

art press

JUIN 2016 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

BRUNO DUMONT INTERVIEW

MELIK OHANIAN PRIX MARCEL DUCHAMP

NATALIE CZECH **ELINA BROTHERUS**

SCULPTURE D'USAGE, UN ART UTILITAIRE

FARIDEH CADOT **BIENNALE DE SYDNEY**

L'EXPÉRIENCE DU NOIR AU THÉÂTRE

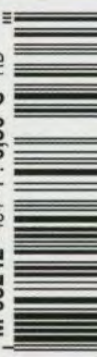
OLIVIER CADIOT **F. JULLIEN** **SHAKESPEARE**



434

N 12,99 \$CA - USA 13,50 \$US
M 8,80 € - PORT. CONT. 8,80 €
L, ESP, ITA 8,50 €
15 FS - MAROC 80 MAD

M 08242 - 434 - F: 6,80 € - RD



Mensuel bilingue paraissant le 25 de chaque mois
Is published monthly

8, rue François-Villon. 75015 Paris
Tél 33 (0)1 53 68 65 65 | Fax 33 (0)1 53 68 65 85
www.artpress.com

* e-mail : initiale du prénom.nom@artpress.fr

Comité de direction : Catherine Francblin, Guy Georges
Daniel Gervis, Jacques Henric, Jean-Pierre de Kerraoul*
Catherine Millet, Myriam Salomon

SARL artpress - siège social 1, rue Robert Bichet
59440 Avesnes-sur-Helpe

Gérant-directeur de la publication : J.-P. de Kerraoul

Directrice de la rédaction : Catherine Millet*

Rédactrice en chef : Anaël Pigeat*

Conseiller : Myriam Salomon*

Chef d'édition : Étienne Hatt*

Secrétaire de rédaction : Christine Delaite*

Assistante de direction, partenariat et site Internet :
Virginie Delmeire*

Salariée doctorante : Aurélie Cavanna

Publicité/Advertising : sylvie@artpress.fr

Agenda : Christel Brunet*

Boutique en ligne : Laura Chambroy

Diffusion : Carine Valognes*

Système graphique : Roger Tallon (†2011)

Maquette et design graphique : Magdalena Recordon

English editor : Charles Penwarden

Translators : C. Penwarden, L.S. Torgoff

Collaborations : C. Béret (architecture)
R. Durand, D. Baqué (photographie)
J. Henric, Ph. Forest, L. Perez (littérature)
C. Kihm, R. Leydier (art et littérature)
F. Poirié (philosophie) G. Banu (théâtre)
J. Caux, L. Goumarre, S. Malfettes (danse)
E. Burdeau, D. Paini, D. Zabunyan (cinéma)

A. Bureau (nouvelles technologies)

Correspondances : Bordeaux : D. Arnaudet
Rennes : J.-M. Huitorel Bruxelles : B. Marcelis
Allemagne : T. de Ruyter Russie : N. Audureau
New York : R. Storr, E. Heartney

Abonnements/Suscriptions orders :

Tél 03 27 61 30 82 (Alice Langella)

serviceabonnements@artpress.fr

France 92 €/DOM 108 €/TOM 134 €

Europe 108 € /

USA, Canada, Amérique du Sud 119 €

Asie, Océanie, 119 €

Afrique, Proche et Moyen-Orient 119 €

Club des abonnés artpress, page 85

Encart promotionnel d'abonnement entre p. 82-83

Subscription insert between p. 82 and 83

Photogravure : Imprimerie de l'Avesnois

Impression : Imprimerie de Champagne, Langres

Imprimé en France. Printed in France

Distribution par Presstalis / Tél 01 49 28 70 00

Dépôt légal du 2^e trimestre 2016

CPPAP 0419 K 84708 - ISSN 0245-5676

RCS Avesnes 318 025 715

Couverture : Natalie Czech. « A Critic's Bouquet

by Niki Perizon for Berlinde de Bruyckere ». 2015.

(Court. Captain Petzel, Berlin; Kadel Willborn,

Düsseldorf; gh agency, Paris © VG Bild-Kunst, Bonn)

© ADAGP, Paris 2016, pour les œuvres de ses membres

05 Éditorial Sélection officielle pour la biennale de l'Entertainment de Venise A pavilion by comittee. Catherine Millet

08 Biennale de Sydney The Future Is Already Here Miriam Cosic

12 EXPOSITIONS/REVIEWS

10 L'image volée **12** Ziad Antar / Marwan Sahmarani **14** Collection Pinault,

nouvel accrochage **16** Yan Pei-Ming ; Jacques Charlier **18** Judy Chicago

20 Intrigantes Incertitudes **22** Dove Allouche **23** Margaux Bricler ; Nicholas Nixon

24 Markus Schinwald **26** Gus Van Sant **28** Sur le fil

30 Bruno Dumont ma loute. Extremes in Slack Bay

Interview par Jacques Henric et Catherine Millet

38 Melik Ohanian un espace impossible

Melik Ohanian An Impossible Space. Anaël Pigeat

44 Elina Brotherus le grand retournement

Figure and Enigma. Régis Durand

INTRODUCING

49 Cyril Aboucaya Sarah Ihler-Meyer

53 Natalie Czech Vanessa Desclaux

55 La sculpture d'usage. Un art utilitaire Useful Sculpture. Isabelle Plat

62 Théâtre : l'obscurité, vérité double, solitude partagée

At the Heart of Darkness. Georges Banu

67 Cinéma des écoles d'art le rôle des festivals

Movies and Art School Films: the Role of Festivals. Catherine Bizern

71 LIVRES

72 Olivier Cadiot une littérature avec tout dedans

75 Accélération manifeste pour une révolution du futur

76 La banalyse répliques aux ruses du réel

77 Béla Tarr le silence et après...

78 Venise corps et âme

79 Hanns Zischler sans destination particulière

80 François Jullien la vie de l'existence

81 Jean-Pierre Dupuy la souffrance de l'exclusion

82 Le feuillet de Jacques Henric Shakespeare

86 Photographie la fin du documentaire ?

The End of Documentary. Régis Durand

88 Farideh Cadot un autre regard. Another gaze. Harry Bellet

88 Paris est-il un festival ? A more moveable festival scene. Stéphane Malfettes

94 Chronique dessinée de Clo'e Floirat

95 Agenda

Plus de comptes rendus d'expositions, des bonus et des textes inédits sur

artpress.com

LA SCULPTURE D'USAGE

un art utilitaire

Isabelle Plat

À la rentrée 2015, la galerie Maubert à Paris présentait une exposition intitulée *Sculpture d'usage*. Quelques artistes, parmi lesquels Isabelle Plat (commissaire de l'exposition), s'étaient reconnus dans cette définition de leur pratique. Le mouvement vient de loin, de l'atelier de Mondrian à Richard Artschwager, en passant par l'Atelier A de François Arnal, Absalon, ou le fameux « fauteuil éléphant » de Bernard Rancillac. Sans prétendre être exhaustif, le panorama ci-après permet de comprendre en quoi cet art ne se confond pas avec le design.

■ La sculpture d'usage se situe au cœur de l'interrogation suscitée par l'objet au cours du 20^e siècle : Picasso intègre une cuillère à absinthe dans une composition cubiste en 1914, Marcel Duchamp, après avoir soclé une roue de bicyclette sur un tabouret en 1913, s'approprie un urinoir et développe le concept de ready-made en 1917. Ainsi, l'objet d'usage devient sculpture tout en perdant sa fonction originelle. Inversement, la sculpture d'usage garde une fonction utilitaire pour s'ériger en œuvre d'art. Les impératifs du quotidien, la recherche de confort, dessinent les contours pratiques de l'objet d'usage. Son enjeu est de faire éclater les catégories, pour revaloriser la dimension symbolique des objets. Donald Judd a toujours fermement distingué le mobilier qu'il concevait de sa pratique artistique, même si ces deux activités s'influençaient mutuellement. L'immeuble new-yorkais qu'il habitait lui a permis d'expérimenter les rapports entre l'art et l'univers domestique.

Allen Jones. « Refrigerator », 2002.

Fibre de verre peinte, métal chromé, cuir, bois de rose plaqué, composants de réfrigérateurs. 187 x 84 x 40 cm. Exposition « *Sculpture d'usage* », galerie Maubert, Paris. (Ph. M. Lucas). Painted fiberglass, chrome, leather, wood



Ce lieu fait « œuvre », au même titre que ses sculptures présentées dans les musées révèlent ses interrogations sur la société, l'économie et la culture. Si, pour lui, l'art ne doit pas « représenter » mais « être », il applique ce parti pris aux meubles qu'il conçoit, limités à leur stricte valeur d'usage. L'œuvre de l'ébéniste François-Rupert Carabin (1862-1932) nous permet de comprendre cette différence fondamentale. Il souhaitait faire un meuble, et nous voyons l'objet pratique avant les imposantes sculptures de femmes qui l'ornent. A *contrario*, Allen Jones veut faire une sculpture, représenter une femme que l'on perçoit avant de voir un meuble. La qualité artisanale exceptionnelle de l'œuvre de Carabin impose un examen minutieux de la chaise sur laquelle on va s'asseoir, sans difficulté. Pour celle de Jones, on hésite, on a conscience de commettre un double sacrilège : s'asseoir sur l'art et sur la femme ! Cependant, cette distinction mobilier/sculpture est défiée par de nombreux artistes. À la *Documenta* de 1992, de longues rangées de canapés en fil de fer et tapis usagés semblent nous inviter à prendre place pour regarder un spectacle qui n'aura jamais lieu. Avec cette mise en scène, Franz West déplace notre lecture : « Tout ce que nous voyons pourrait également être autrement. » Il développe cette équivoque des objets, avec ses nombreuses sculptures aux

formes et couleurs « grunge » très charnelles. Lorsqu'il y intègre des tabourets, avec *The Ego and the Id*, on découvre, assis, l'œuvre se déployant autour de soi, comme un prolongement de nous-mêmes. Au milieu des années 1970, Scott Burton se joue de ce distinguo aux limites d'un art non repérable. Sur les trottoirs de Manhattan, les passants non avertis s'assoient sur ses blocs de granit aux surfaces lisses, géométriques, sans pouvoir y reconnaître des sculptures. « Le socle ou piédestal est une table spécialisée », dit l'artiste, autant en référence à Brancusi qu'à sa propre notion de « sculptures pragmatiques ». Mais, que Burton ait utilisé une chaise ordinaire comme protagoniste à son image lors de performances confirme que ses sculptures doivent être interprétées comme des substituts à la présence humaine.

LE CORPS, ÉLÉMENT SCULPTURAL

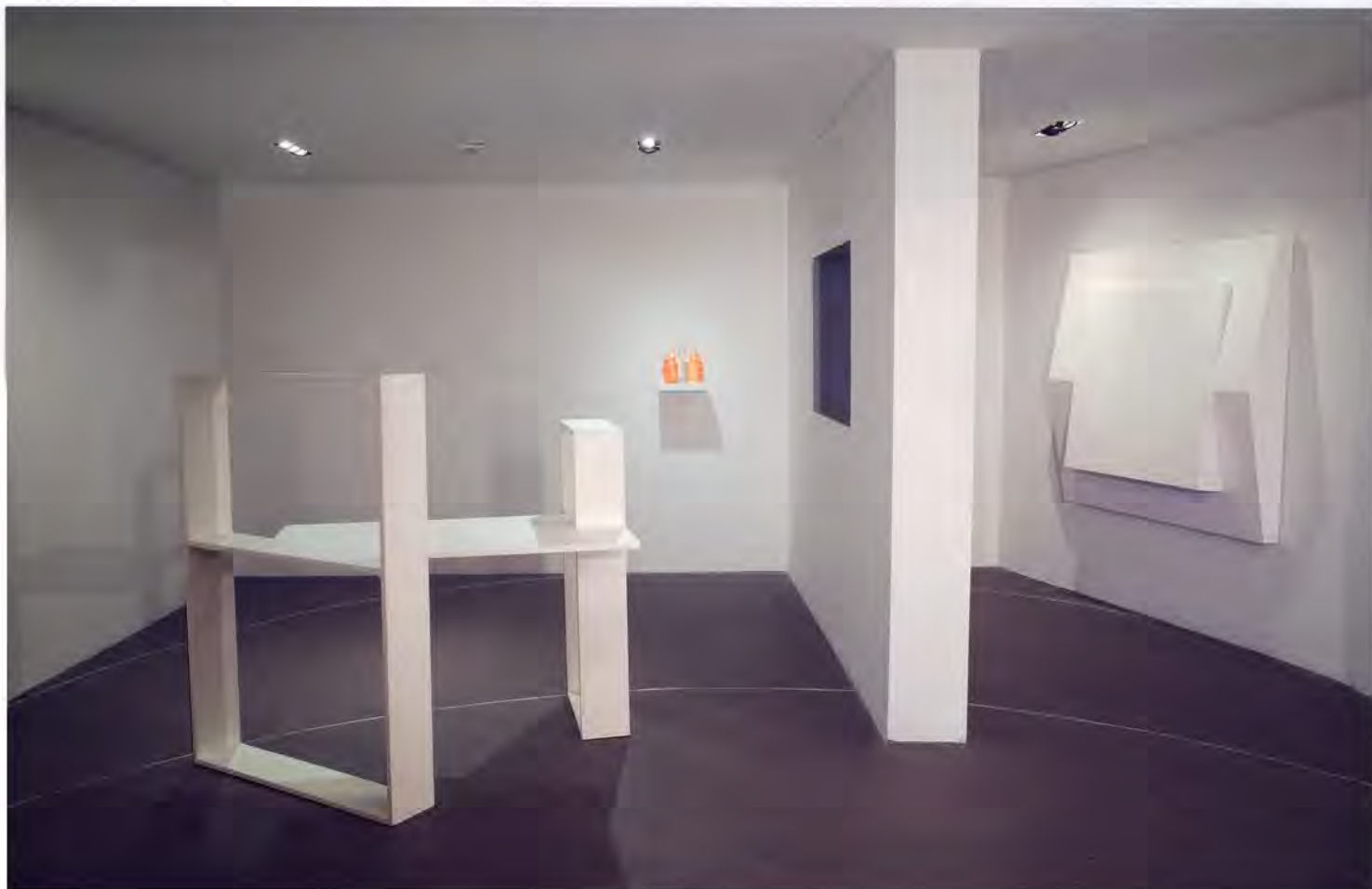
Dès la fin des années 1950, Franz Erhard Walther définit son langage formel à partir des dimensions de son corps. Le spectateur peut entrer physiquement ou mentalement dans des volumes simples, toujours à l'échelle du corps de l'artiste, aux parois en tissu pouvant se plier, se déplier. Walther dessine par milliers ses propres manipulations, comme des modes d'emploi pour une démultiplication temporelle de ses pièces. Si

l'on se place à l'extérieur, face à ses œuvres, la contemplation est permise. Au « seuil » et à l'intérieur, elle est empêchée au profit de l'action. L'œuvre incorpore ses utilisateurs selon un principe de soumission consentie aux propositions de l'artiste. Plus récemment, le travail d'Elvire Bonduelle propose des matériaux confortables. Ce thème du confort lui permet de s'affranchir de « l'art pur » et de la rigueur ascétique de son maître, Donald Judd. L'expérience physique de l'œuvre devient primordiale en provoquant de simples et joyeuses confrontations. En prenant place dans sa *Moulure* (2011), chaise longue géante, le corps du spectateur interfère avec celui de l'artiste qui a servi de gabarit.

Avec Franz Erhard Walther, c'est le corps (physique ou virtuel) du spectateur qui, en utilisant les sculptures, parachève l'œuvre. Ces corps sont pour l'artiste des éléments plastiques à part entière. Pour représenter l'icône féminine des années 1960, celle véhiculée par *Playboy*, Allen Jones a recours à la sculpture. Il espère coller au réel avec ses vêtements cousus main, ses carnations, ses

Nathalie Elemento. « Pour commencer ». 2002. Bois, 110 x 130 x 150 cm. Wood; Au fond : Isabelle Plat.

« Grand Kasimir ». 2006. Bois, peinture, système électrique. 130 x 130 cm. Expo « Sculpture d'usage », gal. Maubert. (Ph. I. Plat). Wood, paint, electronics



perruques et faux cils. Insatisfait, il inscrit, dans cette réalité symbolique faite de matériaux inertes, un mouvement, celui de l'utilisateur de ce « corps ». D'où la confusion possible entre la vie elle-même (celle de l'usage) et la représentation de la vie (celle de la sculpture) : cela équivaudrait à donner à ces sculptures la même réalité que celle d'une poupée vaudou. L'usage proposé est une forme artistique, une technique de représentation, un trompe-l'œil. Le recul permet de ne pas confondre ces sculptures avec ce qu'elles représentent, la réalité sociale et politique de l'asservissement de la femme-objet. Dans ma propre pratique artistique, pour amplifier le « geste » vivant du spectateur, j'utilise des matériaux portant eux-mêmes traces de vie : des vêtements ayant été portés, des cheveux humains travaillés en masse... Ainsi, *Cervelle tapis aux cheveux de Parisiens* (2004) présente à la fois la forme de l'organe qui symbolise notre singularité humaine, un matériau ADN, et l'usage d'un tapis (c'est sans référence à la pensée magique). Et s'asseoir sur mes *Pants Seats* (2015), c'est-à-dire sur la moitié inférieure de la personne représentée par ses propres pantalons et chaussures, renvoie à la complexité organique des relations entre les personnes. Il faut que la matière inerte puisse s'inscrire dans le mouvement du visiteur pour que

les sensations produites le « réveillent » aux conséquences de ses actes. Que l'usage soit possible est suffisant pour être opérant. Et lorsqu'un corps humain symbolique est déjà là, dans la sculpture, la complémentarité de celui du spectateur tient de la suggestion.

MISE EN SCÈNE DU RÉEL

Les sculptures de Gabrielle Conilh de Beyssac convoquent une action ludique. Présentée dans les jardins du musée Picasso à l'occasion de la réouverture de celui-ci, *Rocking* (2012) se balance sous l'impulsion de la main. Cette tôle courbée en U, dont les jambages sont deux demi-cercles reposant au sol, peut se déplacer, osciller, vibrer dans l'espace, se retourner sur elle-même, sur nous peut-être. La pièce a pris son autonomie et confronte le spectateur à l'incertitude et à la magie du mouvement réel qu'il a lui-même provoqué. *Couple-Oloïde* (2012), deux cercles spécifiquement assemblés, marche littéralement sur le sol. Suivre son mouvement questionne la position spatiale de notre corps. Dans une configuration similaire, Franz West définissait ses *Passtücke*, qu'il a réalisés depuis les années 1970, comme des « adaptateurs entre l'art et la vie ». Il les déposait au sol, appuyés aux murs de la galerie comme le serait un outil de jardin. Leurs

formes incitent à s'en saisir. Elles peuvent être portées par le corps humain en prothèses ou à la manière d'excroissances. Ce sont des objets destinés à des performances, mais que l'on pratiquerait pour soi-même. Pour répondre à un contexte précis de la vie à l'université de Nancy, j'ai proposé un fumeur paradoxal : *Cloporium*, contenant des sculptures en forme de poumons. Elles ne tentent pas de représenter l'organe humain, mais de créer un objet de médiation entre nous et un réel particulier. Roses et bien gonflés, ils évoquent le bon air et la respiration avant que ces faux poumons ne se révèlent être de vrais cendriers. Au-delà de sa fonction pratique, l'usage renvoie à l'utilisateur devenu acteur, au spectacle de sa propre vie.

UN USAGE PHYSIQUE DES ŒUVRES

Avec ses *Bichos* (Bêtes), Lygia Clark semblait s'être saisie de dessins constructivistes pour les articuler dans l'espace. Il était primordial pour elle de créer une relation entre la sculpture et le corps d'un autre type que celle produite par la seule contemplation. Ces sculptures sont conçues comme des organismes vivants, moins dociles qu'ils n'y paraissent. Elle a poursuivi son travail en éliminant le processus visuel et en stimulant d'autres sens grâce à des substances odorantes ou des objets sonores. Elle propose au corps de celui qui n'est plus un spectateur, mais un patient, le contact de ses objets relationnels afin de favoriser une rencontre avec l'imaginaire dans son état préverbal. Par activisme politique, elle se désintéresse du monde de l'art en travaillant formes et matières dans un but thérapeutique. Par ce détour, elle reviendra aux formes à manipuler pour elles-mêmes.

C'est pour pénétrer la sphère du quotidien que Nathalie Elemento s'empare de la peinture abstraite de Malevitch en la confrontant à l'usage. Ses sculptures nommées *Kasimir* (2006) sont des spatialisations des « carré sur carré », mais également des interrupteurs électriques anormalement grands. Si ce n'était pas une question liée à la vie quotidienne, elle n'aurait pas eu besoin de les rendre fonctionnels. *Pour commencer* (2012) a l'aspect d'une sculpture abstraite sortie de l'imaginaire constructiviste. Mais l'expérience fondamentale de s'en approcher physiquement permet de découvrir qu'il est possible de s'en servir comme table ou étagère. Si ce n'est pas une sculpture, est-ce un meuble ? Comme sa forme fait référence à « de petits espaces qui voudraient être grands », le propos est celui d'une sculpture. Nous confronte-t-elle à une fiction de notre réalité ? Non, parce qu'elle nous donne à



Gabrielle Conilh de Beyssac.

« *Rocking* ». 2012. Acier. 140 x 160 x 0,4 cm.

(Court. galerie Maubert, Paris). Steel

manier de vraies tables et de vrais radiateurs. Oui, parce qu'à partir de ce réel auquel on croit, qui est là, utilisable, elle nous fait découvrir une réalité que l'on ignorait. Si elle semble rejoindre l'univers du design en fabriquant une table, ce n'est pas pour en réaliser une. Elle veut la représenter, à la manière d'une fiction élaborée avec le sérieux de l'enfant jouant avec les objets de son quotidien. Ses formes induisent un usage légèrement différent de celui auquel nous renvoie l'objet de référence. Ce « décalage d'usage » nous donne à voir nos comportements avec les objets du quotidien, des comportements tellement intégrés, enfouis, qu'il ne nous est pas possible de les repérer.

CORPS ET ENVIRONNEMENT

Nous avons vu que la sculpture d'usage replace l'art au centre de la vie et rapproche l'homme de son environnement. Il n'est donc pas anodin qu'elle se soit développée en même temps que la prise de conscience environnementale. Installé dans le désert californien, *Wagon Station Encampment* (2003) est un ensemble d'habitats humains réduits au minimum créé par Andrea Zittel. Il offre une expérience personnelle à ceux qui veulent vivre, un temps limité et en groupe, dans une nature intrusive. Ses formes sont dictées par sa propre expérience des besoins essentiels à la vie. Ainsi, ses sculptures évoquent des lieux de vie et des objets ordinaires. Qu'elles soient placées dans la nature ou dans la salle d'exposition, elles transmettent cette expérience au spectateur. Parallèlement, c'est la réalité nue des territoires que Veit Stratmann exacerbe avec ses œuvres. Pour un site de déchets nucléaires français, il propose *Une colline* (2012). Le projet consiste à rehausser avec de la terre, tous les trente ans, la couverture en béton du site de stockage. Ce rituel intergénérationnel doit garder la mémoire des risques de ce site. Il tente de pallier l'oubli collectif des matières dangereuses. Cet usage est un antidote symbolique à la folie d'un tel lieu. Ailleurs, de façon plus intime, *Plateformes* (2008) vous incite à monter sur une grille d'acier légèrement surélevée. Vous le faites en ignorant pourquoi. Vous êtes troublé car vous avez perdu la raison de votre présence à cet endroit-là. Dans un processus inverse, je favorise une forme d'empathie pour la planète avec le matériau « énergie renouvelable ». *Fontaine à air* (2008), dans la cour d'un collège, est composée d'un climatiseur. Elle utilise la technologie du puits canadien (1) et fait circuler l'air sous et sur la surface de la terre comme notre appareil respiratoire passe de l'extérieur (nez, bouche) à l'intérieur (poumons) de notre corps. À la

faveur de la géothermie, l'usage qui en résulte permet une intimité viscérale entre les utilisateurs et leur environnement, du même ordre que celle entretenue avec les organes de leur propre corps.

Si la sculpture d'usage se contentait de répondre à une fonction, elle serait un pur objet de consommation facilement remplaçable. Elle ferait partie de ces objets qui déplacent l'homme de son propre milieu en direction d'une réalité virtuelle et séparée du monde vivant. À l'inverse, en travaillant l'usage d'un meuble spécifique, Burton et Elemento le transforment en instrument de sensation de notre quotidien. À partir du corps, du va-et-vient entre son intérieur et son extérieur, pour percevoir le monde, Walther et de Beyssac inscrivent corporellement le public dans la réalité concrète, Jones et moi-même le situons dans une réalité métaphorique. Le but étant, peut-être, simplement de contribuer à ce que chacun puisse élaborer sa propre poésie de vie. ■

(1) Puits canadien ou puits provençal : échangeur géothermique à très basse énergie. L'air extérieur est capté et circule dans des canalisations souterraines. Il est tempéré par la température du sol qui varie peu (12°), avant de ressortir dans la maison pour la préchauffer ou la rafraîchir.

Isabelle Plat est artiste, elle vit et travaille à Paris. Elle a récemment présenté ses œuvres à la galerie Maubert, Paris, lors de l'exposition *Sculpture d'usage*, dont elle était commissaire.

Useful Sculpture

Last fall, the Maubert gallery in Paris put on *Sculpture d'usage*, a show curated by (and featuring) artist Isabelle Plat, for whom it was an opportunity to clarify a notion that had hitherto been somewhat vague. Some artists welcome this definition of their practice. The movement started with Mondrian's studio and François Arnal's atelier A, continuing with Absalon, Bernard Rancillac's famous "elephant chair" and Richard Artschwager. This survey, while not exhaustive, explains why this kind of art shouldn't be confused with design.

Turning objects intended for everyday use into sculpture was a focal point of the interrogation of the object in twentieth-century art. Picasso used an absinth spoon in a 1914 Cubist composition; Marcel Duchamp set a bicycle wheel on a stool in 1913 before appropriating a urinal and conceptualizing the readymade in 1917. Thus a useful item became sculpture and lost its original function. With useful sculpture, in contrast, the object retains a utilita-



Isabelle Plat. « Florent M. en siège ». 2015.

Vêtements de Florent M., laine, mousse, roulettes.

55 x 67 x 33 cm. (Ph. R. Bell). "Florent M as a Seat"

rian value even as it claims the status of an artwork. Our normal needs and desire for comfort are what configure the practical parameters of this art. Its mission is to blow up categories and reevaluate the symbolic dimension of objects.

USEFUL SCULPTURE AND DESIGN

Donald Judd always insisted on the distinction between the furniture he designed and his artistic practice, even though there was a mutual influence between these two activities. He used the building where he lived in New York to explore the links between art

and the domestic sphere. His living place itself became an artwork, revealing, no less than his sculptures in museums, Judd's questions about society, economics and culture. He believed that art should not "represent" but "be," and applied this principle to the furniture he designed, which was strictly limited to its use value. The work of the furniture maker François-Rupert Carabin (1862-1932) allows us to grasp this fundamental difference. He set out to make furniture, and then adorned this practical object with impressive sculptures of women. Allen Jones did the opposite. He

set out to make a sculpture representing a woman, and in his work we perceive the woman before we perceive it as furniture. Carabin's outstanding skill as a craftsman leads us to closely examine the chair we're going to sit on, and to do so with no hesitation. When it comes to Jones's chair, we hesitate, conscious of the double taboo we're about to break—to sit on an artwork and a woman. Many artists, however, defy this distinction between furniture and artwork. At the 1992 Documenta, long rows of wire couches and worn rugs seemed to invite us to have a seat and watch a show that was never to take place. Franz West's intention was to shift our reading: "Everything we see could also be something else." He pursued this equivocality of objects with his numerous sculptures in rather fleshy "grunge" colors and shapes. He included stools in *The Ego and the Id* so that visitors could sit amid these pieces which were like an extension of themselves. In the mid-1970s, Scott Burton broke out of this distinction, taking art to the limits of being recognizable as such. Uninformed strollers who sat on the smooth-surfaced, geometric granite blocs left on a Manhattan sidewalk would not realize they were sculptures. "A base or pedestal is just a special kind of table," he said, referencing both Brancusi and his own concept of "pragmatic sculpture." But the fact that Burton used an ordinary empty chair as his alter ego during performances tells us that his sculptures should be understood as markers of an absent human presence.

BODY AS SCULPTURAL ELEMENT

In the late 1950s Franz Erhard Walther based his formal language on the dimensions of his body. Visitors could physically or mentally enter simple volumes, always of Walther's own dimensions, with fabric walls that could be folded and unfolded. He drew thousands of his manipulations of these objects, as if creating a manual for their use over time. If one sits outside one of these pieces, facing it, contemplation is in order. At the threshold and inside, contemplation is pushed aside by action. These pieces incorporate their users in that they must agree to submit to the artist's project. The contemporary artist Elvire Bonduelle uses comfortable materials in her work. Comfort is what allows her to emancipate herself from the "pure art" and ascetic rigor of Judd, a major influence. The physical experience of her pieces is the main thing as visitors simply and joyously interact with them. When they sit in her *Moulure* (Molding, 2011), a giant chaise longue, their body compares itself to that of the artist it was made to fit.



Franz West. «The Ego and the Id». 2008. Aluminium. (Central Park, New York)

With Walther, the body (physical or virtual) of the viewer completes the artwork. For him such bodies are sculptural elements in their own right. To represent the Playmate supposed to be the icon of femininity in the 1960, Jones turned to sculpture. He had hoped to follow reality with his hand-sewn garments, skin color, wigs and false eyelashes. Dissatisfied, into this symbolic reality made of inert materials he inserted a movement, that of the user of this "body." This created a possible confusion between life itself (the use of the artwork) and the representation of life (the sculpture), which would confer on these sculptures the same reality as that of a Voodoo doll. The proposed usage is an artistic form, a representational technique, a *trompe-l'oeil*. Looking back on his career, now we can better avoid confusing his sculptures with what they represent, the social and political reality of the subjection of women as objects. In my own artistic practice, to amplify the active presence of the viewer I use materials that bear the traces of life: already-worn clothing, massive conglomerations of human hair, etc. My *Cervelle tapis aux cheveux de Parisiens* (Brain rugs made with the hair of Parisians, 2004) comprises both the shape of the material that

symbolizes the uniqueness of each human being, our DNA, and the use of this object as a rug (without any reference to magical thinking). When you sit on my *Pants Seats* (2015), the lower half of a person's body represented by their pants and shoes, this is about the organic complexity in inter-personal relations.

The inert matter must be brought to life by the movement of the visitor so that the sensations produced "awaken" visitors to the consequences of their actions. The possibility of the sculpture's usage alone is sufficient to achieve that purpose. When the human body is already symbolically present in a sculpture, its complementarity with the body of the viewer is highly suggestive.

STAGING THE REAL

Gabrielle Conilh de Beyssac's sculptures invite visitors to play with them. *Rocking* (2012), shown in the gardens of the Paris Picasso museum when it reopened, begins to seesaw as soon as you touch it. This U-shaped sheet metal piece, whose legs are two semi-circles sitting on the floor, can move around, oscillate, vibrate, flip itself over and maybe even knock us down. It takes on an autonomous life of its own and

confronts visitors with the uncertainty and magic of real motion that they themselves have launched. *Couple-Oloïde* (2012), two intersecting circles, literally walks across the floor. Following its movement makes us interrogate the spatial position of our own bodies. In a similar configuration West defined the series of pieces he started making in the 1970s called *Passtücke* (Adaptives) as "adapters between art and life." He would put them on the floor, leaning against a gallery wall like garden tools. Their shapes incite visitors to pick them up. They can be worn on a human body as prosthesis or like a growth. These objects are meant for performances, but ones visitors themselves do. As for myself, to respond to a specific life situation at the university in Nancy, I made a paradoxical piece called *Cloporium*, a smoking area made of sculptures shaped like lungs. The purpose was not to represent the human organ but to create a mediation between us and a particular reality. Pink and fully inflated, they bring to mind clean air and breathing until we suddenly realize that these false lungs are really ashtrays. In addition to its practical function, when they use this piece people become conscious actors in the spectacle of their own lives.



THE PHYSICAL USE OF ARTWORKS

With her *Bêches* (Critters), Lygia Clark seems to have appropriated Constructivist drawings and articulated them in space. Above all she wanted to produce a relation between sculptures and bodies that would be different than that produced by contemplation alone. These sculptures are conceived as living organisms, far less docile than they might seem. She continued on this road by eliminating the visual process and stimulating other senses with odoriferous or sound-producing objects. For her the visitor was no longer a viewer but a patient, and she wanted them to experience contact with Clark's relational objects as an encounter with the imagination in its pre-verbal state. At one point her political activism led her to disdain the art world and work with shapes and materials with therapeutic aims. This detour brought her back to the manipulation of forms as an end in itself.

Nathalie Elemento's desire to penetrate the sphere of everyday life led her to turn Malevich's abstract paintings into something literally useful. Her *Kasimir* (2006) sculptures are spatializations of his "squares on squares," but they are also enormous electrical switches. If the point were not to connect them with our daily lives, she would not have made them functional. *Pour commencer* (2012) looks like a Constructivist abstract sculpture. But as we approach it physically, we realize that it can be used as a table or bookshelf. This experience is fundamental. If it's not a sculpture, is it furniture? Since its form references "little spaces that would like to be big," its purpose is sculptural. Does it confront us with a fiction of our

reality? No, because she gives us real tables and radiators to handle. Yes, because this reality we believe in and which is utilizable leads us to discover another reality we didn't know about. Elemento may seem to be entering into the sphere of design by making this table, but making a table is not her aim. She wants to represent a table, like a fiction constructed with all the seriousness of children playing with objects they see around them all the time. Her forms induce a use that is just slightly different than that of the object they reference. This "usage drift" shows us our own behavior with quotidian objects, behavior that is so buried and integrated that we cannot recognize it for what it is.

As we have seen, useful sculpture brings art back to the heart of life and people closer to their physical environment. It's no accident that it has blossomed at the same time as environmental consciousness. Installed in the California High Desert, Andrea Zittel's *Wagon Station Encampment* (2003) is a set of minimalist housing units that allow visitors (individuals or groups) to experience living in an intrusive natural environment. The forms are dictated by her own experience of life's essential needs. Her sculptures also evoke ordinary living spaces and objects. They transmit this experience to the viewer whether they are seen in nature or an art space.

BODY AND ENVIRONMENT

Veit Stratmann's artworks seek to exacerbate the naked reality of territorial zones. *Une colline* (A hill, 2012) involves a French nuclear waste disposal site. The project consists of adding a layer of topsoil, every

thirty years, over the storage facility's concrete covering vault. This multi-generation ritual is meant to retain the memory of the risks involved in this deposal center. It is an attempt to counteract a collective loss of memory about hazardous matter. Its use is a symbolic antidote to the madness of such a site. In a more private vein, *Plateformes* (2008) invites visitors to mount a slightly raised concrete grid. You do it without knowing why. You're disturbed, because you no longer know the reason for your presence in this place. In a reverse process, I facilitate a kind of empathy for the planet with "renewable energy" materials. Sited in a schoolyard, *Fontaine à air* (2008) is an air conditioner that uses Canadian Wells (1) that circulate air under and over the ground just as our circulatory system goes from the exterior (nose, mouth) to the interior of our body (lungs). This geothermal heating and cooling system allows for a visceral connection between the users and their environment, similar to the connection between the environment and the organs of their own body.

If useful sculpture remained content with meeting functional needs, these pieces would amount to easily replaceable artifacts, for consumption, just more of those objects that shift people from their real environment into a virtual reality cut off from the living world. Working to do just the opposite, Burton and Elemento refer to the standard usage of specific pieces of furniture to turn them into instruments that allow us to be more fully and sensually aware of our daily surroundings. Using the body, the back-and-forth process between its interior and exterior, Walther and de Beyssac corporeally inscribe the public into concrete reality. Jones and I situate the public in a metaphorical reality. The point, perhaps, is to contribute so that each of us can write our own life poetry. ■

Translation, L-S Torgoff



(1) A low-energy geothermic exchanger also called Earth cooling tubes. Outside air is captured and circulated in underground pipes where it is moderated by the soil temperature, which varies much less than atmospheric temperature (about 12°), and then carries it back to the house to heat or cool it.

Isabelle Plat, curator and participant of the show *Sculpture d'usage* at the Maubert Gallery in Paris, is an artist who lives and works in Paris.

Scott Burton. Midtown, Manhattan, New York

(Ph. I. Plat). Page de gauche/left page:

Franz Erhard Walther. «Werkstatt». 1963-1969.

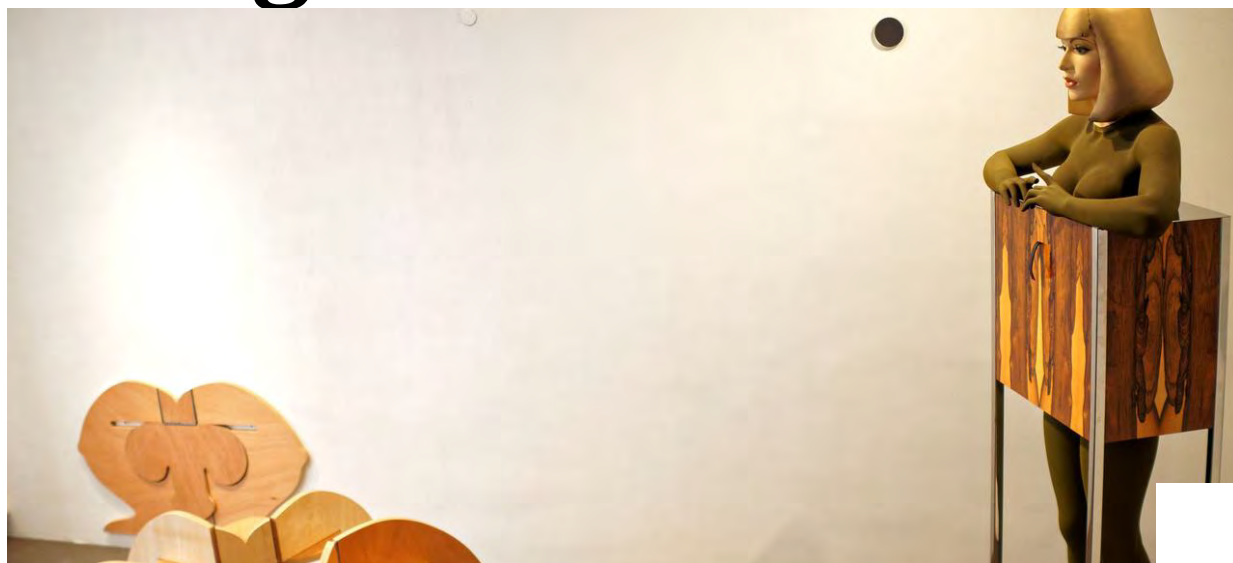
Vue de l'exposition/Exhibition view at CAC Brétigny,

2008. (Court. Collection MAC, Marseille,

CAC Brétigny, 2008; Galerie Jocelyn Wolff, Paris.

Ph. S. Beckouet)

Sculptures d'usage à la galerie Maubert



(/.) > [Culture \(http://premium.lefigaro.fr/culture/\)](http://premium.lefigaro.fr/culture/)

> [Arts Expositions \(http://premium.lefigaro.fr/arts-expositions/\)](http://premium.lefigaro.fr/arts-expositions/)



Par [Ariane Bavelier \(#figp-author\)](#)

Mis à jour le 15/10/2015 à 19h23 | Publié le 15/10/2015 à 18h55

ÇA C'EST PARIS - Dans cette exposition, c'est la manière dont le spectateur utilise l'objet qui crée l'œuvre. L'art ne se contemple plus, il s'essaie.

Une brune à l'œil qui frise accueille le visiteur au 20, rue Saint-Gilles. Isabelle Plat, commissaire de l'exposition et artiste, exhorte au sacrilège: s'allonger sur une moulure de plafond, s'emparer d'une bière dans le ventre d'une femme-frigo, apprécier le moelleux d'un tabouret-cerveau. L'art ne se contemple plus. Il s'essaie, jusqu'au 31 octobre. Dépassé, Marcel Duchamp qui voulait que l'œuvre

surgisse du regard du spectateur. Ici, c'est la manière dont le spectateur utilise l'objet qui crée l'œuvre. Car, sans action du visiteur, sans jeu de son imaginaire, elle n'existe pas.

Le gang de *Sculpture d'usage* propose une expérience qui les révèle. On bascule l'interrupteur gigantesque et blanc de Nathalie Elemento, et on s'inquiète de ce qui va survenir. On s'installe à un «bureau-étagère» après s'être essuyé les chaussettes sur un «paillason-cerveau». À deux pas, le génie de la Bastille, dressé sur une jambe dans son ciel d'ardoise, regrette de s'être trompé d'époque.

On s'installe à un «bureau-étagère» après s'être essuyé les chaussettes sur un «paillason-cerveau»

Les relations semblent à dormir debout. On s'assoit sur les «jambes en l'air», des sièges réalisés avec des vêtements rembourrés, ou bien sur les chaises cubiques *Wood Is Good* d'Elvire Bonduelle. Il faut trouver comment dresser des assises particulières d'Isabelle Plat intitulées *Divertissement au lys*. De simples structures de contreplaqué, dont l'évocation finale est laissée à l'appréciation du manipulateur. Le jeu n'est pas tant d'inventer que de ressentir.

On en médite en laissant retomber la cendre de sa cigarette dans un «poumon-cendrier». Ou bien en poussant sur une plage de sable gris la toupie de Gabrielle Conilh de Beyssac. «Chaque visiteur la met en mouvement, et la trace qui se forme dessine un objet nouveau», explique Isabelle Plat. Une superbe fille verte avec son ventre de bois précieux rappelle à la réalité. C'est la *Femme-réfrigérateur* d'Allen Jones. Le Britannique dénonce la société de l'objet et de la femme «utile». On espère des éditions spéciales pour la Fête des mères.

Galerie Maubert, 20, rue Saint-Gilles, (Paris IIIe), Jusqu'au 31 octobre.

Cet article est publié dans l'édition du Figaro du 16/10/2015. **Accédez à sa version PDF en cliquant ici** (<http://kiosque.lefigaro.fr/le-figaro/2015-10-16>)