

bs n°6

Le journal de Bétonsalon
09/2009 - 10/2009
Gratuit/Free



bétonsalon

Centre d'art et de recherche

9 esplanade Pierre Vidal-Naquet
Rez-de-Chaussée de la Halle aux Farines
75013 Paris

Adresse postale/Postal address:
37 boulevard Ornano
75018 Paris

info@betonsalon.net
+33 (0)1.45.84.17.56
www.betonsalon.net

Équipe/Team

Directrice/Director: Mélanie Bouteloup
Coordinateur des projets et des publics/Projects
and education coordinator: Grégory Castéra
Assistante de la directrice /Director's assistant:
Juliette Courtillier

Stagiaires/Interns:

Marion Coville, Moïra Dalant, Ana Monteiro,
Shirley Niclais, Agnès Noël

Conseil d'administration/Advisory board:

Cyril Dietrich, président/president
Bernard Blistène
Paolo Codeluppi
Yves Couder
Marie Cozette
Laurent Le Bon

Publication

Textes/Texts: Mélanie Bouteloup, Grégory Castéra, Yona Friedman, Sean Dockray, castillo/corrales, Claudia Triozzi, Franck Leibovici, Cedric Schönwald, Pierre Bal-Blanc, Aurélien Froment, Isabelle Cornaro, Pierre Joseph, Jean Joret et Jacques Rivet, Tim EtcHELLS et Adrian Heathfield
Traductions anglaises/English translations:
Elizaveta Boutakova
Conception éditoriale/Editor: Mélanie Bouteloup et/and Grégory Castéra

Impression/Printer: Corlet Imprimeur S.A.

Légende image couverture/Caption frontpage
Image: Mickaël Phelippeau, 'bi-portrait Elli M'
Tous droits réservés/Copyright: Bétonsalon

Nous remercions chaleureusement/We warmly thank:

Les artistes et les participants de *Playtime*/the artists and the participants of *Playtime*; l'équipe et les collaborateurs/the team and the collaborators; les partenaires des événements et de l'exposition/the partners for the events and the exhibition: Gaëlle Gautier et le magasin Leroy Merlin de Ivry/Seine; Hiscox Assurances; Les coulisses du vin; Gibert Joseph. Et tout particulièrement/And especially : Bernard Blistène et son équipe, Mickaël Dietrich, Sean Dockray, Yona Friedman, l'équipe du Générateur, l'équipe de Glassbox, l'équipe de guides : Moïra Dalant, Ana Monteiro, Shirley Niclais et Agnès Noël, l'agence Latitudes et Marion Coville.

Bétonsalon bénéficie du soutien de/is supported by: Ville de Paris, Département de Paris, Université Paris Diderot - Paris 7, Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France - Ministère de la Culture et de la Communication, Ministère de la Jeunesse et des Sports, Conseil régional d'Ile-de-France, Hiscox et Leroy Merlin (Ivry/Seine).



Bétonsalon est membre de/is a member of: tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France

Sommaire/Summary

Couverture 'bi-portrait Elli M'/cover "bi-portrait Elli M" -

Mickaël Phelippeau

p.2 Edito/p.15 Edito - Mélanie Bouteloup

p.3 Playtime/p.16 Playtime - Grégory Castéra

p.4-5 Entretien avec Yona Friedman/p.25-26 Interview with Yona Friedman - Mélanie Bouteloup

p.6 The Public School/p.17 The Public School - Sean Dockray

p.7 Shared Letters/p.18 Shared Letters - castillo/corrales

p.8 interview de jean joret, traceur de coque/p.19 hull plotter - Pierre Joseph & Pierre Rivet

p.9 Réversibilité/p.20 Reversibility -

Pierre Bal-Blanc & Cédric Schönwald

p.10 an evening of poetry and inspiring speeches/p.21 an evening of poetry and inspiring speeches - franck leibovici

p.11 A la loupe/p.23 Under the magnifying glass - Aurélien Froment

p.12 Champ de description/p. 24 Field of description - Isabelle Cornaro

p.13 Des écarts aux détails/p.22 Gaps in the details - Claudia Triozzi

p.14 The frequently asked - Tim EtcHELLS & Adrian Heartfield

En cours/Current:

Playtime

Pierre Bal-Blanc, Jean-Philippe Basello, Katinka Bock & castillo/corrales, Isabelle Cornaro, L'Ecole Publique de Paris, Tim EtcHELLS, Aurélien Froment, Pierre Joseph, Franck Leibovici, Shirley Niclais, Moïra Dalant, Ana Monteiro & Agnès Noël, Mickaël Phelippeau & l'association franco-africaine des femmes du 13ème arr., Marcello & Fils, Benjamin Seror, Claudia Triozzi & Haco ...

Une proposition de/A proposal of: Mélanie Bouteloup et/and Grégory Castéra

16/09 - 24/10/2009

L'Ecole Publique de Paris/The Public School

Ouverture le mercredi 16 septembre/Opening on Wednesday 16 September

À venir/Upcoming:

Parties Prenantes

Participants: Art and Social Practice (Portland, Oregon, USA) - Harrell Fletcher; Arte de conducta (La Havane, Cuba) - Tania Bruguera; Sciences Po Ecole des Arts Politiques (Paris) - Michel Gardette, Bruno Latour, Valérie Pihet

Et/and: Université Paris Diderot-Paris 7; Ensa Paris Cergy, Ensa Paris, l'Ecole Publique de Paris; habitants et associations du quartier, tous publics/residents and local non-profit organizations, all audiences
Une proposition de/A proposal of: Mélanie Bouteloup et trois étudiants de l'université Paris Diderot-Paris 7/and three students from Paris 7 University: Valentine Bonomo, Julien Lanchet et/and Sara Martinetti.
11/2009 - 01/2010

Édito

Par Mélanie Bouteloup

« Aujourd'hui la notion d'art pourrait commencer à décrire l'espace de l'expérimentation, de la remise en question et de la découverte au sein de la société, jadis parfois occupé par la religion, la science et la philosophie. Il est devenu un espace actif au lieu d'un espace de l'observation passive. C'est pourquoi les institutions qui soutiennent un tel espace doivent être en partie un centre communautaire, en partie un laboratoire et en partie une académie, avec un besoin moins prononcé de remplir la fonction d'antan qui était celle de l'exposition. » Charles Esche¹ in 'Possibilité, art et déviation démocratique. Le Rooseum comme Kunsthalle régionale dans une petite ville suédoise', traduit par Yasemin Vaudable, publié en avril 2004 sur le site Internet www.eicpc.net

Depuis son installation sur le site de l'université Paris Diderot - Paris 7 dans la ZAC Paris Rive Gauche, Bétonsalon axe son développement des publics autour du cadre universitaire, mais également dans son ancrage territorial en travaillant avec les établissements scolaires, habitants, associations, employés et comités d'entreprises du quartier et des villes voisines.

Nous testons différentes modalités de mise en relation avec l'université. Avec les « midi-deux », les étudiants sont invités à s'exprimer en proposant un concert, un débat, une projection, une improvisation de théâtre... Des fêtes étudiantes sont également organisées en début et fin d'année scolaire. Bétonsalon soutient et accompagne les initiatives des étudiants en mettant son espace, son équipe et son matériel à disposition pour des projets tels que revues étudiantes, films, concerts, colloques... Nous proposons à des artistes et des étudiants de travailler sur un projet ensemble. Ainsi, l'étudiante Agathe Peyrat a réalisé une performance avec l'artiste Thu Van Tran ; l'artiste Isabelle Cornaro a participé à un colloque organisé par l'association de doctorants 'Limit(e) Beckett' ; l'artiste Jochen Dehn et les étudiants en physique Khanh-Dang N'Guyen Thu Lam et Jonathan Fouchard ont collaboré sur un projet de recherche pendant six mois ; les étudiants de l'UFR 'Lettres Art Cinéma' Julien Lanchet, Sara Martinetti, Valentine Bonomo et moi-même travaillons depuis six mois sur la conception du projet d'exposition *Parties Prenantes* qui se déroulera de novembre 2009 à janvier 2010. Nous travaillons également avec les enseignants dans le cadre du cursus universitaire et accueillons des cours et des examens. Nous prenons des étudiants en stage ou en UE libre et leur proposons des formations (vidéo, web design...) en fonction de leurs envies. Au niveau local, Bétonsalon constitue un petit centre de ressources sur le quartier : nous avons réalisé un site internet qui présente une carte, des notices sur les architectures et des interviews avec les architectes de la ZAC. Nous proposons régulièrement des apéros et des visites de quartier, en collaboration avec d'autres associations telle que 'A travers', avec l'aménageur Semapa ou avec des architectes. Nous mettons en œuvre des ateliers et projets pédagogiques avec les scolaires (école Primo Levi, collège Thomas Mann, collège Camille Claudel...).

Les projets de la rentrée 2009 sont nombreux. A l'occasion de la deuxième édition du festival *Playtime*, Bétonsalon fait peau neuve et réaménage son espace en y campant différents petits équipements : un embryon de bibliothèque, une radio étudiante modulable qui peut servir de bar, des tables de travail, une école d'échange des savoirs : *L'Ecole Publique de Paris*. Fondée par Sean Dockray à Telic Arts Exchange à Los Angeles en 2008, trente ans après la publication du livre *The Learning Exchange* écrit par Diane Kinishi et G. Robert Lewi, *L'Ecole Publique* est aujourd'hui un réseau en construction avec d'autres écoles situées à Chicago, Philadelphie, New York, Bruxelles et Paris. Le programme est simple : les cours, proposés par le public, n'ont lieu que si un groupe de personnes en manifeste l'intérêt.

L'Ecole Publique est avant tout un projet artistique et culturel, qui s'inscrit dans une conception pragmatiste de la culture, cherchant à créer des opportunités d'individuation pour tous. Elle part du double principe qu'il est possible de travailler la demande et que l'individu se crée en fabriquant ses propres outils d'émancipation. Plus qu'une transmission des savoirs, il s'agit d'une construction tout à la fois individuelle et collective. Pour ce faire, il convient de prendre en compte le public dans la conception même du projet et de tenir compte du fluide social, c'est à dire des associations qui se font sans cesse entre humains et non-humains. Alors, de nouvelles modalités de travail privilégiant un axe de recherche et d'échanges entre l'artiste et le public peuvent s'inventer.

L'Ecole Publique propose une alternative au format de l'exposition *stricto sensu* et à ce qu'on appelle « la médiation » dans le jargon des centres d'art, tout en évitant l'instrumentalisation de l'artiste ou la participation démagogique. Chaque cours est l'occasion d'inventer un nouveau format et de nouvelles connexions et oeuvre à récuser la distance radicale, la distribution des rôles et les frontières entre les territoires, pour reprendre les mots du philosophe Jacques Rancière dans *Le Spectateur Emancipé*, où il est également rappelé que « la distance n'est pas un mal à abolir, c'est la condition de toute communication. ». Il ne s'agit pas de plaire à tout le monde, mais de travailler avec le public le plus large et le plus diversifié possible. S'engager dans la pédagogie ne signifie pas inventer un modèle, mais penser ce que Boris Charvatz appelle « des élans hétérogènes » dans son livre *Je suis une école. Expérimentation, art, pédagogie*. *L'Ecole Publique* redistribue en permanence les rôles. Habitants et commerçants du quartier, étudiants et enseignants de l'université, professionnels, amateurs et acteurs de disciplines variées sont tour à tour maîtres ou élèves. Les frontières entre les territoires sont brouillées par la diversité des participants et la variété même des cours, qui englobent des titres tels que 'Comment devenir japonais en deux jours' ou 'Communism Afterlives' ou encore 'Le chœur des animaux'.

Recherche, création, pédagogie et culture se retrouvent articulés au sein d'un projet politique. *L'Ecole Publique* vise à contribuer à lever a priori sur l'art tout en ouvrant le champ d'action de la recherche artistique et curatoriale au delà de l'art. Comme le rappelle Bruno Latour dans *Changer de société, refaire de la sociologie*, « une culture est à la fois ce qui fait agir les gens, une abstraction complète créée par le regard de l'ethnologue, et ce qui est généré au cours des interactions par l'inventivité inépuisable des participants. »

[1] Charles Esche est commissaire et écrivain. Il dirige depuis 2004 le Van Abbemuseum à Eindhoven en Hollande. Entre 2000 et 2004, il a été le directeur du Rooseum Center for Contemporary Art à Malmö en Suède.

Playtime

Par Grégory Castéra

À l'instar du film de Jacques Tati, *Playtime* prend le contexte dans lequel est implanté Bétonsalon, la ZAC Paris Rive Gauche et ses environs, comme un terrain de jeu. Cette quasi-ville encore en construction est perçue comme une invitation à en déplier les fictions par une logique d'infiltration dans le quotidien.

Le deuxième volet de *Playtime* explore la parole, à travers ses formes et ses effets, comme moteur à la constitution de communautés éphémères. Le choix s'est porté cette année sur des projets qui constituent, pour chacun d'entre eux, un type d'organisation collective et une inscription spécifique dans le contexte élargi de Bétonsalon : l'Université Paris Diderot - Paris 7, la Zac Paris Rive Gauche, les villes limitrophes au 13ème arrondissement, Paris, etc.

Il sera alors question de savoir quelles expériences, savoirs ou pratiques se produisent et se partagent au sein de ces projets et quelles places occupent les participants au sein de ces échanges. Chacun de ces projets implique aussi différents modes de participation, avec, entre autres, des personnes ayant des pratiques dites « amateurs », les membres de l'équipe du lieu, des étudiants et des visiteurs venant par le biais de réseaux très diversifiés (communication de masse, réseaux virtuels, etc.).

Le festival fait cohabiter les activités que les projets génèrent, de l'atelier au spectacle théâtral en passant par la discussion informelle. En fonction de ces activités, chacune liées à des temporalités propres, l'espace d'exposition sera modifié.

Les projets présentés lors de *Playtime* sont documentés et commentés par un groupe de guides (Moïra Dalant, Ana Monteiro, Shirley Niclais et Agnès Noël) présents en permanence dans l'espace d'exposition. Ce groupe est accompagné de Benjamin Seror, artiste résident qui appréhendera cette activité de médiation et de documentation comme une performance au long cours.

De par le caractère évolutif et éphémère des activités présentes lors de *Playtime*, chacun des guides s'approprie les projets, entre prospection, description, commentaire et compte-rendu. À ces appropriations, qui constituent autant de points de vue différents sur les projets s'ajoute la nécessité de conserver une accessibilité au propos de chacun d'entre eux. Ceci implique de concevoir un dispositif qui admette des extensions, dans les manières de présenter la documentation autant que dans les discours produits, et garde une lisibilité d'ensemble. Les différentes propositions seront donc expérimentées et discutées tout au long de *Playtime*.

Au cours du déroulement de *Playtime*, les guides utiliseront différents documents, choisis par les initiateurs des projets ou non. Ces documents seront présentés dans l'espace d'exposition et réagencés sur le site de *Playtime*. Ils constitueront l'archive du projet, auquel s'ajouteront des récits enregistrés avec les visiteurs dans le studio de radio.

Ce studio de radio mobile, conçu par Marcello et Fils, est un territoire temporaire, destiné à accueillir des événements sociaux, artistiques et discursifs. Il est composé d'un micro-studio d'enregistrement et de broadcast, d'un salon de discussion et d'un bar. Modulable et mobile, il prend la forme d'un monolithe massif et « opaque », dissimulant et préservant son activité interne et radiophonique de l'attention extérieur, mais qui peut également, au grès des programmes se désassembler et ouvrir ses cloisons pour devenir une scène et un « campement » à la convivialité exacerbée. Chaque jour, ce studio trouvera un nouvel emplacement entre Bétonsalon et l'esplanade Pierre Vidal Naquet.

Deux projets inaugurés au cours de *Playtime* deviendront ensuite pérennes : Katinka Bock et castillo/corrales poseront les fondations d'une bibliothèque pour Bétonsalon, et le festival sera aussi l'occasion d'inaugurer *l'Ecole Publique de Paris* qui, comme son nom peut l'indiquer, sera une école dont l'activité dépendra des demandes de son public.

Plusieurs projets donneront lieu à des collaborations au cours de leurs conceptions. Franck Leibovici organisera, avec des intervenants aux disciplines variées, une table ronde, un livret, une lecture ainsi qu'une performance sur les usages et circulation de la poésie et de la musique dans les médias de propagande. Pierre Joseph exposera des « peintures de Montmartre » dans le but d'y donner une lecture plus large que les connotations qui les accompagnent habituellement. Mickaël Phelippeau concevra une performance en collaboration avec les membres de l'association franco-africaine des femmes du 13ème arrondissement. Enfin, Claudia Triozzi et Haco mettront en musique le cours d'un professeur de l'Université Paris Diderot-Paris 7.

Plusieurs projets présentés lors de cette édition joueront des rapports entre l'oeuvre et l'oralité. Aurélien Froment présentera les objets pédagogiques de Friedrich Fröbel, Isabelle Cornaro présentera plusieurs de ses pièces et Pierre Bal-Blanc proposera une conférence autour des échanges de mails et de la documentation qui ont accompagné l'exposition 'Réversibilité'.

Enfin, deux interventions porteront directement sur le contexte environnant de Bétonsalon et son imaginaire. Tim Etchells proposera un programme d'actions et d'événements imaginaire sous forme de livret, ainsi qu'une discussion autour de sa pratique. Jean-Philippe Basello se postera tout au long du festival sur la passerelle qui surplombe le nouveau jardin des grands moulins pour peindre le quartier, ses bâtiments et ses événements.

Enfin, il y aura des tournois de ping-pong et un contest de skate sur l'esplanade.

Au cours des six semaines de festival, le complexe de relation lié à la cohabitation de ces projets va générer plusieurs dynamiques et modifier l'activité du lieu. Il en sortira différentes manières de s'approprier ce contexte, contradictoires et fragmentaires, qui en constitueront l'imaginaire.

Entretien avec Yona Friedman Par Mélanie Bouteloup

À quatre-vingt-six ans, l'architecte Yona Friedman est toujours en pleine activité. Il vient d'ouvrir le Musée des graphiti au jardin Lilolila, 295 rue de Belleville à Paris. Il participe à la Biennale de Venise cette année. Une publication sur son travail depuis 1945 doit paraître aux presses du réel à la fin de l'année. En 2009, il aura exposé au MAMVP, au Centre International d'art et du Paysage de l'Île de Vassivière, au Centre d'Art Contemporain de la Synagogue de Delme. À l'occasion de la préparation de l'exposition Science versus Fiction, je l'ai rencontré dans son appartement à Paris pour lui poser quelques questions.

MB : Pouvez-vous me parler du « Museum of Simple Technologies » ?

YF : Oui. L'idée a commencé au début des années soixante-dix. J'ai utilisé des bandes dessinées comme moyen de communication. Je l'ai fait la première fois, ici, pour le Ministère de la Culture. Ce projet a disparu pour l'éternité dans des tiroirs. C'est enterré. C'était l'idée d'enseigner l'architecture dans les écoles primaires. Mais le matériel intéressait l'Unesco, et cela a été publié dans beaucoup de pays et dans beaucoup de langues. Je l'ai aussi utilisé dans les opérations que j'appelais « autoplanification », où je laissais les futurs habitants concevoir leur bâtiment. Ça a été deux grands projets : un pour Dubonnet, à proximité de votre centre, à Ivry, qui n'a pas pu se faire et l'autre projet, c'était un lycée à Angers qui a été réalisé d'après la conception des usagers, c'est-à-dire les enseignants, parents d'élèves, élèves. Pour moi ça a été très important, parce que dans le milieu de l'architecture, on m'a toujours dit « c'est impossible ». Donc depuis les années quatre-vingts, c'est un argument décisif pour moi. Je l'ai fait, donc je peux dire « c'est possible ». Voilà. C'est comme pour l'Université des Nations-Unies. Je dirigeais le centre de communication pour les illettrés à l'aide de bandes dessinées. Ça s'est répandu, surtout en Inde parce que Mme Gandhi a appuyé le projet. C'est comme cela qu'est venue l'idée d'un musée des technologies simples. Pour ce projet, j'ai voulu utiliser des techniques vraiment locales. L'objet a été fait par des vanniers, avec des bambous. Donc d'un côté, nous utilisons une technique très moderne, de l'autre des artisans quasiment illettrés utilisaient leur technique et mes bandes dessinées comme plan. Il n'y avait pas de plan d'architecture, mais les bandes dessinées expliquaient comment cela devait être fait, et ils l'ont fait. De nouveau, on m'a fréquemment dit que c'était impossible, mais j'ai montré que cela était souvent possible.

MB : Est ce que ce musée existe ?

YF : Non. Ça s'est passé il y a vingt-deux ans, et il n'y avait pas de gardien. Il a été démonté, et remonté à côté – une autre preuve que la technique est très utilisable/ pratique / fonctionnelle. En Inde, si quelque chose n'a pas de gardien, récupérer n'est pas du vol, ils considèrent plutôt que c'est « expropriable ». Ce projet a très bien réussi. Je ne parle pas du côté esthétique, même si c'était plutôt beau. Le musée a été très rapidement construit, cela a coûté deux dollars le mètre carré. Pour ce projet, j'ai donc reçu le diplôme d'honneur des Nations Unies, et le prix de design du premier ministre du Japon, et encore d'autres mais je cite uniquement ceux qui ont de l'importance. Le concept a été repris. Cela ne m'intéresse même pas de retracer où. L'intention était de déclencher de la visibilité. Le but était qu'ils utilisent ces techniques où ils veulent.

MB : J'ai rencontré il y a peu de temps une philosophe qui s'appelle Joëlle Zask, qui a une conception pragmatiste de la culture. La culture serait une expérience, tirée des actions et des affects, pour pouvoir construire – éventuellement aussi transmettre à d'autres individus – et pour pouvoir exister dans une autre communauté.

YF : Je suis d'accord dans le principe. J'ai commencé ce que j'appelle des structures irrégulières. C'est le même principe que le Museum of Simple Technologies. Ce sont des choses qui ne sont pas dessinables, pas planifiables. Ce sont des techniques utilisant des matériaux, n'importe quoi, y compris ce qui est trouvé dans la poubelle. Ce sont des choses faites par les gens avec leur savoir. Ces techniques évitent les nécessités des spécialistes, des techniciens. Elles sont vraiment pour tout le monde. Ces gribouillis que je vous ai montrés sont un exemple, ce genre là, ce que j'appelle une feuille froissée, est un autre exemple. Bien. Depuis, ces structures ont été faites dans des endroits où je ne suis même pas allé, mais j'ai envoyé les bandes dessinées. Dans mon dernier livre, il y a deux chapitres sur les structures de cette sorte, toujours avec des bandes dessinées. Cela a été publié en espagnol et en chinois. C'est comme utiliser des messages dans des bouteilles jetées à la mer ou des messages sur les blogs Internet, c'est la même chose.

MB : Est ce que vous pensez que dans le quartier de la ZAC Paris Rive gauche – où Bétonsalon se situe – avec ses réalisations d'architectes français, on peut encore se réapproprier l'architecture, en tant qu'utilisateur, après coup, après les erreurs de l'urbanisme.

YF : A mon avis dans la mainstream architecture, c'est passé, pas à cause des techniques mais à cause des mentalités. En 1945, j'étais encore étudiant, et révolté contre l'idée que l'architecte détermine comment les gens doivent vivre. C'est absurde. Les inventions du Bauhaus c'était très bien, mais c'était il y a cent ans et le monde a beaucoup changé. Moi, je travaille sur ces techniques pour promouvoir l'individualité des gens. Je connais beaucoup l'ancien monde colonial, Hong Kong, l'Inde, Shanghai. J'ai vu des bâtiments du XIX^{ème} siècle complètement transformés par l'utilisateur, méconnaissables. C'est possible. Évidemment, cela contraint à une action de démolition partielle. Dans mes projets, j'essaie d'éviter la nécessité de démolir. Une transformation de tout le bâtiment est toujours possible.

MB : Qu'est-ce que vous pensez de Bernard Tschumi, qui a écrit un livre *Architecture et disjonction* ?

YF : Je connais Bernard, j'ai donné des conférences à Columbia quand il était là-bas. Il connaît très bien mes idées. C'est lui qui m'a dit qu'il écoutait mes conférences dans les années soixante. Je ne connais pas ce livre, mais je connais certains des projets et je sais qu'ils ont été conçus. Il y a une chose que je rajouterai, qu'il ne m'a pas dite. Quand j'ai fait ces conférences, il y a très longtemps, on m'a appelé utopiste. Mais je ne pense pas que je le suis. Je connais la ville de Lausanne, dans laquelle il y a un grand pont qui passe au-dessus de la ville. Donc je comprends que Bernard Tschumi ait suivi mes conférences, Bernard connaît cet exemple et que ce n'est pas une utopie.

MB : Il dit que l'architecture est liée à l'évènement qui se passe dans l'architecture, et qu'il faut dérégler les architectures pour qu'elles vivent.

YF : Évidemment.

MB : Connaissez-vous l'architecte Didier Faustino ?

YF : Oui, je l'ai rencontré plusieurs fois. Je considère que les idées que j'ai lancées depuis (soyons précis) cinquante-sept, ont influencé Archigram. Dans leur première publication, ils se référaient à ça. Faustino a fait le scénario de mon exposition à Valence en Espagne. Il m'a aidé il y a 4 ans au Japon. C'est normal, je ne lance pas des idées avec un brevet.

MB : L'idée c'est la diffusion.

YF : Prenez ce que vous voulez !

MB : D'où cette idée de bandes dessinées, de la pédagogie...

YF : C'est la raison pour laquelle le Getty a acheté mes archives, ils le disent eux-mêmes. Ils considèrent que j'ai apporté tout innocemment la cassure avec la première moitié du XXème. Bauhaus. Le Corbusier OUI. Mais dans ce cas, il y a une cassure qui n'est pas technique, ni technologique.

MB : La dernière question porterait sur votre rapport à la science. Bachelard a-t-il été important pour vous ? La question serait de savoir si les sciences dures et l'expérimentation de phénomènes sont des choses qui sont liées à vos idées.

YF : C'est mon dernier livre, c'est encore chaud. (il le montre). Cela s'appelle *L'ordre compliqué*. Je mets en doute l'usage des mathématiques pour la physique, parce que c'est vraiment un piège. La physique moderne est basée sur des modèles mathématiques, mais ce n'est pas l'image de la réalité, c'est l'image des mathématiques. Ce n'est pas la même chose. Deuxièmement, je mets en doute la validité fondamentale des statistiques. Les statistiques vous présentent une réalité qui n'existe pas. Ce n'est pas la réalité. J'essaie d'expliquer dans le livre que l'important c'est le processus. Ce n'est pas la station finale, car il n'y a pas de station finale. Le modèle mathématique peut indiquer une station finale, mais ne peut indiquer de processus. Le processus est nécessairement une description chronologique. Il n'y a pas d'autre manière, donc il suit un modèle sur une longue séquence. Je fais remarquer dans le livre que l'on parle souvent de 4^{ème} dimension. Je dis que tout simplement nous vivons dans un monde unidimensionnel.

MB : Unidimensionnel ?

YF : Car la dimension n'est pas quelque chose qui existe. C'est une méthode de description. La description unidimensionnelle de notre monde c'est le DVD, tout bêtement. C'est-à-dire une longue séquence qui vous décrit ce que vous observez en trois dimensions, plus le temps. Une longue séquence de signes.

MB : Finalement, vos films d'animation sont des descriptions de ce processus.

YF : C'est cela. Tout est processus. C'est ce que la science officielle ne reconnaît pas, elle évite les processus. Ils ne discuteront pas avec vous. Les gens sont intelligents, ils ne diront pas que les processus n'existent pas mais ne vont pas s'y intéresser. C'est de la naïveté. Je dis souvent assez méchamment, que les chiens voient autrement que nous. Ils ne savent pas faire de mise au point, c'est comme ça. Mais il y a une chose très importante. Nous voyons des objets, des machines, c'est-à-dire que nous voyons des choses distinctes délimitées avec notre parfaite mise au point. On a inventé le langage, donc il est basé sur les choses distinctes. On a inventé l'arithmétique car les choses distinctes sont dénombrables. Les chiens n'inventeront jamais un langage articulé. Ils ont un langage émotionnel, ils ne pourront jamais compter. Avec cela je ne veux pas dire que nous devons devenir des chiens, je veux dire que nous n'avons pas la capacité physiologique suffisamment développée pour une vue holistique, alors que le chien l'a. Nous sommes donc condamnés à regarder les choses de manière analytique. C'est un défaut, on en fait un usage avantageux, mais on perd la plus grande partie de la réalité.

MB : On ne peut pas avoir de vision d'ensemble.

YF : Voilà c'est ma réponse. C'est aussi lié à l'architecture, aux films et aux BDs. Tout cela, c'est un ensemble cohérent, pour moi. Et aux chiens.

MB : Merci beaucoup.

YF : De rien.

The Public School

Traduit de l'anglais par Mélanie Bouteloup, Grégory Castéra et Ana Monteiro
Ce texte est tiré d'une présentation de The Public School faite par son initiateur Sean Dockray à Bétonsalon en mai 2009. Après avoir décrit les activités de la structure d'où a émergé The Public School, le Telic Arts Center à Los Angeles, et les raisons qui l'ont amené à concevoir ce dispositif, il présente le projet tout en parcourant le site internet <http://la.thepublicschool.org>.

« Donc, vous voyez cet endroit à l'intérieur... Si vous descendez là, c'est où nous sommes. C'est une belle rue piétonne. Nous étions juste ici, et nous avons déménagé de l'autre côté de la route. L'atmosphère est sympa. Je pense que ça sent un peu mauvais mais les gens apprécient. C'est avant tout utilisé pour *The Public School*. Nous l'avons ouverte quand nous faisons la programmation des débuts dans l'ancien espace, peut-être pendant neuf mois. Nous l'avons fait dans notre sous-sol, donc nous avons 300 m² en haut et une cave en bas. La plupart du temps les cours restaient en bas et les expositions se faisaient en haut. Au début, nous pensions que les cours auraient des liens avec les expositions, et cela s'est produit seulement dans un cas. Un atelier en particulier : il y avait des gens qui étaient venus pour enseigner à des acteurs ou à n'importe qui le voulait, comment se comporter comme un chimpanzé, comment communiquer, comment utiliser son corps de la bonne manière et ce genre de chose : regarder et apprendre, avoir une partition... A la fin, ils ont réalisé un 'reenactment' d'un documentaire de Jane Goodall dans l'espace, en utilisant les compétences qu'ils avaient apprises. C'était un projet de Rachel Mayeri réalisé à partir d'un atelier à *The Public School* appelé 'How to act like an animal', et aussi une performance éditée sous la forme d'une installation vidéo dans l'espace d'exposition. C'était une conversation intéressante.

Quand nous avons commencé ce projet, j'ai envoyé un email à plusieurs personnes que je connaissais pour les inviter à proposer des cours pour cette nouvelle école : « n'y réfléchissez pas trop, ne vous en faites pas si cela n'est pas faisable. Nous verrons ça plus tard. » Et nous avons eu environ 40 cours proposés immédiatement. Ensuite nous avons posé les propositions sur cette table, et plusieurs centaines de personnes sont venues s'inscrire pour certains cours et beaucoup d'entre eux ont proposé de nouveaux cours. A la fin de ce processus, nous avons 90 cours et quelques centaines de personnes inscrites.

Il y a des propositions telles que : 'Tout à propos des OVNI', 'Club de massage DIY', 'Technologies Queer', 'Rancière Le Partage du Sensible comme Ethique', 'C++' ... Nous avons cette grande table de 2,5 par 2,5 mètres et tout le monde rentrait autour au début. Mais après quelque temps, ils ne rentraient plus et c'était intéressant de réfléchir à comment organiser l'inscription physique. C'est pourquoi le site Internet est important. Les gens peuvent avoir accès aux cours à travers le site Internet, ils disent "Je suis intéressé" ou "Je veux faire un commentaire". En fait, il y a pas mal de discussions sur certains cours. Par exemple, nous avons un cours au sujet de l'accréditation, sur ce que cela implique d'être accrédité. C'est intéressant d'y réfléchir au sein des écoles initiées par des artistes. C'est bien qu'ils aient ces cours, mais la raison pour laquelle beaucoup de monde va à l'école est pour se faire une culture générale et un diplôme pour avoir un travail ou un pouvoir social. Le sujet des accréditations est donc un peu devenu celui d'un cours. C'est important d'y réfléchir en regard des écoles initiées par des artistes. *The Public School* n'est pas accréditée, elle ne donne pas de diplômes, l'impact de la valeur de votre participation à l'art n'est pas très bien défini.

Permettez-moi simplement de parcourir l'une des dernières catégories, quelques questions pour *The Public School*. Les concepts qu'elle devrait adresser, les réalités avec lesquelles elle devrait s'engager, et l'équipe qu'elle devrait encourager : « des modèles orientés vers le challenge qui favorisent la valeur économique de l'apprentissage, l'éducation artistique comme espace pour une spéculation ouverte, une mobilité constante entre les positions de professeur, d'étudiants et d'administrateurs d'écoles. » En fait, c'est super important. Nous avons un cours, quelqu'un l'enseigne et il y a plusieurs étudiants. Au cours suivant, quelques heures plus tard, un des étudiants dans le premier cours, enseigne et est quelque fois impliqué dans l'administration ou la logistique de l'école. Ils peuvent être étudiants ou professeurs. Quelque fois vous entendez que les projets d'éducation progressistes veulent brouiller la frontière entre élève et professeur. Je pense qu'il y a de la valeur à cela mais ce qui est souvent oublié c'est l'administrateur – les personnes qui travaillent à l'école, qui ont aidé à développer la structure et qui sont souvent laissés en dehors de l'équation. Je pense que les 3 rôles doivent être entremêlés... « construire une économie viable qui ne repose pas sur le volontarisme, promulguer un modèle qui peut être adopté dans d'autres lieux, encourager une pluralité d'approches concurrentes sur le même sujet. » Nous avons écrit « Interdisciplinarité ou adisciplinarité ? » et je pense que depuis nous nous sommes installés dans l'adisciplinarité. Et quels genres de cours nous voulons : « lire des petites quantités très attentivement, la mutation des arts en fonction des avancées technologiques, des cours pratiques pour des artistes, obsolescence, des cours de logiciels au contenu idéologique très spécifique » etc.

Une chose importante à mentionner est que promulguer le modèle dans d'autres lieux était un but dès le départ. Nous avons commencé à créer des partenariats avec différentes villes où des *Public Schools* se créent. Chicago a été la première et c'est parce que j'ai découvert sur Internet des gens qui essayaient d'utiliser *The Public School* comme modèle. Je les ai donc contactés et ils ont commencé un nouveau chapitre à Chicago qui fonctionne différemment. Par exemple, nous offrons généralement les cours dans le même espace, eux, ils se sont arrangés avec trois lieux différents dans trois parties de la ville. Et l'école de Philadelphie commence cet été 2009 avec le soutien de Base-kamp. »

Shared Letters

Par castillo/corrales

La création d'une bibliothèque dédiée à l'art contemporain est de nos jours chose facile – ou du moins le semble-t-il. La plupart des centres d'art en sont équipés, et les expositions temporaires présentent de plus en plus régulièrement, en complément des œuvres exposées, une petite sélection de livres. Pourtant, cela signifie rarement qu'une part substantielle du budget d'une institution ou d'un projet d'exposition soit prélevée de sa production ou de sa promotion pour être allouée à l'acquisition d'ouvrages et de revues. Au contraire, ces collections de livres dépendent principalement de dons, et s'appuient très souvent sur la générosité des éditeurs. Pour monter une bibliothèque d'art, il suffit dès lors de rédiger un courrier à l'attention des responsables de maisons d'édition afin de les convaincre de l'importance d'un projet qui « rendra accessible au grand public des idées et des théories permettant une meilleure compréhension » de tel ou tel sujet, ou qui aidera à « contrer les forces d'un marché de l'art toujours plus hégémonique », etc. Une démarche que les éditeurs ne peuvent généralement qu'appuyer, puisque ce sont bien souvent ces raisons-là qui les ont guidé leur entreprise ; et l'une de leurs préoccupations essentielles n'est-elle précisément pas de faire en sorte que leurs livres touchent ce public « hétérogène » que les institutions affirment posséder ?

Par ailleurs, dans le monde de l'art, tous semblent s'accorder à penser qu'à sa sortie, un nouveau livre consacré à l'art contemporain est moins à vendre qu'à donner – et cela ne concerne pas seulement les bibliothèques publiques. Il est vrai que les étagères des acteurs de l'art contemporain sont remplies de livres offerts après une visite d'atelier ou un rendez-vous professionnel, quand ils n'ont pas été reçus directement par la poste. Les institutions publiques et les galeries, qui sont les premiers sinon les seuls à financer l'édition d'art aujourd'hui, s'assurent en effet de la circulation des ouvrages qu'ils soutiennent en distribuant les exemplaires qui leur reviennent en tant que coproducteurs. Une générosité qui tient surtout au fait qu'ils ne comptent plus depuis longtemps sur le produit des ventes pour amortir leur investissement ; mais également au fait que, désormais, les livres d'art sont avant tout envisagés comme des outils de promotion et de publicité, pourvu que les artistes, les curateurs, les musées et les galeries en tirent bénéfice. Voilà paradoxalement pourquoi, sans économie propre ni viabilité réelle, on n'a jamais autant publié de livres d'art ; et c'est aussi la raison pour laquelle il n'a jamais été si simple de mettre sur pied une bibliothèque spécialisée, quand il fallait auparavant s'armer de passion et de patience.

Bien entendu, se voir fournir gratuitement des livres ne garantit pas que soit constitué, en fin de parcours, un ensemble de livres cohérent, original, utile et précis, qui puisse former une bibliothèque digne de ce nom. Mais, après tout, il en est des livres comme des chiffres d'affaires et d'audience, des lignes de CV et de tes amis sur Facebook : c'est la quantité qui compte. Comme si c'était le simple kilométrage d'étagères qui définissait une bibliothèque.

Le projet de Katinka Bock *Shared Letters* peut se comprendre comme une tentative de repenser la définition même ainsi que les conditions de création d'une bibliothèque telles qu'on vient de les décrire. À travers une expérience précise, il s'agit de poser les bases de la bibliothèque du Bétonsalon, en tenant compte des différentes parties concernées : les éditeurs, la micro-économie qui leur permet de rester indépendant tout en développant leur politique ; les libraires, leur connaissance des pratiques éditoriales actuelles, leur rôle de relais dans un contexte particulier ; l'institution accueillant la bibliothèque, son projet spécifique, son programme d'expositions et de recherche ; sans oublier les usagers futurs de la bibliothèque, dont l'implication est une nécessité pour le dynamisme d'un tel lieu.

Pour *Playtime 2009*, Katinka Bock a produit une édition de cent sculptures, des briques en terre cuite blanche. Les jours précédant le vernissage du Festival, elles seront dispersées dans l'espace public, les rues, places, jardins et chantiers situés aux abords du Bétonsalon. Là, elles sont vouées à être ramassées, volées, emportées par les passants et les riverains, par tous ceux à qui viendra l'envie d'en posséder une, ou même plusieurs, sans aucune condition. Un seul souhait est formulé : qu'en échange de l'œuvre, son nouveau propriétaire achète un livre pour la bibliothèque de Bétonsalon.

Pour constituer ce premier fonds de cent livres, Katinka Bock a proposé à l'équipe de Section 7 Books, librairie spécialisée dans l'art contemporain créée au sein de castillo/corrales, d'être partie prenante de *Shared Letters* : quiconque entre en possession d'une des pièces de Katinka Bock est donc invité à se rendre à Section 7 Books, à en parcourir les étagères, découvrir les titres qui y sont présentés, discuter avec les libraires de manière à choisir à un livre qui viendra prendre place dans le fonds de bibliothèque du Bétonsalon. Chaque collectionneur prend ainsi sa part dans le processus de constitution de la bibliothèque, part importante dans la mesure où celle-ci n'est pas vouée à devenir un centre de documentation quelconque, une simple salle de lecture. Il s'agira en effet ici d'une bibliothèque de prêt, dont les usagers n'auront pas obligation de lire sur place un ouvrage dans les délais impartis par les horaires d'ouverture du lieu d'exposition. À rebours d'une bibliothèque autosuffisante qui fige les livres en une « image » d'apparat, c'est la circulation des livres, leur connaissance intime, leur découverte qui est au cœur de *Shared Letters*. Dans cette perspective, le fonds ne sera pas organisé par « sujet » (architecture, photographie, design, etc.) ou par « genre » (périodiques, écrits sur l'art, catalogues d'exposition...) : c'est en fonction de durées de prêt variables que les livres seront classés. Suivant la nature de chaque ouvrage, et, surtout, selon les différents usages et types de lecture qu'ils peuvent susciter, les prêts pourront ainsi aller de quelques heures – pour un livre dont la lecture peut ne pas être extensive – à plusieurs années – dans le cas d'un livre de chevet, dont l'importance ne se dévoile que petit à petit... Alors que les bibliothèques de musée ne sont bien souvent que des lieux de consultation, ce système de prêt vise à souligner la richesse temporelle des livres, et leur capacité à transformer l'espace social bien au-delà des lieux consacrés de la lecture.

Pour accompagner la mise en place du projet, Bétonsalon accueillera Katinka Bock et castillo/corrales qui viendront proposer une discussion publique présentant *Shared Letters*, et revenant par la même occasion sur l'historique de quelques projets d'artistes ayant trait à la bibliothèque, de Michelangelo Pistoletto ou Michael Clegg & Martin Guttman, à Will Holder et Martha Rosler.

interview de jean joret, traceur de coque

Extrait du livre de Pierre Joseph et Jacques Rivet « Interview de Jean Joret, traceur de coque » (Association entre-deux, 2001).
Compte-rendu d'une vie professionnelle aux chantiers de Bretagne (construction navale de Nantes), sous la forme d'une interview
menée par Pierre Joseph et Jacques Rivet entre le 06 mars et 06 novembre 2000.

Pierre Joseph : Ça faisait intégralement partie de la vie nantaise ?

Jean Joret : oui.

Jacques Rivet : Mais il y avait quand même beaucoup de gens qui étaient ouvriers mais qui avaient des parents agriculteurs. Ça ne faisait pas des frictions quand les ouvriers rentraient dans leur famille après une grève ?

Jean Joret : Ça faisait des heurts. Au sein des familles, ça posait des problèmes.

Jacques Rivet : Et pour vous, ça c'est bien passé ?

Jean Joret : Pour moi ça s'est bien passé.

Pierre Joseph : Quand vous parlez il y a pas mal de mots que vous utilisez qui sont issus de ce métier là. Est-ce qu'il y a effectivement un vocabulaire que vous utilisez une fois sorti du travail et qui vient de ce métier là, que ce soit avant ou maintenant ?

Jean Joret : Des Chantiers mais pas du métier proprement dit. Il y a des expressions, ma femme le dirait sans doute mieux que moi. Oui sans doute que je dois avoir des expressions, des attitudes qui sont un peu des restes.

Jacques Rivet : Ça serait bien de revenir dessus et de retrouver des expressions qui appartiennent au métier. Qu'est ce qui vient du métier et s'est retrouvé dans le langage quotidien ? Mais vous n'êtes pas obligé de répondre tout de suite...

Jean Joret : Oui parce que là ça ne me vient pas tout de suite...

En dehors d'appellations : le matelot, le mousse etc... mais autrement il n'y a pas d'expressions très très particulières. De l'extérieur, on nous appelait les gars de la navale. Quand on parlait des gars de la navale...

Jacques Rivet : Et dans la vie quotidienne, des mots qui viennent plus facilement pour décrire quelque chose qui se passe. Il faudrait trouver des exemples par rapport à ça.

Jean Joret : Non, je n'en ai pas à l'esprit comme ça.

Jacques Rivet : Des mots que vous utilisez dans le métier et qui font image dans la vie quotidienne.

Jean Joret : Peut être un certain franc-parler, un verbe assez haut – par ce que pour se faire entendre aux Chantiers, il fallait souvent crier. C'est comme les gosses à l'école, ils ne savent pas parler ils crient. Nous c'était un peu pareil, donc le verbe haut est resté...et... un état d'esprit.

Mais moi je serai plus marqué par l'action des Chantiers par rapport à des responsabilités que maintenant j'ai sur une autre organisation de quartier. Je suis toujours imprégné de ça : la façon de mener l'action, la façon de négocier. Choses que le commun des mortels n'a pas forcément. J'ai toujours connu ça, toujours connu cette vie de bagarre – parce qu'on était toujours en bagarre – et j'ai de beaux restes par rapport à ça. Pour un certain nombre, ce ne sont pas des bons restes parce que quand ils m'entendent, ça fait du bruit. Mais une certaine façon de se comporter : on ne sait pas tricher, ça c'est une marque de fabrique. Les gens qu'on a en face de nous quand on négocie, ils savent où on va. Et ça c'est pas forcément valable pour l'organisation en tant que telle, c'est valable pour la personne : « T'as une grande gueule, t'es emmerdant, mais on sait où tu vas, il n'y aura pas d'entourloupettes. ». Ça, c'est un reste de cette vie de solidarité, de bagarre, cette vie de chantier !

Pierre Joseph : Cette vie de chantier finalement c'était une manière de vivre ensemble, contrairement à l'idée d'un atelier où les choses sont plus séparées...

Jean Joret : ...beaucoup plus cloisonnées, fragmentées. Les Chantiers c'est tout une vie de camaraderie.

Jacques Rivet : Et pour revenir à ce qu'on disait avant, vous aviez dit que lorsque vous voyiez des bateaux à la construction desquelles vous aviez participé vous n'étiez pas tellement ému. C'était surtout le lancement des bateaux qui vous plaisait. Et aujourd'hui ? Quand un Chantier lance un bateau, qu'est ce que vous ressentez ?

Jean Joret : Pareil. Je ressens ce que peut ressentir le copain. Et dans la presse c'est toujours relaté : la fierté du gars qui voit partir le bateau.

Jacques Rivet : Les émotions que vous aviez vous les retrouvez ?

Jean Joret : Je les retrouve.

Jacques Rivet : Et vous allez parfois assister à des lancements ?

Jean Joret : Non ce n'est pas la peine. Je sais.

Jacques Rivet : Et quand vous croisez quelqu'un qui a travaillé avec vous au moment où il y a un lancement ?

Jean Joret : Non, mais par contre la rencontre d'un gars des Chantiers quand on va au marché Zola par exemple, alors là... A Chantenay il y a pas mal d'anciens de la navale – retraités maintenant. On ne peut pas passer à côté d'un copain des Chantiers sans demander et comment tu vas, où est ce que tu en es ?

Pierre Joseph : Ça fait combien de personnes ?

Jean Joret : Au plus fort des chantiers il y avait 12500 personnes. On a terminé à 1200 et quelques.

Pierre Joseph : Vous avez vraiment accompagné...

Reversibilité

Cédric Schönwald :

La saucisse Knacki peut-elle être rendue au porc ? Dans ta proposition, l'œuvre qui connaît la « réversibilité » garde ses attributs institutionnels d'œuvre d'art mais l'agencement formel de ses parties connaît une nouvelle mutation que tu voudrais qualifier de retour ou de dé-crétion. Mais dès lors qu'il y a eu mise en art de quoi que ce soit (et quelle que soit la définition retenue de ce qui ferait qu'il y a art), toute nouvelle opération sur ce quoi-que-ce-soit n'est-elle pas condamnée à conforter l'irréversibilité de sa qualité de quoi-que-ce-soit d'art ?

Pierre Bal-Blanc :

« Réversibilité » est un projet en cours dont le premier volet a eu lieu lors de la Frieze Art Fair à Londres en 2008. À cette occasion, j'ai interrogé sous forme d'exposition la notion de « médiation » des œuvres qui est par ailleurs une fonction qu'on attribue à un commissaire d'exposition. Ce travail de médiation peut prendre la forme d'une exposition, celle d'un texte, celle d'une mise en scène ou celle d'une chorégraphie, peu importe, il s'agit de faire le choix d'une conversion temporaire des œuvres dans un autre modèle cognitif pour permettre au public d'approcher le travail d'un ensemble d'artistes. Pour un commissaire indépendant invité dans un contexte commercial, le choix de l'outil de médiation des œuvres se confronte à celui dominant qui est instauré par le modèle de la foire d'art contemporain : la conversion en valeur monétaire et la médiation par l'argent.

Comme par anticipation au crash boursier d'octobre 2008, à Londres dans la capitale financière européenne et dans le cadre de la Frieze Art Fair qui représente la version la plus spéculative d'une foire, j'ai invité les artistes participants au projet à dé-crétionner une ou plusieurs de leur œuvres. Cette proposition de médiation s'accompagnait des échanges de courriers entre tous les protagonistes du projet, les représentants et les employés des galeries inclus. Mon intention n'était pas seulement d'inviter les artistes à détruire gratuitement leurs œuvres pour en faire la médiation même si cette option restait possible et qu'elle constitue en soi une contradiction intéressante par rapport aux attentes d'un commissariat (qui sont par exemple de contribuer à faire progresser la plus-value des œuvres). Elle était de leur proposer de réfléchir avec moi au meilleur moyen de médiation de leur travail dans ces circonstances. En effet comment être pertinent pour parler de création dans un contexte qui subordonne cette notion au prix qu'elle représente et qui monopolise toute l'attention sur ce prix ? L'intention que j'ai formulée ne propose pas pour autant de rompre totalement avec la logique commerciale. La commercialisation n'est pas en cause en soi, c'est son caractère hégémonique qui l'est. Le contenu du protocole précise d'ailleurs que les matériaux des œuvres dé-crétionnées restent en ventes.

L'impératif de dé-crétionner proposait d'inverser le processus des œuvres, en laissant une liberté totale au choix du rétroprocessus, pour en extraire le travail des artistes. Pour le résumer plus simplement, ma proposition était une façon de « re-parler » d'art dans un contexte qui se sert de l'art pour parler d'autre chose. Les échanges avec les artistes et les galeries basés sur la dé-crétion convertis en dialogue et lus à voix haute sur le stand par un jeune étudiant en art de la St Martin's School pendant toute la durée de la foire ont permis aux visiteurs d'être confrontés à la notion de création par l'intermédiaire de définitions, de concepts et de stratégies : la déconstruction, la destruction, la dématérialisation, la « site specificity » qui sont propres à l'art et qui l'excèdent. Le détail des échanges renseignait sur l'environnement, les propositions des artistes et la présence des éléments qui constituaient le contenu du stand.

Si aucun des artistes n'a suivi le protocole à la lettre, préférant proposer des versions qui suivent un rétroprocessus tout en conservant leur statut d'œuvre, si aucun client ne s'est porté acquéreur des matériaux d'une œuvre dé-crétionnée malgré l'offre proposée sur le stand (par exemple l'offre d'acquérir les matériaux utilisés pour les œuvres de David Lamelas ou d'Andrea Büttner non réutilisables à l'issue de la foire), cela n'invalide pas le processus engagé pour autant. Cela nous renseigne plutôt sur les réticences des artistes à accepter l'expropriation de leur droit en tant qu'auteur, même si c'est au bénéfice d'une valorisation du contenu de leur travail. Une valorisation du contenu de leur travail qui, elle, échappe à une commercialisation directe pour privilégier en définitif une médiation des processus de l'œuvre. Du côté du collectionneur, acquérir des matériaux ou des matières et ne pouvoir en parler qu'à l'imparfait : « c'était », n'est pas au premier abord très passionnant. Pourtant cette forme narrative, en décentrant le point de vue de l'œuvre finie vers ses processus, produit une rupture de la causalité et offre l'avantage de nier clairement le rapport de moyen à fin propre à la technique (à l'industrie culturelle). Le récit de la dé-crétion nous rappelle que l'art c'est l'anti-technique. Si j'ai organisé cette dé-crétion comme un théâtre, ce n'est pas seulement pour étendre la scène du théâtre de la défiguration décrit par Rancière dans son histoire de la peinture abstraite, à toutes les pratiques artistiques. C'est aussi pour montrer la réversibilité des deux mouvements de création et de dé-crétion qui sont à l'œuvre en toute circonstance, au moment de la qualification du processus créatif en œuvre d'art et à l'occasion de sa disqualification en produit ou en fétiche culturel.

La notion de dé-crétion seule ne suffit pas, à l'instar de la déterritorialisation et la reterritorialisation chez Deleuze, création et dé-crétion sont comme l'envers et l'endroit d'un même processus. Le titre « Réversibilité » pose les bases de cette réflexion à laquelle Marcel Duchamp a proposé il y a longtemps une réponse sous forme de question : Peut-on faire des œuvres qui ne soient pas d'art ? L'exposition de Londres proposait de poursuivre le processus dans ce sens : Peut-on faire de l'art qui ne soit pas une œuvre ?

NB : Pour répondre à la première interrogation, il faut être né dans le béton pour poser cette question. Je viens des champs : le cochon mange tout, tes doigts avec !!

*i read this poem to you before,
but there is nothing wrong with reading it again*
mohand al-shiri

obscur “boys band”, chantant dans les mariages de c., rêvant de célébrité propulsé en tête du hit-parade et des sonneries de portable du monde arabe par leur chanson à la gloire du chef du hezbollah h. n. (un tube aux allures de jackpot) collant en tant que “groupe du nord” (les cinq garçons) de nouvelles paroles sur un vieil air

il avait déjà écrit la “chanson électorale” du hamas - sur le même air que la chanson de n., mais sans le même succès. aujourd’hui, sur les chaînes de télévision panarabes et les sonneries de téléphone portable, par mail et sur des cds et cassettes pirates. les magasins de musique ont du mal à suivre le rythme de la demande.

- disant “je vois que les gens se tournent vers l’islam, alors je dois chanter sur ça”

les paroles, simples et répétitives: “oh, toi, faucon du liban, oh toi, n. tes hommes sont du h. (parti de dieu) et la victoire est à toi, avec l’aide de dieu” augmentant ses tarifs pour chaque performance, à 1.000 shekels (230 dollars) la soirée (au cours d’un récent mariage à r., les cinq garçons auront repris six fois le “faucon du liban”) avec ses deux frères cadets également membres du groupe, n., 25 ans, et m., 22 ans, a. travaille déjà à sa prochaine chanson sur n.

“saddam n’est plus. nous voulons chanter la gloire de quelqu’un d’autre”.



« abelardo a ouvert les yeux / et au milieu de la nuit / a découvert son cousin mort à ses côtés ». c’est l’extrait d’une des chansons de l’album *people in the desert*, nouvelle idée du gouvernement américain pour lutter contre l’immigration clandestine venue d’amérique du sud.

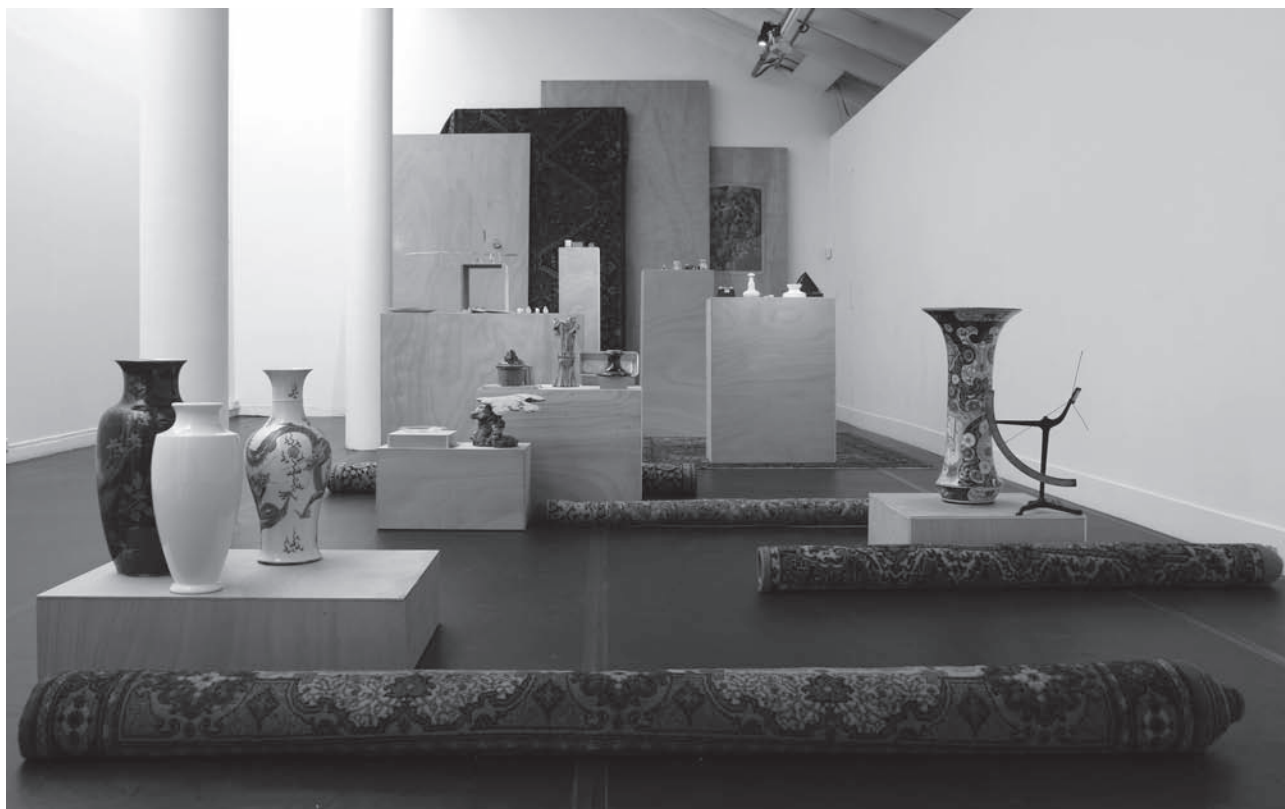
le département de la sécurité aux frontières a distribué aux stations de radio d’amérique centrale une sélection d’albums dont chaque piste met en garde contre les dangers de la traversée de la frontière entre le mexique et les états-unis. émettant sur les ondes de mexico, du salvador, du guatemala et de république dominicaine, espérant réduire l’immigration clandestine en décourageant _____

celle d’abelardo, qui voit un membre de sa famille mourir asphyxié dans le conteneur d’un semi-remorque - version audio d’une scène du récent film *welcome* - (une longue série d’histoires tragiques).

financée par la *border safety initiative*, dont l’action consiste à mettre tout en œuvre pour réduire le nombre de blessés et de morts à la frontière.

d’abord gardée secrète par le gouvernement américain, anticipant une réaction violente du public (les deux états limitrophes collaborent) : « beaucoup de gens pensaient que le gouvernement mexicain était derrière tout ça ». alors que seuls quelques extraits étaient diffusés dans le cadre d’une campagne au mexique, les auditeurs appellent les radios et réclament les versions complètes des morceaux.

« il m’a mis dans un camion / où j’ai partagé ma souffrance avec quarante autres immigrants / c’était un voyage en enfer ».



Isabelle Cornaro, *Paysage avec poussin et témoins oculaires*, La Ferme du Buisson, 2008, installation avec socles et panneaux en contreplaqué et objets, dimensions variables. Courtesy de l'artiste et de la galerie BaliceHertling, Paris.

A la loupe

A la loupe, il a les ailes battantes et pixellisées. Elles sont encore trop courtes pour qu'il puisse s'envoler. Sa tête est aussi grosse que son corps. Il sourit, un peu figé, les yeux agrandis par de longs cils étirés. Il regarde de biais. Son crâne est découpé horizontalement par le milieu ; l'intérieur, encore vide est aussi blanc que le reste du corps. Le poussin qui a pris la forme d'un coquetier est situé à peu près au centre de l'image : à 8,8 cm du bord gauche et 8,1 cm du bord droit ; à 3,3 cm du bord supérieur et 7,2 cm du bord inférieur.

En allant vers la droite, à environ 10 mm de là, un volatile d'une espèce non identifiée s'est posé sur la branche feuillue d'un arbre de la forêt. Il est deux fois plus gros que le poussin. Tourné d'un côté et regardant de l'autre, il a fier allure. Des ailes de prédateurs, comme deux longs boucliers, descendent le long du torse de ses larges épaules. Une plume est tombée de l'oiseau sur sa branche, pétrifiée au contact des marbres avoisinants. De la plume a poussé un morceau de métal, de celui qu'on utilisait alors pour écrire les lettres, que par révérence l'on courbait du poignet.

L'oiseau veille sans doute sur ses quatre petits, agités et pourtant aussi lestés au sol que le poussin joyeux. Ils caquètent et picorent ce qui se trouve à leurs pieds, que leur vue de bigleux leur permet seulement de trouver. A moins que ce ne soit le lapin, caché par un bouquet de fleurs, que l'oiseau observe du fond de sa clairière. Le bouquet a été transformé en vase comme le lapin l'a été en terrine et le poussin en coquetier. La céramique en est si bien imitée, que les tiges luisent et reflètent ce qui se trouve à proximité.

Un peu plus haut, à hauteur du poussin et à la verticale du canard, deux objets, posés sur une feuille de bois brillent tous deux d'une lueur métallique. A gauche, deux pattes de crabe tendues sont reliées en leur extrémité par une vis du même alliage ; à droite siège une sphère, dont seuls quelques méridiens auraient été maladroitement tracés. Lorsque l'œil y prête attention (et la main, fortune), les quatre atouts du poker ainsi que l'étoile et la croix, surgissent alors des ondulations argentées.

Un peu plus haut, sur le même ciel de bois que celui du crabe démembré, se découpe la silhouette d'un F renversé, la queue étirée comme celle d'une clé de sol qui y aurait laissé tombé son pied. Au F répond de l'autre côté le T et le G, qui en réserve et dans l'ordre alphabétique attendent d'être imprimés.

Aurélien Froment

Champ de description

L'espace blanc où sont disposées les pièces est photographié de face, c'est une boîte ouverte à la manière des architectures représentées dans les tableaux de la Renaissance.

Une fille est assise au milieu sur un volume rectangulaire ; sa position en ligne serpentine reprend celle d'un corps plus petit et qui semble en suspension, en photo sur le mur du fond. La fille / spectatrice au premier plan, et le corps / modèle de la photo à l'arrière plan sont tournés l'un vers l'autre, « en conversation ».

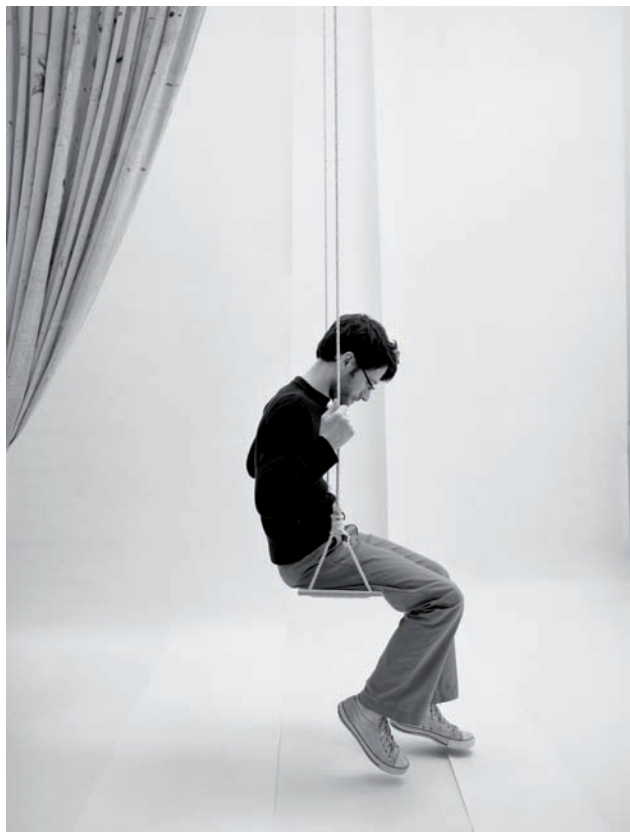
Il y a beaucoup d'œuvres disposées dans l'espace, des photos essentiellement, et des volumes géométriques (rectangle, sphère, cube et cylindre l'un sur l'autre) disposés éparses au sol ; leur régularité de forme et homogénéité de couleur pointent l'idée de générique, et leur placement celle de transformation : la sphère vue en deux dimensions devient un cercle, deux cubes assemblés deviennent un parallélépipède rectangle.

Viennent ensuite, dans la linéarité de l'accrochage photographique :

- Trois images successives et de même format, une séquence en somme, qui montrent Aurélien manipulant une planche trouée, encombrante. L'animation de l'objet, assez burlesque, est redoublée par la succession des images : ça pourrait être un cartoon ;
- Deux cadres transparents posés l'un devant l'autre dans lesquels sont disposées des images, cadres dans les cadres ;
- La photographie du personnage à silhouette serpentine, et qui paraît en suspension – c'est une photographie en noir et blanc je crois, et de petit format ;
- Une photographie plus grande, format paysage, présentant un extérieur de jardin et d'architecture moderne, dont les éléments les plus visibles sont la dominante verte et un écran blanc qui évoque le cinéma, comme accroché en hauteur sur le bâtiment ;
- Dans l'intervalle de ces deux images, le corps serpentin et le paysage architecturé, le cube et le cylindre réguliers sont posés l'un sur l'autre au sol ; c'est l'idée même du remplissage, un intervalle se transformant en entassement ;
- Sur la troisième cimaise, on aperçoit une photographie de grand format, et deux plus petites disposées de part et d'autre de la grande dans une fausse symétrie par rapport à l'image centrale. Je ne peux pas voir ce qu'elles représentent.

Cet arrangement d'images et d'objets établit un rapport de dissymétrie entre les trois photos du cadre manipulé, accrochées à égale distance les unes des autres, et la disposition volontairement « éparse » du reste : objets au sol, photographies de différents formats accrochées à intervalles irréguliers. Aussi il tend un autre rapport entre des images signifiantes, éventuellement narratives, et la géométrie non représentative des volumes génériques qui aux côtés des images semblent « aveugles ».

Isabelle Cornaro



Aurélien Froment, détail de *Pacific Palisades Studies*, 2009, tirage jet d'encre, 24 x 30,6 cm (encadré: 40 x 50 cm). Courtesy de l'artiste et de Motive Gallery, Amsterdam.

Des écarts aux détails

Claudia Triozzi et Haco

Création dans le cadre de Playtime – Bétonsalon, octobre 2009

Note d'intention

Juillet 2009

L'improvisation et l'expérimentation sonores et vocales sont les matériaux de mes récents travaux. Ces pratiques contournent la virtuosité et la maîtrise vocales, des contraintes d'apprentissage qui font paradoxalement défaut à la liberté que nous espérons acquérir.

La voix est un matériau à part entière, un volume que l'on peut travailler, transformer. Je recherche une voix qui n'est pas sur la note, c'est-à-dire qui prend forme dans le sens d'un dérapage, d'un écart. Comment créer des sons et développer une conscience des sons ? Comment être à l'écoute et susciter des expériences d'écoute ?

Ce qui pourrait relier mes créations, c'est le souhait de rendre les aspects de la difficulté – la difficulté de proposer, de commencer ou d'arrêter quelque chose par exemple – et d'en faire précisément une matière à voir.

Dans ma pratique vocale, sur scène, j'oscille entre des extrêmes, des polarités, entre surexposition et opacité. Le fait d'expérimenter diverses qualités de voix – lyriques, parlées, théâtrales, de l'ordre de la poésie phonétique ou de l'expérience bruitiste –, modulées sur des hauteurs et des timbres différents, me permet d'atteindre des formes d'expressivités changeantes, d'incarner des états et de les rendre présents sur scène.

Ce travail performatif sur la voix me permet ainsi d'être dans un rapport de non-représentation. Il me conduit à des postures extrêmes, à contrario de toute position adéquate pour la voix : je me tords sur moi-même, je grimace, je tremble. J'oublie donc mon image, mes repères, pour me concentrer sur mes sensations physiques, sur des rythmes.

Je m'inscris ainsi entièrement dans une dramaturgie du « personnage qui chante », mais toujours hors de cette notion de représentation. C'est un personnage en acte, qui agit et qui est agi, par la voix.

Une composition musicale, vocale et discursive

Pour cette création dans le cadre de *Playtime*, ce qui m'intéresse ici c'est d'intervenir musicalement et vocalement, à l'intérieur d'un lieu – une Université –, d'un contenu organisé et centré sur le langage – un cours de littérature ou de dramaturgie ou de sciences –, d'une temporalité – un cours magistral de trois heures –, où le discours, le savoir sont mis en scène pour être transmis.

Un lieu de représentation donc, où la voix fait corps avec une pensée en acte, avec un énonciateur et son énoncé. Comment rentre-t-on dans cette parole ? Comment analyser cette parole qui surgit ? Quelles distances instaure-t-on avec le discours ?

J'aimerais ainsi travailler sur les aspects fictionnels que le cours va d'emblée mettre en jeu, puisque le professeur a organisé en amont son cours, son déroulé, la manière dont il va l'exposer. C'est cette dimension performative, cette inventivité qui m'intéresse et dont je souhaite montrer et démonter la construction, en souligner les rythmes, distendre les temporalités, composer avec.

Claudia Triozzi

The Frequently Asked

Questions par Tim Etchells en collaboration avec Adrian Heathfield pour le projet du même nom.
Questions by Tim Etchells and collaborator Adrian Heathfield for their project of the same name.

D'où vient la créativité ?
Comment votre travail a-t-il évolué avec l'âge ?
Quelle a été votre meilleure production inconsciente ?
Dans quelle mesure la vie est-elle virtuelle ? Quels en sont les effets dans votre pratique ?
Quelle place occupe la souffrance dans votre pratique artistique ?
Pourriez-vous exprimer le zeitgeist ?
Quelles qualités de la télévision admirez vous ?
En art, vaut-il mieux montrer ou cacher sa réflexion ?
Quel place occupe l'échec dans votre travail ?
Laquelle de ces qualités admirez vous le plus en art : la perversité, le vide, la passion, l'éloquence ? Pourquoi ?
Quelle est la force de l'art ?
Quel est le rapport entre la performance et la survie ?
L'art est-il une expression de l'amour - amour de quoi ?
Quelle relation un artiste devrait-il avoir avec la violence ?
Au bout du compte, tout ce qui est érotique est-il fade ?
Quel est la plus grande erreur de votre vie artistique dont vous vous souveniez ?
Existe-t-il quelque malchance qui ne puisse donner une histoire drôle ?
Comment reconnaîtrez-vous votre meilleur travail ?
Quand la vie est-elle plus importante que l'art ?
Dans l'art, préférez vous la brutalité ou la subtilité ? Pourquoi ?
Quelle est la place de l'émotion dans l'art ?
Comment aimeriez-vous qu'on se souvienne de vous ?
Qu'est-ce qui distingue les humains des animaux ?
Toutes les oeuvres sont-elles des collaborations ?
Quelle est l'éthique de votre art ?
Quelle place occupe le sexe dans votre pratique ?
Comment savez-vous où commencer ?
Qu'est ce qui va au-delà du langage dans votre travail ?
Considérez-vous ce que le public pense en créant une pièce ?
En art, la vérité n'est-elle qu'une fiction commode ?
Comment votre mortalité est-elle le sujet de ce que vous produisez ?
Quelle place occupe l'enfance dans votre travail ?
Comment aimeriez-vous mourir ?
L'espoir est-il nécessaire pour faire du « bon » travail ?
Quelles qualités admirez-vous dans la poésie ?
Comment la haine peut-elle être une émotion utile dans la création ?
Quelles qualités admirez-vous dans la musique ?
L'art a-t-il quelque chose à voir avec la joie ?
Quelle est la pire qualité chez un artiste ?

Where does creativity come from?
How has your work changed as you have aged?
What was your best unconscious production?
To what extent is life virtual? How does this effect what you do?
What place does suffering occupy in your creative work?
Should you / do you express the zeitgeist?
What qualities do you admire in television?
Is it better in art to show your reasoning or to hide it?
What role does failure play in your work?
Which of these qualities do you most admire in art: perversity, blankness, passion, articulacy? Why?
What is the force of art?
What has performance got to do with survival?
Is art an expression of love, and if so, love of what?
What relation should an artist have to violence?
Is everything erotic ultimately meaningless?
What is the single biggest mistake of your creative life so far?
Is there any misfortune that cannot be made into a funny story?
How will you know when your best work is done?
When is life more important than art?
Which would you prefer in art, brutality or subtlety? Why?
What is the place of emotion in art?
How would you like to be remembered?
What distinguishes humans from animals?
Is all creative work collaboration?
What are the ethics of your creative practice?
What place does sex occupy in your creative work?
How do you know where to begin?
What things are beyond language in your work?
Should you consider what the audience thinks in making a work?
Is truth in art only a convenient fiction?
How is your mortality the subject of what you produce?
What is the place of childhood in your work?
How would you like to die?
Is hope necessary in order to make good art?
What qualities do you admire in poetry?
How is hatred a useful emotion in the production of art?
What qualities do you admire in music?
Should art have anything to do with happiness?
What is the worst quality you see in artists?

Traduction française par/French translation by Grégory Castéra.

'The Frequently Asked' a été présenté pour la première fois le 24 novembre 2007 los de Tanzquartier Vienne/ 'The Frequently Asked' was first presented 24th November 2007. Commissioned by Tanzquartier Vienna.

Participants: Rebecca Schneider, William Pope.L, Bojana Kunst, Alan Read, Alastair MacLennan, Goran Sergej Pristaš, Boyan Manchev, Jonathan Burrows, Joe Kelleher, Irit Rogoff, La Ribot, Emil Hrvatin, Matthew Goulish, Lin Hixson, Tim Etchells, Adrian Heathfield.

Edito

By Mélanie Bouteloup

"Today the notion of 'art' could begin to describe a space of experimentation, of the questioning and the discovery at the heart of society, previously occupied by religion, of science and philosophy. It has become an active space, rather than a space of passive observation. That is why institutions that support such spaces should be partly community centres, partly laboratories and partly academies, with a less pronounced need to fulfil their previous function which was that of exhibiting." Charles Esche¹ in 'Possibility, Art and Democratic deviation. Le Rooseum as a regional Kunsthalle in a small Swedish town', translated into French by Yasemin Vaudable, published in April 2004 on the website www.eicpp.net

Since its installation on the site of Paris Diderot-Paris 7 University in the ZAC Paris Rive Gauche, Betonsalon has positioned its public development around this university context, but also around its territorial anchorage, by working with educational establishments, inhabitants, associations, and the employees and committees of companies in the neighbourhood and neighbouring towns.

We have tested different modalities of establishing a relationship with the university. In the «midday-two» breaks, the students are invited to express themselves by proposing a concert, a debate, a projection, a theatrical improvisation... Student parties are also organised at the beginning and end of the academic year. Betonsalon supports and complements student initiatives by making its space, its team and its equipment available for projects such as student reviews, films, concerts, colloquiums... We invite artists and students to work on projects together. In this way, the student Agathe Peyrat realised a performance with the artist Thu Van Tran; the artist Isabelle Cornaro participated in a colloquium organised by the association of PhD Students 'Limit(e) Beckett'; the artists Jochen Dehn and the students in physics Khanh-Dang N'Guyen Thu Lam and Jonathan Fouchard collaborated on a research project over six months; the students in the UFR "Lettres, Art, Cinéma" Julien Lanchet, Sara Martinetti, Valentine Bonomo and I have been working for the past six months on the conception of the exhibition project 'Parties Prenantes', which will take place from November 2009 to January 2010. We are also working with the teachers in the framework of the university curriculum and host lessons and exams. We take on students for work experience or for gaining points at the University and offer them apprenticeships (video, web design...) depending on their interests. On a local level, Betonsalon constitutes a small resource centre about the neighbourhood: we have produced an internet site which features a map, texts on architectural features and interviews with ZAC architects. We regularly host apero evenings and neighbourhood tours, in collaboration with other associations such as 'A travers', with the urban planner Semapa or with architects. We produce workshops and educational projects with educational establishments (Primo Levi School, Thomas Mann College, Camille Claudel College...).

The projects for the new 2009 academic year are numerous. For the second edition of the festival *Playtime*, Betonsalon is shedding its old skin and rearranging its space by installing different small facilities: the embryo of a library, a flexible student radio station which can serve as a bar, work-tables, and a school for skill exchanges: the *Public School of Paris*. Founded by Sean Dockray at Telic Arts Exchange in Los Angeles in 2008, thirty years after the publication of the book *The Learning Exchange* written by Diane Kinishi and G. Robert Lewi, *Public School* is now a network still under construction, with additional schools situated in Chicago, Philadelphia, New York, Brussels and Paris. The programme is simple: the lessons, proposed by the public, only take place if a group of people express an interest in them.

Public School is first and foremost an artistic and cultural project, which is inscribed within a pragmatic conception of culture, looking to create opportunities for individuation for all. It takes as its starting point the double principle that it is possible to work to demand, and that the individual creates themselves by producing their own tools of emancipation. More than the transmission of knowledge, this is a construction which is simultaneously individual and collective. In order to achieve this, the public needs to be taken into account at the very point of conception of the project, and social fluidity must be kept in mind, in other words the associations which are continuously being made between humans and non-humans. Therefore, new modalities of work privileging a framework of research and exchange between artists and the public can be brought into being. *Public School* offers an alternative to the *stricto sensu* format of the exhibition, and to what is referred to as 'mediation' in the jargon of art centres, all the while avoiding the instrumentalisation of artists and demagogic participation. Each lesson is an opportunity to invent a new format and new connections, and works to challenge the radical distance, the distribution of roles and frontiers between territories, following the words of the philosopher Jacques Rancière in *Le Spectateur Emancipé*, where he also writes that "distance is not an evil to be abolished, it is a condition for any communication." This is not a case of trying to please everyone, but of working with as wide and diverse a public as possible. Engaging in pedagogy does not mean inventing a model, but thinking of what Boris Charmatz calls "des élans hétérogènes" ("heterogenous impulses") in his book *Je suis une école. Expérimentation, art, pédagogie*. *Public School* permanently redistributes roles. Inhabitants and workers of the neighbourhood, students and teachers of the university, professionals, amateurs and protagonists from various disciplines are by turns master or pupil. The frontiers between territories are blurred by the diversity of participants, and the variety of the lessons themselves, which encompass titles such as "How to become Japanese in two days" or "Communism Afterlives" or even "Animal Choir". Research, creation, pedagogy and culture are articulated within a political project. *Public School* aims to contribute to removal of a priori about art by opening up the field of action of artistic and curatorial research beyond art. As Bruno Latour reminds us in *Changer de société, refaire de la sociologie* (Change society, remake sociology), "culture is both the thing that drives people to act, a complete abstraction created by the ethnologist's eye, and the thing that is generated in the course of interactions by the inexhaustible invention of the participants."

[1] Charles Esche is a curator and writer. Since 2004, he has been the Director of the Van Abbemuseum in Eindhoven in Holland. Between 2000 and 2004, he was the director of the Rooseum Center for Contemporary Art in Malmö in Sweden.

Playtime

By Grégory Castéra

Taking its cue from a Jacques Tati film, *Playtime* takes the context in which Betonsalon is implanted, the ZAC Paris Rive Gauche and its surroundings, as its playground. This quasi-city still under construction is considered as an invitation to unfold fictions via a logic of infiltrating the everyday.

The second edition of *Playtime* explores speech, via its forms and its effects, as an engine for constituting ephemeral communities. This year, the choice of content has focused on projects that each unto themselves constitute a kind of collective organisation and a specific engagement with the larger context of Betonsalon: the Paris-Diderot University - Paris 7, the ZAC Paris Rive Gauche, the adjacent cities of the 13th district, Paris, etc.

It will therefore be a question of finding out which experiences, skills or practices are produced and are distributed within these projects and what place the participants occupy at the heart of these exchanges. Each of these projects also implies a different mode of participation, with, between them, people with so-called “amateur” practices, members of the centre’s team, students and visitors who arrive by means of highly diverse networks (mass communication, virtual networks etc.).

The festival forces the activities generated by the projects to take place side-by-side, from the studio to theatrical performance by way of informal discussion. Through these activities, each linked to their own temporalities, the exhibition space will be changed.

The projects presented during *Playtime* will be documented and commented by a group of guides (Moïra Dalant, Ana Monteiro, Shirley Niclais and Agnès Noël), permanently present in the exhibition space. This group will be accompanied by Benjamin Seror, an artist in residence who will interpret this activity of mediation and documentation as a long-duration performance.

As part of the evolving and ephemeral character of the activities present during *Playtime*, each of the guides appropriated the projects for themselves, between exploration, description, commentary and summary. In addition to these appropriations, which constitute so many different points of view on the projects, there is the necessity to preserve accessibility to each of them. This implies conceiving a system which allows for extensions, in the means of presenting documentation as much as in the discourses produced, and yet maintains the readability of the whole. The different propositions will therefore be experimented with and discussed throughout *Playtime*.

As *Playtime* unfolds, the guides will make use of different documents, whether chosen by the initiators of the project or not. These documents will be presented in the exhibition space and rearranged on the *Playtime* website. They will constitute the archive of the project, to which accounts recorded with visitors in the radio studio will be added.

This mobile radio studio, conceived by Marcello & Fils, is a temporary territory, designed to welcome social, artistic and discursive events. It is composed of a micro- recording and broadcasting studio, a discussion lounge and a bar. Flexible and mobile, it takes the form of a massive and “opaque” monolith, hiding and preserving its internal and radiophonic activity from outside attention, but it can equally, depending on the programme, be disassembled and its partitions opened to become a stage and an “encampment” for heightened conviviality. Every day, the studio can be found at a new site between Betonsalon and the esplanade Pierre Vidal Naquet.

Two of the projects inaugurated during *Playtime* will subsequently become perennial: Katinka Bock and castillo/corrales propose the beginnings of a library for Betonsalon, and the festival will also be the occasion to open the Public School of Paris, which, as the name suggests, will be a school whose activities will depend on the demands of its public.

Several projects will stage collaborations as part of their conception. Franck Leibovici will organise, with contributors from various disciplines, a round-table, a leaflet, a lecture as well as a performance about the usage and circulation of poetry and music in propaganda media. Pierre Joseph will exhibit “Montmartre”-style paintings with the aim of providing a more expansive reading than the connotations that are usually associated with them. Mickaël Phelippeau will conceive a performance in collaboration with the members of the 13th arrondissement Association of Franco-African women. Finally, Claudia Triozzi and Haco will put a lesson by a University Paris 7 professor to music.

Several projects of this edition will play with the relationship between an artwork and orality. Aurélien Froment will present educational objects of Friedrich Fröbel, Isabelle Cornaro will present several of her works and Pierre Bal-Blanc will give a conference about the exchange of emails and the documentation which accompanied the exhibition *Reversibility*.

Finally, two interventions will deal directly with the context surrounding Betonsalon and its imaginary. Tim Etechells will propose a programme of actions and imaginary events in the form of a leaflet, along with a discussion about his practice. Jean-Philippe Basello will be posted for the length of the entire festival on the bridge which overhangs the new grands moulins garden, in order to paint the neighbourhood, its buildings and its events.

At last, different contests will be organized on the esplanade : ping-pong, badminton, basketball and skate.

Over the six weeks of the festival, the network of relations linked to the cohabitation of these projects will generate numerous dynamics and modify the activity of the place. From it will emerge different ways of appropriating the context, contradictory and fragmentary, which constitute its imaginary.

The Public School

By Sean Dockray

This text is taken from a presentation of The Public School given by its initiator Sean Dockray at Bétonsalon in May 2009. After describing the activities of the organization from where emerged The Public School, the Telic Arts Center in Los Angeles, and the reasons that lead him to conceive the device, he presents the project while browsing its website <http://la.thepublicschool.org>.

“So you see that picture on the inside... If you went down here, that’s where we are. This is a nice pedestrian street. We were right here, and we moved across the road. It has a nice atmosphere. I think this is a little smelly but some people appreciate it. It is primarily used for *The Public School*. We started it when we were doing the original exhibition program in the old space, maybe for nine months. We did it in our basement, so we had 300 square meters upstairs and then our basement downstairs. Generally the classes stayed downstairs and the exhibition happened upstairs. Originally we thought it would have a relationship with the exhibitions that were happening, and in one case it did. So one workshop in particular: there were people coming and teaching actors or just anyone who wants to learn how to act like a chimpanzee, how to communicate, how to use your body in the right way and this kind of thing: watching and learning, have a script... At the end, they did a reenactment of a Jane Goodall documentary in the space, using skills that they learned. This was a project by Rachel Mayeri made of a workshop at *The Public School* called ‘How to act like an animal’ and a performance which was edited into a video installation in our exhibition space too. It was a nice conversation.

When we started this project I sent an email to a bunch of people that I knew to propose classes to this new school: ‘Don’t think too hard about it, don’t worry if they are not feasible. We’ll figure that out later.’ And we had about 40 classes proposed right away. Then we put the proposals on this table, and a few hundred people came through and they signed up for certain classes and lots of them proposed new classes. By the end of this process we had 90 classes and a couple of hundred people that had signed for them.

There are proposals like: ‘All about UFO’s’, ‘DIY Massage Club’, ‘Queer Technologies’, ‘Ranciere The Politics of Aesthetics and as an Ethics’, ‘C++’, ... We had this 2,5 meters by 2,5 meters big table and actually they all fit there at the beginning. But then, after a while, they didn’t fit anymore and it was challenging to figure it out how to do this physical sign up type thing. That’s why the website is quite important. People can have access to the classes through the website and then I say “I’m interested” or “I want to make a comment”. Actually there is a lot of discussion about certain classes. For example we are having a class about accreditation, in what is involved in being accredited. It is something interesting to think about it in artists initiated schools. It’s nice that they have these classes, but the reason a lot of people go to school is to have the cultural capital of a degree which they can use to acquire a job or some social power and so accreditations becomes a little of a class issue. It is important to think about it in respect to artists initiated schools. *The Public School* is not accredited, it doesn’t give out any degrees, the impact what value art you getting by participating is not very well defined.

Let me just skim one of the recent positions, some questions for *The Public School*. Concepts that it should address, realities it should engage with, and ethics it should encourage: “challenge goal-orientated models that promote economic value to learning; arts education as a space for open-ended speculation; a continuous mobility between positions of teachers, students and school administrators.” Actually this is super important. We have a class, someone is teaching it and then there is a bunch of us, as the students. Then at the following class a few hours later, one of those people, a student in the first class, is teaching and sometimes they are involved in the administrative, logistical aspects of the school. They would be students and sometimes teachers. Sometimes you hear progressive educational projects want to blur the boundary between student and teacher. I think there is some value to that but I think what is often left out is the administrator - the people that are working at the school, who were helping develop the structure of the school itself and who are always left out of the equation. I think all 3 roles need to be intertwined... “build a sustainable economy that does not rely in volunteerism; enact a model that can be adopted in other locations; encourage multiple competing approaches to the same subject.” We wrote “Interdisciplinarianism or adisciplinarianism?” and I think that since then we have settled on adisciplinarianism. And what kind of classes we want: “reading small amounts very carefully; mutation of the arts following technological advances; practical courses for practicing artists; obsolescence; very specific ideological loaded software classes” and so on.

An important thing is to mention that enact the model in other locations was a goal since the beginning. We started to create partnerships in different cities where they are making *Public Schools*. So Chicago was the first one, and this was because I saw on the internet people who were trying to use *The Public School* as a model. So I contacted them and they started another chapter in Chicago which functions differently. Like, we usually offer classes more or less in one space and they have made arrangements with 3 different spaces in 3 different parts of the city. And then Philadelphia is starting in summer 2009 with the support of Basekamp.”

Shared Letters

By castillo/corrales

Setting up an art library is an easy thing to do today, or so it seems. Every art center has one, and temporary exhibitions more and more frequently now also host a small library section, a reading room, to complement the artworks on display. Yet, usually it doesn't mean that a substantial part of the budget of the art institution or of the exhibition project gets spent on acquiring books and journals at the expense of the production of the shows themselves or their publicity. No, in fact these collections of books rely principally on donations and the generosity of publishers. To set up an art library, one only needs to pen a convincing letter to publishers about the importance of a project that "makes available to the general public ideas and theories that foster a critical understanding of this or that", or which will help "counter the forces of an ever-pervasive art market", etc. Publishers can only sympathize with it, because these are often the very reasons why they work in this realm, and because one of their concerns is precisely that their books rarely reach this "very heterogeneous" audience that the institution claims to possess, and so usually they do so, they send out their books, free of charge.

There is a tacit acknowledgement in the art world today around the idea that many of the newly released art books ought to be given anyway, and not just to public libraries. As a matter of fact, most of the recent books that are to be found in the private libraries of art professionals were handed after meetings or a studio visit, or received through the post. Public art institutions and commercial art galleries, the two main and almost only subsidizers of art book production today, make sure that the books they finance circulate by offering to their professional acquaintances an important part of the print-run that they get in exchange for their funding. It is because they have given up on the idea that they would eventually get enough money back from bookstore sales to recoup their investments, but also because art books have become primarily understood as tools of promotion and publicity (for institutions, galleries, curators, artists). This is the paradoxical reason why, even stripped of a *sui generis* effective economy, there have never been so many art books produced as today. And the reason why it has never been so easy, and taken so little time, to build up a new art library, when in the past it only really required passion, and patience.

Of course, being donated books doesn't guarantee that one is receiving the finest selection, and that it will eventually constitute a meaningful and distinctive, and thus practical, collection of books that is called a library. But as for everything else today (profit, attendance figures, resume pages, google hits, facebook friends, etc.), the idea that prevails is "the more the better", and the sheer number of books displayed on the shelves seems in the end to be really what makes a library a library.

Shared Letters, Katinka Bock's project for *Playtime 2009*, proceeds from this analysis, and is an attempt, an experiment, toward the definition and the creation of the library of a new art institution, *Bétonsalon*, in Paris, under radically different terms. It aims at setting up a library in a way that would be the most attentive and relevant to the different parties involved: the publishers, and the micro-economies on which they rely on to remain independent and develop autonomous book projects; the booksellers, and their dedication to be constantly on the lookout in order to make available a thoughtful selection of titles for a particular context; the institution hosting the library and its distinct, site-specific project, program and investigations; and last but not least the future users of the library and their vital involvement in such a functional place as a public library, from the start.

On the occasion of the *Playtime 2009* festival, Katinka Bock has produced a hundred works in a new series of small hand-made terracota sculptures. During the days that precede the festival opening, these works will be scattered in the public space, the streets, the gardens, the construction sites, surrounding *Bétonsalon*. They are meant to be stolen, taken home, by whoever is interested in owning one or several of them, without any condition, but only one stated wish: that in exchange of the work, the new owner would buy a book for *Bétonsalon's* future public library. For this project, Katinka Bock is collaborating with Section 7 Books, the specialized art bookstore of the gallery castillo/corrales in Paris Belleville: the collector is invited to browse through and discuss the books – which mainly from independent art publishers – and the project itself at the bookstore, in order to choose the title that he or she thinks would be the most relevant for *Bétonsalon's* library. This part of the process is the crucial of all as the library is not meant to become a storage for any kind of art books, nor an information center, or even only a reading room, but a lending library. Contrary to many libraries that "show" knowledge without doing nothing out of it, the circulation of printed matter, the discoveries that allow the book, the social implications of reading are at the heart of *Shared Letters*. Furthermore, the collection won't be ordered according to the standardized classifications – art; architecture; photography; design; or periodicals; writings on art; individual artists books and catalogues; and exhibition catalogues – but to lending durations (which will range from a few hours to several years), and thus relating to the nature of each book as well as to the various forms of engagement, and uses, from one-off purposes to lengthy companionships, that one can have with them.

During the course of the project, *Bétonsalon* will host Katinka Bock and castillo/corrales for a public discussion on *Shared Letters* and on a history of artistic projects that have taken the form of libraries, including works and propositions by Michael Clegg & Martin Guttmann, Will Holder, Michelangelo Pistoletto, Martha Rosler, among others.

hull plotter

An extract from Pierre Joseph and Jaques Rivet's book "Interview with Jean Joret, hull plotter" (Association entrepreneurs, 2001).

Pierre Joseph: It was an integral part of life in Nantes?

Jean Joret: Yes.

Jacques Rivet: But there were nonetheless lots of people who were factory-workers, but had parents who worked in agriculture. Did this not cause friction when the workers returned to their families after a strike?

Jean Joret: It caused clashes. Within families, it caused problems.

Jacques Rivet: And for you, did it all go well?

Jean Joret: For me, it went well.

Pierre Joseph: When you speak, quite a lot of words that you use come from that profession. Is there indeed a vocabulary that you make use of after you have stopped working, and that comes from that profession, whether it be from before or now?

Jean Joret: Of the building sites, but not strictly speaking of the profession. There are expressions, my wife could tell you no doubt better than I can. Yes, there is no doubt that I must have expressions, attitudes, which are a little bit like leftovers.

Jacques Rivet: It would be good to come back to it and to find the expressions that belong to the profession. What belongs to the profession and has now found itself part of everyday speech? But you're not obliged to answer immediately...

Jean Joret: Yes because that, it doesn't come to me immediately... Apart from names: seaman, ship's boy etc... but otherwise, there are no especially particular expressions. By outsiders, we were called the naval lads. When people spoke of the naval lads...

Jacques Rivet: And in everyday life, words which come more easily in order to describe something that is happening. We should find some examples in relation to that.

Jean Joret: No, I don't have any in mind that are like that.

Jacques Rivet: Words that you use in the profession and that are reflected in everyday life.

Jean Joret: Perhaps a certain directness of speech, a relatively loud verb – because in order to be heard in the Building sites, you often had to shout. It was like kids at school, they don't know how to talk, they shout. With us, it was a little the same, so the loud verb has remains... and a state of mind.

But I am more marked by the action in the Building sites in relation to the responsibilities that I now hold in a different neighbourhood organisation. I am still saturated with it: the way of leading the action, the way of negotiating. Things that an average person does not necessary have. I have always known it, always known that life of the fight – because you are always fighting – and I have some beautiful leftovers in relation to that. For a certain number of people, they are not good leftovers because when they listen to me, it is noisy. But a certain way of behaving: you don't know how to cheat, that's a brand mark. The people that we have opposite us when negotiating, they know where we're going. And that is not necessarily true for the organisation as such, it is true for the person: "You have a huge mouth, you're annoying, but we know where you're going, there won't be any deviations". That, it's a leftover of this life of solidarity, of fighting, this life of the building site!

Pierre Joseph: In the end, this life of the building site is a way of living together, contrary to the idea of the workshop where things are more separated...

Jean Joret: ...much more partitioned off, fragmented. The Building sites, that's a whole life of camaraderie.

Jacques Rivet: And to go back to what we were saying before, you had said that when you saw ships, the construction of which you had participated in, you were not so touched. It was more than anything the launching of the ships that pleased you. And today? When a Building site launches a ship, what do you feel?

Jean Joret: The same. I feel what my friend feels. And in the press, it's always mentioned: the pride of the lad that sees the boat leave.

Jacques Rivet: The emotions that you had then, you rediscover them?

Jean Joret: I rediscover them.

Jacques Rivet: And do you sometimes go to attend launches?

Jean Joret: No, there's no need. I know.

Jacques Rivet: And when you come across someone who worked with you at the moment of a launch?

Jean Joret: No, but on the other hand, meeting a Building site lad when you're at the marché Zola, for example, now then... At Chantenay, there are quite a few former naval men – now retired. You can't walk past a friend from the Building sites without asking and how are you, what are you up to?

Pierre Joseph: How many people is that altogether?

Jean Joret: At the strongest workshops, there were 12500 people. We stopped at 1200 and a few more.

Pierre Joseph: You really were a part of it...

Reversibility

Cédric Schönwald :

Can a Knacki sausage be turned back into pork? In your proposal, the work which experiences “reversibility” keeps its institutional attributes of a work of art, but the formal arrangement of its parts experiences a new mutation, which you want to qualify as a return or a de-creation. But as soon as there is a ‘mise en art’ of whatever-it-may-be (and whatever the residual definition of what defines the presence of art), any new operation upon this whatever-it-may-be is surely condemned to reinforce the irreversibility of the quality of a whatever-it-may-be of art?

Pierre Bal-Blanc :

“Reversibility” is an ongoing project of which the first part took place during Frieze Art Fair in London in 2008. On that occasion, in the form of an exhibition, I interrogated the notion of the “mediation” of artworks, which is moreover a function that is generally attributed to a curator. This work of mediation can take the form of an exhibition, of a text, of a staging or choreography, it doesn’t matter; it is a case of making the choice of a temporal conversion of works into another cognitive model, in order to allow the public to approach the work of a number of artists. For an independent curator invited into a commercial context, the choice of the tool of mediation of artworks is confronted with the dominant one which is imposed by the model of the contemporary art fair: the conversion into monetary value and mediation by money.

As if in anticipation of the stock-market crash of October 2008, in London, the financial capital of Europe, and as part of Frieze Art Fair, which represents the most speculative version of a fair, I invited the artists participating in the project to de-create one or several of their works. This mediation proposal was accompanied by an exchange of emails between all the protagonists of the project, the representatives and the employees of the gallery included. My intention was not solely to invite the artists to gratuitously destroy their works in order to make a mediation, even if this option remained open, and if in itself it constitutes an interesting contradiction in relation to the expectations of curatorial practice (which are, for example, to raise the added-value of the artworks). It was to invite them to reflect, along with me, on the best way of mediating their work in these circumstances. In effect, how to pertinently talk about creation in a context which subordinates this notion to the price that it represents, and which monopolizes all the attention for this price? The intention which I formulated does not, however, propose to completely break with commercial logic. Commercialisation in itself is not at stake, it is its hegemonic character. The content of the precise protocol is moreover that the materials of the de-created works remain for sale.

The imperative of de-creation proposed an inversion of the process of the artwork, whilst leaving complete freedom as to the choice of retro-process used to extract the artists’ work from it. To summarize it more simply, my proposal was a way of “re-talking” about art in a context which makes use of art in order to talk about something else. The exchanges with the artists and the galleries based on de-creation were converted into dialogue and read out loud on the stand by a young art student from St Martins School of Art during the entire duration of the fair, permitting the visitors to be confronted with the notion of creation by the intermediary of definitions, of concepts and of strategies: deconstruction, destruction, dematerialisation, site specificity which all belong to art and exceed it. The detail of the exchanges informed people about the environment, the artists’ propositions and the presence of elements that constituted the stand. If none of these artists followed the protocol to the letter, preferring to propose versions that follow a retro-process whilst keeping the status of an artwork; if none of the clients decided to acquire the materials of the de-created artwork despite the offer proposed on the stand (for example, to acquire the materials used for the artworks of David Lamelas or non-reusable materials of Andrea Büttner at the end of the fair), this does not invalidate the undertaken process as such. This informs us, rather, about artists’ reticence to accept the expropriation of their rights as an author, even if it is beneficial to a valorisation of the content of their work. A valorisation of the content of the work that, itself, escapes direct commercialisation, in order to definitively privilege a mediation of the artwork’s processes. From the collector’s perspective, acquiring materials or matter and not being able to talk about it except in the imperfect: “it was”, is not in the first instance very exciting. However, this narrative form, by decentering the point of view from the finished artwork towards its process, produces a rupture of causality and offers the advantage of clearly denying the relationship between means and ends, fitting to technique (to the cultural industry). The story of the de-creation reminds us that art is anti-technique. If I have organised this de-creation as a theatre, it is not only to extend the theatrical stage of the disfigurement, described by Rancière in his history of abstract painting, to all artistic practices. It is also to demonstrate the reversibility of creation and of de-creation, which are part of the artwork in any circumstance, at the moment of qualification of the creative process as a work of art, and at the occasion of its disqualification as a product or cultural fetish. The notion of de-creation does not suffice by itself; following the example of Deleuze’s de-territorialisation and re-territorialisation, creation and de-creation are like the inverse and the site of the very same process. The title “Reversibility” lays down the bases of this thought, to which Marcel Duchamp long ago proposed a solution in the form of a question: Can you make works that are not of art? The London exhibition proposed a pursuit of the process in this direction: Can you make art that is not a work?

NB: In reply to your first question, you must have been born amongst concrete in order to pose such a question. I come from the fields: pigs eat everything, along with your fingers!!

*i read this poem to you before,
but there is nothing wrong with reading it again*
mohand al-shiri

obscure “boys band”, singing at the marriages of c., dreaming of celebrity propelled to the top of the hit-parade and the ring-tones of the arab world by their song to the glory of the chief of hezbollah h. n. (hit with the allures of a jackpot) gluing as the “group from the north” (the five boys) new words to an old tune

he had already written the “electoral song” for hamas – to the same tune as the song of n., but without the same success. today, on pan-arabic television channels and mobile phone ring-tones, by e-mail and on pirate cds and cassettes. music shops struggle to keep up with the rhythm of the demand.

- saying “i see that people are turning towards islam, so i should sing about that”

the lyrics, simple and repetitive: “oh, you, falcon of the lebanon, oh you, n. your men are from h. (party of god) and victory is yours, with god’s help” increasing his rates for each performance to 1000 shekels (230 dollars) per night (during a recent wedding in r., the five boys played the “falcon of the lebanon” six times) with his two younger brothers also members of the group, n., 25 years, and m., 22 years, a. is already working on his next song about n.

“saddam is no more. we want to sing about the glory of someone else”.



« abelardo opened his eyes / and in the middle of the night / discovered his cousin dead beside him ». it is an extract from one of the songs from the album *people in the desert*, a new idea from the american government to fight against illegal immigration from south america.

the border control department distributed a selection of albums to radio stations in central America each track of which warning of the dangers of crossing the border between mexico and the unites states. transmitted on the waves of mexico, el salvador, guatemala and the dominican republic, hoping to reduce illegal immigration by discouraging _____

abelardo’s, who sees a member of his family die asphyxiated in the container of an articulated truck – as the audio version of a scene from the recent film *welcome* - (a long series of *tragic stories*).

financed by the *border safety initiative*, whose action consists of putting everything in place to reduce the number of injuries and deaths at the border.

at first kept secret by the american government, anticipating a violent reaction from the public (the two bordering states collaborating): “many people thought that the mexican government was behind all this.” whereas only a few extracts were broadcast as part of a mexican campaign, the listeners called the radios and asked for the complete versions of the songs.

“he put me in a truck / where i shared my suffering with forty other immigrants / it was a voyage to hell”.

Des écarts aux détails (Gaps in the Details)

Claudia Triozzi and Haco

A Creation as part of *Playtime* – Betonsalon, October 2009

Explanatory note

July 2009

Vocal and sonic improvisation and experimentation are the materials of my recent work. These practices circumvent virtuosity and vocal mastery, the constraints of apprenticeship that paradoxically fail the freedom we hope to acquire. The voice is an entire material on its own, a volume which can be worked upon, transformed. I am looking for a voice that is not on the note, in other words, one that takes shape in the sense of a sideslip, of a movement away. How to create sounds and develop a consciousness of sounds? How to listen and incite listening experiences?

Possibly, what unites my creations is the desire to render the aspect of difficulty – the difficulty of suggesting, of beginning or of stopping something, for example – and precisely of making from it a material that can be seen.

In my vocal practice, on stage, I oscillate between extremes, polarities, between overexposure and opacity. The fact of experimenting with diverse vocal qualities – lyrical, spoken, theatrical, in the order of the phonetic poetics or brutist sound experiences-, modulated over different volumes and timbres, allows me to attain forms of changing expressivities, of incarnating states and making them present on stage.

This performative work on the voice thus allows me to stand in relation to non-representation. It leads me to extreme postures, the contrary of any suitable position for the voice: I contort myself over, I grimace, I tremble. I therefore forget my image, my bearings, to concentrate on my physical sensations, on rhythms.

I thus inscribe myself entirely in a dramaturgy of “the singing character”, but always outside of this notion of representation. It is a character in action, who acts and is acted upon, by the voice.

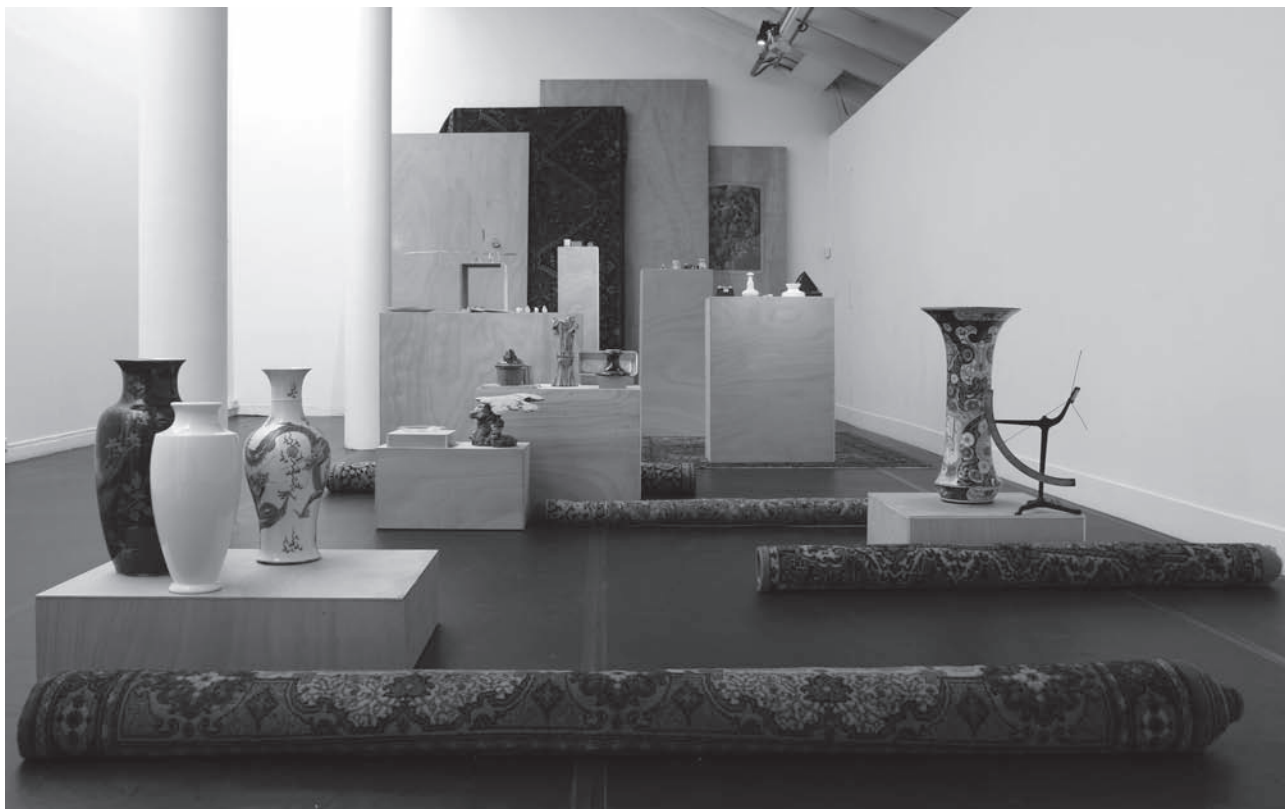
A musical, vocal and discursive composition.

For this creation as part of *Playtime*, what interests me is to intervene musically and vocally into the interior of the place – a University – of a contents organised and centred on language – a literature or dramaturgical or scientific course -, of a temporality – a master’s lecture of three hours -, where discourse, knowledge are staged in order to be transmitted.

A place of representation, therefore, where the voice is embodied with thought in action, with an enunciator and their enounced. How does one enter into this speech? How can this surging speech be analysed? What distances are established by discourse?

I would thus like to work on the fictional aspects, which the lesson will at once bring into play, because the professor has beforehand organised his lesson, his narrative, the way in which he will reveal it. It is this performative dimension, this capacity for invention that interests me and the construction of which I want to stage and un-stage, by emphasising the rhythms, distorting the temporalities, composing with it.

Claudia Triozzi



Isabelle Cornaro, *Paysage avec poussin et témoins oculaires*, La Ferme du Buisson, 2008, installation with various objects, pluwood pedestals and pannels, variable dimensions. Courtesy of the artist and Balice Hertling gallery.

Under the magnifying glass

Under the magnifying glass, it has flapping and pixellated wings. They are as yet too short to allow it to fly away. Its head is as big as its body. It smiles, a little fixedly, the eyes enlarged by long, elongated lashes. It looks with a sidelong glance. Its skull is cut off horizontally around the middle; the interior, still empty, is as white as the rest of its body. The chick that has taken on the form of an eggcup is situated near the centre of the image: 8,8cm from the left edge and 8.1cm from the right edge; 3,3cm from the top edge and 7,2cm from the bottom edge.

Moving towards the right, at about 10mm from there, a fowl of unidentified species is sat on the leafy branch of a forest tree. It is two times bigger than the chick. Turned to one side and looking towards the other, it has a proud look. Predator's wings, like two long shields, descend down the length of the torso from its wide shoulders. A feather has fallen from the bird onto its branch, petrified by contact with the neighbouring marble. A piece of metal has sprung from the quill, which was used at the time for writing letters, which in reverence was curved with the wrist.

The bird is no doubt observing its four little ones, agitated and yet as weighed down to the ground as the happy chick. They prattle and peck at what they find at their feet, the only thing that their short-sighted eyes permit them to find. Or maybe it is the rabbit, hidden by a bouquet of flowers, that the bird is observing from the depths of the clearing. The bouquet has been transformed into a vase just as the rabbit has into a terrine and the chick into an eggcup. Its porcelain is such a fine imitation that the stalks gleam and reflect all that is near to them.

A little higher, at the same height as the chick and vertically above the duck, two objects, placed on a wooden leaf both sparkle with a metallic sheen. To the left, two extended crab-claws are joined at the ends by a screw with the same coupling; to the right sits a sphere, of which only some of the meridians have been clumsily drawn. When the eye pays attention to it (and the hand, fortune), the four trumps of poker along with the star and the cross, surge forth from the silvery contours.

A little higher, on the same wooden ceiling as that of the dismembered crab, the silhouette of an upturned F is outlined, the tail elongated like that of a treble clef that has let its foot fall there. From the other side, the T and the G respond to the F, who are in reserve, and in alphabetic order, are waiting to be imprinted.

Aurélien Froment

Field of description

The white space where the pieces are arranged is photographed as a frontal view: it is an open box in the manner of buildings painted in Renaissance pictures.

A girl is sat in the middle on a rectangular volume: her serpentine posture reflects the line of a smaller body, which appears to be in suspension, in a photo on the back wall. The girl/spectator in the foreground, and the body/model are “in conversation”, one turned towards the other.

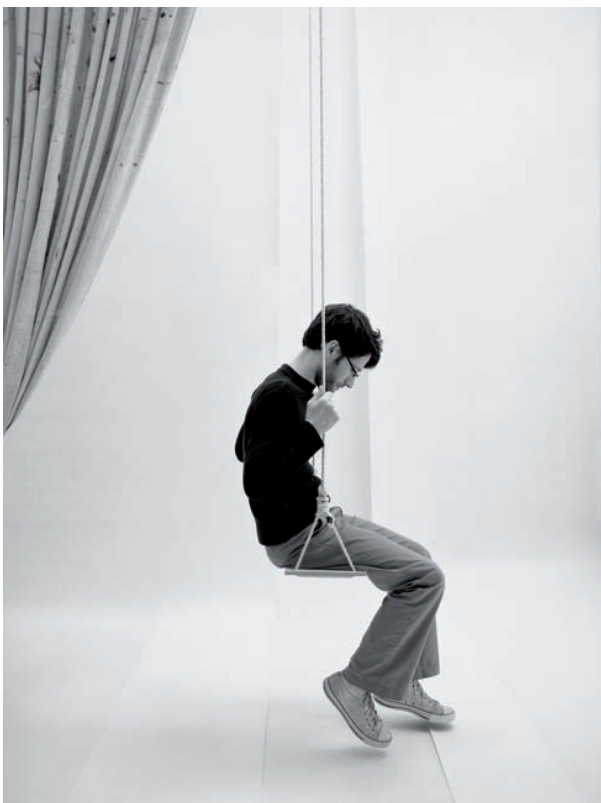
There are many works arranged in the space, mainly photos and geometric volumes (rectangle, cube and cylinder one on top of the other, sphere). They are sparsely arranged on the ground: their regularity of form and homogeneity of colour underline the idea of the generic, and their placement, the idea of transformation (the sphere seen in two dimensions becomes a circle; two cubes put together become a parallelepiped rectangle).

And then, in the linearity of the hanging photographs, follow:

- Three successive images in the same format, in other words a sequence, where Aurélien fights in a more or less burlesque fashion with an unwieldy plank riddled with holes. His manipulation of the object is duplicated through the animation created by the succession of images; it could be a cartoon;
- Two transparent frames placed one in front of the other and half-hidden by the sphere, in which images are placed, frames within frames;
- A photograph of a person sat on their bottom in the shape of a serpentine – it is a black and white photograph I think and in a small format;
- A larger photograph, landscape format, showing a garden exterior and a modern building where the element most visible from a distance are the dominant green and a white screen that appears as if hung high up on the building, evoking a cinema.
- In the interval between these two images (the serpentine body and the architeted landscape) are the regular cube and cylinder, placed on the ground, one balanced on the other; it is the very idea of occupancy, the interval is transformed into a heap.
- On the third picture rail, we can see a large-format photograph, and two smaller ones positioned to one side and apart from the large one, in a false symmetry in relation to the central image.

Of the totality of this arrangement of images and objects, the most visible thing is the dissymmetrical relation between the three photos hung at equal distances from one another in the sequence of manipulated frames, and the wilfully «sparse» disposition of the rest; objects on the ground, photographs of different formats hung at irregular intervals; and by extension, the relation between meaningful images, some of which are narrative, and the non-representational geometry of generic volumes, which under the gaze of the images appear «blind».

Isabelle Cornaro



Aurélien Froment, detail of *Pacific Palisades Studies*, 2009, inkjet printing, 24 x 30,6 cm (framed: 40 x 50 cm). Courtesy of the artist and Motive Gallery, Amsterdam.

Interview with Yona Friedman By Mélanie Bouteloup

At eighty-six years old, the architect Yona Friedman is still busy at work. He has just opened the Museum of graffiti at Lilolila gardens, 295 rue de Belleville in Paris. He is participating in the Venice Biennale this year. A book about his work since 1945 is due to be published by Presses du Réel at the end of the year. In the course of 2009, he will have exhibited at MAMVP, at the International d'Art and Landscape Center from l'Ile de Vassivière, at the Contemporary Art Center of the "Synagogue de Delme"... Whilst preparing for the exhibition Science versus Fiction, I met him in his apartment in Paris in order to ask him a few questions.

MB: Could you tell me about the "Museum of Simple Technologies" ?

YF: Yes. The idea first came about at the beginning of the Seventies. I used cartoon-strips as a means of communication. The first time I did it was here, for the Ministry of Culture. The project disappeared for all eternity into their desk-drawers. The idea was to teach architecture in primary schools. But Unesco was interested in the material, and it was published in many countries and in many languages. I also used it in projects that I called "autoplanifications" where I allowed the future inhabitants design their building. That involved two large projects: one for Dubonnet, not far from your centre, at Ivry, which did not go ahead; and the other project was a school at Angers, which was realised according to the conception of the users, that is the teachers, the students' parents, and the students. For me, this was very important because in the architecture world, I have always been told that "it is impossible". Therefore, since the Eighties, this has been a decisive argument in my favour, I have done it, so I can say that "it is possible". There you go. It was the same thing for the University of the United Nations. I ran the communications centre for illiterate people using comic-strips. The idea spread, especially in India because Mrs Gandhi supported the project. That is how the idea for the Museum of Simple Technologies came about. For this project, I had wanted to use truly local techniques. The object was made by basket makers, using bamboo. So on the one hand, we used a very modern technique, and on the other, practically illiterate artisans used their techniques and my comic-strips as a plan. There were no architectural plans, but the comic-strips explained how it should be done, and they did it. Again, I was frequently told that it was impossible, but I showed that it was often possible.

MB: Does this museum still exist?

YF: No. This happened twenty-two years ago, and there was no keeper. It was taken down, then re-erected by the shantytown next door – another proof that the technique is very usable. In India, if something does not have a keeper, recuperation is not stealing, they consider it as being "expropriable". This project was a great success. I am not talking about the aesthetic aspect, even though it was pretty beautiful. The museum was constructed very quickly, it cost two dollars per square metre. For this project I then received an honourable diploma from the United Nations, and the Design Prize from the Prime Minister of Japan, and others too, but I mention only those of importance. The concept was taken up. It doesn't at all interest me to go over where exactly. The intention was to launch into visibility. The goal was that these techniques would be used wherever they liked.

MB: Not long ago, I met a philosopher called Joëlle Zask who has a pragmatist conception of culture. Culture is seen as an experiment, drawn from actions and affects, in order to be able to build – or possibly also transmit to other individuals – and to be able to exist in a community.

YF: In principle, I agree. I started what I call irregular structures. These are things that are not draw-able, not planifiable. They are techniques using materials, anything at all, including what can be found in the rubbish bin. They are things made by people using their know-how. These techniques avoid the necessity for specialists, for technicians. They really are for everybody. Those scribbles that I showed you are an example of that genre, and what I call a crumpled sheet is another example. Good. Since then, these structures were made in places where I had never even been, but where I had sent comic-strips. In my latest book, there are two chapters on structures of this sort. It was published in Spanish and in Chinese. It is like using messages-in-a-bottle thrown into the sea, or messages on Internet blogs, it's the same thing.

MB: Do you think that in the neighbourhood of ZAC Paris Rive gauche – where Betonsalon is situated – realised by French architects, it is still possible to re-appropriate the architecture, as a user, after the fact, after the mistakes of urbanism.

YF: In 1945, I was still a student, and revolted against the idea that architecture determines how people must live. It's absurd. The inventions of the Bauhaus were all well and good, but that was a hundred years ago and the world has changed a lot. I personally work on techniques of promoting people's individuality. I am very familiar with the former Colonial world, Hong Kong, India and Shanghai, I have seen XIXth-century buildings completely transformed by users, completely unrecognisable. It is possible. Clearly, this implies an action of partial demolition. In my projects, I try to avoid the necessity of demolition. A transformation of any building is always possible.

MB: What do you think about Bernard Tschumi, who wrote the book *Architecture and disjunction*?

YF: I know Bernard, I gave conferences at Columbia when he was there. He knows my ideas very well. He told me himself that he had attended my conferences in the Sixties. I am not familiar with this book, but I know some of the projects and I know that they had been conceived. There is one thing that I would like to add, that he did not say to

me. When I did these conferences, a long time ago, I was called a utopist. But I do not think that I am. I know the city of Lausanne, in which there is a big bridge that passes over the city. Therefore, I can understand that Bernard Tschumi should have followed my conferences, Bernard knows of this example and that it is not a utopia.

MB: He says that architecture is connected to the event that occurs in the architecture, and that architectures should be deregulated so that they come alive.

YF: Obviously.

MB: Do you know the architect Didier Faustino?

YF: Yes, I met him several times. I consider that the ideas that I launched from (let us be precise) 1957, influenced Archigram. In their first publication, they referred to it. Faustino did the scenario of my exhibition in Valencia in Spain. He helped me 4 years ago in Japan. It's perfectly normal, I don't launch my ideas with a patent.

MB: The idea is transmission.

YF: Take what you like!

MB: Therefore, the idea of comic-strips, of education...

YF: It is the reason why the Getty bought my archives, they say so themselves. They consider that I innocently brought about the break with the first half of the XXth century. Bauhaus. Le Corbusier YES. But in that case, there is a break which is neither technical nor technological.

MB: The final question touches on your relationship to science. Was Bachelard important for you? The question is to find out if hard science and experimentation on phenomena are things that are linked to your ideas.

YF: This is my latest book, it is still warm (he shows it). It is called "The Complicated Order". I question the use of mathematics in physics, because it really is a trap. Modern physics is based on mathematical models, but it is not an image of reality, it is an image of mathematics. That is not the same thing. Secondly, I question the fundamental validity of statistics. Statistics present a reality that does not exist. That is not reality. I try to explain in this book that the important thing is the process. It is not the final stop, because there is no final stop. The mathematical model may indicate a final stop, but it cannot indicate the process. The process is necessarily a chronological description. There is no other way, therefore it follows a model along a long sequence. I note in the book that people often speak of the 4th dimension. I say that we are quite simple living in a unidimensional world.

MB: Unidimensional?

YF: Because a dimension is not something that exists. It is a method of description. The unidimensional description of our world is the DVD, as silly as it seems. In other words, a long sequence that describes to you what you observe in three dimensions, plus in time. A long sequence of signs.

MB: So in the end, your animated films are descriptions of this process.

YF: That's it. Everything is process. That is what official science does not acknowledge, it avoids processes. They won't discuss it with you. People are intelligent, they will not say that processes do not exist, but they won't take an interest in it. It's a kind of naivety. I often say quite nastily that dogs see differently to us. They do not know how to bring things into focus, that's how it is. But there is a very important thing. We see objects, machines, in other words we see distinct delimited things with our perfect focus. We invented language, therefore it is based on distinct things. We invented arithmetic because distinct things are countable. Dogs will never invent an articulated language. They have an emotional language, they will never be able to count. By this, I do not mean that we should become dogs, I mean that we do not have sufficiently developed physiological capacities for a holistic view, whereas a dog does have them. We are therefore condemned to look at things in an analytical manner. It is a defect, we have made an advantageous use of it, but we lose the most part of reality.

MB: We cannot have a view of the whole.

YF: There you are, that's my answer. It is also linked to architecture, to films and to comic-strips. All that, it's a coherent whole for me. And for dogs.

MB: Thank you very much.

YF: No problem.

