

LA COLLECTION MISE À NUE PAR SES ARTISTES, MÊME

.....

à partir des œuvres
de la collection Lab'Bel



In times of deep recession when people scavenge through dust bins, building golf courses does not seem to be the worst solution. It seems a lesser evil to allow their controlled construction than to allow scandalous poverty.

Philippe de Chateaubriand, 1825
Ecole des Beaux-Arts, Paris







La Collection mise à nue par ses artistes, même The Collection Stripped Bare by its Artists, Even

Silvia Guerra

*co-commissaire de l'exposition et Directrice artistique de Lab'Bel
co-curator of the exhibition and artistic director of Lab'Bel*

Une collection de papillons, de pièces de verre de Venise, de timbres... le mot collection résonne comme un assemblage de choses de même typologie.

La collection du Laboratoire artistique du Groupe Bel a commencé il y a 6 ans.

Elle est faite d'objets artistiques, ce qu'on appelle généralement des œuvres d'art contemporain, toutes créées au commencement de notre millénaire.

Mais chaque collection possède des traits qui la distinguent des autres; certains n'aiment que les peintures de jambes de femmes (j'en connais un collectionneur dans le Val de Loire), d'autres les œuvres vidéo, d'autres encore des artistes nationaux (je me demande bien ce que cela signifie, l'art ne se réduit pas à une nationalité quand même !)

Choisir des œuvres d'art récentes ne se fait pas par hasard, c'est un choix. Toute collection consiste à assembler des pièces qui transmettent l'esprit de l'époque, le *Zeitgeist* comme le disaient les illuminés d'un autre siècle, car toute œuvre se fait l'écho de la pensée, de la politique, de la société, des inquiétudes, des matériaux qui l'entourent. Et le cercle de cet écho peut être très lointain, au-delà de la nation, précisément.

Le choix d'une œuvre dans un monde où prolifèrent des milliers d'œuvres d'art dépend aussi de celui qui les choisit. Nous pourrions dire qu'un regard sur la fiction avec une certaine dose d'humour est l'un des nos centres d'intérêt.

Ce n'est pas une collection « à la mode » non plus, avec les noms les plus connus du marché de l'art. Les artistes viennent de différents pays, de toutes générations, parce que le contemporain peut naître aussi des mains d'un octogénaire.

A collection of butterflies, of Venetian glass, or of stamps ... the word collection may be understood as an assemblage of the same types of items.

The collection of the Bel Group's Artistic Laboratory was initiated 6 years ago.

It is made up of artistic 'objets', which are generally referred to as contemporary works of art, all created since the beginning of the 21st century.

Every collection has something which distinguishes it from others: some present only paintings of women's legs (I know a collector of this kind of art in the Val de Loire), others feature solely video artworks, or national artists (although I wonder what that might mean in today's world given that art cannot be reduced to nationality alone).

Selecting recent works of art is not something that is done by accident—rather it is done by choice. Every collection consists of an assemblage of works that translate the spirit of the age—*Zeitgeist* as coined by the intellectuals of times past. Every work of art reflects the thinking, politics, society, concerns and materials that surround it. And the scope of an artwork, or indeed its influence, may extend well beyond the borders of a particular nation.

The choice of a certain work of art in a world where art abounds depends also upon the person choosing it. We could say that humour is one of the determining factors in our selection process.

Neither is our collection a 'trendy' collection, i.e., featuring the stars of the art market. The artists we present come from a range of different countries, and are of a variety of ages. After all, the term contemporary could also apply to the art created by an eighty year old.

2001, c'était *L'Odyssée de l'espace* racontée par Stanley Kubrick et Arthur C. Clarke.

Quand en 2012 nous avons montré pour la première fois notre premier ensemble d'œuvres, l'exposition avait pour titre *Touching the Moon*, parce que la collection rêve aussi de toucher le futur.

Notre première acquisition *Night and Day* (2008), une vidéo des artistes John Wood et Paul Harrison, est une sorte de compendium sur la lumière et l'obscurité. Le film est tourné dans l'espace clos de l'atelier des artistes. Allumer, éteindre le *white cube* d'une galerie, démontrant d'une façon tautologique les jeux de sens, l'univers manipulé par les artistes.

La deuxième, *Grande Camera Oscura (Menina I)* (2002) de Jan Vercruyssen, est un diptyque photographique qui montre une jeune adolescente prise dans les pans d'une lointaine *Ménine* de Velasquez, et qui dans le second cliché fait le poirier.

L'art ici joue sur son passé, catalogue son histoire avec l'humour et l'irrévérence d'un enfant.

Une pièce après l'autre... Des skis de Roman Signer, un artiste connu pour ses performances avec des explosifs, qui se promène parfois en Islande et fait du ski. Ces *Skis de fond* (2010) auraient énormément plu à Marcel Duchamp, évoqué dans le titre de la présente exposition.

Pourquoi avoir choisi ce titre pour notre deuxième exposition autour des dernières acquisitions de notre collection en devenir?

Si la *Mariée mise à nu* de Duchamp est une œuvre finement conceptuelle, cela est dû au changement du cadre pictural au profit de la matérialisation d'une sculpture-installation en verre, laquelle assume l'accident du jour où le verre fut brisé: «*Le Grand Verre* est composé de deux panneaux de verre assemblés, peints pour partie à l'huile, et comprenant des inserts en plomb, de la poussière, etc. Elle fut brisée involontairement quelques années plus tard puis reconstituée» (pour citer la source banale de Wikipedia...)

Nous avons en quelque sorte souhaité éclater notre jeune collection dans des espaces très différents: un musée de marque qui nous est cher, La Maison de La vache qui rit; un musée qui assemble des collections d'époques très lointaines, Le Musée des Beaux Arts de Dole, où la collection est en dépôt, et un jardin et son belvédère, Calonne de Sappel à Baume-les-Messieurs. Lab'Bel est un Laboratoire itinérant qui n'a pas un lieu dédié pour faire des expositions, et qui travaille en co-production avec d'autres institutions. De fait, cela nous permet de toucher des publics très variés. Si pour

2001: *A Space Odyssey* is the name of the epic film created by Stanley Kubrick and Arthur C. Clarke.

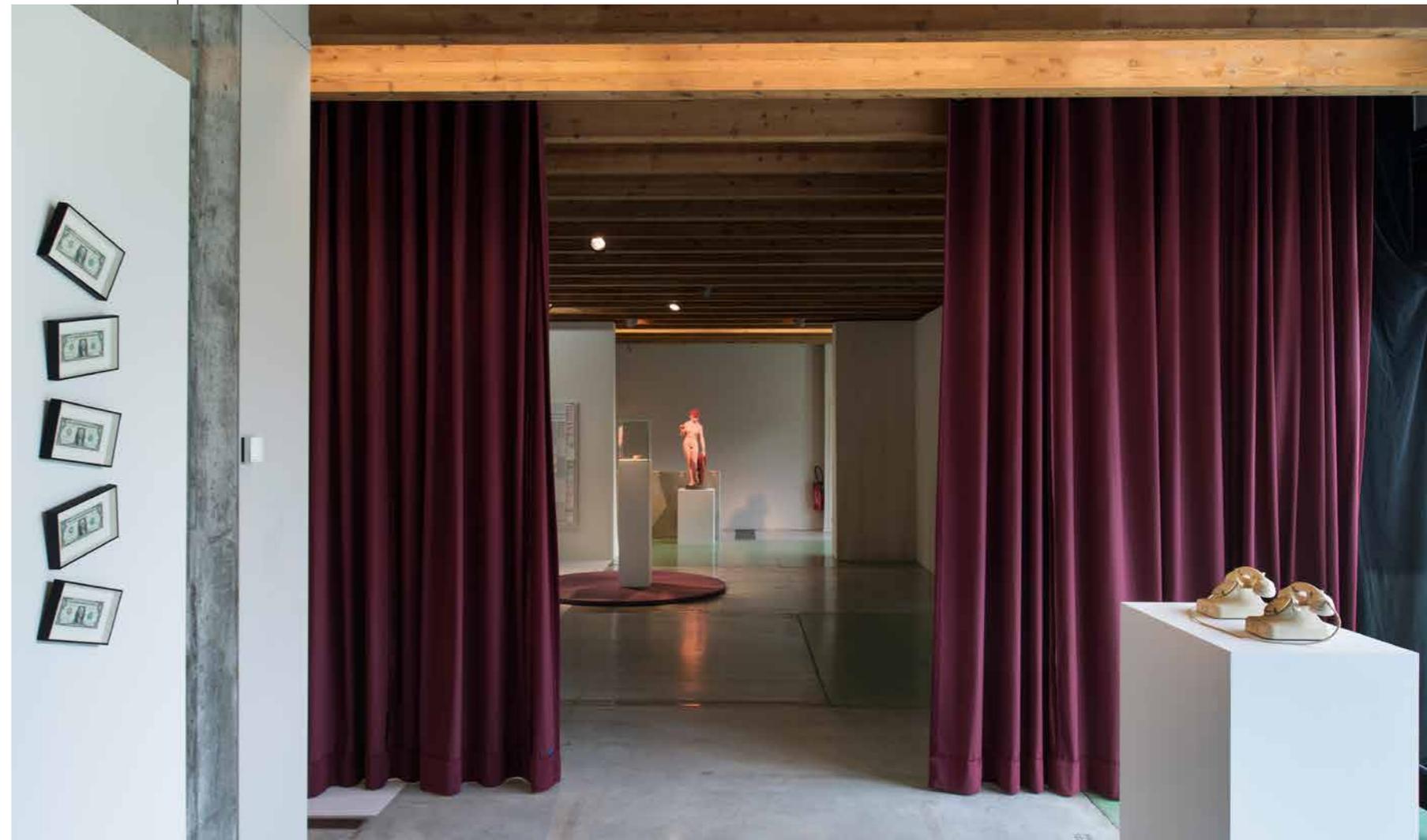
When we wanted to show our fledgling collection in 2012, the title we chose for the exhibition was *Touching the Moon*. Our collection too was a vision of the future.

Our first acquisition *Night and Day* (2008), a video by artists John Wood and Paul Harrison, is a compendium of sorts on the themes of light and darkness. Using the closed setting of the artists' studio as its backdrop—an alternative white cube gallery space—the video is punctuated by the turning on and off of a light, revealing in a tautological fashion a play on meanings, and the world manipulated by the artists. The second piece we acquired was *Grande Camera Oscura (Menina I)* (2002) by Jan Vercruyssen. This photographic diptych shows a teenage girl, dressed in the costume of one of 'Las Meninas' by Velázquez in the one photograph, and doing a handstand in the other. Here art seems to play with its past, cataloguing its history with the humour and irreverence of a child.

One piece after another including skis by Roman Signer, an artist known for his performances with explosives, who occasionally skies in Iceland. His *Skis de fond* (2010) would surely have been appreciated by Marcel Duchamp, alluded to in the title of this current exhibition.

Indeed, why did we choose this particular title for our second exhibition, showcasing the latest acquisitions of our growing collection?

If Duchamp's *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* is ultimately an extremely conceptual piece, this is due in part to the transformation of the pictorial frame by the cracking of the glass panes: *The Large Glass* is composed of 'two panes of glass with materials such as lead foil, fuse wire, and dust, etc. ... The work was broken during transport [a few years later] and carefully repaired by Duchamp', if we are to cite the rather banal Wikipedia. In a sense, we too wanted to shatter our very young collection by presenting it within a range of very different spaces: a corporate art museum that is very dear to us, La Maison de La vache qui rit; a museum that brings together collections from very distant epochs, the Musée des Beaux Arts de Dole, where the collection is on long-term loan; and the remarkable gardens of Calonne de Sappel in Baume-les-Messieurs. Lab'Bel is a travelling laboratory which does not have a single dedicated site for its exhibitions and regularly works in co-production with other institutions. This allows us to reach a broader range of audiences. If the public for



Volet 1 / Volume 1. La Maison de la Vache Qui Rit

Touching the moon notre public était celui des étudiants fréquentant la bibliothèque universitaire d'Angers, il est aussi très varié ici.

Mettre à nue un œuvre d'art, à quoi cela correspond-il exactement?

Cela consiste à dévoiler ce qui semble caché, son « intime ». Parfois il y a une histoire personnelle derrière une œuvre. C'est le cas de *Crackers* (2013) de Jonathan Monk. Celui-ci collectionne les exemplaires d'un livre d'artiste d'Ed Ruscha, et de sa collection il fait un film avec les images des couvertures qui tombent en rythme les unes sur les autres comme des biscuits

Touching the Moon was primarily made up of students using the university library of Angers, it also attracted more diverse exhibition-goers.

What does stripping bare a collection mean and what exactly does it entail?

It means revealing that which seems to be hidden, the 'intimate' side of something. Sometimes there is a personal story behind an artwork. This is the case with the work entitled *Crackers* (2013) by Jonathan Monk. Monk collected copies of an artist's book by Ed Ruscha and used the collection as the subject of a video work, depicting a succession of images of the



Volet I / Volume I, La Maison de la Vache Qui Rit

crackers. J'ai vu cette vidéo dans une exposition de films sur les livres, et j'ai demandé à l'artiste de nous la vendre pour la collection. Mais au lieu de la vendre, il nous a demandé de faire un échange contre d'autres exemplaires du livre qu'il collectionnait. C'est ainsi que nous avons acquis une œuvre qui cache en elle une autre collection. Qui plus est à la faveur d'un échange, procédé rare dans le marché de l'art aujourd'hui... Pour la plupart des œuvres nous les avons achetées à des galeries d'art, et dans des foires d'art internationales, les majeures et les plus discrètes.

Identities on Display (2013) de Karin Sander est l'œuvre qui lie les trois lieux de l'exposition. Conçue initialement pour le musée d'ethnologie à Dahlem, l'œuvre se présente comme une vitrine comme celles que nous pouvons voir à l'entrée des musées pour ranger nos sacs. Mais elle est transformée en une sculpture participative qui expose le contenu des vêtements de ceux qui travaillent dans le lieu – musée, maison, jardin. Le vêtement nous raconte, mais nous livre aussi

book cover. I saw this video in an exhibition on films about books and I asked the artist to sell it to us for our collection. But rather than simply selling it to us, Monk asked us to instead acquire other copies of the book he was collecting. This is how we acquired an artwork that in itself hides another collection. Ours was a transaction involving an exchange, a rare occurrence in today's art market... The majority of the artworks were bought from art galleries and international art fairs, some widely known and other more obscure ones.

Identities on Display (2013) by Karin Sander is the artwork that connects the three exhibition venues. Initially designed for the ethnological museum in Dahlem, the work consists of glass lockers rather like the lockers found in the foyer of museums, used to store bags and clothing. Here it is transformed into a participative sculpture, exhibiting the clothing of those who work at the three different sites—the house, museum and garden. The various items of clothing each have a story to tell. Revelatory

les signes d'un rapport au social et même un sens anthropologique.

Hans-Peter Feldmann met à nue notre vision de l'histoire (de l'art) dans ses pièces non signées, non numérotées. Il le fait par la mise en valeur des objets de tous les jours, le « déguisement » des objets de tous les jours. Il peint des copies en plâtre des grandes sculptures classiques de l'époque romaine avec les couleurs chatoyantes d'une Rome qui en effet était colorée comme cela. Ou bien encore, il met un nez rouge sur un billet de 1 dollar pour rappeler à quel point l'argent est une collection de folie dans une société de consommation.

Tous ces exemples pour montrer comment Lab'Bel regarde une mise à nue.

Notre questionnement sur l'œuvre d'art est aussi une façon de la décrypter, notre regard le fait sans trop de présupposés critiques. Une œuvre exposée est une façon d'affirmer un propos qui se précise au fil du parcours aménagé selon un chemin blanc comme un tapis, lequel unit ces trois lieux grâce à la scénographie intelligemment discrète de Michael Staab.

Pourquoi une collection d'œuvres contemporaines ? Parce que l'art nous parle de nous. Et si les lampes que Ryan Gander a conçues comme un cadeau à sa femme nous évoquent des preuves d'amour ou d'une possible irritation domestique, à moins que ce ne soient les femmes d'*Henri VIII* de Shakespeare c'est parce qu'avec notre imagination nous les mettons à nue à notre façon.

Chaque fois que je revois la vidéo *Hekatombe* (2011) d'Anna Molska, je pense à la légende de Saint Georges qui lutte contre le dragon, sauf qu'il ne déploie pas ses flammes mais une marée d'écume enfermée dans une serre. C'est une façon de mettre à nue notre inconscient. Comme dans la fragmentation du mouvement d'un *Menuet* (2012) de Dewar et Gicquel qui se développe dans le Bélvédère Calonne de Sappel.

Une collection est une œuvre composite de fragments qui forment un ensemble avec lequel nous pouvons créer des rapports nouveaux, des accotements, des face-à-face. Une collection est une façon de composer des fragments. Avez-vous déjà commencé à faire une collection, disons de... fraises ? La nôtre, la vôtre ici, nue devant vous, sert à voyager de lieu en lieu, à créer des éclats et des surprises, à raconter par l'art un peu de la vie et du monde.

of their owner's relationship to society, the items are therefore charged with an anthropological meaning.

In his *oeuvre* Hans-Peter Feldmann strips bare our vision of (art) history through his unsigned and unnumbered artworks. He does this through the valorisation or the 'disguising' of ordinary, everyday objects. He paints plaster copies of some of the greatest and best known classical sculptures in garish colours, hues that would in fact have been used in Roman times. Or, he paints a red nose on one dollar bills as a reminder that money is just another, albeit ludicrous collection in today's consumer society.

These are just some examples to show how Lab'Bel intends to strip bare its collection.

Our examination of what constitutes a work of art is also a way of deciphering it, from a perspective unimpeded by the weight of critical assumptions. Exhibiting a work is a way of affirming an aim or an intention that evolves over the course of the exhibition layout designed as a white path like a carpet, which unites these three venues thanks to the cleverly discreet exhibition design by Michael Staab.

Why a collection of contemporary works of art? Because art speaks to us about ourselves. The lamps designed by Ryan Gander as a gift to his wife may be read as either the demonstrations of love or possible peace offerings following a domestic argument, unless of course they are like the women in Shakespeare's *Henry VIII*. We interpret the artworks, or rather we strip them bare, through the prism of our own imagination.

Every time I re-watch Anna Molska's video piece *Hekatombe* (2011), I am reminded of the legend of Saint George fighting the dragon. However, instead of flames, he breathes a tide of foam into the greenhouse. Art has a way of laying bare our subconscious. Just like the fragmented movement of Dewar and Gicquel's minuet (*Le Menuet*), 2012 which evolves in the Bélvédère Calonne de Sappel venue.

A collection is a composite work of fragments which together create an ensemble. From this, we can create new relationships, connections, encounters. A collection is a way of composing fragments. Have you ever begun a collection of, say, strawberries? Our collection—now yours—stripped bare before you, allows us to travel from one place to another, creating snippets and surprises, and relating something of life and the world through art.

LA COLLECTION MISE À NU PAR SES ARTISTES, MÊME

A partir des acquisitions récentes de la collection Lab'Et

Nous vous présentons
James Callaghan, Chris Brown, Jill Getty, Gabriel Sarti, Bernard Wachs, Jonathan Meulst, Joseph Beuys, Robert Rauschenberg, Sherman Ullrich, Steve Semmes, 1990, Suzanne et Jean-Louis Talbot.

www.lab-et.com

Volat II Musée des Beaux-Arts de Québec du 18 mars au 21 mai 2016

Quand on se rend en ville, on est souvent très vite impressionné par l'architecture. La beauté d'un lieu n'est pas seulement dans les murs, la décoration intérieure ou l'extérieur, mais dans l'usage que l'on en fait. Le Musée des Beaux-Arts de Québec est un lieu où l'architecture est au service de l'art. C'est pourquoi nous avons voulu vous présenter une collection d'œuvres qui ont été achetées par le Musée des Beaux-Arts de Québec en 2015. Cette collection est constituée de 10 œuvres d'art contemporain, dont certaines sont des œuvres de jeunes artistes québécois. Ces œuvres ont été achetées par le Musée des Beaux-Arts de Québec en vertu de son mandat de collectionner et d'exposer des œuvres d'art contemporain. Elles sont présentées dans une salle spécialement aménagée pour elles.

Le Musée des Beaux-Arts de Québec a acquis récemment une collection d'œuvres d'art contemporain. Cette collection est constituée de 10 œuvres d'art contemporain, dont certaines sont des œuvres de jeunes artistes québécois. Ces œuvres ont été achetées par le Musée des Beaux-Arts de Québec en vertu de son mandat de collectionner et d'exposer des œuvres d'art contemporain. Elles sont présentées dans une salle spécialement aménagée pour elles.

Au Musée des Beaux-Arts de Québec, la collection de Lab'Et est présentée dans une salle spécialement aménagée pour elle. Cette collection est constituée de 10 œuvres d'art contemporain, dont certaines sont des œuvres de jeunes artistes québécois. Ces œuvres ont été achetées par le Musée des Beaux-Arts de Québec en vertu de son mandat de collectionner et d'exposer des œuvres d'art contemporain. Elles sont présentées dans une salle spécialement aménagée pour elles.





Repenser les œuvres de la collection

Reconsidering the works of the collection

.....

Laurent Fiévet

co-commissaire de l'exposition et Directrice artistique de Lab'Bel
co-curator of the exhibition and artistic director of Lab'Bel

La Collection mise à nu/e par ses artistes, même est la seconde exposition que Lab'Bel consacre à sa collection. Elle rassemble les œuvres acquises par le Laboratoire artistique du Groupe Bel au cours des quatre dernières années, et plus précisément celles qui n'ont pas été montrées dans le cadre de l'exposition *Touching the Moon*¹ en 2012. Avec le même esprit d'ouverture que ce premier rendez-vous public autour de la collection, des prêts, effectués auprès de galeries ou de collectionneurs privés contribuent à préciser l'approche. En complétant certaines des séries représentées, ils permettent de mieux appréhender les œuvres des artistes sollicités et de mettre en perspective leur démarche singulière.

L'exposition de 2016 se déploie sur trois pôles géographiques disséminés sur le territoire jurassien : La Maison de La vache qui rit de Lons-le-Saunier dans un premier temps qui, depuis le printemps 2010, accueille régulièrement les projets de Lab'Bel et s'impose depuis sa création comme l'un de ses partenaires privilégiés dans sa démarche de soutien à l'art contemporain, Le Musée des Beaux-Arts de Dole, ensuite, où, grâce aux interventions successives de ses directrices Anne Dary et Amélie Lavin, la collection est mise en dépôt et présentée partiellement depuis 2013 et Le Belvédère Calonne de Sappel à Baume-les-Messieurs, enfin, dont, grâce à la complicité amicale de son propriétaire Emmanuel Beffy, le fonds est heureux d'investir le parc pour

.....

¹ L'exposition *Toucher La Lune / Touching the Moon* a été présentée à la Galerie 5 de l'Université d'Angers du 12 janvier au 25 février 2012.

The Collection Stripped Bare by its Artists, Even is the second exhibition that Lab'Bel has devoted to its collection, bringing together the works of art acquired over the past four years, particularly those not previously shown as part of the *Touching the Moon*¹ in 2012. With the same spirit of openness as this first public event, loans from both galleries and private collectors complement the works on show from the collection, completing some of the series presented, and allowing the public to better understand the works of the artists on display, shedding light on their artistic approach.

The 2016 exhibition will take place in three different geographical locations within the *département* of the Jura. The exhibition will open at La Maison de La vache qui rit in Lons-le-Saunier, a venue that has regularly hosted Lab'Bel's projects and exhibitions since the spring of 2010. Indeed since the creation of the artistic laboratory that is Lab'Bel, La Maison has proved to be a faithful partner in the former's efforts to support and promote contemporary art. The second instalment of the exhibition then takes place at the Musée des Beaux-Arts in Dole, where the Lab'Bel collection has been on long-term loan and partially displayed since 2013, thanks to the support of the museum's two successive directors Anne Dary and Amélie Lavin. The third location is the Belvédère Calonne de Sappel in Baume-les-Messieurs, a remarkable garden setting where works from the

.....

¹ The exhibition *Touching the Moon / Toucher La Lune* was held at the Galerie 5 at the University of Angers from 12 January - 25 February 2012.

la première fois. Chacun de ces lieux, en raison de sa nature, de son statut public ou privé et de ses spécificités engage ses propres logiques de corps et de monstration, permettant à la collection du Laboratoire artistique, conformément à la référence duchampienne qu'arbore avec malice le titre de l'exposition, de se dévoiler sous différents angles au regard du public et dans sa joyeuse diversité - la plupart des pièces exposées n'ayant jamais été montrées en dehors de leur contexte d'acquisition.

Ces trois rendez-vous proposés au public jurassien adoptent, comme on l'aura compris des colorations différentes. Ils interrogent chacun à leur façon certains des enjeux de l'œuvre d'art et de la collection. L'exposition s'échelonne sur une durée de plusieurs mois au cours desquels, par le biais d'animations et de performances, de nouvelles formes d'appropriation des œuvres seront également proposées.

Un paradis perdu – de l'œuvre et de sa sensualité diffuse Volet I : à La Maison de La vache qui rit

C'est à Lons-le-Saunier que débute ce parcours jurassien où pendant plusieurs mois, La Maison de La vache qui rit accueille un ensemble de pièces à la fois ludique et coloré, voire susceptible d'éveiller une forme de gourmandise chez le visiteur. On y retrouve en bonne place Hans-Peter Feldmann et Thomas Bayrle, les deux artistes qui collaborèrent en 2014 et 2015 à la réalisation des deux premières *Boîtes Collector* pour la marque et dont les propositions furent, au même titre que pour un large ensemble d'amateurs, intégrées à la collection du Laboratoire artistique. Leur présence apparaissait toute naturelle en ces lieux dédié à La vache qui rit et où, au-delà de la présence de leurs créations pour le Groupe, leur pratique apparaît doublement relayée dans un processus de rhabillage de certains des espaces architecturaux de l'édifice et d'accessoirisation malicieuse d'icônes de notre culture contemporaine.

Il est possible de relever dans ce double processus de recouvrement des murs et des visages une contradiction avec ce qu'annoncerait le titre de l'exposition. Mais le principe de *mise à nu* ne se trouve pas pour autant écarté dans ces démarches. Dans le mouvement fluide et bleuté du *Blaue Kuhtapete / Blue Cow Wallpaper* de Thomas Bayrle qui vient envahir une partie des espaces du rez-de-chaussée de La Maison, la marque-phare du Groupe Bel a été

collection will be presented for the first time, thanks to the owner of the site, Emmanuel Beffy. Each of these venues, due to its specific ambiance, private or public status, and its own unique character, requires a customized layout, allowing Lab'Bel's collection, in accordance with the reference to Duchamp playfully alluded to in the title of the exhibition, to be revealed to the public in different ways, simultaneously highlighting the rich diversity of the collection, where the majority of the works on display have never been presented outside of the context in which they were originally acquired.

Each of these three rendezvous, open to the public, is therefore very distinct. In their own way, they each raise questions concerning the nature or essence of a work of art and a collection. The exhibition is spread over a number of months, with a variety of activities and performances on offer, allowing the public to discover the works from yet another perspective.

Paradise Lost – art and sensuality Part I: La Maison de La vache qui rit

Our adventure in the *département* of the Jura begins at Lons-le-Saunier, where for several months La Maison de La vache qui rit will welcome an ensemble of colourful and playful artworks, sure to please even the most gourmand of visitors. Artists Hans-Peter Feldmann and Thomas Bayrle are well-represented here. In 2014 and 2015, the two artists collaborated with the Bel Group for their special *Collector's Edition Boxes*. Their creations have since entered into the collection, just as they were warmly welcomed by the public and adopted by a large number of amateur collectors. Thus, the presence of Feldmann and Bayrle seems only natural in this museum space, dedicated to The Laughing Cow, where in addition to their creations for the Group, their artworks are used to adorn certain architectural elements of the building or as mischievous accessories added to some of the icons of our contemporary culture.

With regard to the title of the exhibition, one might argue that there is an inherent contradiction in this dual process of adorning the walls of the venue and the faces of certain icons. However, the act of adorning or clothing here does not necessarily exclude the notion of 'stripping bare'. In the bluish and fluid movement that is *Blaue Kuhtapete / Blue Cow Wallpaper* by Thomas Bayrle, which covers part of the hall on the ground floor, the logo of the flagship brand of the Bel Group is essentially reduced to a form of sketch

en effet réduite à une forme d'épure. Elle procède d'une simplification qui contribue à en renforcer la toute puissance graphique comme le confirme son utilisation comme motif de base à la constitution d'autres figures pour le projet des *Boîtes Collector* - ces *superforms* comme son auteur aime à les qualifier. Ce procédé, qui replonge la marque dans une esthétique légèrement anachronique (puisque renouant avec sa représentation dans les années soixante, décennie au cours de laquelle Thomas Bayrle commença à se l'approprier dans son travail), introduit à sa manière une forme de déshabillage symbolique. Elle dépouille en effet le motif de certains de ses attributs et de sa fonction première pour mieux en révéler l'essence et le détourner en le récupérant dans d'autres fonctions figuratives. Un peu plus loin, les corps dénudés des David et Eve de Feldmann ont quant à eux pris bonne place auprès des nez rouges qui déclinent le principe de détournement imaginé par l'artiste pour la première édition *Collector*. Au même titre que ces derniers, leur présence invite à différentes formes d'intimités complices.

Les deux sculptures participent, à leur façon, de l'évocation d'un Jardin d'Eden revisité, comme esquissé par la végétation luxuriante glissant sur les murs de l'édifice. Elles déplacent l'expression de la nudité dans un registre de référence biblique - où, à travers la substitution d'un Adam par David, les identités des protagonistes auraient été quelque peu bousculées - que permettent de conforter indirectement d'autres des pièces de la collection. Ainsi, le corps érotiquement cuirassé du personnage d'*Hecatomb* d'Anna Molska se débattant, fouet à la main, dans son environnement de mousse, renoue-t-il, lui aussi, de façon quelque peu théâtrale et décalée, avec le mythe originel. Tout en jouant de la représentation d'une sorte de paradis terrestre, circonscrit dans une serre de verre et empreint d'une innocence perdue, il laisse présager des conséquences de la Chute, dans une vision qui résonne fortement avec les préoccupations écologiques du moment.

L'œuf trompe-l'œil d'Ugo Rondinone, *still.life. (one egg)*, semble quant à lui proposer au cœur de l'espace d'exposition temporaire, une ouverture vers toutes sortes de formes d'inconnu. La plateforme circulaire sur laquelle il a été placé et qui en interdit l'accès le rend aussi tentant que la pomme qu'Eve semble proposer de sa main droite à David - l'un des autres modèles trompe-l'œil que croque précisément le sculpteur dans sa série des *still.life*.

or outline. This simplification reinforces the impact or visual punch of the logo, which is subsequently used as the base motif or starting point—superforms to cite the author—for the creation of other figures for the *Collector's Edition Boxes*. This process, which sees a return to a slightly old-fashioned aesthetic—the artist revives the logo used in the sixties, a decade during which Bayrle began to make use of the motif in his work—introduces in its own way a symbolic form of undressing. Indeed, Bayrle's method may be said to strip the motif of some of its attributes and its primary function, so as to better reveal its essence, which he then appropriates and subverts for other figurative purposes. A few steps from there can be seen the naked bodies of Feldmann's David and Eve, placed in a prominent position amongst the red noses that illustrate the principle of appropriation used by the artist for the first edition of the *Collector's Boxes*. The noses, like the naked sculptures, call for a certain degree of complicity on behalf of the viewer.

Both sculptures may be said to evoke a reinterpreted or reworked version of the Garden of Eden, also suggested by the lush vegetation covering one of the inner walls of La Maison. By endowing nudity with biblical connotations—although this is disrupted somewhat by the substitution of Adam by David—they may be said to echo, albeit indirectly some of the other pieces of the collection. For example, the erotically armoured body of the figure in Anna Molska's *Hecatomb*, thrashing about, whip in hand, in its foam environment, may be read as a theatrical and offbeat revival of creation or origin myths. All the while playing with the representation of a kind of earthly paradise, confined to a greenhouse space imbued with a lost innocence, here the environment seems to presage the consequences of man's fall from grace—a vision that is particularly pertinent to today's environmental concerns.

The *trompe-l'oeil* egg sculpture by Ugo Rondinone, *still.life. (one egg)*, on display at the centre of the temporary exhibition space, seems to suggest an opening towards the unknown, in any and every form. The circular platform on which the egg is placed, restricting proximity, makes it as tempting as the apple that Eve offers David with her right hand. It is interesting to note that the apple is another *trompe-l'oeil* model included by Rondinone in his *still.life* series. Although the egg sculpture is not ordinarily presented on this circular platform, here it serves to accentuate the egg's symbolic dimension, highlighting the promises, lessons or the dangers it might contain despite its nude fragility and false mask of normality.

Bien que ce dispositif ne fasse pas partie du protocole de présentation de la pièce, il n'en exalte pas moins les dimensions symboliques, souligne les promesses, les enseignements ou les dangers qu'il pourrait contenir; suggère ce qu'il pourrait de tout son poids provoquer malgré son dépouillement et son masque de fausse normalité.

Un peu plus loin, des colorants alimentaires transforment de vulgaires pigeons en espèces inconnues. Au même titre que l'habillage chromatique des figures de Hans-Peter Feldmann, ils confèrent aux oiseaux retouchés une sensualité nouvelle, affublés par leur auteur de la dénomination énigmatique de *Naked Parrots*. Le titre choisi par Etienne Chambaud évoque d'ailleurs, lui aussi, une forme de mise à nu. Doit-on l'interpréter comme le dévoilement d'une filiation avec des espèces cousines disparues ou y relever au contraire la révélation des conséquences d'une mutation génétique mystérieuse qui, dans le prolongement de la parabole relayée dans sa vidéo par Anna Molska, traduirait les dérives de la société de consommation? A moins que cette nudité revendiquée, aux dimensions toutes plasticiennes, ne constitue pour les volatiles qu'un moyen supplémentaire pour attirer l'attention, qu'une stratégie de séduction visant à assurer la survie de l'espèce.

Car qu'elle naisse de la vue, de l'odorat, du goût, de l'ouïe ou du toucher, ces corps et ces objets dévoilés, comme relevés par la couleur ou exaltés par les lumières des lampes de Ryan Gander alignées côte à côte, un peu plus loin, dans l'espace de La Maison, semblent proposer différentes formes de



Further on in the exhibition space, food dyes transform banal pigeons into an unknown species. Just as Hans-Peter Feldmann clothes his sculptures in colour, here the dyes provide the made-over birds with a new sensuality, saddled by their author with the enigmatic title of *Naked Parrots*. The title chosen by Etienne Chambaud evokes yet another form of exposure or stripping bare. Should we interpret it as the discovery of a filiation with a related but now extinct species? Or should we instead read it as the revelation of the consequences of a mysterious genetic mutation which, echoing the parable recounted in Anna Molska's video work, may be said to translate the excesses of consumer society? Unless of course the nudity here, in all its plastic dimensions, is nothing more than another means of attracting attention, particularly for the more protean amongst us. In short, a seduction strategy to ensure the survival of the species.

All of these bodies and exposed objects, whether revealed through colour or accentuated by the lights of Ryan Gander's lamps, arranged side by side a little further away in the exhibition space of La Maison, seem to offer various forms of sensory temptation to the visitor. The moulds of Rubén Grilo's chocolate bars, in various pastel shades, provide the visitor with a visual and veritable sense of gourmandise. The complex and extremely precise scientific titles of his paintings/installations keep an account of the bite marks already received. We imagine that this is likely to whet the appetite of the visitor even further.

The visitor's gaze undresses the artworks on display. The tantalizing, shimmering colours encourage a form of denuding, a return to our origins in a sense, insidiously shifting our perception of the works of art towards an edible and seductive dimension. Appetizing, the bodies offer themselves up in an environment that is both round and smooth, which, like the candy universe within which the story of Hansel and Gretel unfolds, contains no less of a threat to anyone who dares to venture there. By marrying a harmless children's toy to a sharp axe in *A Lamp made by the artist For His wife (9th Attempt)*, Ryan Gander pays particular attention to this mixture of seduction and danger, and literally puts in the spotlight the possibility of a sharp reversal. This work highlights how the visitor's gaze may seesaw violently at any moment; at the risk of falling into an unexpected abyss, thereby recalling certain images of Anna Molska's film. Indeed, this risk is inherent to the sensitive and ambivalent work of art when one seeks, a little too closely, to reveal it.

tentations adressées au visiteur. C'est avec une vraie gourmandise que les moulages de tablettes de chocolat de Rubén Grilo s'offrent à son regard dans les différentes modulations de leur palette pastel. Les titres complexes et extrêmement précis de ses tableaux-installations y comptabilisent déjà scientifiquement les coups de dents qu'il pourrait y porter. Gageons que sa proposition saura mettre celui-ci en appétit.

L'œil déshabille, invite dans le chatolement des couleurs à revenir au dépouillement des origines et déplace insidieusement la perception des œuvres vers une dimension alimentaire et séductrice. Appétissants, les corps s'offrent dans un environnement tout en rondeur et en douceur, où, à l'instar de l'univers de friandises dans lequel évoluent Hansel et Grethel, ne se distille pas moins une forme de menace diffuse pour celui qui se risque à s'y aventurer. En articulant à un jouet d'enfant inoffensif le fer d'une hache affilé, *A Lamp made by the artist for his wife (9th attempt)* de Ryan Gander rend particulièrement bien compte de ce mélange de séduction et de danger, met littéralement en lumière l'éventualité d'un brutal retournement. L'œuvre souligne comment le regard du visiteur peut à tout moment basculer vers des abîmes insoupçonnés; un risque de chavirement que rappellent les images du film d'Anna Molska et auquel conduit inévitablement la matière sensible et ambivalente de l'œuvre d'art quand on cherche, d'un peu trop près, à la révéler.

Sièges de la pensée - logiques de dévoilement et d'épuisement à l'œuvre
Volet II : au Musée des Beaux arts de Dole

Dole présente une toute autre facette de la collection. Là où les pièces de Lons-le-Saunier s'aventuraient volontiers sur le registre de la sensation, voire sur des terrains renouant avec une forme d'innocence enfantine rappelant les enjeux des expositions *Rewind* et *Histoires sans sorcière* que La Maison de la vache qui rit avait accueillies en 2010 et 2014, le dévoilement de la collection au Musée des Beaux-Arts procède par registres plus cérébraux et distancés où, malgré les résonances engagées avec le premier volet d'exposition, apparaissent interrogés les statuts de l'artiste et de sa production, le panorama historique et le contexte social dans lequel il s'inscrit.

Cette dimension intellectuelle, réflexive, généralement très conceptuelle, transparaît notamment de façon



The seat of thought – systems of de-layering and exhaustion at work
Part II: Musée des Beaux-Arts de Dole

Dole presents a completely different facet of the collection. While the works at Lons-le-Saunier may be said to engage with the register of sensation or feeling, renewing even with a form of childlike innocence reminiscent of the exhibitions *Rewind* and *Histoires sans sorcière* hosted by La Maison de La vache qui rit in 2010 and 2014 respectively, the stripping bare or denuding of the collection at the Musée des Beaux-Arts operates at a more cerebral or aloof register which, despite its similarities or resonances with the first part of the exhibition, calls into question the status of the artist and his/her production, as well as the historical setting and social context in which it is inscribed.

This intellectual, reflective and generally more conceptual dimension is quite obvious with Benoît

évidente dans *Tête* de Benoît Maire. La reproduction d'une tête en cire, fichée sur une carafe en verre, y trouve un prolongement dans la lame d'un couteau dont le manche a été planté dans la mâchoire. Incisif, celui-ci tend à pointer et illustrer la dynamique d'une pensée que l'œuvre d'art initierait par son seul processus de monstration, une impulsion qu'elle contribuerait à mettre en mouvement au moment même de son exposition. Dans *dire ce qui est caché est l'ennui*, les contenus du tiroir d'un bureau et de la vitrine qui y est disposée introduisent le même type de commentaires sur la réflexion que tout travail artistique est susceptible d'engager. L'installation ouvre en effet par son titre, la nature de son dispositif et l'hétérogénéité de son vocabulaire formel l'évidence d'une complexité d'approches, de polysémie. Engageant, comme pour *Tête*, un dialogue entre opacité et transparence, entre intériorité et l'extériorisation de ce qu'induit cette dimension cachée, elle contient, dans une formalisation où, comme depuis quelque temps déjà chez Benoît Maire, les mots trouvent une concrétisation explicite, la promesse d'un redéploiement intellectuel continu, voire le constat d'un déshabillage impossible tel que le concevait Méliès² en son temps, par le seul fait de la démultiplication des analyses auxquelles elle pourrait prêter et l'affirmation des dimensions dérobées qu'introduit le vaste champ de ses stratifications référentielles.

Dans *Clods I et II* de Chris Evans, la pensée s'évade dans une impulsion plus méditative à laquelle invitent des tapis de yoga disposés sur le sol. La présence de ces derniers déjoue l'intimidation imposante des sculptures de plâtre placées à leurs côtés, comme impuissantes à trouver un ancrage dans l'espace d'exposition. Au-delà de la dimension politique que revêt cette association en transposant les éléments d'une émeute survenue à Hull, en 1976, au cours de laquelle des prisonniers s'étaient rebellés contre leurs gardiens, une forme de déracinement, abordée là encore de façon très littérale, semble célébrer au sein des deux installations toute la force d'élévation de l'œuvre d'art. Elle met en avant ses potentiels d'espérance et de spiritualité, induit les mouvements d'élévation qu'elle peut générer – au même titre que le fait, à quelques pas de là, la dynamique verticale que décrit la tige structurant la sculpture-installation *Upright (n°4)* de James Clarkson, arborant sa légèreté graphique toute aérienne, dans un esprit rappelant la délicatesse des *commissioned drawings* d'inspiration végétale que délègue le même Chris Evans à des

2 Georges Méliès, *Le Déshabillage impossible* (1900).

Maire's work, *Tête*. The work consists of a reproduction of a head in wax, stuck on top of a glass carafe. A knife can be seen protruding from the sculpture, the handle of the blade planted in the jaw. Incisive, this knife may be said to be representative of the thought process stimulated by a work of art, and even more so within the context of an exhibition. In *dire ce qui est caché est l'ennui*, the contents of the drawer of a desk and the display cabinet placed on top of it introduce the same kind of thought process that all artistic work is likely to generate. Indeed, through its title, presentation and the heterogeneity of its formal vocabulary, the installation hints at a complexity of approaches, of multiple meanings. Like *Tête*, the latter work generates a dialogue between opacity and transparency, interiority and the externalization of that which is hidden. The installation illustrates a practice common to Maire's recent work, the subtle and discreet use of words, which in this particular piece are tied in with the promise of an ongoing intellectual trajectory, a questioning of sorts, the materialization of a thought process. Similar to the never-ending action of disrobing or undressing as conceived by Méliès² in his day, Maire too seems to allude to the impossibility of understanding as a result of the sheer number of meanings hidden behind each meaning—a meaning within a meaning within a meaning—and the vast field of references, indeed strata of references, to which they are linked.

In *Clods I and II* by Chris Evans, thought is transposed to a more meditative dimension, through the presence of the yoga mats on the floor. These undermine the imposing intimidating plaster sculptures placed alongside them, seemingly incapable of finding a foothold in the space of the exhibition. Beyond the political dimension introduced through the transposition of elements evocative of the Hull prison riot of 1976, a form of deracination is represented here in a very literal fashion, which seems to celebrate, at the heart of these two installations, art's power of elevation, as well as its potential for hope and spirituality. A notion echoed a few metres from there in the fragile vertical rod used to structure the airy sculpture-installation *Upright (No. 4)* by James Clarkson. Parallels may also be drawn between the aeriality of Clarkson's piece and the fragility of the plant-based drawings which Chris Evans assigns to diplomatic figures, and which may be seen on the walls of the exhibition space. In the same game of contrasts between the materials on

2 George Méliès, *Le Déshabillage impossible* (1900).

show, the butts of cigarettes stuck in the sand between two large sections of the marble sculpture *Untitled (R L Butts)* by Gabriel Kuri in another space of the Museum, are symbolic of another type of suspension. Counterbalancing the mass of the marble structure, they encourage the visitor to free his mind of the sculptural body and to imagine, albeit for a brief spell, a sense of both dematerialization and gravitational detachment.

In John Stezaker's series *Marriage*, the photographic hybridization results in a form of laying bare of the psyche that recreates the contours and nature of the bodies. Like the knife in *Tête*, the formal exploration

personnalités diplomatiques sur les murs de la salle. Dans un même jeu de contraste entre les matériaux en présence, les mégots de cigarettes coincés entre les deux pans de marbre de la sculpture *Untitled (R L Butts)* de Gabriel Kuri président, dans une autre salle du musée, à un autre type de suspension. Contrebalançant la masse de la roche, ils incitent le visiteur à affranchir son esprit du corps sculptural et l'entraîne, le temps d'une pause, dans une double logique de dématérialisation et de détachement gravitationnel.

Dans la série *Marriage* de John Stezaker, l'hybridation photographique déploie, quant à elle, une forme d'effeuillage de la *psyché* qui rejoue les contours et

la nature des corps. A l'image du couteau de *Tête*, l'exploration formelle fait voler en éclat le carcan rassurant des apparences, pourtant protégé par un vernis de protection très académique. Elle fait basculer le regard, lisiblement éprouvé par les plis de *Blind II*, dans des zones de flottement identitaire inattendues où l'ancrage, pourtant rassurant, des genres s'en trouve lui-même fortement ébranlé. Dans *Mask CVL* et *Night I*, ce mouvement d'échappée évolue vers des paysages mentaux aux résonances toutes symboliques qui loin de protéger derrière les masques que semblent proposer les cartes ajustées sur les supports brillants des photographies détournées - à l'instar des tickets collés sur les visages des sportives par Gabriel Kuri -, ouvrent dangereusement reliefs, cascades et cavités pour mieux suggérer ce qui pourrait se jouer au niveau des œuvres et chez les modèles qui y sont représentés.

On peut se demander si chez Jorge Pedro Nuñez, le nez de Madame Duvaucy, loin de s'enfermer comme chez Feldmann dans la rondeur d'un accessoire de clown, ne se déploie pas pour mettre pareillement à nu des projections mentales. Quelque chose de l'ordre de la pensée semble en effet se jouer dans les paysages de Sergio Leone vers lesquels il se projette généreusement, dans une formulation qui reconduit moins la dimension agressive que revêt la mâchoire arrachée d'un Benoît Maire que la logique de déformation antinaturaliste dont on savait Ingres, son exécutant, coutumier. Il s'exprime clairement dans cet assemblage la dynamique d'une libération et d'un élargissement du champ comparable à celui qui fait transiter le cadre du format portrait qui retient la figure ingresque prisonnière, lui-même resserré sur le détail retenu pour l'ouvrage sur lequel est représentée Madame Duvaucy, à celui bien, plus généreux, du *Cinemascope* que l'on associe volontiers au père du *Western Spaghetti*. Tout en décroissant le corps, tout en en faisant pareillement éclater les limites et tout en éprouvant son élasticité d'une façon bien plus contrôlée que pour la tête fichée sur la carafe, cette expansion anatomique permet de suggérer, à travers ce qu'il peut se deviner du contenu d'un livre pourtant refermé, le large panorama de pensées qui animeraient la figure féminine ; mais sans pour autant que la teneur de ce vaste paysage mental ne soit aussi clairement affirmé que chez un John Stezaker, tout opaques que puissent être les motifs associés à ses portraits photographiques vernissés. C'est toute la complexité et les ambiguïtés de la peinture d'Ingres qui se trouvent commentées dans cette association, comme savamment libérée de son immobilisme académique, dans un mouvement d'ouverture et

creates a destabilization of the codes, reassuring of sorts, which govern appearances, particularly within this rather academic context. This hybridization disturbs the gaze of the viewer, as is evidenced in the folds of *Blind II*—here identity is unstable, floating, and the very genres that circumscribe it are themselves badly shaken. In *Mask CVL* and *Night I*, this extrication of thought or meaning evolves towards mental landscapes through the symbolic resonances created through the use of postcards covering the faces of the figures in the appropriated vintage photographs. Rather than acting as a mask whose purpose is to hide or conceal—like the tickets pasted onto the faces of sportspeople by Gabriel Kuri—here the postcards point towards an interior relief, the waterfalls and grottos of the psyche, enabling the viewer to gain some kind of insight into the artworks and the models they depict.

One may wonder whether in Jorge Pedro Nuñez's work, Madame Duvaucy's nose, far from being reduced as it is in Feldmann's to the closed roundness of the clown's accessory, is used as a device to strip bare thought processes. Indeed a kind of openness or expansion of thought seems to be at play in the Sergio Leone landscapes towards which the nose extends, an extension that is significantly less aggressive than Benoît Maire's work with the jaw and the protruding knife. Indeed, Madame Duvaucy's nose may be said to echo the practice of antinaturalistic deformation to which Ingres was accustomed. This assemblage clearly expresses the dynamics of a liberation and expansion of thought through the lamp stand that protrudes from the confined frame of the portrait that holds the Ingres-like figure prisoner, to the more generous *Cinemascope* expanses associated with the father of the *Spaghetti Western*. While decompartmentalizing the body, but expanding its limits and experimenting its elasticity in a much more controlled way than the head stuck in the carafe, this anatomical expansion allows the artist to allude to—from what he may deduce from the contents of the albeit closed book—the multiplicity of thought relating to this female figure. However, the content of this vast mental landscape is less clearly asserted than in John Stezaker's work, however opaque the motifs associated with his glazed photographic portraits may be. All of the complexity and ambiguity of Ingres' painting are echoed in this association, skilfully freed from its academic immobility, in a movement towards an expansion and illumination (hence the use of the lamp stand), which offers countless keys to deciphering the smile

d'éclairage (que semble impliquer l'utilisation d'un pied de lampe) qui propose à la fois d'innombrables clefs de déchiffrement au sourire du modèle et accuse la difficulté dont relèverait cette tentative. Car tel celui de Pinocchio, l'allongement démesuré de l'appendice qui relie, de livre à livre, ces univers esthétiques, laisse parallèlement entendre la possibilité d'un écueil dans ce qui pourrait être dévoilé dans l'articulation analytique. Nuñez dérobo insidieusement les conclusions vers lesquelles celle-ci pourrait naturellement aboutir, mais d'une façon qui, de manière très paradoxale et malgré l'échec qu'elle présuppose, tend à en raconter beaucoup sur l'ambivalence de la figure représentée dans sa propension à souligner chez elle une forme de duplicité sans qu'à aucun moment le mystère de sa féminité ne s'en trouve écorné. N'est-ce pas d'ailleurs ce même type de commentaire qu'introduit Hans-Peter Feldmann dans les nez rouges dont il affuble ici une Vache, ici le Président George Washington dans ses *One Dollar Bill with red nose*, laissant entrevoir par une simple intervention figurative et chromatique, une forme d'effervescence sous la surface faussement lisse des apparences de ses modèles pour mieux y révéler une épaisseur, une profondeur associant malice et gravité ?

Ces différents déshabillages psychiques produits par ces échappées imagées semblent en effet aboutir à des formes d'impasses. Dans une logique similaire à celle qui dérobo, tout en les suggérant, les pensées de notre Madame Duvaucy, la démultiplication des exemplaires de *Crackers* d'Ed Ruscha déployés par Jonathan Monk dans son œuvre éponyme se heurte à l'impossibilité de saisir la fascination qu'ils engendrent. Encore plus radicalement que chez Nuñez, sa vidéo accuse le caractère impénétrable de l'univers formel exploré et souligne l'échec auquel mène sa tentative d'appropriation. Le déshabillage analytique programmé résiste brutalement à l'exercice. Les systèmes et univers étudiés confortent leur impénétrabilité; comme si l'artiste, s'improvisant en collectionneur ou en figure critique, rendait compte de toute la puissance du mouvement esthétique dans lequel il s'inscrivait ou s'ingéniait à porter des masques pour mieux signifier la difficulté qui consisterait à le dévoiler lui-même.

Si son autoportrait *Self portrait as a distribution diagram* introduit des éléments de définition poétiques, les différentes articulations de *Declared Preferences vs. Revealed References* de Gabriel Kuri semblent conduire au même type d'impasse. Un motif unique (une poubelle métallique noire), décliné en différentes tailles au sein de l'installation, y semble éprouvé par

of the model, all the while highlighting the difficulty that such an attempt entails. Like Pinocchio's nose, the excessive prolongation of the appendage which connects these aesthetic worlds, from one book to another, implies the possibility of failure with regard to an analytical de-layering. In this piece, Nuñez alludes to the ultimate impossibility of penetrating Madame Duvaucy's thoughts while paradoxically attempting to reveal her through an analytical de-layering. He underlines her ambivalence while highlighting her complexity in such a way that the mystery of her femininity remains intact. Perhaps a similar message can be seen in the red nose used by Hans-Peter Feldmann to adorn a cow or even President George Washington in his *One Dollar Bill with red nose*. The simple figurative and chromatic intervention of the red nose suggests a form of effervescence beneath the seemingly bland surface of the artist's models hinting perhaps at an unexpected depth, marrying mischief and gravity.

The different forms of mental undressing or de-layering generated by these vistas seem in effect, to lead to an impasse. Just like the viewer whose attempts to penetrate the thoughts of Madame Duvaucy are frustrated by their multiplicity, the proliferation of copies of Ed Ruscha's *Crackers* used by Jonathan Monk in his eponymous work hints at the impossibility of appropriating the fascination they provoke. Demonstrated in a more radical fashion than in Nuñez's work, Monk's video bears witness to the impenetrable character of the formal universe under exploration and emphasizes the failure that results from any attempt at appropriation. The analytical undressing planned by the artist brutally resists the exercise. The systems and universes under study reinforce their impenetrability; as if the artist, turned into a collector or critic, had become aware of the full force of the power of the aesthetic movement in which he was inscribed or was driven to make use of masks so as to better signify the difficulty inherent in unveiling it himself.

If Kuri's *Self portrait as a distribution diagram* introduces elements of self-definition which may be considered as poetic, the different expressive structures employed in his *Declared Preferences vs. Revealed References* seem to lead to the same kind of impasse. A single motif (a black metal trashcan), seen in various sizes within the installation, is affected by its association with a range of different objects (including the shells that also adorn his self-portrait), and the readings these imply. Despite the shifts brought



l'adjonction analytique de différents objets (dont des coquillages communs à son autoportrait), dans un mouvement qui, malgré l'effet de redéploiement auquel invite les changements d'échelle, semble procéder par replis systématiques sur lui-même. Là où le titre de la pièce souligne un registre d'indécision, de manque d'objectivité, voire d'oppositions dans un discours prétendument cadré, l'univers formel de l'œuvre impose clairement une fermeture, un glissement vers des espaces clos et obscurs, une menace de chute qui rappellent peut-être celle de notre Paradis perdu. Bien que donnant l'illusion de procéder par libération progressive du champ, si on suit le mouvement d'organisation des motifs, il ne creuse pas moins en son sein une forme d'opacité.

Le processus d'analyse finit par se retourner sur lui-même, dans un effet d'épuisement de ses possibilités. Il se heurte à une forme de résistance qui se

about by the changes in scale, the work seems to systematically withdraw into itself. While the title of the work translates a degree of indecision, a lack of objectivity or even opposition within its seemingly structured discourse, the formal universe of the work clearly imposes a closure, a shift towards closed and obscure spaces, with the inherent threat of a fall similar to that from Paradise Lost. Although it gives the illusion of proceeding by the gradual liberation or broadening of our field of vision, if one follows the arrangement of the motifs, a form of opacity nevertheless remains.

The process of analysis ends up turning back on itself, exhausting its possibilities. It comes up against a form of resistance confirmed in the work of some of the other artists from the collection in their attempts to define or understand events to which they are connected or the environment within which they

confirme chez d'autres artistes de la collection dans les tentatives de définition personnelle que permettent d'articuler pour eux des études d'événements qui leur sont associés ou de l'environnement dans lesquels ils évoluent. La reconstitution méthodique qu'un Roman Ondák imagine pour *Tomorrows (Handshake)* ne parvient guère, par exemple, à ouvrir davantage la compréhension des faits à laquelle elle pourrait mener. Plus qu'elle n'apporte des réponses à ce qui a pu se jouer dans la rencontre historique dont elle propose une forme de restitution par enfants interposés, elle souligne la propension des événements à se répéter, voire de l'Histoire à se refermer sur elle-même dans une forme de pliure que traduit son protocole de présentation rapprochant, comme les deux bords latéraux de la photographie, le futur du passé.

Dans ce mouvement de déshabillage et d'analyse de ce qui se joue autour de lui, l'artiste semble en effet

live. Roman Ondák's methodical reconstruction in the piece *Tomorrows (Handshake)* however, barely succeeds in providing a greater depth of understanding of the facts. Rather than providing the answers with regard to what might have happened during this historic encounter, re-enacted by children, it highlights the propensity of events to repeat themselves or indeed of history to close in on itself in a kind of folding effect translated by the formal presentation of the work, with the two sides of the folded photograph suggesting that the future harks back to the past.

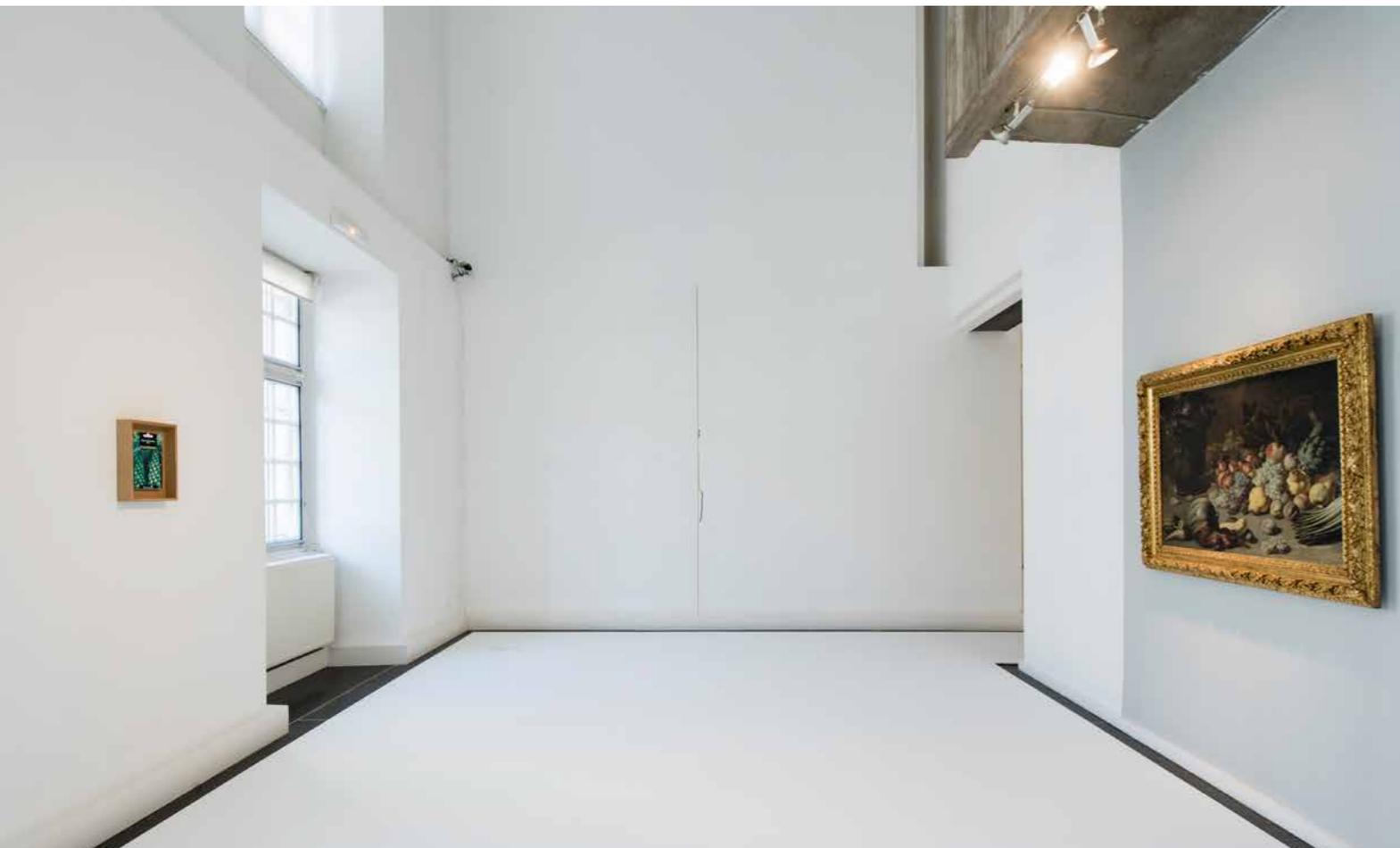
In this movement of de-layering (disrobing) and analysis that takes place around him, the artist may often seem somewhat powerless. He can only indicate a form of opposition to the movement in which he is caught up, as Chris Evans does through his symbolic and politically-charged appropriation of

parfois impuissant. Il ne peut que marquer une forme d'opposition aux courants qui l'emportent, comme le fait Chris Evans à travers l'appropriation symbolique et militante d'un mouvement historique de rébellion ou Slaven Tolj à travers la condamnation des courants qui bouleversent son environnement professionnel et la dénonciation frontale de l'aberration d'un système politique qui, sous couvert de promesses de rentabilisation économique, programme méthodiquement son élimination. Dans la série photographique *Citius, Altius, Fortius*, l'œuf de notre Paradis perdu se retrouve fiché entre les doigts d'une Vierge à l'Enfant, comme brusquement chargé d'une puissance destructrice prête à annihiler tout ce qui se trouve autour de lui. Mais ce motif à la concentration presque atomique, et qui prend chez lui l'apparence d'une balle de golf, ne traduit pas moins, par un effet de volte-face surprenant, cette espérance que l'Art peut lui aussi entraîner une force de déstabilisation intellectuelle susceptible de faire implorer les mécanismes de pensée que ses œuvres dénoncent précisément. Entre les doigts de la Vierge ou des autres figures religieuses auquel il l'associe, il devient en effet une arme qu'il peut détourner à son avantage, bénéficiant par là-même de la complicité d'alliés de stature exceptionnelle, à la fois hautement spirituelle et libératrice, dotés d'une puissance bien plus reconnue que celle du système politique qui en organise la destruction. C'est en ce sens que cet élément qui tend à résumer la démarche pernicieuse de ses adversaires finit par introduire les mêmes promesses d'ouverture que l'œuf de *still.life. (one egg)* d'Ugo Rondinone à travers sa manière de laisser entrevoir, derrière la dénonciation qu'il illustre, un champ des possibles qui n'engage pas nécessairement une éviction.

En interpellant directement les visiteurs et en touchant les esprits, l'œuvre d'art se dote en effet d'une force politique capable de retourner le mouvement de l'Histoire dans cette même logique de pli que décrit Roman Ondák dans *Tomorrows (Handshake)*, voire le redéploiement qu'induit le tapis de son *Public Balcony* faisant glisser avec souplesse sa dimension subversive hors de l'enceinte du musée (dans un processus d'envahissement de l'espace public qui rappelle les enjeux associés aux papiers peints de Thomas Bayrle). Elle engage possiblement cette éclosion et germination intellectuelles auxquelles font écho les dessins végétaux d'un Chris Evans ou la représentation, à l'échelle 1, du paquet de graines d'un Jef Geys dans sa composition *Choux de Bruxelles (Sonda)*; avec ce présage d'expansion et de démultiplication qu'induit chez ce dernier, dans une logique rappelant celle

a historic revolt, or Slaven Tolj through his direct denunciation of both the currents threatening to undermine his professional environment and the aberration of a political system which, under cover of promises of economic viability, systematically programmes the elimination of artists. In the series of photographs, *Citius, Altius, Fortius*, the egg of our Lost Paradise can be seen caught between the fingers of a Madonna with child, as if suddenly charged with a destructive power on the verge of annihilating everything that surrounds it. But this motif with its almost atomic undertones and which in this particular piece takes on the appearance of a golf ball, also translates through a surprising U-turn, the hope that art can also bring about a wave of intellectual destabilization strong enough to undermine the very mechanisms of thought criticized by his artworks. Between the fingers of the Madonna and the other religious figures with which the artist associates it, the golf ball becomes a kind of weapon that Tolj can use to his advantage. A weapon that benefits from the complicity of strategically positioned allies who are at once extremely spiritual and liberating, and endowed with a power greater than that of the political system that vies for his destruction. An element which successfully summarizes the pernicious approach of his adversaries and ends up introducing the same promises of openness as the egg in *still.life. (one egg)* by Ugo Rondinone through its way of revealing, behind the denunciation that it illustrates, a field of possibilities that do not necessarily engage an eviction.

By questioning visitors and affecting their way of thinking, the work of art is endowed with a political force capable of overturning the movement of History in the same way as the fold used in Roman Ondák's *Tomorrows (Handshake)*, or the movement towards the exterior symbolized by the carpet in *Public Balcony*, which subtly allows the artist to transfer the subversive dimension of an artwork outside of the confines of the museum (in an act of invading the public space reminiscent of Thomas Bayrle's wallpaper). The artwork has the potential to bring about this blossoming and intellectual germination hinted at in Chris Evans's plant drawings or in the representation, on a lifelike scale of a packet of seeds by Jef Geys in his composition *Choux de Bruxelles (Sonda)*. Parallels may be drawn between the multiple copies of Jonathan Monk's *Crackers* and the portent of expansion and proliferation inherent in Gey's piece—the impressive amount of sprouts juxtaposed, filled with the promise of flavour and



des exemplaires des *Crackers* de Jonathan Monk, la quantité impressionnante des sphères de choux juxtaposées, toutes gorgées de leurs promesses de saveur et de senteurs, et prêtes à donner l'impulsion à la re-végétalisation luxuriante du Jardin d'Eden dont le visiteur semblait avoir été pourtant écarté. La pensée de l'œuvre s'évade là où elle semblait circonscrite, comme libérée par le déshabillage à laquelle elle se prête et dont elle fait l'objet.

Ouvertures du corps sur le paysage jurassien
Volet III : au Belvédère Calonne de Sappel

Et c'est précisément dans un jardin clos et privé situé dans l'un des plus beaux villages jurassiens, celui du Belvédère Calonne de Sappel à Baume-les-Messieurs, que prend place le troisième volet de l'exposition. Un ensemble de sculptures de Daniel Dewar et Grégory Gicquel y abordent la question de la nudité de manière très littérale, mais comme pour celles de Hans-Peter Feldmann à La Maison de La vache qui rit, dans une formulation dénuée de provocation sexuelle ou de voyeurisme, avec ce même rempart qu'introduit la référence à la statuaire, aussi bien antique que dans des acceptations plus contemporaines, dont les artistes s'amusent à détourner les codes avec leur impertinence coutumière.

Le gilet ouvragé de *Buste* trônant à l'entrée du jardin ne contribue, paradoxalement, qu'à mieux souligner cet état, comme le ferait un vêtement trop ajusté qui mettrait en valeur l'anatomie de son propriétaire. On le sent porté à même la peau d'un corps étrangement tronçonné, dans un souci de protection que le climat aurait rendu nécessaire. La matière lui apporte d'ailleurs une vraie transparence. Là où Hans-Peter Feldmann rhabille, à l'instar du Godard du *Mépris*, les corps d'Eve et de David d'une couche de couleurs, Daniel Dewar et Grégory Gicquel leur préfèrent l'uniformité, quasi atone, d'un lainage de béton, qui rend, par endroits, la distinction entre le corps et le vêtement difficilement perceptible.

Cette dimension charnelle en finit d'ailleurs par perdre prise, comme si le corps lui-même s'évanouissait, par effet de contraste, dans les détails ouvragés du gilet.

Un peu plus loin dans le parc, un couple de *Fantômes*, comme pour mieux souligner ce phénomène, accuse une même perte de corporalité dans l'indistinction

fragrance, ready to revegetate the Garden of Eden from which the visitor seems to have been displaced. The thought or reflection that the work engenders seems to break free of its confines, as if released by the disrobing to which it lends itself and of which it is the object.

The revelation of the body in the landscape jurassien*³
Part III: Belvédère Calonne de Sappel

It is in the closed and private garden of Belvédère Calonne de Sappel, located in one of the most beautiful villages of the Jura—Baume-les-Messieurs—that the third part of the exhibition takes place. An ensemble of sculptures by Daniel Dewar and Grégory Gicquel explore nudity in a very literal fashion. However, similar to Hans-Peter Feldmann's work at La Maison de La vache qui rit, they do so in a form devoid of any sexual provocation or voyeurism, shielded by their reference to sculpture, both ancient and in its more contemporary forms, and whose codes they enjoy subverting with their customary irreverence.

The finely-knit cardigan of *Buste*, placed in a prominent position at the entrance to the garden, serves paradoxically to better highlight the notion of nudity, just as a tightly-fitting top would accentuate the curves of its wearer. One can easily imagine that the cardigan was worn against the skin of this strangely truncated body, perhaps due to inclement weather conditions. The choice of material (the concrete) brings a true sense of transparency. While Hans-Peter Feldmann chose to clothe the bodies of David and Eve (rather like Godard's *Mépris* [*Contempt*]) in a layer of colour, Daniel Dewar and Grégory Gicquel prefer the almost expressionless uniformity of a concrete knit that renders the distinction between the body and garment barely noticeable, in places. The carnal dimension gradually fades, almost as if the body itself had disappeared, in stark contrast to the elaborate details of the cardigan.

At a short distance from here, in the park a pair of *Fantômes* (ghosts) can be said to further emphasize this phenomenon: they suffer the same loss of physicality through their fluidity of form within the compact mass of the material. Similar to the

.....
 3 *relating to the Jura

que façonne le matériau qui les rassemble. Comme dans les duos photographiques des *Marriage* de John Stezaker, les contours des modèles finissent par se brouiller pour mieux s'emboîter l'un dans l'autre, aboutissant, dans un autre espace du parc, à la quasi-abstraction aux résonnances absurdes que proposent les deux jambes reliées de la sculpture intitulée *Figure*.

Dans *Le Menuet*, les corps, à nouveau sectionnés au niveau du buste, finissent pareillement par se réduire à l'épure d'un mouvement chorégraphique. Il se perdent dans la platitude d'une succession d'images égrenées à la manière des *Crackers* de Jonathan Monk et se diluent dans la logique d'une musicalité scandée par de subtils changements de lumière.

C'est comme si la puissance du paysage jurassien avait fini par orchestrer, dans ce Paradis retrouvé, une série de disparitions. Qu'il soulignait par la richesse et la subtilité de sa palette, une immatéralité dans la masse bétonneuse. Qu'il révélait par toute la diversité de ses détails et de ses nuances des creux

photographic duos in John Stezaker's *Marriage* series, the contours of the models are blurred as if to better fit inside the other, marking a lack of distinction that culminates in another area of the park in the quasi abstraction that is *Figure*, a sculpture of two connected legs with absurd undertones.

In *The Minuet*, the work reduces the bodies—again truncated at waist level—to an abstraction, with all the fragility of a choreographic movement. The bodies lose themselves in the uniform succession of images similar to Jonathan Monk's *Crackers*, diluted in the influence of a musicality punctuated by the subtle changes in the light.

It is as if the power of the landscape *jurassien*⁴ succeeds in orchestrating, in this Paradise Regained, a series of disappearances. Through the richness and subtlety of its palette, it seemingly highlights the immateriality of the mass of concrete; through the rich detail and the nuances of the hollows, it seemingly emphasizes the sheer weight of the mass,

.....
 4 *relating to the Jura



dans la toute pesanteur de la masse, soulignait par ses frémissements et ses éclats des effets d'inconsistances et de fragilité dans la matière. Mais grâce à toute la malice qu'introduisent les artistes dans leur travail, ce processus d'évaporation des corps – qui peut rappeler les dynamiques qu'initient les sculptures et installations de Benoît Maire, Gabriel Kuri et Chris Evans au Musée des Beaux-Arts de Dole – acquiert une forme de lyrisme et de légèreté. Loin d'être pesant ou désespéré, l'évanouissement que tend à programmer le paysage finit par faire gagner aux œuvres le subtil esprit des lieux.

Epilogue - *Identities on Display*

À l'entrée de chacun des trois pôles d'exposition, l'un des modules de l'installation *Identities on Display* de Karin Sander propose une autre forme de dématérialisation et de dénuement ; moins par l'effet de transparence que produisent leurs parois de plexiglass ou par la nature dépouillée qu'ils sont susceptibles de revêtir lorsqu'ils ne sont pas activés par les visiteurs que par leur propension à les inviter à un dévoilement comparable à celui des œuvres qu'ils seront amenés à découvrir. Dans l'interaction qu'elle opère avec eux (ces derniers peuvent, s'ils le souhaitent, s'en servir de vestiaire pour y accrocher leurs vêtements), l'installation se charge de ce qu'ils sont, se redéfinit formellement à travers eux.

C'est ainsi que dans la durée des trois volets d'exposition, une série de portraits se met peu à peu en place et permet à la collection d'arborer de nouvelles modulations. Karin Sander contribue à esquisser une typographie des lieux dont les différents modules de son œuvre proposent une articulation. Elle travaille à en préciser l'identité sociologique et à en souligner, par effet de contrastes, les spécificités.

Le processus d'exposition s'en trouve lui-même *mis à nu*, comme déshabillé par ses visiteurs, même. Il se révèle dans la même dynamique d'analyse critique qui permet de déflorer, une à une, les œuvres rassemblées. Les implications du visiteur et de son regard n'en apparaissent que plus sensibles, perceptibles et concrets, comme saisis dans un mouvement de retournement qui les dévoile et les livre à leur tour à la considération de tous.

and through its shifting and chameleon-like nature, it seemingly throws light on the fragility and inconsistency of the material. However, it is through the sense of mischief employed by the artists in their work that the disappearance of the body, reminiscent of the ideas explored in Benoît Maire, Gabriel Kuri and Chris Evans' sculptures and installations at the Musée des Beaux-Arts de Dole, acquires a form of poetry and lightness. Far from being oppressive or hopeless, the disappearing or vanishing that the landscape succeeds in orchestrating, ultimately allows the works to absorb the subtle spirit of the place.

Epilogue – *Identities on Display*

At the entrance to each of the three exhibition sites, a locker from Karin Sander's installation *Identities on Display* offers yet another form of dematerialization and bareness. Although this effect can be said to be created by the presence of the transparent Plexiglas walls or by the fact that the lockers, when not used by the visitors, are left empty, the effect of dematerialization and bareness that this work generates lies primarily in its propensity to invite visitors to an unveiling, comparable to the stripping bare of the artworks they are about to discover. The visitor may use the locker/installation to hang his coat during his visit and in this way, the installation becomes charged with the visitor's essence. In other words, the artwork is formally redefined by the visitor.

Therefore, over the duration of this three-part exhibition, a series of portraits are gradually drawn, allowing the collection to display new variations. Karin Sander contributes to sketching a typography of the sites in which the three distinct units of her work act as a bridge or point of connection. She seeks to define the sociological identity of each place and emphasize, through the contrasts that exist between them, their unique characteristics.

The actual process of the exhibition finds itself stripped bare, as if unclothed by its visitors, even. It is revealed through the same dynamics of critical analysis that allows the works on display to be deflowered, one by one. Indeed through this process, the presence of the visitor and the impact of his gaze may be said to be rendered sensitive, perceptible and tangible, caught in a shift that reveals the visitor both to himself and to others.

VOLET II / PART 2:

La Maison de la Vache Qui Rit

19 février – 1^{er} mai 2016



Thomas Bayrle
Étienne Chambaud
Hans-Peter Feldmann
Ryan Gander
Rubén Grilo
Anna Molska
Ugo Rondinone
Karin Sander

Thomas
Bayrle

.....

Né en 1937 à Berlin (Allemagne), il vit et travaille à Francfort. Il est représenté par les galeries Air de Paris (Paris), Gavin Brown's entreprise (New York), Dependance (Bruxelles) et Barbara Weiss (Berlin).

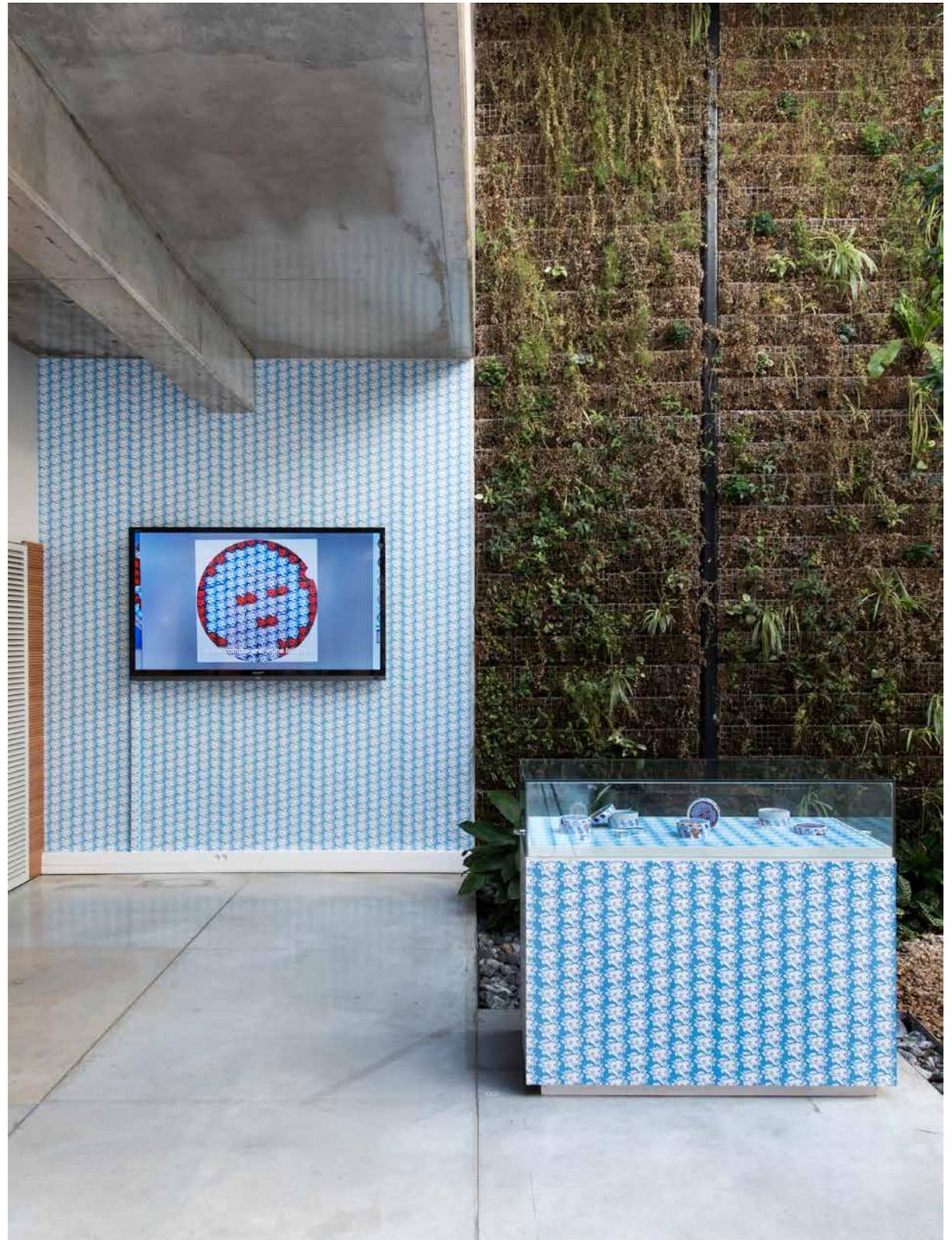
Boîte Collector n°2, 2015

Boîte de fromage de marque La Vache qui rit
11 x 5 cm
Collection Lab'Bel

Blaue Kuhtapete / Blue Cow Wallpaper, 1967-2015

Papier peint, sérigraphie sur papier
Dimensions variables
Collection Groupe Bel

VOLET / PART 1 La La Maison de la Vache Qui Rit : THOMAS BAYRLE





Depuis les années 1960, les œuvres *Pop* de Thomas Bayrle - jeux de collages peints, sculptés, imprimés - emploient souvent comme matière première des images et des icônes issues de la production industrielle de masse et de l'univers des marques. L'artiste utilise des couleurs vives, presque criardes, et des motifs souvent empreints d'humour ou de fantaisie. Si ses travaux semblent, au premier abord, entièrement axés sur la séduction formelle et esthétique, ils ne portent pas moins un regard critique sur l'époque contemporaine. Invité en 2015 par Lab'Bel à réaliser la seconde *Boîte Collector* de La Vache qui rit, il joue avec la figure bovine, répétée plus de 150 fois, pour composer le visage d'une riante jeune fille. Celui-ci n'est pas dessiné, c'est notre œil qui le crée. Certains verront d'abord les animaux, d'autres le visage. Et on peut passer alternativement des uns à l'autre. Cette réalisation pour la marque s'inscrit dans une tradition de l'artiste qui, depuis 1967, utilise le logo comme motif de travail, comme pour le grand papier peint *Blaue Kuhtapete/Blue Cow Wallpaper* (1967), hommage ironique au célèbre *Cow Wallpaper* d'Andy Warhol. Artiste *Pop* européen, Thomas Bayrle interroge dans ses œuvres la notion de société : ses principes de fonctionnement et ses manifestations, ses répétitions et ses variantes, le rapport entre la masse et l'individu, et la multiplicité des connections possibles.

Depuis les années 1960, les œuvres *Pop* de Thomas Bayrle - jeux de collages peints, sculptés, imprimés - emploient souvent comme matière première des images et des icônes issues de la production industrielle de masse et de l'univers des marques. L'artiste utilise des couleurs vives, presque criardes, et des motifs souvent empreints d'humour ou de fantaisie. Si ses travaux semblent, au premier abord, entièrement axés sur la séduction formelle et esthétique, ils ne portent pas moins un regard critique sur l'époque contemporaine. Invité en 2015 par Lab'Bel à réaliser la seconde *Boîte Collector* de La Vache qui rit, il joue avec la figure bovine, répétée plus de 150 fois, pour composer le visage d'une riante jeune fille. Celui-ci n'est pas dessiné, c'est notre œil qui le crée. Certains verront d'abord les animaux, d'autres le visage. Et on peut passer alternativement des uns à l'autre. Cette réalisation pour la marque s'inscrit dans une tradition de l'artiste qui, depuis 1967, utilise le logo comme motif de travail, comme pour le grand papier peint *Blaue Kuhtapete/Blue Cow Wallpaper* (1967), hommage ironique au célèbre *Cow Wallpaper* d'Andy Warhol. Artiste *Pop* européen, Thomas Bayrle interroge dans ses œuvres la notion de société : ses principes de fonctionnement et ses manifestations, ses répétitions et ses variantes, le rapport entre la masse et l'individu, et la multiplicité des connections possibles.

Étienne Chambaud

.....

Né en 1980 à Mulhouse, il vit et travaille à Paris.
Il est représenté par les galeries Sies+Höke (Düsseldorf)
et Labor (Mexico).

The Naked Parrot, 2012

Photographie, aquarelle, colorant, impression pigmentaire
sur papier

41 x 32 cm

Collection Lab'Bel

The Naked Parrot, , 2012

Photographie, aquarelle, colorant, impression pigmentaire
sur papier

41 x 32 cm

Collection Lab'Bel

VOLET / PART 1 La La Maison de la Vache Qui Rit : ÉTIENNE CHAMBAUD



Artiste enquêteur, Étienne Chambaud développe une réflexion pratique sur le processus de création. Chacune de ses œuvres émane d'une pluralité de sources et d'idées, parfois laissées délibérément hermétiques. Pour la série *The Naked Parrot*, Étienne Chambaud a travaillé à partir d'un tirage photographique en noir et blanc montrant un livre ouvert sur une page avec l'image d'une colombe blanche. Chaque photographie est singularisée par la coloration du sujet animalier, au moyen d'une impression pigmentaire et de l'ajout de peinture et de colorant alimentaire. D'une œuvre à l'autre, le plumage de l'oiseau semble ainsi fardé d'une parure discrète ou plus outrancière, lui conférant expressivité et originalité. Les différents résultats rappellent le perroquet ou d'autres espèces exotiques. L'artiste s'intéresse ici aux complexes rapports d'hybridation entre l'homme et l'animal. Il donne à chaque oiseau une nouvelle apparence, comme pour l'extraire symboliquement du processus dont il était initialement issu, au moyen de techniques d'élevage et de domestication. La colombe devient ainsi « perroquet mis à nu », soit une « chimère moderne, un être totalement construit de l'extérieur », en quelque sorte en quête de son origine perdue, d'une vérité inatteignable.

Artiste enquêteur, Étienne Chambaud développe une réflexion pratique sur le processus de création. Chacune de ses œuvres émane d'une pluralité de sources et d'idées, parfois laissées délibérément hermétiques. Pour la série *The Naked Parrot*, Étienne Chambaud a travaillé à partir d'un tirage photographique en noir et blanc montrant un livre ouvert sur une page avec l'image d'une colombe blanche. Chaque photographie est singularisée par la coloration du sujet animalier, au moyen d'une impression pigmentaire et de l'ajout de peinture et de colorant alimentaire. D'une œuvre à l'autre, le plumage de l'oiseau semble ainsi fardé d'une parure discrète ou plus outrancière, lui conférant expressivité et originalité. Les différents résultats rappellent le perroquet ou d'autres espèces exotiques. L'artiste s'intéresse ici aux complexes rapports d'hybridation entre l'homme et l'animal. Il donne à chaque oiseau une nouvelle apparence, comme pour l'extraire symboliquement du processus dont il était initialement issu, au moyen de techniques d'élevage et de domestication. La colombe devient ainsi « perroquet mis à nu », soit une « chimère moderne, un être totalement construit de l'extérieur », en quelque sorte en quête de son origine perdue, d'une vérité inatteignable.

VOLET II / PART 2:

Le Musée des Beaux-Arts de Dole

18 mars – 21 juin 2016



James Clarkson
Chris Evans
Jef Geys
Gabriel Kuri
Benoît Maire
Jonathan Monk
Jorge Pedro Nuñez
Roman Ondák
Karin Sander
John Stezaker
Slaven Tolj

James Clarkson

.....
Né en 1987 à Liverpool (Royaume-Uni), il vit et travaille à Sheffield. Il est représenté par les galeries DREI (Cologne) et Jeanroch Dard (Paris).

Upright (n°4), 2013
320 x 26 cm
Tige de métal, laiton, porte-bouteille et œillet de rideau
Collection Lab'Bel

VOLET II / PART 2 Le Musée des Beaux-Arts de Dole : JAMES CLARKSON



James Clarkson compose ses sculptures et assemblages à partir d'éléments trouvés. Ces derniers sont précisément choisis pour leur apparence et les souvenirs auxquels ils sont associés. L'artiste entretient dans sa démarche un dialogue constant et décomplexé avec l'histoire des formes, qu'elles soient issues de l'Histoire de l'Art, du design, ou bien du monde réel. Il opère dans chacune de ses œuvres une jonction idéale entre fond et forme, signifié et signifiant, à un point d'équilibre entre relecture et invention, loin de toute tentation de la copie ou de la caricature. *Upright (n°4)* est une sculpture faite de l'assemblage de quatre éléments trouvés par l'artiste dans son atelier dont il résulte un dessin comme tracé dans l'espace. Par l'association d'objets à l'origine sans qualités, l'artiste crée une structure verticale évoquant les fragments d'une silhouette humaine ou les détails d'un visage. Une tension se construit entre la rectitude du trait filiforme et la souplesse de la courbe reconstituée par les objets combinés. La ligne « toute droite » donnant son titre à l'œuvre évolue, d'un élément à l'autre, vers des effets plus baroques ou emprunts de fantaisie.

James Clarkson compose ses sculptures et assemblages à partir d'éléments trouvés. Ces derniers sont précisément choisis pour leur apparence et les souvenirs auxquels ils sont associés. L'artiste entretient dans sa démarche un dialogue constant et décomplexé avec l'histoire des formes, qu'elles soient issues de l'Histoire de l'Art, du design, ou bien du monde réel. Il opère dans chacune de ses œuvres une jonction idéale entre fond et forme, signifié et signifiant, à un point d'équilibre entre relecture et invention, loin de toute tentation de la copie ou de la caricature. *Upright (n°4)* est une sculpture faite de l'assemblage de quatre éléments trouvés par l'artiste dans son atelier dont il résulte un dessin comme tracé dans l'espace. Par l'association d'objets à l'origine sans qualités, l'artiste crée une structure verticale évoquant les fragments d'une silhouette humaine ou les détails d'un visage. Une tension se construit entre la rectitude du trait filiforme et la souplesse de la courbe reconstituée par les objets combinés. La ligne « toute droite » donnant son titre à l'œuvre évolue, d'un élément à l'autre, vers des effets plus baroques ou emprunts de fantaisie.



Chris Evans

.....

Né en 1967 à Eastrington (Royaume-Uni), il vit et travaille à Londres. Il est représenté par les galeries Juliette Jongma (Amsterdam) et Luettgenmeijer (Berlin/Cologne).

Clods II, 2012

Plâtre, tapis de yoga, estrade en bois
Dimensions variables
Collection Lab'Bel

Clods I, 2012

Plâtre, tapis de yoga, estrade en bois
Dimensions variables
Courtesy de l'artiste et Galerie Juliette Jongma,
Amsterdam

Clods III, 2012

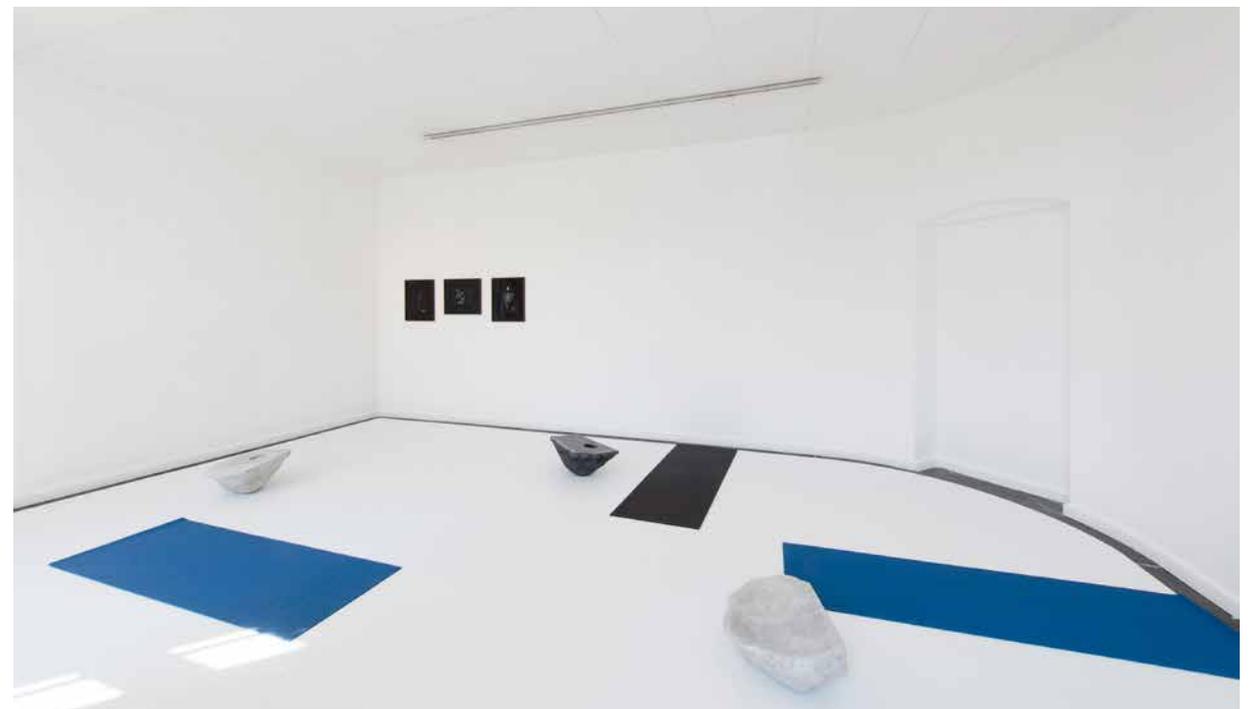
Plâtre, tapis de yoga, estrade en bois
Dimensions variables
Courtesy de l'artiste et Galerie Juliette Jongma,
Amsterdam

Latana Camara, commissioned drawing by Angelo Tromp,
Diplomatic Attaché for Aruba in the Netherlands, inverted,
2012

Impression argentique encadrée
53 x 44,5
Courtesy de l'artiste et Galerie Juliette Jongma,
Amsterdam

Lily of the Valley, commissioned drawing by Jasmina Pasalic,
Swiss diplomat for Bosnia Herzegovina, inverted, 2012

Impression argentique encadrée
53 x 44,5
Courtesy de l'artiste et Galerie Juliette Jongma,
Amsterdam



VOLET II / PART 2 Le Musée des Beaux-Arts de Dole : CHRIS EVANS



Les projets de Chris Evans sont le fruit de discussions et d'échanges avec des interlocuteurs issus d'un large éventail de professions que l'artiste choisit en fonction de leur rôle public ou symbolique. Reflétant et cristallisant les dimensions et enjeux sociaux de sa démarche, ils s'élaborent au cours des différentes étapes des collaborations engagées. Commencée en 2012, la série *Clods, Diplomatic Letters* est un ensemble de tirages argentiques réalisés au bromure d'argent. Ils consistent en autant de photographies inversées de dessins de plantes toxiques commandés à des membres du corps diplomatique issus de différents pays. Une série de pièces en béton, *Clods*, leur sert de contrepoint. Percées de trous et comme portant la trace d'une extraction, elles sont posées froidement sur le sol. Associées à des estrades et des tapis de yoga qui composent auprès d'elles des surfaces horizontales, elles prennent part à des installations que l'artiste assimile à des maquettes d'espaces urbains et qui participent d'une dialectique complexe entre le vivant et l'inanimé. La série fait référence aux émeutes survenues à Hull (Royaume-Uni), en 1976, au cours desquelles des prisonniers, pour protester contre leurs conditions de détention, avaient détruit une grande partie des locaux où ils étaient enfermés. En transposant ses souvenirs de « conduits, tuyaux métalliques et panneaux indicateurs retirés du sol comme de mauvaises herbes » dans les formes génériques et d'apparence neutres des *Clods*, Chris Evans matérialise la mémoire d'une situation sociale.

Les projets de Chris Evans sont le fruit de discussions et d'échanges avec des interlocuteurs issus d'un large éventail de professions que l'artiste choisit en fonction de leur rôle public ou symbolique. Reflétant et cristallisant les dimensions et enjeux sociaux de sa démarche, ils s'élaborent au cours des différentes étapes des collaborations engagées. Commencée en 2012, la série *Clods, Diplomatic Letters* est un ensemble de tirages argentiques réalisés au bromure d'argent. Ils consistent en autant de photographies inversées de dessins de plantes toxiques commandés à des membres du corps diplomatique issus de différents pays. Une série de pièces en béton, *Clods*, leur sert de contrepoint. Percées de trous et comme portant la trace d'une extraction, elles sont posées froidement sur le sol. Associées à des estrades et des tapis de yoga qui composent auprès d'elles des surfaces horizontales, elles prennent part à des installations que l'artiste assimile à des maquettes d'espaces urbains et qui participent d'une dialectique complexe entre le vivant et l'inanimé. La série fait référence aux émeutes survenues à Hull (Royaume-Uni), en 1976, au cours desquelles des prisonniers, pour protester contre leurs conditions de détention, avaient détruit une grande partie des locaux où ils étaient enfermés. En transposant ses souvenirs de « conduits, tuyaux métalliques et panneaux indicateurs retirés du sol comme de mauvaises herbes » dans les formes génériques et d'apparence neutres des *Clods*, Chris Evans matérialise la mémoire d'une situation sociale.

VOLET III / PART 3:

Le jardin du Belvédère Calonne de Sappel à Baume-les-Messieurs

18 mars – 30 juin 2016



Daniel Dewar & Grégory Gicquel Karin Sander

Daniel Dewar & Grégory Gicquel

.....

Daniel Dewar est né en 1976 à Forest Dean (Royaume Uni).
Grégory Gicquel est né en 1975 à St Brieuc. Ils vivent et tra-
vaillent à Paris et sont représentés par la Galerie Loevenbruck
(Paris).

VOLET III / PART 3 Le jardin du Belvédère Calonne de Sappel à Baume-les-Messieurs : DANIEL DEWAR & GRÉGORY GICQUEL

Le Menuet, 2012

Gif animé
3 secondes
Production Spike Island, Bristol
Collection Lab'Bel

Buste, 2014

Béton
165 x 123 x 93 cm
Collection Lab'Bel

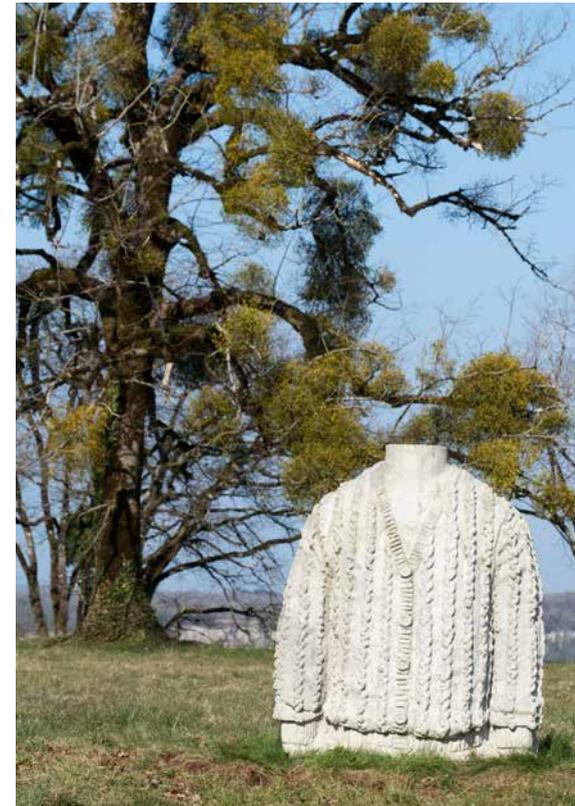
Les Fantômes, 2014

Béton
163 x 126 x 113 cm
Courtesy de l'artiste et Galerie Loevenbruck, Paris

La Figure, 2014

Béton
105 x 66 x 63 cm
Collection privée, Paris

VOLET III / PART 3 Le jardin du Belvédère Calonne de Sappel à Baume-les-Messieurs : DANIEL DEWAR & GRÉGORIE GICQUEL





Depuis le début des années 2000, Daniel Dewar et Grégory Gicquel s'adonnent aux joies de la sculpture - un champ historiquement référencé dont ils renouvellent les codes avec un plaisir non dissimulé. Brouillant les hiérarchies entre art, artisanat et industrie, leur pratique à quatre mains se caractérise par un formalisme inventif et débridé reposant sur un travail d'expérimentation à partir de matériaux aux qualités variées. Un goût pour la démesure caractérise leur approche de la sculpture notamment en extérieur - les artistes délocalisant leur atelier pour y faire du « Land Art figuratif ». Ces préoccupations sont sensibles dans *Buste*, *La Figure* et *Les Fantômes*, œuvres produites en 2014 pour les jardins du Musée Rodin de Paris. S'ils se coltinent au genre classique de la statuaire, Dewar & Gicquel en sapent délibérément l'autorité ou la grandiloquence qui y sont traditionnellement associées. De par leur facture, leurs sujets, ces œuvres d'échelle imposante proposent un pont entre tradition et actualité. Le goût du fait-main est affirmé dans l'expérimentation de nouveaux procédés et matériaux. Pour réaliser *Le Menuet*, les artistes ont directement travaillé dans la nature une grande masse d'argile pour y figurer un nu masculin fragmentaire, se livrant à un pas de danse. Le raffinement chorégraphique est en décalage complet avec l'aspect brut de la sculpture, laissée inachevée. L'œuvre qui en découle prend la forme d'une animation vidéo, basée sur la succession de sept photographies pendant trois secondes. L'illusion du mouvement est rendu perpétuel par la mise en boucle. Grace au *stop-motion*, Dewar et Gicquel prolongent leur réflexion sur la pratique de la sculpture, montrant les différentes étapes d'évolution d'une forme en plein air, auxquelles l'accès se fait uniquement par le truchement de l'image. Reposant sur un goût du *non finito*, ce tableau vivant cocasse envisage la photographie en *gif* animé comme un aboutissement possible de la sculpture.

Depuis le début des années 2000, Daniel Dewar et Grégory Gicquel s'adonnent aux joies de la sculpture - un champ historiquement référencé dont ils renouvellent les codes avec un plaisir non dissimulé. Brouillant les hiérarchies entre art, artisanat et industrie, leur pratique à quatre mains se caractérise par un formalisme inventif et débridé reposant sur un travail d'expérimentation à partir de matériaux aux qualités variées. Un goût pour la démesure caractérise leur approche de la sculpture notamment en extérieur - les artistes délocalisant leur atelier pour y faire du « Land Art figuratif ». Ces préoccupations sont sensibles dans *Buste*, *La Figure* et *Les Fantômes*, œuvres produites en 2014 pour les jardins du Musée Rodin de Paris. S'ils se coltinent au genre classique de la statuaire, Dewar & Gicquel en sapent délibérément l'autorité ou la grandiloquence qui y sont traditionnellement associées. De par leur facture, leurs sujets, ces œuvres d'échelle imposante proposent un pont entre tradition et actualité. Le goût du fait-main est affirmé dans l'expérimentation de nouveaux procédés et matériaux. Pour réaliser *Le Menuet*, les artistes ont directement travaillé dans la nature une grande masse d'argile pour y figurer un nu masculin fragmentaire, se livrant à un pas de danse. Le raffinement chorégraphique est en décalage complet avec l'aspect brut de la sculpture, laissée inachevée. L'œuvre qui en découle prend la forme d'une animation vidéo, basée sur la succession de sept photographies pendant trois secondes. L'illusion du mouvement est rendu perpétuel par la mise en boucle. Grace au *stop-motion*, Dewar et Gicquel prolongent leur réflexion sur la pratique de la sculpture, montrant les différentes étapes d'évolution d'une forme en plein air, auxquelles l'accès se fait uniquement par le truchement de l'image. Reposant sur un goût du *non finito*, ce tableau vivant cocasse envisage la photographie en *gif* animé comme un aboutissement possible de la sculpture.