence, enfin l'essentiel c'est là où ils veulent tous aller.

Que se soit celle avec laquelle Steven peint ses toiles

Celle avec lequel les Hell's roulent

Où l'essentiel auquel John veut arriver.

Et quand John porte son blouson de biker

Et quand Steven peint, froisse, désenclasse, déchire

On peut entendre dans leurs têtes

la rengaine des Hell's Angels qui hurlent

born to be wild.

(7)

John Baldessari, entretien avec Hans Ulrich Obrist et Meg Cranston, « *Writing* », printemps 2005, in *Obrist*, 2009, pp. 51-52.

(8)

Steven Parrino, (INDE).



Inconnue et sans appuie

<https://vimeo.com/92913547>

Georgia René-Worms & Giuliana Zefferi.

Vidéo, 2:20, 2014

Based on the painting Nameless and Friendless, Emily Mary Osborn, 1857.
Video produced during the encounters if we continue to speak the same language we will reproduce the same story. A project conceived by Mikaela Assolent and Flora Katz, hosted by Treize, Paris, FR

This painting is known to describe the condition of women artists in 19th century England. The narrative style of the very detailed painting quickly captures the central figure, a poor woman (which can be seen by the wear and tear of her clothes and umbrella, by the fact that she is not offered to sit on the chair in front of her, reserved for female customers) who comes to sell a painting to a dubious merchant. A more documented reading of her clothing establishes that she is orphaned, single and grieving. The painting asks "to be 'read' rather than to be looked at", according to Linda Nochlin through whom Georgia René-Worms discovered the painting [1]. [1] Realistic, the scene clearly defines the social position of the characters and already at the time provides an element of response to an important question in the fields of art and feminism: Why were there no great women artists? [2] Here, it is notably the material conditions that seem to be lacking for this woman to create in complete freedom. This poverty is accompanied by inequalities that are still very strong at the time: prohibition to enter most art schools (and particularly the most recognized), prohibition to attend classes based on nude models, etc.

The first thing that attracted the interest of Georgia René-Worms and Giuliana Zefferi in this picture was the central point that is elusive and missing: the painting that the painter comes to show the dealer is refused to our eyes, we don't know what she has painted. Is it a pastel, a portrait, a miniature or a painting of flowers, art forms to which women were often forced at the time? This painting within the painting, if we do not know it and if we have difficulty imagining what it could represent, it is probably because its author, like almost all women painters of the time, remained unknown (nameless). Emily Mary Osborn presented a total of 43 paintings at the Royal Academy exhibitions from 1851 to 1884. However, she chooses here to make a strange mise en abyme by which she seems to say that even with all the means at her disposal to be recognized, her painting - like those of other women - remains unborn and one can only imagine what it could have been in 1857 if all the conditions conducive to its development had been met.

Georgia René-Worms writes a monologue that is ginned throughout the video and lets us guess the protagonist's journey through London. "Southwark Bridge" is repeated several times,

it is the name of the bridge she has to take to get to the district where the art dealers are located. To construct this narrative, Georgia René-Worms has crossed information found in different readings, including Virginia Woolf's *Three Guineas*, which 80 years later describes the patriarchal West End neighborhood [3].

Giuliana Zefferi uses sketchup, a tool that she often uses to model her sculptures to show them to the artisans she works with in their realization. This modeling tool was gradually reappropriated by the artist who saw in it the possibility of making forms exist without necessarily giving them materiality. Here, Giuliana Zefferi focuses on some elements of Emily Mary Osborn's painting: the ballerina, the chair, the painting stolen from our eyes. The realistic objects of 1857 become the very well modeled ones of 2014. In all lightness, they replay the scene of the painting, their ample movements seeming to evaluate all the combinations, all the possible nesting of the puzzle. A jigsaw puzzle that tells the story of the art world at the time. "Consultation, sorting, hanging, expertise", says the voice in the video to describe the atmosphere of the 1857 store. A commercial process that at the time only gave women their place as representatives. In 2014, while looking for a ballerina model already drawn in the database of the sketchup software, Giuliana Zefferi finds a nude ballerina in explicit positions, heiress of the 1857 ballerina that at the entrance of the store attracts the lustful glances of two rich customers. Another type of plastic expression is added to the image at one point: a thick green line, freer and which seems to follow the path of another story, that of Walter Swennen's arm of honor, which appears sketched on the screen as a retroactive response to the two men.

Georgia and Giuliana reinvent the story of this woman both because having sunk into oblivion, she has left no trace behind her, but also because this life lived and forgotten, she may not have had the means to fully live it. Just as the trailer form of this video seems to announce it, the whole story is yet to come.

[1] Ann Sutherland Harris & Linda Nochlin, *Femmes peintres, 1550-1950*, Editions des femmes, 1981, p. 54

[2] Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, <http://www.miracosta.edu.htm>

[3] Sa description commence ainsi : "Laissez-nous, d'une manière très élémentaire, vous présenter la photographie – aux couleurs très grossières – de votre monde tel qu'il nous apparaît, nous qui le voyons depuis le seuil de la maison familiale, à travers le voile que saint Paul tend encore devant nos yeux, depuis le pont qui relie la demeure familiale au monde de la vie publique. (...) Et là dans ce moment transitoire, en attendant sur le pont, nous nous disons qu'en ces lieux, nos pères et nos frères ont passé leur vie. Durant des centaines d'années, ils ont gravi ces marches, ils ont franchi ces portes, ils ont grimpé jusqu'à ces chaires, occupés qu'ils étaient à prêcher, à gagner de l'argent, à rendre la justice. C'est dans ce monde-là que la demeure familiale (située près du West End) a puisé ses croyances, ses lois, a choisi ses vêtements et ses tapis, ses viandes de bœuf et de mouton. Puisque nous y sommes désormais autorisées, poussons avec précaution la lourde porte de l'un de ces temples, entrons sur la pointe des pieds et étudions le décor plus en détail." Virginia Woolf, *Trois guinees*, Black Jack éditions, p. 44-45.



Installation view, Inconnue et sans appuie, HotspotVA, Treize, Paris, FR

E.M.O+X+C&C+A.M+B.L+W= , 2015
E.M.O+X+C&C+A.M+B.L+W= , 2015. Céramique.

Georgia René-Worms & Giuliana Zefferi,
Exhibition Odradek
Curators: Mikaela Assolent et Flora Katz
Les Instants Chavirés, Montreuil
30 may - 5 july 2015

*One is too few, and two is only one possibility among others.
The order of the day is dispersion.
To locate oneself in order to better disseminate oneself.
Odradek breathes dreams, images, flows, relationship, forces, embodied life
vapor. El doubts of its own identity. Circé marabout - piece of string,
Odradek is a moving us woven of the threads of each. Every second, he
invents himself without ever exhausting the meaning of his references and
his amulets. Judy Lozano - Lee Chicago. El draws from love to make its own
lexicons. El feeds on the past, present and future imagined to write the
forgotten stories. [...]*

This set of three ceramics is the result of a collaboration between curator Georgia René-Worms and artist Giuliana Zefferi. The eucalyptus adorned vases construct a female genealogy that they build between creators, characters and real people who inspired fictions: a portrait that crosses the painter Emily Mary Osborn, the unknown that appears in her famous painting Nameless and Friendless (1857), the filmmaker and actress Barbara Loden as well as Alma Malon who inspired Loden for the character of Wanda in the film of the same name in 1970.



A person with dark hair and glasses, wearing a light-colored t-shirt, is seated in a dark chair at a wooden table. They are looking towards a large projection on a wall. The projection shows a green, textured background with the text "et pour écrire puis jouer des saynètes." in a light green font. On the table, there is a laptop, a bag of bread, a jar of jam, a bottle of orange juice, and a plate. The room has a rustic feel with a wooden chair and a wooden bench in the background.

*et pour écrire puis jouer
des saynètes.*

THE SUMMER READING CLUB

Treignac Project Juillet 2015

Attendees: Mikaela Assolent, Angélique Buisson, Maxime Bichon, Laurie Charles, Alberto García del Castillo, Georgia René-Worms & Sabrina Soyer

Podcast, vidéo & documentation :

<http://d-a-t-e.fr/the-summer-reading-club/>

Reader consultable:

<http://d-a-t-e.fr/reader-the-summer-reading-club/>

The Summer reading club is a reading club aimed at bringing together artists/writers for a week in an ambiguous place at the crossroads of the country house and the artsit runspace, in order to share texts and discuss the ethical and aesthetic stakes of literature and poetry, inside our lives. During this week this club became a group with its own practices, rituals, and rules, without achieving absolute objectivity and impartiality.

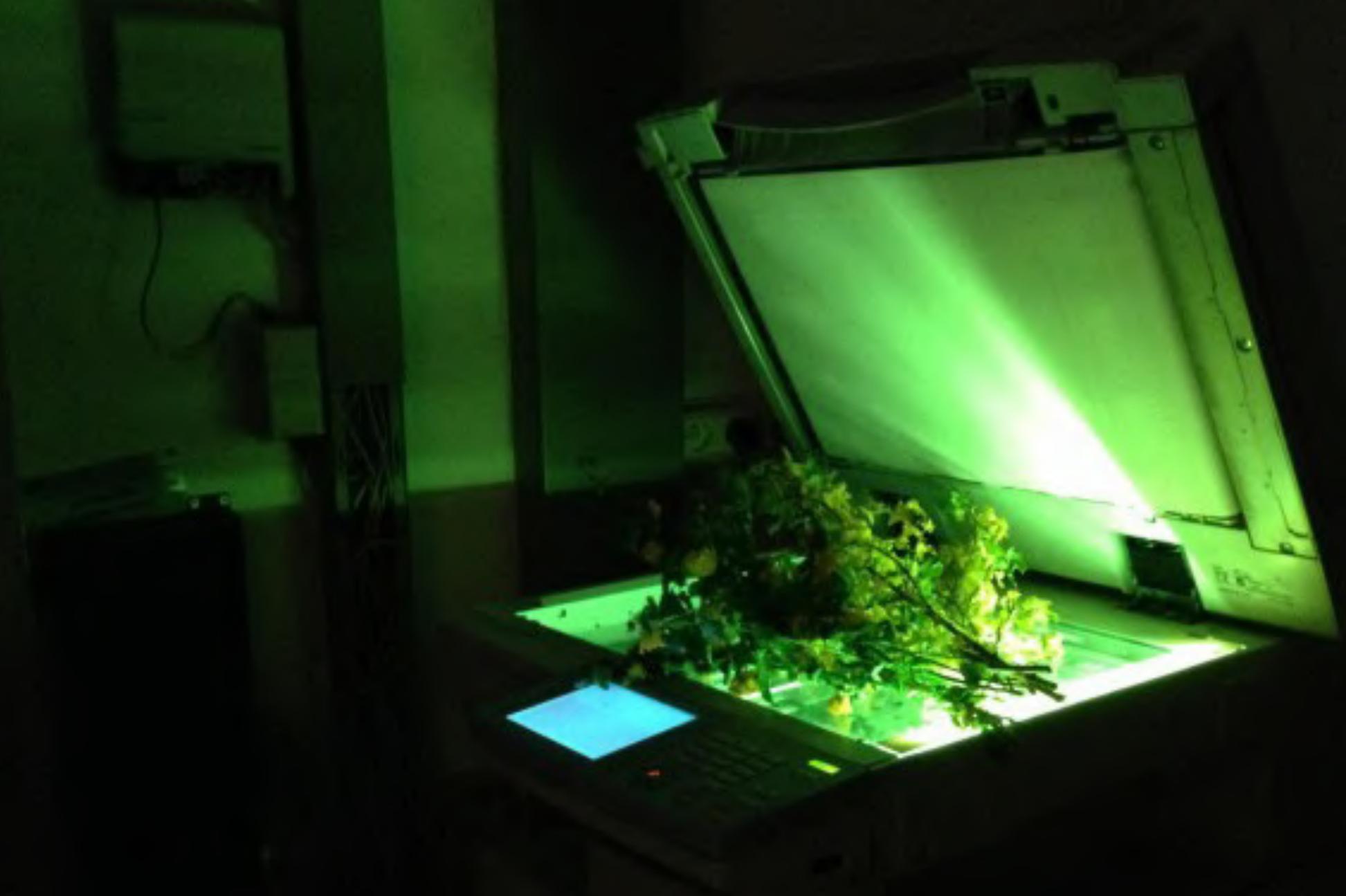
DATE's Reading Club project was born when we were in a writing residency at the CIAP in Vassivière, which turned into a reading residency. On a remote island, DATE created a library to support a remote life, in search of a literature that would be as close as possible to the research and practice of artists. The Summer Reading Club in Treignac Projet (FR) and the Spring Reading Club in Air Antwerpen (BE) were created in this context. During one week we will form a group of dozens of people (artists, curators, art workers) who propose to explore the multiple forms of writing (texts, poetry, personal writings, non-fiction, essays) that exist among artists. The participants can be the authors of the texts read or it can be texts that accompany their practice, in any case it is a question of showing the place that literature, poetry takes within an artistic practice and how it can then be transformed, injected into an artistic practice.

DATE

THE SUMMER READING CLUB

Mikaela Assolent, Angélique Buisson,
Maxime Bichon, Laurie Charles,
Alberto García del Castillo,
Georgia René-Worms & Sabrina Soyer

Treignac Projet
27 juillet - 2 août 2015



THE SPRING READING CLUB

Air Antwerpen Avril 2016

Attendees: Mikaela Assolent, Ismaël Bennani, Benjamin Blaquart, Maxime Blondeau, Angélique Buisson, Laurie Charles, Orfée Grandhomme, Clare Noonan, Georgia René-Worms, Marnie Slater & Laure Vigna.

access to the Reader :

<http://d-a-t-e.fr/reader-the-spring-reading-club/>

A collective desire to say. A multicellular community in a mansion. Caught between the flows of an industrial port and the emanation of high range waves. By capillarity ingesting the words of others. During a week outside the city, in the middle of a landscape solicited by a dense traffic of merchant marine. A group of artists and curators retreat to a safe place, outside the stakes of efficiency of the art world, in order to share all forms of words: writings, words... that accompany their practices.



DATE

THE SPRING READING CLUB

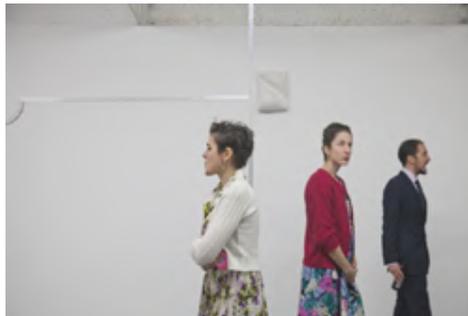
Mikaela Assolent, Benjamin Blaquart,
Maxime Blondeau, Angélique Buisson,
Alberto Garcia Del Castillo, Laurie Charles
Georgia René-Worms & Laure Vigna.
Guests open reading club:
Ismaël Bennani, Orfée Grandhomme,
Clare Noonan & Marnie Slater.

Air Antwerpen
26 avril - 30 avril 2016

A BIT OF BUBBLE AND A LITTLE BIT MORE OF BOOM

Bosse & Baum, London 23 January 2015, 7 – 9pm
 Captation consultable: <https://vimeo.com/121668820>

Artists Georgia René-Worms and Rafaela Lopez have developed a live work *Bubble-Boom*: *The Jeune-Fille said “a bit of bubble and a little bit more of boom”*, which takes the book *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille* as a starting point. Taking Holly Hendry’s exhibition at Bosse & Baum as a cue, the performance “Bubble Boom, the Jeune-Fille said: a bit of bubble and a little bit more of boom” proposes to shed the sweet-bitter smell of the concept of the Jeune-Fille as described in Tiquun’s book *Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl*. The construct of the Jeune-Fille came into being after the war, built by our consumer and spectacle societies. The Jeune-Fille, a superficial female character, expands and then spreads beyond gender (male / female), beyond social and cultural classes, because of the growing scale of these societies: she is the face of consumerism behind a charming and innocent mask. The performance, as the embodiment of the Jeune-Fille, will spread insidiously in various forms, playing on all the senses of the visitors: an acidulous and repellent perfume, a soporific and lulling voice whispering cruel words, a sweet cocktail whose bitterness lives in the bottom of the glass, a literary text with political accents.



s from the performance, Bosse & Baum, London, 23 January 2015.

Bubble Boom, the Jeune-Fille said : a bit of bubble and a little bit of boom

La Jeune-Fille is a concept
 La Jeune-Fille is a deviation
 Bubble, bubble gum, pink bubble gum
 Makes **boom**
 Bubble gum is *whispered* and penetrates the body
 Perfume and bitterness

Tonight the Jeune-Fille is occupied, she is **pre-occupied**. **She is out.**
 It smelled GOOD tonight, it was **mild**, we were **HAPPY**, everyone was there tonight.
 But it itches the throat of the Jeune-Fille.

The atmosphere is **omniscient, dizzy**, everything was **too sweet, too strong**.
 It flowed around her, people were talking, **secrets** were whispered.

Pink organs were coming out of the walls, it **overflowed**,
 some long drinks, some short drinks. People turned around, voices circulated. The glasses, the walls,
 the words were strung together. The Jeune-Fille is **pre-occupied**.

It felt **more and stronger**, she approaches, colours penetrated her body,
green out of her mouth, **pink** spread down her fingers.

Boom, it explodes.

The Jeune-Fille is **them**
 The Jeune-Fille, it's the machine vision :
 The Jeune-Fille is the model **average Joe**
 The Jeune-Fille c'est tout comme, du bubble bubble gum.
 Latex, color, a touch of petroleum.
 As any bubble bubble gum,
 The Jeune-Fille is the **liberation - liberation of the capital.**

If you fancy feeling this bit of bubble and little bit of boom :

2 oz of **vodka**
 2 oz of **Triple 800** (vareuse)
 2 oz of cranberry juice
 2 oz of lime juice
 *
 A touch of **Venezio**

A performance by Rafaela Lopez & Georgia René-Worms | 23 January, 2015 | 7-8:30pm
 Performers : Niki Ala Takangi, Clotilde Estival, Vanessa Geronzi, Julia Groszicki,
 Marie-Cécile, Anne-Kathrin, Hildegarde, The Philippe/Véronique Duo, Adèle Swangerer
 Special thanks to Philomena Hoerl
 For the exhibition of Holly Hendry : *More and more, more is more*
 Bosse & Baum
 Copeland Street
 London, SE15 3BN
 133 Copeland Street



Sculpture Synchronisée

A happening by Georgia René-Worms & Rafaela Lopez

Sculpture competition in swimming pool.

Production Villa Arson, national center of contemporary art,

Nice January 12, 2014 - Jean Médecin Municipal Olympic Swimming Pool

Artist:

Laurie Charles – Timothée Dufresne – Camille Dumond – Lucile Diacono – Raphael Emine & Omar Rodriguez – France Gayraud – Amandine Guruceaga – Mathilde Leh-mann – Sandra Lorenzi – Estrid Lutz & Emile Moule – Baptiste Masson – Gabriel Méo – Grégoire Motte – Jeanne Roche – Nelly Toussaint – Raphaëlle Serres – Quentin Spohn – Agathe Wiesner & Arnaud Biais – Giuliana Zefferi.

What's happened - What's happening ?

Conceived in the fall of 2012 as part of the LittOral // Competent Bodies research workshop, led by Patrice Blouin and Arnaud Labelle-Rojoux, the Sculpture Synchronisée happening can be said to constitute the non-fortuitous encounter of sculpture and movement in the element Water, from the interests of Rafaela Lopez and Georgia René-Worms (one practicing sculpture and the other engaged in research on Annette Kellerman who invented, in the 1900s, the one-piece swimsuit for women and. synchronized swimming).

One sculpture
the other synchronized

What's happening?

A happening is an artistic form that appeared at the very end of the 50s in the United States, theorized by Allan Kaprow. It is an "open" event, or rather a succession of events of all kinds - visual, sonic, corpo-rel - most often taking place in singular places. The writer Susan Sontag, in 1962, attempted to outline its characteristics: "The happening does not take place on a conventional stage [...]. Within this framework, a certain number of participants - they are not actors - move and gesticulate, indulge in a kind of concerted cacophony, handling various objects, sometimes accompanied by music and lighting effects. The happening does not involve intrigue, although there is an action, or rather a series of acts and events.

Inside the Azur cube

Synchronized Sculpture is thus a happening during which takes place an aquatic com-petition of sculptures set in motion by synchronized swimmers. The exhibition space has been replaced by a large blue water rectangle, where each artist proposes a moving micro narrative through his sculpture and the choreography he has imagined in collaboration with Chantal Moschetti.

