

**villa**  
**arson**  
**nice**

école nationale supérieure d'art  
centre national d'art contemporain  
médiathèque d'art contemporain  
résidences d'artistes

L'INSTITUT DES ARCHIVES SAUVAGES 17 février – 28 mai 2012 VILLA ARSON NICE

## L'INSTITUT DES ARCHIVES SAUVAGES

## **L'INSTITUT DES ARCHIVES SAUVAGES**

**Åbäke** (France - Suède - Grande Bretagne), **Eva Aeppli** (Suisse), **Bertille Bak** (France), **Andrea Cera** (Italie), **Collective JukeBox** (France), **Silvie & Chérif Defraoui** (Suisse), **Patrick Everaert** (Belgique), **Christoph Fink** (Belgique), **Ryan Gander** (Grande Bretagne), **Joana Hadjithomas & Khalil Joreige** (Liban - France), **Susan Hiller** (USA), **Christoph Keller** (Allemagne), **Mike Kelley** (USA), **Alexandre Lenoir** (France), **Matt Mullican** (USA), **Daphné Navarre** (France - Autriche), **Anna Oppermann** (Allemagne), **Dan Peterman** (USA), **Julien Prévieux** (France), **Kit Rangeta** (France), **Michael Riedel** (Allemagne), **Alain Rivière** (France), **Ian Simms** (Afrique du Sud - France), **Jules Spinatsch** (Suisse), **Tatiana Trouvé** (Italie - France), **Patrick Van Caeckenbergh** (Belgique), **Franz Erhard Walther** (Allemagne), **Tamara de Wehr & Joshua Burgr** (Suisse - USA).

Membres de l'Institut des archives sauvages :  
**Jean-Michel Baconnier, Christophe Kihm, Éric Mangion,**  
**Florence Ostende et Marie Sacconi.**

L'exposition *L'Institut des archives sauvages* est associée au projet de recherche *Archive, histoire, projet. Recherches sur les pratiques artistiques de l'archive*, qui bénéficie du soutien du Fonds national suisse de la recherche scientifique (DOREsearch), du concours de la HEAD, Haute école d'art et de design - Genève et de l'ECAV - École cantonale d'art du Valais.



## *À propos des archives sauvages*

Des « livres de vie » collectant des images et des écrits, des relevés urbains, des matériaux et des outils de travail, des expériences de voyage et de déplacements transcrites sur des disques en céramique, des boîtes fermées dont les contenus sont interdits, des films scientifiques repris et manipulés, des musiques d'attente, des meubles à tiroir et des papiers peints, des images de pensée et des allégories de la connaissance... L'inventaire des objets présentés dans cette exposition pourrait s'étendre en une longue liste qui marquerait leur grande hétérogénéité, au point où l'on pourrait perdre ce qui les réunit : car chacun d'entre eux dispose, organise et classe des éléments pour produire une archive. Il faudrait, pour bien faire, et au risque de se perdre plus encore, y adjoindre une autre liste, complémentaire de cette première, où figureraient des procédés et des procédures – de reprise, de transcription, de montage et de démontage, de collage, d'associations et de redistributions, de disposition et de composition –, où se liraient les opérations relatives à ces modes d'organisation et de classement archivistiques. C'est aux confluences de ces deux ordres de données que se précisent les formes et les définitions de l'archive qu'expérimentent les artistes, dont les pratiques se situent clairement en marge des institutions académiques, ne serait-ce qu'au regard des supports et des genres les plus divers qu'elles retiennent, mais surtout en raison des qualités expérimentales des méthodes et des modes de collectage, de classement et de restitution qu'elles inventent pour produire des archives.

### *La passion de l'archive*

Les œuvres retenues dans cette exposition marquent une différence fondamentale vis-à-vis de l'archive scientifique dans la mesure où elles ne résolvent pas à l'établissement d'ordres figés. Ce point est essentiel, car si les classements de l'archive ne sont pas stables, si par principe ils ne peuvent l'être, alors, une archive peut être qualifiée de *sauvage* : sa constitution ne passe pas par l'établissement de catégories exclusives et fixes, mais

au contraire par la déstabilisation de tout classement et par la densification des singularités. L'archive sauvage suppose une redistribution des singularités sur fond d'une infinité virtuelle des types. Une telle construction revient à remettre en question les structures mêmes de l'archive : elle se donne comme réécriture de ses procédés et de ses procédures, introduisant du jeu dans ses points de fixation, dans la détermination de ses ordres, dans les conditions de sa restitution, dans l'articulation de ses régimes temporels.

À partir de ce fonctionnement sauvage de l'archive en art, il est possible d'identifier trois écueils guettant les discours, de plus en plus nombreux, qui mobilisent aujourd'hui cette catégorie. Le premier est relatif à l'instabilité de la notion d'archive dans un tel contexte : toute collecte de documents, quel que soit le nom qu'elle se donne ou l'ensemble qu'elle réunit, semble pouvoir être désignée comme archive. Les commissaires, les critiques et les théoriciens de l'art s'accordent ici de grandes libertés, brouillant les frontières entre l'archivistique et le mnémonique ; l'atlas, la collection et l'archive ; les dimensions archivistiques d'un travail artistique et les pratiques artistiques de l'archive<sup>1</sup>. Cet usage foisonnant d'une catégorie rarement élucidée pour elle-même finit par jeter un soupçon sur sa cohérence et sa pertinence lorsqu'il est question de décrire la singularité des dispositifs artistiques. Le second écueil est lié au transfert automatique de modèles théoriques issus des sciences humaines, en particulier de l'histoire et de la philosophie, pour préciser les qualités et les modalités de fonctionnement de ces différents ensembles, au risque de méconnaître les logiques spécifiques qui président, dans le champ artistique, à leur formation. Sont ainsi convoqués Michel Foucault et le rapport de l'archive à l'archéologie, à l'institution et à la censure, Walter Benjamin et l'étude des régimes de l'archive et de leurs conditions techniques,

---

<sup>1</sup> Même les textes les plus intéressants à ce sujet participent de cette instabilité conceptuelle ; voir l'essai de B.H.D. Buchloh sur l'Atlas de Gerhard Richter (« Gerhard Richter, Atlas, Das Archiv der Anomie », dans G. Richter, *Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland*, vol. 2, 1993, repris dans une trad. de l'auteur dans *October*, n° 88, printemps 1999, p. 117-145) ou l'essai de Hal Foster, « Archives de l'art moderne » (dans H. Foster, *Design et Crime*, Paris, Les Prairies Ordinaires, 2008, p. 83-105).

ou encore Paul Ricœur, Carlo Ginzburg et Jacques Derrida, évoquant tour à tour les rapports paradoxaux qu'entretient l'archive à la trace et à la perte, à l'inscription et à l'effacement, au témoignage, aux spectres et aux fantômes<sup>2</sup>...

Le troisième écueil rencontré par les discours sur l'archive dans l'art contemporain excède le domaine artistique proprement dit puisqu'il renvoie à une propriété intrinsèque de l'archive qui explique en partie les deux limites précédentes : « archive », en tout état de cause, désigne moins un objet particulier qu'un état ou, mieux, un mode de fonctionnement de l'objet « en tant qu'archive ». C'est pourquoi tout peut, en droit, tenir lieu d'archive pour une époque, un lieu, un événement, une expérience, une vie, une classe d'objets – même les œuvres d'art, sous certaines conditions – *l'œuvre-comme-archive* adoptant alors un mode de fonctionnement archivistique strictement historiographique, en tant que témoin d'un événement passé.

### *Le mode d'existence artistique de l'archive*

Pour soustraire l'étude des pratiques artistiques de l'archive à ces trois écueils, il faut formuler quelques hypothèses. En premier lieu, contre l'usage totalisant de la catégorie, on commencera par poser que, dans l'art contemporain, toute pratique de collecte ne se résout pas nécessairement en archive. Ensuite, la présence d'un objet à valeur archivistique au sein d'une œuvre ne signifie pas non plus qu'on a affaire à une archive dans ses dimensions culturelles, formelles et situées. Enfin, toute proposition relevant de l'archive en art ne fonctionne pas nécessairement comme un témoignage, selon les modalités propres au document en histoire ou dans les sciences humaines. À l'aune de ces trois hypothèses ou critères, les travaux d'artistes se donnant pour objet la construction d'une archive sont plus rares. Ils sont cependant assez

---

<sup>2</sup> Par exemple, le titre retenu par l'exposition organisée par Okwui Enwezor à l'International Center of Photography de New York en 2008, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*, situait explicitement le découpage et le propos du commissaire dans le sillage de l'essai de Jacques Derrida, *Mal d'Archive (Archive Fever)*, dans sa trad. anglaise). Il en va de même dans C. Merewether (dir.), *The Archive* (London / Cambridge, Ma., Whitechapel / The MIT Press, 2006), où sont regroupés des textes de l'ensemble de ces philosophes, associés à ceux de critiques d'art et d'artistes.

nombreux depuis quelques décennies pour justifier qu'on tâche de préciser avec eux quelques spécificités des pratiques artistiques de l'archive.

Il vaut la peine de revenir sur les différences qui existent à cet égard entre de telles pratiques et la recherche savante. En histoire, mais aussi en ethnologie et en anthropologie, la préservation d'éléments collectés et leur classement n'est pas un point d'arrivée mais le point de départ de la recherche et du développement des connaissances. L'accumulation raisonnée d'objets ne s'effectue jamais dans le seul objectif de faire collection. On rassemble afin de pouvoir étudier et décrire, on classe et on répertorie afin de pouvoir comprendre. La constitution d'une archive est donc conçue comme moment de la recherche, une étape au sein d'un processus de construction des savoirs. Ce processus caractéristique du mode de fonctionnement des archives dans les sciences humaines n'est pas immédiatement transposable au cas des archives artistiques. Les archives scientifiques suivent généralement un cheminement où les deux moments de la constitution d'un fonds et de la restitution d'une étude sont bien distincts, parce qu'ils renvoient à des dimensions complémentaires d'une recherche mobilisant des compétences différentes. Or, un artiste n'aura aucun mal à faire fusionner au sein d'un même processus, exhibé comme tel, ces deux moments de la *constitution* et de la *restitution*, d'autant plus si l'archive exposée n'est finalement rien d'autre qu'un état possible de sa propre constitution. Cette propriété singulière, notons-le, ne concerne pas *l'œuvre-comme-archive* mais bien *l'archive-comme-œuvre* : une archive qui, à travers son exposition, fait se télescoper les deux étapes de sa constitution et de sa restitution, généralement distinguées dans les sciences humaines. Le travail de réorganisation et de sélection, qui fait habituellement « discours » ou « récit » dans les disciplines historiques ou ethnologiques, se trouve ainsi mis en suspens. Ou, plus exactement, c'est l'acte même d'exposition qui, par la sélection qu'il opère, comme dans les formes qu'il arrête, produit un tel travail. En approfondissant cette dimension réflexive liée à la

coïncidence de la constitution et de la restitution, on serait tenté de dire que le mode d'existence de l'archive dans l'art contemporain induit presque toujours une réflexion sur les opérations en jeu dans la construction d'une archive, fonctionnant dès lors comme un opérateur critique. Là où les sciences de l'homme travaillent à partir de l'archive et au-delà d'elle, la recherche artistique se concentre en amont, quitte à prolonger dans le moment de la restitution les enjeux de la constitution. C'est pourquoi l'archive-comme-œuvre exige rarement du spectateur qu'il augmente les éléments du fonds présenté. Tout au plus peut-il parcourir, entrevoir ou deviner ces archives lorsqu'elles sont exposées, selon qu'elles sont ouvertes ou non à la consultation. Celui qui les déchiffre en tant qu'archives pourra toutefois envisager quelque chose comme une *archivologie* : une science des schémas de construction, des modes de fonctionnement et des formes potentielles de l'archive, qui se constituerait par accumulation de telles expériences. Cette science des pratiques artistiques de l'archive aurait à se concentrer sur les différents éléments d'une archive : moyens de la collecte, statut et nature des documents retenus, ordres et classes institués, formes de restitution et de consultation proposées.

*L'Institut des archives sauvages* est un lieu de recherche qui se consacre à l'étude de ces types actuels de l'archive artistique, cherche à les comprendre pour, en somme, en réaliser l'archive. Cette première exposition de l'Institut au Centre d'art de la Villa Arson les accueille dans leur diversité la plus grande, afin de donner consistance à l'« archive sauvage » à travers ses manières d'inscrire l'art contemporain dans l'histoire et dans son écriture, en ouvrant les possibles de l'archive.

Christophe Kihm

## Åbäke

*Victoria & Alferd Museum - Bureau d'investigation de  
l'Institut des archives sauvages, 2012*

Étagère, vitrine, porte vitrée, liège, matériaux divers

Dimensions variables

Production Villa Arson



Le collectif Åbäke effectue une résidence à la Villa Arson des mois de février à mai 2012. Sa participation à l'exposition consiste à investir l'espace habituellement consacré à la médiation et à la documentation du centre d'art pour le transformer en *Victoria & Alferd Museum - Bureau d'investigation de l'Institut des archives sauvages*. Le *Victoria & Alferd museum* est une institution à but non lucratif créée par Prune Victoria, Ingali Alferd et Åbäke, qui travaille à la constitution d'une collection de curiosités au sein de laquelle se lit un intérêt pour les erreurs et les anomalies tautologiques. Ce musée ne conçoit pas le temps, l'espace ou la propriété comme limites d'une collection, ni encore la fiction comme un obstacle à sa constitution. Le *Bureau d'investigation de l'Institut des archives sauvages* est un moment de son histoire, consacré par Åbäke à des recherches portant sur des artistes dont les œuvres ne sont pas présentées dans l'exposition, mais dont les projets s'inscrivent dans le cadre des recherches de *l'Institut des archives sauvages*. Ce *Bureau d'investigation* mènera ses activités tout au long de l'exposition.

*Åbäke est un studio de design composé de quatre membres, basé à Londres.*

## **Eva Aeppli**

*Le livre 2*, 1960-1965

42 doubles pages

47 x 39 cm

Collection Kunstmuseum Solothurn, Solothurn

*Le livre 15*, 1999-2001

17 doubles pages

69 x 55 cm

Collection Kunstmuseum Solothurn, Solothurn



L'artiste suisse Eva Aeppli est connue pour ses sculptures textiles, marionnettes rembourrées de kapok, et pour ses peintures monumentales faisant référence aux « danses de la mort ». En revanche, les *Livres de vies*, dont la réalisation a accompagné son existence et son travail, sont restés confidentiels jusqu'à la rétrospective de l'artiste au Musée Tinguely de Bâle en 2006.

Au nombre de quinze, ces *Livres de vie* sont constitués sur le mode du *scrapbooking*, technique qui consiste à collecter des matériaux aussi divers que des photographies, dessins, notes, correspondances, imprimés, ceux-ci parfois rehaussés d'éléments décoratifs tels que papiers découpés, éléments naturels et petits objets. Ils organisent des documents et des fragments de sources diverses, qu'ils proviennent de la vie familiale d'Eva, du travail de l'artiste, de ses collaborations artistiques avec Jean Tinguely, Daniel Spoerri, Niki de Saint Phalle, Yves Klein, Jean-Pierre Raynaud ou encore François Plouin et son mari Samuel Mercer. Ils constituent conjointement une autobiographie d'artiste et un témoignage sur l'art d'après-guerre en France.

*L'artiste a légué cet ensemble au Kunstmuseum Solothurn qui en dresse l'inventaire.*

*Eva Aeppli vit et travaille actuellement à Honfleur.*

## **Bertille Bak**

*Urban Chronicle*, 2011

*Urban Chronicle* 3, 2010-2011

Vidéo, 16/9, 19', Blu-Ray

Collection Frey, Grande Finale, Freland

*Urban Chronicle* 2, 2010-2011

4 cartographies des paraboles satellites (61 x 90,5 cm  
chaque) de 4 quartiers de New York City, d'après *Google  
Maps*, sous vitrine

Collection Frey, Grande Finale, Freland

*Urban Chronicle* 4, 2010

Répertoire de l'ensemble des paraboles satellites des  
quartiers polonais de Brooklyn et du Queens

14 carnets à dessins (70 dessins environ, 9,5 x 14 cm  
chaque), sous vitrine

Collection Frey, Grande Finale, Freland



En 2010, Bertille Bak, en résidence à New York, entreprend un projet avec la communauté polonaise récemment immigrée dans la ville. Celui-ci comprend la réalisation d'un film, une cartographie exhaustive des antennes paraboliques installées à New York, et le relevé, sous forme de croquis, de ces mêmes antennes dans des quartiers résidentiels de Brooklyn et du Queens où la communauté polonaise a élu domicile. Nous le savons, les communautés ouvrières en crise depuis des années se sont parfois déplacées au prix de violentes mutations : certains artistes ont collecté les traces de ce monde qui disparaissait ; d'autres, moins nombreux, se sont employés à en comprendre les nouvelles formes, les nouveaux rituels, les nouvelles activités. Le projet de Bertille Bak avec la communauté polonaise de New York s'inscrit dans cette démarche et souligne combien la connexion au lointain devient un élément de cohésion de ces populations. Entre étude de terrain et construction d'un récit, entre archive et écriture d'une fable, Bertille Bak utilise les moyens de l'art pour les mettre au service d'une communauté afin d'en affirmer les liens et les valeurs. Or, l'archive est ici pensée comme l'un de ces moyens, qui intervient à la fois comme matériau de la recherche (selon un mode presque ethnologique), épreuve du temps (collecte vertigineuse d'informations urbaines) et embrayeur de fiction (élément premier d'un scénario).

*Bertille Bak vit et travaille à Paris.*

**Andrea Cera**

*Reactive Ambient Music, 2005-2012*

Installation sonore, réactive au son environnant

Production Villa Arson



*Reactive Ambient Music* est le nom d'une petite machine inventée par le compositeur italien Andrea Cera, dont le fonctionnement implique la constitution d'une micro-archivage des bruits de fond. Captant le son environnant du lieu dans lequel elle est située, l'installation utilise plusieurs modules d'analyse des données en temps réel, qui permettent d'évaluer le bruit et la présence d'énergie selon des registres précis (voix, déplacements, prédominance de sons aigus ou graves...). Cette base de données sonore est classée selon des critères liés à la description du timbre et aux fréquences. Ces informations sont ensuite combinées pour activer un système de production sonore reproduisant l'univers des musiques de fond (*Muzak, ambient music, ubiquitous music*). La sensibilité globale de la machine est partiellement variable et tend à monter lorsque le panorama externe semble se calmer, à baisser lorsque de nombreux événements sont détectés. Cette tendance intrinsèque à l'inertie parfois aveugle – qui génère des caricatures du son analysé – constitue le véritable centre poétique de ce travail. La musique ambiante que vous entendez est donc celle des bruits de fond, soit l'archivage sonore, en léger différé, de l'espace de la galerie carrée.

*La version originale de cette installation, réalisée en 2005, fut montrée au Fresnoy, Studio national des arts contemporains, dans l'exposition Panorama 6.*

*Le Fresnoy en avait réalisé la production.*

*Andrea Cera vit et travaille à Vicenza, Italie.*

*Collective Jukebox v. 4.04* (1996 – 2004)  
Version redux 2011, 1487 œuvres de 557 artistes  
Machine jukebox, œuvres sonores, poster  
Collection Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur



Le *Collective Jukebox* est une collection évolutive d'œuvres sonores et musicales qui a débuté en 1996 et s'est clôt en 2004. Actif durant ces années car nourri continuellement par les artistes, ce projet est présenté aujourd'hui en tant qu'archive. Il a pu prendre par le passé différentes formes – d'une compilation à des diffusions *outdoor* et radio jusqu'à celle d'un jukebox, à partir de 1998 –, poursuivant l'idée d'un dispositif coopératif en réseau, c'est-à-dire d'un programme de production et de diffusion d'œuvres géré par les artistes à un niveau international.

L'accès à cette archive permet aujourd'hui d'écouter les œuvres sonores et musicales de toute une génération marquée par le développement de l'audio-numérique et des réseaux électroniques. La dimension collective fut un moteur essentiel de cette recherche, touchant sa production, sa diffusion, mais aussi son éclectisme, puisqu'elle fut ouverte aussi bien aux domaines de l'art sonore qu'à celui des musiques alternatives ou électroacoustiques, accompagnant l'émergence de pratiques nouvelles, re-dynamisant des projets historiques tout en questionnant les rapports à des cultures populaires. Le *Collective Jukebox* a enfin relayé et continué d'autres projets de collections, plus documentaires et éditoriaux, comme ceux de William Furlong (*Audio Arts cassettes*, 1973-91) ou de Maurizio Nannucci (*Zona Archives*, 1974-1985), ou encore les revues sonores *Aerial: A Journal in Sound* (1990-1995), *Radius: transmission from broadcast artists* (1993-1998), *Tellus Audio Cassette magazine* (1983-1993), etc.

*Un projet organisé par Jérôme Joy et propulsé par ICI Éditions (Nice).*

## **Silvie & Chérif Defraoui**

*Les Cendres*, 1975

50 échantillons de cendres dans des récipients en grès vitré et 50 fragments d'arbres et d'arbustes carbonisés, sur des supports en bois et carton obscurcis à la bougie.

Dimensions variables

Collection Fonds cantonal d'art contemporain,

République et canton de Genève



Entre 1974 et 1975, Silvie et Chérif Defraoui initient une démarche artistique commune placée sous l'enseigne des *Archives du futur* : l'ensemble de leur production, qui en formera dès lors les différents chapitres, étant regroupé sous cet intitulé. *Les Archives du futur* regroupent aujourd'hui un ample corpus d'œuvres qu'enrichit Silvie Defraoui depuis 1994. L'installation *Les Cendres* décline des fragments d'éléments naturels prélevés dans la campagne à proximité de l'atelier des artistes situé dans le nord de l'Espagne. Elle entre en écho avec des éléments aussi bien naturels qu'urbains collectés indifféremment durant cette même période. Cette œuvre marque pourtant un tournant dans la pratique de céramiste de Silvie Defraoui, puisqu'elle expose et scénarise ses outils – les bois utilisés pour le four, les cendres pour la fabrication des grès – et rend manifeste la relation qu'elle entretient à la géologie et au paysage environnant.

*Silvie Defraoui vit et travaille à Vufflens-le-Château, Suisse.  
Chérif Defraoui (1932-1994).*

## **Patrick Everaert**

*Sans titre*, 2004

Impression numérique sur papier photographique

115 x 153 cm

Collection privée, Bruxelles

*Sans titre*, 2005

Impression numérique sur papier photographique

100 x 100 cm

Collection privée, Paris

*Sans titre*, 2004

Impression numérique sur papier photographique

130 x 133 cm

Courtesy Galerie Aline Vidal, Paris

*Sans titre*, 2001

Impression numérique sur papier photographique

70 x 70 cm

IDEA collection, Mons (Belgique)

*Sans titre*, 2001

Impression numérique sur papier photographique

62 x 60 cm

Collection privée, Bruxelles

Les photographies réalisées par Patrick Everaert sont toujours obtenues à partir du même processus de production. Elles sont conçues à partir d'images issues de fonds d'archives documentaires dont l'artiste ne comprend pas la langue, et dont l'indexation comme la description lui demeurent interdites. Cette non maîtrise supprime une grande partie des informations contenues par ces fonds, effaçant en outre les indices susceptibles de livrer l'origine ou la nature de ces images. Pendant des mois, parfois des années, l'artiste modifie ces images, les manipule, les assemble par collage ou par superposition. Le résultat obtenu au terme de ce processus est alors tiré sur un grand format contrecollé sur aluminium. L'ensemble des photographies constitue une collection iconographique aussi énigmatique que diversifiée.

Les cinq tirages sélectionnés pour l'exposition donnent à voir des architectures, mais liberté est donnée au visiteur de construire son récit ou son imaginaire à propos de ces espaces incertains. Patrick Everaert se définit comme peintre sans pinceau et photographe sans appareil.

*Patrick Everaert vit et travaille à Charleroi, Belgique.*



## Christoph Fink

*L'Histoire de la terre (de la série d'Istanbul), 2007*

Céramique (ø 47 x 5,6 cm)

*L'Histoire d'Istanbul (de la série d'Istanbul), 2007*

Céramique (ø 47 x 5,6 cm)

*Mouvement #79 Les balades d'Istanbul (de la série d'Istanbul), 2007*

Céramique (ø 47 x 5,6 cm)

*Mouvement #85 Les balades de Montréal, 2007 - 2008*

Céramique (ø 47 x 5,6 cm)

*Mouvement #97 Les balades Palestiniennes, 2009 -2012*

Céramique (ø 47 x 5,6 cm)

*La Totalité des mouvements (#1 - #112), 2012*

Céramique (ø 31,3 x 1,8 cm)

*L'Histoire de la terre, 2006*

Céramique (ø 33,5 x 2,4 cm)

*L'Histoire de la terre (biscuit), 2005*

Céramique (ø 20 x 4,4 cm)

*L'Histoire de la terre (gravé), 2005*

Céramique (ø 27,5 x 5,3 cm)

*L'Histoire de la terre (coloré), 2005*

Céramique (ø 31,3 x 1,8cm)

*Légendes d'Istanbul, 2007*

Feuilles de papier

4 feuilles : 138 x 122 cm, 50 x 330 cm, 51 x 70 cm

et 40,4 x 56,8 cm

*Légendes de Montréal, 2007 – 2008*

Feuilles de papier

4 feuilles : 140 x 135 cm, 35,5 x 314,5 cm, 51 x 77 cm

et 30 x 38 cm



Le travail de Christoph Fink s'articule autour de son expérience du voyage qu'il archive à partir d'informations très diverses : trajectoire, météo, paysage, écosystème, architecture, géographie, alimentation, hydrométrie, vie pratique, etc. L'artiste a développé une méthode rigoureuse lui permettant de restituer aussi bien des données scientifiques et historiques que des perceptions sensorielles – balade à vélo, marche à pied, formation des nuages, embouteillages, fleurs, animaux, émotions. Ces retranscriptions prennent ici la forme de disques en céramique qui archivent ses déplacements dans l'espace dans un ordre chronologique précis. Au mur, un manuel de légendes conçu par l'artiste explicite leur sens de lecture. Fink élabore un système de notation (par exemple, 1 millimètre équivaut à 100 000 ans) et grave les données récoltées sur la surface (motifs, rayures, stries). La galette fonctionne un peu comme un vinyle : sa largeur correspond au temps écoulé, du plus ancien au plus récent. On peut ainsi déchiffrer le grand disque des *Balades de Montréal* (2007-08) de l'extérieur du disque (son départ de Belgique) jusqu'à l'intérieur de l'anneau (son retour de Montréal). Le trou au milieu du disque permet de visualiser un potentiel futur. Les « études de ville » retracent ses propres voyages (les « mouvements ») ou l'histoire du lieu ; les « études terrestres » racontent l'histoire de la terre, des origines du cosmos au moment de la formation des continents. Ainsi, les trois disques d'Istanbul (2007) conduisent-ils de l'universel au particulier, croisant données empiriques, historiques et subjectives : histoire de la terre sur 4,55 billions d'années (apparition des premières bactéries, explosion de la biodiversité) ; histoire d'Istanbul sur 2665 années (création de l'empire byzantin, succession des empereurs, des sultans et des tremblements de terre) ; histoire des balades de l'artiste pendant 15 j., 262 h., 44 mn. et 27 s. Les céramiques rassemblées ici constituent la chambre des cartes de l'*Institut des archives sauvages*.

*Christoph Fink vit et travaille à Bruxelles.*

## Ryan Gander

*Describe the effect of watching a Godard film - (Alchemy Box # 13), 2009*

Boîte noire, transfert sur le mur

37 x 20 x 26,5 cm

Collection Ginette Moulin & Guillaume Houzé, Paris

*Chaos mode - (Alchemy Box # 15), 2009*

Pilier en béton au crépis granité, transfert sur le mur

45 x 40 cm

Collection CYPANGA, Paris

*On display (Alchemy Box # 28), 2011*

Alarme anti-intrusion fabriquée, transfert sur le mur

18 x 32 x 7,5 cm

Courtesy de l'artiste et gb agency, Paris

*Like you would do - (Alchemy Box #31), 2011*

Boîte carrelée, verre teinté noir, transfert sur le mur

100 x 80 x 50 cm

Courtesy de l'artiste et gb agency, Paris



« Dissimulée sous la forme d'un pilier en béton au crépi granité, comme ceux que l'on trouve fréquemment dans les rues piétonnes ou sur les aires de parking. Cette boîte renferme un certain nombre d'éléments qui portent sur l'esthétique civile et l'architecture brutaliste, ainsi que sur des projets imaginés, non réalisés, abandonnés ou non viables pour des bâtiments et des styles de vie. Tous les éléments qui la composent sont listés au mur à proximité du pilier. » Ainsi, Ryan Gander décrit-il le contenu de l'*Alchemy Box # 15, Chaos mode*, 2009, adoptant à son propos le même mode d'information que pour chacune des boîtes-objets composant cette série. Elles sont fermées, contiennent des objets choisis, il est cependant impossible d'avoir accès à leurs contenus. Les seules indications les concernant sont livrées par l'artiste et figurent sur une liste affichée à leur proximité. Les contenus des *alchemy boxes* sont bien classés, nommés et semblent fonctionner en tant qu'archives. Chaque boîte elle-même occupe une place choisie dans un espace donné, fût-elle excessivement discrète. La totalité de ces boîtes appartient bien à une série générique, mais il est difficile voire impossible de déduire, à partir des informations dont on dispose, le fonctionnement et la nature de cette totalité. Les *alchemy boxes* dessinent ainsi une archive en creux, indiscernable, dans la somme des vides que constitue la réunion de leurs indices.

*Ryan Gander vit et travaille à Londres.*

**Joana Hadjithomas & Khalil Joreige**

*The Golden Record*, 2011

Vidéoprojection HD sonore sur bois (en boucle)

ø 205 cm

Courtesy Galerie In Situ Fabienne Leclerc, Paris



La Lebanese Rocket Society – organe de recherche animé par des étudiants et des enseignants de l'Université Haigazian rejoints par des ingénieurs civils et militaires – mena durant les années 1960 un programme de lancement de fusées spatiales. De 1960 à 1967, une dizaine de fusées nommées Cedar, de plus en plus performantes, ont été lancées dans le ciel libanais. Pour des raisons tant politiques qu'économiques, le projet fut abandonné en 1967. Intrigués par cette aventure importante mais pourtant totalement oubliée aujourd'hui, Joana Hadjithomas & Khalil Joreige ont mené pendant plusieurs années des recherches auprès de certains de ses protagonistes. *The Golden Record* renvoie par sa forme et son contenu à un objet que les scientifiques auraient pu produire s'ils avaient continué leur recherche et voulu faire une sorte d'hommage au disque envoyé dans les sondes Voyager 1 et 2 dans les années 70. Il contenait des sons sélectionnés pour dresser un portrait de la diversité de la vie et de la culture sur Terre et était envoyé dans l'espace tel un message de paix et de liberté. *The Golden Record* produit aujourd'hui laisse entendre divers sons de Beyrouth et du monde dans les années 60 (musiques populaires, bruits urbains, sons industriels ou naturels...) reconstitués à partir des souvenirs des différents membres de la Lebanese Rocket Society. Véritable *time capsule*, ce disque doré qui tourne sur lui-même archive une utopie oubliée, liée à une époque révolue.

*Joana Hadjithomas & Khalil Joreige vivent et travaillent à Paris et à Beyrouth.*

## Susan Hiller

### *Collected Works, 1968-72*

Cendres de peintures dans un tube à essai, bouchon de caoutchouc, étiquette

14,5 x 3 cm

Courtesy Timothy Taylor Gallery, Londres

### *Recent Work, 1972-73*

Cendres de peintures dans des tubes à essai, bouchon de caoutchouc, étiquettes

Vitrine : 24,2 x 22,9 x 24,2 cm

Courtesy Timothy Taylor Gallery, Londres

### *Painting Block, 1974-84*

Huile sur toile coupée et liée en bloc avec du fil

Courtesy Timothy Taylor Gallery, Londres

### *Painting Block, 1974-77*

Huile sur toile coupée et liée en bloc avec du fil

15,9 x 8,9 x 8,9 cm

Courtesy Timothy Taylor Gallery, Londres

### *Painting Block, 1974-83*

Huile sur toile coupée et liée en bloc avec du fil

11,5 x 11,5 x 8,5 cm

Courtesy Timothy Taylor Gallery, Londres

### *Painting Block, 1974-81*

Huile sur toile coupée et liée en bloc avec du fil

11,5 x 16,5 x 7,3 cm

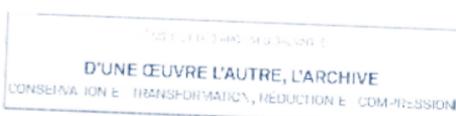
Courtesy Timothy Taylor Gallery, Londres

### *Painting Block, 1974-75*

Huile sur toile coupée et liée en bloc avec du fil

15,9 x 15,9 x 4,2 cm

Courtesy Timothy Taylor Gallery, Londres



En 1972, Susan Hiller entame les *Relics*, un ensemble d'œuvres réalisé à partir des cendres de ses premières peintures, où se manifeste le refus de choisir entre l'élimination totale de la matérialité prônée par l'art conceptuel et le tableau comme aboutissement de l'œuvre d'art. L'artiste brûle une toile par an dont elle conserve les cendres dans une éprouvette graduée. Les tubes à essai, ampoules, fioles et vases regroupant les cendres sont généralement cerclés par un anneau métallique, fermés par un bouchon parfois accompagné d'une étiquette. La datation des œuvres correspond aux années d'origine de ses peintures. Le tube à essai de *Collected Works* (1968-72) contient ainsi les cendres de tableaux réalisés entre 1968 et 1972 et les deux fioles de *Recent Work* (1972-73) fonctionnent selon le même principe.

Dans les *Painting Blocks* (1970/1-84), Hiller recycle ses premières toiles en découpant le tissu en morceaux pour les relier en « blocs » comme de gros livres empaquetés sur lesquels elle inscrit la dimension originale des tableaux (36''x 54'', 54''x 36'', 48''x 48''...) et leurs dates de création (1974-84, 1974-77, 1974-83...).

À première vue, le fonctionnement rigoureux des *Relics* correspond à la définition traditionnelle de l'archive comme outil de conservation et méthode de classification. Pourtant, l'archive d'Hiller permet moins la préservation de reliques qu'elle n'engage un rituel de transformation qui évolue à travers le temps et dont la technique évoque des pratiques artisanales et ancestrales. Bien qu'Hiller éprouve de la réticence à interpréter son passé universitaire d'anthropologue (notamment ses recherches sur les langues Maya), son œuvre est hantée par une rationalité scientifique sans cesse rejouée.

*Susan Hiller vit et travaille à Londres.*

**Christoph Keller**

*Encyclopaedia Cinematographica*, 2001

15 moniteurs vidéo sur socles

Courtesy de l'artiste



Deux dimensions traversent le travail artistique de Christoph Keller, l'archive et la science, qui sont au cœur d'*Encyclopaedia Cinematographica*. Cette œuvre a été réalisée à partir d'une sélection de films issus de « L'archive scientifique internationale de tous les mouvements », initiée par l'*Encyclopaedia Cinematographica*, structure fondée au sein de l'ISF (Institute for Scientific Film) dans les années 1950, à Göttingen (Allemagne), à l'initiative de Gotthard Wolf et de Konrad Lorenz. Le fonds d'archive de l'*Encyclopaedia Cinematographica* comprend plusieurs milliers de films d'environ deux minutes, dont l'objectif est de documenter le monde du mouvement. Il est divisé par catégories et espèces au sein desquelles chaque film est réduit à son essence même : la description d'un mouvement. Christoph Keller a sélectionné quarante éléments de cette archive et poussé jusqu'à son terme le principe arrêté par cette entreprise scientifique en isolant la plus petite unité de mouvement que comporte chacun de ces films, et ce afin de créer de nouveaux cycles de mouvements ensuite mis en boucle. Ces « morphèmes » sont donc soumis à l'infini de leur propre répétition, qui est aussi celui de leur incomplétude. Chez Christoph Keller, « archive » désigne moins un type de document qu'un mode de fonctionnement général, une archivistique ayant valeur de stratégie pour ouvrir les questions sans réponses de la science et de l'art. À l'horizon de son travail se dessine la possibilité de l'archive comme musée, comme objet et comme monument.

*Christoph Keller vit et travaille à Berlin.*

**Mike Kelley**

*A Fax Transmission from: Oct. 21, 1986, 1:07 p.m., 1986-2004*

Installation, matériaux divers

220 x 289 x 122 cm

Collection privée

LE DÉPÔT DE LA BIBLIOTHÈQUE  
**PROJETS ET PERVERSIONS**  
ARCHIVES DES INSTITUTIONS

Depuis le milieu des années 1970, Mike Kelley mène une analyse anthropologique de la culture populaire américaine. En quoi cette dernière reflète-t-elle l'inconscient collectif de toute une société ? Et surtout comment résiste-t-elle au contact du milieu de l'art contemporain qui, en général, se préserve de toute forme d'art populaire ? Cette tension prend tout son sens aux États-Unis entre les années 1950 et les années 1980, dans un contexte où la Côte Ouest, marquée par une culture vernaculaire et spectaculaire et la Côte Est, austère et conceptuelle, se livrent une bataille idéologique riche de productions distinctes et néanmoins complémentaires. La pièce proposée par Mike Kelley joue de cette ambivalence. Elle présente le bureau dont il disposait lorsqu'il enseignait à Cal Arts à Los Angeles. Ce dernier est restitué de manière triviale, avec son mobilier traditionnel et bon marché. Des centaines de photocopies sont déversées au sol, produites par une imprimante. Tous évoquent les projets de l'artiste : des notes, des croquis, des devis, des listes d'œuvres, mêlées à des images de *comic books* ou à des simples reproductions publicitaires. Ils forment la mémoire de son œuvre, mais aussi de son enseignement dans cette prestigieuse école qui a vu défiler plusieurs générations d'artistes. La transmission pose problème : elle se fait par fax, ses moyens comme ses contenus renvoient à l'industrie. Les documents ne sont ni exposés, ni classés, ni inventoriés. Ils s'accumulent en tas, à piétiner ou à emporter : sans valeur, sans importance et sans ordre. L'anthropologie culturelle de Mike Kelley s'appuie sur une critique des institutions : elle ne réalise pas l'archive de ses lieux et de son histoire, mais celle de ses perversions en tant que sources de tous les traumatismes dans l'histoire.

*Mike Kelley (1954-2012)*

## Alexandre Lenoir

*Planche extraite de l'Œuvre complet – AL9801, 1998*

Tirages photographiques

15 photographies (50 x 75 cm chaque)

*Planche extraite de l'Œuvre complet - AL9802, 1998*

Tirages photographiques

9 photographies (50 x 75 cm chaque)



Entre 1976 et 2004, Alexandre Lenoir (homonyme du célèbre conservateur des Monuments Français qui, durant la Révolution, sauva de nombreuses œuvres menacées de destruction) a constitué le catalogue général de ses œuvres. La première forme présentée en public en 1980 comptait six classeurs documentant chacun trente sculptures. Puis à partir de cette date, *L'Œuvre complet* a pris la forme de photographies regroupées et exposées en public. Sa pratique de la sculpture existe donc uniquement par sa représentation photographique, cette archive constituant la totalité de son œuvre.

*Collection Yoon Ja & Paul Devautour*

**Matt Mullican**

*Educational Tool*, 2008

Érable, verre sablé, diodes, transformateur, fil électrique

34,7 x 40,7 x 20,1cm

Collection Fonds cantonal d'art contemporain,

République et canton de Genève

Matt Mullican développe ses *charts* (pictogrammes), représentations graphiques de données issues de son imagination ou de systèmes existants dans l'espace public. Son travail est fondé sur la traduction du monde réel en un système de signes particuliers. Ses pictogrammes, ses plans, ses maquettes de villes, ses simulations numériques donnent corps à une cosmogonie propre qui fonctionne comme un espace de pensée autonome.

*Educational Tool* est un exemplaire d'une édition de quatre formalisant l'espace de pensée de l'artiste. En cela elle archive des concepts toujours rejoués. Elle s'apparente à un objet à caractère scientifique, faisant référence aux boîtes de microscopes de son enfance, avec ses lamelles en verre sur lesquelles les dessins sablés apparaissent sous l'effet d'une source lumineuse.

*Matt Mullican vit et travaille à New York.*



**Daphné Navarre**

*INN*, 2012

Techniques mixtes

Dimensions variables

Production Villa Arson



L'installation proposée par Daphné Navarre est constituée d'éléments géométriques apposés, fixés, construits ou dessinés sur le sol et sur les murs. Tous ressemblent à des gabarits de construction, créant une atmosphère de chantier. Il s'agit en fait de la reconstitution des formes de toutes les œuvres exposées dans cet espace depuis mars 2006, date à laquelle débute un nouveau cycle d'expositions à la Villa Arson. Pour mener à bien son projet, l'artiste s'est penchée dans les archives du centre d'art en étudiant les photographies, les fiches techniques des œuvres, ainsi que tous les textes produits pour chaque exposition. Elle a également créé un protocole de codification des médiums. Ainsi, les toiles de lin (toutes bordées par un cadre noir tracé à la bombe) correspondent aux peintures, le contreplaqué aux œuvres encadrées et les tasseaux en chêne noir aux volumes sur les murs. Les adhésifs aluminium tracent quant à eux les volumes au sol. Les contours de fusain évoquent les documents exposés. Enfin, les lignes de peinture brillante délimitent les *walldrawing*, tandis que les projections lumineuses incarnent les vidéoprojections. La réalisation de l'installation se détermine de manière chronologique, exposition après exposition, année après année. Puis, mur après mur pour finir enfin sur le sol. La taille de chaque support correspond à la taille réelle des œuvres. De légères modifications peuvent être apportées au moment de l'accrochage pour cause de contraintes techniques ou de cohésion esthétique. Même si l'ensemble devient une forme autonome, le processus de travail invente son propre archivage tout en s'appuyant sur des archives réelles.

*Daphné Navarre vit et travaille à Paris.*



À partir de 1968 et jusqu'à sa disparition en 1993, Anna Oppermann a produit sous le terme générique d'*Ensembles* des œuvres qui se présentent sous la forme d'installations qui se déploient, pour la plupart, à partir d'angles de murs dont l'arête situe l'épicentre. Une quarantaine de ces *Ensembles*, accumulations foisonnantes d'objets, de dessins, de photographies, de peintures, de notes manuscrites ou de documents divers ont été répertoriés. Ils interrogent le rôle social de l'artiste, les polarités contraires et pourtant complémentaires du masculin et du féminin, les mécanismes des modes de pensées, les formes d'oppression, les langages de la domination et de l'émancipation. Chaque *Ensemble* est destiné à évoluer avec le temps, au gré des expositions ou des recherches de l'artiste en atelier, constituant ainsi des archives proliférantes de sa pensée, de ses préoccupations poétiques et politiques. Chaque *Ensemble* se construit à partir de mots clefs qui agissent à la manière d'un thésaurus. *Pudding or Soap – Ensemble sur l'honnêteté ou les différents aspects du mouton* (1981-1985) retient les mots suivants : *savon, pudding, vérité, mensonge, honnêteté, propreté, mouton, jumping jack, troupeau de moutons, petit agneau innocent, baromètre, bouc émissaire, moutons stupides, mouton noir, agneau béni, ailerons de requin, slips*, « *Là où les moutons volent, le berger ne peut pas être loin* ». Chaque *Ensemble*, ou presque, est relié à une fleur ou à une plante de telle sorte qu'on l'associe à un modèle de croissance végétale (en l'occurrence ici l'amaryllis). Au-delà de cet index thématique agissant par association d'idées, la construction formelle des *Ensembles* est tributaire de logiques obéissant à un processus d'élargissement (notamment des images) et de réduction (miniaturisation de ces mêmes images, d'objets ou de documents divers).

*Anna Oppermann (1940-1993)*

**Anna Oppermann**

*Being an Artist – On the Method, Dilemma of  
Communication*, 1979

6 montages en douze parties extraits d'une série de 10  
Stylo, crayon de couleur, photographies imprimées,  
photocopies

120 x 80 cm (chacun)

Courtesy collection privée et Galerie Barbara Thumm, Berlin

Lire en préambule la notice concernant : *Pudding or Soap – Ensemble on Honesty or the different Aspects of Sheep*, 1981-1985, p. 40-41.

### *Being an Artist – On the method*, 1979

Flours: *pétales de fleur de tilleul, lierre, cyclamen.*

Thème, mots clés : *Art, faire de l'art, être un artiste, le rôle et l'image de l'artiste, genèse et revue de la méthode, catharsis et compréhension, méditation, créativité, communication sur l'art et anticipation, M.S., S.P. entre autres, art et politiques, la liberté de l'artiste et le manque de liberté, l'aspect économique dans l'action de faire de l'art, le dessin dans son ensemble, le langage dans son ensemble, la photo dans son ensemble, la relation entre le texte et l'image, la nature, l'argent, le cadre, la table, le fait de parler, le verre, le show de l'image, la recherche de motif.*

Les dessins préparatoires intitulés *Being an artist* livrent des informations sur le mode de construction de chaque *Ensemble*. Ces dessins sont liés à *Dilemma of communication*, qui traite de la simplification de la communication. Chacun d'entre eux reprend des textes de conversations qui se sont tenues au symposium Karl Hofer, organisé en 1979 par l'université de Berlin, ainsi que des photos d'autres dessins. Ils forment en somme une archive d'archives.

*Anna Oppermann (1940-1993)*



**Dan Peterman**

*Ground Cover (1,725 tons)*, 1995

1890 éléments

Briques en plastique recyclé

Dimensions variables

Collection CAPC Musée d'art Contemporain, Bordeaux



Dan Peterman recycle des matériaux qu'il réinjecte dans ses œuvres depuis les années 1980. Il s'intéresse à leur valeur et leur signification, en particulier le plastique constitué de molécules dérivées du pétrole, abandonnées une fois le produit consommé. Dans les années 1990, Peterman recycle ces molécules et les transforme en sculptures qui constituent une « *post consumer archive* ». Cette « archive post consommation » se réfère selon lui « à la fois aux molécules pétrochimiques qui sont conservées et préservées dans l'œuvre d'art mais aussi aux données sémiotiques et à l'histoire culturelle reliée à la diversité des produits et des emballages de consommation dont le plastique est la source. » *Ground Cover* (1995) est un ensemble de 1890 briques en plastique recyclé à disposer au sol comme les lattes d'un plancher. Les couleurs dans les tons de vert, bleu et gris sont le résultat du mélange arbitraire des molécules de plastique. Flexible, l'œuvre peut s'adapter à n'importe quel espace en empilant le surplus de briques au sol. Dan Peterman recherche des unités simples qui peuvent croître et s'accumuler à l'infini. L'artiste avoue hériter en partie du Minimalisme, mais son travail, précise-t-il, se différencie des œuvres réalisées au sein de ce mouvement par son « utilité ». En effet, ses installations prennent souvent la forme de mobilier (étagère, banc, table, sol) qui peut servir de réceptacle à d'autres productions ou d'équipement pour le public d'une exposition.

*Dan Peterman vit et travaille à Chicago.*

## **Julien Prévieux**

*Have a Rest*, 2007

Sycomore, hêtre, cuir, médium

350 x 300 x 180 cm

Collection Musée d'art moderne de Saint-Etienne

UNIVERSITÉ DES SAOÛRES  
ARCHIVE DES INVENTIONS  
RECYCLAGE DES NOUVELLES TECHNOLOGIES ANCIENNES

*Have a Rest* est une réplique du premier superordinateur imaginé par Seymour Cray en 1977 pour la NSA (l'agence de sécurité nationale américaine responsable de la collecte et de l'analyse des communications). À l'époque, sa phénoménale capacité de traitement des informations, de même que son design coloré et ergonomique en font un symbole d'utopie scientifique et l'instrument clé d'une volonté de contrôle. L'artiste s'attaque à ce monstre technologique pour en offrir une version artisanale, décolorée et vidée de son contenu. Cette machine fantôme apparaît à la fois comme une ruine, un totem, et un simple meuble sur lequel les visiteurs peuvent venir se reposer. Cet ordinateur n'avait pas pour fonction de garder des données en faisant office de disque dur, mais d'en générer le plus rapidement possible afin de dépasser les capacités mentales d'un être humain. En enlevant le système informatique de cette machine, Julien Prévieux en propose une archive qui accorde une place centrale aux sièges qui l'enseignent – ces derniers permettant à l'informaticien d'attendre que l'appareil ait terminé son travail. Si la machine ne produit plus d'informations numériques, son archive permet de traiter de nouvelles données sur l'art.

*Julien Prévieux vit et travaille à Paris.*

## **Julien Prévieux**

*What Shall We Do Next ?*, 2007-2011

Installation vidéo, animation 3d

3'54''

Edition de 3

Courtesy Galerie Jousse entreprise, Paris



*What Shall We Do Next ?* est un film d'animation qui se présente comme une « archive des gestes à venir », ceux déposés entre 2006 et 2011 auprès de l'agence américaine USPTO (Bureau américain des brevets et des marques de commerce), et relatifs à l'invention de tablettes, téléphones portables, ordinateurs, outils médicaux et consoles de jeux. Pour fonctionner, ces objets requièrent des actions spécifiées et « copyrightées » alors même qu'ils n'existent pas encore. Dans un enchaînement de figures qui semblent flotter à la surface de l'écran et transforment la vidéo de démonstration en une abstraction graphique impersonnelle, Julien Prévieux donne à voir, dans son versant sensible, un nouveau régime de fonctionnement du capitalisme à travers une nouvelle manière de relier le matériel à l'immatériel. Si, désormais, la technologie assume un rôle de prescripteur pour des comportements relevant de plus en plus du domaine privé, alors, ces gestes ne sont pas les signes d'un improbable langage mais réalisent une mise à l'index de la digitalité. Le choix du système de rétroprojection de la vidéo pointe le basculement d'un mode de diffusion par procédé analogique vers les écrans numériques. Cet anachronisme des technologies renvoie à deux mondes et deux modes d'archivage dont les dispositifs et les méthodes d'enregistrement sont profondément différents.

*Julien Prévieux vit et travaille à Paris.*

## Kit Rangeta

*Commode rétrospective*, 1995

Contreplaqué, pieds acier chromé, matériaux divers

107,5 x 182 x 61,5 cm

Collection privée, Marseille



En 1995, la galerie Roger Pailhas (Paris) consacre la totalité de sa programmation à la collection Yoon Ja & Paul Devautour. Sous le titre générique de Rede Globo (nom d'une chaîne de télévision brésilienne célèbre pour ses telenovelas), les expositions se succèdent à un rythme mensuel régulier : Buchal & Clavel, Cercle Ramo Nash, Manuel Ismora, Richard Kongrossian, Alexandre Lenoir... les titres varient selon les artistes : *Suite des mêmes opérations*, *Zone-Système*, *Un doute agréable couleur de lotus endormi*, *Appareil Régulier*... Le cycle se termine avec *Projet pour la Fondation Yoon Ja et Paul Devautour* de Kit Rangeta. Ce projet est une commode comportant treize tiroirs qui contiennent chacun la reproduction en miniature de l'ensemble des expositions précédentes. L'architecture de la galerie et les œuvres sont ainsi « revisitées » en versions réduites. Les tiroirs peuvent s'ouvrir et se fermer au gré de la curiosité du visiteur. Non seulement ce meuble agit comme l'archive d'une programmation passée, mais surtout il ouvre pour la première fois la perspective d'une fondation à venir qui conserverait toute la collection Yoon Ja & Paul Devautour dans un seul et unique bâtiment. Kit Rangeta a confié ce projet à l'architecte Paul Muratti, qui a conçu et réalisé l'objet. Alors qu'il semble annoncer l'avenir quasi muséal de la collection, ce projet trouvera son terme moins de cinq ans plus tard dans la totale dématérialisation de son contenu et la disparition progressive de ses artistes.

*Collection Yoon Ja & Paul Devautour.*

## **Michael Riedel**

*Poster "Villa Arson", 2012*

Impression offset

897 x 375 cm (59,4 cm x 84 cm chaque)

Production Villa Arson

Courtesy l'artiste et Galerie Michel Rein, Paris

*Untitled (Purple), 2012*

Sérigraphie sur toile de lin

229,9 x 170,2 x 5,7 cm

Production Villa Arson

Courtesy l'artiste et Galerie Michel Rein, Paris

*Untitled (Blue), 2012*

Sérigraphie sur toile de lin

22,9 x 170,2 x 5,7 cm

Production Villa Arson

Courtesy l'artiste et Galerie Michel Rein, Paris

*Untitled (Green), 2012*

Sérigraphie sur toile de lin

229,9 x 170,2 x 5,7 cm

Production Villa Arson

Courtesy l'artiste et Galerie Michel Rein, Paris

L'ART ET LE DESIGN  
**REPRISE ET TRANSPPOSITION**  
PARTITION D'ARCHIVES

Depuis 2010, Michael Riedel réalise des peintures conçues à partir d'une collecte d'informations concernant son propre travail. Ces dernières proviennent en majorité de sites internet où des lieux documentent ses expositions. Ces informations sont imprimées sur des toiles conçues pour l'occasion, puis montées sur châssis. Le travail de recomposition réalisé par l'artiste les rend ensuite illisibles. Pour *l'Institut des archives sauvages*, Michael Riedel réalise un papier peint composé de posters sérigraphiés issus du même processus de travail : trois peintures sont accrochées sur ce mur, créant ainsi une superposition d'archives. Le fonds documentaire disparaît totalement au profit de formes graphiques aléatoires et faussement mécaniques. Une impression de mouvement anime l'ensemble, mais rien ne bouge : tout est désormais figé.

*Michael Riedel vit et travaille à Francfort, Allemagne.*

**Alain Rivière**

*Comment j'ai fait certaines de mes expositions, 1998-99*

Vidéo

45'

Collection Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur



Pendant quelques années de sa vie, à partir de 1993, Alain Rivière se retire du monde de l'art. En 1998, durant quelques mois, il construit ses propres expositions dans des maquettes en modèle réduit, à son domicile, sans regard extérieur. Ce film rend compte d'une trentaine de ces expositions, filmées dans des « espaces scéniques » où l'on perçoit en miniature les chaînes de production et de diffusion d'œuvres en tous genres. Plusieurs médiums se confrontent à des trucages de fortune (fumée, pétards, ventilateurs...) ; la main de l'artiste y apparaît régulièrement ; on oublie l'effet « boîte à chaussures » pour admirer l'ingénuité des trouvailles. Ce film constitue à la fois l'archive et l'œuvre unique témoignant de cette expérience. Comment s'étonner que *Comment j'ai fait certaines de mes expositions* renvoie à Raymond Roussel, auteur de *Locus Solus*, inventeur des machines célibataires et d'une écriture productrice de ses propres normes.

*Alain Rivière vit et travaille dans la Drôme et à Marseille.*

**Ian Simms**

*Papier peint « sillage »*, 2009

Impression numérique sur papier à tapisser

1725 x 375 cm

Œuvre réalisée avec le conseil scientifique de  
l'historien Guy Morel



Créée en 1988, l'association Sillages est liée à la fermeture des chantiers navals de La Seyne-sur-Mer et répond au désir d'un grand nombre de travailleurs souhaitant préserver ses 150 ans d'histoire. Une vaste collecte fut organisée sur le site en 1989-1990. À mesure que le liquidateur judiciaire exécutait son travail furent ramassés plans, films, photos, documentation. En 1992, la très grande majorité des bâtiments fut détruite. Ayant réalisé ses objectifs éditoriaux – la publication de deux ouvrages sur l'histoire de la construction navale à La Seyne-sur-Mer –, l'association fut dissoute fin 1998 et fit donation de son fonds, le « Fonds Sillages », à la ville de La Seyne.

Ce fonds d'archive reste non répertorié. Il est constitué de photographies, de films (16mm et super 8), d'extraits de presse, de tracts politiques, de documents administratifs, plans, etc. Ian Simms a travaillé à partir de ce fonds pour réaliser plusieurs projets qui organisent et inventent sa répertorisation. Pour le *Papier peint* « sillage »(2009), il a ainsi photographié, dans l'ordre, chaque dossier et les quelques pièces isolées qui étaient tombées de leurs chemises. Ces photographies ont ensuite été utilisées comme motif dans la fabrication de lais de « papier peint ». Jeu du fonds et de sa forme, redistribué dans le jeu des signes et de leur répétition sur une surface où s'affirme le motif, où le fonds se noyant dans une forme change d'état, et s'ouvre à une lecture qui étend sa signification.

*Ian Simms vit et travaille à La Seyne-sur-Mer.*

## **Jules Spinatsch**

*VIENNA MMIX, 17352/7000/36 Edition, 2009*

Impression jet d'encre sur papier photographique  
demi-mat (36 tirages + 1)

31,7 x 42 cm (chaque)

Galerie Luciano Fasciati, Chur et Blancpain Art  
Contemporain, Genève

Depuis 2003, Jules Spinatsch développe le concept de *Surveillance Panorama*. Il a désormais réalisé, à ce jour et dans ce cadre, quatre projets. Le dernier en date, l'enregistrement du Bal de l'Opéra à Vienne, a fait l'objet de la construction d'un panorama circulaire composé de 17352 images, installé sur la Karlplatz de Vienne en automne 2010. La totalité des images qui le composent fut captée pendant la soirée dudit bal par deux caméras de surveillance télécommandées, enregistrant l'événement de manière arbitraire et sur un mode mécanique. Ces images ont ensuite été réagencées dans l'espace en suivant l'ordre chronologique de leur prise de vue. Ce processus permet au photographe et aux sujets de s'affranchir de la dimension intentionnelle de l'acte photographique comme d'en révéler la dimension voyeuriste. Cette méthode place le spectateur au cœur de l'événement, par la scène ou par ses coulisses, et en révèle les détails les plus intimes – ce procédé accordant par ailleurs un mode de temporalisation à la prise de vue, dans son étendue. Le temps est remonté par l'espace photographique, qui assume de ce fait l'archive dans l'événement de sa durée.

Pour l'exposition *L'Institut des archives sauvages*, Jules Spinatsch présente l'édition *VIENNA MMIX, 17352/7000/36*, qui regroupe dans une boîte 36 images et une *timetable* (une représentation fragmentée de l'espace en fonction du temps d'enregistrement des caméras).

*Jules Spinatsch vit et travaille à Zurich et Vienne.*



## Tatiana Trouvé

*Module d'attente (vert)*, 2002

Plexiglas, skaï, fer, mousse, bois, chaîne HiFi et bande son  
187 x 165 x 80 cm

n° d'inventaire : FNAC 05-778 (1)

Collection Centre national des arts plastiques

Dépôt MAC Lyon

*Annexe des modules d'attente*, 2003

Bois, plexiglas, papier, encre

187 x 165 x 80 cm

n° d'inventaire : FNAC 05-778 (2)

Collection Centre national des arts plastiques

Dépôt MAC Lyon



Tatiana Trouvé décrit son *Bureau d'Activités Implicites* (B.A.I.) comme « une matrice qui permet l'engendrement de systèmes multiples de création et de réflexion à travers la construction d'espaces consacrés à l'élaboration même d'un travail ». Déploiement de la pensée de l'artiste dans l'espace, le B.A.I. regroupe et classe, donne à voir et à entendre la face invisible de l'acte créateur. Cette vaste entreprise d'archivage associant différents modes de vie à différents modes d'existence des idées est aussi un laboratoire des temps, dont les différents modules peuvent être compris comme autant d'appareils de capture. Dans sa forme la plus aboutie, le B.A.I. compte treize modules dont le contenu spécifique peut être visible de manière partielle ou totale. Sa structure adopte une organisation bureaucratique à travers une répartition en plusieurs secteurs attachés à des domaines d'activités spécifiques. Le *Module d'attente*, comme l'indique son nom, explore un temps a priori aussi improductif qu'inexpressif, qui pourtant compose la « moitié discrète » de l'existence de l'artiste : l'attente. L'enregistrement de temps d'attente a fourni les éléments d'une sonothèque portant mention des dates et des lieux, dont les éléments furent rangés à l'intérieur d'une *Annexe* (studio et archives sonores) en compagnie d'un ordinateur et d'un graveur CD. Ces enregistrements furent ensuite retravaillés, coupés, remontés, étirés, compressés pour être joués sous forme d'une musique sans qualités dans le *Module d'attente*, prêt à accueillir le corps d'un auditeur, seul, dans différentes postures.

*Tatiana Trouvé vit et travaille à Paris.*

## **Patrick Van Caekenbergh**

*De Kakstoel* [La chaise percée], 1993

Technique mixte

235 x 115 x 80 cm

Collection Frac des Pays de la Loire

*Lehrmittelverlag*, 1992

Technique mixte et collage sur toile en linoleum

150 x 133 cm

Courtesy Galerie In Situ Fabienne Leclerc, Paris

INSTITUT SUPÉRIEUR DE PÉDAGOGIE  
**COSMOLOGIE DES SAVOIRS PERSONNELS**  
ARCHIVES ALLÉGORIQUES

*De Kakstoel* [La chaise percée] de Patrick Van Caeckenbergh documente à elle seule la plupart des préoccupations de l'artiste : labyrinthe en métaphore de sa pensée et représentation architecturale d'un art de mémoire, insectes pour ses passions de l'entomologie et de l'éthologie, lampe à alcool, tube à essai, papiers ph, flacons de produits chimiques comme éléments de laboratoire, traces de poussière en signe de vanité, schémas de représentation de la pensée d'Aristote sur l'expérience comme vérité et petites figurines le représentant en animal domestique au cœur de son « habitat-monde »... Mais plus que cela, sa forme évoque le principe du colportage qui traverse un grand nombre d'œuvres de cet artiste flamand travaillant autant pour les habitants de son village que pour des projets aux dimensions universelle. En ce sens, cette *Chaise* fonctionne comme un véritable musée portatif, aussi fragile que structuré, aussi transparent que complexe. Le collage qui l'accompagne renvoie, quant à lui, à l'édition *Abracadabra* que l'artiste a réalisée en 1992. Cet ouvrage est composé de planches illustrées et de notes liées à des œuvres antérieures. La manière dont tous ces documents sont réunis au sein d'un même objet fait immédiatement penser à une encyclopédie. Mais, ici, le savoir est plus proche de la légende que de l'information scientifique. Toute l'œuvre de Patrick Van Caeckenbergh est constituée à la manière d'une archive de la connaissance, mais sous ses mains et dans sa pensée, elle se transforme en allégorie.

*Patrick Van Caeckenbergh vit et travaille à Saint-Kornelis-Horebeke, Belgique.*

## Franz Erhard Walther

*I Werksatz*, 1963- 1969

Matériaux divers, tissu, bois étagères

Dimensions variables

Collection [mac]musée d'art contemporain, Marseille

*From Sternenstaub n°19, Soirée at the apartment of Jörg Immendorff and Chris Reinecke. Charlotte Moorman and Name June Paik are acting with « 100 m long line » and « Rice-piece » of 1963. Düsseldorf, 1966, 2011*

*From Sternenstaub n°20, demonstration of workpieces at Galerie Aachen, Aachen, September 1966, 2011*

*From Sternenstaub n°21, demonstration of workpieces at Galerie Aachen, September 1966, 2011*

*From Sternenstaub n°22, with Sigmar Polke performing « Elfmeterbahn » of 1964 at the Assembly hall of the Kunstakademie Düsseldorf, May 1967, 2011*

*From Sternenstaub n°23, demonstration of workpieces at the Assembly hall of Kunstakademie Düsseldorf, May 1967, 2011*

*From Sternenstaub n°24, worksituation with « Cross-Shape » of 1967 at a loft in New York, spring 1968, 2011*

*From Sternenstaub n°25, with Kasper König acting with « Elfmeterbahn » of 1964 at a loft in New York, spring 1968, 2011*

*From Sternenstaub n°26, worksituation with « Four body-weights » of 1968 at « studio f », Ulm, 1969, 2011*

*From Sternenstaub n°27, with Walter de Maria, discussion on « For Change » of 1967 at Galerie Heiner Friedrich, Munich, january 1969, 2011*

Crayon sur papier

73 x 53 x 2,5 cm (chaque)

Courtesy de l'artiste et de la galerie Jocelyn Wolff, Paris



Depuis 1963, Franz Erhard Walther développe une pratique artistique au sein de laquelle le corps occupe une place centrale. Il produit des tissus aux dessins élémentaires (rectangles, carrés, lignes, cercles, etc.) qui, selon la manière dont on s'en empare, peuvent se transformer en autant de gilets, tapis, bandes... L'individu, spectateur, acteur, invente le profil et l'usage de ces formes disponibles. Son corps développe les potentialités plastiques de ces objets sculpturaux. Mais au-delà de cette pratique de la performance, où se retrouvent des artistes croyant en une possible vertu pastorale de l'art, ce qui intrigue le plus dans ce travail est la manière dont l'artiste met en scène ces « objets », comme il les appelle. Une fois l'action passée, ils forment de véritables sculptures par leurs plis, leurs rangements, leurs superpositions, dans des tas plus ou moins ingénieux. On pense à des sarcophages, à des gisants ou à des stocks de draps pour l'armée. Une fois dépliés, ces tissus peuvent retrouver leur statut d'objets animés.

Pour parachever ce travail d'inventaire systématique, Franz Erhard Walther réalise conjointement des centaines de dessins qui reconstituent les événements et les souvenirs de sa propre vie, notamment au travers d'actions liées à ces « objets ». Ces dessins constituent le récit de son œuvre et de son existence. Certains ont été regroupés en 2008 dans un ouvrage intitulé *Sternenstaub* [Poussière d'étoiles] composé de 524 planches distinctes. La plupart d'entre eux sont réalisés de mémoire, comme si l'artiste souhaitait ouvrir à l'incomplétude et à la subjectivité sa rigueur d'archiviste, et ainsi accomplir sa passion de l'archive.

*Franz Erhard Walther vit et travaille à Fulda, Allemagne.*

**Tamara de Wehr & Joshua Burgr**

*Time Machine*, 2012

Vidéo HD, 2 x 16/9, 27'11" (en boucle)

Son stéréo, couleur, v.o. en français

Courtesy les artistes

Remerciements : Maison d'ailleurs (Marc Atallah)

Co-production Villa Arson et Mike Lombardo

L'INSTITUT EDWARD MERRILL  
**FICTIONS D'ARCHIVES**  
ARCHIVES DE FICTIONS

Au sein de leur travail de collaboration, Tamara de Wehr & Joshua Burgr s'intéressent notamment aux modes et aux machines qui permettent d'enregistrer, de traduire et de diffuser des données. À l'aide de la reconfiguration des systèmes opératoires qui les organisent, ils développent des nouvelles formes et fonctions à ce matériau.

*Time Machine* est construit à partir d'extraits de films de science-fiction. Ce réagencement cinématographique convoque différents moments d'anticipation de la gestion de données (modélisation, enregistrement, consultation, etc.). Ici le montage permet de mettre en jeu simultanément des opérations de traitement d'informations dans de nombreux espaces-temps passés, présents et futurs. Si les films sélectionnés ont été réalisés à différents moments de l'histoire du cinéma, il ne s'agit pas d'effectuer une archive exhaustive de ceux-ci à travers une thématique, mais de voir comment l'archive est le vecteur de la création de formes dans un environnement réel ou fictif qui reste à saisir voire à venir. Bien que généralement ces films de science-fiction ont pour toile de fond la perspective de la fin du monde, *Time Machine* n'envisage pas la création d'une archive comme une réponse à la disparition de l'humanité mais comme un moyen de configurer des mondes à venir.

Ce film fut réalisé sur une proposition de *L'Institut des archives sauvages*.

*Tamara de Wehr vit à Fully et travaille à Lausanne (Suisse).  
Joshua Burgr vit et travaille à Cheyenne Mountain (USA).*

**directeur général** Yves Robert  
**directeur du centre national d'art contemporain** Éric Mangion  
**chargée du suivi des expositions** Alexandra Fouillade  
**régisseur** Patrick Aubouin  
**chargé de communication** Michel Maunier  
**responsable du service des publics** Christelle Alin  
**chargée des publics et du suivi des éditions** Céline Chazalviel  
**chargé de mission recherche** Cédric Moris Kelly  
**stagiaire** Aleksandra Stanczak

**équipe montage** Fahd Ben Ghorbal, Alexia Blondio, Vincent Guiomar, Magali Halter-Ambrosi, Mamadou Kébé, Mathieu Schmitt et Eve-Melissa Traore

**équipe médiation** Raphaël Emine, France Gayraud, Qingmei Yao, Sarah Maisonobe, Aleksandra Stanczak et Agathe Wiesner

**contact presse** 04 92 07 73 91 - communication@villa-arson.org

**contact service des publics** 04 92 07 73 84 - servicedespublics@villa-arson.org

**remerciements** Les artistes, Blancpain Art Contemporain (Genève), Diane Blondeau, CAPC Musée d'art Contemporain (Bordeaux), Centre national des arts plastiques (Paris), Anne-Laure Chamboisier, Thierry Chiapparelli, Collection CYPANGA (Paris), Yoon Ja & Paul Devautour, Galerie Luciano Fasciati (Chur), Fonds cantonal d'art contemporain, République et canton de Genève, Fonds régional d'art contemporain des Pays de la Loire, Fonds régional d'art contemporain Provence-Alpes-Côte d'Azur, Collection Frey, Grande Finale (Freland), Studio Gander (Londres), gb agency (Paris), Galerie Ghislaine Hussenot (Paris), IDEA collection (Mons), Galerie In Situ Fabienne Leclerc (Paris), Galerie Jousse entreprise (Paris), Jérôme Joy, Emilia Kabakov, Kunstmuseum Solothurn (Solothurn), MAC/VAL, Arnaud Maguet, Maison d'ailleurs (Marc Atallah), Mike Lombardo, Guy Morel, Ginette Moulin & Guillaume Houzé, Musée d'art contemporain de Lyon, Musée d'art moderne de Saint-Etienne, Marie-Christine Pailhas, Sonia Tricot, Galerie Michel Rein (Paris), Galerie Sultana (Paris), Timothy Taylor Gallery (Londres), Galerie Barbara Thumm (Berlin), Galerie Aline Vidal (Paris), Ute Vorkoeper, Suzanne Walther, Galerie Jocelyn Wolff (Paris), Galerie David Zwirner (New York).

— HEAD  
HAUTE ÉCOLE D'ART ET  
DE DESIGN GENEVE  
GENEVA UNIVERSITY  
OF ART AND DESIGN

**FNSNF**  
FONDS NATIONAL SUISSE  
DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

**ecav**  
école cantonale d'art du valais  
schule für gestaltung wallis



Partenaire média : La Strada

Le Centre national d'art contemporain est ouvert tous les jours de 14h à 18h. Fermeture le mardi. Entrée libre.

Villa Arson 20 avenue Stephen Liégeois F- 06105 Nice cedex 2  
tél. +33 (0)4 92 07 73 cnac@villa-arson.org www.villa-arson.org

La Villa Arson est un établissement public administratif sous tutelle du ministère de la Culture et de la Communication. Elle reçoit le soutien du Conseil général des Alpes-Maritimes, de la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur et de la Ville de Nice.

La Villa Arson fait partie du réseau BOTOX[S] - www.botoxs.fr et de dca association française de développement des centres d'art - www.dca-art.com et de l'ANDEA association nationale des écoles d'art - www.andea.fr