

# bs n° 1

Le journal de Bétonsalon  
11/2007 - 01/2008  
Gratuit/Free

2 octobre 1971,

Ce serait bien qu'un jour un homme m'apparaisse dans la rue et me dise : « Bonjour, je suis l'Information Man, et vous n'avez pas dit les mots 'le tien' depuis 13 minutes – vous n'avez pas dit le mot 'louange' depuis 18 jours, 3 heures et 9 minutes. Vous n'avez pas utilisé le mot 'pétrole' dans vos paroles depuis au moins quatre mois et demi, mais vous avez écrit ce mot vendredi dernier à 21h35 et vous avez utilisé le mot 'bonjour' il y a trente secondes. »

Cet Information Man aurait également des renseignements concernant l'emplacement des choses. Il serait par exemple capable de me dire que, parmi l'ensemble de mes livres qui circulent dans le domaine public, seulement 17 sont placés à plat sans rien les recouvrant. 2026 sont dans une position verticale rangés dans une bibliothèque, tandis que 2715 sont sous des piles de livres. Le poids le plus important sur un seul livre est de 31 kg, et c'est dans une librairie à Cologne en Allemagne. 58 ont été perdus, 14 complètement détruits par l'eau ou le feu, tandis que 216 peuvent être considérés comme endommagés. Étonnamment, 319 sont dans une position entre quarante et cinquante degrés, la plupart d'entre eux étant sans doute dans des bibliothèques, insérés dans des piles de livres penchant de différentes manières. 18 livres ont été délibérément jetés ou détruits. Également surprenant, 53 livres n'ont jamais été ouverts, la plupart d'entre eux venant d'être achetés et mis de côté temporairement. Sur les 5000 livres environ d'Edward Ruscha qui ont été vendus, 32 ont fait l'objet d'un usage direct : 13 d'entre eux ont été utilisés comme poids pour aplanir des papiers ou d'autres choses, 7 ont été utilisés comme tapettes pour tuer de petits insectes tels que mouches ou moustiques, et 2 dans le cadre d'autodéfense. 10 ont été utilisés pour bloquer une porte (les livres étant emballés par dix, probablement qu'un paquet de dix a été utilisé pour bloquer une porte). 2 ont servi à mettre des images au mur au bon niveau, tandis qu'un livre a été utilisé comme chiffon pour vérifier le niveau d'huile d'une voiture. 3 sont placés sous des oreillers.

221 personnes ont respiré l'odeur des pages de ces livres, probablement pour la plupart au moment de l'achat.

3 livres ont été en perpétuel mouvement depuis leur achat il y a deux ans, tous les trois étant dans un bateau près de Seattle, Washington.

Les injures proférées en parlant de ces livres se répartissent comme suit : 315 personnes ont prononcé des injures pour critiquer les livres, tandis que 435 personnes ont prononcé des injures de manière élogieuse (ce dernier chiffre, étonnement haut, étant sans doute dû au fait que les injures ne sont plus nécessairement utilisées négativement).

Ce serait bien de pouvoir être informé de toutes ces choses.

Edward Ruscha, *The Information Man*

# Édito

En quatre années d'existence, l'association Bétonsalon a présenté une quarantaine d'expositions dans plusieurs lieux à Paris et à l'étranger : par ordre chronologique, un espace dans le Marais, une galerie en Autriche, le vestibule de la Maison rouge, la galerie Carter Presents à Londres, le squat La Générale à Belleville et la Kadist Art Foundation à Montmartre. En mai 2007, la Ville de Paris invite l'association Bétonsalon à développer ses activités dans un espace situé au rez-de-chaussée de la Halle aux Farines, un des bâtiments de l'Université Paris Diderot - Paris 7 qui s'est récemment implantée dans le quartier Masséna de la ZAC Paris Rive Gauche.

Dans ce contexte, Bétonsalon entend faire exister un lieu de travail, de discussion et d'expérimentation favorisant la recherche et la production intellectuelle dans des domaines variés : art contemporain, spectacle vivant, cinéma, sciences... Un des enjeux de notre projet est de travailler la question de la transmission, en cherchant à renégocier des schémas pré-établis, pour ouvrir la possibilité d'une expérience à plusieurs. Dans une ville où les propositions collectives sont peu nombreuses et isolées, notre volonté est de faire exister un lieu de rencontres productives. Nous profitons alors de cet éditorial pour formuler une piste de travail : celle d'initier une collaboration avec l'université par la mise en place d'une résidence pour artiste au sein d'un laboratoire de recherche scientifique, basée sur un réel processus de travail en commun.

Pour l'ouverture, nous proposons de poursuivre la réflexion initiée lors de *Proposition de colloque* en avril 2007, où la parole dans l'art comme force auto-structurante et génératrice de lien social, était au centre d'un colloque organisé par Anna Colin et moi-même à la Kadist Art Foundation. Intitulé *In the Stream of Life* et réalisé en collaboration avec Christophe Gallois, le projet d'ouverture explore les notions d'oralité et de théâtralité accompagnant la transmission de l'œuvre d'art. *In the Stream of Life* a pour ambition de mettre en scène une situation de dialogue permettant la circulation des interprétations et des idées liées à l'œuvre ouverte, chère à Umberto Eco.

« Les phénomènes n'étant plus enchaînés les uns aux autres par un déterminisme de terme à terme, c'est à l'auditeur de se placer volontairement au milieu d'un réseau de relations inépuisables, de choisir pour ainsi dire lui-même ses dimensions d'approche, ses points de repère, son échelle de référence, de tendre à utiliser simultanément le plus grand nombre d'échelles et de dimensions possibles, de dynamiser, de multiplier, d'écarquiller à l'extrême ses instruments de saisie. » (Henri Pousseur, in Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, 1965)

La publication *BS* paraîtra à l'occasion de chaque nouveau projet et associe différentes contributions sur les activités en cours, passées et à venir, notamment à travers la forme de la carte blanche ou de l'interview. Le premier numéro de *BS* se compose d'un texte de présentation du projet *In the Stream of Life*, d'une carte blanche donnée à L'Ambassade, collectif de commissaires d'exposition basé à Paris qui a travaillé en collaboration avec M. K. Abonnenc, et d'une interview avec l'artiste Gyan Panchal sur sa résidence à l'école d'ingénieurs de l'INSA à Rouen. Nous avons également choisi de reproduire un texte publié par l'artiste Edward Ruscha en 1975 et intitulé *The Information Man*, pour l'éclairage qu'il apporte sur un mode de circulation de l'œuvre d'art : le livre. Bonne lecture.

Mélanie Bouteloup

# Foreword

In the four years since its creation, the association Bétonsalon has produced forty exhibitions in Paris and abroad: by chronological order, in an art space in the Marais, in an Austrian gallery, in the vestibule of the Maison rouge, in London's Carter Presents gallery, in the squat La Générale in Belleville and at the Kadist Art Foundation in Montmartre. In May 2007, the City of Paris invited Bétonsalon to continue its activities on the ground floor of the Flour Storage, one of the buildings belonging to the University Paris Diderot - Paris 7, recently inaugurated in the Masséna district of the ZAC Paris Left Bank.

In these surroundings, Bétonsalon seeks to establish a space for work, discussion, and experimentation, principally in the research and intellectual production of diverse disciplines: contemporary art, performance, cinema, science... One of our major stakes is to investigate the question of transmission, by seeking to undermine pre-established modes in order to open up the possibility of a shared experience. In a city where collective propositions are few and far between, we strive to create a place for productive encounters. We'll take advantage of this editorial, then, to articulate a strategy: collaborating with a university to found an artist residency within a scientific laboratory, based on a concentrated process of common work.

For the opening, we hope to pursue a reflection initiated by the *Proposal for a Seminar* (Proposition de colloque) in April 2007, where language in art, as an auto-structuring and generative force of social ties, formed the core concern of a colloquium organized by Anna Colin and myself at the Kadist Art Foundation. The opening exhibit, entitled *In the Stream of Life* and realized in collaboration with Christophe Gallois, explores notions of orality and theatricality that accompany the transmission of the art experience. *In the Stream of Life* aims to instigate a dialogue facilitating the circulation of interpretations and ideas tied to the "open work" of Umberto Eco.

"Since the phenomena are no longer tied to one another by a term-to-term determination, it is up to the listener to place himself deliberately in the midst of an inexhaustible network of relationships and to choose for himself, so to speak, his own modes of approach, his reference points and his scale, and to endeavor to use as many dimensions as he possibly can at the same time and thus dynamize, multiply, and extend to the utmost degree his perceptual faculties." (Henri Pousseur, in Umberto Eco, *The Open Work*, 1965).

The publication *BS* will appear for the opening of each new project, assembling contributions involving current, past and future activities, notably through carte blanche and interviews. The first issue of *BS* includes a presentation of the project *In the Stream of Life*, carte blanche to the Paris-based curatorial collective L'Ambassade, which has worked with M. K. Abonnenc, and an interview with the artist Gyan Panchal on his residency in the INSA School of Engineering in Rouen. We have also chosen to reproduce a text entitled *The Information Man*, first published by the artist Edward Ruscha in 1975, for its insights into art's primary mode of circulation: the book. Happy reading.

Mélanie Bouteloup



Lawrence Weiner, *Plowmans Lunch*, 1982  
Photographie du tournage/Photograph of the shooting  
Production de Appel arts centre, Amsterdam

# In the Stream of Life

Si la pratique de Lawrence Weiner est basée sur l'utilisation du langage comme medium, prenant la forme d'annotations textuelles, l'artiste n'a cessé, depuis le milieu des années soixante, d'expérimenter différents modes de présentation pour ses œuvres : celles-ci sont peintes sur les murs de lieux d'exposition, placées dans l'espace public, publiées dans des livres, mises en page sur des posters, ou encore insérées dans des pièces musicales, des vidéos ou des films. Ces différents supports de présentation correspondent à autant de possibilités d'activer l'œuvre, en référence au postulat que Weiner définit en 1968 selon lequel ses œuvres peuvent, de manière équivalente, être réalisées par l'artiste, par une autre personne, ou ne pas être fabriquées. Weiner utilise également la capacité qu'a le langage, plus que tout autre matériau, à changer de signification selon le contexte dans lequel il est placé.

« An idea only has meaning in the stream of life » [une idée n'a de sens que dans le flot de la vie] : ces mots, extraits d'un dialogue de son film *Plowmans Lunch* (1982), traduisent la volonté de Weiner d'approcher ses œuvres en termes de circulation. Son intérêt pour le medium du film est par exemple marqué par un souhait d'insérer ses œuvres textuelles, appelées *statements*, au sein de structures narratives. Les dialogues de son premier film *A First Quarter* (1972) se composent ainsi exclusivement d'œuvres créées précédemment par l'artiste : quelques deux cent cinquante *statements*, tels que *TO AND FRO. FRO AND TO. AND TO AND FRO. AND FRO AND TO.* ou *ONE QUART EXTERIOR INDUSTRIAL GREEN ENAMEL THROWN ON A BRICK WALL* y sont lus, récités, mis en scène, ou peints par les différents personnages du film. À travers l'insertion de ces œuvres dans une structure cinématographique, Weiner montre également son désir de confronter l'œuvre à un contexte dans lequel les questions de production et de distribution occupent une place centrale. Interrogé sur les motivations qui l'ont poussé à réaliser ses premiers films, Weiner répond : « Je voulais une situation qui me permettrait de sortir de la tour d'ivoire du studio, où toutes les décisions sont prises par l'artiste. Avec mes films, je me suis trouvé dans une position dans laquelle, comme il y avait des choses que je ne savais pas faire moi-même, je devais convaincre les autres que ça en valait la peine. »<sup>1</sup>

Dans son essai *Le Narrateur* (1936), Walter Benjamin, s'intéressant aux formes de la narration et du récit, met en lumière des enjeux qui peuvent être rapprochés de la manière dont Weiner appréhende la circulation de ses œuvres. Un des points centraux du texte de Benjamin est la distinction qu'il établit entre les notions de narration et d'information : si l'information est toujours accompagnée d'une explication – à la manière d'une légende pour une photographie – qui en restreint le sens et la portée, la narration se base au contraire sur la transmission d'une expérience et est caractérisée par différents processus d'appropriation et de circulation : « le conteur emprunte la matière de son récit à l'expérience : la sienne ou celle qui lui a été rapportée par autrui. Et ce qu'il raconte, à son tour, devient expérience en ceux qui écoutent son histoire. »<sup>2</sup> Information et narration se différencient également par les différents cadres temporels qu'elles mettent en œuvre. Là où l'information fait l'objet d'une temporalité limitée, où elle « ne survit pas le moment auquel elle était nouvelle »<sup>3</sup>, la narration jouit au contraire d'une temporalité chaque fois renouvelée. Un dernier point présent dans *Le Narrateur*, et qui a été au centre de nos intérêts dans la préparation du projet *In the Stream of Life*, est le fait que la notion de narration ne saurait se limiter à la parole : ce qui est en jeu, c'est avant tout un certain rapport à l'œuvre, pensée en termes d'activation et de circulation.

Prenant comme point de départ la manière dont Weiner approche la circulation de ses œuvres et la notion de narration telle qu'elle est développée par Benjamin, l'exposition *In the Stream of Life* s'intéresse aux modes de circulation de l'œuvre d'art. Comment une œuvre peut-elle être racontée ? Comment penser l'œuvre en termes de la circulation d'une expérience ? Comment concevoir la temporalité de l'œuvre sous l'angle d'une activation ? Si la notion d'oralité occupe une place centrale pour plusieurs œuvres dans l'exposition, une des directions prises au fil du développement du projet *In the Stream of Life* a été de s'intéresser à des pratiques qui, sans être basées sur l'utilisation du langage, mettent en œuvre des modes de narration et de circulation spécifiques. Voir la part d'oralité, la part narrative qui peut exister dans des œuvres qui ne sont pas directement liées à la parole.

L'artiste américain Ian Wilson se consacre depuis la fin des années 1960 à la discussion comme forme artistique ; discussions qu'il réalise dans différents contextes, privés ou institutionnels. Son œuvre *There is a Discussion* (1979) se présente sous la forme de l'inscription de ces mots sur un feuille blanche et fonctionne comme la trace, le compte-rendu minimal d'un échange dont on ne connaît ni le lieu, ni la date, ni le contexte. L'installation *Chalk Circle* (1968), un cercle de craie dessiné au sol, fait partie de la dernière série d'œuvres réalisées par Wilson avant qu'il n'oriente sa pratique vers la discussion comme cadre artistique. L'œuvre partage néanmoins plusieurs traits communs avec la forme de la discussion, notamment son caractère évanescent, presque immatériel. *La Pièce du souffleur* (2006) d'Aurélien Froment est une sculpture qui reprend la forme de l'élément scénique destiné à porter la voix des souffleurs pendant les représentations théâtrales. Muette, l'œuvre traduit

cependant la présence latente de la parole. Cette tension entre absence et présence de la voix est également en jeu dans le film 16mm de Jordan Wolfson. Le film présente la traduction en langage des signes, par un personnage cadré de telle manière qu'on ne voit pas sa tête, du discours final du film *Le Dictateur* de Chaplin. Contrastant avec le mutisme du film, le titre de l'œuvre, composé de la transcription écrite de l'ensemble du discours, se déploie sur une quarantaine de lignes.

Le projet *In the Stream of Life* s'intéresse également à des pratiques s'articulant autour de l'oralité, du conte, de la conférence comme modes d'apparition de l'œuvre. Les prises de parole de l'artiste Loreto Martinez Troncoso sont régulièrement présentées dans des entre-deux temporels, par exemple après la représentation d'un autre artiste, ou immiscées au sein d'un programme de performances ou de projections vidéos. Ces interventions se concentrent le plus souvent sur le contexte lui-même, ainsi que sur la propre situation de l'artiste en train de parler devant une audience. Le projet *Bienvenue Chez Nous : Album de résidence* du duo Patrick Bernier et Olive Martin, réalisé en collaboration avec la conteuse canadienne Myriame El Yamani, est le récit conté d'une résidence que les artistes ont fait à Montréal en 2005. Les deux artistes approchent le conte – avec ce que cette forme implique en termes d'appropriation, tant par le narrateur que par le spectateur – comme moyen de rendre compte des éléments qui entourent l'œuvre, tels que le contexte, le temps de recherche et de production. En 1970, Günter Saree réserve, auprès d'une agence de voyage, un séjour touristique pour une idée. L'œuvre n'existe qu'à travers les documents – lettre de réservation, articles de presse, etc. – qui ont entouré sa réalisation, ainsi que sous la forme d'une rumeur qui en assure la pérennité. Enfin, articulant sa pratique autour de réflexions liées aux processus de pensée, de la construction de langage et des relations entre la parole et l'objet, notamment abstrait, Falke Pisano envisage le modèle de la conférence et de la lecture comme des espaces de dialogue entre la parole et la production d'objet.

La pratique de Ryan Gander est pensée comme le développement d'un réseau de connections et d'associations d'idées, développées dans le vaste champ des productions culturelles, mais également au sein de ses propres œuvres. Gander approche également l'exposition comme une temporalité à activer. L'œuvre présentée dans l'exposition est une inscription en tubes néons des mots « a phantom of appropriation », chacune des lettres qui composent le néon étant une copie conforme d'une lettre extraite d'un corpus d'œuvres en tubes néons d'autres artistes, parmi lesquels Claude Lévêque, Bruce Nauman et Robert Barry. Une fois installés, les tubes néons sont violemment détruits, et de nombreux débris de verre de différentes couleurs jonchent le sol. L'œuvre se construit autour d'un contenu manquant, et évoque un possible vandalisme dont l'exposition aurait fait l'objet. L'installation de Michel François *La sieste, la réserve, le monde et les bras* (1991) peut être présentée de différentes manières : l'installation se présente sous la forme d'une large étagère comportant trente-sept éléments/sculptures, chacun d'eux pouvant soit être disposé dans l'espace d'exposition, soit rester au repos sur l'étagère. L'œuvre illustre la manière dont l'artiste approche la temporalité de l'exposition : « les œuvres sont mobiles ; elles sont comme des éléments nomades, des parties d'un langage, des outils, des blocs de sens, des bribes de phrases toujours disponibles pour s'articuler les uns aux autres et créer de nouvelles connexions [...] L'exposition correspond à l'agencement de ces multiplicités. »<sup>4</sup> De la même manière, Clément Rodzielski joue des différentes possibilités d'assembler et d'exposer des images. *Retour chez les vivants* prend la forme d'une pile de feuilles A4 imprimées avec un motif identique, bombées de peinture si bien qu'elles semblent gelées dans la couleur. Une autre pièce dans l'exposition se compose d'une affiche exagérément punaisée – à tel point qu'on n'en perçoit plus le contenu – à une structure rappelant l'« idée » d'une porte. Les deux pièces mettent en valeur la manière dont Rodzielski aborde les différents éléments qu'il agence : « les choses existent parce qu'elles ne cessent d'être mises à l'écart, transformées, altérées ou biffées. Ce sont la persistance des éléments, leur condition d'apparition, ainsi que les détours qu'ils opèrent, qui inventent les relations entre les choses. »

Les œuvres de Maria Eichhorn et Simon Dybbroe Møller nous racontent leur propre histoire. Présentée comme une série de documents consultables par le public, *16 Factures* d'Eichhorn est une enveloppe comportant les facsimiles de l'ensemble des factures ayant servi à la production d'une œuvre au centre d'art Santa Monica à Barcelone en 2004. L'œuvre circule désormais sous la forme de ses traces administratives, mettant en valeur les différents éléments logistiques, financiers et institutionnels qui ont accompagné sa production. Intitulée *Performance*, la série de diapositives de Dybbroe Møller montre l'artiste, installé au milieu d'un public, photographié en train de sauter sur des diapositives disposées au sol. Les verres des quatre-vingts images projetées sont marqués par différentes formes de brisure, créant une tension, au fil des diapositives, entre la répétition de la même image et les variations des motifs des éclats de verre.

*What Happens in Halifax Stays in Halifax (In 36 Slides)* de Mario Garcia Torres prend comme point de départ une œuvre que l'artiste américain Robert Barry réalisa en 1969 avec un groupe d'étudiants canadiens, consistant en une idée imaginée et gardée secrète par le groupe. L'investigation de Garcia Torres prend moins la forme d'une tentative de percer ce secret que de rejouer l'œuvre, en rassemblant à nouveau le groupe. Ce processus d'activation de la pratique d'artistes de générations précédentes est également au cœur de la démarche de Yann Sérandour, dont les œuvres sont pensées comme des « interstices » dans la pratique d'autres artistes. Son livre *Thirty-six Fire Stations* est par exemple conçue comme un mix entre deux livres de l'artiste américain Edward Ruscha : *Twenty-six Gasoline Stations* et *Various Small Fires*. Il résulte, pour reprendre une expression de l'artiste, d'un « art de lecteur ».



Lawrence Weiner, *Plowmans Lunch*, 1982  
Photographie du tournage/Photograph of the shooting  
Production de Appel arts centre, Amsterdam

- 
1. Lawrence Weiner, « Show (ft) Tell », entretien avec Bartomeu Mari, in *Having Been Said*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004, p. 262, notre traduction
  2. Walter Benjamin, in *Œuvres III*, Gallimard, 2000, p. 121
  3. *ibid.*, p. 124
  4. Michel François, Interview avec Christine Macel, in *Les Cahiers du Mnam*, n°81, automne 2002

# In the Stream of Life

Though Lawrence Weiner's practice is based on the medium of language in the form of textual annotations, the artist has not ceased to experiment with alternative forms for his works since the mid-sixties: he has painted them on the walls of an exhibition space, placed them in public spaces, published them in books, printed them on posters, and even inserted them into music, videos, or films. Every different support corresponds to another possibility for activating the artwork, in reference to Weiner's postulate, defined in 1968, according to which works can be created analogously by the artist, or by someone else, or by no one at all. Weiner also exploits the capacity of language, more than any other material, to change meaning according to the context in which it is placed.

"An idea only has meaning in the stream of life": these words, excerpted from the dialogue of his film *Plowmans Lunch* (1982), articulate Weiner's desire to approach his work in terms of circulation. His interest in film is marked by an effort to inscribe his text works, called statements, into narrative structures. The dialogue from his first film *A First Quarter* (1972) are thus composed solely from the artist's earlier works: some two hundred and fifty statements, such as *TO AND FRO*, *FRO AND TO*, *AND TO AND FRO*, *AND FRO AND TO*, and *ONE QUART EXTERIOR INDUSTRIAL GREEN ENAMEL THROWN ON A BRICK WALL*, are read, recited, staged, and painted by different characters in the film. By inserting them into a cinematic structure, Weiner also shows his desire to confront his works with a context in which questions of production and distribution occupy a central seat. Asked about what motivated him to create his first films, Weiner responded, "I wanted a situation that would allow me to get out of the ivory tower of the studio, where all decisions are made by the artist. With my films, I found myself in a position where, since there were things that I didn't know how to do myself, I had to convince others that it was worthwhile."<sup>1</sup>

In his essay *The Storyteller* (1936), which concerns forms of narration and recitation, Walter Benjamin highlights stakes similar to those with which Weiner understands the circulation of his works. One of the central points in Benjamin's text is the distinction he establishes between narration and information: while information is always accompanied by an explanation that, like a caption for a photograph, constrains both its meaning and scope, narration, on the other hand, is based on the transmission of an experience and is characterized by different processes of appropriation and circulation: "The storyteller takes what he tells from experience – his own or that reported by others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale."<sup>2</sup> Moreover, information and narration are distinguished by the different time frames in which they take place. Whereas information exists within a limited temporality where it "does not survive the moment in which it was new,"<sup>3</sup> storytelling flows out of an ever-renewing temporality. Finally, in *The Storyteller* the notion of narration is not necessarily limited to the word: at stake above all is a certain relationship to the work, conceived in terms of activation and circulation.

Taking as a point of departure Weiner's approach to the circulation of his works and the notion of narration as developed by Benjamin, the exhibition *In the Stream of Life* concerns the modes of circulation for a work of art. How can a work be told? How can it be thought of in terms of the circulation of an experience? How can we imagine the temporality of a work from the angle of activation? While the notion of speech occupies a central place for many works in the exhibition, one of the directions taken during the development of *In the Stream of Life* was to investigate those practices which, without being based on the use of language, initiate specific modes of narration and circulation: the narrative part that can exist in works that are not directly linked to the word.

Since the end of the 1960s, the American artist Ian Wilson has been committed to discussion as an art form – discussions he initiates in different contexts, private or institutional. In his work *There is a Discussion* (1979), these same words appear printed on a white piece of paper that functions like a trace, the minimal record of an exchange of which we know neither the location, nor the date, nor the context. The installation *Chalk Circle* (1968), a circle of chalk drawn on the floor, is part of the last series of works by Wilson before he oriented his practice toward discussion as an art form. The work nonetheless shares many traits with the form of discussion, notably its evanescent, almost immaterial character. Aurélien Froment's *La Pièce du souffleur* (The Prompter's Piece) (2006) is a sculpture that takes the form of the stage piece that hides the cue prompters during theater productions. Though mute, the work still conveys the latent presence of words. This tension between the absence and presence of the voice is similarly at stake in Jordan Wolfson's 16mm film. The film presents the sign language translation, by an individual framed such that we don't see her face, of the final speech from Chaplin's *The Great Dictator*. In contrast to the silence of the film, the title of the work, which is composed of the written transcription of the entire speech, unfolds over forty lines of text.



*In the Stream of Life* also investigates practices articulated around speech, the tale and the conference. The speeches of artist Loreto Martínez Troncoso are frequently presented in interstices, whether following another artist's presentation, or integrated into a performance program or video screening. These interventions focus most often on the context itself, as well as on the artist's own status when speaking in front of an audience. Patrick Bernier and Olive Martin's project *Bienvenue Chez Nous : Album de résidence* (Welcome to Our Home: Residency Album), created in collaboration with the Canadian storyteller Myriame El Yamani, is the narrated tale of the artists' residency in Montreal in 2005. The two artists approach the tale – and the appropriation, by the narrator as much as by the spectators, implicated in its form – as a way to record the elements that surround the work, such as the context, and periods of research and of production. In 1970, Günter Saree reserved a holiday trip for an idea through a travel agency. The work only exists through documentation – a reservation letter, press articles, and so on – that surrounded its creation, as well as in the rumor that guarantees its survival. Finally, articulating her practice around reflections on the process of thought, the construction of language and the relation, notably abstract, between language and object, Falke Pisano envisages the model of the conference and the lecture as spaces for dialogue between the word and the production of a product.

Ryan Gander conceives of his practice as the development of a network of connections and associations of ideas, developed in the vast field of cultural production, but also within his own works. Gander also approaches the exhibition as a time frame that requires activation. The work presented in this exhibition is the phrase “a phantom of appropriation” spelled out in neon tubes. Each of the letters that compose the phrase references a corpus of neon works by other artists, including Claude Lévêque, Bruce Nauman and Robert Barry. Once installed, the neon tubes are violently destroyed, and the colorful glass debris scattered across the floor. The work is constructed around a missing content, and suggests an act of vandalism targeting the installation. Michel François' installation, *La sieste, la réserve, le monde et les bras* (The Siesta, the Reserve, the World and the Arms) (1991) can take different forms: the installation is presented in the form of a large shelf holding thirty-seven elements or sculptures, each of which is either placed throughout the exhibition space or left on the shelf. The work illustrates how the artist approaches the exhibition's time frame: “The works are mobile; they are like nomadic elements, units of language, tools, blocks of sense, snatches of phrases always available to articulate each other and to create new connections [...] The exhibition corresponds to the organization of these multiplicities.”<sup>4</sup> In the same manner, Clément Rodzielski plays with the different possibilities of assembling and exhibiting his images. *Retour chez les vivants* (Return to the World of the Living) takes the form of a stack of papers printed with the same motif, spray-painted so thoroughly as to seem stuck together. Another piece in the exhibition is a zealously push-pinned poster – pinned to such a point that we can no longer read the content – tacked to a structure recalling the “idea” of a door. The two works highlight the manner in which Rodzielski addresses the different elements he organizes: “Things exist because they never cease to place themselves apart, transformed, altered or crossed-out. It is the persistence of elements and the ways in which they emerge, as well as the detours they introduce, that create the relations between things.”

The works of Maria Eichhorn and Simon Dybbroe Møller tell us their own stories. Presented as a series of documents available for consultation by the public, Eichhorn's *16 Factures* (16 Receipts) is an envelope containing the facsimiles of all the receipts involved in the production of an artwork in the Santa Monica Art Center in Barcelona in 2004. The work has since then circulated in the form of its administrative traces, highlighting the different logistical, financial and institutional elements that accompanied its production. Entitled *Performance*, Dybbroe Møller's series of slides shows the artist standing in the middle of an audience, photographed while as he tramples slides scattered on the floor. The surfaces of the forty-eight projected images are marked by myriad breaks and creases, creating a tension between the repetition of the image and the variations of the cracked glass motif.

*What Happens in Halifax Stays in Halifax (In 36 Slides)* by Mario Garcia Torres takes as a starting point a work that the American artist Robert Barry created in 1969 with a group of Canadian students, which consisted of an idea brainstormed and kept secret by the group. Garcia Torres' investigations is less an attempt to penetrate the secret than a reply to the work through a reunion of the original group. Activating the artistic practice of artists from previous generations is also at the core of Yann Sérandour's process, whose works are conceived as “interstices” in the practice of other artists. He conceived his book *Thirty-six Fire Stations*, for example, as a hybrid of two books by the American artist Edward Ruscha : *Twenty-six Gasoline Stations* and *Various Small Fires*.

---

1. Lawrence Weiner, “Show (8) Tell”, interview by Bartomeu Mari, in *Having Been Said*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit, 2004, p. 262

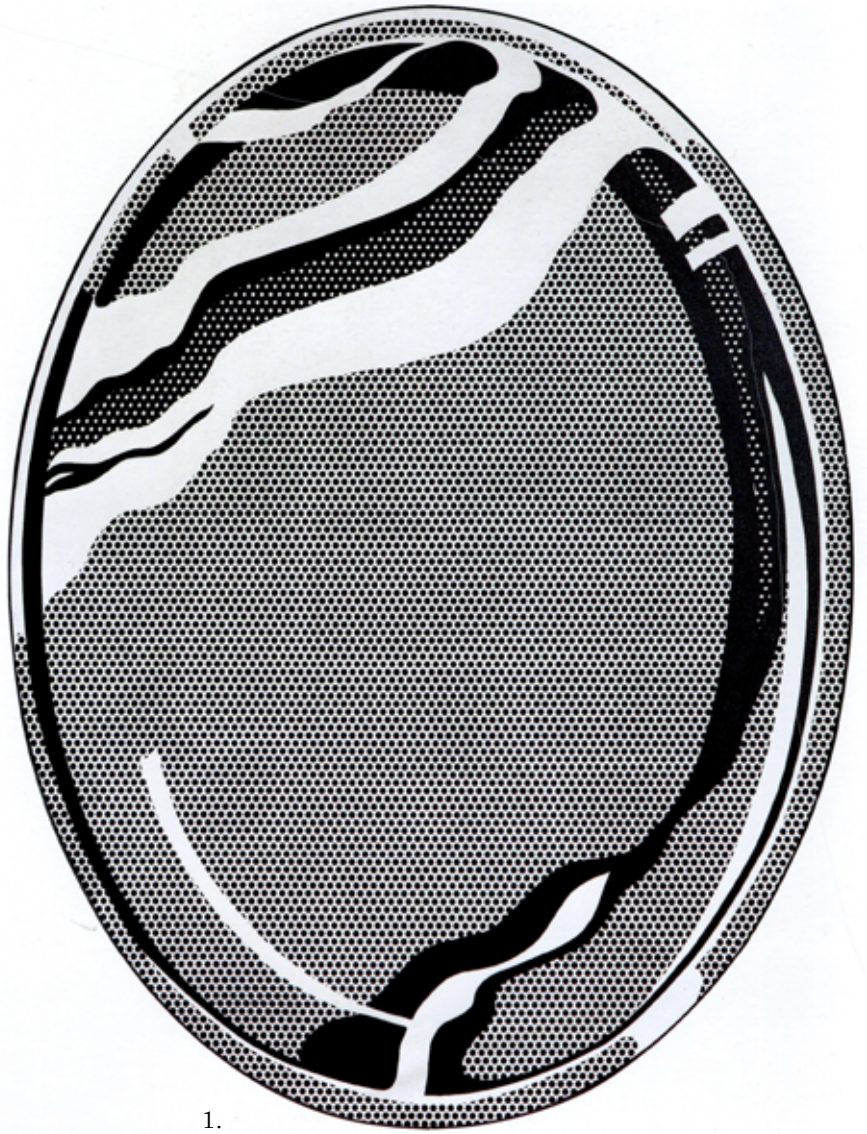
2. Walter Benjamin, in *Illumination*, Pimlico, London, 1999, p. 87

3. *ibid.*, p. 89

4. Michel François, Interview with Christine Macel, in *Les Cahiers du Mnam*, n°81, autumn 2002, our translation

I AM AWARE OF WHL

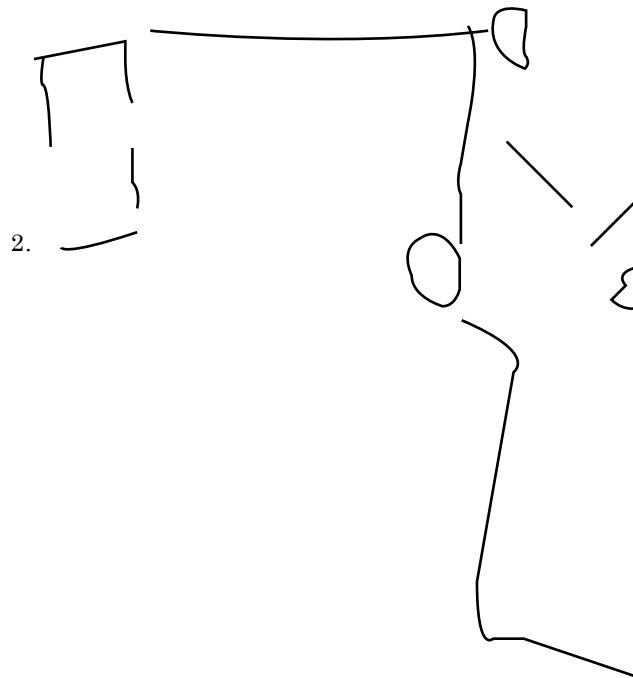
AT YOU HAVE DONE



1.



3.



2.

THE TRUTH WILL BE KNOWN  
WHEN THE LAST WITNESS IS DEAD

---



4.

0. Douglas Gordon, *Letter (Number 2)*, 1991, lettre et texte mural/ letter and wall text. 1. Roy Lichtenstein, *Mirror #1*, 1969, huile et magna sur toile/ oil and magna on canvas, 152 x 122 cm. 2. Stanley Brouwn, *This Way Brouwn, February 25th and 26th 1961*, feutre sur papier/ marker on paper. 3. Stefano Maderno, *Sainte Cécile du Trastevere* (détail), 1599, marbre/marble. 4. Alfred Hitchcock/Universal, *Psychose/Psycho*, photographie d'exploitation du film/exploitation photograph, 1959.

## A STORY NOT TO PASS ON

---

« Au nombre des films que je n'ai jamais vus, il n'y a pas seulement *Octobre*, *Le Jour se lève* ou *Bambi*, il y a l'obscur *Kapo*. Film sur les camps de concentration, tourné en 1960 par l'Italien de gauche Gillo Pontecorvo, *Kapo* ne fit pas date dans l'histoire du cinéma. Suis-je le seul, ne l'ayant jamais vu, à ne l'avoir jamais oublié ? Car je n'ai pas vu *Kapo* et en même temps je l'ai vu. Je l'ai vu parce que quelqu'un - avec des mots - me l'a montré. Ce film, dont le titre, tel un mot de passe, accompagna ma vie de cinéma, je ne le connais qu'à travers un court texte : la critique qu'en fit Jacques Rivette en juin 1961 dans les *Cahiers du cinéma*. C'était le numéro 120, l'article s'appelait 'De l'abjection', Rivette avait trente-trois ans et moi dix-sept. Je ne devais jamais avoir prononcé le mot 'abjection' de ma vie.

Dans son article, Rivette ne racontait pas le film, il se contentait, en une phrase, de décrire un plan. La phrase, qui se grava dans ma mémoire, disait ceci : 'cependant, dans *Kapo*, le plan où Riva se suicide, en se jetant sur les barbelés électrifiés : l'homme qui décide, à ce moment, de faire un travelling avant pour recadrer le cadavre en contre-plongée, en prenant soin d'inscrire exactement la main levée dans un angle de son cadrage final, cet homme n'a droit qu'au plus profond mépris.' Ainsi un simple mouvement de caméra pouvait-il être le mouvement à ne pas faire. Celui qu'il fallait - à l'évidence - être abject pour faire. À peine eus-je lu ces lignes que je sus que leur auteur avait absolument raison. »

Pas besoin de parler morale, abjection ni de refaire le débat. Là où la leçon de Serge Daney via Rivette nous intéresse, c'est qu'il pose ici cet exemple critique comme fondement de sa méthode. Dans le même texte, il rendra hommage à ses pères d'écriture : André Bazin pour sa vision du cinéma comme art de l'enregistrement, Jacques Rivette pour son écriture incisive, Jean Douchet pour sa folie interprétative. Tous ont travaillé à FONDER UNE PAROLE A PARTIR DES FILMS.

Revenons sur Jean Douchet : « féru de sciences occultes, il tente en effet d'appliquer aux films une méthode s'apparentant à la résolution d'énigmes. Le cinéma est défini comme un des modes de la connaissance (du monde, du réel) et la critique est un art du déchiffrement. Au centre de l'analyse est le secret. » La définition que Rivette donne ailleurs de l'acteur pourrait s'appliquer au film dans son en-

tier : « c'est un noeud de forces et d'actes. » Le film est un noeud à défaire, non pas dans son récit mais dans sa fabrication même. Cette recherche part à rebours de la vision du film pour remonter vers son moment de création, son secret, disséminé dans ses étapes de créations (écriture, tournage, montage) qui ont laissé des indices dans l'image. Mais Douchet suppose une blessure intime en point d'origine, une blessure qu'il situe chez l'auteur - variation encore trop littéraire sur le mythe de l'inspiration. Et si l'on déplaçait la blessure chez le spectateur ! Et si l'expérience du film était le moteur de l'enquête et le film le terrain de l'enquête.

Serge Daney évoque un certain plaisir de la terreur devant le documentaire *Nuit et brouillard* comme devant *Psychose* de Hitchcock : « Le film nous terrorisait le plus normalement du monde. Et puis, vers la fin, il y a une scène sur laquelle ma perception glisse, un montage 'à la six quatre deux' d'où n'émergent que des accessoires grotesques : une robe de chambre cubiste, une perruque qui tombe, un couteau brandi. » Le film est identifié à l'expérience que le spectateur en fait, à son émotion. Cette émotion subie est le noeud à défaire. « Il s'agit au fond de surmonter la peur d'y voir clair, car il y a va de la peur intrinsèquement au cinéma. On sait le lien imprescriptible du cinéma et de la peur. A la base gît le défi de tout voir, de tout soutenir du regard. » Quand la logique du film noir rejoint celle du documentaire !

La méthode de Rivette/Daney permet de sortir de la fusion avec le film et de revenir à soi. Rivette met d'un côté ce qui arrive (une femme meurt) et de l'autre, un mouvement de caméra. Il coupe en deux ce qui fusionne dans l'émotion. Il tranche dans le corps hybride du plan. Cela rappelle étrangement le mythe psychanalytique de la scène primitive, où l'enfant observe ses parents dans l'acte sexuel. Il y voit un noeud de corps emboîtés et indiscernables. Difficilement visibles, soit par mauvais cadrage, soit par le trouble vécu par le témoin de la scène. Ce point de vue de l'enfant, DEPUIS LE LIEU DE CELUI QUI EST LE PRODUIT DE CET ACTE, c'est le spectateur du film. Un point de vue qui vient après et qui s'élabore par le récit qu'il fait du film. La blessure est dans cette coupure entre soi pendant le film et soi après le film.

## A STORY NOT TO PASS ON

---

“Among the films I’ve never seen, there’s not just *October*, *Le Jour se lève* (Daybreak) or *Bambi*, there’s the little-known film *Kapo*. A film about concentration camps, shot in 1960 by the leftist Italian Gillo Pontecorvo, *Kapo* doesn’t even mark a date in the history of cinema. Am I alone, having never seen it, to nonetheless never forget it? Because I haven’t seen *Kapo*, and yet, I have. I’ve seen it because someone – with words – showed it to me. This film, whose title followed my life in cinema like a password, I only know through a short text: the review written by Jacques Rivette in June of 1961 in *Cahiers du cinéma*. It was in issue 120, and it was called ‘On Abjection.’ Rivette was thirty-three years old, and I was seventeen. I had never before even said the word ‘abjection’ in my life.

In his article, Rivette doesn’t recount the film’s narrative; instead he settles, with one sentence, on describing a shot. That sentence, ever since engraved on my memory, said the following: ‘however, in *Kapo*, there is a shot in which Riva kills herself by throwing herself on the electric fence: the man who decides, at that very moment, to use a tracking shot to reframe the cadaver from below, while taking care to precisely inscribe the raised hand in the angle of his final frame, this man deserves only the most profound contempt.’ Thus a simple shift of the camera could be the very movement one must not do. A shift, apparently, that only an abject person would do. I had barely finished reading these lines before I knew that their author was absolutely right.”

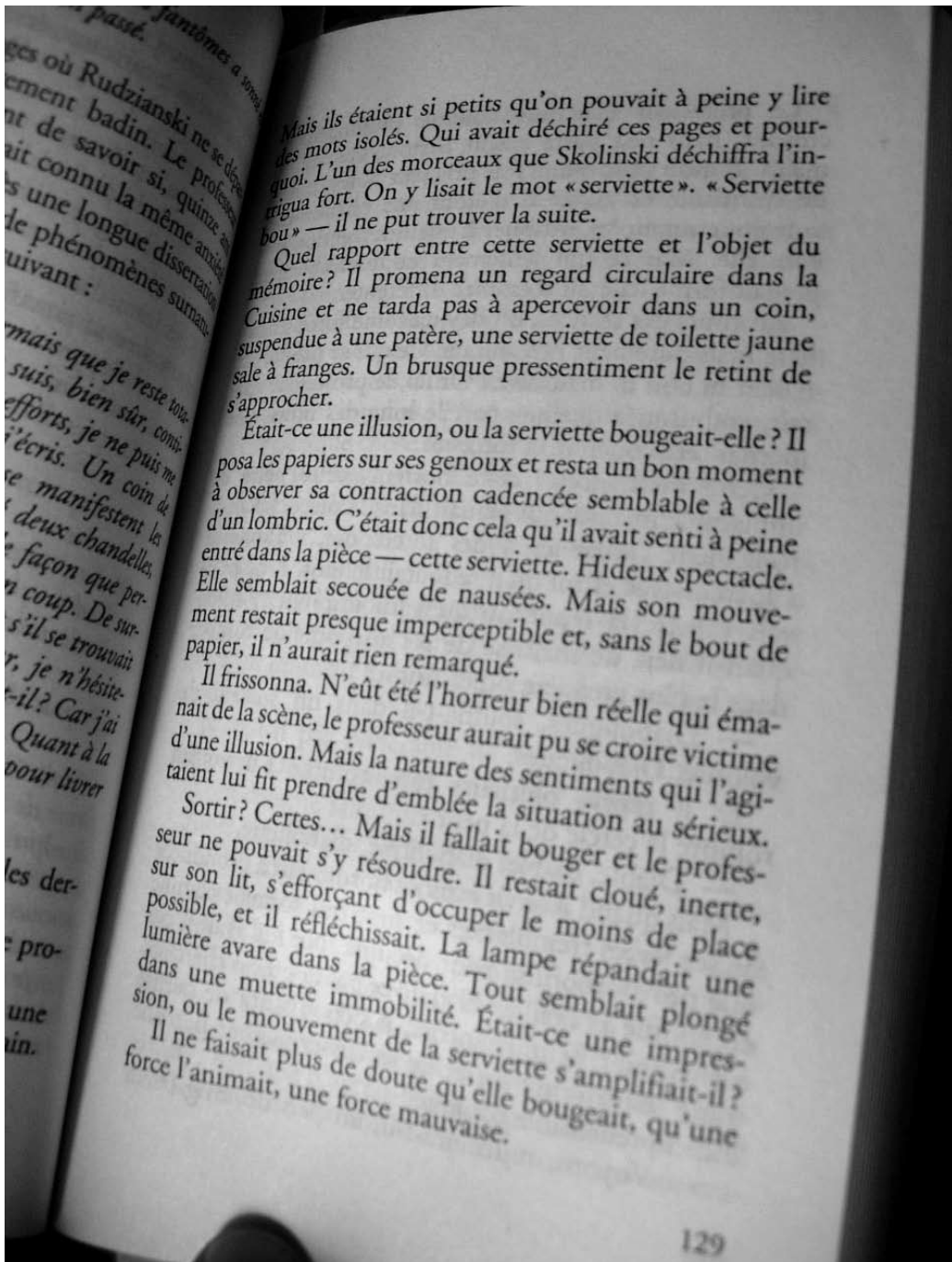
No need to speak about morality or abjection, nor to perform the argument again. The lesson of Serge Daney via Rivette interests us because he presents this critical example as fundamental to his method. In the same text, he honors his forefathers of writing: André Bazin for his vision of cinema as the art of recording, Jacques Rivette for his incisive writing, Jean Douchet for his idiosyncratic interpretations. All of them worked to FOUND A SPECIFIC DISCOURSE FOR FILM.

Let’s go back to Jean Douchet: “occult aficionado, he essentially tries to apply to film a method that belongs to the resolution of enigmas. He defines cinema as one of the modes of knowledge (of the world, of the real) and criticism as an art of decipherment. At the center of the analysis is the secret.” The definition that Rivette gives for the actor could be applied to the film as a whole: “it’s a

knot of forces and actions.” A film is a knot to untie, not so much in its telling but in its production. This process leaves off from the viewing to circle back toward its moment of creation, its secret, disseminated throughout the stages of production (writing, shooting, editing) that left their indices on the image. But Douchet assumes that a subtle wound exists at the source, a wound located in the author – an overly literary variation on the myth of inspiration. And if one transferred the wound to the spectator! And if the experience of a film was the motor of investigation and a film the site of investigation!

Serge Daney draws a certain pleasure from fear with the documentary *Nuit et brouillard*, like with Hitchcock’s *Psycho*. “The film terrorized us in the most predictable way. Then, toward the end, there is a sequence that unpins my vision, a scattered montage composed only of grotesque accessories: a cubist dressing gown, a falling wig, a brandished knife.” The film is defined by the spectator’s experience of it, by his emotional reactions. This emotional incident is the knot to unite. “In the end, it is about surmounting the fear of seeing clearly, because cinema intrinsically entails fear. We sense the ineluctable bond between cinema and fear. At its core lies the challenge to see everything, to hold everything before the gaze.” Where film noir meets documentary!

Rivette/Daney’s method allows the viewer to detach from the film and come back to himself. Rivette places the events on one side (a woman dies) and the camera’s movement on the other. He divides into two what emotion fuses into one. He slices into the hybrid body of the shot. Oddly, this recalls the psychoanalytical myth of the primitive scene, where the child observes his parents in a sexual act. He sees a knot of bodies, heaped on top of each other, indistinguishable. Barely visible, either from unskilled framing or from the blur experienced by the witness to the scene. This child’s point of view, AS THE VERY PRODUCT OF THAT ACT, is the film spectator’s. A point of view that comes with retrospect and develops with the description he produces. The wound is in the division between the self during the film and the self after the film.



1.

1. Witold Gombrowicz, *Les Envoûtés*, Gallimard, Paris, 1939.
2. Caroline Martel, *Le Fantôme de l'opératrice*, 2004, photogramme d'archive extrait du film/filmstill
3. Robert Smithson, *Partially Buried Woodshed*, 1970.



# DUG UP AND/OR DUG OUT

---



2.



3.

# Entretien avec Gyan Panchal

Implanté au cœur de l'Université Paris 7 qui rassemble majoritairement des départements scientifiques, Bétonsalon souhaite répondre à ce nouveau contexte en mettant en place une résidence d'artiste au sein de l'université. Ce projet a pour ambition de développer un espace de dialogue entre art et science, avec pour terrain commun la notion d'expérimentation. Mélanie Bouteloup et Christophe Gallois s'entretiennent avec l'artiste Gyan Panchal qui a été en résidence à l'INSA – l'Institut National des Sciences Appliquées – à Rouen de janvier à mai 2007.

*Mélanie Bouteloup : Dans le cadre de la résidence à l'INSA, tu as réalisé, en collaboration avec sept étudiants du département de Chimie fine et ingénierie, une œuvre consistant en une structure synthétique, faite de différents polymères, dont la forme rappelle les carottes de forage réalisées par les scientifiques pour prélever et analyser des éléments du sol. Avais-tu, avant de commencer la résidence, une idée précise de la forme que prendrait cette pièce?*

Gyan Panchal : Du concept initial jusqu'au résultat final, après cinq mois de résidence, le projet a évolué, et le résultat n'a ni la forme ni même le contenu auxquels je m'attendais. Mon idée de départ était de réaliser une carotte, sur le modèle des carottes géologiques, constituée uniquement de matériaux de synthèse, comme si un sol composé de strates de polymères ou de plastiques avait été foré. La pièce, intitulée *Cohrl*, est le fruit de diverses expérimentations effectuées tout au long de cette période de résidence. Elle fonctionne en fait comme une accumulation d'expériences.

L'œuvre est un cylindre plein composé de différents segments de dimensions variées. Ces segments reproduisent, de manière quasiment hyperréaliste, les strates d'une carotte géologique : c'est une succession de couches irrégulières, comportant différentes cassures et brisures. Certains endroits sont très denses en matière, tandis que d'autres comportent plus de bulles d'air. Nous avons au final un objet qui ressemble à une carotte glacière, ce type de carottes composées principalement de glace et d'air avec lesquelles les scientifiques étudient les cycles géologiques et la météorologie. La carotte réalisée à l'INSA est caractérisée par des variations de transparence et d'opacité, et passe du blanc, du blanc cassé, du bleu jusqu'au gris, le tout rappelant quelque chose d'à la fois minéral et liquéfié.

*Christophe Gallois : Dans la note d'intention que tu as rédigée au début de ta résidence, tu décris ton projet comme un moyen d'explorer, avec les étudiants scientifiques, « les notions d'évolution, d'origine et d'invention, dans le champ des plastiques ». Tu parles également de la possibilité d'imaginer collectivement la structure de la carotte et tu évoques même l'idée de fiction, la carotte devenant le moyen d'analyse scientifique d'une « évolution fictionnelle ». As-tu conçu ton projet initial par rapport à sa capacité à fonctionner comme un terrain d'exploration commune ?*

GP : Le travail collectif s'est principalement construit autour des nombreuses expériences réalisées par moi-même et par les étudiants impliqués dans le projet et qui ont abouti à des résultats souvent accidentels. Les étudiants avaient une approche beaucoup plus scientifique que moi : plus de connaissances techniques, plus de parcimonie, plus de mesure, notamment dans l'usage des matériaux et dans les gestes. De mon côté, j'étais davantage dans l'expérimentation, ayant en tête l'idée que cet objet constituerait au final la somme, la condensation de toutes ces expériences. Dans ce contexte, la carotte géologique s'est développée comme le moyen de visualiser les étapes de la résidence. Par extension, elle fonctionne en fait comme le prélèvement d'un contexte précis – l'INSA de Rouen – à un temps donné, comme si j'avais extrait de cette résidence un élément qui en serait sa mesure.

*MB : L'œuvre que tu as réalisée dans le cadre de ta résidence s'inscrit de manière assez évidente dans l'ensemble de ta démarche plastique. Les questions liées aux matériaux, à leurs origines et leurs devenir, mais aussi aux sciences, sont au cœur de nombreuses de tes œuvres. Une pièce telle que *Uoel* (2006) associe par exemple du polystyrène à du pétrole brut, faisant se confronter ces deux matériaux, travaillant dans la zone de conflit entre le naturel et l'artificiel. Au-delà des compétences scientifiques qui ont été nécessaires à la réalisation de ton œuvre à l'INSA, *Cohrl* introduit-elle des éléments nouveaux dans ta pratique ?*

GP : *Cohrl* se situe à la fois en lien direct et en périphérie de ma pratique. Je la rapprocherais d'avantage d'une autre de mes pièces, le dessin des éléments, qui est une sorte de diagramme dessiné directement au mur représentant la superposition de tous les symboles issus de la table des éléments : oxygène, carbone, hydrogène, etc. On se retrouve face à une somme de signes qui, ayant à l'origine un sens, un ordre, une classification déterminés, sont, dans ce dessin, « jetés » tels quels au mur, formant une masse qui évoque un matériau impossible, ou plutôt un matériau qui serait le monde lui-même.

La carotte fonctionne un peu de la même manière. Elle pourrait presque constituer la somme de toutes les pièces que j'ai réalisées jusqu'à présent, comme si celles-ci s'étaient accumulées en strates et qu'en avait été fait un prélèvement. *Uoel* se situe plutôt dans une dualité pétrole brut/matière synthétique, basée sur le fait qu'un élément



Gyan Panchal, *Cohrl*, 2007

organique peut être à l'origine d'une matière complètement synthétique. Un point qui m'intéressait également était le fait que ces deux éléments, bien qu'ayant la même origine, ne pouvaient plus rentrer en contact : le pétrole brut ne sèche pas sur le polystyrène, ce dernier étant un matériau hydrophobe. Les deux matières, l'une noire et l'autre blanche, coexistent mais ne rentrent plus en contact. Ces questions de contact, de coexistence, de relation possible ou impossible, de brisure, se retrouvent à plusieurs niveaux dans *Cohrl*.

*CG : A une question concernant son rôle joué pendant les performances organisées par E.A.T. (Experiments in Art and Technology) – un programme de collaboration entre artistes et ingénieurs aux Etats-Unis dans les années soixante – un des ingénieurs participant au projet, Herb Schneider, répondit : « mon rôle pendant les performances était principalement de croiser les doigts ! ». En plus de mettre l'accent sur l'aspect expérimental de la collaboration, cette affirmation met en lumière différentes questions concernant l'implication des scientifiques dans ce type d'initiative : où commence et où s'arrête leur rôle dans le projet ? On voit assez clairement ce que peut apporter un scientifique à un artiste en termes de compétences ; est-ce que ta résidence t'a donné des pistes sur ce que peut apporter un artiste au monde scientifique ?*

GP : Ce que l'équipe m'a apporté pendant la résidence, c'est une façon de faire, de travailler, des points de vue, qui sont souvent aux antipodes de ma méthode de travail. J'ai été confronté à une méthodologie scientifique qui consiste à poser des problèmes précis, à établir des protocoles, une méthodologie qui ne correspond pas à la manière dont je travaille habituellement. Je pense que *Cohrl* visualise très clairement cette dualité : d'un côté, quelque chose d'assez ordonné et calculé, de l'autre une démarche plus intuitive. Le fait que le problème posé n'avait pas à proprement parler de solutions puisque nous travaillions dans le cadre d'une recherche artistique, était également très intéressant. Les discussions avec les étudiants ont souvent tourné autour de ce paradoxe : nous sommes dans une recherche, mais cette recherche n'a pas de but. Il n'existe pas un objet qui serait la solution au problème posé. À un niveau méthodologique, je pense que cette résidence a été très enrichissante des deux côtés, l'équipe de scientifiques apportant une régularité et des tentatives précises de définitions, tandis que de mon côté j'étais amené à relativiser toutes ces données scientifiques, à distiller une certaine part de doute, de recul, de relativité sur ces définitions. Dans le cadre de ces expériences sur les matériaux, nous nous sommes retrouvés confrontés à des éléments qui n'étaient pas de l'ordre de la mesure, tels que l'accident ou l'aléatoire. Pour les étudiants de l'INSA qui se destinent à être ingénieurs, l'expérience d'un projet extérieur au domaine scientifique peut les amener à approcher un nouveau contexte sous l'angle de l'expérience précisément, et non pas en termes d'un programme à appliquer.

*CG : Ta résidence s'est étalée sur cinq mois, avec différents temps forts. Etais-tu satisfait de cette temporalité ? Peux-tu nous donner plus de détails sur l'organisation et le déroulement de ton travail ?*

GP : Il n'y avait pas de rendez-vous imposés. Je n'étais pas présent toutes les semaines, mon agenda suivant de manière plus ou moins précise celui des étudiants. Ces temps en dehors de la résidence permettaient de prendre un peu de recul concernant les éventuels problèmes et, si nécessaire, de repartir sur de nouvelles bases. La résidence n'était pas accompagnée d'une obligation de résultats, ce qui a permis une certaine part de liberté. Pourtant, l'organisation était assez cadrée : un groupe d'étudiants avait été préalablement défini, des photographies et des notes ont été prises régulièrement tout au long du processus et un site internet sur la résidence devrait bientôt voir le jour.

L'investissement des personnes impliquées dans le projet était quotidien, et même des professeurs extérieurs au projet ont participé. J'ai par exemple eu de très bonnes discussions sur l'art et l'abstraction avec plusieurs personnes. Même si certaines personnes ne comprenaient pas complètement ma démarche artistique, tout le monde était très curieux. Ces personnes m'apportaient différents points de vue. Par exemple, suite à un problème d'oxydation des matériaux, elles m'ont proposé trois ou quatre solutions : mettre de l'azote, faire le vide dans l'étuve, etc. Mon expérience avec le verrier de l'institut a également été très belle. C'est un homme adorable qui comprenait très vite mes besoins. Il m'a par exemple aidé à fabriquer mes propres outils pour la réalisation de la pièce. Toutes ces personnes formaient un réseau de compétences qui s'est mis en place progressivement. Rien n'aurait pu se faire sans elles.

*MB : Comme tu le sais, nous avons le projet de développer une résidence d'artiste en partenariat avec l'Université Paris 7. Quels sont selon toi les éléments importants pour qu'une résidence soit réussie ?*

GP : Au niveau scientifique, l'enjeu est de mettre en adéquation un milieu, possédant des compétences et ses savoirs spécifiques, avec un projet artistique qui ne peut pas, au départ, être totalement défini. C'est sur ces termes que peut s'initier une résidence productive : prendre en compte l'expérimentation, l'aléatoire, l'accident, l'erreur, pour tendre collectivement vers un même but sans que ce but soit complètement défini. C'est important également qu'il n'y ait pas de cahier des charges précis. Il faut une confiance mutuelle sans obligation de résultats. Du côté de l'artiste, il s'agit aussi de travailler sans « petites mains », c'est-à-dire de ne pas considérer la relation avec les étudiants sous l'angle de l'assistance technique. Comment le projet peut-il permettre une forme d'ouverture ? Les artistes, y compris ceux qui travaillent sur l'expérimentation, ont souvent tendance à vouloir tout contrôler. Il faut conserver une certaine forme d'ouverture et une envie de parler de son travail avec les autres, de faire comprendre des choses qui peuvent paraître évidentes, mais qui permettent parfois de mettre en lumière des terrains communs entre les différentes disciplines.



Gyan Panchal, *Cohrl*, 2007

# Interview with Gyan Panchal

Located at the heart of University Paris 7, the principally grouping of the University's science departments, Bétonsalon strives to respond to its new context by initiating an artist residency within the university. This project aims to develop a space for dialogue between the arts and the sciences, based upon their common ground of experimentation. Mélanie Bouteloup and Christophe Gallois interview artist Gyan Panchal who recently completed a residency at INSA – the National Institute for Applied Sciences in Rouen – from January to May 2007.

*Mélanie Bouteloup: During your residency at INSA, you created, in collaboration with seven students from the Chemical Engineering department, a work consisting of a synthetic structure made from different polymers, whose form recalls the drill cores used by scientists to extract and analyze soil samples. Before you began the residency, did you have a precise idea of the form that this piece would take?*

Gyan Panchal: From the initial concept to the final result, the project evolved over the five months of the residency, and the result has neither the form nor even the content I expected. My initial idea was to create a core, modeled on geological drill cores, made exclusively from synthetic materials, as if someone had drilled a plot of earth composed of polymer or plastic strata. The piece, entitled *Cohrl*, is the fruit of many experiments performed throughout the residency. It works, in fact, like the accrual of an experience.

The work is a full cylinder made from different segments of variable dimensions. These segments reproduce, in a hyperrealist manner, the strata of a geological drill core: there's a succession of irregular layers, each containing different cracks and breaks. Certain parts are very dense, while others have more air bubbles. We ended up with an object that resembles a glacial drill core, the type of core mostly composed of ice and air, which scientists use to study geological and meteorological cycles. The drill core created at INSA varies in transparency and opacity, and changes from white, to off-white, to blue, to grey, the ensemble recalling something both mineral and liquefied.

*Christophe Gallois: In the statement of intent you drafted at the beginning of the residency, you describe your project as a way to explore, with science students, "the notions of evolution, origin and invention in the field of aesthetics." You also speak about the possibility of collectively imagining the structure of the drill core and you even evoke the idea of fiction, the drill core becoming the means for a scientific analysis of a "fictional evolution." Did you think about the initial project in terms of its capacity to function as grounds for a common exploration?*

GP: The collective work is principally built around numerous experiments done by myself and by the students involved in the project that sometimes ended up with unexpected results. The students had a much more scientific approach than I did: they had more technical knowledge, were more careful and more exacting, notably in their use of materials and their gestures. From my end, I had more experience, having already in my head the idea that in the end, this object would constitute the sum or the condensation of all these experiments. In this context, the geological drill core developed like the means to visualize the stages of the residency. By extension, it functions rather like a sample from a precise context – the Rouen INSA – during a given time, as if I had extracted a sample from this residency with which to measure it.

*MB: The work you created during the residency inscribes itself rather obviously in your general aesthetic approach. Questions tied to materials, their origins and their futures, but also to science, are at the heart of many of your works. A piece like *Uoel* (2006), for example, combines polystyrene and crude petroleum, creating a confrontation between these two materials, working in the conflict zone between the natural and the artificial. Beyond the scientific skills required for the creation of your work at INSA, does *cohrl* introduce new elements into your practice?*

GP: *Cohrl* locates itself both directly within and on the periphery of my practice. I approach it even more directly in another one of my pieces, the elements drawing, which is a sort of diagram drawn directly onto a wall that superimposes all the symbols of the table of elements: oxygen, carbon, hydrogen, and so on. You find yourself facing a collection of signs that, though they originate in a rationale, an order, a calculated classification, are in this drawing "thrown up" indiscriminately on the wall, forming a mass that evokes an impossible material, or more so a material that would be the earth itself.

The drill core works pretty much in the same way. It could almost constitute the sum of all the pieces I've made so far, as if they had accumulated in strata that were then drilled for a sample. *Uoel* situates itself instead in the duality of crude petroleum and synthetic materials, based on the fact that an organic element can be the origin of a totally synthetic material. Something that also interested me was the fact that these two elements, even though they have the same origin, can no longer come into contact: the crude petroleum won't dry on the polystyrene, since polystyrene is a hydrophobic material. The two materials, one black, the other white, coexist but can never come into contact again. These questions of contact, of coexistence, of possible or impossible relationships, of ruptures, take place on multiple levels in *Cohrl*.

*CG: Questioned about his role in the performances organized by E.A.T. (Experiments in Art and Technology) – a collaborative program between artists and engineers in America in the sixties – one of the engineers participating in the project, Herb Schneider, responded, “My role during the performances was principally to cross my fingers!” In addition to highlighting the experimental aspect of the collaboration, this affirmation brings to the fore several questions concerning the involvement of scientists in this type of initiative: where does their role begin and end in the project? One can pretty clearly see what a scientist can offer an artist in terms of skills; did your residency show you ways in which an artist can offer something to the scientific world?*

GP: What the team offered me during the residency was a way of doing, of working, and a point of view, which were often antipodal to my work method. I was confronted with a scientific method that consisted in posing precise problems and establishing protocols, a methodology that does not correspond to the way I usually work. I think that *Cohrl* depicts this duality very clearly: on one hand, something rather ordered and calculated, and on the other hand, a more intuitive approach. The fact that the problem posed didn't really concern solutions since we were working in the context of artistic research, was similarly very interesting. The discussions with the students were often about this paradox: we are researching, but this research has no endpoint. There is no object that could be the solution to the problem posed. On a methodological level, I think that this residency was really enriching on both sides; the team of scientists brought a discipline and precise attempts at definitions, while from my side, I was there to place all this scientific data in perspective, to distill a certain degree of doubt, of distance, of relativity on these definitions. Working within these experiments with materials, we found ourselves confronted by elements that weren't so much about measurement, such as accident or chance. For the INSA students studying to become to be engineers, the experience of a project outside the scientific domain can lead them to approach new contexts from the angle of pure experimentation, rather than in terms of applied science.

*CB: Your residency lasted six months, with periods of intense work. Were you satisfied with the duration? Can you give us some details on the organization and the process of your work?*

GP: There were no imposed meetings. I wasn't there every week, and my schedule more or less followed that of the students. The time outside of the residency allowed me to take a little bit of distance from the potential problems and, if necessary, to approach them from new angles. The residency did not entail any obligation to produce results, which permitted a certain degree of liberty. Yet the organization was pretty rigid: a group of students had already been assembled, photographs and notes were taken regularly during the entire process and a website on the residency will soon be online.

The people involved showed a daily commitment to the project, and even professors outside the project participated. I had some really good discussions about art and abstraction with many of them. Even if some of these people didn't completely understand the artistic process, everyone was very curious. They offered me different points of view. For instance, following a problem with the oxidation of the materials, they proposed three or four solutions to me: introduce nitrogen, create a vacuum in the kiln, and so on. My experience with the school's glassblower was also really wonderful. He's a lovely man who very quickly understood my needs. For example, he helped me make my own tools to create the piece. All these people formed a network of skills that came into place gradually. I couldn't have done it without them.

*MB: As you know, we'd like to develop an artist residency in partnership with Paris 7 University. What do you think are the important elements of a successful residency?*

GP: At the scientific level, the issue is to balance a site, with skills and specific knowledge bases, with an artistic project that at the beginning can't be totally defined. These conditions can certainly lead to a productive residency: take into account experimentation, chance, accident and error, to reach collectively toward the same goal without entirely defining it. It's equally important that there are no predetermined goals. There must be a mutual confidence without any obligation to produce results. From the artistic side, you have to also work without “little helpers,” that is, you can't consider the students as mere technical assistance. How can the project facilitate an open exchange? The artists, including those who do experimental work, often tend to want control. They have to preserve a certain openness and willingness to talk about their work with others, to communicate things that might seem evident, but that also might reveal certain common grounds between different disciplines.

## bétonsalon

Centre d'art et de recherche

47-51 quai Panhard et Levassor  
Esplanade des Grands Moulins  
Rez-de-chaussée de la Halle aux Farines  
F- 75013 Paris

Adresse postale/Postal address:

37 boulevard Ornano  
75018 Paris

info@betonsalon.net

+33 (0)1.45.84.17.56

www.betonsalon.net

In the Stream of Life

17/11/2007 - 03/02/2008

Artistes/Artists: Patrick Bernier, Olive Martin et Myriame El Yamani, Simon Dybbroe Møller, Maria Eichhorn, Michel François, Aurélien Froment, Ryan Gander, Mario Garcia Torres, Loreto Martinez Troncoso, Falke Pisano, Clément Rodzielski, Günter Saree, Yann Sérandour, Lawrence Weiner, Ian Wilson, Jordan Wolfson

Commissaires d'exposition/Curators: Mélanie Bouteloup, Christophe Gallois

Remerciements/Acknowledgements:

Nous remercions chaleureusement/We warmly thank: les artistes et les intervenants de la programmation/the artists and the guests for the events ; l'équipe et les collaborateurs/the team and the collaborators ; les prêteurs et les galeries/the loaners and galleries: Guislain Mollet-Viéville, Jan Mot, Jennifer Chert ( Johann Koenig Gallery), Birgit Szepanski (Galerie Barbara Weiss), Laurent Busine (Musée des Arts Contemporains – Site du Grand-Hornu), la communauté française de Belgique, Annet Gelink (Annet Gelink Gallery), Joanna Kamm (Galerie Kamm), Agnès Fierobe (Marian Goodman Gallery), Ivo Moser, Montevideo, Electronic Arts Intermix ; les partenaires de l'inauguration/the partners for the opening: Fondation d'Entreprise Ricard, Monoprix, Fil'o'fromage, Intermarché.

Et tout particulièrement/And especially: Paula Aisemberg, L'Ambassade, Julien Amicel, Colette Barbier, Mathieu Besson, Manuel Bibes, Fazette Bordage, Chantal Calvez, Jean-Marc Chapoulie, Yann Chateigné, Mathieu Clainchard, Paolo Codeluppi, Anna Colin, Guillaume Constantin, Eric Corne, Marie Cozette, Julie Dalouche, Antoine de Galbert, Marie Debat, César Delgado Wixan, Mick Dietrich, Julien Fabères, Mathias Fink, Caroline Giovos, Marie-Claire Groeninck, Giulia Grossmann, Sandy Hattab, Romain Huteau, Marianne Lanavère, Laurent Lebon, Isabelle Lenormand, Noëlég Leroux, Diana Lorena Diaz, Lunar, Dominique Marchès, Isabelle Mancini, Mathieu Marguerin, Jérôme Martin, Sébastien Martins, Nicolas Michelin, Aurélien Mole, Gyan Panchal, Kerwin Rolland, Michel Saint-Jean, Cécile Sakai, Mélanie Scellier, Romain Siegenfuhr, Sandra Terdjman, Thu Van Tran, Isabelle Vierget-Rias, Frédéric Triail, Nathalie Viot, Raphaël Zarka.

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, Hiscox.



October 2, 1971

It would be nice if sometime a man would come up to me on the street and say “Hello, I’m the information man and you have not said the word ‘yours’ for 13 minutes – you have not said the word ‘praise’ for 18 days, 3 hours and 9 minutes. You have not used the word ‘petroleum’ in your speech for almost four and a half months, but you wrote the word last Friday evening at 9:35 pm and you used the word ‘hello’ about 30 seconds ago.”

This information man would also have details as to the placement and whereabouts of things. He could tell me possibly of all the books of mine that are out in the public that only 17 are actually placed face up with nothing covering them. 2,026 are in vertical positions in libraries, while 2,715 are under books in stacks. The most weight upon a single book is 68 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> pounds and that is in the city of Cologne, Germany in a bookshop. 58 have been lost; 14 totally destroyed by water or fire; while 216 could be considered badly worn. A whopping 319 books are in positions between 40 and 50 degrees and most of these are probably in bookshelves with the stacks leaning at odd angles. 18 of the books have been deliberately thrown away or purposely destroyed. A surprising 53 books have never been opened, most of these being newly purchased and put aside momentarily. Of the approximate 5,000 books of Edward Ruscha that have been purchased, only 32 have actually been used in a directly functional manner: 13 of these have been used as weights for paper or other thing, 7 have been used as swatters to kill small insects such as flies and mosquitoes and 2 have been used in bodily self-defense. 10 have been used to push open heavy doors (probably, since they are packaged in 10's one package was used to open the door). 2 were used to nudge wall pictures into correct levels while one was used as a wiper to check the oil on an auto dipstick. 3 are under pillows.

221 people have smelled the books' pages, probably most of these on the original purchase.

3 of the books have been in continual motion since the purchase over 2 years ago, all of these being on a boat near Seattle, Washington.

Profanity used to discuss the books is as follows; 312 people have used profanity in criticizing them, while 435 people have used profanity in praising them, while 435 people have used profanity in praising them (This last high figure probably due to the fact that profanity is no longer used to necessarily condemn things).

It would be nice to know these things.

Edward Ruscha, *The Information Man*