

# AU LAIT!

QUAND L'ART  
DÉBORDE

---

BORIS ACHOUR,  
ISMAIL BAHRI,  
CEAL FLOYER,  
DAVID LAMELAS,  
MATTHIAS MÜLLER,  
SARA NAIM,  
GERALDINE PY  
& ROBERTO VERDE,  
DELPHINE REIST,  
ANDRES SERRANO,  
PATRICK TOSANI

CURATEURS:  
LAURENT FIEVET  
ET SILVIA GUERRA  
POUR LAB'DEL

—

13 JUILLET  
23 SEPTEMBRE 2012  
LA MAISON  
DE LA VACHE QUI RIT,  
LONS-LE-SAUNIER

---

p. 6

Laurent Fiévet | fr.

## DU LAIT SUR LE FEU

p. 16

Silvia Guerra | fr.

## MILK-SHAKES

p. 17

Ismail Bahri

## ESSAI 1

p. 18

Kenneth Hayes | fr.

## IRRADIATION LACTÉE

p. 23

L'exposition

## PHOTOS

---

p. 40

Laurent Fiévet | en.

## HOT MILK!

p. 48

Ismail Bahri

## ESSAI 2

p. 49

Silvia Guerra | en.

## MILKSHAKES

p. 50

Kenneth Hayes | en.

## RADIANT MILK

p. 53

Ismail Bahri

## ESSAI 3

p. 54

Gilles Baume | fr. | en.

## NOTICES ARTISTES

p. 66

fr. | en.

## REMERCIEMENTS

# DU LAIT SUR LE FEU

Laurent Fiévet

Le lait marque l’aube de nos vies. Enjeu d’un premier registre de sensations et d’émotions, de rapports de filiation et de partage, il nous renvoie à notre histoire individuelle et à notre intimité profonde. Offert dans un élan d’amour, il nous fait hommes et femmes, nourrit nos êtres et nous fortifie, nous stimule et nous structure, contribue à forger notre identité.

Chargé de telles implications physiologiques, psychologiques et symboliques, le lait ne pouvait que renvoyer les artistes à leur démarche créatrice. Et très tôt, des récits mythologiques de nombreuses civilisations aux représentations plus récentes de Vierge à l’Enfant, il est apparu dans les arts pour éveiller les sens et alimenter l’imaginaire des Anciens. Cette fascination se confirme aujourd’hui, le lait irriguant l’art de ces dernières années, ainsi que les œuvres, très récentes pour certaines, rassemblées dans l’exposition. Conçues par de jeunes artistes ou des créateurs aux parcours plus affirmés, elles ont en commun d’utiliser du lait ou de le représenter pour nous aider à mieux comprendre qui nous sommes et mettre en perspective notre existence.

## Tentations de la couleur et de son effacement

Plusieurs œuvres de l’exposition introduisent l’évocation des premiers battements de la vie, et plus particulièrement la plus ancienne d’entre elles, une Vierge polychrome à l’Enfant datant du premier tiers du XV<sup>e</sup> siècle, dont l’Histoire s’ancre directement dans celle du Jura. À son sujet, on ne peut pourtant parler proprement de représentation, le lait y circulant sous une forme plus suggérée que figurée, glissant comme un fleuve souterrain qui, de grotte en grotte, parcourrait des géographies intimes; il matérialise pourtant le rapport maternel, construit un lien.

Curieusement, le lait semble déjà plus explicitement à l’œuvre dans *Woman with Infant* (1996) d’Andres Serrano. Une jeune femme y est représentée tenant dans ses bras un nouveau-né contre son sein dans une attitude qui convoque nombre de représentations de Vierge à l’Enfant. À la différence des références artistiques qu’il introduit dans son travail, le photographe représente un bébé blanc dans les bras d’une femme noire tout en insinuant, par la pose de ses modèles, un lien probable de filiation. Cette

altération déplace son sujet vers des considérations plus politiques, sociologiques ou métaphoriques. L’échange invite en effet à une large palette d’interprétations qui met aussi bien en perspective l’histoire récente des rapports complexes de l’Afrique et de l’Occident, les dérives de l’esclavage et de la colonisation, les nombreux discours sur les races et leur supposée hiérarchisation, que le nouvel équilibre mondial institué par les taux de natalité. Plutôt que d’emprunter ces voies critiques, parfois hautement polémiques comme elles le sont souvent chez Serrano, on pourra relever la simple nature du contraste que le travail opère entre les deux figures en présence. *Woman with Infant* propose en effet, dans le mouvement d’un flux lacté que l’on imagine circuler de la femme à l’enfant, la matérialisation chromatique d’un élément qui reste absent figurativement à l’image, comme si par sa blancheur, le breuvage offert finissait par marquer celui qui le tétait. *Ce n’est pas du blanc, c’est du lait* pourrait-on clamer en détournant la célèbre formule de Godard<sup>1</sup>. Et de célébrer cette toute puissance de l’amour maternel, contribuant, par le don de soi et le lien de nutrition engagé, à en illuminer le destinataire, comme le ferait une auréole bienfaisante éclairant son être tout entier.

La photographie joue sur une logique chromatique assez proche de celle qu’adopte Jean Fouquet dans la Vierge à l’Enfant du diptyque de Melun (vers 1450) qui servit à Cindy Sherman de modèle pour l’un de ses autoportraits (*Untitled #216*, 1989). À la différence que le photographe ne cherche pas à faire ressortir la pâleur de la carnation de la figure féminine, pour rendre hommage à la maîtresse du roi qui lui prêta ses traits, mais celle de l’enfant dont la tête, retournée vers la figure maternelle, se substitue à la sphère parfaite du sein gorgé de lait. C’est la peau sombre de la femme aux paupières pareillement baissées qui apporte le précieux contrepoint que les anges rouges et bleus permettaient de créer dans la composition de Fouquet pour mieux en détacher les figures centrales.

6

7

Ainsi, comme le rappelle paradoxalement une photographie où il n’est pas représenté, le lait se définit avant tout comme une couleur en mouvement, une matière fluide et jaillissante qu’un fond sombre contribue merveilleusement à détacher, une substance prompte à créer un effet de contraste saisissant comme l’attestent la plupart des œuvres de l’exposition; une tentation plastique de la couleur, ou de la non-couleur, comme certains seraient tentés de rétorquer, qui engage un jeu d’ambivalence et de retournement, un rapport duel de positif à négatif que Cindy Sherman opère littéralement dans son hommage à Fouquet en inversant la pose de la Vierge.

Cette tentation de la couleur se vérifie dans d’autres travaux du photographe. Dans *Milk Blood* (1986), Serrano juxtapose par exemple deux surfaces de dimensions identiques: l’une constituée de lait, l’autre de sang. Par la radicalité de la structure et de la construction chromatique de sa composition, il désamorce toute emprise d’une critique qui chercherait à dénicher dans l’association des matières confrontées une nouvelle forme de provocation et fait sienne plus que jamais la formule de Godard. Malgré les réflexions sociologiques et religieuses qu’il engage dans son travail, il invite à une approche purement plastique de son œuvre susceptible de rappeler celle d’un Adel Abdessemed dans *Zen* (filmant en 2000 en gros plan un homme à la peau noire sur lequel est versé le contenu d’une bouteille de lait), d’un Ai Weiwei dans *With Milk, Find Something Everybody Can Use* (remplissant en 2009 de lait et de café les bassins du Pavillon Mies van der Rohe de Barcelone) ou d’un Wilfredo Prieto dans *Coffee and Milk* (répandant la même année les deux mêmes substances sur le sol). Cette tentative de diversion était déjà à l’œuvre dans le fameux *Nazi Milk* de General Idea qui, en 1979, inversait, dans un passage saisissant, mais pas moins contaminant, du positif au négatif, voire du négatif au positif, la moustache noire d’Adolf Hitler en une marque blanche et laiteuse sur le visage d’un blond adolescent.

À ces effets de contraste, Sara Naim préfère, dans *Beethoven – Moonlight Sonata* (2009), la séduction diffuse du monochrome et Patrick Tosani dans *Zones* (2001), un jeu subtil de variations. Présentant un même verre, cadré de manière frontale, plus ou moins rempli de lait, ce dernier joue dans sa série sur une palette réduite de tons allant de l’opacité d’un blanc compact, occupant une partie définie de l’image – ces zones de lait auxquelles renvoie le titre de l’ensemble photographique –, à la transparence diaphane du récipient contenant le breuvage qu’un rai de lumière, dans chacun des clichés, vient pareillement frapper par la gauche. Un fond bi-chrome opère une autre compartimentation au niveau du tiers inférieur de la composition qui juxtapose deux valeurs de gris, dont l’une légèrement réfléchissante, également affectées par une série de modulations grâce à l’utilisation de l’éclairage. Aussi, le lait y apparaît-il clairement comme un prétexte pour engager une étude sur la couleur où sont abordées, à travers les choix des matériaux utilisés et le travail sur la lumière opéré, les questions de sa négation et de son effacement.

## Plus loin encore

Ces questions sont également à l’œuvre dans le travail d’Ismaïl Bahri. Dans sa série *Écumes* (2008-2009), qu’il définit comme une tentative de *se porter au plus près d’épiphénomènes imperceptibles*<sup>2</sup>, le jeune artiste jouait déjà sur les limites du visible en captant des grains de poussière dans de fines lamelles de lait. La série *Latences* (2010-2011), où la même substance est mélangée à l’encre et déposée par aplats successifs, engage pareillement de subtiles modulations chromatiques où la palette des blancs, travaillée par effets répétés d’évaporation et de coagulation, se déploie jusqu’à disparaître en auréoles diaphanes.

Introduites à l'aide de pipettes sur des plaques de verre, ces substances mêlées tendent à former autant d'ovocytes, abordant le thème de l'enfantement traité par Serrano où le lait, à l'image du sang auquel il est comparé dans *Milk Blood*, contribuait déjà à irriguer la vie. L'artiste franco-tunisien poursuit ainsi son ambition de réaliser une série de *dessins organiques* et de remonter le flux lacté toujours plus en amont dans le processus de création. Plus loin encore : Bahri nous entraînerait vers le stade de l'ovogénèse, cette période charnière où la cellule peut être encore ou non fécondée ; ce moment où l'œuvre n'est pas encore mais attend l'étincelle qui va lui donner corps. *Latente*, elle se confond dans le mouvement même de son apparition, interroge et met en lumière son émergence.

Cernées de noir, les *Latences* évoquent aussi des astres perdus dans l'obscurité de la nuit, introduisant, au moment même où l'œil s'en rapproche pour tenter d'en cerner les subtilités organiques, un changement d'échelle qui fait basculer de l'infiniment petit à l'infiniment grand. Le temps important engagé dans le processus de leur réalisation et celui permettant de les voir progressivement apparaître répond à celui nécessaire pour la lumière des étoiles à parvenir jusqu'à nos yeux. Distendu, le temps fait œuvre.

Une sorte de flottement temporel, comparable aux lentes ondulations du tissu lourd du rideau sur lequel apparaît le générique du film, baigne également *Alpsee* de Matthias Müller (1994) où un jeune garçon interroge la disparition du père dans le foyer familial. Confronté à un monde méticuleusement ritualisé et aseptisé autour de lui, où certains pans du passé sont volontairement dérobés par la figure maternelle, celui-ci saisit les clefs laissées négligemment à sa portée pour reconstituer, pièce par pièce, le puzzle de son histoire. Cette mémoire scrupuleusement écartée, mais enserrant le corps maternel comme un vêtement très ajusté, surgit toutefois à certains moments du récit. Suite aux recherches entreprises ou à une faute d'inattention, elle finit par déborder et se répandre comme une coulée de lait s'échappant du verre qui devrait la contenir. Après avoir baigné dans un flux toujours plus nourri, espace intime, pièces d'habitation et environnement urbain, le liquide opaque finit par gagner le ciel sous la forme d'un cortège de nuages et d'une pluie d'étoiles pour mieux confondre la quête des origines de l'enfant avec celle de l'univers.

Comme le rappelle Jeff Wall dans *Milk*, il arrive toutefois que le cosmos engage, au-delà de ces jeux de suspension, des fulgurances susceptibles d'être captées. Dans la photographie de 1984, le lait se fait en effet étincelle dans un rapport qui n'aurait pas déplu à l'Ed Ruscha de *Various small fires and Milk* (1964), matérialise par ses qualités dynamiques toute la force de la vie. Éventré, le contenant de papier dans lequel il était relégué, se contracte pour en favoriser l'extraction dans un mouvement libérateur, un jet en suspension, convoquant non seulement la représentation des semences qui ordonnent nos existences, mais également une dimension cosmologique embrassant, comme chez Müller, les immensités galactiques. C'est cette énergie que parvient précisément à restituer Ceal Floyer dans *Stop Motion* (2008) sous la forme d'une impressionnante explosion lactée, éclaboussant le ciel sur son passage, conformément au mythe qui veut que celui-ci ait été maculé par le lait échappé du sein d'Héra.

Dans son installation, Ceal Floyer détourne une photographie célèbre d'Harold Edgerton, *Milk Drop Coronet* (1957) représentant la chute d'une goutte de lait. L'artiste scinde la représentation en deux pans (d'un côté la goutte en suspension, de l'autre la couronne formée par l'éclaboussure qu'elle crée en entrant en contact avec une surface liquide) et accentue artificiellement la distance qui sépare les éléments (qu'elle accroche aux deux extrémités d'un même espace d'exposition). Ce processus pervertit insidieusement la démonstration scientifique de son prédécesseur. Au même titre que la rotation à 90° des motifs du cliché nie tout effet de gravité, la réalité apparaît dans l'œuvre dénaturée pour privilégier la dimension plastique de la représentation que célèbre la taille des tirages, jouant sur un processus d'agrandissement d'un ordre comparable à celui que choisit Tosani pour l'un des modes de présentation de la série *Zones* ou celui que préconise Boris Achour pour la projection d'*Un monde qui s'accorde à nos désirs* (2000).

Cet affranchissement du réel permet précisément de laisser libre cours à l'interprétation et de démarquer l'objet de son référent avec le même rapport de distance que l'artiste instaure spatialement entre les deux parties de l'image d'Edgerton. L'écart ouvre ainsi au plus large le champ des registres métaphoriques, introduisant l'évocation d'astres et de satellites en suspension embarquant le spectateur dans d'autres logiques d'espaces-temps.

#### La pratique artistique en question

En se appropriant un cliché iconique d'Edgerton, Floyer revient sur l'histoire de la photographie et de ses techniques pour mieux les éprouver. Elle inscrit non seulement son travail dans la lignée de celui de l'ingénieur américain dont elle revendique clairement la filiation, mais en interroge, dans le même mouvement, la dimension artistique. Le caractère déréalisant de sa proposition qui, à travers un nombre très réduit d'interventions, conformément à la démarche minimaliste de son auteur, subvertit jusqu'à l'absurde la logique du mouvement de chute, trouble insidieusement la perception du processus de captation d'Edgerton en raison de ce qu'elle remet précisément en cause : la proximité entretenue entre le cliché et son objet. En s'en démarquant, Floyer met en avant la nécessité d'un affranchissement de la représentation du réel pour atteindre la dimension artistique qu'elle revendique dans son travail. Ce faisant, elle n'hésite pas à éclabousser son prédécesseur et à jeter un pavé dans la mare de toute l'histoire de la photographie, comme happée par le trou noir cerné de blanc qu'elle ouvre au sein de l'espace d'exposition.

Pourtant, tout le paradoxe veut que la démarche d'Edgerton s'attache à montrer ce qui n'est pas visible à l'œil nu grâce à l'invention, dès les années trente, d'un procédé stroboscopique par émission de flashes qui allait bouleverser l'histoire de l'image en faisant surgir des aspects insoupçonnés de cette même réalité. Et on pourrait conclure, *a contrario*, que cet effet de catalyse consistant à arrêter le temps (*stop*) pour mieux révéler la singularité du mouvement (*motion*) constitue précisément le sujet de l'œuvre de Floyer, comme matérialisé par la gigantesque explosion que l'artiste érige en Big Bang dans l'espace où elle dispose ses tirages afin de mieux en signifier la permanence des répercussions – à travers une accentuation maximale de la distance séparant les éléments qu'elle

dissocie au sein du cliché pour signifier l'écoulement du temps opéré entre l'invention technique d'Edgerton et la présentation de son installation. L'œuvre introduit ainsi une réelle ambivalence par rapport à la référence qu'elle seroprie, soulignée doublement par l'écart des deux pans du diptyque dont elle est constituée et l'oxymore d'un titre invitant à la fois le spectateur à faire arrêt sur un moment décisif de l'histoire de la photographie (*stop*) et à lui tourner aussitôt le dos, pour reprendre sa trajectoire (*motion*).

Ce mouvement de retour aux origines historiques des médiums est aussi très clairement à l'œuvre chez Müller. Il se vérifie dans le caractère hétérogène des images utilisées par le film où interviennent aussi bien des photographies anciennes, imprimées sur des cartes postales, des livres et des magazines faisant des apparitions ponctuelles au sein du récit, que des fragments de ce que l'on imagine être des films de famille, des extraits de documentaires ou de grands classiques du cinéma qui viennent se combiner, par jeu d'alternance, avec les plans tournés par le vidéaste.

Face à cet ensemble foisonnant, qui permet non seulement à Müller d'aborder des registres filmiques et narratifs très divers, mais également de brasser des matériaux de différentes époques, le lait agit comme un liant. En se répandant dans l'espace, il permet de tout noyer dans un même mouvement et de dissiper les frontières qui pourraient s'engager entre ces catégories - comme le fait par ailleurs l'usage du noir-et-blanc pour homogénéiser certains passages d'un film n'hésitant pourtant pas à utiliser la couleur de manière audacieuse, par larges à-plats mouvants. Le lait irrigue *Alpsee* comme un flux irrépressible : celui de la mémoire de l'artiste, à laquelle se combine la nôtre, par effet d'identification, avec l'ensemble des strates temporelles, des sensibilités et des dimensions affectives qui la composent ; un mouvement qui permet à Müller de faire généreusement retour sur l'histoire de son médium pour mieux en revendiquer les origines et prendre appui sur son héritage.

Plus que la mémoire du dessin, c'est de manière analogue celle du texte que l'encre introduit dans les *Latences* de Bahri, avec en arrière-plan, si on se réfère aux origines tunisiennes de l'artiste, toute la tradition de la calligraphie arabe où l'écriture est par tradition la Parole divine rendue visible, la matérialisation d'un Verbe que rien n'épuise malgré la multiplicité des révélations. Le lait auquel il est mêlé semble proposer dans la série un véhicule à cette expression. À travers le registre complexe des transformations successives que met en place le processus d'élaboration des œuvres, il lui permet à la fois de s'épanouir, de se propager et de se fondre avec l'univers.

Ainsi, comme le feraient des traces laissées sur la buée d'un miroir, les *Latences* portent sur leur support de verre la marque du souffle divin. Rappelant, comme le souligne le Coran, que Dieu est artiste (*Muḥawwir*)<sup>3</sup> et l'ordonnateur de la beauté et de l'harmonie du cosmos, elles phagocytent, dans un mouvement circulaire où se mêlent étroitement science et spiritualité, toute la richesse de plusieurs siècles de culture et de tradition islamiques.

#### Essoufflements

Quelle que soit la distance instaurée avec elles, ces références historiques deviennent par moments lourdes à porter, engageant dans les œuvres des formes de grippage. Au même titre qu'il renvoie aux premiers moments de la vie et permet de faire retour vers ses origines, le lait marque en effet certaines phases plus troubles de l'existence où il est question à la fois de doute, de fragilité et d'essoufflement.

Une forme de résistance se manifeste par exemple dans *To Pour Milk into a Glass* (1973) de David Lamelas composé d'un film 16 mm en couleurs et d'un ensemble de huit photogrammes. Dans le film, fractionné en huit micro-séquences de plusieurs dizaines de secondes chacune, l'artiste se livre à plusieurs reprises à des expériences similaires qui proposent autant de variations autour de deux éléments mis en contact : un verre transparent, toujours disposé au centre de la représentation, montré tantôt entier, tantôt cassé dans sa partie supérieure, tantôt réduit à une série de débris et du lait versé depuis la bande supérieure de l'image tantôt coulant dans le récipient, tantôt débordant de ce dernier, tantôt se répandant à ses côtés.

Interrogé sur sa démarche, Lamelas se livre à une analyse sur le langage et son application à l'image. *Cette œuvre est le prolongement de la réflexion que je porte sur la manière dont la caméra évoque ce qui est signifié par le moyen du cadre. Je voulais trouver des symboles qui puissent exprimer un contenant et un contenu afin de représenter le cadre de la caméra et ce qui est montré à l'écran. Pour exprimer ces idées le plus simplement possible, j'ai décidé d'utiliser un verre et du lait. Les huit séquences s'achèvent par la représentation d'un verre brisé et de lait giclant partout sur une table, ce qui implique qu'il n'existe aucune forme qui soit capable de contenir une information*<sup>4</sup>.

Comme dans la plupart des œuvres de Lamelas, *To Pour Milk into a Glass* se fait ainsi la démonstration d'une idée théorique qui tend à exclure toute interprétation filmique traditionnelle. Mais la rigidité de ce cadre conceptuel ne marque pas moins une forme de résistance où les éléments rassemblés échappent, à l'exemple du lait sur la table, à l'idéalité vers laquelle ils devraient tendre : cette propension de la forme à servir efficacement de contenant malgré la diversité des situations exposées. L'expérience est ainsi clairement déceptive et rend compte, par une paradoxale sécheresse d'exécution malgré la quantité de liquide versé, d'une certaine forme de frustration.

Dans l'installation *Twist Again* (2010), Géraldine Py et Roberto Verde préfèrent jouer sur la simultanéité des éléments en arborant un ensemble de sculptures, de différentes formes, réalisées en *panna cotta*, sur une estrade trafiquée par leur soin. Mu par un système motorisé, le support invite chacune d'entre elles à vibrer indépendamment les unes des autres dans un mouvement souple et aérien caractéristique de l'usage de la gélatine alimentaire. Parfois, des écouteurs permettent au même moment aux spectateurs qui souhaitent s'en emparer, de regarder leur évolution en écoutant Chubby Checker interpréter *Let's Twist Again* (1961).

Au-delà du caractère ludique qu'il introduit dans l'installation, le système motorisé qui met en mouvement les *panna cotta* assimile le lait à une matière instable, sujette à différentes métamorphoses et types d'incidents. Dans la lignée du lait de Perrette, auquel Pierrick Sorin donnera, dans *l'Incident du bol renversé* (1993), un parfum délicieusement chocolaté, et dans celle des effets de débordements sur lesquels s'attardent plusieurs des œuvres de l'exposition, le couple d'artistes distille malicieusement dans les esprits la probabilité d'un risque de renversement des pièces sculpturales ou d'un fendillement de la matière qui les constitue. Malgré les injonctions de Chubby Checker à garder le rythme, les tremblements insufflés acquièrent d'ailleurs dans la durée une dimension ambivalente où il n'est plus question seulement de danse ou de figures chorégraphiques mais de malaise et de défaillance physique. Et la musique d'induire l'évocation possible d'un passé plus glorieux où ces failles n'avaient pas encore raison d'être.

Cette ambivalence est également sensible dans l'installation *Fleur de Lait* (2006) où Delphine Reist invite le liquide à circuler en boucle dans des tuyaux transparents grâce à des pompes actionnées par des perceuses électriques. Migrant d'un des pots de peinture à l'autre qui lui sert de contenant, le lait se projette et se déploie en arabesques blanchâtres, vibre au rythme que lui insuffle l'outillage. Au-delà des références directes à la pratique picturale et sculpturale qu'introduisent les objets rassemblés, se manifeste dans la sculpture une dimension propre aux expérimentations d'un savant fou, de quelque Docteur Frankenstein, qui reproduirait et perpétuerait l'impulsion de la vie par quelque ingénieux procédé de son invention.

Mais il est possible de voir tout autant dans l'œuvre une tentative désespérée de maintenir artificiellement une respiration, de préserver un souffle malgré sa propension à s'éteindre. L'énergie formidable mise en œuvre par système d'intraveineuses que ne manque pas de souligner le raffut provoqué par les perceuses, est en effet susceptible de dénoncer quelque organisme moribond, au bord de la rupture, que le lait, en circulant d'un pot à l'autre, aiderait à sauvegarder. Si le liquide permet de le maintenir en mouvement, d'y préserver, outils à l'appui, l'énergie de la vie, il signifie également le risque de rupture qu'il aide à résorber. C'est ainsi que l'œuvre travaille tout autant à un mouvement d'éclosion que de fermeture, de surgissement que d'extinction.

#### Cette lumineuse expression du plaisir

Vraisemblablement inspirée de l'œuvre de Lamelas dont elle reprend le principe expérimental, l'installation *Un monde qui s'accorde à nos désirs* en propose une sorte de pendant lumineux. Il est en effet dans la nature de l'épanchement liquide que filme Boris Achour, en cadrant pareillement en insert un verre progressivement rempli de lait, une sensualité qui renvoie au plaisir, voire à la volupté de l'acte sexuel ; et dans le titre, qui propose une référence à une formule célèbre attribuée à tort par Jean-Luc Godard à André Bazin en ouverture du *Mépris* (1963)<sup>6</sup>, un commentaire qui se joue en opposition avec la sécheresse toute conceptuelle de l'œuvre de Lamelas.

Certes, comme l'a très bien relevé Alain Bergala<sup>7</sup>, Godard se livre dans *Le Mépris* à un spectacle tout aussi somptueux qu'expérimental et donc en accord avec les propositions esthétiques de Lamelas. Au point qu'on pourrait conclure chez Achour à une autre forme de tentation de la couleur qu'avait si bien maniée l'auteur de *Pierrot le Fou* et de *Week-end*. Dans *Un monde qui s'accorde à nos désirs*, le lait qui déborde de son contenant s'écoule en effet de manière à envahir l'ensemble du cadre alors que dans *To Pour Milk into a Glass* la frontalité de la caméra le relègue dans une portion bien plus réduite de l'image. Un changement d'axe, de point de vue, comparable à celui que tente précisément de capter Godard dans *Le Mépris* entre ses protagonistes, bouleverse ainsi la perception du projet pris comme modèle pour introduire massivement, dans le flux de la matière blanchâtre, la lumière toute particulière du désir. À cette altération discrète, il

faut également ajouter le décrochement du ralenti, introduisant chez Achour un procédé classique d'une esthétique publicitaire si prompte à communiquer le plaisir, l'absence de coupe instituée par l'usage d'un plan-séquence unique où le lait semble atteindre cette fois son objectif et la taille de la projection dont le gigantisme<sup>8</sup> fait écho à l'usage du Cinémascope godardien ; '*size matters*' ('*la taille, ça compte*') serait-on tenté ici de souligner. Une affaire de désir et d'épanchement semblerait ainsi bien à l'œuvre, engageant une volupté absente de l'œuvre de Lamelas.

Les clichés de la série *Zones* de Tosani, se contentent d'exposer le résultat d'un processus similaire. Proposant la présentation d'un même verre où le lait occupe une place plus ou moins importante du récipient – grâce à un effet de suspension qui introduit un sentiment d'étrangeté à l'image et en déplace la perception première pour mieux mettre en avant les principes d'une compartimentation et d'une délimitation auxquels se réfère le titre de la série –, ils introduisent, contrairement aux films de Lamelas et d'Achour, l'idée d'une mesure – comparable à celle que proposerait un verre gradué – qui engage, malgré la volupté de la lumière utilisée, l'expression froide d'un examen clinique. L'expérience du plaisir s'en trouve retournée vers une autre forme de détachement – à laquelle participe l'énigme du liquide relégué dans la partie supérieure du contenant –, comme si celui-ci devait brusquement se quantifier et se mesurer à l'aune d'autres expériences par un processus de comparaison relativisant les sensations éprouvées.

Les photographies de la série *Chaussures de Lait* (2002) où des paires de souliers disposés sur le sol servent de contenant à du lait versé finissant, après en avoir débordé, à créer des flaques autour d'elles, proposent une analyse du même ordre ; elle s'engage moins sur un plan scientifique, dans la mesure où le lait échappe, contrairement à *Zones*, à toute possibilité de quantification – elle se limite au constat d'une incapacité des récipients à retenir le liquide, différents d'un cliché à l'autre et ne pouvant engager pour cette raison de réelle possibilité de comparaison – que sur celui d'un retrait où le regard s'impliquerait au-delà de la sensation de plaisir. Les images se risquent d'ailleurs dans un registre plus subversif qui avoisine celui de la pornographie en faisant écho à certaines pratiques sexuelles marginales fortement documentées sur les sites de rencontres – expression d'une autre forme de détachement où l'acte tient lieu davantage de l'exploit dont on se gargarise et où le cliché intervient plus *après* coup que *sur* le coup.

Cette expression de la sexualité traverse également *Alpsee* où Müller s'attarde sur les premiers émois de son jeune héros. Là encore, une série d'inserts y présente un verre dans lequel du lait est généreusement versé et dont la taille, toujours plus grande, se révèle, malgré ses changements successifs de dimension, incapable de le contenir au point de le laisser déborder. La lecture de la séquence se révèle bien moins opaque que le breuvage répandu, finissant par tout envahir sur son passage.

### Musicalité

Cette expression du plaisir confère à *Un monde qui s'accorde à nos désirs* une abstraction presque lyrique qui repose à la fois sur l'onctuosité de la matière liquide, la pureté de sa blancheur, la précision de la lumière qui contribue à l'exalter à l'image et l'usage du ralenti qui donne une qualité très particulière à son épanchement. Le lait s'en trouve doté d'une dimension toute musicale qui se manifeste encore plus clairement dans d'autres travaux de l'exposition.

Si Sara Naim donne pour titre *Beethoven – Moonlight Sonata* à l'une de ses séries photographiques, ce n'est pas en simple référence à la composition, mais parce qu'elle l'invite à jouer un rôle actif dans son travail où elle est utilisée pour faire vibrer une surface de lait dont l'artiste capte, avec son appareil, les métamorphoses successives. Lorsqu'on l'interroge sur sa démarche, Sara Naim rappelle que l'œuvre auquel elle a emprunté le nom fut réalisée pour son élève Giuletta Guicciardi dont on prétend que Beethoven était l'amant. Elle raconte comment, souffrant de cécité, la jeune fille avait exprimé au compositeur son désir de voir le clair de lune et comment celui-ci aurait répondu à sa demande en réalisant la sonate après avoir puisé son inspiration dans les réflexions de l'astre sur le lac de Lucerne. *Ce choix musical*, explique la photographe, *exprime métaphoriquement mon désir de donner à voir à travers du son (giving vision through sound). J'ai fait des photographies tout le long de la sonate pour mieux en souligner les aspects narratifs*<sup>10</sup>.

C'est donc très clairement la capacité du lait à pouvoir transmettre visuellement les modulations de la musique que Sara Naim exploite dans sa série. Jouant sur la fluidité et la souplesse de la texture liquide, elle l'utilise comme un médium comme on l'entend en spiritisme, pour communiquer un au-delà à la fois trouble et fuyant, qui ne constitue pas seulement celui de la musique – que le spectateur ne peut entendre au moment où il considère les photographies –, ou d'un sens défaillant dont rend compte le handicap de Giuletta Guicciardi – et auquel renvoie l'opacité blanchâtre du lait jouant subtilement, comme dans *Milk Blood*, sur une abstraction figurative –, mais le contexte de réalisation de la composition qu'elle entend faire émerger à la surface de ses expérimentations.

*La Sonate au Clair de Lune* fut d'ailleurs composée à un moment trouble pour Beethoven qui prenait alors conscience de sa surdité naissante. Bien que Sara Naim préfère se référer à la cécité de la destinataire de l'œuvre, sa série restitue une dimension propre à cette période très particulière de la vie du compositeur en plaçant le spectateur dans une situation comparable à la sienne face à son travail et communiquant, à travers les plissements du liquide, et ses effets ponctuels de bouillonnement, le sentiment d'instabilité traversé de colère, de résignation et de découragement, qui devait l'affecter alors.

En 2000, l'artiste allemand Carsten Nicolai avait déjà mis en avant cette capacité du lait à réagir à des ondes sonores. Dans sa série *Milch*, il s'était également efforcé de donner à voir l'in audible en le soumettant à des oscillations de fréquences différentes, bien que toujours imperceptibles à l'oreille, dans une recherche visant à étudier le rapport de l'ordre (*order*) au désordre (*disorder*)<sup>11</sup>. Et on peut se demander si ce n'est pas précisément ce sentiment de confusion que restitue Sara Naim en le dotant de la dimension psychologique que lui permet d'introduire le contexte historique de la composition de la sonate.



Plus simplement, l'œuvre fait office de partition. Les bulles affleurant à la surface de lait photographiée s'apparentent à autant de notes sur une portée musicale avant que le dernier mouvement, *presto agitato*, n'en brouille la lisibilité. Malgré l'intention de Beethoven de s'affranchir des règles de composition classiques et de donner à sa sonate la forme plus libre d'une fantaisie, la critique ne manqua pas de célébrer l'unité de l'œuvre qu'on déclara *inspirée par un sentiment nu, profond et intime, taillé d'un seul bloc de marbre*<sup>12</sup>. Sara Naim restitue poétiquement à la roche compacte ses respirations et met pareillement en évidence, à travers le choix d'un même médium liquide, la formidable cohérence structurelle de la pièce musicale.

Si dans *Twist Again*, Py et Verde utilisent un registre musical plus modeste, la chanson de Chubby Checker ne détermine pas moins chacun des mouvements des sculptures exposées, coordonnées à l'un des instruments de la partition ou à l'un des fragments du morceau de référence. En la rendant inaudible dans un premier temps ou totalement inaccessible selon les protocoles de présentation, ils placent le visiteur dans une distance par rapport à elle comparable à celle que choisit Sara Naim vis-à-vis de la sonate de Beethoven. Ce n'est en effet qu'après coup que le spectateur est éventuellement invité à prendre en compte toute la dimension musicale de la pièce, restituée cette fois en trois dimensions et sans rupture temporelle. Le dispositif d'exposition avec son estrade et l'occultation totale ou partielle de la musique tendent toutefois à privilégier à celle-ci une lecture chorégraphique, mettant la danse des *panna cotta* au cœur de la démarche artistique.

Plutôt que la douceur et les élans de la musique, Reist retient, quant à elle, le bruit tonitruant des perceuses qui animent et alimentent son installation. Au mouvement de vie que ces outils tendent à insuffler, l'artiste articule significativement, sous prétexte de faire circuler le lait d'un pot de peinture à l'autre, les ambiances sonores que l'on imagine être associées à la réalisation technique de son œuvre et à son accrochage dans l'espace d'exposition. C'est ainsi que *Fleur de Lait* renvoie à son processus de genèse comme les *Latences* de Bahri, tout en rendant compte auditivement, par le vacarme qu'elle déploie, et visuellement, par le rythme de circulation du lait, de la formidable énergie que nécessite tout acte de création et des errements intellectuels qui l'accompagnent.

#### Une disparition programmée

À force de se mouvoir, de circuler et de se déverser hors des récipients supposés le contenir, le lait finit cependant par disparaître. Comme dans toute forme cyclique, l'impulsion de vie programme sa fin, induit des formes plus ou moins sensibles de disparition et de volatilisation.

Dans *Twist Again*, les sculptures finissent ainsi par s'effondrer sur le socle où elles sont disposées. Ambivalent, le mouvement qui les anime éprouve leurs contours, provoque autant de réactions de repli et d'éclatement. Perdant leurs formes d'origine, les figures s'effritent et s'affaissent avant d'être remplacées par d'autres qui subiront le même traitement. Aussi l'installation engage-t-elle une construction en boucle qui renvoie à notre finitude et aborde le champ des Vanités – genre dont le temps de gloire n'est pas tout à fait étranger aux références esthétiques que l'œuvre se approprie par son classicisme factice.

C'est pareillement l'idée d'une déstructuration, d'une décomposition progressive qu'introduit la logique cyclique de *To Pour Milk into a Glass*. Au fil du déroulement des micro-séquences que Lamelas égrène dans le film – restitué fidèlement par la série des photogrammes qui l'accompagnent dans le cadre de l'installation –, le verre exposé enregistre en effet des dégradations de plus en plus marquées à l'image. Face au mouvement irrépressible qui semble présider à sa disparition, le lait, toujours abondant, enregistre de plus en plus sûrement un mouvement d'échappée, comme s'il matérialisait un souffle de vie glissant peu à peu hors du corps qui le retient. Il est d'ailleurs dans sa propension à atteindre ou non le verre qui devrait le contenir l'expression d'une capacité à savoir ou non capter l'illumination qu'il permet d'introduire à l'image, cette tendre folie qui l'invite à jouer non sans inventivité avec lui ou ce qui peut rester de lui; comme si certains sujets, choisis par la logique aléatoire du destin, pouvaient en obtenir mieux que d'autres les bienfaits.

Dans la série *Zones*, c'est une absence que le lait souligne dans la partie inférieure des contenants. L'énigme de la lévitation du liquide rend plus que jamais sensible l'affaire de point de vue qui veut qu'un verre à moitié plein soit également à moitié vide. L'emplacement de la matière bouleverse l'approche des clichés pour mieux donner corps à ce qui n'est pas. Il marque encore plus fortement l'existence d'une limite poreuse – à l'image de celle qui dans *Milk Blood* démarque le lait du sang ou celles qui parcourent les nombreux travaux de Bahri jouant pareillement sur un rapport du dehors au dedans –, d'une frontière capable d'entraîner certains effets de débordement. Il dessine ainsi une limite par-delà laquelle tout peut basculer et disparaître soudainement.

Dans *Chaussures de Lait*, le liquide versé à l'intérieur des souliers remplit pareillement un vide qui induit à lui seul la nécessité d'un comblement. Il souligne par sa présence l'absence qu'il permet de pallier. Le lait marque en effet la non-présence d'un sujet (peut-être le père du jeune héros d'*Alpsee* où un plan en forte plongée isole pareillement la mère avec ses escarpins devant une mare de lait). Sans lui, les chaussures ne renverraient pas aussi sûrement à celui qui les a portées. Au point qu'on peut se demander si la substance répandue ne constitue pas la trace fantomatique de leur propriétaire, comme si ce dernier, en raison de

quelque raison inexplicquée, s'était liquéfié quelques secondes avant que la photographie ne soit prise ou s'était dérobé sous la baguette d'un magicien. On est tenté de convoquer ici les *Milchsteine (Pierres de Lait)* que Wolfgang Laib réalise dès 1975 et où, flirtant avec le marbre des pierres tombales pour mieux en pénétrer la substance, le lait érige, à l'image du monolithe du 2001 de Kubrick qui en constitue une sorte de négatif, le miroir troublant de notre finitude, replie savamment la matière fluide de nos vies, distille le parfum de la mort au travail. Et si cette substance nous renvoyait à notre propre trépas, tout en glorifiant la propension de l'art et des objets qui nous entourent à porter le témoignage de ce que nous sommes, par-delà même le moment de notre disparition?

<sup>1</sup>Ce n'est pas du sang, c'est du rouge avait déclaré Godard à la critique qui lui reprochait en 1967 la violence de *Week-end*.

<sup>2</sup>Ismail Bahri, site personnel de l'artiste.

<sup>3</sup>Titus Burckhardt, *Principes et méthodes de l'art sacré*, Dervy, Paris. Cité par Abd-al-Wadoud Yahya Gouraud dans *La calligraphie, trace de l'Invisible*, conférence donnée dans le cadre de l'exposition *Abd el-Kader le Magnanime* organisée en 2003 par l'Institut des Hautes Etudes Islamiques avec le Musée départemental de Gap.

<sup>4</sup>David Lamelas in *David Lamelas: A New Refutation of Time*. Kunstverein München, Witte de With, et Richter Verlag Düsseldorf (ed.), 1997.

<sup>5</sup>Il arrive que cette musique soit retirée dans certains contextes de présentation de l'œuvre.

<sup>6</sup>Le *Mépris* s'ouvre sur une phrase attribuée à André Bazin: *Le cinéma substitue à nos regards un monde qui s'accorde à nos désirs*. Elle est en fait empruntée à l'article *Sur un art ignoré* de Michel Mourlet publié dans le numéro 98 des *Cahiers du Cinéma* où elle existe sous une forme légèrement différente: *Le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs*.

<sup>7</sup>Alain Bergala (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Cahiers du Cinéma, 1985.

<sup>8</sup>Alain Bergala, *Nul mieux que Godard*, Cahiers du cinéma, 1999.

<sup>9</sup>Boris Achour souhaite que son film soit projeté de façon à ce que le verre fasse 1m70 de hauteur au minimum.

<sup>10</sup>Sara Naim, site personnel de l'artiste.

<sup>11</sup>Sara Naim, propos échangés par courriers électroniques.

<sup>12</sup>Carsten Nicolai, site personnel de l'artiste.

<sup>13</sup>*Allgemeine Musikalische Zeitung*. Jean et Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven*. Paris, Fayard, 1967.

# MILK-SHAKES

Silvia Guerra

---

Fleur de Lait, caramel au beurre salé, crème brûlée, le lait est au cœur de mots qui nous font saliver ou nous font revenir des souvenirs d'enfance. On ne le trouve pas uniquement dans les anciennes laiteries, ces maisons d'un autre temps destinées à servir un lait crémeux, des choux et des éclairs fouettés de chantilly, ou dans les publicités abondantes des grandes surfaces. Le lait est là dans l'art contemporain.

Voilà le lait présenté comme une étrange mélodie dans ces œuvres rassemblées à l'occasion de cette exposition de Lab'Bel.

Comment les artistes se saisissent-ils de cette matière opaque mais luminescente, pour la transposer dans notre imaginaire? Le lait est une matière organique, presque vivante. Le mouvement par lequel les artistes s'en servent est un débordement, une tentative vaine ou un refus de le contenir dans un verre, à l'intérieur d'un cadre ou au sein d'une forme.

Le lait est une matière ambivalente, éclatante de blancheur et cependant opaque; à se demander ce qu'il cache dans son épaisseur. Nos désirs ne sont pas plus transparents.

Les images des vierges allaitantes ont été chassées des églises par souci de chasteté à l'égard de la mère de Jésus, mais reprises dans l'art contemporain pour être transfigurées par plusieurs artistes comme Cindy Sherman ou Takashi Murakami.

La Voie lactée obéit à un grand mouvement de déplacement de la terre vers l'espace. La longue traînée laiteuse est un chemin d'étoiles, de nébuleuses inconnues qui donnent envie de les suivre sans en comprendre pourtant l'attraction.

Dans cette exposition, le lait sort aussi des surfaces filmiques et photographiques où le mouvement reste en « suspension » et devient matière « comestible » et dansante comme dans *Twist Again* de Geraldine Py et Roberto Verde. Dans *Fleur de Lait* de Delphine Reist le lait se meut en fluide industriel où nous sommes surpris par le son des perceuses en mouvement.

De verre en verre, de goutte en goutte, de giclement en giclement, que voulons-nous saisir de cette matière?

Aussi vitale que le sang, elle en est le contrepoint. Curieusement, de toutes les matières organiques, le lait a peu servi aux artistes. Contrairement au sang qui n'a cessé de rougir des siècles de peinture, le lait n'a pas vu sa blancheur colorer les tableaux. Plus récemment, le sang est devenu une matière privilégiée dans nombre de performances et d'œuvres des années 60-70, voire des années 1980. Je me rappelle d'œuvres d'Ana Mendieta comme *Sweating Blood* (1973) ou *Rastros Corporales* (1982) portant l'art du côté des limites du corps, allant presque jusqu'à l'autodestruction, en une sorte de retournement de l'art contre lui-même, de l'artiste contre sa propre possibilité. Contrairement au sang, le lait n'a jamais fait l'objet d'une telle ressaisie négative. Sauf peut-être dans l'amère ironie d'un *Nazi Milk* (1979-1990) du collectif d'artistes General Idea.

Il semble que sa couleur, ce blanc non réfléchissant (contrairement à d'autres matières liquides comme l'eau ou le pétrole), et peut-être sa fonction nutritive première, ont peut-être entraîné les artistes à le considérer différemment. Au lieu de l'aborder sur le mode de la souillure, il est plutôt regardé pour sa plasticité.

Les œuvres présentes dans cette exposition en sont un bon exemple, des mystérieuses *Latences* d'Ismail Bahri aux débordements de Boris Achour, en passant par les tremblements musicaux de Beethoven de Sara Naim ou les essais en film et photo de David Lamelas. Le lait tournoie autour de nous et nous amène à enfin nous projeter sur grand écran avec le film *Alpsee* de Mathias Müller. Ceal Floyer reprend l'arrêt sur image de Harold Edgerton, Patrick Tosani le mesure à notre corps et Andres Serrano associe ce sang et ce lait qui ne sont pas le corps du Christ. Le lait comme matière de l'art nous rappelle à la fragilité humaine, à la chute icarienne comme un verre de lait renversé léché par un chat dont les moustaches portent encore les traces.





# IRRADIATION LACTÉE

Kenneth Hayes

traduction française Caroline Bouet

18

L'image de l'éclaboussure de lait trouve son origine dans des recherches sur la photographie à haute vitesse menées par A.M. Worthington qui, à l'aube de la Première Guerre mondiale, étudiait le comportement des projectiles. Dans les années 1930, Harold Edgerton, reprenant ces travaux au MIT, leur apporta une amélioration technique. L'image, largement diffusée dans les pages du magazine *Life* et dans les ouvrages des promoteurs d'Edgerton, fut canonisée par des générations successives de curateurs en photographie au MoMA. Elle intriguait les artistes, notamment ceux désireux de dépasser le cadre de la peinture expressionniste abstraite, car tout en exposant les limites du potentiel de spontanéité offert par la peinture, elle suggérait une approche nouvelle et technique de la photographie. Les artistes reconnurent que cette image était chargée d'une violence à peine sublimée et contenait également une trace insolente et bizarre de corporéité, ce qui la rendait flexible à leurs ambitions artistiques grandissantes.

L'art qui s'est développé autour de cette image a invariablement privilégié la photographie et la vidéo, mais le rôle mineur joué par le lait dans la sculpture et l'installation mérite d'être évoqué. Ainsi, par exemple, *Land of Milk and Honey* (1969) de Gordon Matta-Clark et *Milchsteine* de Wolfgang Laib (depuis 1975), ont comme point de départ une plaque ou une flaque de lait, et attirent notre attention sur la perfection et le caractère périssable du liquide. Dans ces deux œuvres, le lait a une présence calme et avant tout symbolique, qui signifie abstraitement la corporéité, le transitoire, et autres notions de ce genre. L'exposition expérimentale de substances organiques par Matta-Clark – celle faite avec du lait est le seul exemple à notre disposition aujourd'hui – eut, comme on pouvait le prévoir, des résultats abjects. Les dalles de marbre recouvertes de lait imaginées par Laib nécessitent un entretien et un renouvellement quotidiens, à la manière d'un rituel de libation New Age. Dans ces deux sculptures, le lait subsiste bien plus longtemps que l'éclaboussure. Toutefois, ces œuvres se positionnent dans une dialectique de pureté et de corruption offrant des possibilités de développement restreintes. Cette limitation se révèle dans la production répétitive et quelque peu commerciale des nombreuses «pierres de lait» de Laib, qui trahissent un caractère marchand dès que l'artiste n'est pas là pour les entrete-

nir. L'aspect peu évolutif du lait tel qu'employé dans les sculptures et les installations trouve une autre illustration dans l'intervention récente d'Ai Weiwei au Pavillon de Barcelone, *With Milk, Find something Everybody can Use* (2009), pour laquelle le vaste bassin extérieur du bâtiment conçu par Mies van der Rohe a été rempli de lait, tandis qu'on a saupoudré de café moulu le bassin intérieur, plus petit. Cette œuvre pousse à l'extrême les travaux de Laib et de Matta-Clark, mais, si l'on exclut l'atmosphère de spectacle et l'allusion d'actualité au scandale du lait contaminé en Chine, elle ne propose rien de neuf d'un point de vue artistique. En fait, les plateaux de lait qu'Ai Weiwei exposa dans son atelier pour préparer cette installation reproduisent, même si cela n'est pas intentionnel, les parodies d'*action painting* de Matta-Clark – la parodie en moins. Bien que toutes ces sculptures évanescences dépendent de la photographie pour leur documentation et leur diffusion, aucune d'elles ne s'investit dans les énergies réelles inhérentes au discours sur l'éclaboussure de lait, qui entretient avec la photographie une relation beaucoup plus complexe et fondamentale.

Des éclaboussures de lait sont représentées dans des courts-métrages d'avant-garde et des vidéos de William Wegman, Jack Goldstein, David Lamelas et General Idea, mais le lait est également emblématique dans plusieurs films fictionnels. Il me semble intéressant de les citer, notamment parce qu'ils ont permis à un nombre très conséquent de spectateurs de visualiser des images s'éloignant de la publicité et des représentations conventionnelles du lait. L'adaptation cinématographique réalisée par Stanley Kubrick du court roman dystopique *L'Orange mécanique* d'Anthony Burgess en est, sans conteste, l'un des exemples les plus connus. La première scène se déroule dans le Korova Milk Bar, où Alex, le personnage principal, et ses «drougs» consomment du Lait plus – du lait additionné de drogues hallucinogènes qui contribue à faire basculer leurs virées nocturnes dans l'«ultra-violence». La couleur du lait trouve un reflet dans les costumes blancs que portent les drougs, ce qui implique cette boisson dans une anomie sociale omniprésente, et l'assimile à leur «rage blanche». Peut-être outre-passe-t-on les limites de la crédibilité en suggérant que le renversement fait par Burgess de l'association naturelle entre le lait et la paix et l'harmonie révèle sa connaissance des recherches balistiques

19

de Worthington et d'Edgerton. Mais étant donné que l'œuvre propose, entre autres choses, une critique des stratégies thérapeutiques d'aversion, il n'est pas impossible que de telles ironies aient été familières à l'auteur.

Le lait occupe également une place centrale, quoique fort différente, dans *Mouchette* de Robert Bresson, un film pour lequel Jeff Wall a exprimé de l'admiration, sans pour autant s'y référer de façon explicite dans sa photo *Milk* (1984). Mouchette, adolescente solitaire, a pour père un homme alcoolique, et une mère malade obligée de rester alitée. Après la mort de cette dernière, on envoie Mouchette en ville pour chercher une petite boîte de lait. En chemin, la jeune fille rencontre plusieurs villageois qui la traitent avec une compassion teintée de mépris. Sa petite boîte de lait donne un but à son voyage, mais souligne également l'inversion prématurée des rôles mère/fille. Non seulement elle confère du pathos au suicide de Mouchette, mais elle adresse un reproche à tous ceux qui persistent dans leur attachement au genre de l'idylle.

L'image publique du lait est primordiale dans *La Tentation du Docteur Antonio* de Federico Fellini, l'un des court-métrages composant le film *Boccace 70*. Le bon docteur est scandalisé par une affiche vantant les mérites du lait qui se trouve juste en face de la fenêtre de son appartement. Il dénonce avec force l'image utilisée – une odalisque un verre de lait à la main –, qu'il considère obscène. Mais à mesure que s'accroît son obsession, la femme, interprétée par Anita Eckberg, s'anime et se met à le pourchasser à travers la ville. Construit avant tout comme une farce, le film garde malgré tout de la sympathie pour le docteur, un petit bourgeois bien comme il faut qui se sent aliéné par l'émergence de la culture de consommation moderne et par les nouveaux modes de publicité.

Ces trois films attribuent au lait des rôles différents, mais toujours ciblés. Une analyse exhaustive des représentations du lait dans la publicité et l'imaginaire populaire permettrait de contextualiser ces données et d'établir un lien avec des œuvres d'avant-garde mettant en scène du lait. Cependant, cela dépasserait mon intention présente, et je me contenterai donc de dire que les films narratifs ont bénéficié d'une bien plus large diffusion que les travaux contemporains d'avant-garde, et ont ainsi sans doute influencé la réception de ces derniers.

Les spécialistes reconnaissent de plus en plus l'art conceptuel comme le premier mouvement dans l'art contemporain de portée réellement mondiale, mais des partis pris anciens privilégient encore les centres de production établis que sont l'Amérique du Nord et l'Europe. Pourtant, Emilio Tarazona a montré dans ses recherches la place importante du lait dans l'art politique en Amérique du Sud à la fin des années 1970. Il souligne en particulier les actions du Colectivo Acciones de Artes/ Collectif d'actions artistiques (C.A.D.A), un groupe formé au Chili en 1979 par le sociologue Fernando Balcells, l'écrivain Daimela Eltit, le poète Raúl Zurita et les artistes visuels Lotty Rosenfeld et Juan Castillo, dans le but de s'opposer à la dictature du Général Augusto Pinochet. Plusieurs de leurs premières actions faisaient référence à la promesse du leader politique déchu Salvatore Allende : fournir quotidiennement un demi-litre de lait à tous les enfants chiliens. Ce slogan servit de base à l'action *Para no morir de hambre en el arte* menée le 3 octobre 1979, au cours de laquelle le groupe distribua une centaine de sacs d'un demi-litre de lait aux résidents du quartier de La Granja à Santiago du Chili. On demanda aux bénéficiaires de cette action de rapporter les sacs vides sur lesquels était imprimée la légende «1/2 litro de leche» afin qu'on puisse les réutiliser dans des travaux ultérieurs. Dans le même temps, soixante litres de lait contenus dans des sacs similaires furent scellés dans une boîte en acrylique et présentés à la galerie Centro Imagen avec des documents sur la distribution de lait. Parmi ceux-ci, un encart dans le magazine populaire *Hoy*, une page blanche accompagnée du texte suivant :

Imaginez que cette page blanche/atteigne les quatre coins du Chili/comme une ration quotidienne de lait à consommer/imaginez chaque coin du Chili/privé de sa ration quotidienne de lait/comme des pages blanches à remplir/ Colectivo de Acciones de Arte/ Chili/3 octobre/1979

Cherchant à galvaniser les artistes chiliens en exil, le C.A.D.A invita Cecilia Vicuña, qui résidait alors à Bogota, et Eugenio Téllez, artiste chilien installé à Toronto, à mener des actions en simultané. Téllez lut une déclaration politique et but un verre de lait sur la place située en face de l'hôtel de ville de Toronto. Dans *El Vaso de Leche*, Vicuña distribua des affiches, renversa un verre de lait contenant en fait de la colle sur la place jouxtant la maison de Simon Bolívar (qui libéra les colonies hispano-américaines de l'empire espagnol), et inscrivit des slogans et des poèmes sur les pavés. Le travail de Vicuña était coordonné avec celui du C.A.D.A, mais faisait également écho à un scandale dans lequel du lait avarié avait causé la mort de 1920 enfants à Bogota.

Deux semaines après sa première intervention, le C.A.D.A réalisa une action publique de plus grande ampleur, plus spectaculaire, intitulée *Inversión de Escena*. Des sympathisants chez Soprole, l'entreprise laitière nationale, mirent à la disposition des artistes dix gros camions à lait. Le C.A.D.A les fit acheminer en convoi jusqu'au Museo Nacional de Bellas Artes. Sur place, une vidéo préparée à l'avance fut projetée sur les cabines des camions. Puis, des artistes participant au projet couvrirent la façade du musée d'une grande toile blanche symbolisant l'état de censure régnant au Chili. Tout comme les pages blanches et vides publiées dans le magazine *Hoy*, cette action reprend à son compte la valeur symbolique qu'on attribue à la blancheur du lait, comprise de façon dialectique comme représentant à la fois la plénitude et le vide.

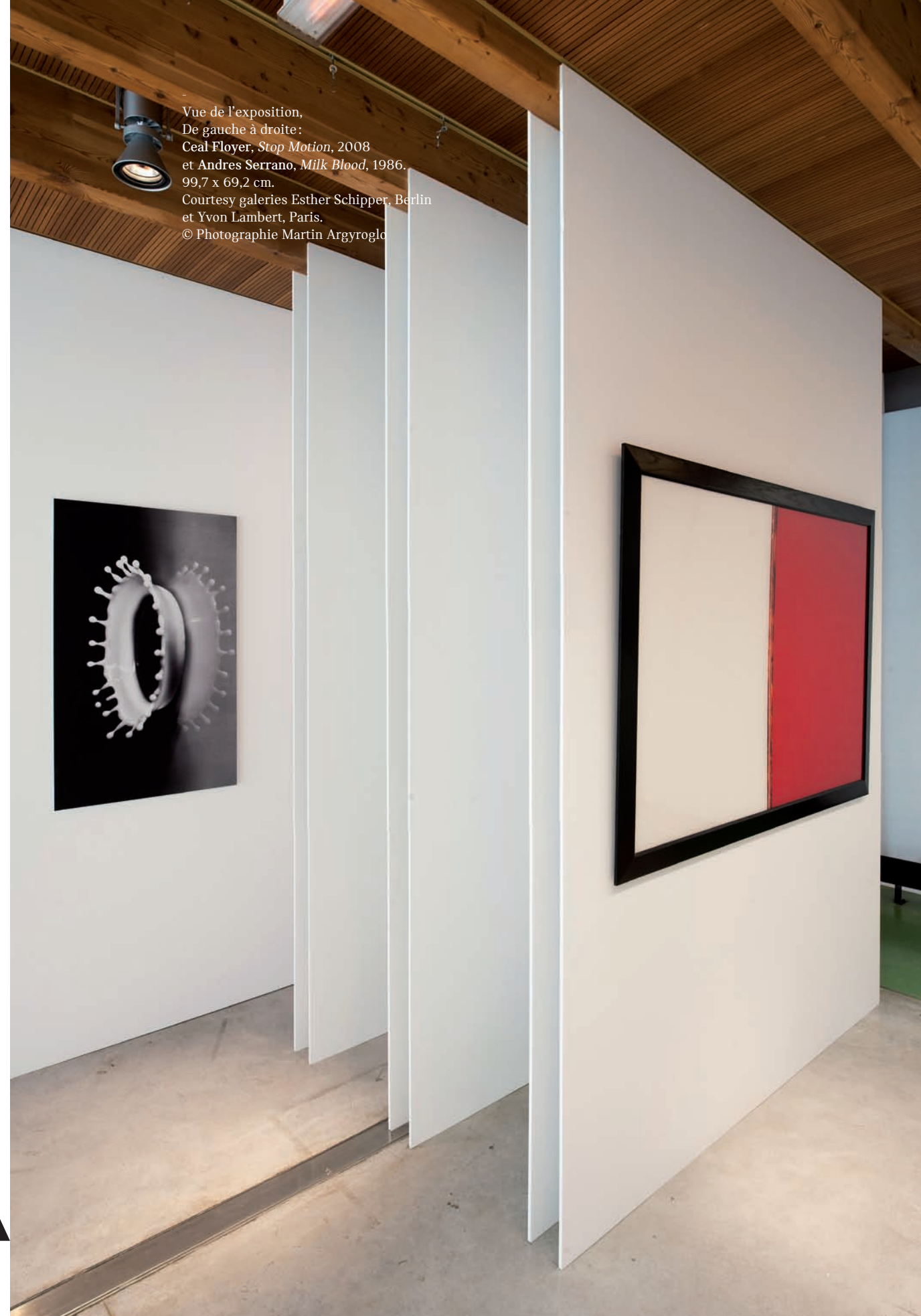
Bien que ces œuvres aient reçu une reconnaissance internationale modeste, à part dans les annales de l'art performatif, elles semblent s'accorder parfaitement avec des travaux similaires vus ailleurs. Particulièrement audacieuse, l'appropriation des camions laitiers par le C.A.D.A révéla le rôle de l'État dans la production, le contrôle et la promotion du lait, l'assimilant à une forme de censure. Le verre de lait renversé de Vicuña, quant à lui, n'est pas sans rappeler l'œuvre de Braco Dimitrijević, *A Painting by Krešimir Klika* (1969), et fait écho au travail de David Lamelas au début des années 1970 – on pense particulièrement au film *To Pour Milk Into a Glass* (1974). Le C.A.D.A étendit le « mouvement vers la rue » caractéristique du lien entre le lait et l'art conceptuel à la fin des années 1970 et au début des années 1980, et illustra ainsi un peu plus la dissémination mondiale rapide des procédés conceptuels de l'époque.

Le Pop Art marqua une étape décisive dans le processus de sublimation de la peinture expressionniste abstraite, et servit ainsi de catalyseur au développement de l'art conceptuel photographique dans lequel le lait et autres images d'éclaboussure proliféraient. Sur la côte ouest des États-Unis, la série de tableaux de Joe Goode représentant des bouteilles de lait et les premières peintures et illustrations d'éclaboussure d'Ed Ruscha, engagèrent la transformation de l'héritage pictural. Lorsque des artistes comme William Wegman et Jack Goldstein poursuivirent cette mutation, l'image de l'éclaboussure de lait prit une place majeure dans l'art de la côte ouest. Il y eut cependant d'autres points de départ dans le Pop Art, et les relever rappelle l'ampleur de ce phénomène, qui se développa de façon élaborée en des endroits divers et variés. Par exemple, au début de sa carrière à Vancouver en 1965, le jeune artiste Iain Baxter, qui fit ensuite équipe avec Ingrid Baxter pour former N.E.Thing.Co, créa de nombreux bas-reliefs dans du plastique butyrate, un nouveau matériau. Moulé autour d'objets par la force du vide, ce plastique garde une impression négative de leur forme. Très certainement proche – voire dérivé – des reliefs plastiques de Claes Oldenburg, le travail de Baxter atteint une intensité particulière dans certaines pièces faites de bouteilles de lait. Baxter y saisit à la perfection l'étrangeté d'une forme d'emballage plastique qui venait juste d'être introduite en Amérique du Nord pour

la distribution du lait – changement qui permit aux distributeurs d'accroître considérablement la taille de l'unité dans laquelle on vendait cette denrée. De véritables récipients de lait écrasés restent logés dans plusieurs pièces de Baxter. De façon ironique, l'artiste dut remplir de plâtre les bouteilles en plastique peu résistantes afin qu'elles supportent la pression du vide. Ce travail ressemble de façon évidente aux peintures de Joe Goode représentant des bouteilles de lait (1961-62). Mais Baxter rend compte du moment historique où la forme iconique de la bouteille de lait fut supplantée par des emballages, du marketing et un type de consommation d'un genre nouveau.

Le tableau de l'artiste canadienne Joyce Wieland intitulé *Strontium 90 Milk Commercial* (1963) offre un autre point de départ possible pour discuter de la place du lait dans le Pop Art. Wieland fit de cette toute petite toile (qui ne mesure que 20 X 24 cm) l'une des pièces d'une série de neuf peintures de taille modeste décrivant chacune une catastrophe historique ou contemporaine. Ce tableau fut réalisé peu après le départ de l'artiste de Toronto pour New York, où elle s'installa en 1963. Cette année-là, des preuves scientifiques irréfutables de l'accumulation de radio-isotopes dans le lait, et ce à l'échelle mondiale, aboutit au premier traité d'interdiction des essais nucléaires non souterrains. *Strontium 90 Milk Commercial* refuse toute théâtralité, privilégiant une ironie mordante. Wieland composa ce tableau comme une grille, un format inspiré par son travail commercial dans l'animation. Elle y reproduit une image typiquement publicitaire représentant du lait que l'on verse dans un verre, mais le sujet réel de l'œuvre est la présence insidieuse et parfaitement invisible signalée dans le titre. Avec une économie de moyens – une minuscule et inoffensive grille faite d'images quotidiennes –, Wieland attire notre attention sur quelque chose qui dépasse la capacité de représentation de la peinture, capturant le moment sublime et tragique auquel une menace inconcevable pour l'humanité est devenue aussi omniprésente et familière que le lait.

Kenneth Hayes est historien de l'architecture, curateur et critique d'art contemporain. Il est l'auteur de *Milk and Melancholy* (Prefix Press and the MIT Press, 2008).



Vue de l'exposition,  
De gauche à droite:  
Ceal Floyer, *Stop Motion*, 2008  
et Andres Serrano, *Milk Blood*, 1986.  
99,7 x 69,2 cm.  
Courtesy galleries Esther Schipper, Berlin  
et Yvon Lambert, Paris.  
© Photographie Martin Argyroglo



Vue de l'exposition,  
David Lamelas, *To Pour Milk into a Glass*, 1973  
Film 16 mm et ensemble photographique,  
Film: 8 mn, couleurs, sonore.  
8 photos couleurs, 30,5 x 27 cm chacune.  
Courtesy galerie Sprüth Magers, Berlin et Londres.  
© Photographie Martin Argyroglo





Vue de l'exposition,  
De gauche à droite:  
David Lamelas, *To Pour Milk into a Glass*, 1973,  
Géraldine Py & Roberto Verde, *Twist Again*, 2010,  
Boris Achour, *Un monde qui s'accorde à nos désirs*, 2000.  
Courtesy des artistes et des galeries Sprüth Magers,  
Berlin et Londres et George Philippe et Nathalie Vallois.  
© Photographie Martin Argyroglo





Vue de l'exposition,  
De gauche à droite :  
Patrick Tosani, *Zones*, 2001  
et Boris Achour, *Un monde qui s'accorde à nos désirs*, 2000  
Courtesy galleries In situ/Fabienne Leclerc  
et George Philippe et Nathalie Vallois.  
© Photographie Martin Argyroglo





Vue de l'exposition,  
Sara Naim, *Beethoven*, –*Moonlight Sonata*, 2009  
3 photographies C-Print, 38 x 45 cm.  
Courtesy de l'artiste, Dubaï.  
© Photographie Martin Argyroglo



Vue de l'exposition,  
De gauche à droite :  
Anonyme, *Vierge allaitant l'Enfant*, XV<sup>e</sup> siècle  
et Andres Serrano, *Woman with Infant*, 1996.  
Courtesy Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie,  
Besançon et galerie Yvon Lambert, Paris.  
© Photographie Martin Argyroglo





Vue de l'exposition,  
Matthias Müller, *Alpsee*, 1994  
Film 16 mm transféré sur DVD, 15 mn,  
couleurs, sonore.  
Courtesy de l'artiste.  
© Photographie Martin Argyroglo



-  
Vue de l'exposition,  
Patrick Tosani, *Chaussures de Lait*, 2002  
Photographie C-print, 87 x 122 cm.  
Courtesy galerie In situ/Fabienne Leclerc, Paris.  
© Photographie Martin Argyroglo

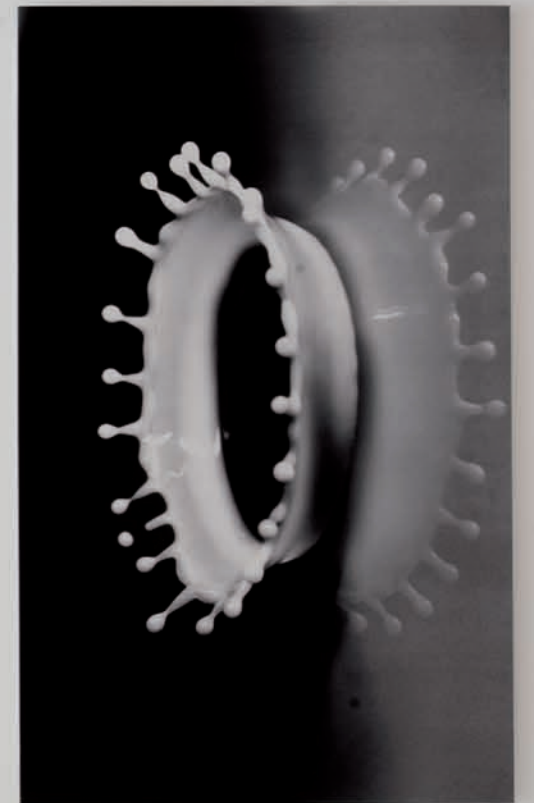


-  
Ismail Bahri, *Latences*, 2010  
Ensemble de dessins, Lait et encre sur verre,  
24 x 18 cm.  
Courtesy galerie Les Filles du Calvaire, Paris.





-  
Vue de l'exposition,  
Ceal Floyer, *Stop Motion*, 2008  
99,7 x 69,2 cm.  
Courtesy galerie Esther Schipper, Berlin  
© Photographie Martin Argyroglo



Vue de l'exposition,  
Delphine Reist, *Fleur de Lait*, 2006  
Installation sonore  
Lait, tuyaux, bidons, pompes, outils électriques,  
125 cm de diamètre.  
Courtesy Fonds d'Art Contemporain  
de la Ville de Genève, Genève.  
© Photographie Martin Argyroglo





# HOT MILK!

Laurent Fiévet

Milk marks the dawn of our lives. As a matter of primary sensations and emotions, of filiation and of giving, it brings us back to our individual histories and to our deep personal intimacy. Offered with love, it nourishes and fortifies us, stimulates and structures us, makes us men and women, and contributes to the shaping of our identities.

With such potent physiological, psychological, and symbolic implications, the subject of milk cannot help but usher artists back to their creative processes. Very early on – beginning in the myths of numerous civilizations and wending its way to the more recent representations of Virgin and Child – it was employed in the arts to stimulate the senses and to excite the imagination of the ancients. This fascination is reaffirmed today, with milk irrigating the art of these past decades and resulting in pieces such as those (some of them very recent) assembled within this exhibition. Conceived by young and experienced artists alike, these artworks are united in their use or representation of milk to help us better understand ourselves and to put our existence into perspective.

## Temptations of Color and of Its Effacement

Several of these artworks evoke the first fluttering movements of life, particularly the oldest of these pieces, a polychrome Virgin with Child from the Jura region of France that dates from the first decades of the 15<sup>th</sup> century. We cannot truly speak of the representation of milk in this piece, as it flows about in a form more suggested than figurative, like a subterranean river gliding from cavern to cavern through intimate geographies – yet it is there, materializing the maternal relationship and establishing a bond.

Curiously enough, the milk of *Woman with Infant* (1996) already seems to be more explicit than in the polychrome statue. Here, a young woman is shown holding a newborn to her breast in a pose that evokes any number of representations of the Virgin with Child. As opposed to some of the artworks to which he refers in his work, Andres Serrano here presents us with a white baby in the arms of a black woman, insinuating a probable filiation through his models' poses. This alteration shifts the subject to political, sociological, and metaphoric considerations, inviting a wide range of interpretations that bring into perspective the recent history of

the complex relationships between Africa and the West, the excesses born of slavery and colonization, the numerous discourses on races and the supposed hierarchy thereof, and the new global balance given rise by exploding birth rates. Rather than taking any of these critical paths, which can sometimes prove to be quite controversial (and often do in Serrano's work), we might notice the simple nature of the contrast created by these two figures. In the movement of milk we imagine flowing from the woman to the child, *Woman with Infant* proposes the chromatic materialization of an element that remains figuratively absent from the image, as though the liquid marks the suckling child with its whiteness. *It's not white, it's milk*, we could say, rephrasing Godard's famous riposte<sup>1</sup>. And it celebrates the power of this almighty maternal love, which, by the giving of oneself and the bond of nourishment, contributes to the illumination of its receiver as if it were a benevolent aura radiating about the recipient's entire being.

The photograph plays with a chromatic logic not dissimilar to that adopted by Jean Fouquet in his Virgin and Child diptych from Melun (c. 1450), which served Cindy Sherman as a model for one of her self-portraits (*Untitled #216*, 1989). But rather than seeking to bring out the female figure's pale complexion in order to pay homage to the king's mistress after whom she is modeled, the photographer looks to that of the infant, whose head, turned toward the maternal figure, substitutes for the perfect sphere of a milk-engorged breast. With her eyes lowered like those of Fouquet's Virgin, the woman's dark skin serves to create a critical counterpoint just as the red and blue angels allowed Fouquet to have his central figures stand out.

As such, milk is defined first and foremost – as we are paradoxically reminded by this photograph in which it is not represented – as a color in movement, a fluid and gushing thing that stands out marvelously against a dark background, a substance quick to create a striking contrast, as can be seen with most works featured in this exhibition. It is an urge that comes from within color, or non-color as some might say, to become physical, and which sets in motion a play of ambivalence and reversal – a dualistic relationship of positive and negative that Cindy Sherman uses literally in her homage to Fouquet by inverting the Virgin's pose.

40

41

Translated by Jacob Bromberg

This urge that comes from within color is confirmed in other works by the photographer. In *Milk Blood* (1986), for example, Serrano juxtaposes two surfaces of identical dimensions: one comprised of milk, the other of blood. The piece's radical structure and chromatic composition defuse the critical regard that seeks some new form of provocation in the association of the contrasting materials; the Godard quote is more appropriate than ever in this case. Despite the sociological and religious reflection in which he is engaged, Serrano's work also allows for a purely formal understanding, recalling Adel Abdessemed's *Zen* (filmed in 2000, in which a bottle of milk is poured onto the skin of a black man in close-up), Ai Wei-wei's *With Milk, Find Something Everybody Can Use* (for which, in 2009, the artist filled the pools of the Mies van der Rohe Pavillion with coffee and milk), and Wilfredo Prieto's *Coffee and Milk* (in which, also in 2009, the artist poured these same substances on the ground). This attempt at diversion can already be seen in General Idea's famous *Nazi Milk* (1979), which, in a striking but no less contaminating passage, reversed positive and negative light values, thus turning Adolf Hitler into a blond adolescent with a milk moustache.

Rather than concentrating on the effects of contrast, Sara Naim's *Beethoven – Moonlight Sonata* (2009) makes use of monochrome's vague seductiveness and Patrick Tosani's *Zones* (2001) plays with subtle variations, presenting the same glass from the same head-on perspective, filled with milk to varying degrees. Tosani plays with a limited palette of colors in this series, ranging from the opacity of a compact white occupying an enclosed space in the image (the zones referenced by the work's title) to the diaphanous transparency of the glass as it is hit by a ray of light from the left in each of the photographs. A dichromatic background creates a further compartmentalization at the bottom third of the composition, juxtaposing two values of gray, of which one is slightly reflective and both are affected by a series of modulations created by the lighting. Here too, the milk clearly appears as a pretext for a color study in which the lighting and the choice of materials raise questions concerning the negation and the erasure of color.

## Even Further Yet

These questions are also present in the work of Ismaïl Bahri. In his *Foams* series (2008-2009), which he describes as an attempt *to approach imperceptible epiphenomena as closely as possible*<sup>2</sup>, the young artist was already playing on the limits of the visible, attracting dust particles with thin layers of milk. In his *Latencies* series (2010-2011), Bahri mixes milk with ink and deposits the admixture in successions, creating similar results of subtle chromatic modulations in which the palette of whites, finely elaborated by repeated evaporations and coagulations, spreads out in translucent rings to the point of disappearing.

Applied to glass slides with pipettes, these admixtures tend to form oocytes, tying back in with the theme of childbirth as treated by Serrano, where the milk, just as the blood to which it is compared in *Milk Blood*, flows through life, irrigating it in a sense. In so doing, the Tunisian artist pursues his ambition to create a series of *organic drawings* and to follow the milky flow even further back in the process of creation. Even further yet, Bahri wants to bring us to the stage of oogenesis, the pivotal period in which the cell can still be fertilized or not – the moment in which the work has not yet materialized, in which it waits for the spark that will give it form. *Latent*, the work blurs into the movement of its appearance, questioning it and highlighting its emergence.

Outlined in black, the *Latencies* also evoke lost stars in the obscurity of night, creating a change of scale from the infinitely small to the infinitely large when the eye approaches close enough to identify the organic subtleties of the pieces. The significant amount of time spent in the process of creating these works and the time that allows the viewer to witness them progressively appear corresponds to the time it takes for the light of the stars to reach our eyes. The artwork is born through the distension of time.

Matthias Müller's *Alpsee* (1994), in which a young man wonders about his father's disappearance, is also steeped in a kind of temporal wavering, comparable to the slow undulations of a curtain's heavy fabric onto which film credits are projected. Confronted with a meticulously ritualized and aseptic world, where some parts of the past are delibera-



tely hidden from him by the mother figure, the boy grabs hold of the keys negligently left within his reach in order to piece together his puzzled story. This scrupulously suppressed memory still wraps about the maternal body like a tightly fitted garment, and it manages to emerge at certain points in the story nonetheless. Due to the boy's research or some careless mistake, the memory spills over and spreads out like milk escaping a glass meant to contain it. Growing steadily to overtake an intimate space, various rooms of a house, and then the urban environment, the opaque liquid finally appears in the sky in the form of a procession of clouds and a meteor shower, further conflating the child's quest to discover his origins with those of the universe.

Jeff Wall reminds us in *Milk*, however, that beyond playing with the suspension of time, the cosmos is dynamic and gives off sparks. In the photograph, taken in 1984, the milk becomes a kind of spark in a way that would not have displeased Ed Ruscha with his *Various Small Fires and Milk* (1964), its dynamic qualities embodying the full force of life. The ripped paper container contracts, facilitating the milk's liberating movement, a suspended gush that recalls not only the ejaculated seed that gives us life, but also a cosmic dimension that, as in Müller, embraces galactic immensities. Ceal Floyer's *Stop Motion* creates this same energy with an impressive milky explosion splattering across the sky, as in the myth in which Hera's breast stains the sky with its milk.

In her installation, Ceal Floyer reworks Harold Edgerton's famous photograph, *Milk Drop Coronet* (1957), which depicts a falling drop of milk. The artist splits the photograph in two (on one side is the drop in suspension, on the other the crown formed by the splash it creates when hitting another surface of liquid) and artificially accentuates the distance separating the elements by hanging them at two extremities of the exhibition space. In so doing, Floyer insidiously perverts her predecessor's scientific demonstration. Just as the 90 degree rotation of the photograph denies gravity's involvement in the images, reality appears distorted so as to favor the physical dimensions of the image with an enlargement of an order comparable to that which Tosani used in one presentation of the *Zones* series or that which Boris Achour recommends for the projection of his *A World that Concedes to Our Desires* (2000).

This emancipation of the real gives interpretation free rein and lets us divide the object from its referent to the same degree as the artist does spatially between the two parts of the Edgerton image. The metaphoric register is thus thrown wide open, permitting the evocation of meteors and satellites in suspension, steering the spectator toward other logics of space and time.

#### The Artistic Process in Question

In reappropriating Edgerton's iconic image, Floyer revisits the history of photography and of photographic techniques so as to better examine them. She simultaneously inscribes her work in the lineage of the American engineer, which she claims quite clearly, and critically examines the artistic element of this lineage. The aspect of derealization subverts the logic of the falling motion to the point of absurdity with very little intervention – in accordance with the artists' minimalist approach – and insidiously upsets the perception of Edgerton's process of capturing images by questioning the proximity between the photograph and its object. In taking her distance, Floyer points up the necessity of freeing representation from the real in order to attain the artistic dimension she asserts in her work. In so doing, she does not hesitate to take her predecessor to task, nor to cause a stir in the history of photography, as though swallowed by the black hole outlined in white which she places at the heart of the exhibition space.

Yet the paradox is that Edgerton's approach strives to show what is invisible to the naked eye thanks to the invention (in the 1930s) of strobe lighting – a process that changed the history of the image by bringing out unexpected aspects of reality. And it's possible to conclude, conversely, that this catalytic effect of stopping time (*stop*) so as to better reveal the singularity of a movement (*motion*) constitutes the subject of Floyer's work, as represented by the gigantic explosion of *Big Bang*, in which the artist arranges her photographic prints to better signify the permanence of repercussions – putting a maximum of stress on the distance separating the elements she breaks up from the heart of the image to signify the time passed between Edgerton's technical invention and the presentation of her installation. The work thus introduces a real ambivalence in relation to the reference Floyer reappropriates, an

ambivalence doubly underlined by the gap between the two parts of the diptych and the oxymoron of a title that simultaneously invites the spectator to stop to consider a decisive moment in the history of photography (*stop*) and to turn his back to it just as soon, continuing on his way (*motion*).

This return to the historical origins of media is also very clearly at work in Müller's art. This is confirmed by the heterogeneous character of the images used by the film, be the old photographs printed on postcards, books, or magazines that make appearances throughout the story, or fragments of what one might imagine to be home movies, and excerpts from documentaries and classic films, all of which come to mix together with shots filmed by the video artist.

With all of these components that enable Müller to both play with a great variety of filmic and narrative registers and to intermix material from different eras, milk acts as a sort of binding element. Spreading out over space, it can flood everything at once and dissipate the borders that might be erected between these categories in the same way black and white film is sometimes used to homogenize certain passages of a movie that might still make audacious use of color with large moving flat tints. Milk irrigates *Alpsee* like an irrepressible tide: the flow of the artist's memory which, by way of identification, mixes with our own, with all of its temporal strata, sensibilities, and affective dimensions in a movement that enables Müller to return with generosity to the history of his medium to better assert its origins and to build upon its legacy.

More than the memory of the drawing, the ink in Bahri's *Latencies* carries the memory of the text, especially when – in looking to the artist's Tunisian origins – we see it as taking part in the Arabic calligraphic tradition, in which writing is traditionally identified as the divine Word made visible, the materialization of a Word that is inexhaustible despite the multiplicity of its revelations. The milk with which this ink is mixed seems, in this series, to offer itself as a vehicle of expression. As the process of these works elaborates itself, it sets up a complex register of successive transformations that enable the work to flourish, to expand, and to participate in a kind of communion with the universe.

The mark of divine breath is thus impressed on the glass supports of the *Latencies* like traces left by fog on a mirror, which recalls that the Koran states that God is an artist (*Muḥawwir*<sup>3</sup>) who organizes the beauty and the harmony of the cosmos, which in turn engulf and absorb the richness of several centuries of culture and Islamic tradition in a circular movement where science and spirituality mingle closely.

#### Breathless

No matter the distance between them, these historical references can become burdensome, and so give rise to various forms of dysfunction in the artworks. Just as milk evokes the first moments of life and enables the return to one's origins, it also marks certain more troubled periods of doubt, fragility, and exhaustion.

A form of resistance manifests itself, for example, in David Lamelas' *To Pour Milk into a Glass*, composed of a 16mm film in color and a collection of eight stills. In the film, fragmented into eight micro-sequences of tens of seconds each, the artist repeats similar experiences that offer up just as many variations on the two elements put into contact with one another: a transparent glass, which is always situated at the center of the image – sometimes shown whole, sometimes broken at the top, sometimes reduced to debris –, and milk poured from above the image – sometimes flowing into the container, sometimes overflowing from it, sometimes spilling out around it.

Questioned about his approach, Lamelas responded with an analysis of language and its application to images. *This work is a continuation of my thought on how the camera evokes what is signified by the use of the frame. I wanted to find symbols for 'container' and 'contents' – to represent how the camera frames – and what is shown on screen. I decided to use a glass and milk. The eight sequences end with the glass being shattered and the milk splattering all over the table, which implies that there is no way to contain information*<sup>4</sup>.

Like with most of Lamelas' work, *To Pour Milk into a Glass* is a demonstration of an abstract idea that tends to exclude any traditionally filmic interpretation. But the rigidity of this conceptual framework is nonetheless a kind of resistance where the collected elements break free – as with the milk on the table – from the ideality toward which they should tend: the pro-

density of form to efficiently play the part of ‘container’ despite the variety of situations presented. The experience is clearly deceptive and, by way of a paradoxically dry execution (given the quantity of liquid spilled about), gives onto a certain kind of frustration.

In the installation *Twist Again* (2010), Géraldine Py and Roberto Verde prefer to play on simultaneity, presenting a grouping of different sculptures, of different forms, made from *panna cotta* atop a platform they’ve cobbled together. Powered by a motorized system, the platform causes each of the forms to vibrate independently from the others in elastic, ethereal movements characteristic of gelatin. Headphones occasionally<sup>5</sup> allow the viewer who wishes to wear them to watch the sculptures change while listening to Chubby Checker play *Let’s Twist Again* (1961).

Beyond the playful character that the motorized system brings to the installation in making the *panna cotta* jiggle about, it treats milk as an unstable material subject to different metamorphoses and accidents. In the tradition of Jean de la Fontaine’s milkmaid Perrette, to which Pierrick Sorin’s *The Toppled Bowl Incident* (1993) added a delicious chocolate flavor, and in the same interest in the effects of excess, upon which many of the pieces in this exhibition dwell, the two artists slyly instill the probability of the risk that the sculptural pieces will topple over or fissure in the minds of its viewers. Despite Chubby Checker’s injunctions to keep in step, the trembling takes on an ambivalent quality over time, as these dancing and choreographic figures begin to take on an uneasy and physically frail aspect. And the music brings on the possible remembrance of a more glorious past, when these frailties hadn’t yet a reason to exist.

This ambivalence is equally appreciable in Delphine Reist’s *Fleur de Lait* (2006) installation, in which milk circles around through transparent hoses with the help of pumps operated by electric drills. Migrating from one paint can to another – from container to container – the milk projects out and unfurls in whitish arabesques as it vibrates to the rhythm set by the drills and pumps. Beyond any direct reference to the pictorial and sculptural practices introduced by the objects used in the piece, there is a quality akin to the experimentations of a mad scientist, a Doctor Frankenstein seeking to recreate a life force by some ingenious process of his own devising.

But it is also possible to see in this work a desperate attempt to maintain an artificial respiration, to preserve a breath despite its propensity to fade away. The tremendous energy expended to keep this intravenous system going – and which is highlighted by the great amount of noise created by the drills – might indeed signal the presence of some moribund creature on the verge of breaking down and that the milk might help save in circulating from can to can. If the liquid and surrounding apparatus can be said to enable the life force to continue moving about, thus preserving it, they also signify the risk of rupture and death that they work to diminish. As such, the piece is involved in a movement of opening as well as of closing, of blooming as well as of dying out.

#### That Luminous Expression of Pleasure

Presumably inspired by Lamelas’ work, from which it takes up the experimental principle, *A World that Concedes to Our Desires* presents us with a sort of luminous pendant. The liquid effusion filmed by Boris Achour by framing a glass in insert as it progressively fills up with milk has a sensual quality that evokes the intense pleasure of the sexual act; and the choice of title, which makes reference to a famous quote that Jean-Luc Godard mistakenly attributed to André Bazin at the beginning of him film *Contempt* (1963)<sup>6</sup>, stands in opposition to the conceptual dryness of Lamelas’ work.

Indeed, as Alain Bergala shrewdly revealed<sup>7</sup>, Godard’s *Contempt* is just as sumptuous as it is experimental, and so it is viable within Lamelas’ aesthetic framework. One might even see in Achour’s work another kind of ‘color temptation’ as was so expertly handled by the creator of *Pierrot le Fou* and *Week-end*. In *A World that Concedes to Our Desires*, the milk that overflows from its container flows in such a way that it invades the rest of the frame, whereas the frontal perspective of *To Pour Milk into a Glass* relegates the milk to a much smaller portion of the image. A change in axis (in the point of view), comparable to that which Godard attempts to produce between his protagonists in *Contempt*, upsets our perception of the project as a model for presenting the particular light of desire through the flood of white. In addition to this subtle alteration, we must also consider the use of slow-motion, which introduces a classic marketing aesthetic that is quick to communicate pleasure – the absence of a cut ins-

tituted by the use of a single shot, where the milk seems to finally reach its goal, and the size of the projection whose gigantism echoes Godard’s use of the CinemaScope (one might be tempted to stress here that ‘size matters’). Thus we can see both desire and effusion at work here, bringing forth a deep pleasure absent from Lamelas’ work.

The photographs of Tosani’s *Zones* series reveal the results of a similar process. Presenting the same glass in which the milk occupies a greater or lesser portion of the container – a kind of suspension gives the image a certain eeriness and displaces the initial perception in order to better draw out the principles of compartmentalization and delimitation to which the title refers –, the photographs introduce the concept of measure (contrary to Lamelas and Achour’s works) – comparable to that of a measuring cup – that, despite the sensual lighting, imparts a cold impression of a clinical examination. The experience of pleasure finds itself redirected toward another form of detachment – in which the enigma of the liquid at the top of the glass participates –, as though it were to be suddenly qualified and measured in comparison to other experiences by a process that would relativize the sensations felt.

The photographs of the *Milk Shoes* (2002) series, in which pairs of shoes placed on the floor serve as containers for milk which is poured into them, overflows, and creates puddles around them, offers an analysis of the same order. As opposed to the *Zones* series, *Milk Shoes* is less involved in a scientific investigation, as the milk escapes any possibility of quantification – it limits itself to the assessment of the recipients’ incapacity to retain the liquid, which is different in each photo and thus makes it impossible to compare one to another –, than it is involved in the examination of a distance where the spectator’s regard continues on beyond sensual pleasure. The images venture into a more subversive register – one that is close to pornography in its echoing of certain marginal sexual practices documented on dating sites – expressing another form of detachment for which the act is taken to be a feat in which its practitioners revel and where the image intervenes more *after* the fact than *during* it.

This expression of sexuality also runs through *Alpsee* as Müller dwells on his young hero’s first experiences of sexual excitement. Once again, a series of inserts presents us with a glass into which generous amounts of milk are poured and which, growing ever larger, reveals itself incapable of containing the liquid without having it overflow despite the successive changes in its dimensions. The interpretation of this sequence reveals itself to be less opaque than the spilled beverage that ends up flowing over everything in its path.

#### Musicality

This expression of pleasure confers an almost lyrical abstraction upon *A World that Concedes to Our Desires*, with the unctuousness of the liquid, the purity of its whiteness, the precision of the lighting that heightens the intensity of the image, and the use of slow motion that lends a very particular quality to its effusion. Milk finds itself endowed with a musical dimension in this piece, and this dimension is even clearer in other works featured in the exhibition.

Sara Naim doesn’t entitle her photographic series *Beethoven – Moonlight Sonata* as she does in simple reference to the composition, but because she intends for the music to play an active role in her work, using it to create vibrations in a volume of milk whose surface she photographs throughout its successive metamorphoses. When questioned about her approach, Sara Naim mentions that Beethoven’s work was created for his student and supposed lover Giuletta Guicciardi<sup>8</sup>; she tells how the young blind woman told the composer of her desire to see the moonlight and how he responded to her wish by creating the sonata after having drawn inspiration from the moon’s reflections on Lake Lucerne. *This musical choice, explains the photographer, is a metaphorical expression of my desire to give vision through sound. I took photos all through the sonata so as to better highlight the narrative aspects*<sup>9</sup>.

Sara Naim is thus clearly making use of milk’s capacity to transmit musical modulations visually with this series. Playing on the fluidity and the flexibility of the liquid’s texture, she uses milk like a spiritual medium transmitting a restless, elusive beyond which is not only the ‘beyond’ proper to music – which the spectator cannot hear while looking at the photographs – nor to a failing sense, as with

Giuletta Guicciardi's handicap – of which we are reminded by the whitish opacity of the milk playing subtly on figurative abstraction, like in *Milk Blood* –, but to the context of the composition's creation, which she means to have emerge to the surface of her experimentations.

The *Moonlight Sonata* was composed at a troubling time for Beethoven, who was just beginning to realize that he was going deaf. Though Sara Naim prefers to refer to Guicciardi's blindness, her series of photographs reproduce a dimension proper to this very particular period in the composer's life by putting the spectator in a comparable position, using the liquid's folding and occasional bubbling to communicate the feelings of instability inflected with anger, resignation, and discouragement he must have felt at the time.

In 2000, the German artist Carsten Nicolai had already highlighted milk's capacity to react to sound waves. In his *Milch* series, he sought to render visible the *inaudible* by subjecting milk to vibrations at different frequencies imperceptible to the human ear and thereby examine the relationship of order to disorder<sup>10</sup>. One might wonder if it isn't this same feeling of confusion that Sara Naim recreates by endowing it with a psychological dimension that then allows her to introduce the historical context of the sonata's composition.

More simply, the work serves as musical partition. The bubbles appearing on the photographed milk's surface resemble notes on a musical staff before the final movement, *presto agitato*, blurs their legibility. Despite Beethoven's intention to free himself from the rules of classical composition and to give his sonata the freer form of a fantasia, critics did not fail to celebrate the unity of the work, declaring it *to be inspired by bare feeling, profound and intimate, sculpted from a single block of marble*<sup>11</sup>. Sara Naim poetically gives breath back to the solid rock and draws out the formidable structural coherence of the musical piece with her choice of a liquid medium.

While Py and Verde's *Twist Again* makes use of a more modest musical register, Chubby Checker's song determines every movement of the piece's sculptures nonetheless, as they are coordinated with one of the instruments or with a fragment of

the song. Making the song inaudible at first, or at least totally inaccessible due to the conventions of the piece's presentation, the artists put a distance between the spectator and the song comparable to the distance Sara Naim chooses to create in relation to Beethoven's sonata. In effect, it is not until after a certain amount of time that the spectator is invited to take measure of the work's musical dimension, now rendered in three dimensions and without temporal interruption. The device used in exhibitions of *Twist Again*, with its stage and the total or partial dampening of the music, tends, on the other hand, to privilege a choreographic interpretation of the piece, placing the *panna cotta*'s dance at the heart of the artwork.

Rather than the sweetness and enthusiastic flights of music, Reist holds to the thunderous noise of the drills that animate and power her installation. Through the movement of life that these tools breathe into the piece, the artist – under the pretext of making milk circulate from one paint can to another – shapes soundscapes associated with the technical creation of her work and its installation in the exhibition space. And so, similarly to Bahri's *Latencies*, *Fleur de Lait* gestures to its genesis while retaining the incredible energy, both aurally (with the great noise it makes) and visually (with the circulation of the milk), that is essential to every creative act and the intellectual erring that accompanies it.

A Planned Disappearance

In its movements – its circulation and spilling from the recipients meant to contain it – the milk ends up disappearing little by little. As with all cyclical forms, the life drive programs its own end, bringing about forms that are more or less inclined to disappear.

In *Twist Again*, the sculptures eventually collapse on their stands – the ambivalent movement that animates them tests their contours, causing them to fold upon themselves and burst apart. Losing their original forms, the figures crumble and collapse before being replaced by others that will suffer the same treatment. In this installation, too, there is a cyclical aspect that evokes our finitude and approaches the domain of Vanities – a genre whose hour of glory isn't exactly foreign to the aesthetic references appropriated by the work's artificial classicism.

Likewise, it is the idea of a deconstruction, of a progressive decomposition, that introduces a cyclical logic in *To Pour Milk into a Glass* – the exposed glass deteriorates and breaks apart over the course of micro-sequences that Lamelas strews throughout the film and that are faithfully reproduced by the series of stills that accompany the installation. Faced with the irrepressible movement that seems to pre-empt its disappearance, the milk (abundant as always) finds an increasingly certain escape route, as though embodying the breath of life slowly slipping away from the body that holds it. In the milk's propensity to reach (or not to reach) the glass meant to contain it is the expression of the more general capacity to know (or incapacity to know) how to understand the illumination that the milk brings to the image – this sweet madness that invites the milk to play with the glass or its remains (and not without a certain degree of invention); as if certain subjects, singled out by the random logic of fate, could better benefit from it than others.

In the *Zones* series, the milk highlights an absence in the lower section of its containers. The enigma of the liquid's levitation draws our attention to the point of view that a glass half-full is just as well half-empty. The liquid's placement overturns the photographic approach in order to better give a sense of presence to that which is absent. It strongly marks the existence of a porous limit – just like the delimitation of milk from blood in *Milk Blood* or those limits in any number of Bahri's works, which also play on the relationship of the exterior to the interior –, of a boundary susceptible to spillovers. As such, it draws a limit beyond which everything can change and suddenly disappear.

The liquid poured into the shoes in *Milk Shoes* also fills a void that calls out to be filled. The milk's presence highlights the absence for which it compensates – indeed, the milk marks the non-presence of a subject (perhaps this could be the young hero's absent father in *Alpsee*, where Matthias Müller isolates the mother and her shoes before a flood of milk in a similar high-angle shot). Without the milk, the shoes certainly wouldn't refer back to their wearer with such force. We might even wonder if the spilled substance isn't the ghostly trace of the shoe's owner, as though, for some unknown reason, he liquefied a few seconds before the photo was taken

or disappeared with the wave of some magician's wand. It is tempting to think here of the *Milchsteine* (*Milk Stones*) that Wolfgang Laib created in 1975, where, in playing on the form of the marble gravestones to better realize the sense of the substance, the milk – like its negative image, Kubrick's monolith in *2001* – erects the troubling mirror of our finitude, masterfully folds the liquid material of our lives, and distills the perfume of death at work. And what if this substance reminded us of our own demise while glorifying the ability of art and of the objects that surround us to bear witness to what we are, even beyond our disappearance?

<sup>1</sup> Godard replied to a review criticizing his film *Week-end* for being too violent by saying "it's not blood, it's red."  
<sup>2</sup> Ismaïl Bahri's personal website.  
<sup>3</sup> Titus Burckhardt, *Principes et méthodes de l'art sacré* [Principles and Methods of Sacred Art], Dervy, Paris. Cited by Abd-al-Wadoud Yahya Gouraud in *La calligraphie, trace de l'Invisible* [Calligraphy: The Trace of the Invisible], a conference given on the occasion of the exhibition *Abd el-Kader le Magnanime* [Abd el-Kader the Magnanimous], organized in 2003 by the Institut des Hautes Etudes Islamiques and the Musée départemental de Gap.  
<sup>4</sup> David Lamelas in *David Lamelas: A New Refutation of Time*. Kunstverein München, Witte de With, et Richter Verlag Düsseldorf (ed.), 1997.  
<sup>5</sup> The music is not always used in presentations of the work.  
<sup>6</sup> *Contempt* [*Le Mépris*] opens with a quote attributed to André Bazin: *The cinema substitutes for our gaze a world that concedes to our desires*. The quote is actually borrowed from the article *Sur un art ignoré* [On an Ignored Art] by Michel Mourlet, published in the *Cahiers du Cinéma* n° 98 in a slightly different formulation: *The cinema is a gaze that substitutes itself for our own in order to give us a world that concedes to our desires*.  
<sup>7</sup> Alain Bergala (dir.), *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard* [Jean-Luc Godard by Jean-Luc Godard], Cahiers du Cinéma, 1985; Alain Bergala, *Nul mieux que Godard* [None Better than Godard], Cahiers du Cinéma, 1999.  
<sup>8</sup> Sara Naim's personal website.  
<sup>9</sup> E-mail exchanges with Sara Naim.  
<sup>10</sup> Carsten Nicolai's personal website.  
<sup>11</sup> *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Jean and Brigitte Massin, Ludwig van Beethoven. Paris, Fayard, 1967.



# MILKSHAKES

49

Silvia Guerra

---

Whipping cream, salted butter caramel, crème brûlée – milk is at the heart of words that make us salivate or bring us back to memories of childhood. But it isn’t confined to the old creameries where they used to serve creamy milk, puff pastries, and éclairs filled with whipped cream, or to advertisements for superstores – milk is very much present in contemporary art.

Milk is presented as a kind of strange melody flowing through the works assembled here on the occasion of this exhibition by Lab’Bel.

How do the artists make use of this opaque yet luminescent substance to transpose it into our imaginations? Milk is an organic substance, nearly a living one, and the artists make use of this in an overflowing movement – a vain attempt or refusal to contain the milk in a glass, within a frame, or in a form.

Milk is an ambivalent material, dazzlingly white and yet opaque to the point that one wonders what is hidden in its depths. Our desires are no less transparent.

Images of the Virgin Mary breastfeeding may have been taken out of churches to maintain the notion of Jesus’ mother’s chastity, but they have been recovered by contemporary art and transfigured by numerous artists such as Cindy Sherman and Takashi Murakami.

The Milky Way is caught up in a great movement that displaces the Earth further and further into space. The long milky trail is a road made of stars and of unknown nebulae that inspire an unfathomable desire to chase after them.

In this exhibition, milk also emerges from filmic and photographic surfaces, where its movement remains in “suspension” and becomes an “edible” and dancing material, as with Géraldine Py and Roberto Verde’s *Twist Again*. In Delphine Reist’s *Fleur de Lait*, the milk moves about like an industrial fluid as the sound of the electric drills takes viewers by surprise.

From glass to glass, drop to drop, spurt to spurt – what do we hope to obtain from this material?

Milk is as vital as blood and serves as its counterpoint, and yet of all organic matter, artists have made curiously little use of it. Contrary to blood, which has ceaselessly reddened centuries of painting, milk has not brought much of its whiteness to the visual arts. More recently, blood has become a privileged material in a number of performances and artworks created in the ’60s, the ’70s, and even the ’80s. I remember works by Ana Mendieta, such as *Sweating Blood* (1973) and *Rastros Corporales* (1982), which brought art to explore the body’s limits almost to the point self-destruction, turning art against itself – the artist against her own capacities. As opposed to blood, milk has never been the object of such a negative appropriation, except perhaps in the bitter irony of *Nazi Milk* (1979-1990) by the artist collective General Idea.

It seems that its color – a white that refuses to give off reflections (as opposed to other liquids such as water or oil) – and perhaps its primary nutritive function may have led artists to consider it differently. Instead of approaching it as a material with which to stain, artists have been drawn to its sculptural quality.

The works presented in this exhibition are a good example of this attraction, ranging from Ismail Bahri’s mysterious *Latencies* to Boris Achour’s floods, to Sara Naim’s musical tremors created with Beethoven and David Lamelas’ filmic and photographic essays. Milk swirls around us and finally leads us to project ourselves onto the big screen with Matthias Müller’s film *Alpsee*. Ceal Floyer returns to the stillness of Harold Edgerton’s images, Patrick Tosani measures milk against our bodies, and Andres Serrano approaches the blood and milk that are not the body of Christ.

Looking at milk as an artistic material reminds us of our human frailty, of the Icarian fall like an overturned glass of milk that has been lapped up by a cat whose whiskers still bear traces of it.

# RADIANT MILK

Kenneth Hayes

The image of the milk splash originated in research into high-speed photography conducted by A.M. Worthington to study the behaviour of projectiles just before World War I, research that was reiterated and technically perfected by Harold Edgerton at MIT in the 1930s. This image, circulated widely in the pages of *Life* magazine and books by Edgerton's promoters, was canonized by successive generations of photography curators at the Museum of Modern Art. The image intrigued artists—particularly those who sought to move beyond the strictures of Abstract Expressionist painting—because it simultaneously exposed the limits of painting's capacity for spontaneity and suggested a novel, technical approach to photography. Artists recognized that the image was laden with a barely sublimated violence and also contained a provocative, quirky trace of corporeality, making it amenable to their expanded artistic aims.

Art that engages with the milk-splash image has invariably favoured photography and video, but some notice should be made of milk's small role in sculpture and installation. Both Gordon Matta-Clark's *Land of Milk and Honey* (1969) and Wolfgang Laib's *Milkstones* (1975–ongoing), for example, began with a tray or pool of milk, and directed attention to its perfection and perishability. The milk in these works has a placid and primarily symbolic presence, abstractly signifying the corporeal, the transient, and the like. Matta-Clark's experimental exposure of organic substances—the one made with milk is the only example that now remains—had predictably abject results. Laib's milk-topped white marble slabs require daily cleaning and renewal, like some New Age libation ritual. The milk in both sculptures endures much longer than the splash, but these works are positioned in a dialectic of purity and corruption that offers little potential for development. This limitation is revealed by the repetitive and somewhat commercial production of Laib's numerous milkstones, which betray a commodity-like character as soon as the artist himself is unavailable to tend the work. The non-developmental aspect of milk as used in sculpture/installation is further demonstrated by Ai Weiwei's recent intervention at the Barcelona Pavilion, *With Milk, Find Something Everybody Can Use* (2009), for which the large outdoor pool of the Mies van der Rohe-designed building was filled with milk, and ground coffee

was sprinkled into the smaller, enclosed pool. This work was Laib and Matta-Clark writ large, but aside from the ambiance of spectacle and the topical allusion to the tainted milk scandal in China, artistically, it offered nothing new. In fact, when developing the work, the trays of milk that Ai Weiwei exposed in his studio reproduce, however unintentionally, Matta-Clark's parodies of action paintings, *sans* parody. Although all of these evanescent sculptures rely on photography for documentation and dissemination, none of them engage with the real energies of the milk-splash discourse, which has a much more complex and fundamental relation to photography.

Milk splash images appear in short, avant-garde films and videos by William Wegman, Jack Goldstein, David Lamelas, and General Idea, but milk also played an emblematic role in several narrative films that are worth citing, not least because they exposed a far greater number of viewers to images that deviated from advertising and conventional images of milk. The film by Stanley Kubrick (1971) based on Anthony's Burgess's dystopian novella *A Clockwork Orange* is undoubtedly the most famous of these films. It opened with a scene in the Korova Milkbar where the protagonist Alex and his "droogs" consume milk-plus—milk laced with hallucinogenic drugs that aid in their nightly sallies into "ultra-violence." The milk's colour is reflected in the white costumes worn by the droogs, implicating the beverage in a pervasive social anomie and identifying it with their "white rage." It might stretch credibility to suggest that Burgess's inversion of milk's "natural" association with peace and harmony reveals a consciousness of the role of milk in Worthington's and Edgerton's ballistics research, but given that the work is, in part, a critique of aversive therapeutic strategies, its author might well have been attuned to such ironies.

Milk also plays a pivotal, though entirely different, role in Robert Bresson's *Mouchette* (1967), a film for which Jeff Wall has expressed admiration, though not with explicit reference to his picture *Milk* (1984). *Mouchette* is a lonely teenage girl with an alcoholic father and ailing, bedridden mother; following her mother's death, *Mouchette* is sent to town to fetch a small can of milk. On her way, *Mouchette* encounters various townsfolk who treat her with a mixture of hard compassion and outright

50

51

contempt. The little milk can she carries gives her journey purpose, but it also underscores the ultimately inversion of her role with her mother's. Not only does it lend pathos to *Mouchette*'s eventual suicide, it reproaches all those who persist in their attachment to the genre of the idyll.

The public image of milk plays a central role in Federico Fellini's short film *The Temptation of Dr. Antonio* (1962), which was part of the film anthology titled "Boccaccio 70." The good doctor is scandalized by a billboard promoting milk installed directly opposite his apartment window. He stridently denounces the image—an odalisque with milk glass—as obscene, but as his obsession mounts, the woman (played by Anita Ekberg) becomes animate and proceeds to chase him through the city. Broadly farcical, the film nevertheless retains a kernel of sympathy for the prim petit bourgeois doctor, who feels alienated by the emergence of modern commodity culture and new modes of public promotion. These three films assign milk varied but equally pointed roles. A full discussion of milk images in advertising and popular imagery would be required to contextualize this material and show how it relates to avant-garde works made with milk, but this exceeds my purpose here. Suffice it to say that narrative films had much wider distribution than contemporary avant-garde works, and thus might have played a part in determining the reception of the latter.

Conceptual art is gradually being acknowledged by art historians as the first contemporary art movement to be truly global in scope, but long-standing biases still favour the established centres of cultural production, namely America and Europe. Research by Emilio Tarazona, however, shows the important role that milk played in South American political art of the late 1970s. He notes in particular the actions of the Colectivo Acciones de Arte / Art Actions Collective (CADA), a group formed in Chile in 1979 by the sociologist Fernando Balcells, the writer Daimela Eltit, the poet Raúl Zurita and the visual artists Lotty Rosenfeld and Juan Castillo, in opposition to the dictatorship of General Augusto Pinochet. Several of its early actions evoked a political slogan of the deposed leader Salvatore Allende, namely, his promise to provide half a litre of milk daily to every child in Chile. This served as the basis

of the action "*Para no morir de hambre en el arte*" ("In order not to die of hunger in art"), conducted on October 3, 1979, in which the group distributed one hundred half-litre bags of milk to residents of La Granja municipality in Santiago de Chile. Recipients were asked to return the empty bags, which were printed with the legend "*1/2 litro de leche*," so that they could be reused in future works. Simultaneously, sixty litres of milk, contained in the same type of bag, were sealed into an acrylic box and presented at the Centro Imagen gallery, along with other documentation of the milk distribution. One such document was an insert in the popular magazine *Hoy* (Today), which consisted of a blank white page with the following caption:

Imagine this white page / reaching all corners of Chile / like daily milk to be consumed. / Imagine each corner of Chile / deprived of its daily ration of milk / as white pages to be filled in. / Colectivo de Acciones de Arte / Chile / October 3 / 1979

Seeking to galvanize Chilean artists in exile, CADA invited Cecilia Vicuña, then resident in Bogotá, and Eugenio Téllez, a Chilean artist living in Toronto, to perform simultaneous artistic actions. Téllez read a political statement and drank a glass of milk on the plaza in front of Toronto's City Hall; Vicuña's action, *El Vaso de Leche*, consisted of distributing posters, spilling a glass of milk (which actually contained glue) on the plaza in front of the house of Simón Bolívar (the liberator of Spanish America from the Spanish Empire), and inscribing the paving with slogans and poetry. While Vicuña's action was coordinated with the CADA action, it also responded to a scandal in Bogotá, in which adulterated milk had caused the deaths of 1,920 children. Two weeks after their inaugural work, CADA performed a larger, more dramatic public action titled "*Inversión de Escena*" ("Inversion of Scene"). The artists obtained ten large milk trucks from sympathizers at Soprole, the national dairy company, and had them driven in a convoy to the Museo Nacional de Bellas Artes; there, a prepared video was screened on the cabs of the trucks. Collaborating artists then covered the façade of the museum with a large white canvas cloth, symbolizing the state of censorship prevailing in Chile. Like the blank white pages in *Hoy*, this gesture continued the symbolic value of milk's whiteness, understood dialectically as representing both plenitude and void. Even though these works have received relatively little international

recognition outside the annals of performance art, they appear perfectly consonant with similar works that appeared elsewhere. CADA’s appropriation of the milk trucks was especially bold, revealing the state’s role in the production, control and promotion of milk and equating it to a mode of censorship. Vicuña’s spilled glass of milk, on the other hand, is very similar to Braco Dimitrijević’s work, *A Painting by Krešimir Klika* (1969), and closely resembles David Lamelas’s works of the early 1970s, especially the film, *To Pour Milk into a Glass* (1974). CADA’s work extended “the movement into the street” that characterized the relation between milk and conceptual art in the late 1970s and early ’80s, and further illuminated the swift global dissemination of conceptual procedures at that time.

Pop art was an essential stage in the process of sublimating the ambitions of Abstract Expressionist painting, and thus acted as an important catalyst for the development of photo-conceptual art in which milk and other splash images proliferated. On America’s West coast, Joe Goode’s series of milk bottle paintings and Ed Ruscha’s early splash paintings and bookworks initiated the transformation of the painterly legacy. When artists such as William Wegman and Jack Goldstein subsequently developed it, the milk-splash image gained major importance in West Coast art. There were, however, other potential starting points in Pop art, and noting them helps to recall that Pop was a broad phenomenon, with sophisticated developments in a number of widely dispersed and unrelated places. For example, at the outset of his career in Vancouver in 1965, the young artist Iain Baxter, who later teamed up with Ingrid Baxter to form N.E.Thing Co., made many reliefs in the novel material butyrate plastic. When moulded around objects by the force of a vacuum, this plastic is left with a negative impression of their form. Undoubtedly related to or even derivative of Claes Oldenburg’s plastic reliefs, Baxter’s work attained particular intensity in a number of pieces made with milk jugs. In these, Baxter perfectly captured the strangeness of a new form of plastic packaging that had been recently introduced across North America for the distribution of milk, a change that allowed distributors to significantly increase the size of unit in which milk was sold. Examples of actual milk containers, crushed, remain lodged in several of Baxter’s pieces; ironically, to make the

flimsy plastic jugs capable of resisting the vacuum’s pressure, Baxter had to fill them with plaster. The work resembles Joe Goode’s milk bottle paintings (1961–62) in obvious ways, but it also registered the historical moment when the milk bottle’s iconic form was superseded by new forms of packaging, marketing, and consumption.

Another potential starting point for the discussion of milk in Pop art is a painting by Canadian artist Joyce Wieland titled *Strontium 90 Milk Commercial* (1963). Wieland made the diminutive painting (it is just 20 x 24 cm) as part of a series of nine small paintings, each of which depicted a catastrophe, either historical or contemporary. The painting was made shortly after the artist moved from Toronto to New York in 1963, the year in which definitive scientific evidence of the accumulation of radioisotopes in milk worldwide led to the first international ban on above-ground testing of nuclear bombs. The painting, however, eschews all histrionics in favour of a penetrating irony. Wieland composed *Strontium 90 Milk Commercial* in a grid of cells, a format she adapted from her commercial work in animation. The painting reproduced the typical marketing image of milk being poured into a glass, but the painting’s real subject was the insidious, entirely invisible presence signalled in the work’s title. With subdued, reductive means—a tiny, quiet grid of quotidian images—Wieland pointed beyond painting’s representational capacity, capturing the sublime, tragic moment in which an unthinkable threat to humanity became as ubiquitous and familiar as milk.

Kenneth Hayes is an architectural historian and a curator and critic of contemporary art. He is the author of *Milk and Melancholy* (Prefix Press and the MIT Press, 2008).



# NOTICES ARTISTES

Réalisation des notices: Gilles Baume

## 1- Boris Achour

*Né en 1966 à Marseille. Vit et travaille à Paris. Il est représenté par la galerie Georges Philippe & Nathalie Vallois, Paris.*

L'œuvre de Boris Achour se caractérise par un joyeux mélange des genres et des cultures. L'hétérogénéité des formes, des styles et des médiums employés est sensible au fil des pages de son catalogue monographique au titre paradoxal (*Unité*, 2005). À ses débuts, l'artiste affirme un goût pour le dérisoire au moyen de modestes interventions performées dans l'espace public (*Actions-peu*, 1993-1997), provoquant un alignement de pigeons (*Aligneur de pigeons*, 1996) ou faisant des siestes près de luxueuses villas (*Sommes*, 1999). En parallèle, d'autres œuvres traduisent une attention pour les formes des objets, comme lorsqu'il crée des sculptures reproduisant en porcelaine sanitaire blanche des modèles de bornes d'interdiction de stationnement (*Contrôle*, 1997). L'artiste se pré-occupe également de redéfinir les paradigmes de l'espace d'exposition, tour à tour envisagé comme un décor de sitcom (*Générique*, 2000), un vidéoclub (*Cosmos*, 2001) ou un spectacle collaboratif (*Jouer avec des choses mortes*, 2003). Depuis 2006, il inscrit ses nouvelles productions au sein d'un même ensemble intitulé *Conatus*, construit sur le modèle de la série télé et faisant référence à un concept philosophique développé par Spinoza. Une interrogation récurrente traverse son œuvre: la place du libre arbitre au sein du collectif, du choix individuel face au désir de masse, de la construction de soi au regard des normes et conventions. *Un monde qui s'accorde à nos désirs* traduit cette préoccupation. Le titre renvoie à la scène d'ouverture du film *Le Mépris*, où l'on entend Jean-Luc Godard énoncer «Le cinéma disait André Bazin substituée à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs». Le discours sur la puissance de l'image et sa capacité à provoquer l'adhésion du spectateur prend la forme de la projection filmique monumentale d'un verre vide en gros plan, rempli progressivement de lait finissant par déborder. L'artiste a recours à une caméra scientifique, filmant en format 35 mm à 150 images/seconde, pour donner une définition très précise à l'image et traduire la matière veloutée. Au contact de cette œuvre, initialement présentée dans un supermarché (dans le cadre du Printemps de Cahors en 2000) et qui se joue des codes publicitaires, le spectateur est laissé libre d'opérer ses propres projections fantasmatiques face au motif du débordement.

## 1- Boris Achour

*Born in Marseille in 1966, Bruno Achour lives and works in Paris. He is represented by the Galerie Georges Philippe & Nathalie Vallois, Paris.*

Boris Achour's work is characterized by a joyful mixture of genres and cultures. The heterogeneity of forms, styles, and media employed by Achour is striking in his paradoxically titled monograph *Unity* (2005). With his first works, the artist affirmed a certain taste for the negligible with modest public performances (*Actions-peu*, 1993-1997) in which he induced a number of pigeons to form a line (*Pigeon Aligner*, 1996) or took naps just next to luxurious villas (*Sommes*, 1999). Other works reveal a parallel attention to the forms of objects, as when he created sculptural reproductions of "no parking" signs in sanitary white porcelain (*Control*, 1997). The artist is equally concerned with redefining paradigms regarding the exhibition space, alternately transforming the space into a sitcom set (*Credits*, 2000), a video store (*Cosmos*, 2001), and a stage for a collaborative performance (*Playing with Dead Things*, 2003). Since 2006, he has been creating new pieces within the larger framework of an ensemble entitled *Conatus*, which is modeled on television series and named in reference to a philosophical concept developed by Spinoza. A recurrent questioning runs through his work: what is the place of free will within a collective, of individual choice confronted with the desire of the masses, of the construction of the self in regards to norms and conventions. *A World that Concedes to Our Desires* conveys this preoccupation. The title of the work refers back to the opening scene of Jean-Luc Godard's *Contempt*, in which we hear Godard say, "André Bazin said that the cinema substitutes for our gaze a world that concedes to our desires." This discourse on the power of the image and its ability to capture the spectator's imagination takes the form of a monumental film projection of an empty glass in close-up, progressively filled with milk that finally overflows and spills from the glass. Using a scientific camera, the artist was able to film 150 images/second on 35mm stock, giving the image an extremely precise definition and conveying the milk's velvety substance. The spectator, when faced with this work that was initially presented in a supermarket (for the Printemps de Cahors in 2000) and which riffs on the codes of advertising, is left the freedom to project his or her own fantasies onto the motif of the overflowing milk.

54

55

## 2- Ismaïl Bahri

*Né à Tunis en 1978. Vit et travaille entre Paris, Lyon et Tunis. Il est représenté par la galerie Les Filles du Calvaire, Paris.*

Ismaïl Bahri a étudié l'art à Paris et Tunis, d'où il est originaire. Son œuvre s'ouvre à de multiples références culturelles et esthétiques et développe des expérimentations plasticiennes précises et sensibles. Leurs résultats prennent la forme de dessins, de vidéos, de photographies, d'installations ou encore d'hybridations entre ces différents supports. Des matières simples y sont manipulées et conduites à une transformation, au moyen de gestes et procédés d'inspiration souvent mécanique liés au cinéma ou à la photographie. Ainsi, dans la vidéo *Orientations* (2009), l'artiste filme une déambulation urbaine dans Tunis en cadrant sa caméra sur un verre rempli d'encre noire, agissant comme une lentille et reflétant l'espace environnant. L'interrogation sur la porosité de l'art vis-à-vis du monde contemporain est générée au moyen d'un processus quasi-cinématique reposant sur les principes d'enregistrement, de mise en mouvement, d'invention simultanée d'une surface sensible et d'un écran de projection, à l'aide de moyens tout à fait dérisoires. Si la production de traces constitue un acte de révélation, le retrait, l'effacement des formes sont autant de moyens privilégiés par Ismaïl Bahri pour développer des expériences qui s'appuient sur le caractère organique et impermanent des choses. Dans un lent mouvement perpétuel, les qualités naturelles du monde ordinaire se dérobent et restent insaisissables. Les étranges rituels qu'il invente déroulent un questionnement sur les limites du visible et de la perception.

La série *Latences* (2010) développe des principes abordés avec les dessins *Écumes* (2009), réalisés avec du lait et de la poussière. Pour chaque dessin, l'artiste trace au pinceau sur une plaque de verre un premier cercle de lait et d'encre puis attend pendant plusieurs heures que celui-ci coagule et sèche. Cette attente est rythmée par la rotation de la plaque de verre. La force centrifuge appliquée à la matière laisse à chaque rotation un dépôt de matière, une fine trace. Sa démarche repose sur l'attente et le processus d'évolution organique, le dispositif mis en place pouvant s'apparenter au processus photographique de développement du film dans le bain du révélateur. Sur le même principe, chaque dessin constitue une étape unique de la recherche.

Translated by Jacob Bromberg

## 2- Ismaïl Bahri

*Born in Tunis in 1978, Ismaïl Bahri lives and works between Paris, Lyon, and Tunis.*

*He is represented by Les Filles du Calvaire, Paris.* Ismaïl Bahri studied art in Paris and in Tunis, his hometown. His work incorporates many cultural and aesthetic references, developing visual experiments that are both sensitive and exacting. The results of these experiments take the varying forms of drawings, videos, photographs, installations, and hybrids of the forms just mentioned. The basic materials used in these works are manipulated and ultimately transformed, often through mechanically inspired gestures and procedures that are related, in one way or another, to cinema or photography. In the video *Orientations* (2009), for example, the artist filmed a stroll through Tunis by framing a glass filled with black ink that acted as a lens by reflecting the surroundings. This questioning of art's permeability in regards to the contemporary world is generated through a quasi-cinematic process based on principles of recording, motion, and simultaneous creation on a sensitive surface and a projection screen, all while making use of laughably inadequate equipment. While the production of traces constitutes a revelatory act, Ismaïl Bahri equally privileges the withdrawal and erasure of forms in developing experiences that build on the organic and impermanent nature of things. The natural qualities of the ordinary world slip away in a slow perpetual movement, remaining elusive. From the strange rituals Bahri invents emerges a questioning of the limits of the visible and of perception itself.

The *Latencies* (2010) series develops principles first approached in the *Foams* (2009) drawings, made with milk and dust. In each of these drawings, the artist uses a brush to trace a circle of milk and ink on a glass plate, then waits several hours for the admixture to coagulate and dry. During this waiting period, the glass plate is rotated about and the centrifugal force from this rotation creates a deposit, the material leaving a thin trace in its wake. Bahri's approach here is based on the time required by and the process of organic evolution, where the device used can be seen as being related to the photographic process of developing film in developer bath. According to the same principle, each drawing constitutes a unique step in his research.

### 3- Ceal Floyer

*Née en 1968 au Pakistan. Vit et travaille à Berlin. Elle est représentée par les galeries Esther Schipper, Berlin, Lisson, Londres et 303, New York.*

S'inscrivant à la suite de l'Art Minimal et de l'Art Conceptuel, l'œuvre de Ceal Floyer frappe par sa radicalité, son sens de l'acuité et de la fulgurance. Ses installations travaillent les composantes de l'art de la mise en scène, comme la lumière, le son, le *display*, l'image... en faisant preuve d'une économie de moyens et d'un déroutant sens du vide.

*Stop Motion* est une installation basée sur la reprise d'une photographie prise en 1957 par Harold E. Edgerton, ingénieur et photographe américain. *Milk Drop Coronet* révélait alors un étrange phénomène, invisible à l'œil nu. L'impact d'une goutte de lait sur une surface lactée provoquait une forme de couronne, figée dans l'image. Grâce à un système de flashs stroboscopiques très puissants, Edgerton s'est livré à différentes expériences visant à décomposer et arrêter le mouvement, s'intéressant à une balle transperçant une pomme ou aux gestes d'un tennisman en pleine action. La puissance de fascination de ce type d'images jaillit de la tension entre mouvement et fixité et de la prouesse technique engagée. Pour *Stop Motion*, Ceal Floyer a procédé à une série de manipulations sur la photographie originale: passage de la couleur (tons rouges) au noir et blanc, agrandissement, scission en deux parties, renversement à 90 degrés et spatialisation aux deux extrémités d'un même mur. À gauche, une grande étendue noire est troublée par la présence d'un point blanc (la goutte de lait) tandis qu'à droite, la forme de la couronne apparaît. Commentaire d'une image stéréotypée, l'œuvre repose sur la réactivation des motifs représentés ainsi que sur le vide entre les images, matérialisation physique du temps. Le spectateur doit en effet circuler entre les deux photographies pour en percevoir le sujet. Le titre joue d'un effet d'oxymore, rapprochant deux termes aux sens opposés, l'arrêt et le mouvement. Différentes oppositions sont d'ailleurs ici à l'œuvre: la partie et le tout, l'effet et le résultat, le noir et le blanc, le vide et le plein, l'ordre et le chaos, le début et la fin. L'usage conceptuel de la photographie esthétique-scientifique d'Edgerton par Floyer et sa remise en circulation en accentuent les paramètres originaux tout en renouvelant la perception que l'on peut aujourd'hui en avoir.

### 3- Ceal Floyer

*Born in Pakistan in 1968, Ceal Floyer lives and works in Berlin. She is represented by Esther Schipper, Berlin, Lisson, London and 303, New York.*

Situating itself as the consequence of Minimalism and Conceptual art, Ceal Floyer's work is striking in its radicalism as well as in its sense of acuity and dazzlement. Her installations work with the components of stagecraft such as lighting, sound, display, image, and so on, while demonstrating an economy of means and a bewildering sense of emptiness.

*Stop Motion* is an installation based on the reuse of a photograph taken in 1957 by the American engineer and photographer Harold E. Edgerton. Edgerton's photo, *Milk Drop Coronet*, revealed a strange phenomenon that is invisible to the naked eye – the impact of a drop of milk on a surface of milk gave rise to a crown-like form that we can see captured in the image. Edgerton conducted a variety of experiments in the attempt to break down and stop movement with the use of very strong stroboscopic flashes, as can be seen in his images of a bullet shooting through an apple or a tennis player in action. The power of fascination in this kind of image springs from the tension between movement and stillness as well as from the technical prowess involved in capturing the image. For *Stop Motion*, Ceal Floyer performed a series of manipulations on the original photograph, transitioning from color (red tones) to black and white, enlarging it, splitting the image in two, turning the image 90 degrees, and separating the two parts of the split image to either end of a wall. To the left, a large expanse of black is disturbed by a white dot (the drop of milk), while the crown shape appears to the right. A commentary on a cliché image, the work relies upon the reactivation of the themes represented in the original as well as on the space between the images – the spatial materialization of time. The viewer has to travel between the two photographs in order to perceive their subject. The title plays on an oxymoron, bringing together the two opposing terms “stop” and “motion” – in fact, several different oppositions are at work in this piece: part and whole, cause and effect, black and white, emptiness and fullness, order and chaos, beginning and end. Floyer's conceptual usage of Edgerton's aesthetic-scientific photograph and the reintroduction of the original accentuate the framework of the original at the same time as they change the perception that one might have of it today.

### 4- David Lamelas

*Né en 1946 à Buenos Aires. Vit et travaille à New York. Il est représenté par les galeries Jan Mot, Bruxelles et Sprüth Magers, Berlin et Londres.*

À la fin des années 1960, David Lamelas se détourne du travail traditionnel de sculpture auquel il a été formé pour affirmer une démarche conceptuelle tournée vers des questions résultant de l'émergence de phénomènes contemporains comme la communication et les médias de masse. Privilégiant l'image à l'objet, ses médiums privilégiés sont la photographie et le film, envisagés selon des modes critiques par rapport à leurs usages habituels. Ses préoccupations majeures concernent la lumière, le temps, l'espace et le langage. Artiste nomade, travaillant entre les États-Unis et l'Europe, David Lamelas explore dans son œuvre les liens entre art et culture populaire, les procédés de la fiction, la syntaxe et l'imaginaire cinématographiques. Ainsi *Film Script* (1972) consiste en l'installation dans l'espace d'exposition d'un film réparti en trois projections différentes simultanées présentant des actions quotidiennes simples. Sous-titrée *Manipulation of Meaning*, l'œuvre révèle comment le montage des séquences et leur rythme peuvent bouleverser notre compréhension d'images pourtant ressemblantes. Un désir de cinéma conduit l'artiste à réaliser *The Desert People* (1974), ambitieux long-métrage produit dans le cadre de l'industrie cinématographique et introduisant une démarche réflexive par rapport à ce contexte. Le travail de déconstruction des codes (publicitaires et hollywoodiens notamment) et la rupture avec la continuité narrative traditionnelle génèrent des situations d'analyse questionnant le pouvoir d'aliénation des images et l'autonomie du spectateur. *Time as Activity* est constitué d'images urbaines anodines, extraites d'un vaste ensemble de prises de vue captées dans la ville même où l'œuvre est exposée. Commencé en 1969 à Düsseldorf, le film connaîtra de nouvelles étapes de développement dans les années 1990 et 2000 dans d'autres villes, de Berlin à Buenos Aires. L'écoulement du temps, la documentation du réel et la banalité des situations sont les sujets du travail tout autant que les enjeux de la perception des images et de la réception de l'œuvre par le spectateur. L'approche conceptuelle de David Lamelas est souvent contrebalancée par un certain goût pour le glamour voire l'humour, comme le révèle la série photographique *London Friends* (1973) dans laquelle il représente ses ami(e)s à la manière de stars d'Hollywood.

### 4- David Lamelas

*Born in Buenos Aires in 1946, David Lamelas lives and works in New York. He is represented by Jan Mot, Brussels and Sprüth Magers, Berlin and London.*

At the end of the 1960s, David Lamelas turned his back on the traditional sculptural work for which he had trained and began a working with a conceptual approach oriented towards questions resulting from the emergence of contemporary phenomena such as the communications industry and mass media. Privileging the image over the object, Lamelas works mostly in photography and film – though it is important to note that he does so in a critical mode in regards to the common usage of these media. His major interests are light, time, space, and language. As a nomadic artist working between the United States and Europe, David Lamelas' work explores connections between art and popular culture, techniques of fiction, and cinematographic syntax and imagination. *Film Script* (1972), for example, is an installation in an exhibition space where three different films of simple, everyday actions are projected simultaneously. Subtitled *Manipulation of Meaning*, the work shows how the editing of sequences and the rhythm of the edits are capable of confusing our understanding of otherwise similar images. A cinematic desire led the artist to create *The Desert People* (1974), an ambitious feature film that was reflexive in regards to the context of its being produced in the film industry. Its deconstruction of codes (advertising codes, Hollywood codes, etc.) and its break from traditional narrative continuity generated situations that questioned the alienating power of images and the spectator's autonomy. *Time as Activity* is composed of anodyne urban images selected from an immense collection of photographs taken in the city where the work is being shown. Begun in Düsseldorf in 1969, the film experienced new stages of development in the 1990s and 2000s, in other cities, from Berlin to Buenos Aires. The passing of time, the documentation of the real, and the banality of the situations are just as much subjects of the work as are the issues of the perception of the images and the spectator's reception of the work. David Lamelas' conceptual approach is often counterbalanced by a certain taste for glamor, or rather humor, as can be seen in the photographic series *London Friends* (1973), in which he represents his friends as if they were Hollywood stars.

*To Pour Milk into a Glass* is made up of eight pho-

*To Pour Milk into a Glass* comprend un ensemble de huit photographies et un film de huit minutes, prenant comme sujet du lait versé dans un verre en introduisant différentes variations (débordement, versement à côté, bris du verre, etc.). Il s'agit d'une métaphore sur la capacité de l'image à produire du sens et de l'information.

5- Matthias Müller

Né en 1961 en Allemagne. Vit et travaille à Bielefeld et Cologne en Allemagne.

Les premières œuvres de Matthias Müller sont des films expérimentaux réalisés en format Super-8. Dès les années quatre-vingt, l'artiste travaille avec le procédé du *found footage*, c'est-à-dire la reprise d'extraits de films préexistants. Projetés dans le cadre de festivals de cinéma, ses films investissent le champ de l'art à partir des années quatre-vingt-dix; l'artiste se tourne également vers l'usage de la vidéo et de la photographie. En parallèle, il développe une pratique d'enseignement et de programmation. La réappropriation de fragments de pellicules de différentes origines (familiales, cinématographiques, etc.), juxtaposés à ses propres réalisations permet à Matthias Müller d'affirmer un langage personnel qui repose à la fois sur le montage et le traitement chimique des images, les films subissant différentes dégradations volontaires (taches, effets de surexposition et de solarisation...). Les bandes-son originales (composées par Dirk Schaefer) participent de la singularité des films. Images et sons sont empreints de fortes valeurs poétiques et le procédé de la métaphore se retrouve fréquemment convoqué. La narration est davantage suggérée qu'explicitée, laissant le spectateur associer les informations entre elles pour structurer le récit.

*Alpsee* (1994) apparaît comme une œuvre à forte teneur autobiographique, faisant le portrait d'une enfance dans l'Allemagne des années soixante. Le film articule à des films préexistants des images très colorées mises en scène par l'artiste et reconstituant soigneusement le style de l'époque (notamment les costumes, décors et accessoires). Différents moments de vie d'une famille se succèdent, montrant le passage du temps. Les objets et tâches quotidiennes sont filmés en une succession de plans serrés, rythmant l'histoire d'un foyer familial avec une mère et son petit garçon, le père étant absent. Le climax est atteint quand du lait est versé dans un verre. Le liquide finit par déborder pour se répandre

tographs and an eight minute film, all components of which take the motif of milk pouring into a glass for their subject matter and treat it variously (overflowing, pouring next to the glass, breaking the glass, etc.). The piece revolves around a metaphor concerning the image's capacity to produce sense and information.

5- Matthias Müller

Born in Germany in 1961, Matthias Müller lives and works in Bielefeld and Cologne, Germany.

Matthias Müller's first artworks were experimental films shot on Super-8 film. From as early as the '80s, the artist was working with *found footage*, reusing parts of preexisting films. Shown in film festivals, his films began to make their way into the art world in the '90s. The artist began to experiment with video and photography in this same period, as well as developing a parallel practice teaching and programming events. The juxtaposition of reappropriated fragments of films from different sources (home movies, film Classics etc.) with the films he himself filmed permitted Matthias Müller to create a personal, subjective language. This choice is defined by its editing – the organization of different sequences – and the chemical treatment of the images – as the artist voluntarily submitted the films to various damaging processes (spotting, overexposure, solarization, etc.). The original soundtracks (composed by Dirk Schaefer) also contribute to the singularity of these films. Both image and sound are imbued with strong poetic value in these films, and Müller makes frequent use of metaphoric devices.

*Alpsee* (1994) has the appearance of a deeply autobiographical work, portraying a childhood in Germany in the '60s. The film combines the reuse of preexistent films with richly colored images staged by the artist, who carefully recreated the style of the period (notably in his attention to the costumes, sets, and props). Different moments in the life of a family follow one after another to show the passing of time. Everyday objects and chores are filmed in a succession of close-ups, punctuating the story of a mother and son's life in a home from which the father is absent. The film reaches its climax with the image of milk pouring into a glass. The liquid eventually overflows from the glass, spreads throughout the house and outdoors, and finally comes to be confounded with the clouds floating about the vast sky, thus expressing the obsession with cleanliness

partout dans la maison et au dehors. Il se confond même avec les nuages dans l'immensité du ciel, traduisant l'obsession de la propreté comme une quête perdue ou le caractère irrépressible des flux vitaux. L'atmosphère et la construction du film traduisent une mémoire lacunaire, un apprentissage du monde fragmenté et partiel, au fil des étapes marquantes qui jalonnent le mouvement du temps.

6- Sara Naim

Née en 1987 à Londres. Vit et travaille à Dubaï.

La jeune photographe Sara Naim, qui a grandi à Dubaï et est toujours étudiante à Londres, a développé différentes séries revisitant les genres picturaux classiques comme le paysage (*Land Scapes, Portraits of Natives*) ou la nature morte (*Still Life*). Elle explore les propriétés du médium photographique à travers la réalisation d'images abstraites, travaillant à partir de négatifs photographiques (*When The Lights Went Off We Saw*) ou d'images médicales (*The Beautiful Deffect*). L'apparition de la lumière dans l'image constitue l'un des moyens par lesquels elle matérialise le passage et le décompte du temps. Une certaine attention documentaire caractérise sa démarche, au fil du déploiement de récits de voyage, de la captation de simples instants de vie quotidienne (*Fifteen Fucking Fotos for every Filthy Friday*) ou d'une exploration encore plus détaillée comme avec les cellules de son propre épiderme (*Dawn to Dust*).

Pour la série *Beethoven – Moonlight Sonata* (2010), au titre révélateur, Sara Naim a travaillé à partir du contexte supposé entourant la création en 1801 de la Sonate pour piano n°14 dite «au Clair de lune» de Ludwig van Beethoven. Par amour pour sa jeune élève, en réponse à son souhait chimérique de voir un clair de lune (Giuletta Guicciardi était aveugle), le musicien aurait composé cette œuvre musicale en s'inspirant des reflets de l'astre sur le lac voisin. Le lyrisme de la situation est exacerbé en prenant conscience de la condition de Beethoven, en passe alors de basculer dans la surdité et tenu à distance d'une histoire d'amour impossible. C'est nourrie de cette légende que la photographe développe une exploration de la matière lactée. Au moyen de l'appareil photographique, elle fixe en plein cadre une surface liquide blanche évoluant d'une image à l'autre en plusieurs états, jouant de différentes variations, du calme au bouillonnement. La démarche vise à établir une traduction visuelle du son

as a hopeless quest or alternatively expressing the irrepressible flow of life forces. The atmosphere and the construction of the film offer us an incomplete memory – an apprenticeship to the fragmented, partial world – through milestones that punctuate the movement of time.

6- Sara Naim

Born in London in 1987, Sara Naim lives and works in Dubai.

The young photographer Sara Naim, who grew up in Dubai and is still a student in London, has worked on several series that revisit classical pictorial genres such as the landscape (*Land Scapes, Portraits of Natives*) and still life (*Still Life*). She explores the properties of the photographic medium itself, creating abstract images from photographic negatives (*When The Lights Went Off We Saw*) and medical images (*The Beautiful Deffect*). The light is used as one of the means by which she materializes the passage and the breaking down of time. A certain documentary attention characterizes her approach, whether it be in her use of travelogues, in capturing simple moments from everyday life (*Fifteen Fucking Fotos for every Filthy Friday*), or in even more greatly detailed explorations, as when she makes use of cells from her own epidermis (*Dawn to Dust*).

Sara Naim based her tellingly titled series, *Beethoven – Moonlight Sonata* (2010), on the context that supposedly surrounded the 1801 creation of Ludwig van Beethoven's Piano Sonata n°14, widely known as the "Moonlight Sonata". Beethoven is said to have composed this sonata out of love for his blind young student Giuletta Guicciardi in response to her quixotic wish to see the moonlight by drawing inspiration from moonlight's reflections in a nearby lake. The lyricism of this story is further heightened given consideration of Beethoven's own situation at the time (he was both going deaf and kept from realizing an impossible love). Fueled by this legend and under its aegis, the photographer embarks upon her exploration of milk. She fills the entire field of the camera with a white liquid surface that changes from one image to the next, playing on variations from calm to bubbling. The work attempts to establish a visual translation of sound, or otherwise put, the musicality of an image, with the succession of abstract elaborations of the velvety liquid and of the milk's frothy density translating the contrasting states of amorous sentiment.



ou autrement dit une musicalité de l'image, la succession des mises en forme abstraites du velouté et de la densité mousseuse du lait traduisant les états contrastés du sentiment amoureux.

#### 7- Géraldine Py & Roberto Verde

*Nés en 1986 et 1981 à Belfort et Jesi. Vivent et travaillent à Bruxelles.*

Les installations réalisées par Géraldine Py et Roberto Verde reposent sur l'arrangement et l'animation d'éléments très variés, mis en mouvement avec une jubilation non dissimulée. Les objets du quotidien, notamment fonctionnels, comme des engins mécaniques et autres matériaux de chantier, sont détournés et gagnent de nouveaux usages par l'action des artistes, qui en révèlent certains pouvoirs inattendus. Le vivant est sollicité très littéralement avec la présence parfois d'insectes ou d'escargots dont les actions déterminent également – accidentellement et donc de manière aléatoire – les paramètres de certaines œuvres. Reposant sur la révélation de phénomènes, leurs expériences pseudo-scientifiques entraînent le quotidien vers le registre du jeu, de l'humour burlesque ou de l'étrangeté. Si le spectateur est parfois physiquement confronté aux situations orchestrées par le couple, il y assiste dans d'autres cas en différé par l'entremise de l'enregistrement (photo ou vidéo), dans l'atelier, dans l'espace d'exposition, ou directement dans le paysage. Les interventions extérieures sont en effet fréquentes, comme lorsqu'ils placent de bruyants outils dans un parc pour provoquer une méditation sur les environnements sonores contemporains (*Le vrombissement d'une tronçonneuse annonce le printemps mieux que n'importe quel chant d'oiseau*, 2010). Plutôt que d'opposer l'organique et le machinique, le naturel et l'artificiel, les œuvres de Géraldine Py et Roberto Verde inventent des formes de synergie entre des forces contradictoires, sur un mode empirique et pour le plus grand bonheur du spectateur.

*Twist Again* est une installation de panna cotta de différentes formes, disposées sur un socle soumis à des vibrations intermittentes les faisant s'animer en rythme, selon une chorégraphie festive et répétitive, comme le suggère la référence musicale dans le titre de l'œuvre. Se jouant de multiples paramètres de la sculpture contemporaine, entre mouvement et fixité, mou et dur, ordinaire et sublime, l'œuvre décline tout un répertoire de formes (selon les diffé-

#### 7- Géraldine Py & Roberto Verde

*Born in Belfort and Jesi, in 1986 and 1981 respectively, Géraldine Py and Roberto Verde live and work in Brussels.*

Géraldine Py and Roberto Verde's installations are based on the arrangement and animation of extremely varied elements that are made to move with undeniable exuberance. Mundane objects – notably functionalist ones such as mechanical engines or other worksite materials – are misappropriated and acquire new uses through the artists' creations, which reveal certain unexpected powers. Life is very literally invoked in their works, occasionally featuring live insects or snails whose actions determine – by accident, and thus randomly – the parameters of the works in which they feature. Based on the revelation of phenomena, Py and Verde's pseudo-scientific experiments bring daily life to the register of games, burlesque humor, and strangeness. While the spectator is sometimes confronted with situations orchestrated by the couple, other works are one step removed from audience members by the use of recordings (photography or video) in the workshop, in the exhibition space, or directly in the exterior environment. The artists create open air work quite frequently, as when they put noisy mechanical tools in a park to elicit a meditation on contemporary sonic environments (*The Roar of a Chainsaw Announces Springtime Better Than Any Birdsong*, 2010). Rather than diametrically opposing the organic and the mechanic or the natural and the artificial, Géraldine Py and Roberto Verde's works invent empirically synergetic forms between contradictory forces to spectators' delight.

*Twist Again* consists of an installation of different shapes of panna cotta arranged on an intermittently vibrating base that makes them come alive to perform a festive and repetitive choreography in rhythm with the song to which the work's title refers. Playing with many of contemporary sculpture's parameters – between movement and stillness, soft and hard, ordinary and sublime –, the work presents the spectator with a wide repertoire of forms (depending on the different molds used) in a performance during which milk is rightly seen to be an organic and living substance. The loss of its gustatory qualities is compensated by the smile provoked by this short play of sorts – this invitation to the amusing study of its resistance to the motor's power.

rents moules utilisés) dans une performance totale au cours de laquelle le lait est justement envisagé comme matière organique vivante. La perte des qualités gustatives est compensée par le sourire que provoque cette sorte de courte pièce de théâtre, véritable invitation à l'étude amusante de sa propre résistance à l'énergie motrice.

#### 8- Delphine Reist

*Née en 1970 en Suisse. Vit et travaille à Genève.*

*Elle est représentée par la galerie Triple V, Paris.*

Différents outils de chantier s'allumant et s'éteignant, chacun à son propre rythme (*Étagère*, 2007)... Des fusils montés sur trépieds pointant le visiteur au fil de ses déplacements dans l'espace, par l'action de capteurs (*Chiens de fusils*, 2008)... Des néons se décrochant tout seuls du plafond au fur et à mesure et se brisant au sol, jusqu'à créer l'obscurité complète (*Averse*, 2007)... Les installations de Delphine Reist surprennent par leur extrême technicité, mise au service de fonctionnalités absurdes, dérangeantes et dont le sens profond est ambigu. Restituées sous la forme de vidéos réalisées dans des bâtiments en friche et autres parkings ou bien physiquement présentes dans l'espace d'exposition, les œuvres reposent sur l'usage d'éléments produisant de l'énergie comme des pompes, des moteurs ou des systèmes électriques. Producteurs de flux d'énergie, ces agencements mettent en mouvement des outils et objets courants, utilitaires, à valeur d'usage, sans qualités esthétiques *a priori*, provenant des mondes de l'industrie ou du bâtiment. Leur activation génère un cycle évocateur du vivant, se répétant en boucle ou selon une temporalité plus aléatoire. Dans les œuvres, aucun branchement n'est caché et l'extrême sophistication de la démarche s'accompagne paradoxalement d'une certaine trivialité « brute ».

*Fleur de Lait* est une installation de bidons posés au sol, se vidant et se remplissant de lait au fil du temps, grâce à l'action de pompes alimentées par le courant de moteur de perceuses électriques. L'œuvre fonctionne en circuit fermé, comme un organisme « fou », s'auto-alimentant à l'infini. Le mouvement du lait est visible dans les tuyaux transparents qui relient les bidons entre eux. Dans la démarche de l'artiste, le lait peut apparaître comme le pendant de l'huile de vidange, liquide sombre, lourd et salissant, tombant sur certaines surfaces comme des rideaux grâce à un système de goutte-à-goutte

#### 8- Delphine Reist

*Born in Switzerland in 1970, Delphine Reist lives and works in Geneva. She is represented by Triple V, Paris.*

Different construction site tools turn on and off, each one with its own rhythm (*Shelf*, 2007)... Rifles mounted on tripods and guided by sensors point at visitors as they walk around the installation space (*Chiens de fusils*, 2008)... Neon lights fall, of their own accord, and shatter on the ground one by one until the installation space is plunged into darkness (*Downpour*, 2007)... The remarkable, extremely technical nature of Delphine Reist's installations is put to absurd and disturbing uses whose deeper meanings remain ambiguous. Recreated in the form of videos filmed in buildings (some of them abandoned, some not) and parking lots, or in present in the exhibition space itself, Reist's works are rooted in the use of energy-producing elements such as pumps or electrical systems. Creating flows of energy, these arrangements set tools and everyday objects – practical objects from the worlds of industry or construction, and without any *a priori* aesthetic qualities – into movement. The activation of these constructions begins a cycle reminiscent of natural life, repeating itself over and over or according to a more random temporality. As none of the pieces seeks to mask its electrical cords, the extreme sophistication of the processes involved in the pieces is paradoxically accompanied by a certain “crude” triviality.

*Fleur de Lait* is an installation of canisters placed on the ground, emptying milk into one another over time as the motor current from electrical drills power the pumps that move the milk from canister to canister. The piece works in a closed circuit, like a “crazy” organism that feeds off of itself ad infinitum. The milk can be seen moving through the transparent tubes that connect the canisters to one another. In consideration of the artist's past works, the milk may appear as a sort of counterpart to the waste oil – the heavy, dark and dirty liquid that drips onto curtains and other surfaces by way of drip feeds (*Oil Change*, 2006). The milk, for its part, has an organic quality to it and passes through the tubes in a continuous flow. It is an integral part of a work that questions both the notion of mechanical progress and humanity's place in the world of objects.

(Vidange, 2006). Le lait, quant à lui, s'écoule en flux continu et a ici une valeur organique. Il participe d'une œuvre interrogeant la notion de progrès machinique et la place de l'humain dans le monde des objets.

#### 9- Andres Serrano

*Né en 1950 à New York. Vit et travaille à New-York. Il est notamment représenté par la galerie Yvon Lambert, Paris.*

Depuis les années quatre-vingt, dans ses séries d'images, Andres Serrano renouvelle la tradition documentaire sociologique de la photographie en affirmant un goût appuyé pour une esthétique de la mise en scène. Frontaux et directs, ses tableaux photographiques explorent l'humanité dans tous ses aspects, triviaux ou remarquables, communs ou inhabituels. Ayant suivi dans sa jeunesse une forte instruction catholique, Andres Serrano donne dans ses œuvres une place importante aux éléments symboliques et à dimension iconique. Des jalons précis se retrouvent au fil des séries: signes iconographiques religieux (*The Church, Holy Works*) visages humains (*Nomads, America*) et éléments corporels (*Bodily Fluids*) comme l'urine, le sang, le sperme, le lait et les excréments (*SHIT*). Les classifications qu'il opère autour de groupes sociaux (KKK), objets (*Objects of Desire*) ou situations (*The Morgue*) révèlent les spécificités de l'identité individuelle en faisant émerger des formes de beauté paradoxales, parfois abjectes et sublimes en même temps. De nombreux commentateurs voient dans ses œuvres un portrait sans concession de la société américaine contemporaine, entre attraction et répulsion. Bien qu'il se défende de toute intention de choquer, la réception de son œuvre fait grand bruit et dépasse le champ de l'art, comme en témoignent les multiples incidents dramatiques et actes de vandalisme suscités par le fameux *Piss Christ* (1987).

*Woman with Infant* (1996) frappe par le naturel, la douceur de la pose et de la relation suggérée entre la mère et l'enfant, contrastant avec le sens impossible suggéré par la situation (l'enfant blanc né de la femme noire). Convoquée à l'arrière-plan de l'image, l'histoire iconographique chrétienne s'actualise et se «charge» des fruits de siècles d'histoire culturelle de relations compliquées entre Nord et Sud. Plus ancienne dans l'œuvre d'Andres Serrano, *Milk/Blood* (1986) est la première œuvre qu'il réalise pour la série *Bodily Fluids*. Comme le titre l'indique, la photo-

#### 9- Andres Serrano

*Born in New York in 1950, Andres Serrano lives and works in New-York. He is represented by Yvon Lambert, Paris among other galleries.*

Andres Serrano's photographic series have been revitalizing the sociological-documentary tradition of photography since the '80s by asserting a distinct staging aesthetic. His photographic arrangements explore all aspects of humanity head-on, be they mundane or remarkable, common or unusual. Growing up with a strong Catholic upbringing, Andres Serrano pays special attention to symbolic elements and to the iconic dimension in his work. Certain themes reappear throughout several series: iconographic religious signs (*The Church, Holy Works*), human faces (*Nomads, America*), and bodily materials (*Bodily Fluids*) such as urine, blood, sperm, milk, and excrement (*SHIT*). The classifications he realizes with regard to social groups (KKK), objects (*Objects of Desire*), or situations (*The Morgue*), reveal the specificities of individual identity by bringing out paradoxical forms of beauty, which, on occasion, are simultaneously abject and sublime. Many commentators see his work as imparting an uncompromising vision of contemporary American society that both attracts and repulses. Although he denies any intention of shocking spectators, his work has caused great commotions beyond the art world, as evidenced by the many dramatic incidents and acts of vandalism prompted by the famous *Piss Christ* (1987).

The pose and the relationship suggested between the mother and the child of *Woman with Infant* (1996) are strikingly sweet and natural in contrast to the sense of impossibility suggested by the situation (that a white child might be born to a black mother). Underneath the surface of the image, Serrano evokes and renews the history of traditional Christian iconography, here “pregnant” with the yields of centuries of complicated relationships between North and South. An earlier work, *Milk/Blood* (1986) is the first piece he created for his *Bodily Fluids* series. As the title indicates, the photograph is split in two, with white (milk) to the left and red (blood) to the right, and the two liquids separated by a central line. The radical nature of this composition reveals the symbolic power of the organic fluids that fill the image to its very edges.

graphie est scindée en deux parties, blanche (le lait) à gauche et rouge (le sang) à droite, séparées par une ligne au centre. La radicalité de la composition permet de révéler la puissance symbolique des fluides organiques figurés dans toute l'étendue de l'image.

#### 10- Patrick Tosani

*Né en 1954 à Boissy-l'Aillerie, France. Vit et travaille à Paris. Il est représenté par la galerie In Situ – Fabienne Leclerc, Paris.*

Depuis une trentaine d'années, Patrick Tosani s'attache à explorer les qualités et spécificités du médium photographique et notamment sa capacité à l'agrandissement des sujets observés par l'usage du gros plan. Empreinte d'étrangeté et de rigueur, son œuvre conceptuelle, qui se développe par séries de tableaux photographiques, relève de la Nouvelle Objectivité (pour Jean-François Chevrier) ou de la photographie plasticienne (pour Dominique Baqué). Formé à l'architecture, Patrick Tosani s'intéresse particulièrement aux relations du corps à l'espace. Placés frontalement devant son objectif, les objets, vêtements et autres éléments choisis occupent une place précisément construite ou «architecturée». Ils nous sont donnés à voir comme autant de fragments réels renvoyant à des corps virtuels, parfois au-delà des limites de la lisibilité ou de l'abstraction. Les prises de vue conduisent à une transformation, une mutation. Ainsi les *Masques* sont réalisés par l'agencement volumétrique de pantalons qui, ramenés à la surface de l'image, dessinent des visages sur le mode indiciel. Les niveaux à bulle, cuillères, ongles rongés et têtes humaines vues de dessus sont envisagés comme autant de sujets banaux traités comme des monuments. Les chaussures jalonnet sa démarche, depuis les *Talons*, mis en espace par l'agrandissement jusqu'au récent objet photographique *#Moitié I*, prise de vue «en coupe» et monumentale d'une chaussure en quatre panneaux mesurant 2m40 de haut sur 5m40 de long. Les vêtements constituent ainsi l'un de ses outils de réflexion sur l'objet et sa croissance et invitent à la confrontation physique avec la forme et l'objet photographique, allant jusqu'à l'engagement du corps du spectateur.

Parmi ses différentes expériences, les *Chaussures de Lait* renouvellent l'exploration du vêtement comme corps. Dans chacune des images de la série, une paire de chaussures, cadrée en gros plan en plongée est remplie de lait, qui déborde et se

#### 10- Patrick Tosani

*Born in Boissy-l'Aillerie, France in 1954, Patrick Tosani lives and works in Paris. He is represented by In Situ – Fabienne Leclerc, Paris.*

For three decades, Patrick Tosani has been exploring the qualities and characteristics of the photographic medium with special emphasis on its capacity to enlarge its subjects through close-ups. Marked by its strangeness and its rigor, Tosani's conceptual work – developed through photographic series – is said to issue from the New Objectivity (according to Jean-François Chevrier) and sculptural photography (according to Dominique Baqué). With a background in architecture, Patrick Tosani is particularly interested in the relationships between the body and space. Placed directly in front of his lens, objects, clothing, and other elements occupy a carefully considered, “architected” space. They are presented as real fragments referring back to virtual bodies, sometimes beyond the limits of legibility or abstraction, and the shots lead to a transformation – a mutation. His *Masks*, for example, are created by the volumetric arrangement of pants, which, once brought to the surface of the image, take on the appearance of faces. Spirit levels, spoons, bitten nails and human heads seen from above are some of the banal subjects Tosani has transformed into monuments. Shoes have made appearances throughout his work ever since *Heels*, in which he enlarged the recent photographic object *#Half I* – a monumental sectioned image of a shoe in four panels measuring 7'10” tall and 17'8” wide. Clothing thus constitutes one of Tosani's tools for thinking about objects and their growth, as well as provoking a physical confrontation between form and the photographic object – sometimes going so far as to incorporate the viewer's body in the work.

Among his different experiments, *Milk Shoes* revives the exploration of the garment as a body. In each of the images that compose the series, a pair of shoes, framed in close-up, is filled with milk that flows out and spreads around them on the floor. The artist suggests an analogy between the liquid and the human body, presenting us with a sort of “liquid body” that, through its flattening (as the milk spreads out on the floor), allows the body to be understood as being somehow absent.

The *Zones* are based on playing with the lighting – and thus with what is revealed – of substances held in transparent forms. As such, a milky zone appears

répand autour sur le sol. L'artiste suggère une analogie entre le liquide et le corps humain et représente une sorte de « corps liquide ». La mise à plat de l'objet permet le traitement du corps sur le mode de l'absence.

Les Zones reposent sur des jeux de révélation par l'éclairage de matières contenues dans des formes transparentes. Ainsi dans un verre, une zone lactée apparaît-elle par le flux de lumière pour «faire image». Le réalisme précis de la matière, qui semble tenir miraculeusement au-dessus du vide, devient pure forme abstraite.

through the flow of light onto a glass to “make an image.” The concrete realism of this substance that seems to be hovering miraculously in the air beneath it turns to a purely abstract form.

Vierge allaitant  
Fin XV<sup>e</sup> siècle

Le règne de Philippe le Hardi, duc de Bourgogne et frère du roi de France Charles V, voit fleurir dans les états de Bourgogne et de Comté depuis peu réunis, des ateliers d'artistes, notamment celui de Jean de Marville et de Claus Sluter, qui créent un style tout à fait remarquable. La « Vierge allaitant » du Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, illustre de manière exemplaire l'un des principaux thèmes iconographiques de la statuaire. Plus mère que reine, la vierge, coiffée d'un voile aux bords gaufrés qui rappelle la coiffe bourguignonne du milieu du <sup>XIV</sup><sup>e</sup> siècle, est habillée d'un ample vêtement aux larges plis qui soulignent les formes féminines et tranchent avec le hiératisme de l'époque gothique. L'enfant, à la chevelure toute bouclée, tient un attribut, en partie endommagé, qui pourrait être un oiseau, comme dans un exemplaire très proche conservé au Stadtmuseum de Berlin. Tenant le téton de sa mère, il manifeste une attitude plus charnelle que divine. La polychromie, qui date sans doute du <sup>XIV</sup><sup>e</sup> siècle, ne cache rien de la qualité du traitement et de la noblesse de l'œuvre. Restée depuis toujours dans la région, la pierre a pu être préemptée lors d'une vente publique à Besançon pour son musée en 2003.

Claire Stoullig  
Conservateur en Chef  
du musée des Beaux-Arts et d'Archéologie

Virgin Giving Milk  
Late 15<sup>th</sup> century

During the reign of Philippe the Bold, duke of Burgundy and brother of King Charles V of France, the newly reunited states of Burgundy and Comté were home to an artistic awakening where several artists' workshops – most notably those of Jean de Marville and of Claus Sluter – created a remarkable style. The “Virgin Giving Milk” on loan from the Besançon Museum of Fine Art and Archeology is an exemplary illustration of one of the principal themes of statuary. More mother than queen, the Virgin, wearing a veil with embossed edges reminiscent of the headdresses worn in mid-14<sup>th</sup> century Burgundy, is dressed in a loose garment with large folds that emphasize her feminine form, contrasting with the hieraticism of the Gothic period. The curly haired infant holds a partially damaged symbolic object, which could have been a bird, as is the case with a very similar statue belonging to the Stadtmuseum in Berlin. Holding his mother's nipple, his attitude is more carnal than divine. The polychromy, doubtlessly added in the 19<sup>th</sup> century, obscures nothing of the quality of the treatment and the nobility of the work. Never having left the region, the sale of the stone was acquired by the Besançon Museum of Fine Art and Archeology during a public sale in Besançon in 2003.

**Claire Stoullig**  
Chief Curator  
Museum of Fine Art and Archeology



# REMER CIE MENTS

## *Artistes*

Boris Achour, Ismaïl Bahri, Ceal Floyer,  
David Lamelas, Matthias Müller, Sara Naim,  
Géraldine Py & Roberto Verde, Delphine Reist,  
Andres Serrano, Patrick Tosani

## *Curateurs*

Laurent Fiévet et Silvia Guerra

*Direction de La Maison de La vache qui rit*  
Philippe Markarian

*Responsables de la médiation et des publics*  
Gilles Baume (pour Lab'Bel) et Morgane Blant-Boniou  
(pour La Maison de La vache qui rit)

## *Médiateurs*

Florent Dubois, Julie Pettoello, Olivia Chenot,  
Chloé Olivereau

*Responsable technique de La Maison  
de La vache qui rit*  
Jean-Paul Carraz

## *Scénographie originale*

Petit Cabanon : Inês Moreira et Miguel Costa

*Construction et montage de la scénographie*  
Contart, Lda : Carlos Carapuço et Miguel Soares

## *Montage de l'exposition*

Alexis Davy et Fred Daugu

## *Équipe Lab'Bel*

Gilles Baume, Laure Confavreux-Colliex,  
Laurent Fiévet, Silvia Guerra, Audrey Illouz,  
Séverine Waelchli

## *Relations Presse*

Philippe Fouchard-Filippi

## *Catalogue*

*Responsable éditoriale et coordination*  
Audrey Illouz

## *Auteurs du catalogue*

Gilles Baume, Laurent Fiévet, Silvia Guerra,  
Kenneth Hayes, Claire Stoullig

## *Traductions*

Caroline Bouet, Jacob Bromberg

## *Design graphique*

Akatre

## *Prises de vue de l'exposition*

Martin Argyroglo

## *Remerciements*

Iain Baxter, Gérard Boivin, Florence Cabaud,  
Pip Chodorov et Dominik Lange (pour Revoir),  
Anne Dary, Béatrice Didier, Françoise Dubourg,  
Agence Eurêka, Gilles Gaujal, Jean-Paul Gaulier,  
Élise Grenot, Bernard Hanet, Bill Kirby, Samuel  
Monier, Fanny Pasteur, Benoît Porcher, Sébastien  
Ronceray, Évelyne Rosier, Mike Sperlinger,  
La Tapas qui rit (Nicolas Portier et Guillaume  
Sirodot), Catherine Sauvin, Henri Toussaint,  
Philippe Vinay, les galeries Les Filles du Calvaire,  
Yvon Lambert, In Situ – Fabienne Leclerc, Georges  
Philippe & Nathalie Vallois (Paris), Esther Schipper  
(Berlin), Sprüth Magers (Berlin et Londres),  
le Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève,  
le musée des Beaux-Arts et d'Archéologie  
de Besançon

## *Impression*

LM36 | Ott imprimeurs



9 782953 718010

