

ETC



## Plates-formes

### *Expander 1.0*, Plateforme d'exposition proposée par Blocnotes en collaboration avec la Galerie Jousse Seguin, Paris

Louis Couturier

Number 48, December 1999, January–February 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/35516ac>

[See table of contents](#)

#### Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

#### ISSN

0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

#### Cite this review

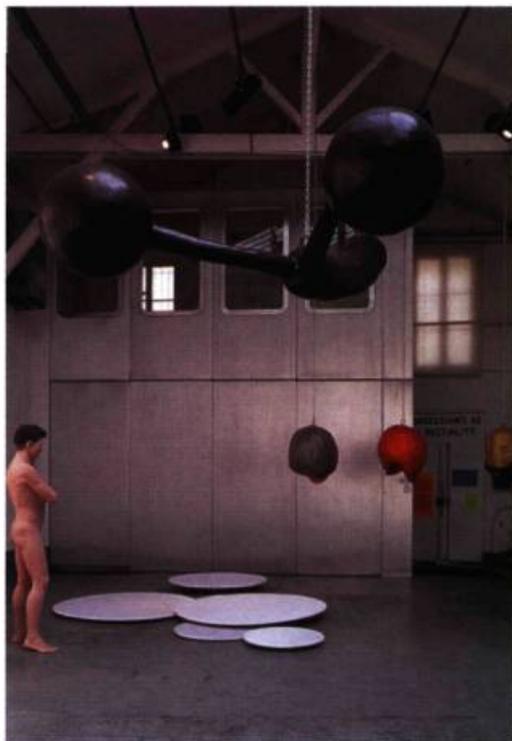
Couturier, L. (1999). Review of [Plates-formes / *Expander 1.0*, Plateforme d'exposition proposée par Blocnotes en collaboration avec la Galerie Jousse Seguin, Paris]. *ETC*, (48), 41–44.

## PARIS PLATES-FORMES

*Expand 1.0*, Plateforme d'exposition proposée par *Blocnotes*  
en collaboration avec la Galerie Jousse-Séguin, Paris.

**E**xpander 1.0 regroupe 39 artistes dans un lieu qui tient plus de l'entrepôt que de la galerie. La revue d'art contemporain *Blocnotes* est à l'origine de cette exposition. Elle y présente, par analogie avec l'effet d'un logiciel de décompression de fichiers, une expansion du contenu des numéros 15 et 16. Parler d'*Expand 1.0* ne peut se faire sans aborder la particularité de *Blocnotes*, qui se veut un lieu de visibilité du travail des artistes. Par exemple, les photographies y sont réellement « exposées » et non pas simplement utilisées comme documents de référence. La plupart des textes de la revue sont sous formes d'entretiens. On plonge donc au cœur du sujet à travers l'œuvre et les propos de l'artiste. Prenons le numéro 16 de *Blocnotes*, « Images mentales ». En couverture, un homme sur fond de paysage urbain (l'acteur Bruno Ganz, un vidéogramme couleur tiré de *L'Ellipse* de Pierre Huyghe). Ouvrons : une jeune fille sur fond champêtre (photographie couleur) pieds nus, en short et petit haut à bretelles. Elle fixe un point hors cadre. La photographie est pleine page, sans texte ni information. Tournons encore : un jeune homme, visible à travers une fenêtre bleuie, tient un mini poste de radio qu'il colle à son oreille. Toujours pas de texte. Nouvelle page : un jeune homme, nu (photographie couleur) main sur le sexe, nous regarde. On y retrouve un peu le genre des publicités dans les magazines gay. Suit un vidéogramme sur lequel on découvre en noir et blanc un jeune homme dans une chambre, qui fait le salut militaire. Une autre page, un autre vidéogramme d'une jeune femme se touchant un doigt en regardant la caméra. Un sous-titre incrusté dans l'image dit « Vous savez c'est dégueulasse ». Suit une photographie facilement identifiable : un *Untitled Film Still* de Cindy Sherman. Voici donc sept images qui servent d'introduction et qui nous sont offertes telles quelles sans aucune référence. L'ensemble de la revue se termine de la même façon en six pages, six images qui ne vivent que pour elles-mêmes. « Images mentales » se présente au sommaire comme le résultat d'un tournage, d'un montage et d'un mixage. Cette référence à l'image mobile complète celle au monde informatique puisque la structure de la revue se divise en quatre parties intitulées respectivement : *ON LINE*, *FILE*, *IMPORT*, *BACK UP*.

Arrêtons là la forme et voyons maintenant le fond : les artistes et leur travail. Je n'ai évidemment pas l'espace pour parler de tous. Je choisis donc arbitrairement quatre d'entre eux. Chacun, à sa manière, représente une attitude singulière. Que se soit Heger & Dejanov, qui demandent à



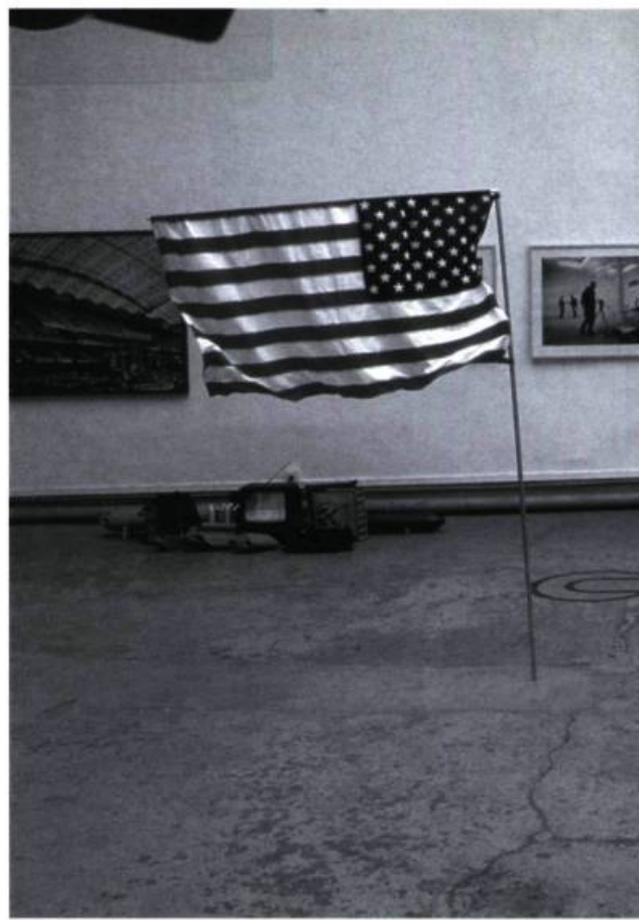
*Expand 1*, Atelier Van Lieshout, *The Pitiful One*, 1996,  
+ *Sensory Deprivation Helmets*, 1999. Galerie Roger Pailhas, Marseille. Xavier Veilhan,  
*Les Machines Tournautes*, 1995, Galerie Jennifer Floy. Photo: Gracieuseté *Blocnotes*

des locataires de fournir le contenu de leur œuvre; ou Matthieu Laurette et sa logique d'économies parallèles; ou encore l'approche des prostitués mâles de Los Angeles par Philip-Lorca diCorcia, où l'acte photographique se substitue à l'acte sexuel. Je terminerai par les portraits de villes de Philippe Durand composés par série d'images et qui sont liées au rythme des déplacements de l'artiste dans différents territoires.

Je commence donc par Heger & Dejanov. Le principe du travail est de louer des plates-formes d'exposition à des entreprises ou des particuliers. Le premier client a été *Der Standard*, le quotidien le plus important en Autriche. Ils ont présenté leur journal sur une plate-forme pendant deux semaines. Le contrat passé avec eux consistait en argent liquide et en petites annonces proposant la location de la plate-forme. Cela a posé quelques difficultés avec les organisateurs de l'exposition qui craignaient pour leur réputation et disaient que ce n'était pas un lieu commercial. Heger & Dejanov ont alors expliqué que ce n'était pas l'exposition mais leur œuvre qui était à louer. Un autre

exemple de client est ce touriste américain qui a fait une performance pendant une journée. Il invitait les gens à venir sur la plate-forme pour écouter avec lui de la musique sur son walkman, lire des magazines, parler... Les œuvres de Heger & Dejanov peuvent ainsi revêtir plusieurs formes, mais il s'agit toujours d'une interaction avec eux et ceux qui désirent animer l'œuvre : une plate-forme, un appartement, un mur...

Matthieu Laurette a quant à lui une démarche complètement différente mais qui se rattache aussi à une logique commerciale. Pour le grand public, il est celui qui mange remboursé. Il s'intéresse aux médias mais ce qui intéresse les médias n'est pas le fait qu'il soit un artiste. Écoutons-le à ce sujet : « [...] il y a eu l'émission *Je passe à la télé*, un sorte de jeu talk show où chaque spectateur dans le studio disposait d'un bouton sur lequel il pouvait appuyer dès qu'il en avait assez de voir l'interviewé. C'est un audimat intégré, vous pouvez déjà vous faire zapper en direct par le public. Si vous descendez en dessous de 50%, le fauteuil éjectable vous renvoie en coulisse. À chaque fois que je parlais d'art, je perdais des points. La télé ne s'intéresse pas au discours artistique et moi, ce n'est pas la médiatisation du travail de l'artiste qui m'intéresse ». (« Économies parallèles », Matthieu Laurette, entretien avec Clarisse Hahn, *Blocnotes* 15). Ce qui l'intéresse, c'est le message subversif. Lequel ? Je vais tenter de le préciser en quelques lignes. Il utilise la télé comme un outil. Cela crée un rapport d'échange. Il se sert des médias tout comme ils se servent de lui. Mais la présentation de son travail prend aussi d'autres formes. Le *showroom* « Mangez remboursé » à Paris était une exposition et en même temps un espace d'information. Avec tracts, conseils pratiques, guides recensant plus d'une centaine de produits disponibles en grande surface, ainsi que des articles sélectionnés, à acheter sur place. Le public de l'art était présent, comme de nombreux curieux prévenus par les médias. À Nantes, un nouveau *showroom* était installé dans le camion « Vivons remboursés » qui circulait dans la ville. Cette intervention a eu un tel succès qu'une association de consommateurs remboursés s'est créée peu après. Ce qui est intéressant, c'est justement cette difficile frontière entre un acte artistique et un acte social. Lors de ses multiples conférences, intitulées « Comment manger remboursé », les gens du milieu de l'art finissaient par oublier les problèmes artistiques pour poser des questions pratiques. Pourtant selon lui il ne cesse même alors de parler d'art. L'échange économique n'est pas absent non plus du travail de Philip-Lorca diCorcia. À preuve, son projet sériel, échelonné sur plusieurs années, de photographier les prostitués de Santa Monica Boulevard, à Hollywood. Voici ce qu'il en dit dans l'article « City Light » (François Piron, *Blocnotes* 16, p. 42) : « Je décidai de travailler avec



cette espèce d'artificialité qui fait partie de Los Angeles, en tant que ville et en tant que symbole, cet aspect théâtral générant l'imagerie qui crée les rêves dont ces gens sont les pièces à conviction. Ces gens sont des ratés et ils représentent d'une certaine façon le mensonge du cinéma américain. J'ai choisi Los Angeles pour cette raison ». Entre 1990 et 1992, Philip-Lorca diCorcia se rend à cinq reprises à Los Angeles. Au cours de ces deux années, il a photographié environ 90 personnes, et à chaque fois qu'il revenait à Los Angeles, la population avait beaucoup changé : certains étaient partis, certains étaient en prison, d'autres étaient morts du SIDA... Pour chaque séance de photographie, il paye quasiment le même prix qu'une passe. Les titres des photographies de la série *Hollywood* comportent de façon systématique le nom du sujet, son âge, son lieu de naissance ainsi que la somme d'argent négociée par diCorcia pour la pose. Des photographies sans sexe ni nudité. Même si la chambre d'hôtel sert souvent de décor, on peut aussi voir – c'est une des photographies retenues pour *Expander 1.0* – un prostitué devant un panneau lumineux du restaurant Del Taco (Ralph Smith; 21 years old; Ft. Lauderdale; Florida; \$ 25.).

Philippe Durand quant à lui aborde la ville par les objets qui la composent (façades, voitures, publicités...). Lorsque des personnes apparaissent – comme dans la série *Les filles d'Odessaou Parc* – celles-ci font parties d'un tout et nous offrent simplement des informations supplémentaires. L'appareil photographique permet à Philippe Durand une prise de contact avec le lieu dans lequel, pour une période plus ou moins longue, il vit. Pour lui, il s'agit de relier le temps du travail à celui de la vie. De faire des photographies comme autant d'empreintes simples, fai-



Gianni Motti, *Tranquility Base*, 1999 (drapeau), coll. Rudy Ricciotti, David Vincent, *Plate-forme de Téléportation*, 1999 (peinture au sol), Galerie Chantal Crousel, Emmanuelle Mafille, *Sans titre*, 1999 (peinture murale), Galerie Art: Concept, Philippe Mestre, *Gunpower 2000*, 1997-1999, Galerie Jousse Séguin. Photo: Grociouseté Blocnotes.

bles, indicieuses. Il travaille principalement par séries et celles-ci sont essentiellement géographiques et axées sur des villes : Lyon, Odessa, Barcelone, Bruxelles, Clermont-Ferrand, Los Angeles, Paris, etc. « On pourrait dire que se sont des portraits de villes » (« Réponses armées », Philippe Durand, entretien avec Lise Guéhenneux, *Blocnotes* 16, p. 123) « On apprivoise mieux un lieu lorsqu'on le voit sous plusieurs lumières. *Les Années nonante* [Bruxelles] regroupent beaucoup d'images dans un petit territoire parcouru à pied, la Porte Naumur, le fleuriste, l'épicier pakistanais, le snack Liberty... Pour *Parc*, cette notion de territoire est encore plus précise; toutes les images ont été prises dans le Parc de Catalunya de Sabadelle, situé à côté du lieu où je vivais » (*idem*). Philippe Durand travaille souvent au Minox. Ce petit appareil lui permet de son propre aveu « d'évacuer certains aspects techniques du dispositif photographique ». Cette appareil très léger, il l'a toujours sur lui, ce qui a pour effet de « relier le temps de travail et celui de la vie ». Ce n'est pas l'instant décisif qui l'intéresse, mais il tente plutôt de ralentir le rythme pour arriver à conserver une disponibilité du regard. C'est à ce ralentissement propice à une attention sensible que nous invite Durand à travers ses images, qui a première vue peuvent sembler anodines. La série pourtant leur donne une profondeur qui nous permet de nous imprégner de cette sensibilité. Une autre façon pour lui de faire vivre les images est de les associer à des objets eux aussi marqués par la banalité : des scènes de stationnement de *super marchés* sur des assiettes, des villas hollywoodiennes plaquées sur des *mugs*. L'utilisation du principe de l'autocollant dans son catalogue de la série *Parc* nous invite à nous appro-

prier les images proposées pour les redispser dans notre quotidien.

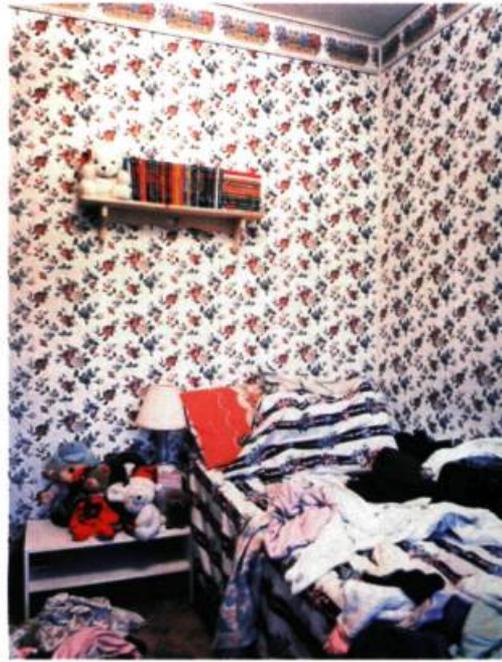
On entr'aperçoit à travers ces quatre artistes la diversité du contenu de *Blocnotes* et son désir de présenter une activité artistique contemporaine qui se situe hors des sentiers battus. Je tenais à présenter *Blocnotes* et certains des artistes qu'on peut y découvrir, parce que l'exposition *Expander 1.0* n'est somme toute qu'une extension matérielle du contenu de la revue. Un étalage spatial, une plateforme d'exposition des œuvres commentées ou simplement présentées dans la revue. L'espace offert par la galerie Jousse-Séguin est d'ailleurs utilisé entièrement, comme le sont les pages d'une revue. Le sol, les murs et le plafond et même le vide servent de surface de monstration. On y entend la « musique grise » de Mario Milicia, un hommage à la musique d'ameublement de Satie. Un bâton d'André Cadere est posé dans un coin, sans doute un clin d'œil historique vers l'importance de l'acte subversif à l'intérieur même du milieu de l'art. Un énorme pénis est suspendu en l'air (Atelier Van Lieshout). Au plafond, on peut lire « plus de lumière », en tubes fluorescents, une proposition de Claude Lévêque. Au sol, on trouve pêle-mêle : le drapeau *Tranquility base* de Gianni Motti, une reproduction de celui planté sur la lune par Neil Armstrong; les êtres hybrides de Wang Shu, comme ce curieux mixe : la tête de Michael Jackson sur le corps gras et adipeux de Mr. Massachussets; une Machine tournante de Xavier Veilhan; un tapis de Philippe Durand intitulé *Porte Dorée* représente la bouche de métro parisien du même nom; une Plateforme de téléportation de David Vincent; ou encore les armes prothèses de Philippe Mestre. Sur un mur, au-dessus des nus masculins de Jean-Noël Clair, Heger & Dejanov nous présentent en lettres chromées, l'adresse du site internet de BMW : [www.bmw.com](http://www.bmw.com). Difficile de parler de cette exposition sans parler du vernissage qui constituait un événement-spectacle. Gianni Motti a invité pour l'occasion des danseuses orientales. Les jumeaux Turpin ont improvisé un match de boxe. Le tout sur un fond sonore *low tech* et électropop concocté par Radio FG. Dans ce type d'exposition, nous ne sommes pas face à des œuvres à contempler mais face à des signes qui témoignent d'activités et d'attitudes qui questionnent autant le réel et la société que l'art et le rapport que nous entretenons avec lui. On assiste aussi au travail d'une revue qui va plus loin que le simple témoignage de l'activité artistique contemporaine. Elle fait preuve d'un parti pris et d'une volonté de soutenir les artistes qu'elle présente dans ses pages. Elle a choisi pour ce faire un mode actif qui ne se limite pas seulement à l'analyse et l'interprétation. Elle se transforme ainsi en surface d'exposition « compressée ».

LOUIS COUTURIER

Maureen Rodrigues Labrière, *Untitled Series #3*, 1998. Épreuve couleur, 50, 8 x 50, 8 cm



Karin Geiger, *In Between*, 1997. Épreuve couleur, 76 x 101, 6 cm.



Caroline Sweeting Teo, *Pink Sermonics*, 11998. Épreuve couleur, 40, 6 x 50, 8 cm.

