

BÉTONSALON BS N°26  
CENTRE  
ET DE

GRATUIT—FREE —

D'ART  
RECHERCHE

VITTA

VASSILIEFF



03/05

JEAN-CHARLES  
DE QUILLACQ

COMMISSARIAT — CURATED BY:

13/07/2019

MA SYSTEME  
REPRODUCTIVE

MÉLANIE BOUTELOUP & LUCAS MORIN



2-3

# MA SYSTÈME REPRODUCTIVE

MÉLANIE BOUTELOUP & LUCAS MORIN

6-10

## NOTICES

HORYA MAKHLOUF

15-18

## *SUR LE REMPLAÇANT* ENTRETIEN

ISABELLE ALFONSI & JEAN-CHARLES DE QUILLACQ

23-24

## REMERCIEMENTS ET PARTENAIRES

4-5 MA SYSTÈME REPRODUCTIVE (EN)  
10-14 CAPTIONS  
19-22 ABOUT *THE STAND IN* - INTERVIEW  
23-24 CREDITS AND PARTNERS

# SYSTÈME REPRODUCTIVE

En confiant son espace à Jean-Charles de Quillacq, Bétonsalon franchit une nouvelle étape d'une collaboration entamée avec l'artiste il y a plus de dix ans. En 2008, il habitait l'esplanade

Pierre Vidal-Naquet avec sa performance *Spectre citron* le temps d'un après-midi. Endimanché, muni d'un poteau et d'une vue d'exposition-étendard, il agissait en héraut mystérieux. À la fois homme-sandwich de l'art contemporain et figure maquillée troublante pour le public estudiantin de la toute jeune institution d'alors, il amorçait déjà le jeu d'une ambiguïté sensuelle. En 2010, il fut l'un des artistes de l'exposition en trois chapitres *La Moitié des choses*, dans laquelle il présenta son oeuvre *Quillacq Ouverte*, affiche hors format accrochée au mur de Bétonsalon. Toujours inscrit dans un double sens, il écrivait en toutes lettres l'une des marques de fabrique de sa pratique : un rapport réflexif et obsessionnel à son propre corps, mis en avant, perméable et pénétrable.

Avec son exposition personnelle *Ma système reproductive*, Jean-Charles de Quillacq ouvre un questionnement politique sur le corps comme objet de désir et source de reproduction. Méprenant le genre du mot « système », ce titre contient à la fois la promesse *queer* d'une transformation politique du sens, et la maladresse enfantine d'un questionnement qui ne prend rien pour évident. Objet de fantasme, le corps est tout à la fois image et accumulation d'organes vivants composant un écosystème intime, dont l'artiste aspire à vouloir saisir les bords mouvants. « *Il y a un truc pas saisissable dans le corps. Quelque chose qui toujours échappe et se barre ailleurs à mesure qu'on essaye de se l'approprier. Le malaxer, le répliquer, le multiplier, n'y change rien. Il est toujours impossible de s'en saisir complètement. Et, au moment où l'on croit s'en approcher, il échappe de nouveau. Comme le désir, c'est difficile de lui mettre le doigt dessus.* » affirme l'artiste. *Ma système reproductive* propose de partager ce sentiment mêlant plaisir et frustration.

Quillacq projette, par éclaboussures, un corps en morceaux au sol de Bétonsalon, le multipliant et l'ouvrant à la vue. Des tubes de toute taille, en détumescence, recouverts de résine époxy, se mêlent à des jambes multiples sans tronc, tantôt luisantes, tantôt recouvertes de vêtements. Les mains ont malaxé la matière toxique, les orifices de la peau et du corps ont évacué des substances, la langue s'est faite lécheuse de vitres et de globes oculaires, dans un désir toujours inassouvi du cas limite de la souffrance et du plaisir. Une répétition inlassable, aussi, de gestes enfantins, de celui ou celle qui veut tout connaître, tout toucher, tout goûter. Quillacq déploie un corps qui est une énigme, d'abord pour lui, ensuite pour les autres. Il va palper, démembrer et rassembler ces corps qui lui échappent pour mieux se les approprier.

La pratique de Jean-Charles de Quillacq est une redécouverte perpétuelle de ce qui l'entoure, toujours motivée par le désir. Il est dépendant, proche d'un besoin à satisfaire, naturel ou fétichiste. Urine, bave, nicotine ou Viagra<sup>MD</sup>, soit autant de substances évoquant sécrétions et addictions, accompagnent l'exposition. Elles pervertissent la blancheur originale des pâtes époxy. En les corrompant, l'artiste crée de nouveaux amalgames, ensemence de nouvelles matières et accepte qu'elles mutent en dehors d'un certain contrôle.

Il colle, coupe, déplace, injecte, greffe, copie, double et redouble, prolonge, permute, extrait et soustrait, enchaînant des gestes à la précision mécanique dans l'espoir de trouver prise.

Pour son exposition personnelle à Bétonsalon, il a choisi de mettre en jeu son processus de travail. L'artiste y produit presque machinalement – avec des gestes aussi précis que répétitifs – des organes et des conduits, véritables pipelines de fluides à la nature incertaine. Révélant sa propre production, l'exposition évoque la chaîne de montage automobile décrite par l'écrivain et sociologue Robert Linhart dans son ouvrage *L'Établi* (1978). Dominée par les odeurs, le bruit et la grisaille, elle contraint un travail répétitif et aliénant, créant par sa cadence implacable sa propre nécessité.

Ces organes sans corps, presque produits par automatisme, aussi pénétrants que pénétrables, deviennent des sujets qui rampent et s'élèvent, résilients, réparés, qui, malgré tout, tiennent debout. Il y a, en creux, une activité obsessionnelle, qui tient, qui pose et qui élève. *Ma système reproductive* conduit à une multitude en voie d'autonomisation, oscillant entre fixité et instabilité. Ils forment la métaphore d'un soi toujours changeant, manifestant des identités immanquablement plurielles, jamais figées, toujours en mouvement. Des traits effacés, des contours grossis, un pied gonflé, poussent et pénètrent l'architecture de l'espace. Bouts de corps désirés, morceaux choisis, parfois détruits, choyés et soignés, ils sont agrandis ou rapiécés, exagérément dupliqués, jusqu'à trouver leur propre autonomie. Même hors de la présence de l'artiste, ses œuvres sont son corps, objets et sujets d'un processus de soin et d'attention qui touche au fétichisme.

Mithridate le Grand, roi du Pont-Euxin (135-63 av. J.-C.), avait pris pour habitude d'ingérer de petites doses de poison jusqu'à s'y accoutumer, pour se prémunir de tout empoisonnement. Recouvertes de résine époxy et d'encres toxiques, les sections de corps et les sculptures en transition sécrétées par Quillacq font l'expérience de ce procédé aussi lent que transformateur. Issus de soins à la limite de la dégradation, enrichis par leur toxicité, ces corps hybrides forment une communauté étrange aux contours flous, véritables mutants tuméfiés au contact de ce qui devait les tuer.

JEAN-CHARLES DE QUILLACQ, FRATERNITÉ, PASSIVITÉ,  
BIENVENUE, PALAIS DE TOKYO, PARIS, 2016. COURTESY DE  
J.-CH. ARCOS • JEAN-CHARLES DE QUILLACQ, FRATERNITY,  
PASSIVITY, WELCOME, PALAIS DE TOKYO, PARIS, 2016.  
COURTESY J.-CH. ARCOS

# MA

MÉLANIE BOUTELOUP  
& LUCAS MORIN

# SYSTÈME

# REPRODUCTIVE

# (EN)

Bétonsalon invited Jean-Charles de Quillacq to take over its exhibition space, marking the new step in a ten-year collaboration. In 2008, the artist took over

the esplanade on which Bétonsalon sits with an afternoon-long performance titled *Spectre citron (Lemon Specter)*. Wearing his Sunday best, armed with a poll and a printed image of an exhibition view as a standard, he appeared as a mysterious messenger. Simultaneously a human billboard for contemporary art, and a disguised figure troubling the student audience of the then brand-new institution, Quillacq was already toying with sensory ambiguity. In 2010, he was one of the guest artists of the three-chapter exhibition *La Moitié des choses (The Half of Things)*, in which he presented the work *Quillacq Ouverte*, a big poster hung at the entrance of Bétonsalon. Again using double entendre, he spelled out in that piece the trademarks of his artistic practice: a reflexive and obsessive relationship to his own body, a body put on show, presented as permeable, and penetrable.

With this solo exhibition entitled *Ma système reproductive*, Jean-Charles de Quillacq engages with the political matter of the body as an object of desire and a tool for reproduction. Misgendering the French word "system"—writing it in the feminine rather than the masculine—he makes both a queer promise of political transformation of meaning, and a childlike blunder, that questions the world around in a way that takes nothing for granted. An object of fantasy, the body is both an image and an accumulation of living organs, constituting an intimate ecosystem—the shifting edges of which the artist aspires to capture. "There is something about the body that cannot be grasped. Something that always escapes and gets stuck somewhere else as you try to appropriate it. Whether you mix it, replicate it, or multiply it, this does not change anything. It is still impossible to grasp it completely. And just when we think we are getting close, it gets away from us again. The body is like desire, it's hard to put your finger on it" says the artist. *Ma système reproductive* invites us to share this mix of pleasure and frustration.

Quillacq scatters body-piece sculptures on the floor of Bétonsalon, causing them to multiply, and opening them to the visitor's view. Detumescent tubes of all sizes, covered with epoxy resin, mingle with legs without torsos; sometimes shiny, sometimes clothed. His hands have kneaded toxic material, the orifices of the skin and body have evacuated various substances, the tongue has licked windows and eyeballs, in an ever-unfulfilled desire at the meeting point of suffering and pleasure. A tireless repetition of gestures, akin to a child who wants to know, touch, and taste everything. Quillacq showcases a body which is above all a mystery, first to himself, but also for others. He feels, dismembers, and collects this body that he is unable to capture, in order to better appropriate it.

Jean-Charles de Quillacq's practice is a continuous reexperience of what surrounds him, an experience always fueled by desire. He must satisfy his needs—be they natural or fetishist—in an almost-addictive manner. Piss, spittle, nicotine, Viagra®—substances and secretions that remind of addiction inhabit the exhibition space. They profoundly



alter the original whiteness of epoxy resin. By corrupting matter, the artist creates new amalgamations, plants the seeds of new materials, and accepts their mutation out of any control. He sticks, cuts, moves, injects, grafts, copies, duplicates, extends, swaps, extracts and subtracts gestures, in a machine-like way, in the hope of finding a grip.

At Bétonsalon, Quillacq chose to expose the process of his work. Using gestures as repetitive as they are precise, the artist produces in an almost machine-like manner. He makes organs and conduits that act as pipelines for fluids of an uncertain nature. The exhibition reveals the process of its own making, bringing to mind the automobile assembly line described by writer and sociologist Robert Linhart in *L'Établi* (*The Workbench*, 1978, untranslated): in a space dominated by smells, noise, and grey dreariness, it frames a repetitive and alienating labor process, which justifies its necessity through its own implacable rhythm.

These organs without bodies, produced by a process nearing automation, are as capable of penetration as they are penetrable. They become subjects that crawl and lift themselves up, resilient, repaired, which, despite everything, remain upright. *Ma système reproductif* creates a multitude looking for its own autonomy, oscillating between stillness and instability. They act as a metaphor for ever-changing selves, for ever-shifting identities. Erased features, exaggerated outlines, a swollen foot, sprout and penetrate the architecture of the exhibition space. Parts of desired bodies, selected pieces, sometimes destroyed, coddled, and cared for, are enlarged and pieced together, duplicated to the extreme, until they find their own autonomy. Even without the presence of the artist, his works form his own body. They act as objects and subjects of a process of care and attention lurking towards fetishism.

Mithridates the Great, King of Pontus (135–63 BC), used to ingest small doses of poison in order to build up a resistance to them, and protect himself from any attempt against his life. The body sections and sculptures in transition secreted by Quillacq, all covered in epoxy resin or toxic ink, experience this process, as gradual as it is transformative. These hybrid bodies emerge from a process of care that edges on degradation. Enriched by toxicity, they form a strange community of blurred beings, made of mutants altered by that which was meant to kill them.



JEAN-CHARLES DE QUILLACQ, QUILLACQ OUVERTE, PEINTURE ET SÉRIGRAPHIE SUR AFFICHE DE FILM, 2010. COURTESY DE MARCELLE ALIX, PARIS • JEAN-CHARLES DE QUILLACQ, QUILLACQ OUVERTE, PAINT AND SILKSCREEN ON MOVIE POSTER, 2010. COURTESY MARCELLE ALIX, PARIS



*PHILIPPA, 2017-2019*

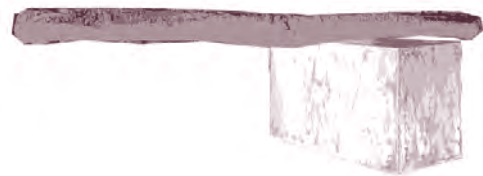
Résine époxy, Tarbender<sup>®</sup>, huile de laurier, huile de foie de morue, huile de cade et graisses de poisson

Un long tube, luisant et marron, repose contre la fenêtre. L'œuvre vient d'être rebaptisée. Elle s'appelait *Alexandra Bircken*, du nom de la sculptrice allemande dont le travail obsédait Jean-Charles quand il la réalisait en 2017 et la montrait pour la première fois à La Galerie de Noisy-le-Sec, dans son exposition *La langue de ma bouche* (2018). À Bétonsalon, il l'a inclinée différemment, l'a renversée contre la vitre, et semble avoir enterré la référence à la sculptrice. Demi-molle, *Philippa* pointe son désir vers la surface transparente et se relève ailleurs.

*SHOPPING, 2019*

Résine époxy, urine, polystyrène

Le long des baies vitrées, *Shopping* s'exhibe aux fenêtres, reposant sur le même bloc de polystyrène où Jean-Charles l'a conçue dans son atelier. Le socle s'est imbibé des jus sales découlant de sa fabrication et de l'urine de l'artiste, dont il s'est servi comme liant pour ses pâtes époxy. Le liquide digéré teinte la masse qui tire vers le jaune. *Window licking*, dérivé du lèche-vitrine, évoque une langue qui va chercher les vitres et, plus loin, les globes oculaires, comme chez les pratiquant-e-s du *eyeball licking*, qui consiste à lécher les yeux de son ou sa partenaire, toujours poussé-e par le désir de lier les organes, ici, la bouche et l'œil.



*GROUP, 2019*

Résine acrylique, baskets, genouillère, bas nylon, botte en caoutchouc trouvée dans la mer

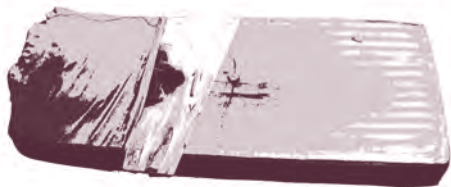
*Group* s'organise autour de la jambe droite de l'artiste, qu'il a moulée à partir de son propre corps, et répliquée. Difficile, dans ces conditions, d'enfiler les deux pieds identiques dans une paire de chaussures. Elles sont appareillées et donc symétriques. Le talon n'entre pas dans la basket gauche et déstabilise l'ensemble à tel point que la sculpture, renversée par une petite fille dans une exposition précédente, n'a pas résisté et s'est brisée. La genouillère est la marque d'une résilience, de même que la botte ajoutée, épaisse et verticale, qui dicte à la jambe en déséquilibre la posture à adopter.



*PORTRAIT OF MY FATHER SLEEPING, DEPUIS 2003*

Matelas d'enfant, t-shirt, drap

Ce n'est pas un lit où l'on pourrait dormir à deux, ce n'est même pas un lit d'adulte. L'artiste entend continuer à l'utiliser pendant l'exposition comme il le fait d'ordinaire dans son atelier, où il se couche, entre deux choses à faire, deux décisions à prendre. La petitesse du matelas lui permet d'être déplacé, redressé contre un mur quand il faut faire de la place ou laver le sol. Il est malgré tout assez grand pour y accueillir le haut du corps de l'artiste, c'est suffisant pour qu'il y dorme, pour s'y ranger plus que s'y allonger, le temps du repos.





BREAD OR CIGARETTE, 2012

Encre bleue BIC<sup>MD</sup> soufflée sur époxy

*Cher Dubuffet,*

*Vous m'avez demandé ce que j'ai contre la peinture. Eh bien, mon unique arme contre la peinture c'est la cigarette et c'est avec la cigarette que je me propose de la détruire. Voilà : nos valeurs sont toujours basées sur nos besoins. Les besoins peuvent être légitimes, naturels, ou bien artificiels. Si vous avez besoin de pain, le pain est une valeur légitime, il est basé sur un besoin naturel : la faim ; mais si vous avez besoin d'une cigarette c'est parce qu'auparavant vous avez acquis le vice de fumer. Pour que la cigarette devienne une valeur, il faut auparavant s'envicier. Si la peinture est basée sur nos « vrais besoins » (imaginons : notre besoin de la beauté ; de la forme ; de l'expression plastique), je n'ai rien à dire contre elle. Mais si elle est une cigarette ?*

W.G. 14 et 28 juillet 1968.

*Mon cher Gombrowicz,*

*Non, il n'y a pas lieu de faire distinction entre des valeurs qui seraient, dites-vous, naturelles, légitimes, et des valeurs artificielles comme est votre cigarette. Je déclare faux que le pain soit plus légitime que la cigarette. Le pain est autant qu'elle, acquis, appris – plus ancestralement sans doute, mais d'un mécanisme identique. L'être indifférencié dont descend le mammifère humain ne se souciait pas plus de l'un que de l'autre. Offrez voir du pain à l'araignée, au papillon ! Offrez du pain au végétal ; présentez votre pain à l'avidé racine du noisetier, notre cousin, qui descend comme nous de l'être indifférencié de naguère ; le noisetier a choisi d'autres voies que notre voie de pain ! Fasciné par le pain, le mammifère humain s'est fait un estomac à pain.*

J. D. 20 octobre 1968.

Texte tiré de Jean Dubuffet, Witold Gombrowicz. *Correspondance*, Paris, Gallimard, 1995, avec l'aimable autorisation de l'éditeur.

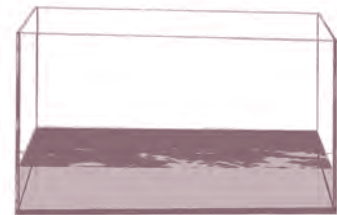


SHOWER GELS WASHER FLUIDS, 2019

Verre, lave-glace automobile, gels douche Axe<sup>MD</sup> Collision, parfum cuir & cookies

*« Secoue bien le spray et, en le tenant à 15 cm de ton torse et de ton corps, vaporise dans un endroit bien ventilé pour une excellente protection contre les mauvaises odeurs qui pourraient gâcher ton style ! Découvre le choc addictif du cuir et du cookie. » Collision est le nom qu'Axe a donné à une gamme de ses déodorants et gels douche masculins.*

Dans des récipients en verre sélectionnés par l'artiste, plusieurs de ces liquides s'y mélangent. La collision annonce la rencontre brutale de deux corps en mouvement. Elle rappelle à l'artiste l'accident de voiture et la fiction que J. G. Ballard a écrite en 1973, *Crash !*, porté plus tard à l'écran par David Cronenberg (1996). Le film est le support d'une conceptualisation du corps où l'on traque la pénétration de bouts de voiture dans la chair humaine. On peut l'assimiler à la pénétration sexuelle, mais elle développe surtout un rapport libidinal au monde dans une jouissance propre à la désobjectivation de l'humain, à la disparition de soi.



#### CHAMBRE, 2019

Plastique, encre bleue BIC<sup>MD</sup>

L'artiste emballa certaines de ses sculptures encore fraîches dans des gaines de plastique. Dans ces écrins, les matières sont anormalement maintenues humides et ne sèchent jamais correctement. *Chambre* est l'une de ces gaines dont l'artiste a retiré ce qu'elle enrobait.

Le sperme et le sang, deux substances qui auraient pu avoir leur place dans l'exposition, semblent manquer et être remplacées par l'encre et l'air qui emplissent la manche, à demi flaccide.



#### MANCHONS, 2019

Méduse, époxy, boîte en polystyrène

Des petits blocs ovales ou à l'aspect mobilier sont présentés sur les couvercles de boîtes industrielles. Différents jaunes en ont contaminé la surface un peu sale. Ce sont les restes des méduses que l'artiste a récupérées, échouées sur une plage, et qu'il a roulées dans des pâtes de résine époxy.

Incorporés dans la résine toxique bi-composante, les animaux liquides (les méduses sont presque entièrement faites d'eau) se sont complètement liquéfiés dans le mélange et en ont lié les deux substances avant de s'autodurcir. La matière corrompue s'est figée après plusieurs jours, renfermant en elle, avec les méduses, d'autres micro-organismes et du sable.



#### SUPPLEMENT, 2019

Poignées de soutien, époxy

Ces barres d'appui et poignées de soutien ont été achetées par Jean-Charles. Il leur a juste rajouté un peu de sa chère résine époxy. Leur forme et leur fonction, aidant au maintien des corps, lui rappellent ses propres sculptures, dont elles peuvent devenir des sœurs jumelles, des alter-ego manufacturés. Elles sont mises à la disposition de n'importe qui. Qui veut est libre de les emprunter et de les installer chez soi, au mur, au-dessus des baignoires, à l'endroit de son choix. La relation que l'on pourra avoir aux œuvres, d'ordinaire publique, s'offre ici à la privatisation autant qu'à l'automatisation. Celle de gestes aussi machinaux que ceux d'ouvrir une porte ou de se redresser de son siège.



#### COINS, 2019

Techniques mixtes, epoxy, urine, Viagra<sup>MD</sup>

Discrets, nombreux, ces petits bouts d'angles, ces coudes, imitent le bord de l'espace d'exposition. Ils soulignent les contraintes architecturales qui leur sont imposées et qui les modèlent en même temps.

L'artiste dit : « *Mes objets ne sont pas seuls, ils s'inscrivent dans l'architecture des espaces d'exposition. Ces objets, en tant qu'exercice, en tant que pratique, en tant qu'activité, ont hérité du minimalisme parce qu'ils sont des mesures de corps, ce sont des capacités que mon corps a aussi à se rapporter à l'environnement, par la mesure de ces choses.* »



BÉTONSALON BS N°22  
CENTRE  
ET DE

GRATUIT—FREE —

D'ART  
RECHERCHE

ÉTABLISSEMENT  
LA VILLE  
BERNOD RICARD

CULTUREL DE  
DE PARIS  
FELLOWSHIP

V



CANDICE 06/09 -

23/12/2017 A HARD

LIN UN CORPS

BLANC EXQUIS

WHITE BODY

COMMISSARIAT - CURATED BY:

LOTTE ARNDT & LUCAS MORIN

*LE CHIEN INFINI, 2019*

Acétone sur page de livre

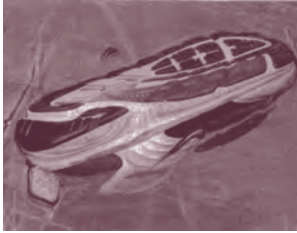


Ces derniers mois, l'artiste s'est évertué à effacer à l'acétone la même double page d'un livre qu'il a acheté en plusieurs exemplaires. Avec le liquide diluant, il a longtemps caressé le papier, induit avec lui un rapport intime. La surface frottée se vide de sa matière imprimée.

Les encres des livres ne réagissent pas toutes de la même manière, certaines vivent au rose et il ne reste de l'image initiale qu'une forme bordée par l'artiste, qui oscille entre l'animal, le coquillage, le mamelon et le pénis.

*LE PIED HUMAIN, 2019*

Coupure de journal, acrylique et spray sur toile



L'artiste a conservé une coupure de journal qui relate la découverte de plusieurs pieds humains contenus dans des chaussures de course, échouées sur les plages de la région de Vancouver. L'image qui accompagne l'article s'est vue décrite comme celle d'un « pied humain ». En réalité, c'est une basket que l'on voit d'abord, flottant à l'envers dans l'eau. La chaussure s'est fondue au pied qu'elle contenait, le corps s'est étendu à ce qui l'entourait. La métonymie a révélé la réification du pied, l'anthropomorphisation de la basket.

*POSTER, 2019*

Plastique fondu sur sérigraphie, résine



L'artiste conservait dans son atelier une sérigraphie de Tom Wesselmann, réalisée en 1972 pour les Jeux Olympiques de Munich. Un large pied rose repose sur la pelouse d'un terrain de sport. Jean-Charles a laissé goutter l'encre et le plastique de stylos à bille, qu'il a fait fondre au-dessus de l'image.

# CAPTIONS

HORYA MAKHLOUF

*PHILIPPA, 2017-2019*

EPOXY RESIN, TARBENDER®, LAUREL OIL, COD LIVER OIL, CADE OIL AND FISH FATS



A long, shiny, brown cylinder is resting against the window. The work has just been renamed. It used to be called *Alexandra Bircken*, after the German sculptor whose work consumed Jean-Charles when he made it in 2017 and showed it for the first time at La Galerie in Noisy-le-Sec as part of his solo exhibition *My Tongue Does This To Me* (2018).

At Bétonsalon, it has a different inclination. It is reversed against the glass and removed the reference of the sculptor. Half soft, *Philippa* points her desire towards a transparent surface, and now finds herself in a new context.



# BÉTONSALON

BS N°26

## CENTRE ET DE

GRATUIT—FREE —

# D'ART RECHERCHE

ÉTABLISSEMENT  
LA VILLE  
BERNOD RICARD

CULTUREL DE  
DE PARIS  
FELLOWSHIP

V



03/05 -

13/07/2019

JEAN-CHARLES  
DE QUILLACQ  
COMMISSARIAT - CURATED BY:

MA SYSTÈME  
REPRODUCTIVE  
MÉLANIE BOUTELOUP & LUCAS MORIN

SHOPPING, 2019

EPOXY RESIN, URINE, POLYSTYRENE

Along the bay windows, *Shopping* looks outwards, resting still on the same block of polystyrene that Jean-Charles designed for his studio. The base is imbued with dirty juices resulting from its manufacture and the artist's urine, which he used as a fixative for his epoxy pastes. The digested liquid stains the mass that pulls towards the yellow. The term window licking, derived from window shopping, evokes a language that searches windows and likewise, eyeballs—as in the practice of eyeball licking, which involves licking the eyes of a partner, driven by the desire to bind the organs together.



SHOWER GELS WASHER FLUIDS, 2019

GLASS, CAR WASH, AXE® COLLISION SHOWER GEL, LEATHER AND COOKIES PERFUME

"Shake spray well and, keeping it 15 cm from your chest and body, spray in a well-ventilated area for excellent protection against odors that could spoil your style! Discover the addictive shock of leather and cookie."

*Collision* is the name Axe® has given to a range of male deodorants and shower gels. In glass containers mounted by the artist, several of these liquids mix together. The collision pronounces the brutal meeting of two bodies in motion. *Collision* reminds the artist of the car accident and the fiction that J. G. Ballard wrote in his 1973 novel, *Crash!*, later adapted to film by David Cronenberg (1996).

The film is the support to a conceptualization of the body where the protagonists track down the penetration of car pieces into human flesh. This encounter can be likened to sexual penetration, but it develops above all a libidinal relation to the world in an act of sexual enjoyment triggered by the destruction of the human subject.



PORTRAIT OF MY FATHER SLEEPING, SINCE 2003

CRIB MATTRESS, T-SHIRT, SHEET

This is not a bed where two persons can sleep, neither it is a single bed mattress. The artist intends to keep using the mattress during the exhibition as he ordinarily does in his studio—where he lies down, between things to do and decisions to make. The smallness of the mattress allows it to be easily moved, straightened against a wall when it is necessary to make room or to wash the ground. It is nonetheless large enough to accommodate the upper body of the artist, it is enough to sleep, and get comfortable rather than to lie down, for a break.



CHAMBRE, 2019

PLASTIC, BLUE INK BIC®

The artist wraps fresh sculptures in plastic sleeves. Under the plastic, the materials are abnormally kept wet and never dry properly. *Chambre* is a sleeve from which the artist removed something he had wrapped.

Semen and blood, two substances that could have fit in the exhibition, seem to be missing and replaced by the ink and air that fill the half-flaccid sleeve.





Dear Dubuffet,

You have asked what I have against painting. Well, my only arm against painting is the cigarette and it is with the cigarette that I propose to destroy painting. There you have it. Our values are always based on our needs. Needs can be legitimate, natural or artificial. If you need bread, the bread is a legitimate value, it is based on a natural need: hunger. However, if you need a cigarette, it is because you have acquired the vice of smoking. For a cigarette to become a value, one must first become a victim. If painting is based on our "real values" (imagine, our need of beauty, form and artistic expression), I have nothing to say against it. But if it is a cigarette?

W.G. 14, 28 July 1968.

My dear Gombrowicz,

No, there need not be a distinction between values that, as you say, are natural, legitimate and artificial values, such as your cigarette. I declare it wrong that bread should be more legitimate than a cigarette. As much as a cigarette, bread is acquired and learnt—more ancestral I'm sure, but of an identical mechanism. The undifferentiated being from which the human mammal descends did not care more about one than the other. Offer bread to a spider or butterfly and see! Offer bread to plants; present your bread to the greedy root of the hazel tree, our cousin, who descends like us from the undifferentiated being of the past; the hazel tree has chosen other ways than our way of bread! Fascinated by bread, the human mammal has made a stomach for bread..

J. D. 20 October 1968.

Excerpted with the kind permission of the publisher from *Jean Dubuffet, Witold Gombrowicz. Correspondence*. Paris: Gallimard Editions, 1995. Translated from the French by Suzannah Henty.



#### GROUP, 2019

ACRYLIC RESIN, SNEAKERS, KNEE BRACE, NYLON STOCKINGS, RUBBER BOOT FOUND IN THE SEA

*Group* is realized after the right leg of the artist, which he cast from his own body and replicated. Difficult, under these conditions, to put the two identical feet in a pair of shoes. They are paired and therefore symmetrically opposite.

The heel does not fit in the left sneaker and destabilized the set to the point that the sculpture, toppled by a little girl during a previous exhibition, didn't resist and broke. The knee brace is a mark of resilience, as is the added boot, thick and vertical, which dictates the adopted posture of the unbalanced leg.



#### MANCHONS, 2019

JELLYFISH, EPOXY, POLYSTYRENE BOX

Small oval, furniture-like blocks are presented on industrial boxes. Different yellows have contaminated the slightly dirty surface. These are the remains of jellyfish that the artist recovered, stranded on a beach, and rolled in epoxy paste. Incorporated with a bi-component toxic resin, the liquid animals (jellyfish are almost entirely made of water) completely liquefied in the mixture and bound with the substances before self-hardening. The material froze after several days, containing in it the jellyfish, other microorganisms, and sand.





SUPPLEMENT, 2019  
SUPPORT HANDLES, EPOXY

These support handles were purchased by Jean-Charles. He added some of his favorite epoxy resin. Their form and function—to help maintain bodies—reminds the artist of his own sculptures. They can become twin sisters, a manufactured alter-ego. They are available to everyone, it is free to borrow them and install them at home, on the wall, above the bathtubs—at a place of one's choice. The relationship that one can have with artworks, which is usually public, is offered here with the possibility of privatization as well as automation—of mechanical gestures as in opening doors and straightening in a seat.



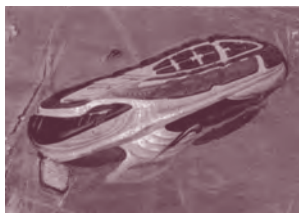
COINS, 2019  
MIXED MATERIAL, URINE, VIAGRA®

Discreet yet numerous, these small angles, these elbows, mimic the edge of the exhibition space. They emphasize its imposing architectural constraints, and simultaneously embody them. The artist states: "My objects are not alone, they fit into the architecture of exhibition spaces. These objects—as an exercise, practice, and activity—have an inherited minimalism because they are body measurements, they are abilities that my body also has to relate to the environment by the measure of these things."



LE CHIEN INFINI, 2019  
ACETONE ON THE PAGE OF A BOOK

In recent months, the artist has worked to erase, using acetone, the same double page of a book, that Jean-Charles have bought in several copies. With the diluting liquid, the artist has long caressed the paper, thus establishing an intimate relationship. The rubbed surface was emptied of its printed material. The ink of each book did not react in the same way, as some ink turned pink and all that remained was an initial image which oscillated between animal, shell, nipple, and penis.



LE PIED HUMAIN, 2019  
NEWSPAPER CLIPPING, ACRYLIC AND SPRAY ON CANVAS

The artist kept a newspaper clipping that concerns the discovery of several human feet contained in sneakers, stranded on the beaches of Vancouver. The image illustrating the article has been described as that of a "human foot". We see the sneaker first, floating upside down in the water. The shoe melted into the foot it contained, fragments of the human body extended to what was surrounding. Metonymy of the shoe-foot has revealed the reification of the foot, the anthropomorphizing of the sneaker.



POSTER, 2019  
PLASTIC MELTED ON SILKSCREEN, RESIN

The artist kept in his studio a screenprint of Tom Wesselman, made in 1972 for the Olympic Games in Munich. A large pink foot is seen resting on the lawn of a sports field. Jean-Charles melted plastic ballpoint pens and let the plastic and ink drip on the image below.

# ISABELLE ALFONSI : Je voulais que l'on parle du *Remplaçant*<sup>1</sup>, cette performance pour laquelle tu invitais les visiteur·euse·s à interagir avec toi en marge d'une exposition. Tu proposais à des personnes volontaires de se faire mouler le nez. L'empreinte du nez de chaque volontaire était prise par un assistant. En attendant que le plâtre sèche sur son visage, le ou la volontaire était conduit·e dans une pièce et laissé·e seul·e en ta compagnie. Pendant six minutes, tu te mettais entièrement à sa disposition et c'est en échange de ta disponibilité totale que tu récupérais le moulage de son nez, ensuite intégré par tes soins dans l'espace d'exposition.

ISABELLE ALFONSI &  
JEAN-CHARLES DE QUILLACQ

## ENTRETIEN

Cette performance recoupe à la fois quelque chose de classique vis-à-vis de l'histoire de la sculpture : le moulage et le modèle, et quelque chose de l'ordre de la rencontre furtive. Elle organise une interaction entre deux domaines qui ont l'air de n'avoir rien à faire l'un avec l'autre. Est-ce que, pour toi, ce rapport entre la rencontre sexuelle et l'endroit de la création artistique va de soi ?

<sup>1</sup> *Le Remplaçant*, FRAC Bretagne, dans le cadre de *À Cris Ouverts* (cur. Céline Kopp et Etienne Bernard), Les Ateliers de Rennes - Biennale d'art contemporain, 2018.

JEAN-CHARLES DE QUILLACQ : Mon corps, en tout cas, a toujours été présent dans mon travail, pas nécessairement sous sa forme physique, mais en tant qu'énergie, sexuelle ou affective. Il ne s'agit pas seulement de mon corps, mais aussi de ceux des visiteur·euse·s qui accueillent ce que je leur montre. Là, il se passait des choses « en sous-couche » de l'espace d'exposition qui venaient constituer, au fur et à mesure, ce que j'y montrais. Les rencontres se faisaient de manière confidentielle et il fallait que les volontaires y prennent une part active car je restais complètement passif, je n'entreprenais jamais d'action.



IA : Tu utilises justement les termes « passif » et « actif ». Les spectateur·rice·s ne sont plus juste un public, tu les mets face à la possibilité du passage à l'acte. Au moment de la rencontre avec toi, ils et elles sont dans la position de choisir ou pas d'être actif·ve·s.

JEAN-CHARLES DE QUILLACQ, *LE REMPLAÇANT*, 6<sup>E</sup> ÉDITION DES ATELIERS DE RENNES - BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN, 2018. COURTESY DE VALENTIN MERZ • JEAN-CHARLES DE QUILLACQ, *THE STAND IN*, 6<sup>TH</sup> EDITION OF LES ATELIERS DE RENNES - CONTEMPORARY ART BIENNIAL, 2018. COURTESY VALENTIN MERZ

JCQ : Je crois que le public est toujours actif. C'est lui, par sa présence, qui permet aux expositions d'opérer. Pendant *Le Remplaçant*, nous étions tou·te·s masqué·e·s : eux et elles par le plâtre qui cachait en partie leur visage et moi, je portais un masque moulé à partir de mon propre visage. Mon but n'était pas que l'on disparaisse derrière d'autres personnages mais de rendre manifestes les relations qui se jouaient entre nous. J'étais doublement moi, tandis qu'eux et elles portaient la marque de leur curiosité pour moi, curiosité qui se voyait comme le nez au milieu de la figure.

Il y avait donc une espèce d'augmentation de nos corps, des corps additionnés de prothèses, qui en plus d'objectifier des intentions ou de « marquer » nos rôles étaient clairement vecteurs d'excitation : il s'est passé beaucoup d'échanges sexuels pendant cette performance. Il y avait plusieurs niveaux d'excitation, notamment une forme d'auto-érotisme. Ce rapport à soi passait par l'interface des masques qui introduisaient de l'altérité en soi, qui érotisaient notre rapport à nous-mêmes.

IA : Quand tu dis « auto-érotisme », est-ce que tu as l'impression que le désir pour l'autre est forcément lié à être « autre » pour soi-même, qu'il passe

par le fait d'être d'abord l'objet de son propre désir ? Cette vision des choses est-elle propre aux artistes : fabriquer son objet de désir comme une extension de soi, considérer sa création artistique comme un objet de désir ?

JCQ : Il est clair que ce que je produis est désirable pour moi. Mais je fabrique autre chose que des objets : je me produis, je produis de l'identité en produisant mon travail et j'espère que ce que je fais en tant qu'artiste correspond à ma personnalité, une personnalité que je « professionnalise » d'une certaine manière. Les rencontres dans le cadre du *Remplaçant* étaient contractualisées à l'avance. C'était une professionnalisation de la relation.

IA : Nous avons déjà parlé ensemble de Lynda Benglis et de la position qu'elle avait prise en publiant une photo d'elle nue avec un double godemiché dans *Artforum* (1974), comparant le travail d'artiste avec le travail du sexe. Il m'apparaît clairement que ce dont elle parlait à travers cette publication, c'était du statut de l'artiste comme pute. Le travail de l'art comme travail du sexe. Dans la performance que tu as faite, il y a une forme de mise à disposition. Est-ce que tu étais rémunéré pour la faire ?

JCQ : Bah oui, en nez. Enfin... J'avais des honoraires aussi.

IA : Oui tu avais des honoraires – qui n'étaient pas directement payés par les gens qui venaient pour la performance – mais je trouve que le parallèle fonctionne. Cela va avec ce que nous venons de dire sur la contractualisation. La question du travail du sexe n'est pas loin de ça : on contractualise un rapport sexuel, et la contrepartie de ce travail, c'est l'argent. Dans le cas de ta performance, la contrepartie du rapport – qui n'est pas toujours sexuel mais peut l'être – c'est le nez et les honoraires que te verse l'organisation de l'exposition. Tu établis un échange contractuel, comme peuvent le faire les travailleur·euse·s du sexe.

JCQ : C'est sûr que cette rencontre avec le public est très proche de la passe. J'ai vraiment eu l'impression qu'il fallait que je sois très vite disponible de nouveau pour le prochain ou la prochaine spectateur·rice. Je pensais à tous ces jobs comme les psychanalystes ou les putes. Le travail des artistes c'est aussi la rencontre. J'ai rencontré beaucoup de gens grâce à mon travail, autour de mon travail. Il part de choses très pulsionnelles. Ensuite, ça rentre dans un système, il faut le faire durer : il y a une espèce de mécanisation, de professionnalisation de la rencontre.

IA : Dans cette mécanisation du désir qui est aussi liée à l'apparition et à la monstration des œuvres d'art, il y a une forme de fétichisme. Ce que tu fais apparaître avec ces sous-entendus sexuels – qui parfois ne sont pas que des sous-entendus – c'est le désir pour le fétiche et pour l'œuvre d'art fétiche, c'est-à-dire le désir de possession et le désir d'achat. Tout ce que le marché de l'art, qui a pris de l'importance ces dernières années, recoupe en termes de libido.

JCQ : C'est vrai que cette performance inclut forcément un rapport libidinal au monde. Et tout en suscitant de la rencontre, elle parle aussi d'une raréfaction de cette rencontre. Parce que s'il faut passer par des dispositifs pour se rencontrer, il y a quelque chose d'assez pervers. Je pense à Sloterdijk, qui parlait de l'intoxication volontaire des artistes qui ne développeraient dans

leur travail que les symptômes de leur époque : ils et elles seraient malades de leur époque.

IA : La conséquence de la multiplication des rencontres par internet est la disparition des lieux publics de rencontre. Il y avait auparavant des lieux identifiés par les communautés homosexuelles masculines pour des rencontres sexuelles furtives et anonymes. J'ai l'impression que ce que tu fais dans cette performance, c'est recréer cela. Certes les gens intéressés ne pouvaient rencontrer là qu'un seul garçon (toi) et ça ne durait que six minutes...

JCQ : *Le Remplaçant* met le corps complètement au centre, mais un corps qui n'est pas vraiment intègre. Mon masque était percé au niveau du nez, de la bouche, des yeux, pour que je puisse respirer, voir et parler. Les gens qui venaient me rendre visite avaient le nez bouché par le plâtre. Nous prenions conscience de nos corps entravés et de la modification de nos voix. Ce corps parfois lourd, parfois embarrassant, est au centre de tout, comme avec certaines de mes sculptures.

Sur les sites de rencontre on montre sa bite, son cul, il y a une parcellisation du corps. En moulant simplement une partie du visage, je procède aussi à une espèce de segmentation.

IA : Tu fais beaucoup de sculptures qui représentent des pieds et des jambes. Le nez et les jambes sont des parties du corps qui se prêtent à la fétichisation.

JCQ : Oui, c'est vrai. Il y a une petite nouvelle de Gogol qui s'appelle *Le Nez* (1836). Le personnage se réveille un matin et son nez s'est fait la malle. Son nez fait la même taille que lui et porte son uniforme d'officier.

Pendant la performance, il y avait aussi beaucoup de confessions. Certaines personnes m'ont dit des choses sur leur nez. Il y a un rapport à la physiognomonie, qui se donnait pour but de catégoriser les populations à partir de l'étude des traits du visage : le nez est porteur de fétichisation et de clichés racistes violents.

Pour en revenir à la figure de l'artiste, il y a aussi ce fantasme de se livrer en pâture au public, celui de la rockstar, des chanteurs qui se jettent dans la foule...

IA : Cette performance m'a fait aussi penser à la pièce très importante de Marina Abramovic, *Rhythm 0* (1974), pour laquelle elle a laissé 72 objets « de douleur ou de plaisir » à la disposition du public afin qu'ils et elles agissent sur elle comme ils et elles le souhaitaient. La performance d'Abramovic durait six heures, cela laissait donc le temps aux gens de passer de quelque chose de très doux à quelque chose de très dangereux pour elle. Face à leur liberté d'agir sur l'artiste, les gens ont été assez violents finalement. *Le Remplaçant* m'a aussi fait penser à ça, dans une version très condensée. Mais toi, tu avais exclu la violence d'emblée.

JCQ : Oui les règles de la performance excluaient la violence, ainsi que le fait de parler de la situation.

IA : En excluant la violence, tu pouvais finalement aller à la rencontre du public dans une espèce de fantasme de tout ce qu'il pouvait te faire de bon et d'agréable. Est-ce que tu t'es quand même dit à certains moments que ça allait trop loin ?



JEAN-CHARLES DE QUILLACQ, LESBIENNES (IMAGE DE RECHERCHE POUR CE QUE JE ME SENS REPRODUIT), 2017 • JEAN-CHARLES DE QUILLACQ, LESBIANS (RESEARCH IMAGE FOR WHAT I FEEL REPRODUCED), 2017



JCQ : J'étais bien préparé donc je ne me suis jamais dit ça. C'est surtout la cadence des rencontres qui était pénible. Ceci dit, chaque rencontre relativisait la précédente, je n'avais pas le temps de me sentir mal dans une situation donnée. J'accueillais à chaque fois une nouvelle personne dans la même situation, comme si j'appuyais sur « reset ». Le corps est vraiment mis en jeu, mais il est en même temps pris dans une dynamique qui est proche d'un « scrolling » sur internet, où tout va assez vite.

IA : Tu veux dire que tu passais de l'un·e à l'autre sans avoir le temps de t'attarder sur la personne que tu rencontrais ?

JCQ : Oui. Par exemple une des personnes que j'ai rencontrées était très parfumée et son parfum est resté assez longtemps dans la pièce. C'était une des rares choses qui est restée après que les gens sont partis. Je n'avais pas le temps de rendre la rencontre psychologique, et ça ne m'intéressait pas vraiment de le faire. En alternance, j'allais aussi au musée des Beaux-arts, pleurer en face de Marie-Madeleine <sup>2</sup>, qui est une autre figure de la prostitution.

<sup>2</sup> *L'imitation par les larmes*, Musée des Beaux-Arts de Rennes, dans le cadre de *À Cris Ouverts* (cur. Céline Kopp et Etienne Bernard), Les Ateliers de Rennes – Biennale d'art contemporain, 2018.

Je me faisais pleurer à coups de gels lacrymogènes mais il n'y avait aucune psychologie dans cette performance. J'imitais juste une œuvre d'art, une femme qui était en train de pleurer. Les visiteur·euse·s pouvaient être pris·e·s d'empathie pour moi parce qu'ils et elles me voyaient pleurer. Il y avait aussi quelque chose à la limite de la manipulation, même si je ne cachais pas le fait que les pleurs étaient provoqués artificiellement.

IA : Pourtant tu disais que le fait de pleurer, même par un processus artificiel, provoquait en toi l'état de tristesse, et faisait remonter les raisons pour lesquelles tu pouvais être triste. Ce n'était donc pas complètement neutre dans le sens où ça créait quand même des sensations, des sentiments.

JCQ : Oui. Tu vois, il s'agit encore d'une automatisation du sentiment. Si le sentiment devenait réel avec les larmes, il venait d'un stimuli artificiel, il n'y avait donc pas de psychologie au départ. Je faisais aussi beaucoup d'efforts pour ressembler au portrait de cette femme par Philippe de Champaigne. Il y a aussi un mouvement de tendre vers le même, ou vers le semblable, en mimant ou en imitant. De la même façon, si les personnes qui venaient me rendre visite au FRAC étaient toutes très différentes, le plâtre qui recouvrait leurs nez les uniformisait.

IA : C'est intéressant ce que tu dis sur la mécanisation : c'est comme si tu trouvais une structure conceptuelle ou professionnelle pour faire apparaître les sensations et les sentiments que l'art essaye de mettre à distance – les arts visuels j'entends. Le spectacle vivant est plutôt dans la volonté de faire ressentir, il me semble, alors que l'art contemporain provoque généralement moins la sensation que la réflexion. Il s'adresse plus à nos pensées qu'à nos sentiments (depuis l'art conceptuel en tout cas). C'est intéressant que tu cherches les moyens mécaniques, la structure conceptuelle pour faire apparaître ces sensations et ces sentiments dans ton travail artistique. Tes sculptures et tes performances relèvent de cette même logique d'apparition de la libido.

Si cette libido est liée au désir de possession de l'art, pour toi il ne s'agit pas de cela : la question ne se pose pas à l'endroit de l'acquisition de l'œuvre. Il s'agit plutôt du désir de possession de l'objet en tant qu'il puisse être créateur de désir, de l'objet comme instrument masturbatoire en fait, ou adjuvant de la relation à l'autre. Lynda Benglis a dit de sa série des *Fallen Paintings* qu'elles étaient comme « se masturber dans [s]on atelier ».

Paris, mars 2019.



JEAN-CHARLES DE QUILLACQ, MOULAGES DE NEZ POUR LE REMPLAÇANT, 6E ÉDITION DES ATELIERS DE RENNES – BIENNALE D'ART CONTEMPORAIN, 2018, COURTESY DE AURÉLIEN MOLE • JEAN-CHARLES DE QUILLACQ, NOSES CASTS FOR THE STAND IN, 6TH EDITION OF LES ATELIERS DE RENNES – CONTEMPORARY ART BIENNIAL, 2018. COURTESY AURÉLIEN MOLE



ISABELLE ALFONSI: I would like to talk about *The Stand In*<sup>1</sup>, a performance during which you invited visitors to interact with you in the sidelines of the exhibition. You proposed to people to have their nose cast.

The cast of each volunteer was taken by an assistant. While waiting for the plaster to dry on their face, the visitor was taken into a room and left alone with you. For six minutes, you were entirely at the participants' disposal, and it was exchange for your total availability that you received the casts from their nose, which you then integrated into the exhibition space.

This performance combined two classic traits of the history of sculpture: casting the model, and a furtive encounter. It organized an interaction between two domains that seem to have nothing to do with each other. For you, does this relationship between sexual encounter and the place of artistic creation go without saying?

JEAN-CHARLES DE QUILLACQ: My body, in any case, is always present during my work, not necessarily in its physical form, but in energy—either sexual or affective. It is not only about my body, but also about the bodies of the visitors and what I show them. Here, there is a sublayer of unspoken things happening in the exhibition space, which eventually comes to constitute what I show. The meetings were conducted confidentially, and the volunteers had to actively participate because I remained completely passive, I never initiated action.

IA: You use the terms "passive" and "active". The spectators were no longer an audience, you granted them with the possibility of action. At the moment of meeting you, they were choosing whether or not to be active.

JCQ: I believe that the public is always active—it is them, with their presence, that allows the exhibition to operate. During *The Stand In*, we were all masked: the audience by the plaster that hides a part of their body, and I wore a cast mask of my face. My goal was not that we disappear behind other characters but to manifest the relations that we were playing between us. I was me, in two ways—while they bore the mark of their curiosity for me, a curiosity that was as plain as the nose on your face.

So, there was a kind of enhancement of our bodies, bodies added with prostheses, which in addition to objectifying intentions or "marking" our roles were clearly vectors of excitement. There was a lot of sexual exchanges during this performance. There were several levels of excitement, including a form of auto-eroticism. This relationship with oneself was through the interface of masks that introduced otherness and which eroticized our relationship to ourselves.

IA: When you say "auto-eroticism", do you have the impression that the desire for the other is necessarily bound to be "other" of oneself, that it passes by the fact of being first the object of one's own desire? Is this view of things peculiar to artists: to make one's object of desire an extension of oneself, to consider one's artistic creation as an object of desire?

# ABOUT *THE STAND IN* INTERVIEW

ISABELLE ALFONSI &  
JEAN-CHARLES DE QUILLACQ

<sup>1</sup> *The Stand In*, FRAC Bretagne, as part of *À Cris Ouverts* (cur. Céline Kopp and Etienne Bernard), Les Ateliers de Rennes – Contemporary Art Biennial, 2018.



PABLO PICASSO, LA FEMME AU VASE, 1933. MUSEO NACIONAL DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID.  
PHOTO : J.-CH. DE QUILLACQ • PABLO PICASSO, WOMEN WITH A VASE, 1933. MUSEO NACIONAL DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID. PHOTO: J.-CH. DE QUILLACQ

JCQ: It is clear that what I produce is desirable for me. But I create things other than objects: I produce myself, I produce identity by producing my work and I hope that what I do as an artist corresponds to my personality, a personality that I "professionalize" in a certain way. The meetings that took place in the framework of *The Stand In* were contractualized in advance. It was a "professionalization" of the relationship.

IA: We have previously spoken about Lynda Benglis and the position she took by publishing a photo of her naked with a double-ended dildo in *Artforum* (1974), comparing the work of an artist with sex work. It is clear to me that what she was talking about in this publication was the status of the artist as a whore—the work of art as sex work. In this performance, there was a form of making yourself available. Were you paid to do it?

JCQ: Well, yes,—with casts of the noses. I earned a fee as well.

IA: Yes, you had fees—which weren't paid by the people who attended the performance—but I find that the parallel works. That which we just said about contractualization—the question of sex work—is not far from that: we contract a sexual exchange and the counterpart of this work is money. In the case of your performance, the counterpart of the exchange here—which was not always sexual but could be—was the nose and the fees that the exhibiting organization paid you. You established a contractual exchange, as sex workers can do.

JCQ: Of course, the interaction with the public was close to this. I really had the impression that I needed to be quickly available for the next participant. I thought of all of the jobs, as a psychoanalyst or a whore. The work of an artist is also a meeting point. I have met many people because of my work, around my work. It starts from very instinctual things then it goes into a system and it must be made to last: there is a kind of mechanization in the professionalization of the meeting.

IA: In this mechanization of desire, which is also linked to the appearance and display of works of art, there is a form of fetishism. What you make appear with these sexual innuendos, which sometimes are not just hints, is the desire for the fetish and for the fetish artwork? That is to say, is the desire of possession and the desire to purchase directly connected to that which the art market, which has grown in importance in recent years, cuts in terms of libido?

JCQ: It is true that this performance necessarily includes a libidinal relationship to the world. Although the performance arouses the meeting, it also speaks about rarefaction—because if you have to go through devices to meet, there is something rather perverse. I think of Sloterdijk, who spoke of the voluntary intoxication of artists who only develop the symptoms of their time in their work: they would be sick of their time.

IA: The consequence of the multiplication of sexual encounters via the Internet is the disappearance of public meeting places. There were previously places identified by male homosexual communities for brief and anonymous sexual encounters. I feel that what you do in this performance

is recreating that. With the difference that people can meet only one man (you) for only six minutes ...

JCQ: *The Stand In* completely centers on the body, but a not entirely unified one. My mask was pierced at the nose, mouth, and eyes, so that I could breathe, see, and talk. The people who came to visit me had their nose stuffy with plaster. We were conscious of our constrained bodies and the modification of our voices. The sometimes heavy and embarrassing body is at the center of everything, as with some of my sculptures. On the dating sites we show cock and ass—there is a fragmentation of the body. By simply casting a part of the face, I also proceeded with a kind of segmentation.

IA: You make a lot of sculptures that represent feet and legs. The nose and legs are parts of the body that lend themselves to fetishization.

JCQ: Yes, it's true. There is a short story by Gogol called *The Nose* (1836). The character wakes up one morning and finds his nose detached from his body and is the same size as his and wearing his officers' uniform.

During the performance, there were also many confessions. Some people told me things about their nose. There is a relation to physiognomy, a pseudo-science which aimed to categorize people from the study of facial features: the nose carries with it a fetishism as well as violent racist clichés.

To return to the figure of the artist, there is also this fantasy to be handed over to the public—like that of the “rockstar”—singers who throw themselves into the crowd

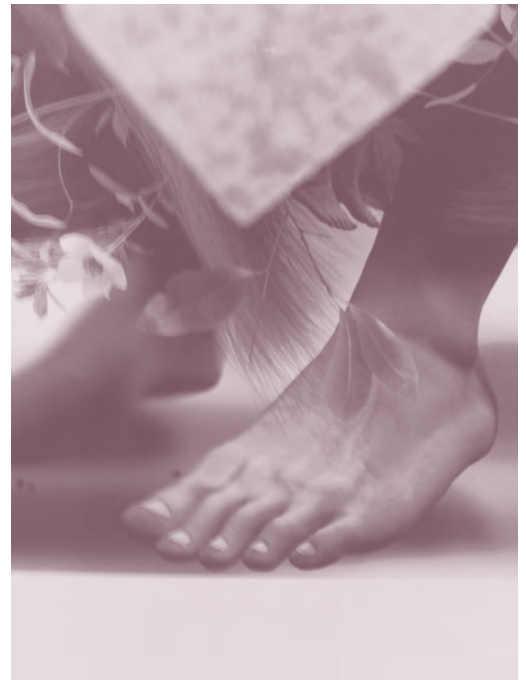
IA: This performance also made me think of the very important performance by Marina Abramovic, *Rhythm 0* (1974), during which she left 72 objects “of pleasure and pain” available to the audience so they could act as they wish. The performance by Abramovic lasted six hours, which gave people time to do something very soft or something very dangerous to the artist. Faced with this freedom, people were eventually violent. *The Stand In* reminded me of this, in a very condensed version. However, you had excluded violence from the start.

JCQ: Yes, the rules of the performance excluded violence, as well as addressing the situation.

IA: By excluding violence, you could meet the public in a kind of fantasy of all that one could do to you that is good and enjoyable. Did you ever say at times that it was going too far?

JCQ: I was prepared, so I never said that. It was the pace of the encounters that was painful. That said, each encounter put the previous in perspective—I did not have time to feel bad in a given situation. I always welcomed a new person in the same situation, as if I was pressing a reset button. The body is really at stake, at the time it is caught in a dynamic that is similar to scrolling on the Internet, where everything goes relatively fast.

IA: Do you mean that you passed from one visitor to another without having time to dwell on the person you met?



POSTER « ED ATKINS », KUNSTHALLE ZÜRICH, 2014 (IMAGE DE RECHERCHE POUR MA SYSTÈME REPRODUCTIVE) • POSTER « ED ATKINS », KUNSTHALLE ZÜRICH, 2014 (RESEARCH IMAGE FOR MA SYSTÈME REPRODUCTIVE)

JCQ: Yes. For example, one of the visitors that I met wore a lot of perfume and their perfume lingered for a long time in the room—that was one of the rare things that remained after the people left. I did not have time to make the meeting psychological, and it did not really interest me to do it. In alternation, I went to the Museum of Fine Arts, crying in front of Marie-Madeleine <sup>2</sup>, who is another figure of prostitution. I made myself cry with tear gas, but there was no psychology to the performance. I was simply

<sup>2</sup> Performance entitled *Imitation of Tears*, Museum of Fine Art, Rennes, as part of *A Crisis Ouverts* (curated by Céline Kopp and Etienne Bernard), Les Ateliers de Rennes, 2018. imitating a work of art, a woman who was crying. Visitors would commiserate with me because they saw me crying. It was also something on the verge of manipulation, even though I did not hide the fact that the tears were artificial.

IA: Nonetheless, you said that crying, even by an artificial process, caused a state of sadness for you and induced reasons for why you could be sad. So, it was not completely neutral in the sense that it still created sensations and feelings.

JCQ: Yes, but you see, it is still a manufacturing of feeling. If the feelings became real with the tears, they came with artificial stimulation, there was therefore no psychology at the beginning. I also made a lot of effort to look like the portrait of a woman by Philippe de Champaigne. There is also the desire to become the same as the other, or similar—to mime or imitate.

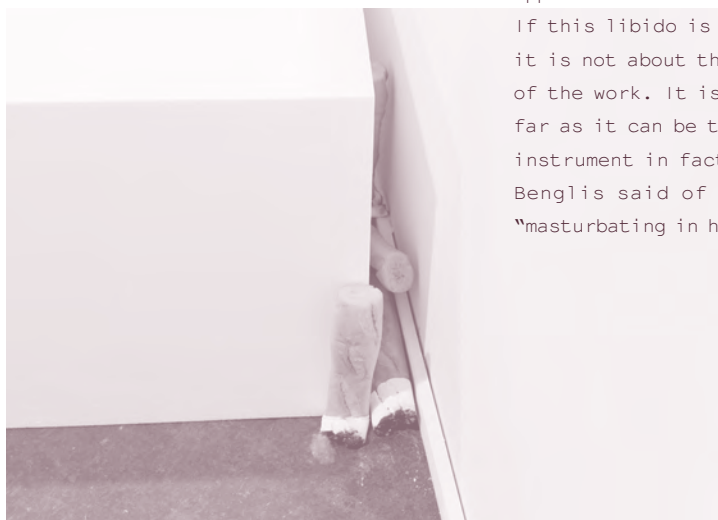
In the same way, the people who came to visit me at the FRAC were all very different, yet the plaster that covered their noses standardized them.

IA: I find interesting what you say about mechanization: it's as if you found a conceptual or professional structure to bring out the sensations and feelings that art tries to put at a distance—visual arts, I mean. Performance is largely concerned with the will to feel, whereas generally speaking, contemporary art (or at least, what I understand it is), seems to provoke reflection more than sensation. It addresses our thoughts more than our feelings (since conceptual art anyway).

It's interesting that you are looking for mechanical means, a conceptual structure to bring out these feelings and the feelings in your artistic work. Your sculptures and your performances belong to the same logic of apparition of the libido.

If this libido is related to the desire for possession of art, for you it is not about that: the question does not arise from the acquisition of the work. It is rather a desire for possession of the object, in so far as it can be the creator of desire—of the object as a masturbatory instrument in fact, or an accessory to a relation with another. Lynda Benglis said of making her *Fallen Paintings* series that she was "masturbating in her studio".

Paris, March 2019.



JEAN-CHARLES DE QUILLACQ, MÉGOTS, PAIN BRÛLÉ ET PEINT, TARBENDER<sup>MD</sup>, 2017. COURTESY DE MARCELLE ALIX, PARIS • JEAN-CHARLES DE QUILLACQ, CIGARETTE BUTTS, BURNT PAINTED BREAD, TARBENDER®, 2017. COURTESY MARCELLE ALIX, PARIS

## COLOPHON

Conception éditoriale : Horya Makhlouf, Fanny Spano  
Traduction : Suzannah Henty  
Relecture : Horya Makhlouf  
Conception graphique : Atelier Baudelaire  
Intégration des contenus : Horya Makhlouf  
Impression : Corlet, 2019, 2 000 exemplaires

## ÉQUIPE

Mélanie Bouteloup, directrice  
Marie Pleintel, adjointe de direction, administratrice

### Bétonsalon – Centre d'art et de recherche

Lucas Morin, responsable des expositions  
Fanny Spano, chargée de communication  
et des publics  
Olivia Cissé, assistante publics et sensibilisation  
Naomi Lulendo, assistante de coordination  
Horya Makhlouf, assistante de coordination

### Villa Vassilieff

Camille Chenais, responsable des expositions  
Guslagie Malanda, chargée d'administration  
Tom Masson, chargé de communication et des publics  
Camille Bruat, assistante de coordination  
Camille Vaillier, assistante de coordination

## CONSEIL D'ADMINISTRATION

Bernard Blistène, président, directeur  
du Musée national d'art moderne  
– Centre de création industrielle  
Marie Cozette, directrice  
du CRAC Occitanie  
Mathilde Villeneuve, co-directrice  
des Laboratoires d'Aubervilliers  
Éric Baudelaire, artiste  
Guillaume Désanges, curateur  
Laurent Le Bon, président  
du Musée national Picasso-Paris  
Sandra Terdjman, co-directrice de Council  
Françoise Vergès, politologue  
Christine Clerici, présidente de  
l'université Paris Diderot  
Anne Hidalgo, maire de Paris,  
représentée par Jérôme Coumet,  
Maire du 13e arrondissement de Paris  
La directrice régionale  
des Affaires culturelles d'Île-de-France  
– ministère de la Culture et de la Communication

## CONTACT

[www.betonsalon.net](http://www.betonsalon.net)  
[info@betonsalon.net](mailto:info@betonsalon.net)  
+33.(0)1.45.84.17.56

## NOUS TROUVER

Bétonsalon - Centre d'art et de recherche  
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet  
75013 Paris  
M° 14 & RER C Bibliothèque - François Mitterrand

## ENTRÉE LIBRE

Du mardi au samedi de 11h à 19h

## PUBLICATION

Editors: Horya Makhlouf, Fanny Spano  
Translation: Suzannah Henty  
Proofreading: Horya Makhlouf  
Graphic design: Atelier Baudelaire  
Content integration: Horya Makhlouf  
Printed by Corlet, 2019, 2 000 copies

## TEAM

Mélanie Bouteloup, director  
Marie Pleintel, assistant director, administrator

### Bétonsalon – Center for Art and Research

Lucas Morin, curator  
Fanny Spano, communications and  
outreach officer  
Olivia Cissé, audience engagement assistant  
Naomi Lulendo, coordination assistant  
Horya Makhlouf, coordination assistant

### Villa Vassilieff

Camille Chenais, curator  
Guslagie Malanda, administrative officer  
Tom Masson, communications and outreach officer  
Camille Bruat, coordination assistant  
Camille Vaillier, coordination assistant

## ADVISORY BOARD

Bernard Blistène, chairman, director  
of the Musée national d'art moderne  
– Centre de création industrielle  
Marie Cozette, director of  
CRAC Occitanie  
Mathilde Villeneuve, co-director  
of Les Laboratoires d'Aubervilliers  
Éric Baudelaire, artist  
Guillaume Désanges, curator  
Laurent Le Bon, president of the  
Musée national Picasso-Paris  
Sandra Terdjman, co-director of Council  
Françoise Vergès, political scientist  
Christine Clerici, president  
of the Paris Diderot University  
Anne Hidalgo, Mayor of Paris, represented  
by Jérôme Coumet, Mayor of the 13th  
district of Paris  
The director of Île-de-France Regional Board of  
Cultural Affairs–Ministry  
of Culture and Communication

## CONTACT

[www.betonsalon.net](http://www.betonsalon.net)  
[info@betonsalon.net](mailto:info@betonsalon.net)  
+33.(0)1.45.84.17.56

## FINDING US

Bétonsalon - Centre d'art et de recherche  
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet  
75013 Paris  
M° 14 & RER C Bibliothèque - François Mitterrand

## FREE ENTRANCE

From Tuesday to Saturday, 11 a.m.–7 p.m.

JEAN-CHARLES DE QUILLACQ :  
MA SYSTÈME REPRODUCTIVE

Commissariat : Mélanie Bouteloup, Lucas Morin  
Assistance curatoriale : Olivia Cissé, Naomi Lulendo,  
Horya Makhoulouf  
Production : Laurent Isnard

REMERCIEMENTS

Galerie Marcelle Alix, Paris  
Cité internationale des arts, Paris

Isabelle Alfonsi  
Lotte Arndt  
Catherine Barbier  
Cécilia Bécanovic  
Etienne Bernard  
Emmanuel Campagne Simon  
Marie Canet  
Fifi Carpe  
Johan Christ Bertrand  
Anthony Divad  
Lilian Froger  
Marie de Gaulejac  
Céline Kopp  
Candice Lin  
Gyan Panchal  
Nora El Qadim  
Olivier de Quillacq  
Frédéric Serramoune  
Nasser Stambouli  
Valentin Tanoren  
Elsa Vettier

PARTENAIRES

Bétonsalon – Centre d’art et de recherche bénéficie du soutien de la Ville de Paris, université Paris Diderot, Direction régionale des affaires culturelles d’Île-de-France – Ministère de la Culture et de la Communication, Région Île-de-France et Leroy Merlin – Quai d’Ivry. Bétonsalon – Centre d’art et de recherche est membre de Tram, réseau art contemporain Paris /Île-de- France, et d.c.a / association française de développement des centres d’art. La Villa Vassilieff est soutenue par des partenaires publics et privés, au premier rang desquels la Ville de Paris, la Région Île-de-France et Pernod Ricard, son premier mécène. Elle développe aussi des partenariats avec la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, le Collège d’études mondiales de la Fondation Maison des sciences de l’Homme, le Goethe-Institut ou encore l’Adagp.

JEAN-CHARLES DE QUILLACQ :  
MA SYSTÈME REPRODUCTIVE

Curated by Mélanie Bouteloup & Lucas Morin  
Curatorial assistance: Olivia Cissé, Naomi Lulendo, Horya Makhoulouf  
Production: Laurent Isnard

WE WOULD LIKE TO THANK

Marcelle Alix Gallery, Paris  
Cité internationale des arts, Paris

Isabelle Alfonsi  
Lotte Arndt  
Catherine Barbier  
Cécilia Bécanovic  
Etienne Bernard  
Emmanuel Campagne Simon  
Marie Canet  
Fifi Carpe  
Johan Christ Bertrand  
Anthony Divad  
Lilian Froger  
Marie de Gaulejac  
Céline Kopp  
Candice Lin  
Gyan Panchal  
Nora El Qadim  
Olivier de Quillacq  
Frédéric Serramoune  
Nasser Stambouli  
Valentin Tanoren  
Elsa Vettier

PARTNERS

Bétonsalon – Center for Art and Research is supported by: Ville de Paris, Paris Diderot University, Direction régionale des affaires culturelles d’Île-de-France–Ministère de la Culture et de la Communication, Région Île-de-France and Leroy Merlin–Quai d’Ivry. Bétonsalon – Center for Art and Research is a member of Tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France, and d.c.a/association française de développement des centres d’art. Villa Vassilieff receives support from public and private partners first and foremost from Ville de Paris, Région Île-de-France and Pernod Ricard, its leading sponsor. It also developed partnerships with Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Collège d’études mondiales de la Fondation Maison des sciences de l’Homme, the Goethe-Institut, as well as Adagp.







