



**LA
TRAVERSE**
Centre d'art
contemporain
d'Alfortville

DOSSIER DE PRESSE



ARCHITECTONIE

DU 27 SEPTEMBRE AU 14 DÉCEMBRE 2014

Le CAC-La Traverse, Centre d'art contemporain d'Alfortville,
présente l'exposition **ARCHITECTONIE** avec :
SANDRA AUBRY & SÉBASTIEN BOURG, EMILIE BENOIST, ALAIN DECLERCO, THOMAS
FOUGEIROL, GABRIEL JONES, BETTIE NIN, CÉLIA NKALA, CARLOS REYES, JEANNE SUSPLUGAS,
THE BELLS ANGELS AKA SIMON BERNHEIM & JULIEN SIRJACQ, MORGANE TSCHIEMBER.

I N A U G U R A T I O N

Né de la rencontre entre une ville ambitieuse et une association culturelle dynamique, La Traverse, futur Centre d'art contemporain d'Alfortville, ouvrira ses portes le samedi 27 septembre 2014 à 18h30.

La Traverse accueillera trois expositions par an en plus de nombreux événements ponctuels dans un espace de 200m² composé de plusieurs salles. Situé aux portes de Paris, au cœur de la ville, ce lieu dédié entièrement à la création contemporaine sous toutes ses formes est très facile d'accès en transports en commun ou en autolib'.

En plus d'être un pont entre les habitants d'un territoire et les musées voisins un Centre d'art contemporain se doit de soutenir les artistes émergents. C'est pourquoi La Traverse deviendra, deux mois par an, un espace de production et de résidence pour un artiste-plasticien invité.

La Traverse met également en place un important programme de médiation culturelle et de sensibilisation à l'art in-situ et hors-les-murs dans les écoles, des débats, des projections de films sur l'art et de la diffusion de performances. Des causeries réuniront, enfin, très régulièrement, artistes, philosophes, auteurs et spécialistes de tout domaine pour faire de ce lieu vivant un véritable laboratoire d'idées à semer.

ARCHITECTONIE

Pour son exposition inaugurale : *Architectonie*,
le CAC La Traverse, centre d'art contemporain d'Alfortville,
est heureux d'accueillir à partir du 27 septembre 2014
Sandra Aubry et Sébastien Bourg, Emilie Benoist, Alain Declercq, Thomas Fougeirol,
Gabriel Jones, Bettie Nin, Célia Nkala, Carlos Reyes, Jeanne Susplugas,
The Bells Angels aka Simon Bernheim & Julien Sirjacq, Morgane Tschiember.

A travers les installations, photographies, dessins, sculptures et peintures de treize artistes
plasticiens, *Architectonie* propose une réflexion sur ce qu'est un lieu, ce que signifie s'approprier
un lieu et joue sur les multiples sens du mot « habitat ».

L'exposition a été pensée comme un zoom, une lecture décroissante de l'extérieur à l'intérieur.
Elle s'appuie sur la figure de style de la synecdoque qui consiste à prendre le tout pour la
partie (ou à l'inverse la partie pour le tout) et montre, dans ce contexte, qu'une chambre peut
représenter une maison, une maison être le symbole d'une ville et une cité la métaphore d'un
pays tout entier.

De la zone ouverte au territoire. De l'habitat au foyer. De la demeure à l'espace intime...
L'accrochage, en trois parties, évoque pour commencer la nécessité d'une structuration. Séparer
l'espace, le fractionner, le découper c'est en effet poser la première pierre à l'édifice, au sens
propre comme au figuré. Du mur gigantesque à la jointure, de la structure métallique au rideau
suspendu, les frontières, virtuelles, naturelles ou architecturales, font l'objet des représentations
artistiques les plus diverses.

Ensuite seulement vient la question de « l'habiter », un lieu n'étant pas d'emblée un lieu
d'habitation. Seul le fait d'y revenir souvent physiquement ou mentalement en fait une
« maison » plutôt qu'un simple abri ou un refuge. Il faut vouloir en faire un lieu-à-soi, choisir
d'en faire son habitat, pour le considérer comme un foyer, un cocon, un phare... Et là encore
les différentes formes architecturales sont nombreuses car toujours adaptées à la culture, la
position géographique, la situation économique de chacun...

Dans ce rétrécissement du grand au petit, du pays à l'espace intime, il y a enfin la pièce, la salle.
qui reflète plus que tout autre la personnalité de son occupant. Elle est l'expression même de son
caractère, de ses goûts et de ses mœurs. Les lieux ont par ailleurs un passé, une Histoire, qui, par
un effet de porosité du dehors au dedans et du dedans au dehors, finissent aussi par transformer
leurs habitants.

Portée par le regard sensible des artistes invités, *Architectonie* est conçue comme un parcours
poétique où « l'habiter » s'affirme comme « trait fondamental de la condition humaine »
(Heidegger).

ARCHITECTONIE

EXPOSITION

DU 27 SEPTEMBRE AU 14 DÉCEMBRE 2014

au centre d'art contemporain La Traverse
9 rue Traversière
94140 Alfortville
Transport au choix :
RER D Maisons-Alfort/Alfortville,
ou métro 8 Ecole Vétérinaire + bus 103 arrêt Salvador
Allende,
ou autolib' station 1bis Avenue Joseph Franceschi,

Ouvert du mercredi au samedi de 14h à 18h. Entrée libre.
Groupes scolaires sur rendez-vous du lundi au vendredi.
Ouverture exceptionnelle le dimanche 14 décembre.

UNE EXPOSITION COLLECTIVE AVEC

SANDRA AUBRY ET SÉBASTIEN BOURG,
ÉMILIE BENOIST,
ALAIN DECLERCQ,
THOMAS FOUGEIROL,
GABRIEL JONES,
BETTIE NIN,
CÉLIA NKALA,
CARLOS REYES,
JEANNE SUSPLUGAS,
THE BELLS ANGELS aka SIMON BERNHEIM & JULIEN SIRJACO,
MORGANE TSCHIEMBER.

COMMISSARIAT

BETTIE NIN ET CÉDRIC TALING.

MANIFESTATIONS AUTOUR DE L'EXPOSITION

VERNISSAGE LE SAMEDI 27 SEPTEMBRE 2014

de 18h30 à 22h.

En présence de M. le Sénateur-Maire Luc Carvounas
Concert de Wilfried Wendling et performance de Milosh Luczynski
de 21h à 22h.

CARTE BLANCHE

Pour clôturer l'exposition le CAC La Traverse donnera Carte
Blanche à l'association SENSOPROJEKT pour la programmation et la
diffusion du film sur l'art.

UNE EXPOSITION EN PARTENARIAT AVEC

LA MAIRIE D'ALFORTVILLE
LA MUSE EN CIRCUIT (CENTRE NATIONAL DE
CRÉATION MUSICALE)
LE THÉÂTRE STUDIO
L'ASSOCIATION SENSOPROJEKT
PARIS-ART.COM

SOUTIENS PERMANENTS OU PONCTUELS DU CAC-LA TRAVERSE

LA MAIRIE D'ALFORTVILLE
LE CONSEIL RÉGIONAL D'ÎLE-DE-FRANCE
LA DRAC ÎLE-DE-FRANCE

MÉCÈNES

Mlle CATHERINE SMETS
Mlle BÉNÉDICTE ARENTS
M. ET Mme PASCAL BRETON
M. ET Mme BENOIT JAMME

CONTACT

LA TRAVERSE
9 rue Traversière
94140 Alfortville

www.cac-lataverse.com
Tel : 01.56.29.37.21
ou : 06.12.61.93.45
Mail : cac.lataverse@free.fr

ASSOCIATION ARTYARD
sous la présidence de M. Arnaud Aussibal
Mail : artyard@free.fr

27 septembre
14 décembre
2014

**LA
TRAVERSE**

Centre d'art
contemporain
d'Alfortville



ARCHITECTONIE

SANDRA AUBRY & SÉBASTIEN BOURG - EMILIE BENOIST - ALAIN DECLERCQ -
THOMAS FOUGEIROL - GABRIEL JONES - BETTIE NIN -
CÉLIA NKALA - CARLOS REYES - JEANNE SUSPLUGAS -
THE BELLS ANGELS AKA SIMON BERNHEIM & JULIEN SIRJACQ - MORGANE TSCHIEMBER

Alfortville



théâtreStudio

SensProject

PARISart

LES ARTISTES

DOSSIER DE PRESSE

Pour recevoir les images en haute définition, contactez-nous : cac.latraverse@free.fr



SANDRA AUBRY & SÉBASTIEN BOURG



© Photo Sandra Aubry & Sébastien Bourg

© Sandra Aubry et Sébastien Bourg. Courtesy the artists.

Cabinet de travail moderne

Tirage photo argentique sur lambda, collage sans acide sur Lithographie, 2013

30 x 40 cm



EMILIE BENOIST



© Emilie Benoist, Macro-monde.

Production: Le Pavillon Blanc, Centre d'art de Colomiers, 2014.

Courtesy School Gallery, Paris

Macro-monde

Bois, polystyrene, éponge, coquillage, dérivé de polymère, 2014

200 x 190 x 130 cm

LES ARTISTES

DOSSIER DE PRESSE



ALAIN DECLERCQ

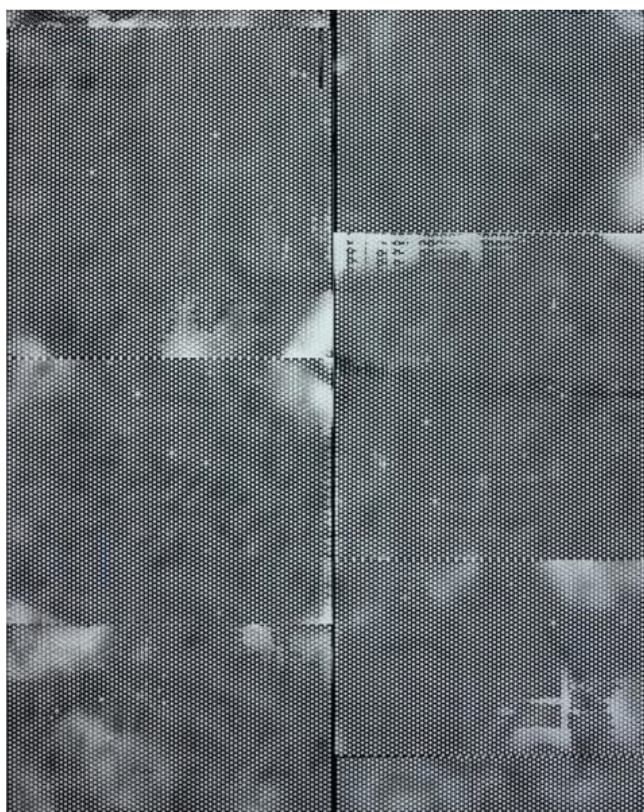


© Alain Declercq et galerie Loevenbruck.
Courtesy Galerie Loevenbruck, Paris

Welcome Home Boss, Sans titre n°11
Photographie couleur, 2001
80 x 80 cm, édition n°5/5



THOMAS FOUGEIROL



© Thomas Fougéirol. Courtesy the artist and Galerie Praz-Delavallade, Paris

Untitled
Huile & acrylique sur toile, 2009
250 x 200 cm

LES ARTISTES

DOSSIER DE PRESSE



GABRIEL JONES

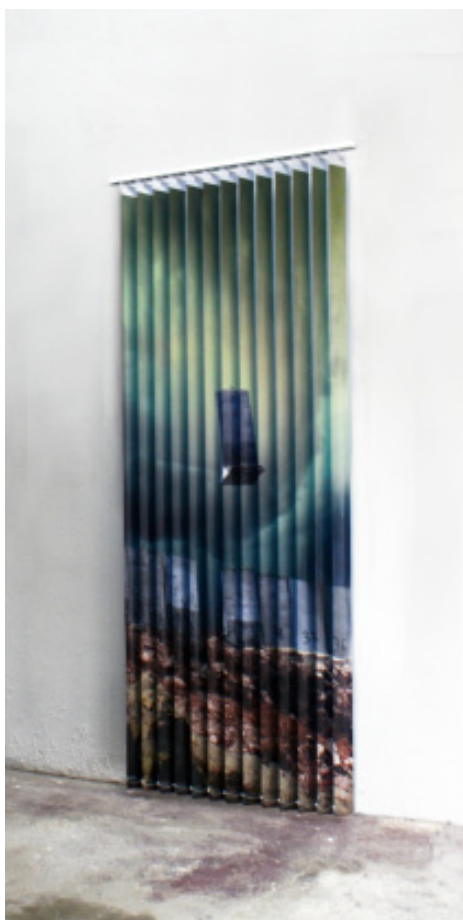


© Gabriel Jones

Scenes & Types 03
Archival print, 2013
21 x 29,7 cm



BETTIE NIN



© Bettie Nin. Courtesy the artist

Concrete Security
Impression, métal, plastique, 2014
260 x 120 cm

LES ARTISTES

DOSSIER DE PRESSE



CÉLIA NKALA

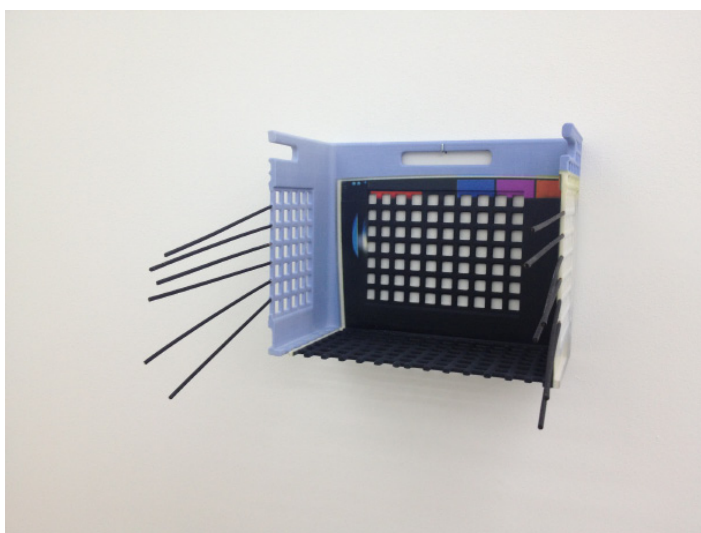


© et Courtesy the artist

Bâtir habiter penser - 1 et Bâtir habiter penser - 2
Laiton, bois, miroir, Daim, béton, 2014
Diam 42 cm et 60 x 100 cm



CARLOS REYES



© Carlos Reyes et Galerie Romain Torri. Courtesy TORRI, Paris

Day Rate V
3D power print, 2014
24 x 15 x 30 cm

LES ARTISTES

DOSSIER DE PRESSE



JEANNE SUSPLUGAS



© Jeanne Susplugas et Galerie Valérie Bach.
Courtesy the artist and Galerie Valérie Bach, Bruxelles

Pink house
Bois, plexi selon accrochage, 2002
25 x 23,5 cm



THE BELLS ANGELS AKA JULIEN SIRJACQ ET SIMON BERNHEIM

Les artiste The Bells Angels aka Simon Bernheim & Julien Sirjacq présenteront une œuvre in situ.

LES ARTISTES

DOSSIER DE PRESSE



© Morgane Tschiember et Galerie Loevenbruck
Courtesy Galerie Loevenbruck, Paris

Bubbles
Acier et verre, 2013
171 x 137 x 60 cm

INVITATION A UN AUTEUR

DOSSIER DE PRESSE



LEA BISMUTH

Un des principaux objectifs du CAC-La Traverse est de valoriser la transversalité en créant des passerelles entre les arts plastiques et la littérature, la philosophie, la sociologie, les sciences, le spectacle vivant etc.

Une invitation a ainsi été faite à l'auteure Léa Bismuth pour un texte entre réflexion philosophique et texte critique. Léa Bismuth est critique d'art (membre de l'AICA, elle écrit notamment dans art press depuis 2006) et commissaire d'exposition indépendante (en septembre 2014 : Blanche ou l'oubli, Galerie Alberta Pane, Paris ; et L'Aire des Aurores / Claire Chesnier, Art Collector, Paris)

LE POINT FIXE ET LA LIGNE D'ERRE

L'habitat ou l'architecture sont des nœuds de signification et de ramification multiples dans lesquels nous nous inscrivons. Habiter ne consiste donc pas seulement à demeurer, c'est-à-dire à vivre, statiques, dans un espace donné : la nécessité d'habitation se doit d'être, au contraire, une ouverture sur tous les possibles, un domaine à partir duquel la projection fantasmatique s'ancore pour s'extérioriser, un territoire que l'on peut décider d'investir — en découlent les notions d'intimité, de protection, d'habitude et de logis — pour mieux se rendre nomades, c'est-à-dire s'octroyer le droit de créer, d'imaginer d'autres mondes et d'autres terres, inconnues celles-là.

Pensez à votre maison, à votre appartement, et commencez à analyser ce que vous en faites : il y a bien sûr des pièces aux fonctions déterminées avec précision, une organisation ménagère, une configuration géographique et spatiale dans un tout plus vaste, qu'il soit urbain ou désertique ; mais, au-delà de cette discipline domestique, que trouve-t-on, ou plutôt comment s'y retrouve-t-on ? Que l'on parle d'une tente de fortune ou d'un appartement bourgeois, il s'agit toujours avant tout d'un point fixe, un lieu plus ou moins provisoire dans lequel nous dormons, vivons, aimons et reprenons des forces. Parfois, nous y sommes heureux, mais la spécificité même du point fixe est qu'il peut être quitté, pour y revenir, ou même pour être abandonné à jamais, une valise à la main. La trajectoire — la courbe décrite par nos mouvements et nos fuites — devient alors une réalité. Le voyage aussi. Tous les voyages : ceux qui nous font découvrir le monde, ceux qui peuvent être sans retour, ceux qui peuvent rendre fous. S'ouvre alors l'expérience nocturne de l'errance : les lignes d'erre de Fernand Deligny, la dérive de Guy Debord et des Situationnistes, la déterritorialisation de Deleuze et Guattari, les chaussures trouées de Van Gogh ou le paletot de Rimbaud en sont des voies d'accès.

Cette exposition architectonique construit son propos autour des contours de l'architecture qu'elle rend critiques, de l'intimité de la chambre à l'illimité de l'horizon ; de la construction architecturale et historique à l'organisation du système nerveux ; de la bulle protectrice aux questionnements politiques de la vie en partage. Nous ne sommes pas seulement locataires de nos appartements et de nos existences : nous sommes au monde pour les habiter pleinement, c'est-à-dire avant tout pour les inventer, pierre après pierre, rêve après rêve.

Léa Bismuth

DOSSIER DE PRESSE

INTERVIEW (EXTRAITS)

parisART, SANDRA AUBRY & SEBASTIEN BOURG- 2011

Telles des passages ou des frontières, les maquettes, les objets et les installations de Sandra Aubry et Sébastien Bourg mettent à jour l'insaisissable, les limites du perceptible.

Vous développez une pensée qui intègre la déconstruction et la reconstruction de signes et d'objets à travers le filtre de votre propre fantasmagorie. Quels sont ces objets qui vous interpellent?

Sandra Aubry. Nous ne sommes pas bloqués dans un registre particulier, mais pour donner une direction, ce serait les objets qui évoquent ce qu'on définit comme l'espace transitionnel: des objets qui ont une symbolique assez forte et qui, en même temps, peuvent avoir différents sens de lecture, qui sont hybrides dans l'essence même de ce qu'ils représentent. Ce sont des objets qui génèrent différents positionnements et c'est avec les différents points de vue qu'ils suscitent que nous essayons de jouer.

Sébastien Bourg. C'est réellement moins les objets qui nous intéressent que la manière de les détourner, en travaillant ces objets ou ces espaces comme des signes.

La majorité de nos pièces ont un effet visuel assez immédiat et sont en apparence assez simples. Nous les traitons pour qu'elles deviennent complexes et proposent des perceptions contraires à la première impression que l'on a pu avoir. Nous voulons saisir leur potentiel de transformation en les figeant dans un instant de ce processus. Nous dirigeons donc naturellement notre travail vers les notions d'absence, de frustration, ou comment remplir ces objets de manque pour en dire le plus avec le moins possible. (...)

Vous évoquez souvent «l'espace transitionnel». Est-ce pour vous une topologie, c'est-à-dire un lieu physique, ou plutôt un concept?

Sébastien Bourg. C'est un espace au sens large. On utilise ce terme car il a une forte connotation dans différents domaines.

Sandra Aubry. Il vient de la psychanalyse et du terme «objet transitionnel». On l'a adapté, en parlant d'«espace transitionnel», dans notre pratique du volume, de la perspective et de l'espace. On le transpose dans une notion qui est à la fois tridimensionnelle et temporelle.

Sébastien Bourg. Nous avons nommé très tôt cette notion car elle définit assez bien nos directions. L'espace transitionnel est un terme générique qui nomme les écarts, ce qu'il y a entre les choses, les transformations et les absences entre deux états, entre deux opposés.

Sandra Aubry. C'est tout le côté insaisissable et infime qui se situe à la frontière des contradictions, qu'elles soient plastiques, conceptuelles, spatiales, identitaires,...(...)

Vous concevez des maquettes de micro-architectures: la Scène, Couloir 1 Euclide, Mise en abîme... Quel rapport entretenez-vous avec l'architecture et avec l'installation?

Sandra Aubry. L'écart entre la maquette et l'installation est à lui-même un espace transitionnel. C'est le rapport de l'écart entre l'échelle 1 à l'échelle de la main. On passe d'une projection mentale dans la maquette à une déambulation physique, une immersion dans l'installation. Il nous arrive d'exposer à la fois des maquettes et des réalisations à l'échelle 1 en jouant sur ce double positionnement.

Sébastien Bourg. Nos maquettes sont parfois des objets de travail, de recherches, mais pas forcément de futures réalisations à l'échelle 1. Elles fonctionnent alors très bien comme objets de projection. La maquette crée du lien tout de suite, il y a un côté enfantin, fascinant, un rapport au jouet, au petit espace que l'on domine et dans lequel on peut facilement se projeter.

Sandra Aubry. Même si l'architecture, c'est du dessin, de la construction, de la projection, des squelettes, des revêtements, des espaces ouverts, fermés, etc... ce qui nous intéresse n'est pas tant l'architecture que l'espace construit constitué de seuils et de passages, qu'il soit physique ou mental.

DOSSIER DE PRESSE

INTERVIEW (EXTRAITS)

parisART, ÉMILIE BENOIST-2012

Bettie Nin. Ensembles 2002-2012 est le titre d'un ouvrage sur tes derniers travaux; il paraîtra aux éditions Manuella en septembre 2012. Cette monographie explore quatre thèmes dominant cette dernière décennie: «Matière grise», «Cellula phantastica», «Neverland» et enfin «Ces milieux». Peux-tu nous les présenter brièvement?

Emilie Benoist. Ces quatre thèmes correspondent à quatre ensembles de dessins et d'installations et ont été le point de départ de cette idée d'édition, du titre et du parti-pris d'un suivi chronologique... La pièce la plus ancienne, de 2002, est ma première cartographie en volume dont la base est un document scientifique, et la plus récente, Lumière blanche, date de 2012.

Entre 2003 et 2006, il y a d'abord eu «Matière grise», une partie assez didactique, qui partait de documents scientifiques sur le fonctionnement et les dysfonctionnements du cerveau. Je me suis alors concrètement penchée vers l'imagerie IRM et j'ai utilisé une intense banque de données vraies ou fausses. A partir d'images piochées sur internet ou de gravures anciennes, j'ai créé en sculptures des coupes sagittales à l'aide d'un grand nombre de matériaux tels que l'éponge végétale, le sandow, le fil, etc.

Cette série, somme toute assez illustrative, a débouché sur l'ensemble «Cellula phantastica», davantage relié à l'imaginaire. J'ai pu alors basculer vers l'abstraction, le rêve éveillé, l'inconscient, et complexifier cette idée de la pensée. Le thème est lié à une croyance de l'époque médiévale où l'on pensait pouvoir localiser dans le cerveau la cellule source de l'imaginaire, la cellula phantastica.

Puis ces recherches m'ont permis, vers 2009, d'entamer «Neverland», une série reprenant fortement l'idée d'une société et de son paysage. Ma palette des matières commençait à se resserrer sur les dérivés de plastiques et le graphite. L'idée de représenter la pollution et des environnements modifiés est née à ce moment-là. Je passais du dessin au volume en utilisant les mêmes composants, le papier et le graphite. A cette période j'ai donc appris la technique du pliage de l'origami pour déployer le dessin dans l'espace. Je suis allée vers des formes qui pouvaient être des mégalithes, des silex, des lames anciennes, etc. J'incorporais aussi des emballages de médicaments et des emballages de la vie courante pour réaliser des micro-cristaux et des biominéraux.

Du travail sur les énergies fossiles puis sur les origines du monde vivant je suis arrivée à la préhistoire. Quand j'ai abordé «Ces milieux», le quatrième volet dans lequel je suis toujours, j'ai pu ainsi me projeter vers le futur. Ce cheminement chronologique me permet d'avancer et à la fois de questionner le devenir du monde vivant.

Ton travail est très riche, parfois même complexe car il s'appuie sur de nombreuses théories scientifiques. Les sciences naturelles semblent être une source intarissable pour toi. On retrouve dans tes «idées fixes» une véritable fascination pour le cerveau mais aussi un intérêt particulier pour certaines théories sur l'évolution des minéraux, la géophysique, la nature, l'archéologie, etc. Quels liens fais-tu entre Art et Science?

Emilie Benoist. C'est un fonctionnement que j'ai depuis longtemps, peut-être dû au fait que mon arrière grand-père, Emilien Benoist, était médecin et faisait des recherches sur la synesthésie (ndlr «Trouble de la perception des sensations, qui fait éprouver deux perceptions simultanées à la sollicitation d'un seul sens»). Je cherchais à travailler sur la couleur, la vision, le fonctionnement cérébral et à relier cela à l'Art.

Puis les choses se sont imposées. J'ai toujours la sensation d'être dans la construction, qu'il n'y a rien de fait au départ mais que l'idée de croissance est là, toujours présente. Ma construction mentale reprend un processus biologique: je pars d'un élément très petit et le multiplie pour en construire un autre. Mon cheminement visuel est comme ça aussi, je décompose les choses, je considère qu'une image est composée de carrés successifs ; en sculpture, je pars d'un pixel, qui est comme une cellule, un atome que je multiplie à l'infini pour constituer des représentations. Pour moi l'Art est relié à la Science dans cet ordre-là. J'envisage tout de façon biologique comme des micro-organismes qui seraient des matières premières à assembler pour construire des formes dans l'espace. (...)

TEXTES SUR LES ARTISTES

DOSSIER DE PRESSE

ANALYSE

ALAIN DECLERCQ - 2008

PROXIMITÉS de BÉATRICE GROSS

"In case signals can neither be seen or perfectly understood, no captain can do very wrong if he places his ship alongside that of an enemy."

Lord Nelson, Nelson Touch, Memorandum de la bataille de Trafalgar, 1805

Quand l'artiste ne saurait directement déjouer les formes concrètes de domination, il peut en revanche s'emparer de ses systèmes symboliques. Les investigations d'Alain Declercq mettent ainsi à nu les diverses stratégies de représentation au service de la société de contrôle.

(...) L'opacité règne souvent là où on l'attend le moins. Mimant le *modus operandi* de l'espion ou de l'enquêteur, créant par là plus de confusion que de dogme contestataire, Declercq "vole" des images du Palais de Justice avec une camera obscura de sa fabrication, fait passer les préparatifs du rituel défilé du 14 Juillet pour la mise en place d'un état de siège, "militarise" un bateau de plaisance brestois...

L'infinie multiplication des images semble dévorer le réel : la réalité extérieure semble ne plus exister que dans sa médiation. (...)

L'incorporation carcérale et son modèle panoptique font (...) chez Declercq figure d'archétype de la tendance du pouvoir de contrôle à l'hégémonie: quand vouloir tout voir sert à mieux assujettir, la manie d'omniscience fait s'équivaloir vision, savoir et pouvoir. En juin 2005, les agents de la Direction de la Sécurité du Territoire pensaient ainsi tout savoir des activités d'Alain Declercq, "de raison sociale 'plasticien', selon ses propres termes, signifiant "artiste", en réalité chaînon manquant entre Al Qaida et l'ETA. Alors que nombre d'acquittements se font précisément au nom du respect et de la protection du statut juridique de l'œuvre d'art, c'est bien celui de l'artiste qui fut ici incriminé: ne serait-ce pas là la couverture parfaite? Durant son interrogatoire, sous la menace, Declercq finit par avouer le motif de sa démarche: "mon point de vue était de surveiller ceux qui surveillaient". Surveillance et tendances paranoïaques d'Etat appellent selon lui les contre-offensives artistiques de mise en abyme et mimesis critiques. Avec humour et dérision, l'artiste, inspiré par les réformes de la sphère politique soviétique vers plus de transparence, invente ainsi Glasnost 1 et 2 (2005), attaché-cases à double-fond laissant affleurer fusil d'assaut et arme de poing.

Il est vrai que le doute est parfois permis. Lorsque les forces de l'ordre semblent être devenues leur propre satire, Declercq n'hésite pas à jouer avec les limites de la légalité. Ainsi, sur un même mode de faux-camouflage sarcastique, il crée une réplique parfaite d'un véhicule de police qu'il propose à la location: si l'automobile garée dans le centre d'art est bien protégée par son statut d'œuvre, une fois sur la voie publique, elle rend son conducteur (et propriétaire) passibles de poursuites judiciaires. En la matière, Declercq pourrait reprendre à son compte les propos de Dennis Oppenheim au sujet de ses Violations (1971-72) "I was creating objects that could turn against me, contaminate, spread my activity through the gallery-museum system, imbuing all with possible legal repercussions."

(...). Il met (...) littéralement en boucle le système de surveillance d'un centre d'étude marketing. Dans une acception plus métaphorique de la rétroaction, il porte sa réflexion sur les rumeurs et théories du complot.

TEXTES SUR LES ARTISTES

DOSSIER DE PRESSE

Si les tactiques de Declercq divergent, sa stratégie demeure identique: celle non pas d'une itération redondante, mais plutôt d'une "proximité artistique" à travers des décalages infra-minces. Au fond, son œuvre interroge l'essence même du document, plus "brut[e] et énigmatique" que la vulgate veut bien le croire. En créant par exemple une série de fausses preuves venant appuyer diverses thèses de complot, qui de versets incriminants sur le papier à en-tête de Saddam Hussein, de polaroïds trafiqués ou de manuel terroriste, il interroge non seulement les phénomènes de falsification et de désinformation, mais plus profondément l'efficacité de l'image photographique. Dans ce contexte, sa production d'images revient à une prise de pouvoir, celle de la formation d'un contre-pouvoir symbolique. Renversant l'impératif de discrétion de la surveillance, Declercq, dans sa série Welcome Home Boss (2001), choisit d'exhiber la captation d'un regard intrus : l'artiste prend en filature les "hommes puissants" de Montréal afin de localiser le domicile de chacun. À l'aide d'une tour surmontée de puissants projecteurs alimentés par un groupe électrogène remorqué par un pick-up, il photographie, de nuit, la maison du maire, celles de riches industriels. Est toujours inclus au premier plan l'imposant dispositif d'éclairage. Si l'aveuglante lumière artificielle pointée vers ces lieux domestiques du pouvoir contraste violemment avec les ombres nocturnes, ce n'est pas tant sur le ton d'une éventuelle dénonciation politique ou sociale mais bien plutôt sur celui d'un commentaire sur la posture de l'artiste, adepte du chiaroscuro, dans une tension dramatique aiguë entre transparence spectaculaire et obscurité romantique.

Béatrice Gross

Béatrice Gross est commissaire d'expositions, critique d'art.
Elle enseigne la photographie au MOMA de New York.

DOSSIER DE PRESSE

INTERVIEW (EXTRAITS)

parisART, THOMAS FOUGEIROL-2011

Bettie Nin. Thomas, tu es peintre mais, j'ai envie de dire, aussi plasticien, artisan et alchimiste, comment définis-tu tes œuvres, sont-elles des peintures, des sculptures, des concepts?

Thomas Fougeirol. Ce sont des peintures. D'ailleurs, le livre Harlem 141 a été construit comme un atlas d'éléments tournant autour de la peinture. Ce tourbillon d'éléments et de matériaux divers, de photos, de débris me permet de constituer la peinture.

Je reviens au début de ta question. Artisan évidemment puisqu'il y a une mise en pratique. Un artiste conceptuel est quelqu'un qui a une idée et qui fabrique ou fait fabriquer ses idées, dans mon travail les choses se construisent par empirisme conceptuel mais aussi corporel. De toutes les manières, la peinture déjoue toujours les idées de départ, la matière résiste à la pensée, le résultat se place dans cette résistance. Les formes sortent en général d'autres formes manipulées dans une phase antérieure du travail. Donc artisan oui.

Alchimiste... Pourquoi pas. La réaction de la matière avec un support, leur mélange, leur déplacement, la réaction à la température, tout cela me passionne.

Il y a ainsi la série de peintures faites avec la pluie et le vent, mais aussi des pièces récentes dans lesquelles j'essaye de traverser les tissus, cette dernière série étant aussi liée à des questions de transparence et de perception de la photographique. Il y a toutes ces actions chimiques dans la manipulation de la matière, mais aussi l'action du corps qui s'imprime à travers l'empreinte, le contact des draps, de la pluie, et toutes les manipulations de surfaces.

Between Nowhere and Goodbye n'était pas un aménagement d'espace?

Thomas Fougeirol. La vitrine était un dedans/dehors. C'était une boîte, fermée aux trois quarts, qui reflétait l'extérieur. L'intervention sur les murs a transformé la vitrine en éponge. C'était un travail in situ plus proche du wall drawing que de la sculpture. Tout ce que je fais autour de la peinture (papiers pliés, débris, etc.) est accumulé pour fabriquer de l'espace, et en dernier ressort, ce qui me fascine le plus, c'est la perception de l'espace sur du plat!

J'ai été frappée par la présence sensible que dégagent tes œuvres. Elles ont une aura extraordinaire, au sens défini par Walter Benjamin: «l'unique apparition d'un lointain, si proche soit-elle», comme un singulier tressage d'espace et de temps. En es-tu conscient?

Thomas Fougeirol. Je suis un grand lecteur de Walter Benjamin. Je suis fasciné par la bande Walter Benjamin, Aby Warburg et Carl Einstein. Mes peintures sont des pièces uniques avec des variations, jamais deux fois la même.

Est-ce que l'unique veut dire aura? Je n'en suis pas certain. Le rôle du spectateur qui dépose son propre inconscient sur les œuvres a son importance. La question de l'aura est une question insoluble. Avant la mort de Dieu, la peinture avait un rôle, une fonction qui lui donnait cette aura. L'invention de la photographie a totalement bousculé les codes picturaux et la fonction auratique de la peinture. Qu'est-ce qui fait qu'on choisit d'être peintre aujourd'hui? La peinture n'en finit pas de mourir et Dieu avec. Je suis conscient de cette perte mais je cherche de nouvelles combinaisons pour ranimer cette fonction auratique. Ce sont peut être les dernières traces de romantisme.

(...)

DOSSIER DE PRESSE

Un jour, en évoquant l'acte de peindre, tu as parlé de «forme qui vous oblige» ou encore d'«essayer d'aller au bout de cette forme, de l'épuiser». Est-ce cela qui explique ton cheminement vers l'abstraction?

Thomas Fougeirol. Ce cheminement est d'abord lié au fait que je vis aux Etats-Unis depuis 5 ans, presque la moitié de l'année, et que j'y ai un atelier.

Il y a une vingtaine d'années, quand j'ai commencé à peindre, j'étais totalement abstrait. Puis a suivi une production de peintures et dessins figuratifs avec des motifs qui étaient quasiment toujours des sculptures, avec un fil conducteur depuis le début qui a été la matière.

Travailler aux Etats-Unis m'a poussé à désarticuler mes manières antérieures pour voir quels étaient les éléments fondateurs de ma pratique. Je me suis mis à percevoir des fragmentations plus profondes, ce que j'appelle les détails du monde. Quand on découvre l'exposition d'un artiste, on sent parfois un décalage, et le réel nous apparaît différemment. Décloisonner, démonter le monde et ensuite avec sa sensibilité, remonter le puzzle, réassembler autrement. On pourrait faire ça tout le temps, démonter, désosser et remonter etc.

Je fais des images. Je fabrique de l'abstraction comme un peintre figuratif. Le XXe siècle a vu l'apparition de l'abstraction car la photographie a pris le rôle de la peinture figurative, et les codes ont explosé complètement. Il y a déjà une intuition des impressionnistes qui voient la qualité propre, la concrétude de la touche de la matière, remettant en jeu l'aspect fictionnel de la peinture figurative. L'abstraction, entre autres, est née de cette autonomie de la matière. Aujourd'hui je continue à dessiner, à peindre des éléments figuratifs, mais la possibilité de l'abstraction a pris une part très importante dans le travail. Elle était là mais contenu à l'intérieur, le fait de travailler aux Etats-Unis m'a amené à démonter ces armatures.

(...)

Justement. En regardant tes toiles, on sent que tout ton être est impliqué. La peinture doit-elle avoir un rapport au corps, comme une danse, une performance?

Thomas Fougeirol. La danse est, avec la peinture, le champ avec lequel j'ai le plus d'affinités. Quand je vois des bons danseurs je me dis: c'est ça! Je suis fasciné par ceux qui bougent leur corps. J'ai fait beaucoup de calligraphie chinoise quand j'étais aux Beaux-Arts et mon maître m'a appris que ce qui reste sur le papier n'est que le résultat de ton activité, au sens large, c'est l'empreinte d'une pratique et d'une vision.

Mon travail est l'empreinte des manipulations que j'opère, comme on pourrait enregistrer les pas d'une souris ou ceux d'un danseur. Je suis aussi de plus en plus intéressé par le rapport du son au tableau. Sans tomber dans des relations trop faciles, le fait de travailler de manière abstraite permet de me relier à des énergies plus sonores et gestuelles. Les frontières abstraction/figuration, et ce qu'elles impliquent souvent, semblent désuètes.

(...)

Dans une critique de ta dernière exposition Black Sun, j'évoquais le fait que tu cherchais à apprivoiser, ou même à dompter, la matière. Mais on te sent à la fois maître et esclave dans cet échange, alors qui guide qui? Deviens-tu à un certain point l'outil d'une peinture qui te dépasse et reprend ses droits?

Thomas Fougeirol. Je ne maîtrise rien. D'ailleurs dès que l'on croit maîtriser quelque chose, le lendemain est catastrophique. L'erreur est inévitable et c'est très compliqué de parler de maîtrise, mais je peux dire qu'une pièce fonctionne quand elle a une sonorité, un certain écho à l'environnement immédiat, le mur ou le sol de l'atelier.

Devant mes productions récentes, beaucoup de visiteurs me demandent: «Alors c'est fini?» Il n'y a pas de finitude, il y a un quelque part. Ce tableau a une certaine autonomie, un écho qui permet d'en faire un autre. J'accumule des fragments pour faire d'autres fragments.

DOSSIER DE PRESSE

ANALYSE

GABRIEL JONES-2014

Entre instantanés et mises en scène, les partis pris esthétiques de Gabriel Jones créent une amorce de fiction dans la combinaison savante du temps et du cadre, de l'ordre et de l'aléatoire, équilibre subtil entre l'artifice et la crédibilité de l'image photographique. Ses photographies sont des images plausibles mais comme décalées, hors du temps et de l'espace de prise de vue, où se heurtent l'absurde et le réel. La juxtaposition de ces éléments construit une complexité visuelle ancrée dans la réalité quotidienne mais aussi distante de celle-ci. Le va-et-vient entre l'aspect d'instantané de photos de rue ou de paysage et la mise en scène donnent à ces images leur étrangeté et leur force de séduction jouant de la tension entre le familier et l'étrange. Entre la gravité d'un geste, et la légèreté d'un autre, il cherche en effet à saisir l'instant précis où le sujet photographié perd le contrôle de lui-même, le corps devenant ici le vecteur d'un récit et d'une émotion à décrypter. Gabriel Jones capture des êtres figés dans un entre-deux, un état d'incertitude qui rejaillit fatalement sur le spectateur comme si chaque image contenait à la fois ce qui se passa en amont, en nous laissant imaginer l'après... telle la scène d'un film coupée au montage. Ces images posent le spectateur dans une situation double : à la fois impuissant à dénouer totalement les tenants et aboutissants de l'histoire qui se trame dans le cadre restreint de l'image mais aussi actif, puisque la circulation de sens énigmatiques instaure nécessairement un dialogue autour de chaque scène. A chacun de scruter l'image qui dans les coins, derrière un bosquet, à l'angle d'un mur révèle ses surprises et soulève des énigmes. Nous sommes alors libres d'interpréter et de reconstituer les histoires qui nous conviennent sans qu'aucune ne prenne le pas sur l'autre mais où toutes coexistent en chacun de nous en fonction de nos affects et de nos expériences propres. Si l'on sent une sorte de désenchantement dans ce travail, celui-ci résiste par la fantaisie et le décalage présents dans cette série. Ce sont des images sans chute mais pas sans heurts où l'œil du photographe donne forme à des émotions, des sentiments impalpables, des instants si brefs que seul l'appareil photographique est apte à saisir. Par un renversement inexplicable, la réalité cadrée par l'artiste devient surréelle. C'est là que réside tout l'intérêt de ce travail dans cette capture si fragile de l'éphémère, dans la saisie si improbable de multiples sensations offertes au regard du spectateur.

Charlotte Lorant

DOSSIER DE PRESSE

ANALYSE

SLICKER 6, BETTIE NIN-2013

L'Autre est au centre de son travail d'investigation artistique. L'artiste témoigne des tentatives d'accéder à l'égalité, comme celles des émigrés clandestins victimes des passeurs, propriétaires des clés d'un ailleurs meilleur, ou celles des révolutionnaires. «Cultivez votre révolution», leur lance-t-elle en titre d'une de ses œuvres composées de fleurs encerclées de fils barbelés. Bettie Nn s'inspire de ceux qui refusent l'état des choses. Son monde n'a pas de frontières. Elle s'intéresse aussi bien aux Russes, qu'aux Français, Africains, Arabes... Elle découvre leurs récits dans la presse, les rencontre afin d'entendre leurs histoires personnelles, pour enfin créer des œuvres qui mêlent réalité et images symboliques, telles ces valises plongées dans du goudron puis dans des plumes, rappelant les personnages humiliés des westerns.

Bettie Nin ne se limite pas à un médium. Bien au contraire, il s'impose en fonction des sujets : objets de transit, sculptures de plâtre ou de bois, de tissu imbibé d'eau de mer et de larmes, photographies tirées de journaux ou prises par l'artiste. Ses œuvres protéiformes mêlent violence des récits vécus autour des notions d'identité, de flux migratoires, du multiculturalisme de nos sociétés, mais aussi de la critique sociale qui en découle, et douceur du regard de l'artiste porté sur les sujets de ces histoires vécues. Elle fait parler les objets dont elle s'empare. Si les transformations qu'elle leur fait subir semblent imperceptibles, cela n'est qu'en apparence. Bettie Nin ne réalise pas des ready-made. Elle s'empare d'objets inspirés d'histoires personnelles qu'elle modifie et en révèle ainsi la symbolique (le mur pour signifier les frontières mais aussi l'étroitesse d'esprit, les fleurs pour rappeler les révolutions, les clés...). Et en révélant l'universalité de ces moments vécus, elle nous rapproche les uns des autres. «Créer c'est faire des constats et les montrer. C' est soulever le voile du réel», écrit-elle. Bettie Nin partage avec nous la vie de l'autre, celui que nous croisons quotidiennement, mais à qui nous ne prêtons pas toujours attention.

Aude de Bourbon Parme

Aude de Bourbon Parme est critique d'art, directrice associée Slick et consultante en communication pour le musée passager.

DOSSIER DE PRESSE

ANALYSE

CARLOS REYES-2014

Né à Chicago, Carlos Reyes vit et travaille actuellement à New York. Grâce à son talent et à sa sensibilité, il se fait rapidement remarquer. Sa collaboration avec l'artiste canadien Schumacher lui permet d'asseoir sa notoriété à l'internationale. Il a récemment exposé à la Taylor Mackin Gallery (Zurich), au Grand Century (New York), ou encore à la Galerie TORRI (Paris).

Carlos Reyes cherche à repousser les limites de l'objet et de la matière en les détournant et les déstructurant. Dans ses expositions on oscille entre objet industriel et artistique, entre passé et présent, entre matérialité et concept. Combinaison d'encens et de ventilateurs, les domaines du religieux, de l'industrie, et de l'artistique, se confondent et nous donne à voir une nouvelle réalité.

L'installation *Day Rate Same As Night Rate*, présentée à la Galerie TORRI en 2014, est exceptionnelle. Des structures de caisses de lait, réalisées en céramique grâce à des imprimantes 3D, sont coupées en deux et disposées de part et d'autre de l'espace. C'est dans cette volonté d'interroger le statut de l'objet que l'artiste choisit de remplacer le polymère, habituellement utilisé dans l'impression 3D, par de la céramique se référant au monde de l'artisanat.

A cet étrange squelette s'ajoutent des bâtons d'encens évoquant des rituels ancestraux. En se consumant ils créent une atmosphère unique. Cette orchestration n'est pas sans nous rappeler celle d'un autel. Carlos Reyes nous invite avec subtilité à une réflexion sur notre ère industrielle et l'idée même de consommation. L'installation est complétée par l'emploi de pop-corns disposés sur le sol, en proie aux aléas environnementaux. Le rapport à l'aliment est récurrent dans son œuvre comme en témoigne son travail sur les champignons Reishi.

A la manière de Joseph Kosuth, Carlos Reyes nous pousse à voir au-delà de la matière et de la forme. Les références d'une banalité trop longtemps acceptée se dissipent, l'ordre, la temporalité, la forme disparaissent peu à peu. Les caisses de lait d'un passé presque révolu côtoient la technique d'impression 3D aux allures futuristes. Ce nouveau procédé sculptural nous amène à une interrogation sur le processus de création qui permet d'aller au-delà des formes de la réalité observée. Le statut de l'objet jamais clairement défini, Carlos Reyes nous invite à un voyage qui estompe les lignes de la réalité observée, explorant de nouveaux espaces jusqu'alors inconnus où le prévisible n'existe pas.

Géromine Roullier

TEXTES SUR LES ARTISTES

DOSSIER DE PRESSE

DÉMARCHE

MA MAISON, C'EST MOI, JEANNE SUSPLUGAS, MARS 2009.

De la vidéo à la photographie, de l'installation au dessin, mon travail interroge nos addictions et nos aliénations, en oscillant entre séduction et inquiétude. Je réalise régulièrement des espaces pénétrables, des « maisons » qui questionnent le spectateur sur des comportements sociaux et intimes.

On habite un espace comme on habite son corps – la singularité de l'espèce humaine étant bien d'habiter et pas seulement de s'abriter. La maison, et plus précisément le processus d'habiter, est donc le prolongement de notre corps et le lieu de tous nos états. Elle est une part de nous-mêmes à laquelle nous pouvons nous identifier, nous l'appelons d'ailleurs « notre intérieur ». Le langage courant est révélateur de cette identification - face à un danger imminent il y a « péril en la demeure » ; dans la confusion on ne sait plus « où on habite »... Les limites du corps se confondent alors avec les limites spatiales du logement.

Cette maison, sensée nous protéger, bascule parfois vers un lieu d'aliénation quotidienne avec les difficultés de gestion (rangement, entretien...), le théâtre de violences familiales, de peurs et de fantasmes. Un espace de grande solitude, d'agoraphobie ou de claustrophobie...

Ainsi, dans notre société de consommation, la maison et le corps sont souvent liés et l'on vante à tour de bras « les bienfaits de la maison et du corps » ou encore « l'harmonie du corps et de la maison »... Poussée à l'extrême, le Feng Shui, bien qu'ayant pour objectif principal l'harmonie parfaite avec son environnement permettant l'accès au bonheur, se transforme en véritable aliénation de par la complexité des règles à suivre. Cloisonner la Maison des Arts de Malakoff s'inscrit dans cette réflexion générale sur l'habitat. Transfigurer l'espace, faire en sorte qu'on ne le reconnaisse pas, modifie la perception du lieu et du déplacement. Mettre en place ce parcours émotionnel pourra ainsi renvoyer le visiteur à sa propre expérience de vie, ses propres questionnements.

La maison, miroir du moi.

Jeanne Susplugas

TEXTES SUR LES ARTISTES

DOSSIER DE PRESSE

THE BELLS ANGELS

Formé en 2009, ce projet éditorial résolument artisanal est conçu comme une plateforme d'expérimentations où se rejoignent les travaux de Simon Bernheim et Julien Sirjacq.

À la faveur de commandes que leur ont passées quelques institutions, The Bells Angels ont développé leurs stratégies éditoriales à l'échelle de l'exposition. Chaque intervention est pensée de manière contextuelle et peut donner lieu autant à une installation, qu'à un recueil de nouvelles, à l'identité visuelle de l'institution ou encore à la conception d'un catalogue d'exposition. Leurs réalisations visuelles sont souvent relayées par des productions sonores disponibles sous forme d'ateliers radiophoniques, de cassettes ou de disques.

Ils ont notamment exposé à la Villa Arson, à la Biennale d'art contemporain du Havre, à Chalet Society à Paris, au Circuit à Lausanne, au Confort Moderne à Poitiers etc.

DOSSIER DE PRESSE

INTERVIEW (EXTRAITS)

parisART, MORGANE TSCHIEMBER-2012

Bettie Nin. Morgane, ton exposition au Crac Languedoc-Roussillon: «Swing'nd Roll & Bubbles», fait écho à certains de tes travaux antérieurs, comme les Running Bond et Block/block, car elle questionne l'architecture et l'habitat. Pourquoi ce thème te fascine?

Morgane Tschiember. En fait, ce sont d'abord les matériaux qui me fascinent. Je travaille sur la qualité intrinsèque des matériaux, sur leur capacité à se plier, à se tordre, à s'effriter. Je me situe un peu entre un Michael Asher et un Paul Thek, dans un travail de minimalisme conceptuel qui rend visible le système de construction des pièces. Block, par exemple, est un bitume crunchy que j'ai inventé, un bitume très léger, expansé. J'ai toujours pensé que la route et le mur étaient mariés, et que la route était un mur tombé au sol. J'ai donc construit différents murs: parpaings bruts avec des mortiers colorés, et j'ai également réalisé des routes composées de ce bitume crunchy.

Si mon travail est en lien avec l'architecture, c'est que mes pièces dialoguent avec les lieux qui les accueillent. Dans cette exposition, au Crac de Sète, j'ai créé trois double mouvements. Un premier mouvement du regard au travers des trois salles: de Swing à Block. Le regard est d'abord amené vers le haut avec Swing, puis dans la seconde salle, il descend à hauteur de vue avec Roll, puis le regard finit ras le sol avec Bubbles.

Il y a aussi un second mouvement lié aux différents rapports mis en place. Ainsi, Swing est en lien avec l'architecture de la grande salle. Les tôles de métal prennent appui sur les murs et jouent avec l'espace. Avec Roll, c'est un rapport de force, et plus particulièrement de frottement entre les rouleaux eux-mêmes et, plus particulièrement, entre les deux peintures déposées qui s'opposent, puisque j'ai utilisé de la peinture à l'huile et de l'acrylique, qui ne sont pas compatibles. Avec Bubbles, c'est un rapport de matière, et encore de force, de mon souffle qui déforme le verre contre les pièces en béton.

Dans mon travail, tout n'est qu'une question de rapports: rapports de lumière, rapports de force, rapports de matière, rapports de peinture, etc.

D'autre part, le vide fait partie intégrante de mes pièces. Il y a un rythme de vide et de plein dans Swing où ni l'un ni l'autre ne domine. Dans Bubbles, mon souffle a créé de l'espace. Il y a aussi des vides dans les éléments en béton, ainsi que dans le socle lui-même. L'air circule également dans les pièces et entre les trames du sol. Et Roll sont des rouleaux avec un vide intérieur.

(...)

Tu dis travailler de manière empirique, au moins pour l'assemblage final, mais comment te vient la première idée de l'œuvre?

Morgane Tschiember. Je travaille de manière empirique dès le départ. Pour Bubbles, par exemple, j'avais envie de travailler le verre. Je voulais confronter le verre d'une vitre, minimal conceptuel, et le verre liquide en magma, en fusion, toujours malléable. Et, bien sûr, comme mon procédé est empirique, mon idée a évolué pendant la réalisation. Mon œuvre a dévié vers une mise en rapport des éléments architecturaux que sont le béton, le verre et le métal.

J'avais aussi préparé des volumes en bois que je n'ai pas pu présenter cette fois, mais qui m'intéressent beaucoup car, en soufflant les bulles de verre sur ces pièces de bois pour leur donner une forme, le bois s'est retrouvé brûlé et donc marqué par le verre en fusion.

Ne rien cacher, et révéler tous les systèmes de fabrication, voilà mon leitmotiv. (...)

TEXTES SUR LES ARTISTES

DOSSIER DE PRESSE

Tes œuvres sont des hybrides entre éléments d'architecture, sculptures et peintures. Comment les définis-tu?

Morgane Tschiember. Je me dis que c'est peut-être à un critique d'art de trouver, un jour, un terme pour les définir. Les titres de mes pièces sont d'ailleurs souvent nés d'un dialogue avec un critique, un journaliste, un artiste, ou un historien. Le titre: «Swing'nd Roll and Bubbles», par exemple, est issu d'une discussion avec le critique Jean-Charles Agboton Jumeau.

Mais, pour en revenir à mes pièces, je ne peins jamais sur de la toile et, pourtant, j'utilise de la peinture. Est-ce qu'on doit parler de peinture? Ou de volumes, de sculptures? Doit-on parler d'architecture ou d'autre chose?

A dire vrai, ce n'est ni de la peinture ni de la sculpture. Ou peut-être est-ce les deux à la fois. Mais cela ne définit pas mes œuvres.

Le compositeur Arnold Schönberg trouvait parfois la raison du pourquoi 5 ans après avoir écrit une partition. Les définitions arrivent dans mon travail souvent après que les œuvres soient finies. Car mon travail, je le répète, est empirique: jusqu'au dernier moment, tout peut basculer.