

GALERIE  
CHANTAL CROUSEL

# Dominique Gonzalez-Foerster

REVUE DE PRESSE | SELECTED PRESS

**nova**

Dans les oreilles de...

# Dans les oreilles de... Dominique Gonzalez- Foerster

par Isadora Dartial

publié le 08/10/2021 à 00:00 - Mis à jour le 08/10/2021 à 19:36



Isadora Dartial  
*Dans les oreilles de... Dominique Gonzalez-Foerster*  
Radio Nova, October 8, 2021  
<https://cutt.ly/qE5XOEO>

## L'artiste expérimentale nous ouvre un nouvel espace.

Artiste de visions et d'apparitions, elle nous invite cette fois à une immersion. Bienvenue, non pas dans sa chambre mais dans ses oreilles...

Dominique Gonzalez-Foerster cultive cette liberté depuis plusieurs décennies. Avec Philippe Parreno et Pierre Huygues, ils ouvrent la voie de l'expérimental.

Lauréate du prix Marcel Duchamp au début des années 2000, elle invite le spectateur à se mouvoir dans des espaces, qu'ils soient physiques, ses chambres, ou oniriques, ses apparitions.

Une vision, des visions dans lesquelles les musiques ne sont jamais loin. De Christophe à Bashung en passant par Arto Lindsay, les musiciens sont aussi ses compagnons de route. De la musique, il est également question dans son exposition "La Chambre Humaine & la Planète Close" à la Galerie Chantal Crousel à Paris, deuxième volet d'une série initiée à Vienne et qui se poursuivra à la Serpentine Gallery de Londres.



## Tracklist

Alain Bashung – Madame rêve	Kurt Weil, Lotte Lenya – Ach, Bedenken Sie
CAN – Vitamin C / She Brings The Rain	Billie Eilish – Not My Responsibility
Serge Gainsbourg – L'homme à tête de chou	Malik Djoudi – 2080
Patti Smith – Gloria (In Excelsis Deo)	Exotourisme – Pangea
Stéphanie De Monaco – Comme un Ouragan	
LKJ – Want Fi Goh Rave / Reality Poem	
Christophe – L'interview	
Alain Bashung – Aucun express	
Perez – Ticket / Gamine	
Exotourisme – Tornado Alley	
Cat Power – What Would the Community Think	
The White Stripes – Jolene	
L.Cherubini – Médée AcTE 3 "E ché io sono" Medea par Maria Callas	
Claude Debussy – La Chûte de la Maison Usher	
Bernard Hermann – Wuthering Heights Prologue	
Arto Lindsay – Seu Pai	
Léonard Cohen – Almost Like the Blues	



# Numéro



## Dominique Gonzalez-Foerster, l'artiste aux mille métamorphoses

ART 24 SEPTEMBRE 2021

Dans ses trois nouvelles expositions, à la Sécession Vienne cet été, actuellement à la galerie Chantal Crousel à Paris et prochainement à la Serpentine Gallery de Londres, l'artiste française convoque les multiples héros et héroïnes qui jalonnent son panthéon personnel, célébrant le retour au collectif et à la vie après la pandémie. L'occasion de découvrir une figure inclassable de l'art contemporain, où elle défend œuvre après œuvre sa vision holistique de la création.

Par Eric Troncy .



Vue de l'installation "Volcanic Excursion (A Vision) [2021]" de Dominique Gonzalez- Foerster, au palais de la Sécession, Vienne (2021). Photo : Oliver Ottensschläger

**Au palais de la Sécession de Vienne, Dominique Gonzalez-Foerster a présenté cet été l'extraordinaire premier opus d'un projet**, qui se poursuit, cet automne, à la galerie Crousel à Paris, et se prolongera en 2022 à la Serpentine Gallery de Londres. Elle y convoque 235 héroïnes et héros de son panthéon personnel, des *"amis inspirants, non-binaires, trans, queers, fluides, hybrides, lesbiennes, gays, pan, humains et non-humains, d'aujourd'hui et d'autrefois"*, dans un dispositif spectaculaire qui place le spectateur au centre de cette *"belle foule joyeuse, presque lyrique, comme une marche, une manifestation, une excursion... avec Loïe Fuller et le sous-commandant Marcos, Leslie Feinberg et Kathy Acker, Typhoeus et Rosa Luxemburg, Chico Mendes et Marielle Franco, Angela Davis et ma fille Ryo... et bien d'autres encore"*, dit-elle. Dominique Gonzalez-Foerster, née à Strasbourg en 1965, vit à Paris et à Rio de Janeiro. À Vienne déjà, en 2015, pour les 176 mètres carrés du rideau qui protège la scène de l'Opéra, elle avait conçu une œuvre spéciale : elle y reprenait la célèbre photographie montrant la peintre Helen Frankenthaler posant assise sur le sol de son atelier, en jouant elle-même le rôle de Frankenthaler.

**Au palais de la Sécession, son dispositif ressemble à une scène – circulaire**, vaste, à même le sol et matérialisée par une pelouse artificielle – avec son décor. Celui-ci est constitué d'une fresque de plus de 24 mètres de longueur sur 5 de hauteur, disposée en arc de cercle : un collage présentant un florilège de personnages dans une composition inspirée par l'œuvre du peintre mexicain Diego Rivera (1886-1957) intitulée *Dream of a Sunday Afternoon in the Alameda Central*. Ce peintre s'illustra notamment par de grandes fresques murales, dont celle-ci, réalisée en face du restaurant de l'Hôtel del Prado, à Mexico, entre 1946 et 1947 (et transférée, en 1985, dans le musée du peintre). Elle met en scène une centaine de personnages célèbres de l'histoire du Mexique mêlés à des anonymes (des vendeurs à la sauvette aussi bien que des révolutionnaires...), ainsi que **Frida Kahlo**, qui fut son épouse, et certaines de ses filles.





Détail de l'œuvre "Volcanic Excursion (A Vision)" [2021] de Dominique Gonzalez-Foerster. Courtesy of Dominique Gonzalez-Foerster

**Dominique Gonzalez-Foerster reprend à son compte l'idée même de cette scène** (dans laquelle elle inclut aussi sa fille) et, en quelque sorte, suggère au spectateur d'y prendre part en s'installant sur la pelouse où sont disposés des coussins ornés de slogans : "No justice no peace", "Eat pussy not cows", "Animals are not our use", "White silence is violence", "Queer and loving it", "There is not chocolate on Mars". Ces slogans répondent à ceux figurant sur les pancartes brandies par nombre des personnages de la fresque : "Stop Asian hate", "Grève générale", "Trans lives matter", "Skolstrejk för klimatet"... le tout offrant un panorama quasi exhaustif de toutes les causes justes du moment. Ainsi ce n'est pas pour telle ou telle chapelle que l'on prie ici, mais pour l'idée globale d'engagement individuel et la fabrique du collectif. Ce faisant, elle prend un peu à rebrousse-poil, et avec une délicieuse ironie, "l'art engagé" : elle expose l'idée même d'engagement, adressant au passage une sorte d'hommage à toutes sortes de figures magnifiques, de Louise Bourgeois à Joséphine Baker, de Klaus Nomi à Marlene Dietrich, de Pina Bausch à Rosa Luxemburg – en passant par Bob Dylan.

**Ce n'est pas pour telle ou telle chapelle que l'on prie ici, mais pour l'idée globale d'engagement individuel et la fabrique du collectif.**

**L'architecture du bâtiment de la Sécession est formée, au rez-de-chaussée,** d'une seule vaste salle rectangulaire, bordée de trois alcôves de même forme, et cet espace ouvert et démesuré offre un théâtre parfait à cette scène. L'éclairage zénithal, qui passe par les grandes baies vitrées du plafond, renforce cette idée d'extérieur et, en somme, crée un paysage plausible que l'on embrasse de manière naturelle. C'est un tableau qui prend place entre réel et irréalité, que l'artiste déclare être surgi à la place d'un rêve : *"Je me suis réveillée au milieu de la nuit et j'ai eu une vision. Nous étions près d'un petit volcan d'où émergeait une douce coulée de lave, la végétation était tropicale, il y avait des colibris et des lamas... Mon corps s'est multiplié en plusieurs apparitions, Lola Montez, Fitzcarraldo, Marilyn... [...] Une éruption de vie, de protestation, d'activisme, de désir, dans une période de contrôle, de peur, d'isolement et de temps voué aux écrans. Un moment collectif libérateur et transformateur générant un lieu, un paysage, un instant impossible à vivre seul. Une éruption collective, un lent flux de lave humaine et non humaine remplissant les rues, la mémoire, les parcs et le temps."* L'exposition viennoise de Dominique Gonzalez-Foerster s'intitule "Volcanic Excursion" et porte en effet le sous titre de "A Vision". Il faut apprécier à sa juste valeur l'usage de ce terme : une vision ne s'explique pas (sinon peut-être par la psychanalyse), et puisqu'il s'agit d'une vision, elle n'est pas précédée d'une intention consciente. L'artiste, en somme, déjoue l'idée de l'exposition comme projet et renvoie à sa propre fantaisie – un camouflet à l'heure où tout doit faire sens.



Vue de l'installation "Volcanic Excursion (A Vision)" [2021] de Dominique Gonzalez-Foerster, au palais de la Sécession, Vienne (2021). Photo : Oliver Ottensschläger

**Cette "vision" fait suite aux "apparitions" qui forment l'essentiel de l'œuvre actuelle de Dominique Gonzalez-Foerster**, et ce n'est pas un hasard si elle convoque dans son rêve Lola Montez, Fitzcarraldo et Marilyn Monroe : elle les incarne tour à tour lors d'"apparitions", justement, qu'elle organise depuis 2012, où elle met en scène des personnages célèbres. Au Centre Pompidou, à Paris, lors d'une unique soirée en 2015, elle fut tour à tour Marilyn Monroe, Sarah Bernhardt puis Maria Callas, offrant de cette dernière une incarnation stupéfiante. Dans ces apparitions, l'artiste devient le média de personnage historiques ou fictifs : Faye Dunaway dans *L'Affaire Thomas Crown* de Norman Jewison, Emily Brontë, Lola Montès dans le film de Max Ophüls, Helmut Berger dans *Ludwig – Le Crépuscule des dieux*, puis le professeur Aschenbach incarné par Dirk Bogarde dans *Mort à Venise* (les deux films de Luchino Visconti) ou encore, d'après une photo de 1922 de Man Ray, la marquise de Casati, héritière italienne bienfaitrice des arts, qui vécut au début du XXe siècle et déclara un jour : *"Je veux être une œuvre d'art vivante !"*, à qui Dominique Gonzalez-Foerster donna vie le 25 octobre 2014, à la Fondation Vuitton à Paris, dans une longue robe argentée. *"Il y a des mots que je n'aime vraiment pas : vidéo, installation, performance, expliquait-elle alors. Je préfère les apparitions, les fantômes, les projections."* Aucune apparition ne fut prévue dans l'exposition viennoise, mais Dominique Gonzalez-Foerster y incarne pourtant un nouveau personnage : une des Gorgones, les trois itérations peintes par Gustav Klimt en 1902 sur le mur même des espaces d'exposition situés au sous-sol de la Sécession (les restes de cette fresque, conçue pour une exposition temporaire, sont toujours visibles au sous-sol).

***“Nous rêvions de visages, de peau, de corps, de contacts, de groupes, de foules sans masque”***

**On peut passer des heures dans cet environnement où Dominique Gonzalez-Foerster a multiplié les détails et les personnages**, chacun nous renvoyant à sa biographie, tandis que leur réunion offre des possibilités infinies de récits. Cette fresque extravagante est assurément un portrait en creux de l'artiste fait d'individus qui, par leur œuvre ou leur présence, ont imprimé son existence. Elle est aussi une invitation à prendre part à cette foule, une invitation au collectif après l'obligation d'isolement. *“2020-2021 : nous avons été contraints de rester dans nos chambres, devant nos écrans, craignant un virus inconnu couplé à des décisions nécropolitiques divisant nos forces, nos désirs, nos expériences, nos chansons, nos perceptions et nos plaisirs, ce qui a généré un profond désir d'espace collectif et de rencontres fortuites. Nous rêvions de visages, de peau, de corps, de contacts, de groupes, de foules sans masque”*, dit Dominique Gonzalez-Foerster, qui annonce un “Sensodrome” au milieu de Hyde Park pour son exposition l'an prochain à la Serpentine de Londres.

**Dominique Gonzalez-Foerster, “La chambre humaine & la planète close”, jusqu'au 9 octobre à la galerie Chantal Crousel, Paris 3e.**





LE 20/09/2021

## Dominique Gonzalez-Foerster : "J'ai aussi des amitiés non humaines"

▶ ÉCOUTER (55 MIN)



À retrouver dans l'émission

**AFFAIRES CULTURELLES** par Arnaud Laporte

Inclassable et pourtant immédiatement identifiable, l'œuvre de Dominique Gonzalez-Foerster métabolise les formes et transforme notre regard. Au micro d'Arnaud Laporte le temps d'un entretien au long cours, la plasticienne nous immerge dans son laboratoire.



Dominique Gonzalez-Foerster • Crédits : Giasco Bertoli

Arnaud Laporte

*Dominique Gonzalez-Foerster : "J'ai aussi des amitiés non humaines"*

France Culture, September 20, 2021

<https://cutt.ly/DEzvWGK>

Lauréate du prix Marcel Duchamp en 2002, artiste phare sur la scène de l'art à l'échelle nationale et internationale, Dominique Gonzalez Foerster pratique l'éparpillement artistique depuis près de quarante ans. Elle qui se dit touriste de l'espace n'a de cesse de nous immerger dans ses mondes, traversés par de nombreuses disciplines et des références multiples. Cette fois, c'est pour "*La Chambre humaine & planète close*" qu'elle nous embarque, titre de son exposition à la Galerie Chantal Crousel jusqu'au 9 octobre. On la retrouvera également sur les planches dès le 9 novembre pour le spectacle "*Le jour ce rêve*" avec Jean-Claude Galotta et Rodolphe Burger.

## L'art comme point de rencontre à géométrie variable

C'est à l'école des Beaux-Arts de Grenoble, alors l'un des terreaux de l'ébullition et de l'utopie culturelle de la ville, que Dominique Gonzalez-Foerster fait ses armes. Avec Philippe Parreno, Véronique Jourmard, Bernard Joisten, Pierre Joseph et d'autres, elle prend part à ce que la critique a appelé « la bande de Grenoble », c'est à dire le petit groupe d'artistes qui a façonné l'art hexagonal des années 1980 et 1990 par sa manière de rendre l'espace de l'exposition poreux, chahuter la notion d'auteur et faire des relations sociales des formes artistiques.

“ Je pensais un peu naïvement que toutes les villes étaient comme Grenoble. J'ai réalisé qu'en fait il y avait quelque chose de très particulier, c'est à dire une espèce d'assemblage à la fois scientifique, culturel, mais aussi géologique avec ce cirque de montagnes.

La lauréate du prix Marcel Duchamp en 2002 a su se créer un nom sur la scène internationale de l'art contemporain mais n'hésite pas à le mêler à ceux autres lors de ses nombreuses collaborations. Elle a notamment dessiné une maison pour un collectionneur japonais, filmé des vidéos accompagnant les concerts de Christophe puis de Bashung avec Ange Leccia, ou encore designé les boutiques Balenciaga avec Nicolas Ghesquière. Elle est aussi très proche d'Enrique Vila-Matas, elle nous en dit plus à son propos :

“ Il est devenu à un moment donné ma boussole. C'est à dire qu'il me donnait beaucoup d'indices, sans forcément le savoir [...] J'ai l'impression qu'il n'écrit qu'un seul livre, comme j'ai l'impression que Philippe Parreno et moi on ne fait qu'une seule exposition.

Chez Dominique Gonzalez-Foerster, la rencontre se joue aussi entre les disciplines et les médiums, au sein même de ses œuvres. Son travail est hybride, à la croisée de la vidéo, de la photo, de l'installation, de l'architecture et du design. Littérature et cinéma, notamment de science-fiction, y sont souvent convoqués. Quant à l'expérience du spectateur ou de la spectatrice, elle s'en trouve toujours bouleversée.

## La conquête des espaces

Dans l'œuvre de Dominique Gonzalez-Foerster, l'exploration des médiums se conjugue avec l'exploration des espaces. Des chambres d'abord, dans des installations dont les objets sont comme des signes ou des indices sur l'intimité de l'habitant, puis des espaces-temps dans des films tournés aux quatre coins du monde, jusqu'à l'espace intergalactique dans des spectacles synesthétiques et futuristes à la fois. Le voyage est au cœur de son travail, il est à la fois une thématique, un mode de vie et un imaginaire. Ses œuvres forment ainsi un archipel hétéroclite au sein duquel elle pratique l'éparpillement artistique.

“ *J'ai été une voyageuse géographique et je suis devenue une voyageuse temporelle*

“ *"Exotourisme" c'est notre projet musical. Et puis, c'est aussi tout un ensemble de pensées sur les autres mondes et sur tout ce qui est non humain. Je pense qu'en ce moment aussi, dans notre changement de rapport à toutes les formes de vivant, la question du non humain prend une place très importante.*

A partir de 2012 et jusqu'en 2014, Dominique Gonzalez-Foerster relocalise sa conquête des espaces dans son propre corps via ses seize « apparitions ». Tour à tour, elle incarne Edgar Allan Poe, Ludwig II, Lola Montés, Scarlett O'hara, Bob Dylan, Fitzcarraldo ou Emily Brontë, au fil de différents lieux et contextes où elle expose et intervient. Cet exercice de transformations physiques et mentales trouve son point d'orgue dans la réalisation d'un opéra qui les rassemblent tous : QM.15, présenté en 2015 à l'occasion de son exposition monographique « 1887-2058 » au Centre Pompidou.

L'espace de l'exposition enfin constitue pour elle un terrain de jeu inépuisable. Du Turbin Hall de la Tate Modern au Centre Pompidou, en passant par de très nombreuses biennales et institutions, Dominique Gonzalez-Foerster se met en scène et joue très souvent le rôle de curatrice.

“ *Chaque fois que quelque chose me paraît encadré et défini, j'ai envie d'autre chose. Il y a des phases où le médium exposition me happe de nouveau. Je vois des choses possibles. Et puis, le plus souvent, j'essaye de trouver la sortie.*

### Ses actualités :

- Spectacle **"Le jour ce rêve"** avec Jean-Claude Galotta, Rodolphe Burger et Dominique Gonzalez-Foerster actuellement en tournée à partir du 9 novembre.
- Site de l'artiste : [ici](#)

### Sons diffusés pendant l'émission :

- Philippe Parreno dans Affaires Culturelles le 23 décembre 2020.
- Enrique Vila-Matas dans Affaires Culturelles le 14 mai 2020.
- "Tornado Alley" du groupe Exotourisme de Dominique Gonzalez-Foerster et du musicien et interprète Julien Perez. EP de deux titres sorti en 2019 sur le label The Vinyl Factory.
- "Raconte Une Histoire" de Christophe sur l'album live "Olympia 2002".

Arnaud Laporte

*Dominique Gonzalez-Foerster : "J'ai aussi des amitiés non humaines"*

France Culture, September 20, 2021

<https://cutt.ly/DEzvWGK>



# Le Monde

## Sélection galleries : Prune Nourry chez Daniel Templon, Emanuel Proweller chez Vallois et Dominique Gonzalez-Foerster chez Chantal Crousel

A voir cette semaine : une invitation à voir l'invisible en hissant le toucher au-dessus des autres sens ; une figure solaire de l'Art moderne exhumée de l'oubli ; la chambre des rêves d'une plasticienne.

Par Philippe Dagen et Emmanuelle Lequeux

### Dominique Gonzalez-Foerster Galerie Chantal Crousel



Vue de l'exposition de Dominique Gonzalez-Foerster, « La Chambre humaine et la planète close », à la Galerie Chantal Crousel. DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER/ADAGP, PARIS (2021).

Emmanuelle Lequeux

*Sélection galleries : Prune Nourry chez Daniel Templon, Emanuel Proweller chez Vallois et Dominique Gonzalez-Foerster chez Chantal Crousel*

Le Monde, October 2, 2021

<https://cutt.ly/bEFoDIc>

Elle a eu tant d'avatars... Dominique Gonzalez-Foerster s'est tour à tour grimée, jusqu'à la transmutation, en Lola Montez, en Louis II de Bavière, en Marilyn Monroe, en Fitzcarraldo. C'est en gorgone méduse que la plasticienne apparaît aujourd'hui, clone hypnotique d'un personnage droit sorti d'une fresque de Klimt : et la voilà plus difficile à saisir que jamais. « *Ces personnages, pour moi, travaillent à la lisière de ce qu'est l'œuvre d'art* », explique celle qui s'est faite aussi scénographe, chanteuse, adepte de la réalité virtuelle. Son exposition, qui nous fait entrer aussi dans l'une de ses chambres, comme on s'infiltré dans le rêve d'un autre, fourmille de ces éclats de personnalités : troublant ego-système... **E. L.**

¶ « La Chambre humaine et la planète close ». Galerie Chantal Crousel,  
10, rue Charlot, Paris 3<sup>e</sup>. Jusqu'au 9 octobre  
[Crousel.com](http://Crousel.com)



arte

Partager

un vidéocollage de  
dominique gonzalez-foerster

07:05 07:36

Blow up - James Spader par Dominique Gonzalez-Foerster

La cinéaste et plasticienne Dominique Gonzalez-Foerster revient dans Blow up pour nous parler de James Spader, l'acteur principal de *Crash...*

Producteur/-trice :	Camera Lucida Productions	Auteur :	Luc Lagier
		Pays :	France
		Année :	2020

**Inrockuptibles**

# Dominique Gonzalez-Foerster : l'exposition comme hallucination

**Dans le cadre de SYNESTHESIA, challenge Instagram autour des artistes de la Collection de la Fondation Louis Vuitton, Les Inrocks vous propose la relecture 3.0 d'un artiste incontournable.**

Vous n'avez rien vu, chez Dominique Gonzalez-Foerster. Vous n'avez rien vu, car l'habituelle perception, la froide, la rationnelle, la rétinienne, ne saurait suffire à rendre compte de ses expositions. Ainsi, vous n'avez rien vu, mais vous l'avez rêvé, halluciné, ressenti ; vous vous êtes senti traversé et transpercé, de présences d'abord, de spectres et de revenants, d'avatars et de personnages de fiction également, qui d'ordinaire habitent les livres et les écrans, et puis il y a eu cette moiteur, ces lumières, d'une aube boréale ou du soleil déclinant d'une région tropicale.

Et pourtant, Dominique Gonzalez-Foerster est bien une artiste de l'exposition, et à ce terme, elle y tient. Certes, elle met en scène, au cœur de l'institution, dans ces espaces sans ombres retirés du réel qui palpite, bruisse et transpire des chambres, des panoramas, des jardins, des bibliothèques secrètes, des passages dérobés, des corridors labyrinthiques, et parfois même des opéras. Mais voilà, pour comprendre ces « espèces d'espaces », tels que les aurait certainement qualifiés l'écrivain Georges Perec, il faut resituer son travail dans une histoire.



© Adagp, Paris, 20...[année d'autorisation], © Fondation Louis Vuitton / Giasco Bertoli

## La décennie 90s : l'exposition en question

Et plus précisément, ce chapitre hexagonal de l'histoire de l'art qui la vit émerger, au tournant des années 1990 ou juste un peu avant l'avènement de la décennie, aux côtés de ses frères d'armes : Pierre Huyghe et Philippe Parreno. Tous trois étudient à Grenoble, à l'Ecole du Magasin où ils se rencontrent. Tous trois vont réinventer l'exposition comme un espace poreux, lieux interstitiels où transitent l'artiste-producteur et son public-activateur ainsi que les fictions pluridisciplinaires qu'ils y tissent.

En 1998, ils exposent ensemble au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris et la déambulation se construit comme un enchaînement successif d'œuvres, à la manière dont on parle de montage au cinéma, où prévaut le paysage d'ensemble, immersif et fictionnel, dispositif en attente d'activation par les corps qui viendraient là y vibrer et rester, le temps de se laisser fondre à leur tour au récit – pas de cartels, pas de catalogue, pas d'auteurs.



## Portrait de l'artiste en exploratrice des dimensions parallèles

C'est certainement chez Dominique Gonzalez-Foerster que la thématique du voyage et de la traversée est la plus présente, elle qui plonge dans les œuvres de fiction pour en extraire ses personnages, les ramener et les réactiver sur une scène, la sienne, celle qu'elle nous offre en partage. Chez cette lectrice de JG Ballard, Jean Genet, Virginia Woolf ou Roberto Bolano, qui préfère par ailleurs laisser planer le mystère sur ses œuvres, rétive à l'exercice explicatif de l'interview, l'un des exemples les plus frappants, ou du moins le plus exubérant, est sans doute son opéra, wagnérien par la démesure et les ambitions d'ubiquité.



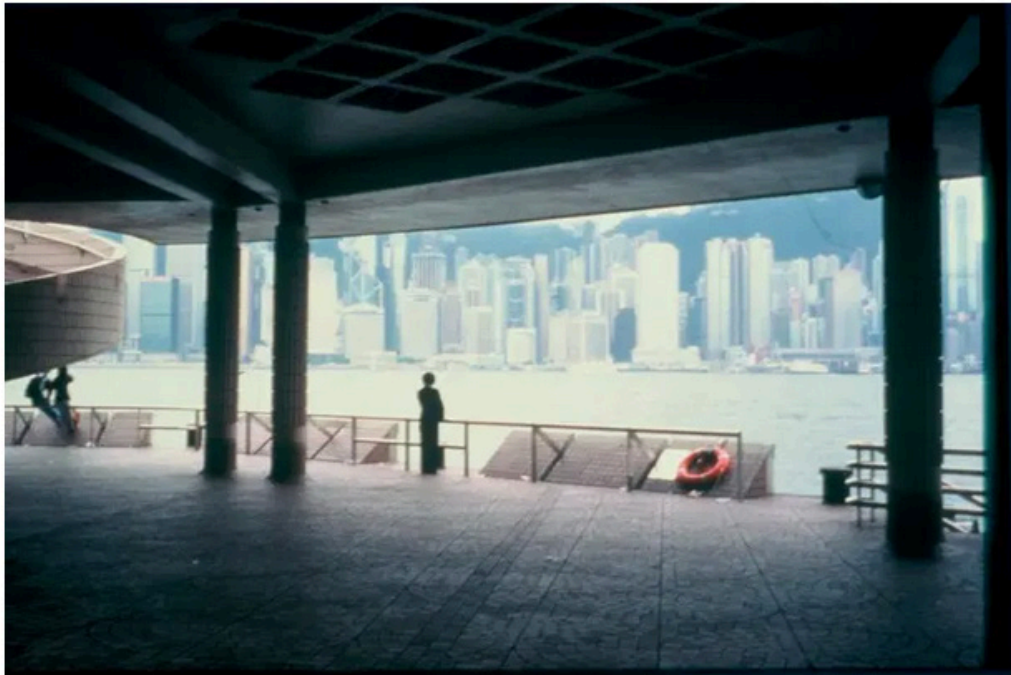
© Adagp, Paris, 20...[année d'autorisation], © Fondation Louis Vuitton / Giasco Bertoli

A partir de 2012 et jusqu'en 2014, Dominique Gonzalez-Foester réalise seize apparitions, au fil de différents lieux et contextes où elle expose et intervient. Ces apparitions, de personnages comme Edgar Allan Poe, Ludwig II, Lola Montez, Fitzcarraldo ou Emily Brontë, c'est elle qui les incarne, et les habite, prélude à la réalisation d'un opéra qui les rassemblerait tous – ce sera QM.15, présenté en 2015 à l'occasion de son exposition monographique 1887-2058 au Centre Pompidou.

## Les « Chambres », des théâtres sans acteurs

Exploratrice du vortex entre réel et fiction, ces personnages prenant parfois même la forme d'hologrammes, le voyage se passe néanmoins tout autant d'eux, ces présences de chair ou demi-chair, ces incarnations fuyantes suspendues à la mémoire des uns et des autres, à la bonne volonté d'en conserver le souvenir fuyant. Alors, ce sont leurs vestiges matériels, leurs accessoires pour ainsi dire, qui se chargent de les faire vivre, à la manière de silencieuses incantations.

Ce principe est celui qu'elle explore au cours de la première partie de sa vie, au fil de ce qui reste peut-être l'une des parties les plus connues, et aimées, de son travail : les « Chambres ». A propos de ce travail entrepris dès 1988, l'artiste a coutume d'expliquer qu'il s'agit de débuts d'exposition et d'émotions -à l'instar de ceux que réalise, chez soi, n'importe qui plaçant un poster, un objet, un bibelot- devenant alors, à l'intérieur du musée, des expositions dans l'exposition et les demeures de ses personnages électifs.



© Adagp, Paris, 20...[année d'autorisation], Courtesy Esther Schipper, Berlin

## Filmer les paysages, incarner le tropicalisme

Plus tard, à partir de la fin des années 1990, les « Chambres » trouveront leur prolongement naturel dans ces espaces capturés dans une autre boîte, dans un autre espace-temps, qu'est le cinéma. Dominique Gonzalez-Foerster est indissociablement artiste et réalisatrice, et pour elle, tenter de remonter le cours du temps, passé comme futur, est inséparable de cette autre activité qu'est l'arpentage de l'espace.

Avec la trilogie « Riyo », « Central », « Plages » (1999-2001), elle plonge dans un Brésil fiévreux hanté d'une modernité brutaliste colonisée de végétaux et de voix, de signes donc, échappés d'un livre sans pages ni lecteur. Ou alors c'est Tokyo, également ville tapissée d'une épaisse couche de signes d'une modernité aussi archaïque que futuriste, que l'on aurait par ailleurs pas besoin de voir tant elle vit déjà dans l'espace mental de chacun – cette autre espace d'exposition finalement très similaire aux siens, ceux qu'elle distille et qui, dès lors, se prolongent dans la mémoire sensorielle de chacun.



## Dominique Gonzalez-Foerster : "Si vous grandissez dans un espace avec certaines règles, alors c'est votre théâtre de la mémoire"

La plasticienne Dominique Gonzalez-Foerster livre sa Masterclasse au micro de Mathilde Serrell, durant laquelle elle évoque son désir de multiplicité, ses climats, les espaces qu'elle envahit, et la nécessité de "s'éparpiller pour mieux se resserrer".



Portrait de Dominique Gonzalez-Foerster à la Tate Modern Gallery à Londres en octobre 2008 • Crédits : Carl de Souza - AFP

L'art de Dominique Gonzalez-Foerster est en perpétuel mouvement. Entre vidéos, photos, fictions, installations, elle échappe volontairement à la définition. Elle l'annonçait dès 1988 : *"Bienvenue à ce que vous croyez voir"*. Une chose est sûre, Dominique Gonzalez-Foerster est plurielle. Et ça se vérifie en cinq dates.

Mathilde Serrell

*Dominique Gonzalez-Foerster : "Si vous grandissez dans un espace avec certaines règles, alors c'est votre théâtre de la mémoire"*

France Culture, April 29, 2020

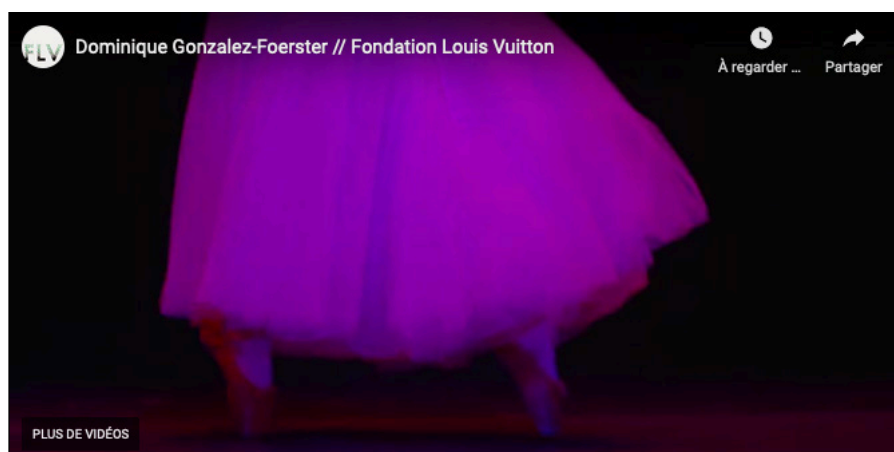
<https://cutt.ly/2nSq3b0>

En 1998, elle est une artiste à trois têtes. Avec ses comparses Philippe Pareno et Pierre Huyghe, elle réinvente l'exposition au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris. En 2002, lauréate du Prix Marcel Duchamp, elle décide de se dédoubler pour l'exposition qui lui est consacrée au Centre Pompidou, et embarque le musicien Christophe Van Huffel dans son *Exotourisme*.



En 2007, c'est sous le nom de *Dominique Gonzalez-Foerster et Cie* qu'elle présente son *Expodrome* au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris en équipée avec les musiciens Alain Bashung et Jay-Jay Johanson, et le couturier Nicolas Ghesquière.

En 2008, Dominique Gonzalez-Foerster est la première artiste française à investir le Turbine Hall de la Tate Modern de Londres. En 2015, au Centre Pompidou, elle est à la fois Lola Montès, Bob Dylan ou Véra Nabokov dans les films de ses apparitions présentés lors d'une rétrospective où les bornes chronologiques sont explosées : *Dominique Gonzalez-Foerster 1887-2058*.



Mathilde Serrell

*Dominique Gonzalez-Foerster : "Si vous grandissez dans un espace avec certaines règles, alors c'est votre théâtre de la mémoire"*

France Culture, April 29, 2020

<https://cutt.ly/2nSq3b0>

## La dispersion et le doute comme essence de la création

Dominique Gonzalez-Foerster définit sa pratique en une formule éloquente : "L'éparpillement me resserre".

“ Ça démarre toujours avec de grands doutes. Dès le départ, dès les Beaux-Arts, j'ai eu un très gros doute sur la question d'être artiste. J'avais envisagé d'être curatrice d'exposition, de penser un rapport aux œuvres, de penser un rapport aux références, un rapport à l'art comme une série de choix, un peu comme Walter Benjamin organisait ses livres en samplant des citations. Dès le début, j'ai beaucoup douté, et je n'ai pas du tout assumé l'idée du nom, de la signature. Ces doutes sont devenus une méthode, ainsi qu'une redéfinition permanente de ce que sont une œuvre ou une exposition.

## Entre la pulsion et la nécessité d'existence

“ Je pense souvent une œuvre en termes de paradoxe. D'une part, il y a son intérêt en tant que pulsion, comme invention, comme tension entre l'existence et l'envie de laisser des traces, entre l'apparition et la disparition. En même temps, les artistes sont complètement inconscients dans leur désir. Il faut réaliser que conserver des millions d'œuvres dans le monde, ça occupe des milliers de personnes. C'est un bazar fou. C'est donc à la fois une activité pulsionnelle, qui va au delà du bon sens, et une nécessité de préserver cette pulsion, et ça représente des coûts et des délires incroyables. C'est une chose insensée. Avant même de me dire "qu'est-ce que je vais faire", je me demande "pourquoi je vais le faire".

## Le théâtre de la mémoire

Avant d'y intégrer les Beaux-Arts, Dominique Gonzalez-Foerster a passé son enfance dans la ville de Grenoble, une ville laboratoire aux nombreuses propositions de mise en espace, une influence inconsciente.

“ C'est l'architecture d'une époque, un espace d'idées, d'expériences. On se rendra compte un jour que le 20ème siècle est un siècle expérimental avec des formes extrêmes. Je suis complètement persuadée que les architectures dans lesquelles on grandit ont un très grand impact sur l'organisation psychique. Il y a toutes ces histoires de théâtre de la mémoire, ces rapports à un espace où on place des expériences, des lieux, des pensées. Si vous grandissez dans un espace avec certaines règles, c'est ça votre théâtre de la mémoire. On le mémorise, et on s'identifie à un espace, à une mémoire émotionnelle.

Mathilde Serrell

Dominique Gonzalez-Foerster : "Si vous grandissez dans un espace avec certaines règles, alors c'est votre théâtre de la mémoire"

France Culture, April 29, 2020

<https://cutt.ly/2nSq3b0>

## PURPLE

### DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER'S "ENDODROME" FIRST VIRTUAL REALITY ARTWORK AT THE 58TH VENICE BIENNALE

"Let's not spoil it for people" Dominique Gonzalez-Foerster tells me when we sit down to talk about her debut virtual reality work, commissioned for the main show at year's Venice Biennale, the massive 'May You Live In Interesting Times' curated by Ralph Rugoff. Without giving too much away, 'Endodrome' is a difficult creature to pin down, within an Arsenale show that is already a menagerie of curious beasts. Seen from the outside, in many ways it sits neatly on the continuum of Gonzalez-Foerster's work, a diorama of sorts, a constructed space. But much is new and mysterious here: a séance-like event, digital headsets, and sounds and images that speak to other worlds and, yes, to interesting times.

JETHRO TURNER— *How did you start developing the work?*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER— The first step was to research. I really enjoyed reading Jaron Lanier's autobiography, where he describes all the first steps in VR, and how VR is as interesting when you enter in and out of it, and also about the frustration of working with it. It can become a really interesting space, especially when you make it free. So, the first decision was to take all the grids and guidelines off, in order to really enter a space.

JETHRO TURNER— *How did it evolve from there?*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER— 'Endodrome' is kind of a sequel to 'Cosmodrome', which is a total environment I made in 2002, which is a dark space, you enter and do a space trip, and it's about the same length. So the 'Cosmodrome' was the trip in outer space and 'Endodrome' is the inner journey. Another way to look at it is via my fascination for display techniques and devices. I studied the late 19th century, from early cinema, and pre-cinema to panoramas, and also how certain techniques like early photography suddenly became connected to Spiritism. How merging the two made it possible to have all these photographs, where you have ectoplasm and strange things happening. So photography as a new technique was not dedicated to portraiture or a presentation or recording something, but also became an experimental medium. And so I wanted to regenerate a bit of that. I really like the idea that technology can connect in another way. The idea that the most synthetic environment could also be a link to the abstract or emotional.

JETHRO TURNER— *And the spiritual too?*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER— Yes, but not only. If you think of a Hilma af Klint as a painter or Emma Kunst, I think the spiritual sometimes is an excuse to be experimental. And not the opposite. In fact, I think it's just that it opens a field for those who are disconnected from a certain representation in academic ways and it opens a possibility either into abstraction, or into new types of work. So this is one side I wanted to explore, and since I'm not a painter and for me abstraction is not so easy, I took it as a chance to explore that, which is a question that has been on my mind for a while.

Jethro Turner

*Dominique Gonzalez-Foerster's "Endodrome" First Virtual Reality Artwork at the 58th Venice Biennale*

PURPLE, July 16, 2019

<https://cutt.ly/tzbhF4x>



JETHRO TURNER— *Can you explain the sound in the piece?*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER— Because I was aware that it is such a synthetic medium I also wanted to hybridize it with something very organic, and something involving experiences I've had in the past two years, with Corine Sombrun who did the soundscape. She works on trance, a modified state of consciousness, induced by sound. I'm part of a group she's working with to experience that. And I've realized that there is a kind of analogy between this space where you're in it, and where you're still in another space. So you have a space in this space. And you have to cut off from a whole set of information. And it's replaced by a new set. And, of course, when you're in a trance you have to trust at that moment that no one will, you know, hit you from behind. I mean, we're still animal in that sense!

JETHRO TURNER— *I was fascinated by the physical space as well, because you talk about your work being a series of journeys. And one of those journeys has been your work with dioramas, and in this work you create another diorama in a way, one in which we observe people experiencing the artwork.*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER — In the beginning I was so worried about the VR experience, that it wouldn't be satisfying. So I thought I should secure the set, and my first instinct was to stage it like a séance and to provide any viewer, with or without a headset, with an interesting vision. And I must say I really like to watch it from outside. I mean, it's always nice in a film to see someone watching. It's also like looking at a Caspar David Friedrich painting ('the Wanderer above the Sea of Fog') and thinking 'what is this person looking at here?'

JETHRO TURNER— *Ralph has called the show 'May You Live In Interesting Times'. How did you feel that works as a concept and title? Were you responding to that in a way?*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER— I think it's really good he chose this title. I think the Biennale still seems super disconnected from the times we're in, and I think that art world has to change a lot. This whole travelling, flying around – it seems it's not in tune anymore. It's definitely interesting times, when you think that as humans we've destroyed so much. And we're completely unable to coexist with all the other beings on the planet. I mean I have the feeling that there is now an awareness that 'radical' artwork should also be intersectional in that way. Ralph is aware that we're in a moment of deep change, even if some of those changes are still underground. But the times we had, where it's like when you watch Mad Men, and you see people drinking and smoking, and they have a picnic and they leave all the garbage on the grass...

JETHRO TURNER— *Do you want to explore further how we can move through space in your VR work?*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER— Of course, it's just that I didn't have the time! So this is really a very first, small room that could lead to other spaces, and a series of ways to experience them. I've read Adam Thirlwell's article about Alejandro Inárritu's VR piece at Fondazione Prada. It's a piece about migrants crossing the border between Mexico and where you experience really physical elements. So I don't know what's next, I'm really curious.

JETHRO TURNER— *Within the artwork there's an element of chance, where you as an artist are allowing software to make certain decisions. And that's taking place in the contemporary moment, where airplane computers are making decisions about things and plunging themselves out of the sky.*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER— You're right it's almost a collaboration with the technology, and it's also accepting the element of chance. The audience-based aspect is very important. Which is maybe also why I like this medium – it's playing with the idea of the relation with the audience. It's because you can't be more explicit than when you see someone, the viewer with a headset. I think the image is very clear about what they're doing. In an almost caricaturish way.

Jethro Turner

Dominique Gonzalez-Foerster's "Endodrome" First Virtual Reality Artwork at the 58th Venice Biennale

PURPLE, July 16, 2019

<https://cutt.ly/tzbhF4x>

GALERIE  
CHANTAL CROUSEL

JETHRO TURNER — *Yes, the people experiencing the work in VR can look kind of silly from the outside.*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER— *Yeah they look strange. Because, you know, you have to imagine you're looking at something that from inside looks larger. But from outside it looks very small. It can be such a strange paradox.*



*Dominique Gonzalez-Foerster, Endodrome, virtual reality environment, 2019, supported by HTC VIVE Arts. Courtesy the artist.*

Jethro Turner

*Dominique Gonzalez-Foerster's "Endodrome" First Virtual Reality Artwork at the 58th Venice Biennale*

PURPLE, July 16, 2019

<https://cutt.ly/tzbhF4x>



# What to See at the Venice Biennale

From a room of mirrors to kinetic sculpture, the trends and pavilions not to miss across the city.

Since its establishment in 1895, [the Venice Biennale](#) has served as a bellwether for the international art community. Spread across the Arsenale, a former shipyard, and the Giardini, a meandering garden anchored by a central pavilion — the biannual event centers on a main showcase helmed by a single curator and features a set of national commissions, which occupy the pavilions that can be found within the two venues and sometimes in palazzos farther afield. For this year's edition, Ralph Rugoff, the director of London's [Hayward Gallery](#), was invited to curate the main space with an exhibition titled "May You Live in Interesting Times," which hints at the forward-thinking artists included within.

Across the city, artists took on a wide array of subjects, such as climate change, identity politics and technology's changing role in our lives. We combed through the offerings to round up several themes — and things worth seeing — throughout the biennale.

## Figurative Painting Is Front and Center

In "May You Live in Interesting Times," figurative painting plays a central role. An enormous, gondola-dwarfing canvas by George Condo, depicting two toasting figures, greets visitors as they enter the main hall of the Arsenale, setting the scene for the body-centric show that awaits.

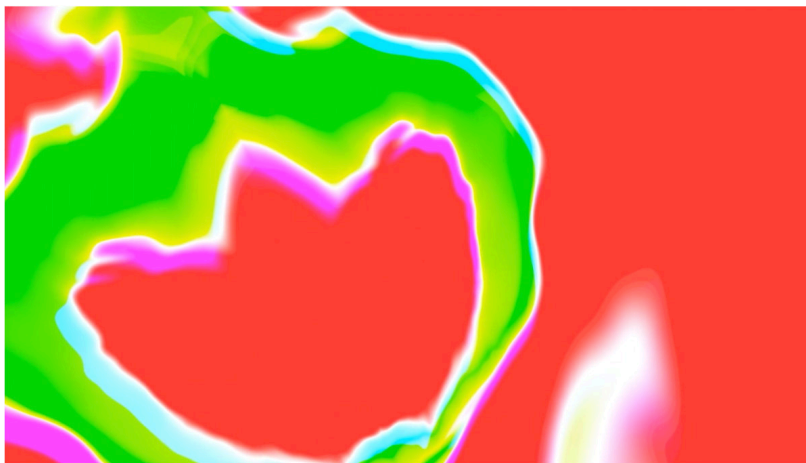
The biggest names in figurative painting are here in full force: [Henry Taylor](#), Njideka Akunyili Crosby, Nicole Eisenman and Michael Armitage among them. Their collective imagery reflects a diverse population of both real and imagined faces, which seems to echo the throngs of visitors passing by. The most compelling

representational imagery comes from the New York-based artist [Avery Singer](#), whose paintings of airbrushed wood panels include a new untitled work depicting a hyper-real C.G.I. figure covering its face with a set of acrylic nails. “I was thinking about what a photorealist image of a 3-D file would look like,” Singer says of her contribution. “The figure is a kind of language that is inseparable from technique.”

### **In Many Shows, the Artist Is Not Present**

The U.S. and British pavilions typically loom large in the Giardini — and this year is no exception. But rather than luring in audiences with over-the-top theatrics, as in the past, both pavilions feel almost mysteriously empty thanks to the understated sculptures of Martin Puryear in the U.S. pavilion and Cathy Wilkes in the British pavilion. Both minimalist presentations, composed of only a handful of found and manufactured objects, have a sanctuary-like energy that is replicated almost nowhere else in the city. Famously press-shy (and averse to overly describing their work), both artists invite the visitor to bring his or her own interpretations to the symbols and forms laid before them.

In Puryear’s discrete presentation, “Liberty,” the visitor is drawn through the Palladian-inspired architecture of the U.S. pavilion by a series of wood and metal sculptures that feel at once familiar and alien. Each piece draws special attention to the relationship between architecture and power, exemplified by “A Column for Sally Hemings” (2019), a column pierced with a cast-iron stake inspired the story of Sally Hemings.



A clip from Dominique Gonzalez-Foerster's virtual-reality environment "Endodrome" (2019). Courtesy of the artist.



### Exploring The 360° Cinema

Moving image is always a main tenet of the biennale, but this ground, video art is rarely as simple as a singular projection or screen. There are immersive theaters to be found everywhere around Venice, including [Motoyuki Shitamichi](#)'s "Tsunami Boulder" (2015-) at the Japanese pavilion, which transports passers-by to the beach by enclosing them on four sides with a black-and-white film of waves lapping the shore, or Hito Steyerl's circumambient LED presentation in the Giardini's main pavilion, which envelopes the viewer in an undersea environment with a triptych of curved, overlapping televisions suspended from the ceiling.

But the most immersive work of all is a virtual-reality piece by the artist [Dominique Gonzalez-Foerster](#). The piece, titled "Enodrome," bathes the viewer in a Technicolor mist of trippy colors and undulating erotic phantoms. "I always wonder what the art of the future will look like," Gonzalez-Foerster says. "When you read science fiction, sometimes you have these amazing descriptions of these multisensory organs or of these holographic artworks, so I must say I've always had this kind of speculative attraction toward new possibilities."

### Investigations with Sculpture in Motion

Video isn't the only moving-image experience available at this year's biennale. There also seems to be a surge of artists interested in kinetic sculpture and the way that motion can animate a form. In one room of the Giardini's main pavilion, curated by Rugoff, the viewer's senses are attacked on all sides, first by [Shilpa Gupta](#)'s untitled security gate, which swings back and forth on its hinges, hitting a wall with a gut-wrenching clang, and then by a lifelike motorized cow by the singularly named artist Nabuqi, which infinitely chases itself in a circle on a set of toylike rails. The motions become more frantic when you encounter one of the several holograms in "May You Live in Interesting Times,"

including “L’Ange du Foyer (Vierte Fassung),” a flailing angel by the Berlin-based artist Cyprien Gaillard, which whirls ad nauseam in the dark, projected in what appears like midair.

### **Investigations with Sculpture in Motion**

Video isn’t the only moving-image experience available at this year’s biennale. There also seems to be a surge of artists interested in kinetic sculpture and the way that motion can animate a form. In one room of the Giardini’s main pavilion, curated by Rugoff, the viewer’s senses are attacked on all sides, first by [Shilpa Gupta’s](#) untitled security gate, which swings back and forth on its hinges, hitting a wall with a gut-wrenching clang, and then by a lifelike motorized cow by the singularly named artist Nabuqi, which infinitely chases itself in a circle on a set of toylike rails. The motions become more frantic when you encounter one of the several holograms in “May You Live in Interesting Times,” including “L’Ange du Foyer (Vierte Fassung),” a flailing angel by the Berlin-based artist Cyprien Gaillard, which whirls ad nauseam in the dark, projected in what appears like midair.

The concept of kinetic theater is fully realized in the Belgian pavilion, where collaborators Jos de Gruyter and Harald Thys have mounted “Mondo Cane,” an installation of mannequin-size figures that execute a series of daily tasks — painting, knitting, kneading — in disjointed, robotized concert. Perhaps the most arresting presentation of all is found in the red-lit basement of the Russian pavilion, where the set designer Alexander Shishkin-Hokusai has mounted his own plywood homage to the State Hermitage Museum, replete with a leaping, faceless audience that is triggered every five minutes by a centralized motor. “Sometimes you can feel lonely in the museum — just you and the piece of art,” Shishkin-Hokusai says. “The kinetic aspect of this work helps alleviate that feeling and also alludes to the way one sometimes gets the desire not just to look at a work but jump inside it.”

### **Collaboration Is Everywhere**

This year’s biennale feels especially flush with creative partnerships and duos. In “May You Live in Interesting Times,” the artists Sun Yuan and Peng Yu partnered on a robotic paint brush

(previously on view at the Guggenheim), which hypnotizes audiences with its obsessive strokes. In the Brazilian pavilion, Bárbara Wagner and Benjamin de Burca worked together on “Swinguerra” (2019), a video and complementary static image set that celebrates the competitive world of *swingueira*, a hybrid dance style originating from the sports courts of Recife, Brazil, where large groups practice motions that conjure samba’s fluidity, house’s rhythms and the neat, coordinated rows of square dancing. Pulsing throughout the space, the pseudo-documentary highlights the joy of group synchronicity and friendly competition.

“In some ways, art is always a collaborative process,” says [Korakrit Arunanondchai](#), who is showing in the main pavilion of the Arsenale with his collaborative partner of six years, [Alex Gvojic](#). “There is an obsession in the art market to pinpoint authorship, but in reality, ideas are always shared.” Arunanondchai and Gvojic’s piece, “No history in a Room Filled With People With Funny Names 5” (2018), certainly embodies this philosophy: It brings together a fictional narrative of boys playing in a cave, footage of Arunanondchai’s grandparents and the artists’ regular third partner and performer, Boychild, and the myth of ghost cinema where Thai spiritualists conjure projections in the jungle. “I think when we started working together, there was more of a desire to stake out one’s territory,” Gvojic admits. “With every project, though, I’ve felt that ego trip disappear. When working together, you realize that the best thing for the work is to actually let go of control and make space for everyone to have creative freedom.”

### **A Home for Art**

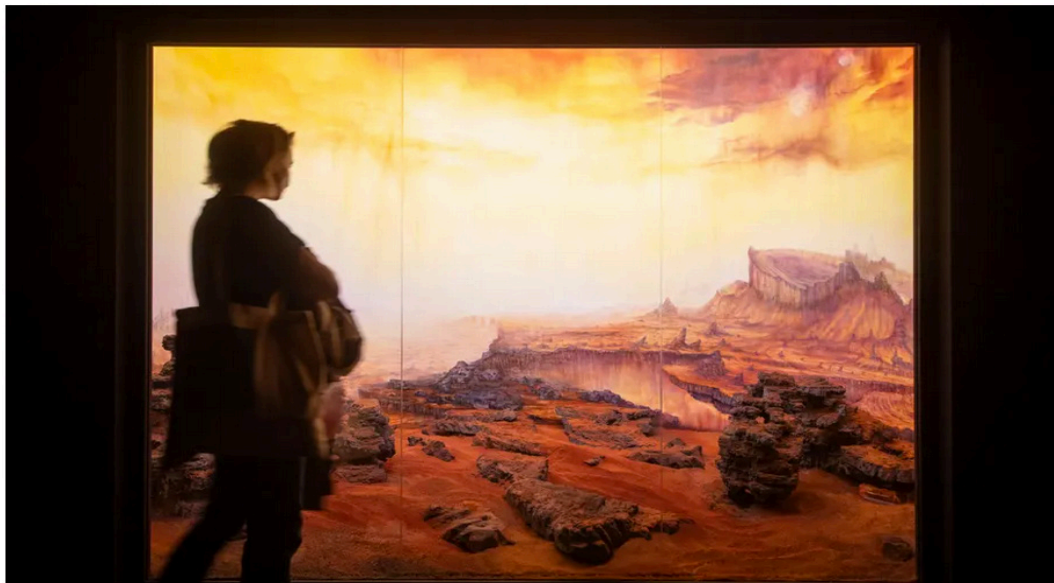
Outside the gates of the Arsenale and Giardini is a constellation of satellite exhibitions that enrich the experience of attending the Biennale. Two shows of note look at the way interiors can function as a kind of theater. At Carpenters Workshop Gallery’s Venetian outpost, the designer Virgil Abloh addressed climate change through his latest furniture project, titled the *Acqua Alta* collection, a series of chairs and benches that seem to sink into the floor. Juxtaposed with views of the canal, whose water levels are on the

rise, these dysfunctional metal sculptures mimic the sense of unease that can be felt throughout the city, especially in the metal bridges stacked in its roads in response to the frequent flooding.

Not far from the Giardini and Arsenale, at the local gallery Alma Zevi, the curator Clara Zevi tapped the American architecture and design firm [Charlap Hyman & Herrero](#) to create an installation of furniture that highlights the dexterity of Venice's craftsmen. The resulting installation, "Ouvrez-Moi," takes its inspiration from a scene in Jean Cocteau's 1930s fantasy "The Blood of a Poet," in which a man enters a mirror as if it were a pool. This dream plays out in a series of etched mirrors, vases and tables that trick the eye by layering moments of transparency and reflection. "This is a scene Andre and I have returned to again and again," Adam Charlap Hyman says, referring to his creative partner, Andre Herrero. "How often does one get to create work that stays between the dream and reality of perception?"



## Climate to fake news: Venice Biennale takes on era's big challenges



▲ Cosmorama by Dominique Gonzalez-Foerster and Joi Bittle on display at the Venice Biennale. Photograph: David Levene/The Guardian

### Ralph Rugoff's exhibition also explores rightwing politics, migration and surveillance

A diorama purporting to show the landscape of Mars, in fact gleaned from images of the driest places on Earth; a video of legal cases with evidence obtained through walls; a huge machine that tries to sweep and contain a thick, red, blood-like liquid constantly on the verge of oozing away.

These are some of the artworks that Ralph Rugoff, the director of the Hayward Gallery in London, has gathered for his guest curatorship of the Venice Biennale, the world's oldest and most celebrated international art event, which opens to the public on Saturday. Rugoff is the first UK-based curator to occupy the prestigious role.



His exhibition, titled *May You Live in Interesting Times*, is a response to the instabilities and challenges of the era, from the surge towards rightwing politics and climate change to artificial intelligence, fake news and surveillance.



▲ Black and white portraits by Zenele Muhoti at Arsenale. Photograph: David Levene/The Guardian

“The great strength of art is that it’s able to explore meanings that are ambiguous and complex, that leave you with questions rather than answers. And that’s what this show has set out to celebrate,” said Rugoff.

The exhibition occupies a large building in the city’s public gardens, the Giardini, and the 300m-long former rope-making factory of Venice’s Arsenale - a space so long that technicians installing the show use bicycles to ride up and down it.

Works such as Dominique Gonzalez-Foerster and Joi Bittle’s *Cosmorana* (the Mars diorama), Turner-prize nominated Lawrence Abu Hamdan’s *Walls Unwalled* (the video on forensic evidence), and Sun Yuan and Peng Yu’s *Can’t Help Myself* - the (blood-sweeping machine), are all examples of art that can cast a light on the world in a way that journalism and history cannot, said Rugoff.

“What art can do for us is help us become more comfortable with the grey, the shady areas, the places where identity isn’t clear cut.”



▲ Ralph Rugoff. Photograph: David Levene/The Guardian

The exhibition's title comes from a phrase that purports to be a Chinese curse, but may have emerged in the west in the early 1930s. The British statesman Austen Chamberlain referred to it when alluding to the rise of fascism. "It's a fake phrase but it has played a real role as a rhetorical trope in political and literary discourse," said Rugoff.

From Rugoff's perspective, contemporary art is getting dark and serious. The American Christian Marclay's new video *48 War Movies* is just that - 48 entire war films layered one atop the other to create a disturbing cacophony. German artist Hito Steyerl's dystopian *This is the Future* takes the viewer past multiple screens showing morphing plant forms. Through a voiceover, she reminds the viewer that "100% of humans will die". And American, Ethiopian-born Julie Mehretu's paintings often use newspaper images as their source, but overpainted and worked up into abstraction so that their original material becomes obscured.

Rugoff has also incorporated the contentious *Barca Nostra* (Our Boat) into his exhibition. The boat is the real vessel in which up to 1,000 people died in 2015 as they attempted to reach Europe from Libya. It was the deadliest Mediterranean shipwreck in decades.



▲ A man takes a selfie in front of Barca Nostra, the remains of a fishing vessel that sank whilst carrying migrants from Libya in 2015. Photograph: David Levene/The Guardian

The project to bring the boat to the Venice Biennale was spearheaded by the Swiss artist Christoph Büchel. But the ethics of displaying a real scene of appalling human tragedy - in effect a mass grave - in the context of an art event are being called into question by visitors to the Biennale's preview this week. The boat is positioned opposite the sandwich bar in Venice's Arsenale, with two small signs explaining its significance. Some visitors were taking selfies in front of it.

Being offered the curatorship of the central exhibition is one of the most prestigious roles in the art world, and also one of the most exposed. The preview days are visited by a host of international artworld professionals. They are also descended upon by the world's super-rich, and yachts line the quayside outside.

"I really don't care about the opening days," said Rugoff. "It's a six-month show. People in the art world experience it at these opening days and they think it's all about superyachts and moneyed people. It's not. It's a show that's seen by over 600,000 people. A show with a really broad outreach. It can speak to people who don't give a shit about the artworld, about the market, about what auction prices are. And that's the audience I care about."



Rugoff visited 25 countries and saw the work of about 2,000 artists, he said, to select pieces for the exhibition. It is the first such show to exhibit, according to the Venice Biennale's president, Paolo Baratta, more female than male artists.

Aside from the centrally curated exhibition, the Venice Biennale consists of 90 national pavilions, each presented by a different country. Belgium's is a bizarre prison for twisted versions of old-fashioned automata advertising trades or crafts - knife-grinders, potters, cooks. Lithuania's is an artificial beach on which singers perform an opera. And the Italian pavilion is set out in the form of a haunting, coiling labyrinth, with visitors wandering through twisting passages, hearing snatches of music, hitting dead ends, and all along the way encountering sculpture, murals and sound pieces by three Italian artists: the late Chiara Fumai, Enrico David and Liliana Moro.

The 58th Venice Art Biennale continues until 24 November.

Charlotte Higgins

*Climate to fake news: Venice Biennale takes on era's big challenges*

The Guardian, May 10, 2019

<https://cutt.ly/nzbfVzR>



## Chronique «Interzone»

### Un appartement à Uranus

Selon Ulrichs, penseur allemand du XIXe siècle, les uranistes sont des âmes féminines enfermées dans des corps masculins attirés par les âmes masculines. La condition de trans est une nouvelle forme d'uranisme.

Alors qu'au cours de ces derniers mois, ma vie de veille a été, pour reprendre l'euphémisante expression catalane, «bonne, si nous n'entrons pas dans les détails», ma vie onirique a eu la puissance d'un roman d'Ursula K. Le Guin. Au cours de l'un de mes derniers rêves, je discutais avec l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster de mon problème : après des années de vie nomade, il m'est difficile de décider d'un lieu où vivre dans le monde. Pendant que nous avions cette conversation, nous observions les planètes tourner doucement sur leur orbite, comme si nous étions deux enfants géants et que le système solaire était un mobile Calder. Je lui expliquais que, pour l'instant, afin d'éviter le conflit que la décision entraînait, j'avais loué un appartement sur chaque planète, mais que je ne passais pas plus d'un mois sur chacune d'entre elles, et que cette situation était économiquement et vitalement insoutenable. Probablement parce qu'elle est l'auteure du projet «Exotourisme», Dominique était dans ce rêve une experte de la gestion immobilière au sein de l'univers extraterrestre. «A ta place, j'aurais un appartement sur Mars et je garderais un pied-à-terre sur Saturne, me disait-elle, faisant preuve d'un grand pragmatisme. Mais je laisserais l'appartement d'Uranus. C'est trop loin.»

Eveillé, je n'ai pas de connaissance particulière en astronomie ni aucune idée de la position et distance des différentes planètes du système solaire. Mais j'ai vérifié, en consultant la page Wikipédia consacrée à Uranus : c'est effectivement l'une des planètes les plus éloignées de la Terre. Seuls Neptune, Pluton et les planètes naines Hauméa, Makémaké et Eris sont plus lointaines. Uranus est ce que les physiciens appellent une «géante gazeuse». Composée de glace, de méthane et d'ammoniac, elle est la planète la plus froide du système solaire, avec des vents pouvant dépasser les 900 km/h. Bref, on ne peut pas dire que les conditions d'habitabilité conviennent. Dominique avait donc raison : je devrais quitter l'appartement d'Uranus.

Le rêve fonctionne comme un virus. A partir de cette nuit, alors que je suis éveillé, la sensation d'avoir un appartement à Uranus augmente, et je suis de plus en plus convaincu que c'est là-bas que je veux vivre.

Pour les Grecs, comme pour moi dans le rêve, Uranus était le toit solide du monde, la limite de la voûte céleste. Uranus est considéré comme la maison des dieux dans de nombreuses invocations rituelles grecques. Dans la mythologie, Uranus est le fils que Gea, la Terre, a conçu seule, sans insémination ni accouplement. La mythologie grecque est à la fois une sorte de conte de science-fiction rétro-anticipant, dans une modalité do it yourself, les technologies de reproduction et de transformation du corps qui apparaîtront tout au long des XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles ; et en même temps une série télé kitsch dans laquelle les personnages s'adonnent à une quantité inimaginable de relations qui sont hors la loi. Ainsi Gea a épousé son fils Uranus, un titan souvent représenté au milieu d'un nuage d'étoiles, tel une sorte de Tom of Finland dansant avec d'autres types musclés dans un club techno sur le mont Olympe. Des relations incestueuses et peu hétérosexuelles du Ciel et de la Terre naquirent la première génération de titans, parmi lesquels Océan, l'eau ; Chronos, le temps ; ou Mnémosyne, la mémoire... Uranus est à la fois le fils de la Terre et le père de tout le reste. On ne sait pas clairement quel était le problème d'Uranus, mais la vérité est qu'il n'était pas un bon père : soit il forçait ses enfants à rester dans le ventre de Gea, soit il les jetait dans le Tartare dès la naissance. Gea a donc convaincu l'un de ses enfants d'effectuer une opération contraceptive. On peut voir au palais Vecchio de Florence la représentation que Giorgio Vasari a faite au XVI<sup>e</sup> siècle de Chronos castrant son père Uranus avec une faux. Aphrodite, la déesse de l'amour, a émergé des organes génitaux amputés d'Uranus... ce qui pourrait suggérer que l'amour vient de la déconnexion des organes génitaux du corps, du déplacement et de l'extériorisation de la force génitale.

Cette forme de conception non hétérosexuelle, citée dans le Banquet de Platon, a inspiré à Karl Heinrich Ulrichs le terme «uraniste» en 1864 pour désigner ce qu'il appelle les amours du «troisième sexe». Afin d'expliquer l'attraction d'homme pour d'autres hommes, Ulrichs, après Platon, coupe la subjectivité en deux, sépare l'âme et le corps, et imagine une combinatoire d'âmes et de corps qui l'autorise à revendiquer la dignité de ceux qui s'aiment contre la loi. La segmentation de l'âme et du corps reproduit dans l'ordre de l'expérience l'épistémologie binaire de la différence sexuelle : il n'y a que deux options. Les uranistes ne sont pas, dit Ulrichs, malades ou criminels, mais des âmes féminines enfermées dans des corps masculins attirés par les âmes masculines. Ulrichs ne fait pas cette déclaration en tant que scientifique, mais à la première personne. Il ne dit pas «il y a des uranistes», mais «moi, je suis uraniste», et il l'affirme encore, après avoir été condamné à la prison et vu ses livres interdits, devant un congrès de juristes à Munich. Ainsi Ulrichs était sans aucun doute le premier citoyen européen à déclarer publiquement qu'il voulait un appartement sur Uranus.

Je réalise alors que ma condition trans est une nouvelle forme d'uranisme. Je n'ai plus besoin, comme Ulrichs, d'affirmer que je suis une âme masculine enfermée dans un corps de femme. Je n'ai pas d'âme et je n'ai pas de corps. J'ai un appartement sur Uranus, ce qui me situe assez loin de la plupart des Terriens, mais pas si loin que vous ne puissiez pas venir me voir. Même dans les rêves.

# Reconsidering Manifesta 10: Big Exhibition Project as Narrative

Article in Journal of Science and Technology of the Arts · August 2017

DOI: 10.7559/citarj.v9i1.264

**Marina Biryukova**

Saint Petersburg State University  
Saint Petersburg, Russia

-----  
arsvita@mail.ru  
-----

## ABSTRACT

This article analyzes the exhibition project of *Manifesta 10* (St. Petersburg, 2014) as a complex of narratives including media texts and artists' myths and stories. Two main, mutually affecting themes of the *Manifesta 10* narrative are defined as a dialog between classical and contemporary art and an idea of "total work of art" in the context of the theory of "Gesamtkunstwerk". The basis of the theory was laid by R. Wagner, and it had later continued in contemporary cultural studies in relation to interactivity of contemporary art. Big exhibition projects transform the idea of "total work of art" into the concept of unity of different artistic elements (artistic methods, media, art spaces, mythologies, commentaries, critical texts) in the whole of the exhibition. The curator's idea of dialog between classical art and contemporary artworks stresses the key role of the Hermitage in the project of *Manifesta 10* and demonstrates benefits and disadvantages of an exhibition mega-project in a classical museum. The "big story" about the opposition of contemporary art and tradition consists of minor stories of particular projects in the exhibition. In this regard, the criteria of *Manifesta 10*'s critical reception and interpretation are considered.

## KEYWORDS

exhibition narrative; Manifesta 10; Hermitage museum; curatorial conception; museum context; Gesamtkunstwerk.

## ARTICLE INFO

Received: 03 February 2017

Accepted: 24 July 2017

Published: 01 August 2017

<https://dx.doi.org/10.7559/citarj.v9i1.264>

## 1 | INTRODUCTION

In 2014, the State Hermitage Museum was selected as the main place for *Manifesta 10*. Besides the Hermitage, the project of *Manifesta 10* was presented across the city of Saint-Petersburg, reaching the broader audience through events and exhibitions in historical buildings, streets and a row of art galleries. The variety of artistic means, exhibition spaces and artistic myths certainly gives *Manifesta 10* the qualities of a *big project*. Large-scale contemporary art exhibitions, like projects of the Viennese biennale, *documenta* in Kassel, or the European biennial Manifesta can be considered as *big curatorial projects*.

The *big curatorial project* definition will be as follows: it is a visual and contextual unity, which may be described as a cultural event representing a certain complex of meanings relevant to contemporary artistic paradigm. It is a visual demonstration of social, cultural and philosophical ideas in the context of a curatorial conception. The concept of *big curatorial project* is applicable to current issues of contemporary art, curatorial studies and exhibition history (Altshuler, 2013; Edmonds et al., 2009; Foci, 2001; Greenberg et al., 2002; Lockard, 2013; O'Neill, 2012; Rugg & Sedgwick, 2007; Thompson (ed), 2005; Vanderlinden & Filipovic (eds), 2005; Ventzislavov, 2014).

For understanding of a big exhibition project we require a certain context, which might take a form of narrative consisting of artworks' ideas, artistic myths and a curator's conception. Contemporary processes of narrative creation and reception are developing in the context of complicated interaction of different media. In art exhibitions, these are the media of artistic audiovisual means, exposition room

Marina Biryukova

*Reconsidering Manifesta 10: Big Exhibition Project as Narrative*

Journal of Science and Technology of the Arts, Volume 9 No.1, August 2017, p. 17-27

<https://cutt.ly/6zEOTVc>



multimedia equipment, advertisement and mediation tools including audiovisual commentary to an exhibition such as audio-catalog, audio-guide and volunteer mediation practice (Danks & Rodriguez-Echavarria, 2007, pp. 93-106). The authors of the book *Narrative as Media* recognize that, "in a world dominated by print and electronic media, our sense of reality is increasingly structured by narrative. Feature films and documentaries tell us stories about ourselves and the world we live in. Television speaks back to us and offers us 'reality' in the form of hyperbole and parody. Print journalism turns daily life into a story. Advertisements narrativise our fantasies and desires." (Fulton et al., 2005, p. 1). Many issues on museum, exhibition and curatorial studies are focused on the problem of using interactive multimedia tools for creating narratives helping visitors to understand the content of an exhibition (Booth, 1998; McKay, 2007; Falk & Dierking, 2000; Scott, 2012; Spierling & Iurgel, 2003). The aesthetic reception and interpretation of artworks in exhibition projects also requires a broader context in form of artistic myths, stories, comments and other kinds of narratives to create an illusion of understanding for a viewer. These aspects are broadly discussed in the issues dedicated to aesthetic evaluation and perception of art (Bourriaud et al., 2002; Carroll, 1988; Mateas & Sengers (eds), 2003; Mirzoeff, 2002; Smith, 2007; Stickley et al., 2007).

As confirm some issues in the field of narrative analysis and interdisciplinary cultural studies (Reese, 2003; Basu & Macdonald, 2007), creative possibilities and varieties of narrative as structural basis are especially visible in the context of big curatorial projects, as *Manifesta 10* analyzed in this article.

A big curatorial project of contemporary art is contextually connected to some global concept or idea. The *big project* is aimed at the embodiment of a certain universal idea, not always related to individual curatorial or artistic intentions, but rather being the product of some objective reasons, whether social, political, commercial, medial, etc.

Nevertheless, a curatorial conception in a whole is mainly personal discourse, a narrative of a curator or an artist, or a complex of narratives. Artists always have something to tell the public, though the visual expression of their works may be minimal in the *big*

*project*. Speaking about the global presence of ideas or tasks subordinating the concept of big curatorial project, we can note the loss of individuality of artists and artifacts involved in an exhibition. The denial of an artist's significance for *big curatorial projects* has become a rhetorical figure, in the spirit of R. Barthes' (2002) concept of the "death of the author".

A universal statement, of course, can be integrated into other, smaller narratives (there is no doubt), but these individual discourses should be more or less holistic, able to resist the tendency of disintegration inside the big narrative, and particularly the loss of meaning. This is especially true for large-scale curatorial projects that are supported by extensive conceptual documentation and comments.

The curator's idea of a big exhibition project bearing the features of "total artwork" is, without a doubt, the main theme of *Manifesta 10* exhibition narrative, but different small stories accompanying the exhibition are no less important for its understanding and among them are artists' myths, critical commentaries, small narratives encoded in the meanings and interpretations of artworks. Narrative analysis in the field of art perception in the context of a big exhibition refers to different kinds of texts or speeches, which might have a story form.

## 2 | CONCEPTION AND STRUCTURE OF *MANIFESTA 10*

Among other major exhibition institutions *Manifesta* has been initially presented as a unique mobile biennial and demonstration of "young art." In comparison, the Venice Biennale was conceived as a display of modern cultural identity of different countries, *documenta* in Kassel — as an institution, presenting the state of contemporary art, documenting its phenomena and defining the vector of development for the next five years, and Art Basel as a show of art sold in art galleries. A project in St. Petersburg has been dedicated to the twentieth anniversary of *Manifesta* biennial. According to the curator Kasper König, "the emergence of the MANIFESTA was due to important political and cultural changes taking place in Europe in the late twentieth century. Now, after 20 years, it is time to look back, sum up the results and assess the overall achievements in the field of culture and art" (König, 2015).

Artistic and aesthetic evaluation of *Manifesta 10* has not yet received enough attention in scientific literature, though it has already appeared in a row of issues, including the catalogue of *Manifesta 10*, analyzing content and conception of this exhibition project. (Crichton-Miller, 2014; *Manifesta 10 Catalogue*, 2014; Zuliani, 2015;).

Though various places of Saint Petersburg were provided for the project of *Manifesta 10*, the context of the Hermitage Museum was the most significant. As the Director of the Hermitage, M. B. Piotrovsky said, "The State Hermitage Museum is glad to accept the *Manifesta* in 2014, the year of the museum's 250th anniversary. With the help of *Manifesta*, the Hermitage will remind you of tradition from the time of Catherine the Great's interest in contemporary art and of the role that museum collections and exhibitions have always played in the development of artistic life in Russia. For us, contemporary art is a natural, though complex, continuation of age-old traditions, and therefore the key to *Manifesta 10* in 2014 for us will be the theme of heritage in today's context" (Piotrovsky, 2014).

The conception of the chief curator Kasper König (German curator, art historian, professor, from 2000 to 2012 Direktor of the Museum Ludwig in Cologne. In 1977, along with Klaus Bussmann, he organized the first *Sculpture Projects Münster*), was aimed at summing up the cultural outcome of two decades of the exhibition institution *Manifesta* and evaluation of the achievements of contemporary art. According to the curator, "St. Petersburg is a special place where these reflections take on new meanings and interpretations... seeing the city from different angles, *Manifesta 10* analyzes historical events and their influence on the development of art in the local and global scale. The biennial is to a certain extent intended to detect "gaps" in St. Petersburg ideas about the art and to fulfill them. Another objective of the Biennale is the development of individual aesthetic experience" (König, 2015).

The main venue for *Manifesta 10*, which took place from 28 June to 31 October 2014, became the State Hermitage Museum, i. e. the General Staff Building and the Winter Palace. The scope of the exhibition of *Manifesta 10* included:

- Public Program as a series of art projects which intervene Saint-Petersburg in its cultural and historical complexity.

- Parallel Program, which included a row of thematic and solo exhibitions, as well as other cultural events taking place in time of the main project.

- Education Program, which included free open guided tours in the context of mediation aimed to explain artistic concept of *Manifesta 10*.

- Art Laboratory as a series of local artists' workshops.

- *Manifesta 10 Dialogs*.

- The media channel *Manifesta 10 TV*.

Among these events especially remarkable in the context of narrative studies are *Manifesta 10 Dialogs*, a platform for discussion involving leading art critics, curators and artists. All these events demonstrated various kinds of narratives reflecting reception and interpretation of *Manifesta 10* projects. Though the main topic of the exhibition narrative has been based on its connection with the context of the Hermitage.

### 3 | DIALOG OF CLASSICAL AND CONTEMPORARY ART AS A MAIN THEME OF THE *MANIFESTA 10* NARRATIVE

Actualization of cultural heritage often involves the paradoxical juxtaposition of classical art and realities of today's culture. Contemporary art practices serve as the catalyst for cultural memory. In the project of *Manifesta 10*, a considerable number of artworks were exhibited in the buildings of the State Hermitage museum in a direct comparison with the works of the old masters. The motive of the dialogue between classical heritage and the art of today has become the main theme of the exhibition's concept. As the curator, Kasper König, said, "Visitors who usually come to the Winter Palace to admire the splendor of its ceremonial halls and join the world of classical art, and visitors who will come specifically for *Manifesta 10*, will be able to discover something that usually is beyond the scope of their interests, to see how art of the past epochs interacts with contemporary works of art" (König, 2015). Many of the objects looked as an obvious dissonance to the context of the museum. For example, in Francis Alys's *Lada Kopeika Project* (2014) in the Great Courtyard of the Winter Palace and the General Staff Building was depicted a journey in an old Soviet car from Belgium to St. Petersburg ending

Marina Biryukova

*Reconsidering Manifesta 10: Big Exhibition Project as Narrative*

Journal of Science and Technology of the Arts, Volume 9 No.1, August 2017, p. 17-27

<https://cutt.ly/6zEOTVc>



Figure 1 | Francis Alys in collaboration with brother Frédéric, Constantin Felker, and Julien Devaux. *Lada "Kopeika" Project*. Brussels—St. Petersburg (2014). Commissioned by MANIFESTA 10, St Petersburg. With the support of the Flemish authorities.

with a scene of car crash in the courtyard of the Hermitage (Figure 1). Following a narrative about the “destruction” of the classical museum by means of contemporary art, the Belgian artist presented the broken *Lada Kopeika* in the midst of the Hermitage. The project was supplemented by documentation of the difficult journey and placed in the General Staff Building. We can also highlight the projects that provoked the primary visual impression as surprise or shock in the unusual context such as the work of a classic of postmodern art, Gerhard Richter’s “Ema. Nude on a Staircase” (1966) in the Winter Palace, Thomas Hirschhorn’s *ABSCHLAG* (2014) in the General Staff Building, *Living Room/So I Only Want to Love Yours* (2014) of Tatzu Nishi in the Winter Palace.

The sculpture from seashells of Katharina Fritsch’s *Woman with Dog* (2008) in the Winter Palace fit quite harmoniously into the interior of rocaille Boudoir of Empress Maria Alexandrovna, as might fit



Figure 2 | Katharina Fritsch, *Woman with Dog* (2004). With the support of the Arts Foundation of North Rhine-Westphalia and the Institut für Auslandsbeziehungen e.V. Collection Stefan Edlis and Gael Nelson.



Figure 3 | Louise Bourgeois, Installation view, MANIFESTA 10, Winter Palace, State Hermitage Museum, showing *The Institute* (center), Collection of The Easton Foundation, New York, USA and *Nature Study* (right), Collection of The State Hermitage Museum, Saint-Petersburg.

any other object, representing a story of being, which may be taken for granted in the existing life and cultural paradigm. The reception of such projects by the public includes the understanding of certain narrative features such as plot (the work of Fritsch suggests a parallel to Anton Chekhov’s short story “Lady with a Lapdog”), individuality, mood, and point of view. The context of a big exhibition gives a possibility to show these different ideas and meanings and to address visitors in unusual ways (Figure 2).

The dialogue with classics was visualized in the curatorial project, in which Louise Bourgeois’ installation *Institute* (1984-1994) was demonstrated with engravings of Giovanni Battista Piranesi in the Winter Palace. One of the main motives of Bourgeois’ work was the placing of objects in a “cage” of wire. In her artwork on *Manifesta 10*, such an object was a model of the New York Institute of Fine Arts. Locked in the cage, it symbolically echoed the fantasies of the famous engraver of the 18th century, whose graphic legacy included bizarre, imaginary prisons in *Carceri* series. Besides the installation, graphics of Louise Bourgeoisie were shown, together with the engravings of Piranesi, however, not from the *Carceri* series, but from the *Grotesques*.

A metaphor of a cage, prison is not just a link between the artworks of Louise Bourgeois and Giovanni Battista Piranesi, but also a relation of signifiers, pointing at basic cultural meanings in connection to categories of loneliness, forcible confinement, lack of freedom, and isolation in the narrative complex of the exhibition (Figure 3).

Marina Biryukova

*Reconsidering Manifesta 10: Big Exhibition Project as Narrative*

Journal of Science and Technology of the Arts, Volume 9 No.1, August 2017, p. 17-27

<https://cutt.ly/6zEOTVc>



The meaning of these projects is perceived mostly intuitively. Not everything turned out according to the plans of the artists themselves. Tatzu Nishi initially planned to build his installation on the street, or place it on the Palace square in St. Petersburg, around the Alexander Column or near the statue of Alexander III in front of the Marble Palace. Unfortunately, these plans proved impossible to coordinate with the city administration. As a result, Tatzu Nishi has made the project *Living Room/So I Only Want to Love Yours* (2014) in the Winter Palace, and it obviously appeared even more radical than anticipated. It is a replication of a room resembling a Soviet “Khrushchev flat” incorporated into one of the classical halls of the Hermitage. Exclusively alien in a classical environment, the object demonstrated, however, a consequence of “aesthetic violence” on the part of the museum as through the ceiling of the small room hung a giant chandelier, a part of the museum’s interior. “Telling” or rather “imagining” his story about hypothetical inhabitants of this flat, the author unflatteringly juxtaposes their trite conditions to posh premises of



Figure 4 | Tatzu Nishi, *So I only want to love yours / Living room (Russian house)* (2014). Commissioned by MANIFESTA 10, Saint Petersburg.

the Tsarists mansion (Figure 4). The narrative here is a form of representation in art. Michael Mateas and Phoebe Sengers argue that “when engaging in narratively-based work, artists rarely tell straightforward narratives employing the standard narrative tropes available within their culture, but rather ironize, layer, and otherwise subvert the standard tropes from a position of extreme cultural self-consciousness” (Mateas & Sengers, 1999). Every one of the artists’ projects in *Manifesta 10* has its own small story related either to personal myths or to cultural realities shared with the supposed viewers. All the stories or narratives might certainly be understood in the context of the authors’ intentions to ironize, layer meanings, rearrange accents, or to shock a visitor. The visitor who, along with critics, is one of the final interpreters might imagine a long row of interpretations, which actually have no end. The classical premises of the Hermitage and contemporary art are elaborately combined in the *Manifesta 10* project where hidden meanings and histories are made visible.

#### 4 | SMALL STORIES OF MANIFESTA 10

The first accent of the *Manifesta 10* critical narrative is its connection with the context of the Hermitage. In this regard, Tatiana Sohareva of Newspaper.Ru notes the lack of “contemporaneity” in the project, “Art here is relatively new, but not quite young. Instead of the desired freethinking, fresh forms and thoughts, a certain amount of eccentricities, - art experiences, which are already considered as classical: an installation by Joseph Beuys *Economic Values* (1980), documentation of performances by Elena Kovylin, seven-hour video of the great Bruce Nauman.” And further states, “In the General Staff Building and the Hermitage, in fact, there are two separate exhibitions. The exhibition in the General Staff is a utopia, reminding of the detailed, but randomly compiled archive. An inventory of the property accumulated by the mankind since the Second World War. The project at the Hermitage – a dozen of works of Joseph Beuys, Gerhard Richter and Maria Lassnig scattered among the permanent exposition: a rather tiresome quest, which turned into a game without rules” (Sohareva, 2015).

Certainly, the question of separating art from non-art, the definition of art as such always raises in the walls of museum. The Museum suggests important and sufficient conditions under which an object

Marina Biryukova

*Reconsidering Manifesta 10: Big Exhibition Project as Narrative*

Journal of Science and Technology of the Arts, Volume 9 No.1, August 2017, p. 17-27

<https://cutt.ly/6zEOTVc>





Figure 5 | Dominique Gonzalez-Foerster, *The Handkerchief's Opera* (2014). Mixed media. Courtesy the artist. Commissioned by MANIFESTA 10, St. Petersburg.

becomes a work of art. As noted by Jeffrey Dean, these efforts are in the field of a certain belief system (Dean, 2003, p. 29). Such conditions might take a form of the possibility of “dialogue” between a contemporary art object and a classical museum.

The installation of Dominique Gonzalez-Foerster *The Handkerchief's Opera* (2014) in the General Staff Building was made in the form of huge handkerchiefs with reproductions of works of art of the 20<sup>th</sup> century. The work appeals to the classics of modern art such as reproductions of famous works, including those of Kazimir Malevich. It puts the question about the justification of the replication of “masterpieces,” the images of which haunt people in the most unexpected areas of consumer culture – from advertising to fashion accessories. The juxtaposition of banality and everyday life (because what could be more banal than handkerchief!) and elite art is the main intention of this work. The author's point of view here is based on juxtaposition of everyday goods and artworks of modern classics, and she boldly demonstrates the significance of an



Figure 6 | Joseph Beuys, *Economic Values* (1980), Collection of S.M.A.K. Stedelijk Museum voor Actuele Kunst, Ghent, Belgium. Photograph: Dirk Pauwels/S.M.A.K. © Joseph Beuys, Wirtschaftswerte, c/o Pictoright Amsterdam 2014.

ordinary thing prevailing over cultural heritage. Rhetorical figures here are the bold expansion of everyday life into the culture and vice versa. The visual demonstration of such intentions may be more effective and informative than hours of lectures about art, but it also serves as its final profanation, a certain loss of metaphysics (Figure 5).

Joseph Beuys's installation, *Economic Values* (1980), represented six shelves with different goods from East German department stores. Near the shelves stands *Plaster Block* of Beuys, made in 1962. According to instructions, left by the late artist, this installation was surrounded by paintings from the host museum collection dating from the years of Karl Marx' life. The metaphor of economic goods corresponded also to the obvious connection between money and the definition of artistic value of contemporary art (Figure 6).

The symbolic meaning of the work of Thomas Hirschhorn, *ABSCHLAG* or *Cut* (2014), in the General Staff Building certainly made it a central one in the Hermitage section of *Manifesta 10*. An impressive installation, filled with the spirit of catastrophe, so characteristic of modern art, is a ruined house with failures of walls, fragments of which are thrown directly into the hall. In gaping window openings, post-disaster household items are visible, among which hang pictures on the walls. The viewer does not immediately realize that they are originals of famous works of 20th century art, from Kazimir Malevich to Pavel Filonov, taken from the State Russian Museum. According to critic Elizabeth Shagina, “The cultural ‘cut’ here is the point that opens the movement back to basics, to the avant-garde of the early 20th century, from which modern art began. The work speaks about the abyss that separates us from the avant-garde, and “we” here are, of course, Western and Russian artists, before the face of the past we are equal and united. Strict classics and avant-garde, the collapsed utopia and a new history still warily stare at each other, but ready to start a conversation. I think, precisely for this historic cut *Manifesta 10* was initiated” (Shagina, 2015). The dramatic story of the *Cut* is about the happiness of remembrance and sadness of oblivion (Figure 7).

Artistic myths in such projects become a metalanguage, or a code, helping a visitor to find a way through the wilds of contemporary art paradigm.

Marina Biryukova

*Reconsidering Manifesta 10: Big Exhibition Project as Narrative*

Journal of Science and Technology of the Arts, Volume 9 No.1, August 2017, p. 17-27

<https://cutt.ly/6zEOTVc>



Figure 7 | Thomas Hirschhorn, *ABSCHLAG* (2014). Commissioned by MANIFESTA 10, St Petersburg. With the support of the LUMA Foundation and the Swiss Arts Council Pro Helvetia.

The literal and the symbolic levels of meaning, using the Barthesian terms, are in the structure of the exhibition's narratives, leading the visitor to direct and intuitive perception of artworks and the exhibition as a whole.

## 5 | THE IDEA OF TOTAL WORK OF ART AS A BIG PLOT OF MANIFESTA 10

There are many examples of an exhibition being a medium, with its own story and plot addressed to a viewer. The narrative elements of an exhibition represent the most meaningful component of a complex whole. In the previous part of the article, we considered several small narratives or "author stories" of different art projects represented in *Manifesta 10*. Furthermore, there was also a big, total plot related to the holistic view on art merits of the exhibition and not standing outside of numerous political, social, economic contexts certainly present in the interpretation of *Manifesta 10*. It is a narrative of the "total artwork" in the context of "Gesamtkunstwerk" ("total artwork") theory, the basis

of which was laid by R. Wagner in the essay *The Artwork of the Future* (Wagner, 1850). The idea later continued in contemporary cultural studies in relation to interactivity of contemporary art (Bermbach, 1994; Finger, 2006; Koss, 2009; Roberts, 2011).

Wagner used the term "Gesamtkunstwerk" describing the ideal state of art as synthesis of all kinds of art in the theatre. The post-Wagnerian concept of the "total artwork" implies not only synthesis of arts, but also the features of a single artistic and metaphysical entity, which might as well be called a narrative, referring to social, political and philosophical realities, cultural traditions and media (Smith, 2007).

Speaking about *Manifesta 10*, we may note that the variety of artistic methods and extraordinary expansion of exhibitions and events in the city of St. Petersburg. A motive of dialogue between classical heritage and contemporary art exists and all these aspects give *Manifesta 10* the quality of "Gesamtkunstwerk," a holistic view of a certain artistic and spiritual situation (Figure 8).

The main feature of *Manifesta 10* is to connect everything, tradition and modernity, the city and the museum, arts and media, various social and political contexts.

As mentioned earlier, the work by Francis Alys, *Lada Kopeika*, in the courtyard of the Winter Palace is clearly an aggressive expansion in the space of the classical museum. Contemporary art takes up such narratives of violence and oppression in its own way: exposing for execution our aesthetic perception. The role of criticism in this case is to identify possible

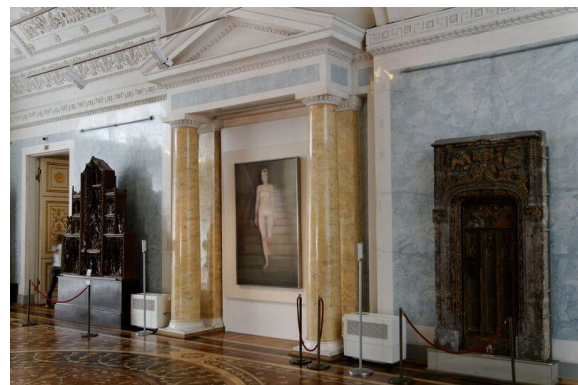


Figure 8 | Gerhard Richter, *Ema, Nude on a Staircase* (1966). Oil on canvas, 200 x 130 cm. Museum Ludwig (ML 01116, Cologne). Installation view, MANIFESTA 10, Winter Palace, State Hermitage Museum.

Marina Biryukova

*Reconsidering Manifesta 10: Big Exhibition Project as Narrative*

Journal of Science and Technology of the Arts, Volume 9 No.1, August 2017, p. 17-27

<https://cutt.ly/6zEOTVc>



ways of objective and competent interpretation.

Richard Wagner was one of the first to develop this strategy and whose idea of the total artwork determined the direction of subsequent discussions about interactive art. Following the reasoning of Wagner, the tendency towards the total work of art revealed in the exhibition as a combination, sometimes not quite harmonious, of different manifestations of culture — music, literature, painting, architecture, and social, religious, and philosophical realities.

We should note the intensity of volitional intention to conquer the city and the museum (in disregard to the obvious dissonance of many art objects with classic works of the Hermitage). A question of will and strength plays into this process and has a crucial role. The internal structure of *Manifesta 10* was based on intentions of violence and repression: both in relation to the museum exhibits and halls, as towards the public and vice versa.

The most significant cultural outcome of *Manifesta 10* can be considered as an attempt to construct an ideal contemporary cultural situation of a “total work of art” with its contradictions, dissonance and rules. The desire for “total artwork” is an inherent characteristic for any large-scale exhibition project of contemporary art.

In this regard, we may consider the project of *Manifesta 10* in comparison with other major projects of exhibition institutions, i.e. the Venice Biennale, *documenta* in Kassel, and in the context of Gesamtkunstwerk idea by analogy with the exhibition *In Search of Total Art Work* (1983) of Harald Szeemann. In this exhibition, big utopian projects in Europe from the beginning of the 19<sup>th</sup> century were shown, which included not only fine art or architectural projects, but materials of natural sciences, philosophy and history. The content of the exhibition was regarded from the position of everyday cultural and traditional realities being a considerable source of ideas and universal symbols.

Wagner, in his definition of Gesamtkunstwerk, denies as later avant-gardists and postmodernists did, the importance of professional art, craft, and the qualities of elitist art form. The most important for him is folk and common spirit of art. Wagner clearly disassociates himself from the imperative of aesthetic evaluation. Therefore, his theory of



Figure 9 | Laboratory of Poetry Actionism. Part of the “Apartment Art as Domestic Resistance” exhibition series curated by Roman Osminkin and Olesya Turkina for MANIFESTA 10 Public Program.

Gesamtkunstwerk seems so modern and so applicable to the situation of our time. A frightening confusion of different media and objects that fill “big projects” are a perfect illustration of Wagner’s idea. The art form here does not matter, the main thing is a kind of collective communication and narrative often declared in the concept of a curator.

According to Helen Fulton, “Postmodern media narratives, then, have their own structuring principles, a normative array of narrative strategies that overlap with those of realism. In the process of subverting the principles of realism, by rejecting closure or authority of genre, postmodernism still invokes a palimpsest of that which it subverts” (Fulton et al., 2005, p. 305). Palimpsests of past images, stories or ideas, which might be considered as a parody or deformed in the context of contemporary art, could as well be regarded as new methods of interpretation of old meanings. The idea of Gesamtkunstwerk is still vivid in big exhibition projects, though its representation can be blurred by complicated involvement of different media. This idea is the symbolic theme of the *Manifesta 10* narrative with reference to the contemporary cultural situation.

## 6 | CONCLUSION

We see that narratives visualized by means of artworks and projects are sometimes fragmented ones, which can nevertheless be understood in the context of big, structural narratives of an exhibition. In the case of *Manifesta 10* two big interpenetrating narratives are as follows: a dialog between classical and contemporary art and the idea of the total work of art as an idea, which unites disparate elements

(artistic methods, media, spaces, mythologies) into a whole of exhibition (Figure 9).

The main aspects of the *Manifesta 10* narrative are:

- Assessment of the key role of the Hermitage in the structure of *Manifesta 10*: a dialog between old masters and contemporary art showing the benefits and the disadvantages of an exhibition mega-project in a classical museum.
- The curatorial conception of Kasper Koenig in the aesthetic, social and philosophical context.
- The public perception of a big exhibition project as a *total artwork*.
- Artistic stories and myths.

The main cultural results of *Manifesta 10* might be the future theoretical tasks for the researchers of the big exhibition narrative, which is a complicated structure consisting of different smaller artistic and media narratives. According to the curator of *Manifesta 10*, Kasper König, "*Manifesta 10* has no manifest. Its aim is not to make a certain statement, to utter the truth. It is counter-cyclical, it opposes the inclusion of the usual temporal sequence. Sometimes it is consciously old-fashioned, because it defines itself through the correlation with tradition, not with social media... demonstrates the diverse ideas and positions, identifies and explores various possibilities" (König, 2014, p. 24).

Every form of narrative combines a life story and fiction. "Furthering a classical debate in narrative studies, the question of the borders between reality and fiction in narrative was a continuous issue among many papers and areas, showing the power of the narrative to describe but also transform reality, leading to a blurred but also highly creative area of human experience. And this blurring seems to come out of at least a doubling: between the one who lives and the one who tells" (Castro et al., 2015). So, in contemporary art we witness a mixture of real life processes (especially in the practice of performance or actions) and fantasies, which result in projects telling us about consequences of our hidden attitudes, intentions and desires. It is the main task of art to show these intentions. At *Manifesta 10*, the visitors could see the visualized consequences of oblivion of tradition in the *ABSCHLAG* of Thomas Hirschhorn, taste reduction in a kitschy figure of *Woman with Dog* by Katharina Fritsch, of strange

dependence to past rituals and things in the project of Tatzu Nishi, and other mythologies of today. A row of short and big stories encrypted in the authors' projects lead us to an understanding of the contemporary cultural paradigm. To decipher or decode the variety of these narratives in the context of contemporary mythologemes is a challenging task for critics and philosophers of art.

## REFERENCES

- Altshuler, B. (2013). *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History 1962-2002*. New-York, NY: Phaidon Press.
- Barthes, R. (2002). The death of the author. In: *The book history reader* (pp. 221-224). London: Routledge.
- Basu, P. & Macdonald, S. (2007). Introduction: experiments in exhibition, ethnography, art, and science. *Exhibition experiments*, 1 (24), 2-4.
- Bernbach, U. (1994). *Der Wahn des Gesamtkunstwerks: Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie*. Frankfurt/M.: Fischer.
- Booth B. (1998). Understanding the information needs of visitors to museums. *Museum Management and Curatorship*, (2), 139-157.
- Bourriaud, N., Schneider, C. & Herman J. (2002). *Postproduction: culture as screenplay: how art reprograms the world*. New York: Lukas & Sternberg.
- Carroll, N. (1988). Art, Practice, and Narrative. *The Monist*, 71(2), 140-156.
- Castro, M. G., Caires, C. S., Ribas, D. & Palinhos, J. (2015). A Review of the colloquium «Narrative, Media and Cognition» — a Cartography of the Borders of Narrative. *CITAR Journal of Science and Technology of the Arts*, 7(2), 89-94.
- Crichton-Miller, E. (2014). Emma Crichton-Miller reports from St Petersburg. *Apollo*, 180(623).
- Danks, M. & Rodriguez-Echavarria, K. (2007). The Interactive Storytelling Exhibition Project: A Perspective on Technology for Interpretation. In McLoughlin, J., Kaminski, J. & Sodagar B. (Eds), *Technology strategy, management and socio-economic impact* (pp. 93-106). Budapest: EPOCH/CUBIST Publication.

Marina Biryukova

*Reconsidering Manifesta 10: Big Exhibition Project as Narrative*

*Journal of Science and Technology of the Arts*, Volume 9 No.1, August 2017, p. 17-27

<https://cutt.ly/6zEOTVc>



- Dean, J. T. (2003). The Nature of Concepts and the Definition of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 61(1), p. 29.
- Edmonds, E., Zafer, B. & Muller, L. (2009). Artist, evaluator and curator: three viewpoints on interactive art, evaluation and audience experience. *Digital Creativity*, 20(3), 141-151.
- Falk, J. H. & Dierking, L. D. (2000). *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Walnut Creek, CA: Alta Mira Press.
- Finger, A. (2006). *Das Gesamtkunstwerk der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Foci, T. C. (2001). *Interviews with 10 international curators*. New York, NY: Apexart.
- Fulton, H. E., Huisman, R. E. A., Murphet, J. & Dunn, A. K. M. (2005). *Narrative and Media*. New York, NY: Cambridge University Press.
- Greenberg R., Ferguson, B. W. & Nairne, S. (1996). *Thinking about exhibitions*. New York, NY: Routledge.
- König K. (2014). In: *Manifesta 10. The European Biennial of Contemporary Art*. St. Petersburg. The State Hermitage Museum. Exhibition Catalogue. Cologne, Koenig Books, p 24
- König, K. (2015). *Conception*. Retrieved 24 November 2015 from <http://manifesta10.org/ru/manifesta-10/exhibition/>
- Koss, J. (2009). *Modernism after Wagner*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lockard, R. A. (2013). Outside the Boundaries: Contemporary Art and Global Biennials. *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 32(1), 102-111.
- Manifesta 10. (2014). *The European Biennial of Contemporary Art*. St. Petersburg. The State Hermitage Museum. Exhibition Catalogue. Cologne: Koenig Books.
- Mateas, M. & Sengers, Ph. (1999). *Narrative Intelligence*. AAAI Technical Report FS-99-01. Retrieved 15 November 2016 from [www.aaai.org](http://www.aaai.org)
- Mateas, M. & Sengers, Ph. (Eds.). (2003). *Narrative Intelligence*. Amsterdam: J. Benjamins Publishing.
- McKay, A. (2007). Affective communication: towards the personalisation of a museum exhibition. *CoDesign*, 3(1), 163-173.
- Mirzoeff, N. (Ed.). (2002). *The visual culture reader*. New York, NY: Psychology Press.
- O'Neill, P. (2012). *The Culture of Curating and the Curating of Culture (s)*. Cambridge, MS: MIT Press.
- Piotrovsky, M. B. (2014). *Manifesta 10*. Retrieved 12 November 2016 from <http://m10.manifesta.org/ru/manifesta-10/>
- Reese, E. B. (2003). Art takes me there: Engaging the narratives of community members through interpretative exhibition processes and programming. *Art Education*, 56(1), 33-39.
- Roberts, D. (2011). *The total work of art in European modernism*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Rugg, J. & Sedgwick, M. (2007). *Issues in curating contemporary art and performance*. Bristol: Intellect Books.
- Shagina, E. (2015). *Manifesta 10: From the Sublime to the Actual*. Retrieved 12 November 2016 from <http://salonn.ru/article/898-manifesta10-ot-velikogo-doaktualnogo/>
- Scott, M. K. (2012). Engaging with pasts in the present: Curators, Communities, and Exhibition Practice. *Museum anthropology*, 35(1), 1-9.
- Smith, B. (2007). The state of the art in narrative inquiry. *Narrative inquiry*, 17(2), 391-398.
- Smith, M. W. (2007). *The total work of art: from Bayreuth to cyberspace*. New York, NY: Routledge.
- Sohareva, T. (2015). *Alien in the Hermitage*. Retrieved 12 November 2015 from [http://www.gazeta.ru/culture/2014/07/01/a\\_6094209.shtml](http://www.gazeta.ru/culture/2014/07/01/a_6094209.shtml)
- Spierling, U. & Iurgel, I. (2003). Just talking about art - creating virtual story-telling experiences in mixed reality. *Lecture Notes in Computer Science*. Vol. 2897. Berlin: Springer.
- Stickley, T., Hui, A., Morgan, J., & Bertram, G. (2007). Experiences and constructions of art: A narrative-discourse analysis. *Journal of Psychiatric and Mental Health Nursing*, 14(8), 783-790.

Thompson, J. (ed) (2005) *Manual of curatorship: a guide to museum practice*. New York, NY: Routledge.

Vanderlinden B. & Filipovic, E. (eds) (2005). *The Manifesta decade: debates on contemporary art exhibitions and biennials in post-wall Europe*. Cambridge, MS: MIT Press.

Ventzislavov, R. (2014). Idle Arts: Reconsidering the Curator. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72(1), 83-93.

Wagner, R. (1850). *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Wigand.

Zuliani, S. (2015). Manifesta – The European Biennial of Contemporary Art. *RICERCHE DI S/CONFINE*, 6(1), 228-241.

## BIOGRAPHICAL INFORMATION

Marina V. Biryukova, Ph.D., is senior lecturer of the Department of Museum Work and Protection of Monuments, Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University; She is also Associate Professor of the Department of History and Theory of Art, Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design. Her current research concerns the relationship between the evolution of contemporary art exhibitions practice and aesthetic paradigm of the time. She is the author of the book *Exhibition of Contemporary Art as an Author's Project: Harald Szeemann and Documenta 5, Saint-Petersburg, 2013*

## Dominique Gonzalez-Foerster & Yann Perreau // Artiste insaisissable et esthétique de l'anonymat

A la table ce soir, l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster pour sa conférence avec l'écrivain espagnol Enrique Vila-Matas le vendredi 24 mars au Collège de France et Yann Perreau qui signe " Anonymat, histoires d'une contre-culture" aux éditions grasset.



Catastrophe, Dominique Gonzalez-Foerster & Yann Perreau • Crédits : Martin Quenehen - Radio France

Je est un autre... Avatars, alias, pseudonymes, multiplication des identités virtuelles : de Romain Gary aux Daft Punk en passant par Elena Ferrante ou Anonymous, les expériences d'anonymat sont au cœur des bouleversements récents de nos sociétés.

Ce livre en propose pour la première fois l'histoire, l'histoire secrète d'une contre-culture. Elle est faite de scandales, de luttes cachées et d'affaires demeurées mystérieuses. Ses acteurs sont des invisibles agissant en marge des récits officiels, héros masqués ou inconnus héroïques, lanceurs d'alerte et artistes d'avant-garde mais aussi charlatans et imposteurs. Parfois géniaux, souvent incompris, ils ont inventé des formes inouïes de ruses et de stratégies en tout genre. À l'heure de la surveillance de masse, de la célébrité pour la célébrité, ils proposent de nouvelles façons d'être au monde et réinventent les notions d'auteur, d'individu et de liberté.

L'écrivain barcelonais Enrique Vila-Matas vient partager au Collège de France sa vision toute singulière de l'écriture. Il sera accompagné de l'artiste Dominique Gonzalez-Foerster avec laquelle il a souvent collaboré.

# FRIEZE

## The Infinite Mix



I arrived at 'The Infinite Mix', a Hayward offsite exhibition, organized in collaboration with The Vinyl Factory while the gallery's Southbank home is being refurbished, some time after the other critics had been and gone. 'The Infinite Mix', Ben Luke wrote in London's Evening Standard, is 'a contender for the show of the year'; 'Wonderful,' swooned Adrian Searle in the Guardian. Both assessments are right. While the Royal Academy's current abstract expressionism show reiterates that North American painting took the world by storm in an 'age of anxiety', at the other end of the Strand, in a gutted carapace of a brutalist building, this blockbuster exhibits the creative versatility of moving image and sound in our post-Y2K age – a period not without anxieties of its own.



Ugo Rondinone, *THANK 4 NOTHING*, 2015, film still. Courtesy: the artist, Galerie Eva Presenhuber and Barbara Gladstone Gallery, New York/ Brussels © Ugo Rondinone

Jonathan P. Watts  
*The Infinite Mix*  
Frieze, October 3, 2016  
<https://cutt.ly/LzRIQpl>



Ugo Rondinone's rhythmic cuts and synced monochrome inversions, across 20 screens, of a barefoot John Giorno reading his poem 'THANK FOR NOTHING' (2006) is so plaintively beautiful and qualmlessly funny it'll fill you with love and admiration (*THANK FOR NOTHING*, 2015). Cecilia Bengolea and Jeremy Deller's arch fantasy documentary, *Bom Bom's Dream* (2016), about a Japanese dancer, Bom Bom, who is awarded an electric pedestal fan for winning a dancehall competition in Jamaica, doubled me up with laughter. On a dark and chilly top floor, a hologram of Dominique Gonzalez-Foerster in the guise of the opera singer Maria Callas (*OPERA [QM.15]*, 2016) produces an eerie dissonance between a spectral body seen at a distance and the disembodied proximity of Callas's voice. (Total phantasmagoria: in front of me, a timid child sought reassurance from his dad that it wasn't really a ghost.)

Kahlil Joseph's dual-screen video *m.A.A.d.* (2014), originally commissioned by rapper Kendrick Lamar to open his spot on Kanye West's 'Yeezus Tour', employs the temporal-spatial collage of rap, mixing documentary footage of everyday life in Compton's black community with home video shot by Lamar's uncle. In several images, timecoded 3/27/92, baby Lamar is wrapped in a blanket and unaware that, a month later, the acquittal of four white police officers videotaped beating the African-American taxi driver Rodney King would provoke widespread rioting in his native Los Angeles. At MOCA Grand Avenue last summer, where I saw it installed as part of the exhibition 'Kahlil Joseph: Double Conscience', the piece seemed less artist's film than music video, but the context of 'The Infinite Mix' and the events that have occurred in the US in the intervening period enhance this important work.



Kahlil Joseph, *m.A.A.d.*, 2014, film still. Courtesy: the artist and The Museum of Contemporary Art, Los Angeles

What exactly is being celebrated with 'The Infinite Mix'? *Cut 'n' Mix*, Dick Hebdidge explained in his 1987 book of the same title, are more than editing procedures in the recording industry: for him, they exemplified the dynamic creative relationship between Caribbean music and diasporic cultural identity that characterized the UK in the 1980s. Later, in *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Re-programs the World* (2002), Nicolas Bourriaud touted the DJ as the exemplary cultural agent of the time. By 2008, in his book *Remix*, Lawrence Lessig speculated on how to reconcile a flourishing online remix culture – where user-generated content on participatory platforms collapsed traditional boundaries between producers, users and consumers – with the values of the copyright system and business.

Ralph Rugoff, curator of 'The Infinite Mix', figures an ideal spectator as a mixer or filter, for whom the works 'open up and extend our involvement [...] prompting us to make continual choices, whether conscious or not, about where we direct our attention'. While older, militant forms of filmmaking employed devices to activate the spectator, 'The Infinite Mix' presumes that we're already intelligent, engaged and potentially subversive consumers of art works. Isn't this the distracted consumption of the always-on infinite scroll economy of the internet? This is a different temporality to the DJ, who mixes in fixed durations: the infinite mix is contiguous with life. Why, then, is there not a more critical, expansive, reflexive engagement with this idea?



Cyprien Gaillard, *Nightlife*, 2015, film still. Courtesy: the artist and Sprüth Magers;  
© Cyprien Gaillard

I left wondering why the Hayward hadn't simply called the show 'Ten Works', allowing these outstanding films their autonomy. Perhaps more confusing was the unacknowledged, not unproblematic, theme of black representation: not only in Joseph's work, but also in that of Bengolea and Deller, Stan Douglas, Cameron Jamie (in which young African-American men simulate sexualized movements with objects in domestic environments), and in Cyprien Gaillard's mesmerizing 3D film *Nightlife* (2015). The latter collages, among other things, footage of the dynamite-damaged *The Thinker* (Auguste Rodin, 1880–81) in front of the The Cleveland Museum of Art, non-native plant life in Los Angeles and the oak tree given to Jesse Owens at the 1936 Munich Olympics, over a looped and mixed refrain of 'I was born a loser' from Alton Ellis's 'Blackman's World' (1969), which transforms into 'I was born a winner', the chorus of the song's later version, 'Black Man's Pride' (1971).

Contemporary art shares with electronic music its future-orientation but, while meaning is often considered immanent in music, the interpretation of contemporary art is bound up with structures and discourse. To what extent is the abandoning of linear timelines by big art institutions an internalization of the infinite mix?

to Jesse Owens at the 1936 Munich Olympics, over a looped and mixed refrain of 'I was born a loser' from Alton Ellis's 'Blackman's World' (1969), which transforms into 'I was born a winner', the chorus of the song's later version, 'Black Man's Pride' (1971).



## Dominique Gonzalez-Foerster: une artiste prophète.

Artiste plasticienne et cinéaste, Dominique Gonzalez-Foerster explore, dans son oeuvre, les problématiques contemporaines du dérèglement climatique, de la perte d'identité, du déclin du genre; autant de mystères qu'elle interroge au moyen de divers médiums. Elle s'entretient avec Laure Adler.



Dominique Gonzalez-Foerster • Crédits : Samuel Bernard - Maxppp

On la surnomme DGF. *« Je pense que déjà là, il y a un point de départ, même pour l'œuvre, en fait, puisque, dans une de mes toutes premières expositions, ce nom avec tant de lettres était présenté comme une œuvre. C'est une construction, c'est un abri, un vêtement, mais ce n'est pas forcément moi. »*

### **"Je vois vraiment Bowie à l'avant-garde"**

Eclectique, l'œuvre de Dominique Gonzalez-Foerster trouve son inspiration chez des artistes aussi variés qu'Alain Resnais, Bob Dylan ou encore David Bowie. Bowie *« a toujours été une très grande inspiration pour moi dit-elle, ses différentes apparitions, ses personnages, son rapport aussi au futur, à l'anticipation, à l'espace, et puis au maquillage, aux costumes, à l'androgynie. (...) Je vois Bowie vraiment à l'avant-garde. Ce n'est pas pour rien si les transsexuels prennent le dessus sur les mannequins qui ont, je dirais, un genre plus établi. »*

### **"moi je rêve d'un grand changement hormonal"**

Elle est également lectrice de Freud, Lacan ou encore de Winnicott, «DGF» use de ses références pour imaginer une science-fiction d'un genre nouveau : *« Je pense que, (...) dans les prochaines décennies ou siècles, (...) on va avoir beaucoup de surprises sur la notion d'identité »*. Totalement à contre-courant, elle révèle ses prophéties, *« moi je rêve d'un grand changement hormonal qui amène tout le monde à pouvoir enfanter. (...) Pour complètement se débarrasser de toutes ces questions. Fini toutes ces questions, mais peut être aussi, fini certaines violences fini certaines frustrations et en avant pour autre chose ! Ca paraît un peu loufoque ou un peu drôle, mais je pense que si une distribution d'hormones géantes pouvait modifier certaines pulsions et constitutions, on changerait peut être on changerait peut être le monde ! »...*

Laure Adler

*Dominique Gonzalez-Foerster: une artiste prophète.*

France Culture, January 29, 2016

<https://cutt.ly/5zRHSfZ>



# Le Monde

## Dominique Gonzalez-Foerster se joue du « Je »

Pour sa rétrospective au Centre Pompidou, la plasticienne française s'expose et s'invente à la fois.

Mais qui est-elle donc ? Plus que jamais, Dominique Gonzalez-Foerster s'échappe. « *Je est une autre* », semble-t-elle nous dire au fil de son exposition au Centre Pompidou. Et pourtant, plus que jamais, elle est là, en chair et en esprit : un corps soumis à tous les transformismes, un visage acéré qui maquille ses origines, une vie traversée de milles récits. Qui est-elle ? Une des plasticiennes françaises les plus reconnues sur la scène internationale, à l'instar de ses fameux compagnons de route, Pierre Huyghe et Philippe Parreno, qui l'ont précédée dans cette vaste salle vitrée. Une insatiable, qui a multiplié les collaborations tous azimuts : dans la musique avec le chanteur Christophe, dans la mode avec le créateur Nicolas Ghesquière, dans l'architecture en créant une maison à Tokyo. Une lectrice avide, surtout, dont chaque œuvre fait référence aux livres de son cœur, de la science-fiction de J. G. Ballard à Jean Genet ou Virginia Woolf, en passant par l'idole absolue, le Chilien Roberto Bolaño. Voilà les rares pistes dont on dispose.

---

**De vidéos en installations, chacune de ses œuvres semble une chambre ouverte sur tous les flux du monde**

Et ces mots, qui la résument en points de fuite : « *Je reste envahie de plein de choses.* » Mais plus elle s'expose, plus elle disparaît. De vidéos en installations, chacune de ses œuvres semble une chambre à soi, où notre curiosité vient se briser sur les récifs d'un intime offert à tous les vents. Une chambre ouverte sur tous les flux du monde. Mais secrète. Comme celle qui se cache derrière cette porte close, et qui est le cœur battant de

l'exposition. Chambre 19 d'un hôtel, quelque part. Nul ne peut l'ouvrir.

« Dominique Gonzalez-Foerster, 1987-2058 », suggère le titre de sa rétrospective. Elle y revisite son parcours sous la forme d'une autobiographie vaporeuse et falsifiée, questionnant « *son rapport au temps et à sa perception* », résume-t-elle. Un temps autre que celui d'une vie : « *Le temps intérieur aux œuvres.* » « *Cette exposition est une demeure fictionnelle*, poursuit Emma Lavigne, sa commissaire. *L'identité de l'artiste s'y dessine en œuvre ouverte, repoussant toujours ses limites : la biographie en expansion d'une évadée de la littérature.* »

« Dominique Gonzalez-Foerster, 1887-2058 », suggère le titre de sa rétrospective. Elle y revisite son parcours sous la forme d'une autobiographie vaporeuse et falsifiée, questionnant « *son rapport au temps et à sa perception* », résume-t-elle. Un temps autre que celui d'une vie : « *Le temps intérieur aux œuvres.* » « *Cette exposition est une demeure fictionnelle*, poursuit Emma Lavigne, sa commissaire. *L'identité de l'artiste s'y dessine en œuvre ouverte, repoussant toujours ses limites : la biographie en expansion d'une évadée de la littérature.* »

Toute l'exposition se construit en une litanie de pièces, chargées de mille ailleurs à envisager. Et pour les faire tenir ensemble, ce bruit obsédant de la pluie drue de Rio, ville où l'artiste passe la moitié de son temps. Son clapotis tourne tout autour de l'espace, cherchant à le « tropicaliser ». Il donne son unité à cette succession de *period rooms*, qui sont à l'image de ces salles de musée qui reconstituent l'intérieur d'une époque, « *mais en plus joueur. C'est un jeu, avec mes villes (Brasilia, Rio, Hongkong), mes chambres, mes dates...* ».

Ses dates, donc ? 1887, construction du Palacio de Cristal dans le jardin du Retiro, à Madrid, où Dominique Gonzalez-Foerster exposa l'an passé et donna vie au *Splendide Hotel* imaginé par Rimbaud dans un de ses poèmes, la même année. 2058 ? La date où devrait être construit l'abri géant pour réfugiés du changement climatique qu'elle a imaginé dans le Turbine Hall de la Tate Modern de Londres, en 2008. Mais cela n'éclaire guère qui ne connaîtrait pas bien son histoire. Alors sans doute, avant d'aller visiter cette flottante rétrospective, doit-on conseiller de se plonger dans un livre : *Marienbad électrique*, d'Enrique Vila-Matas (Christian Bourgois, 144 pages, 15 euros). Car chez elle, écrit-il, « *tout commence par les livres* ». L'auteur espagnol est l'un de ses plus fins complices, il a déjà fait plusieurs fois de « DGF », comme on l'appelle, l'héroïne de ses romans qui n'en sont pas. A travers l'évocation de leurs dialogues, il livre dans son ouvrage quelques indices qui lèvent un peu le secret sur elle : sa manière d'« *évoluer sur des terrains où il y a doute et risque* », des « *régions troubles* ». Sa façon d'inventer « *d'autres manières d'écrire des romans* », en « *écrivain sans cabinet* » qui produirait une sorte de « *littérature en expansion* ». Et finalement, cette confidence qu'elle lui aurait faite : « *A chaque fois que j'ai une exposition, je cherche le plan d'évasion.* »

Pour rencontrer cette œuvre, il faut alors accepter de s'enfuir avec elle. Retourner dans les années 1970 et laisser surgir, dans cette chambre marronnasse cerclée de miroirs « *à hauteur de sexe* », le souvenir du réalisateur Fassbinder. Ou saisir le dialogue avec Rimbaud, celui des *Illuminations* et celui du Harar, qui disait dans une lettre à sa mère son désir visionnaire : « *M'exposer moi-même, car je crois qu'on doit avoir l'air excessivement baroque après un long séjour dans des pays comme ceux-ci.* »

---

**Dominique Gonzalez-Foerster : « Le corps, la présence du corps, a longtemps été un tabou pour moi »**

Excessivement baroque, ainsi apparaît aujourd'hui Dominique Gonzalez-Foerster : sans que l'on sache de quel pays elle revient, si ce n'est celui des mots, elle « s'expose », littéralement. Depuis quelques années, elle s'est faite performeuse, incarnant différents personnages au fil d'apparitions où se joue, chaque fois un peu plus, le trouble de son identité : « *un opéra éclaté dans le temps et dans*

*l'espace* ». Et dont elle endosserait tous les rôles. *Identification d'une femme* : ce film d'Antonioni n'est pas pour rien un de ses modèles, qui dédouble son actrice à l'instar de ce qu'opère Hitchcock dans *Vertigo*.

Car de vertige, il est bien question. Parfaitement maquillée et déguisée, la plasticienne a ainsi incarné Bob Dylan, jeune. Véra, la femme de Nabokov. Charlotte Brontë. Edgar Allan Poe. Et la Lola Montès du film d'Ophüls : femme fatale qui finit bête de cirque, et dont elle porte la robe à brocarts et la détresse dans une des vidéos projetées en fin de parcours.

### **Sentiment de croiser un fantôme**

« *Le corps, la présence du corps, a longtemps été un tabou pour moi*, avoue l'artiste de cette voix qui elle aussi s'échappe, se cassant parfois dans ses aigus jusqu'à revenir à l'enfance. *Mais j'ai senti depuis quelques années la possibilité de ces personnages comme autant d'espaces. Pour moi, ils disent tous la résistance à la standardisation, la numérisation, à nos comportements de plus en plus prévisibles. Ils sont l'irruption du désir et de l'inconscient, de l'organique, du fantastique, de l'irrégulier, de la nervosité. Ils débordent de cette magie qui me semble aujourd'hui plus que jamais nécessaire.* »

A chaque apparition, elle semble possédée, consciente que « *l'œuvre devient une espèce de Frankenstein, qui te fait faire des choses... Un monstre, qui déborde très largement tes intentions de départ. Ces apparitions, c'est une transe préparée, une conversation avec des vivants mais aussi des morts. Enfin, je ne les vois pas morts : mes œuvres en sont les extensions vivantes* ».

Et de fait, au détour d'une des salles, on a bel et bien le sentiment de croiser un fantôme : celui de Fitzcarraldo, héros dément du film de Werner Herzog, inspiré de ce baron du caoutchouc qui voulut créer un opéra en pleine Amazonie, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Grimée et costumée à s'y tromper, l'artiste devenue hologramme hurle son délire, et la forêt semble se lever autour d'elle. « *I want my opera* », clame-t-elle, pendant que la voix de ténor du Caruso se fond dans les cris des perroquets. Son opéra, Dominique Gonzalez-Foerster est elle aussi en train de le construire. En terre pas si lointaine, mais paradoxalement inaccessible.





## **Dominique Gonzalez-Foerster, la conquête des espaces**



Dominique Gonzalez-Foerster à la Tate Modern de Londres en octobre 2008. (PHOTO CARL DE SOUZA. AFP)

**A Paris, le centre Pompidou consacre une rétrospective à la vidéaste et plasticienne française, figure majeure de l'art contemporain et exploratrice des liens entre cinéma, image et texte.**

Où ranger Dominique Gonzalez-Foerster ? Dans quelle rubrique, quelle étagère ? La question perd toute pertinence à peine a-t-on fait quelques pas dans «Dominique Gonzalez-Foerster 1987-2058», la rétrospective que lui consacre le centre Pompidou, à Paris. L'œuvre de l'artiste française de 50 ans est très simple, et en même temps très compliquée, ardue et bouillonnante, remplie de vie. Et il faut accepter de se laisser envelopper dans l'atmosphère gazeuse de ses réalisations.



A Beaubourg, il y a donc des films projetés et des installations. Le travail de celle qui est née le 30 juin 1965 à Strasbourg, qui vit entre Paris et Rio de Janeiro et a reçu le prix Marcel Duchamp en 2002 peut dérouter. C'est comme les abats en cuisine : certains refusent net, d'autres en font une religion presque par principe. Le catalogue de l'expo rapporte les propos du couturier Nicolas Ghesquière (avec qui elle collabora pour des boutiques) expliquant sa rencontre avec le travail de Dominique Gonzalez-Foerster : *«Je me souviens vraiment d'un choc parce que c'était très proche de mon imaginaire, et ce que je pensais m'appartenir en propre, je le découvrais dans son travail.»*

Ceux qui n'en connaissent rien auront la chance de découvrir une œuvre qui tient tant de l'architecture que du texte et de l'image. Et ce n'est pas une rétrospective classique, d'abord dans les dates puisque 1887 et 2058 renvoient à des réalisations ou moments qui n'ont, en apparence, rien à voir avec sa notice biographique. *«C'était une manière de botter en touche l'idée de rétrospective. Une invention qui date du XVII<sup>e</sup> siècle peut avoir plus d'incidence sur moi que l'année où je suis sortie des Beaux-Arts.»* Dominique Gonzalez-Foerster (DGF) construit des espaces, certains dans lesquels on peut rentrer et s'asseoir sur des rocking-chairs, et d'autres que l'on observe au travers d'une vitre, comme un diorama qui semble sorti d'un musée d'histoire naturelle. En fait d'espaces, elle construit plutôt des plongeurs et elle nous propose de se jeter dans le grand bain de ses images.

### **Rare force visuelle**

Au centre Pompidou est présenté *RWF (Chambre)* : une salle portant pour nom les initiales de Rainer Werner Fassbinder. Il y a un lit, un fauteuil, un pouf, un coussin. Mobilier et murs sont recouverts d'une teinte marronnasse, du genre de celle qui habillait les décors des films du cinéaste. La salle peut servir de cabinet de psy, de chambre d'hôtel de passe ou de boutique-hôtel... Gonzalez-Foerster nous montre que le cinéma, c'est aussi cela :

une esthétique, un décor, une ambiance. On peut aimer les films de Wong Kar-wai, s'y sentir bien parce que les gens y fument avec élégance, ceux de Woody Allen parce qu'on y parle vite, et donc ceux de Fassbinder parce que le mobilier rappelle le décor d'*Inspecteur Derrick*. Dans le catalogue, on lit cette phrase : «*Le cinéma est venu aider les arts plastiques.*» Elle dit : «*Dans les années 90, ça a été très vrai pour les artistes de ma génération, Pierre Huyghe, Philippe Parreno, Liam Gillick ou Douglas Gordon. Le cinéma nous paraissait plus attractif que la vidéo. Surtout, il nous a aidés à trouver un vocabulaire.*»

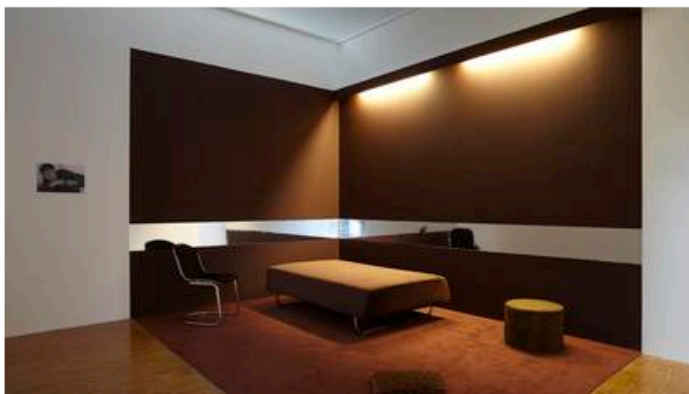
A Beaubourg, *Séance de Shadow II (bleu)* est une sorte de couloir, aux murs peints en bleu. Les pas du visiteur déclenchent des petits projecteurs qui les éclairent et les transforment en un écran couvert d'ombres, à l'image d'une caverne où quelqu'un passerait devant un flambeau créant ainsi du cinéma primitif.

C'est ce qui est le plus saillant ici : le langage de Dominique Gonzalez-Foerster est d'une rare force visuelle. Il y a de l'écrit partout, la base de tout. Dans l'ouvrage *Marienbad électrique* qu'il lui consacre (éditions Christian Bourgois) et qui sort à l'occasion de l'expo, l'auteur espagnol Enrique Vila-Matas la cite : «*Je suis une sorte d'écrivain qui a échoué et j'ai beau adorer les livres, il y a une tension : comment s'écrit la fiction, comment commencer, qu'écrire, ont toujours été un mystère pour moi [...]. Je dis parfois que je fais un type de littérature qui se perd dans le néant.*» D'ailleurs, elle n'aime pas parler de ses œuvres, ni jouer à la guide. Comme si elle laissait le parcours se flécher de lui-même, comme si l'espace de l'exposition éclairé par les baies vitrées du premier étage de Beaubourg était en soi un monde parallèle.

Le plus ouvertement séduisant dans l'œuvre de DGF est sa géographie. C'est un monde très divers qu'elle nous montre. Enrique Vila-Matas : «*DGF semble [...] voyager pour récupérer de*

*temps à autre ses meilleures expériences cinématographiques. A Taipei, par exemple, elle a promené sa caméra dans le parc où se déroule la dernière séquence de Vive l'amour [Tsai Ming-liang, 1994] pour découvrir pourquoi cette scène a déclenché en elle le désir de faire des films.» Le catalogue de l'exposition compile les images de ses films, fragments d'un monde varié, qui devait paraître d'autant plus nouveau au milieu des années 90 quand «émergèrent» aux yeux occidentaux des zones culturelles fascinantes.*

Souvent, c'est l'ordinaire qui prime : la pluie dans un parc de Taipei, donc, mais aussi un cargo qui navigue dans la baie de Hongkong, une avenue de Brasília où la lumière se reflète dans un building moderniste, une enseigne de néon en forme de signe chinois, telle qu'elle pourrait surplomber un troquet de Shanghai... *«Je vais là d'où viennent les images qui m'attirent. Ce qui me fascine, ce sont les moments qui nous restent, même ceux qui sont minuscules. Comme la fin de Blade Runner, où les humains apparaissent comme des composites de leurs perceptions. En permanence, il y a une tension entre l'ordinaire et l'extraordinaire. La folie de Brasília contre la normalité de la chambre de Fassbinder, la simplicité d'une installation contre une autre dont le plan est emprunté à Cronenberg... Je travaille toujours sur ce dialogue-là.»*



08. RWF ©Grégoire Vieille ©Adagp, 2015 RWF (chambre),

### Mise en scène

Au fil de la déambulation classique de salle en salle, on arrive dans ce qui est le plus visiblement spectaculaire : un long couloir noir, assez flippant. Au fond, une salle, avec un hologramme : on y voit l'artiste grimée en Klaus Kinski dans *Fitzcarraldo* de Werner Herzog, en costume blanc et tenant un grammophone d'où sort la voix désuète de Caruso. L'œuvre, impressionnante, est le dernier volet d'un «opéra» lancé en 2012, où la plasticienne s'est maquillée en Lola Montez, Edgar Poe, Scarlett O'Hara et autres héros aux parcours romanesques. Ici, on n'est pas dans la pop, mais dans une mise en scène du spectacle, thème que travailla Dominique Gonzalez-Foerster avec les chanteurs Christophe ou Alain Bashung. Et qui ont rejoint le champ de proches, de Nicolas Ghesquière à Enrique Vila-Matas. *«Ce sont des conversations, longues et permanentes, même quand les gens disparaissent.»*

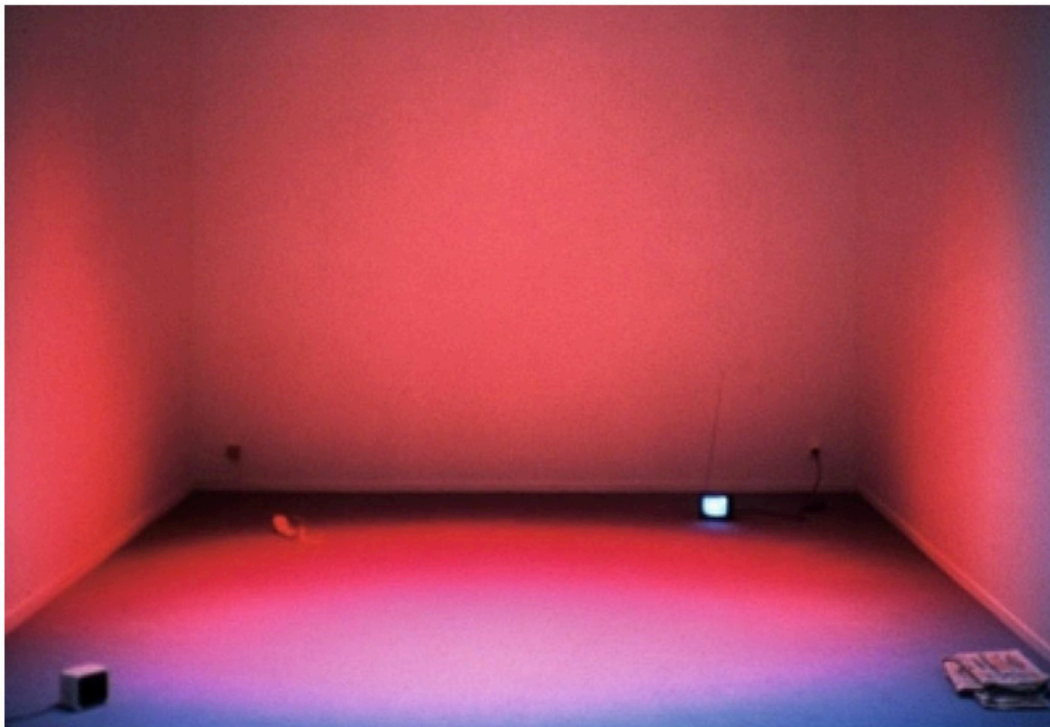
Depuis le début de la rétrospective, l'artiste regarde presque tous les jours sur Instagram les clichés que les visiteurs postent:

*«J'adore voir mon travail par les yeux de quelqu'un d'autre, découvrir des cadrages, sentir que je ne suis pas la seule dans l'œuvre, qu'elle peut m'échapper.»*



## Le Quotidien de l'Art

# Deux ou trois choses qu'on sait de Dominique Gonzalez-Foerster



Dominique Gonzalez-Foerster, Une chambre en ville, environnement, Van Abbemuseum, Eindhoven, 1996. © Marc Domage. Courtesy de l'artiste et Esther Schipper, Berlin. © ADAGP, Paris 2015.

**L'exposition de Dominique Gonzalez-Foerster au Centre Pompidou, à Paris, tente de cerner une personnalité jouant de plusieurs identités. Un jeu de piste qui produit moins de révélations que de frustration.**

Est-elle Scarlett ou Fitzcarraldo ? Est-elle l'artiste plébiscitée par les grands musées ou la scénographe de Balenciaga ? Créatrice d'ambiance et de « sensations d'art » ou cinéaste ? Transformiste dans l'âme, Dominique Gonzalez-Foerster est un palimpseste vivant. Un temps compagne d'armes de Philippe Parreno et Pierre Huyghe, elle aura joué des identités et déjoué les cases. Indéterminée, comme ses espaces hantés par des fantômes, que ce soient ceux de Caruso ou de Rainer Werner Fassbinder. « Nous sommes tous des multitudes, estime-t-elle. On fonctionne par rapport à un personnage dans un film, à quelqu'un croisé dans la rue. On a des personnalités cachées, des parties construites et d'autres plus sauvages ».

Aussi est-ce un aspect biographique jusque-là souterrain qu'Emma Lavigne, commissaire de l'exposition au Centre Pompidou, a tenté de démêler. Une biographie chahutée par une chronologie fictive, 1887-2058. La première date correspond à l'année de naissance de Marcel Duchamp et à celle de la construction du Splendide Hotel à Lugano, qui a donné le titre à son exposition l'an dernier au Palacio de Cristal à Madrid. La deuxième, est le titre de l'installation qu'elle avait exposée en 2008 dans la Turbine Hall de la Tate Modern à Londres. Dans un futur où la pluie serait constante, le musée londonien devenait le refuge des déshérités et de la culture.

La biographie se tapit moins dans les annales fictionnelles qui balisent l'exposition, que dans les objets réunis dans une salle. Le point de départ ? Une assise en velours vert usé venue tout droit du musée des beaux-arts de Grenoble. « Ce fauteuil, ça va au-delà d'un petit souvenir, c'est le début de la conscience de tout ce qui fait une œuvre, c'est un rapport étendu à la perception des œuvres », explique l'artiste qui a fait ses gammes à l'école des beaux-arts de Grenoble avant de rejoindre celle du Magasin. Ce siège trône dans une salle où sont accrochés des vêtements que l'artiste a portés depuis sa jeunesse, comme une autobiographie textile. Cette ronde vestimentaire induit la question du costume et du déguisement à venir. Elle dévoile aussi les vraies nervures de son travail, la littérature et le cinéma.

Dévoreuse de livres, préférant Catherine Millet à Christine Angot, braconnant du côté d'auteurs ésotériques comme William Gaddis, Dominique Gonzalez-Foerster a joué à cache-cache avec l'écrivain espagnol Enrique Vila-Matas qui vient de la mettre au cœur de son dernier roman, Marienbad électrique. La cinéphilie l'a conduit à s'attacher à des personnages ambigus. Pourquoi Fitzcarraldo ? Pour la démesure prométhéenne du personnage, son délire à la fois créateur et prédateur. Ne veut-il pas bouleverser l'écosystème de l'Amazonie pour y introduire son rêve d'opéra ? De la même manière, Scarlett O'Hara n'incarne pas juste une peste Sudiste mais aussi une femme courageuse et résiliente.

L'élément biographique sourd aussi de ses premières chambres, espaces vides, gorgées d'âmes et chargés d'indices, dont le Centre Pompidou en a reconstitué les plus emblématiques. Est-ce pour sortir du confinement de l'intime qu'elle s'est mise à voyager dans le monde, en Asie et au Brésil, guidée à chaque fois par ses rencontres littéraires ou cinématographiques ? Elle en reviendra avec des films au montage lâche, comme des états émotionnels en suspension.

Indéniablement, DGF a su dilater le temps et hanter les espaces, jouer de la mélancolie de cette pluie dont le bruit ceinture la Galerie Sud du Centre Pompidou. « Pour elle, un espace est comme un personnage, et réciproquement », souligne Emma Lavigne. Mais aujourd'hui ce charme atmosphérique s'est éventé, nous laissant désarmés, presque tristes face à des contenants au contenu trop indécis, dans un espace d'exposition flottant que son prédécesseur Pierre Huyghe avait su si bien habiter...

## 02

### Dominique Gonzalez-Foerster, 1887 – 2058

Des zombies errant devant des effets de fiction, Dominique Gonzalez-Foerster dans le piège institutionnel de la rétrospective.

Galerie sud – Centre Pompidou, Paris, 23 septembre 2015 – 1er février 2016

L'exposition comme objet peut-elle proposer une plongée dans le temps, un vertige hitchcockien, ce produit du montage des images, ou des associations proustiennes de sensations, conduisant à revivre au présent un instant du passé ? Ou encore, par le choc émotionnel d'une rencontre ou une incise littéraire dans l'espace, offrir la possibilité « d'aller chercher dans le futur des solutions pour le présent » pour paraphraser le narrateur dans *La Jétée* de Chris Marker ? Proust, Hitchcock, Marker : quelques figures qui ornent de manière implicite la vaste constellation d'auteurs qui surplombe l'œuvre de Dominique Gonzalez-Foerster et qu'elle convoque plus ou moins indirectement au fil de sa « rétrospective ». Intitulée « 1887-2058 », l'exposition est une projection strabique depuis le présent dans le double sens du temps, ordonnant un objet qui pourrait être à la fois rétrospectif et prospectif, mais qui pose avant tout la question de la réactivation de dispositifs d'exposition existants, du statut du visiteur et de la contextualisation d'une œuvre vivante dans la cadre du musée.



Vue de l'exposition Dominique Gonzalez-Foerster, 1887 – 2058, Centre Pompidou, Paris. ADAGP.



L'irruption dès le début de l'exposition dans un *Brasilia Hall* magistral nous ramène d'emblée plus de quinze ans en arrière dans cette même installation qui ouvrait l'exposition de l'ARC en 1998, à laquelle DGF avait participé en trio avec ses comparses Pierre Huyghe et Philippe Parreno. L'installation offrait alors au visiteur une traversée de ce même espace gigantesque et vide, meublé d'une simple moquette verte, une traversée à la manière d'un passager, embarqué comme par effet de translation dans l'hyperespace de l'exposition et projeté dans le hall d'un Brasilia fictif, depuis lequel observer les toutes petites images documentaires d'un Brasilia bien réel. Cette installation, comme l'ensemble des autres œuvres de l'exposition de 98, plaçait alors le visiteur au centre du dispositif dans un esprit qui, même dépourvu de ses populaires soupes, restait marqué du sceau de l'esthétique relationnelle : la naïveté bienveillante d'une pensée d'avant l'Anthropocène permettait d'y situer encore l'Homme au centre et au-dessus du Monde. Et, par là-même, de placer le visiteur au cœur de l'exposition, sujet qui, à défaut d'être agissant sur les dispositifs, en était néanmoins le récepteur, récepteur d'un monde aperçu par bribes ou reflets – ici Brasilia – à travers l'interface de l'exposition. « On serait comme des passagers... des passagers traversant... traversant des effets de réalité », soulignait alors justement cette phrase qui courait dans le catalogue et sur l'affiche de l'exposition. La réactivation en 2015 de *Brasilia Hall* fait l'effet d'une douche froide pour quiconque s'apprête, le titre de l'exposition en tête, à effectuer un voyage en chronologie : ce n'est pas un basculement dans le temps qu'opère le dispositif, quoi qu'en dise l'indication « 1960 » au droit de la pièce, mais au contraire le retour dans le présent d'un objet sorti de sa réserve, remis à neuf et aux dimensions de la Mezzanine Sud, une *Period Room* que le visiteur revient habiter en fantôme, et Belphegor en curateur, dans la plus orthodoxe tradition muséologique.

Le parcours de l'exposition invite dès l'entrée à un itinéraire de contournement : le long des parois vitrées donnant sur le parvis, la fontaine et la rue du Renard, un couloir engage le visiteur à remonter le fil d'un temps enchevêtré dans d'anciennes installations de DGF sorties de leurs caisses et dépoussiérées pour l'occasion. Le parcours s'apparente à un travelling qui pourrait fonctionner comme une machine à explorer le temps. Mais que nous racontent *Nos Années 70 (Chambre)*, de 1992, censé nous renvoyer en 1975 selon la chronologie de l'exposition ? Ou encore *Une Chambre en ville* de 1996 ? « Mes chambres sont comme des images mais dans lesquelles on peut rentrer » déclare DGF dans le guide de l'expo. Aussi, la visite de ces chambres successives revient-elle aujourd'hui à feuilleter un vieil album réalisé dans les années quatre-vingt-dix, dont on aurait tout au mieux recombinaison l'ordre des images. L'exercice de la rétrospective semble ici imposer ses limites à une œuvre fondée sur l'occupation par la pensée de l'espace-temps de l'exposition. Cette « sensation d'art », si fréquemment évoquée par l'artiste, ne s'épuiserait-elle pas dans un ressassement imperméable aux circonstances ?

En laissant ces chambres périphériques pour revenir au cœur de l'exposition, un basculement s'opère qui correspond à un changement dans la carrière de l'artiste. Le film *De Novo* – produit pour la Biennale de Venise en 2009 et la 5<sup>e</sup> participation de l'artiste au grand rendez-vous – projeté parmi d'autres dans la « salle de cinéma » de l'exposition, rejoue bien ce basculement : DGF y fait part de ses différentes attentes et déceptions accumulées tout au long de son histoire vénitienne qui sert d'arrière plan à un commentaire sur le développement de sa carrière personnelle conduisant inexorablement à un trou noir, à l'envie d'arrêter les expositions. La remise en selle de l'artiste après une période d'interruption se traduit notamment par le développement de la production cinématographique et par l'apparition physique de DGF dans les images. Celle-ci se montre grimée en Scarlett O'Hara, Louis II de Bavière ou Edgar Allan Poe. La pure évocation (par exemple de Rainer Werner Fassbinder dans *RWF*, une « chambre » de 1993), qui laisse une part essentielle à l'imaginaire, cède ici le pas à la reconstitution, et le fétiche, au pastiche. Face à ses films, le visiteur-passager est requalifié en spectateur dans l'immobilité physique de la salle de projection. S'y succèdent plusieurs DGF, une Lola Montès pathétique, un Bob Dylan caricatural, une Vera Nabokov maladroite alternant avec des plans fixes d'une Marilyn Monroe âgée, en thalassothérapie, dont seule la légende permet d'attester le lien avec l'original perdu. Quand Ann Lee apparaît entre deux films (*Ann Lee en zone de sécurité*, 2000), nous revient soudain en mémoire sa revendication d'alors : « *No ghost, just a shell* ». « Pas un fantôme, juste une coquille ». Et ce sont pourtant des fantômes qui, à présent, nous sont donnés à voir, des personnages déguisés qui viennent ré-habiter de vieux décors dans des habits conservés dans de la naphthaline. Ainsi, avec *Belle comme le jour* (2012), DGF réalise un remake vidé de sens du *Belle de Jour* de Buñuel avec une copie de Catherine Deneuve raide comme un manche. À proximité de là, c'est comme un ultime fantôme qui attend le visiteur au bout d'un couloir sombre : un hologramme de l'artiste gesticulant et vociférant une imitation épileptique de Klaus Kinski dans *Fitzcarraldo* (*M.2062, Fitzcarraldo*) de 2014. Au cœur des ténèbres de l'exposition, le visiteur se trouve médusé. « Ce qui compte c'est d'introduire une sorte d'égalité, de supposer qu'entre moi – qui suis à l'origine d'un dispositif, d'un système – et l'autre, les mêmes capacités, la possibilité d'un rapport égal, lui permettent d'organiser sa propre histoire en réponse à celle qu'il vient de voir, avec ses propres références », déclarait DGF en 1998. Où l'on réalise que ce visiteur-interlocuteur a désormais disparu du champ des possibles de l'exposition. La réactivation de *Séance de Shadows* (1998) qui ramène le visiteur vers *Brasilia Hall*, avec ses projecteurs de parking se déclenchant à son passage, ses murs et moquette bleu électrique, est ici significative. En 1998, le dispositif tenait lieu d'un proto-cinéma, combinant les ombres des visiteurs projetées sur les murs, permettant à ces derniers d'y articuler leurs propres séances de cinéma imaginaire. Avec les apparitions de DGF en ligne de mire, le principe épiphanique à l'œuvre ici est désormais tout autre : les ombres portées des passants ne formulent rien d'autre que l'annonciation d'une apparition de l'artiste à l'écran. *Séance de Shadows* n'offre dès lors qu'une traversée purement spectrale dans une caverne où la nostalgie se trouve substituée à l'imaginaire pour un visiteur tentant son come-back en zombie.

Dans l'agora centrale qui relie les différentes salles du projet, *Textorama (Desertic, Tropical)*, 2009/2015, un mur orné de citations et des noms de leur auteur, reprend diverses références de l'artiste. En dialogue avec ce mur, *Chronotopes & dioramas (desertic)*, 2009/2015, peut-être la pièce la plus révélatrice de l'exposition dans le contexte de la rétrospective : un diorama présentant un paysage désertique, point de rencontre entre le temps passé auquel se réfèrent ces dispositifs conçus dans un xix<sup>e</sup> siècle enfermant dans ses vitrines le monde menacé par sa propre prédation et, ici, un futur hypothétique dans lequel le livre fera figure d'espèce en voie d'extinction. En quittant les différentes « chambres » — ces images dans lesquelles « rentrer » selon DGF — pour se heurter à cette vitrine, une quelconque plongée dans un espace-temps autre devient impossible : pas plus que le mur de citations, purement ornemental, n'opère de fracture fictionnelle dans l'espace de l'exposition, la vitrine fermée du diorama n'ouvre de perspective temporelle dans l'horizon pastel d'un paysage de science-fiction. Le diorama apparaît ici comme le précipité même de cette exposition : celle-ci parvient par l'effet d'une muséographie convenue à requalifier en leur propre musée des œuvres censées pourtant offrir par des procédés empruntés à l'écriture fictionnelle autant de voyages dans une temporalité altérée ou dans des identités littéraires.

Tel cet organisme fossilisé que l'on se plairait à découvrir dans le substrat du diorama, cette exposition de DGF émerge aux couches les plus anciennes de la stratigraphie muséale et forme un corps solide congédié de l'ordre de la vie organique dont les cellules, telles des capsules de temps pressurisées, laisseraient s'épancher l'éther dès lors qu'ont les ouvrirait.

À l'organisme mouvant créé avec brio par Pierre Huyghe au même endroit deux ans plus tôt, répond ici un parcours monolithique conduisant à une scène sur laquelle se produisent des fantômes. À l'individu post-humain ballotté entre les différentes strates de la géologie instable de l'Anthropocène du premier, particule vagabonde poussée par les événements climatiques de l'exposition, sans autre interaction devant leur beauté indifférente que les seuls produits du hasard, répond ici un visiteur-zombie, s'en revenant tout au mieux repu des portraits de l'artiste en actrice.



# PURPLE

## THE BALENCIAGA BOUTIQUES

interview with **NICOLAS GHESQUIÈRE** and **DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER** by **OLIVIER ZAHM**



Ten years ago, a very young Nicolas Ghesquière was given the assignment of redesigning the Balenciaga boutique in Paris – and all of the label's boutiques around the world. Nicolas chose to dispense with the grandiose architectural gestures and uniform visual identity of most international fashion brands. So instead of commissioning a famous architect for the project, he asked the French artist Dominique Gonzalez-Foerster to join him in re-imagining the entire concept of the boutiques. This wasn't just a question of how to dress the boutiques' windows, or if artwork should be placed in their retail spaces – Nicolas and Dominique together reformulated every aspect of each boutique, using an



architectural concept based on climate and landscape, and fiction and abstraction. Every Balenciaga boutique is adapted to its city's local context and history, creating a mise-en-scène for each new collection – every season they tell a new story. After a decade of the collaboration between Nicolas Ghesquière and Dominique Gonzalez-Foerster, and with a second Balenciaga boutique opening in SoHo in New York in 2012, we thought now would be a good time to talk to the fashion designer and the artist.

OLIVIER ZAHM – *Nicolas, some of the most important fashion labels have commissioned great architects to design their prestige boutiques, but you decided to work with an artist, Dominique Gonzalez-Foerster, who had absolutely no experience designing boutiques. Wasn't this taking a bit of a risk?*

NICOLAS GHESQUIÈRE – I didn't see it as a risk at all. More than anything, it was something new. I knew Dominique's work, and I knew about her interest in architecture, landscape, atmosphere, ambiance, and narration. So when I began to think about the new Balenciaga boutiques – and how I wanted to present my clothes – I thought of her. We met, we talked about it, and immediately the new boutiques became our playground: a beautiful blank page.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – We really did create our own little playground. We began with an exchange of images and combinations of our visual obsessions, and almost immediately we ventured away from the usual, well-trodden ground of boutique design and began to reinvent it altogether. The boutiques we've created are entirely new, meaning that each element and space have been designed or invented from top to bottom.

OLIVIER ZAHM – *Creators have brought artists into their boutiques to do certain things, but no fashion designer I know of has conceived their entire retail space with a visual artist.*

NICOLAS GHESQUIÈRE – Ten years ago, there was a wave of collaborations between designers and architects. Then, once the boutiques were built, they would ask artists for pieces to animate the spaces. I find this both sad and disturbing – as if fashion needs art in order to render itself more credible, or needs to use works of art as communication tools. In any case, I asked Dominique if she would be willing to work on the boutiques, using an architectural approach to present what I do, but without pretending that it would be a way to show her art, or to create an installation. I didn't want to do that at all.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – Nor would I have used a boutique to show my work. We didn't want to instrumentalize or fragment art in the boutiques. We conceived each Balenciaga space as a gestalt, an original aesthetic experience, because all the stores are different.

OLIVIER ZAHM – *Did you start with an initial idea, or with specific references?*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – We had images, scenes from films, and all my architectural research on tropical modernity, but more than anything we knew what we did not want to do. I realized that many boutiques just latch onto the white cube aesthetic of galleries and museums. Our method was to start from the opposite direction: creating landscapes, dioramas – situating Nicolas's clothing in a new landscape, in their own specific atmosphere. When I began working with Nicolas, the realization that no one has ever perfected the recipe for displaying clothing thrilled me and put me at ease. There are certain functions and rules, but nothing really scientific, such as whether it's better to have a store that's a little dark or one that's very well lit. No one knows.

NICOLAS GHESQUIÈRE – We wanted to think freely, without restrictions, while considering the actual function of a couture boutique. We weren't looking for prefabricated modules we could put anywhere in the world.

OLIVIER ZAHM – *So it was like a blank page for both of you?*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – It's still a blank page because we don't know what works – or what might work. We've been working together for almost a decade now, and all I can say today is that the space and the clothing work well together. This coherence is important. From there we can invent, which frees me up completely.

NICOLAS GHESQUIÈRE – We approached the work together, like we were in a laboratory, though it wasn't scientific. We searched for new possibilities each time. We didn't want to apply a systematic formula, city after city.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – When it became like a laboratory – and not the creation of something meant to be repeated – we adapted to the elements of each city, depending on the space, the context, the materials, the situations, the films we were watching at the time. And you know me: what happens the first time is the important thing!

OLIVIER ZAHM – *Dominique, as an artist, did you accept to work on retail spaces only because it was for Balenciaga and Nicolas?*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – Well, Nicolas isn't just a fashion designer – he's an artist who works with clothes and collections. He could have worked in music or film. Of course, I was also very aware of the way he constructs his clothing and I admired his work.



OLIVIER ZAHM – *Nicolas, did you want the Balenciaga style to influence the aesthetic of the boutiques?*

NICOLAS GHESQUIÈRE – Not the Balenciaga style – the Balenciaga identity. The laboratory idea says it best. Historically, Balenciaga is a fashion house where real creation takes place. We needed to bring to the boutiques the idea of a laboratory. Calling on Dominique was our point of departure. We began working on our historic Paris boutique on the Avenue George V nearly ten years ago, and on the one in New York around the same time. The one in Paris was redesigned by Andrée Putman in the '80s, and then modified. What's interesting is that we're already in the second phase of our flagship boutique's modification – the first lasted six or seven years, and then we redid it last year. We looked back at the archaeology of certain strata, which had been buried, and authorized certain changes. It's a strange sort of fusion of modern and historic elements, of memory and archaeology.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – Reminiscences...

NICOLAS GHESQUIÈRE – Yes. We scratched the surface of these reminiscences, and then brought in the idea of the landscapes.

OLIVIER ZAHM – *So, there isn't a specific Balenciaga style, and you opted for variation among the boutiques of each city, instead of them having a uniform corporate look.*

NICOLAS GHESQUIÈRE – I'm not anti corporate. But I am against having the same style of boutique all over the world, with the

same display windows, and so on. We wanted to integrate the stores into each city, capture the inherent qualities of each context, and find an ambiance specific to each place.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – We began in Paris and New York at almost the same time, and it was good to have the two different contexts.

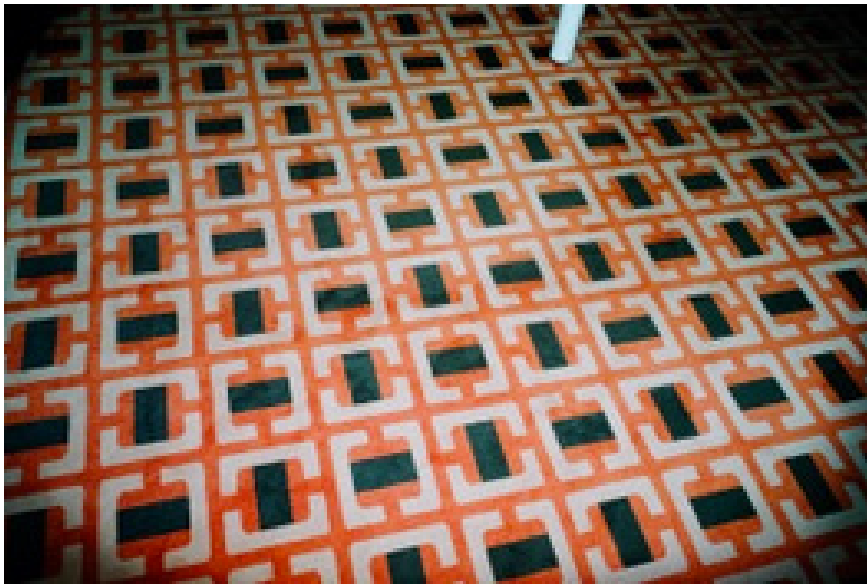


OLIVIER ZAHM – *Dominique, even if you haven't installed your pieces in the stores themselves, one can see signature elements of your artistic vocabulary, specifically your sensitivity to architecture, intermediary spaces, the use of tropical elements, the interweaving of nature and architecture, and your interest in Japan and Brazil. It's like you applied the principles of your art to a space – only this time not to a gallery space, but to a fashion environment. Has working on the Balenciaga boutiques factored into your artwork?*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – I see myself as a creator working in different contexts. I see Nicolas like that, too, and we're like two writers in a playground meeting to discuss questions of language, vocabulary, and signs. That's where it all happens. It's not about opposing art and fashion, or opposing exhibition and commercial consumption, but about questioning a language that is entirely visual. My work about climate, ambiance, shorthand, dioramas, and so on may be exhibited in galleries and museums, but I sometimes find it more satisfying to work in a boutique with Nicolas than to conceive an installation for a group show, for example. I feel more freedom in these spaces,



even though they're for consumers. But they only last for a certain length of time, which changes according to the cities and countries. Our designs establish a dialogue with each season's collections, in a changing landscape. It's like doing a one- or two-month exhibit in a gallery that few people will see, an exhibit that we destroy afterward. It offers great creative satisfaction. And it's a great pleasure to work with people like Martial Galfione, who is more of an architect, and Benoît Lalloz, who is more of a lighting and set designer, because in the end we all overlap.



OLIVIER ZAHM – *Nicolas, how important are the boutiques to your work as artistic director of Balenciaga?*

NICOLAS GHESQUIÈRE – Each season I see how the new collections fit into the boutiques, renewing and changing the landscape, and each time it's a new thrill. It makes me look at a collection I've just finished in an entirely different way – like the story of it hasn't ended yet. Generally speaking, for a designer, the arrival of his clothes in a boutique is pretty much the end of their story. But for me, it's the beginning of a new life for the clothes, before they're bought and worn, before they leave me forever. This transition, this meeting of the collection and the landscape created by Dominique, gives new life to my clothes. They come alive. And the landscape changes each time, in each boutique, with different colors and shapes, like a new state of vegetation. This also pushes me toward the next collection. I'm always astonished by the way that it comes together. It's amazing. Each time is like a new discovery, even though I know the clothes by heart.



OLIVIER ZAHM – *I think the most successful element in the boutiques is the intuitive mix of function and abstraction. The spaces fulfill everything we expect from a boutique, but they also offer new perspectives, ones that make us see the garments differently because they're in different settings – with high-tech lighting systems, highlighted colors, and different, contrasting, even clashing materials. There are also illustrative and imaginative effects. You call each store a landscape.*

NICOLAS GHESQUIÈRE – Yes. In the beginning we talked about making different landscapes, one per city.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – But now we talk more about a sort of planetarium that has a series of planets and ambiances. We look for a kind of visual language, one neither simple nor rational. That's also the scary part. But we don't collaborate only on the stores; for example, we also worked together for my exhibition, Expodrome, which was held at the Modern Art Museum of the City of Paris in 2007.

OLIVIER ZAHM – *You speak of research labs, a planetarium, and landscapes – isn't there also a kind of sci-fi component in the Balenciaga boutiques? It's like the experience of being elsewhere, in another place and time, in in-between spaces – in the sense of Marc Augé's "non-places" of transience: when you don't know if you're in a hotel lobby, some kind of vehicle, the entrance to a parking structure, or at a highway exit. These between-spaces are spaces of change, transition, and movement.*

*They're crossroads. It seems to me that your stores put people in a foreign place – which might compel them to change their way of dressing.*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – Well, our boutiques are a bit dystopian – something like J.G. Ballard's strange spaces, or like cement ornamented with gold and silver leaf. It's true that we don't offer classical comfort in our spaces. But there can be beauty in spaces not overflowing with luxury. We learned this in Japan – that roughness and jagged lines can be as luxurious as something smooth and polished. So we mix it up.

OLIVIER ZAHM – *Tell me about the boutiques, starting with the one in Paris.*

NICOLAS GHESQUIÈRE – Paris was the matrix. And it wasn't easy. It was there that we exchanged our first images, books, and scenes from films, and developed the atmosphere we wanted to create.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – A starting point for the Paris boutique was a 1940 science fiction novel by Adolfo Bioy Casares called *The Invention of Morel*, in which the same fantastic scene is endlessly repeated. What we found was a structure, a way to make the clothing float, a liaison – and confusion – between the interior and exterior. All the choices we made were about getting away from the white cube. Paris allowed us to re-examine the landscape we created and to bring back certain elements, like the gorgeous cabochon stones used in the floor and the staircase that had been taken out.

NICOLAS GHESQUIÈRE – We took out the wrought-iron railing and changed the direction of the staircase. We decided to restore only a part of Balenciaga's history and archaeology. We found a photo of the old space taken in the '50s showing a fresco at the back.

OLIVIER ZAHM – The Paris store always seems to be changing.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – Yes, it's a work in progress. It's extraordinary to work with language like that, a little like Hitchcock remaking *The Man Who Knew Too Much* 20 years later. We get to rewrite our own language.

OLIVIER ZAHM – *After that, you put that long corridor and the color blue in the New York boutique.*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – That blueness is new.

In New York we kept the bricks, which Nicolas liked, and the whole envelope of the space. We built the center using rocks. It was already such an American landscape, with its great space and cement floor. Being near the *Comme des Garçons* store and all those galleries in Chelsea is also very stimulating. It's the

ideal playground for us.

NICOLAS GHESQUIÈRE – We created an iceberg, a completely artificial central island. But we retained the original characteristics of the space on 22nd Street, which at one time was used by a printing company. So it was a kind of virgin space, and not a gallery, which is why we decided to keep the bricks.

OLIVIER ZAHM – *You're working on a second New York boutique, on Mercer Street, in Soho.*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – It's going to be very spatial – it has enormous interior height with a giant diorama.

NICOLAS GHESQUIÈRE – It's another platform for us. It's darker, more underground, and very long – the entire block from Mercer Street to Broadway. It's as long as the Prada boutique, which runs parallel to it.

OLIVIER ZAHM – *How about the store in Cannes?*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – It's also dark, with this very pretty mille fleurs black carpet, which Nicolas used for a fashion show. We created a blue grotto – we have one in New York, as well – something you descend into. But the black carpet sets up a specific season.

OLIVIER ZAHM – *And the store in Milan?*

NICOLAS GHESQUIÈRE – Milan was the first city where we had to deal with historical conservation. It's a little Memphis Collective, with an Ettore Sottsass influence visible in our choice of materials, like the strange stones and their composition, the long golden window shades, and the beautiful staircase with the blue lights highlighting it.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – What's special about the Milan store is all the gold. We can have amazing suspended fixtures because of the high ceiling. We also began using marble and gilt, rethinking the codes of luxury.

OLIVIER ZAHM – *A cactus garden holds a prominent position in the Los Angeles boutique.*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – That store is on Melrose. Nicolas chose the building, which is made of black wood.

NICOLAS GHESQUIÈRE – I love the building. We visited many spaces, but when we saw that one, it was clear it was what we needed. The building is from the '40s, and it wasn't in particularly good shape. It had been abandoned, and the city of Los Angeles wanted to raze it, so at first they didn't welcome our project. There had been several stores in the building, so



we had to integrate the spaces. I see it as a kind of organic oasis, a green magma – desert green, which works so well against the black. Then the garden came in and took over the space.

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – It's the first time we put in a garden – it references the Brazilian landscape architect, Roberto Burle-Marx. We were finally able to develop our inside/outside approach. Inside is the heart, which is sort of like a Lynchian condenser.

OLIVIER ZAHM – *And the London store?*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – The London store is in orange and red, for the planet Mars. It's the favorite store of many people.

NICOLAS GHESQUIÈRE – It's like a ship – or the craft in De Palma's Mission to Mars – like walking around inside a spaceship. The red echoes the street because the cobblestones on Mount Street are all red, orange, and ochre. So you're already in that universe when you're still out on the street.

OLIVIER ZAHM – *It seems like wherever the boutique may be, you always develop a different scenario for it – a different fiction – to stimulate the imagination.*

DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER – It takes a certain discipline to maintain emptiness – and, above all, to avoid the accumulation of too many products in the display windows.

NICOLAS GHESQUIÈRE – More abstraction! Less distraction!



# Frog

Dominique Gonzalez-Foerster — *interview by Stéphanie Moisdon,*

FROG 11, SUMMER 2012.

**N**ous en avons décidé ainsi, la discussion avec Dominique Gonzalez-Foerster ne porterait que sur l'actualité de ses dernières mises en scènes, sortes de comédies musicales fondées sur la présence d'une audience qui intègre le scénario, la partition, le groupe des personnages.

*Des pièces, qui ne rejouent ni les codes du théâtre ni ceux de la performance, portées par cette collaboration continue avec le compositeur et chef d'orchestre Ari Benjamin Meyers. Depuis déjà longtemps Dominique produit des écarts, loin des espaces assignés de l'exposition. Elle dit aussi l'importance du temps, un temps révolutionnaire, qui agit dans la structure de ses parcs, de ses films, des dioramas, des systèmes en boucle qui lui permettent de revenir sur des moments, avant-après, de cinéma ou de littérature. Me revenait, en l'écoutant, un des plus beaux souvenirs de cette biennale de Venise il y a quelques années, une édition bien ordinaire, rangée, conforme aux attentes les plus lisibles. Sauf la découverte d'un lieu caché au fond d'un jardin, et d'un film, De Novo, où Dominique décidait non seulement de se mettre en scène mais d'assumer pleinement la part de narration. De Novo, c'est d'abord le récit au futur antérieur d'un désastre. Quand invitée à participer à la biennale, Dominique se rend pour la cinquième fois dans cette ville qui porte déjà la mémoire de tentatives impossibles. Cherchant à dépasser les limites des expériences antérieures, elle sait que rien de nouveau ne pourra se produire sans retourner sur les lieux et les dates, mettre en place un système, une time-machine qui intégrerait les pièces du puzzle, les paradoxes d'une histoire et de son environnement. En décidant d'assumer les ruines, les essais et les déceptions, elle parvient à aller au-devant des sensations de cinéma, d'art, d'exposition, de paysage, à nous faire percevoir de quoi elles naissent, de quels vertiges, de quelles actualisations. Dans sa filmographie, De Novo va tenir une place particulière. C'est un film de montage, de flash-backs et flash-forwards, qui déplace les rêves de cinéma de la période héroïque des années 90 à la machinerie d'un cinéma produit. Où se réalisent des désirs d'adolescence (devenir actrice), le souvenir d'autres récits de tournage (l'ombre de l'œuvre disloquée d'Orson Welles), mais aussi celui de réconcilier, dans le passage de la couleur au noir et blanc, le monde d'aujourd'hui avec les images d'avant. Si ce film s'inscrit dans la continuité des portraits de villes étrangères (la trilogie Riyo, Central, Plages), il intervient aussi à l'endroit d'une rupture et s'engage vers une esthétique moins abstraite. Jusque-là, les films de Dominique avaient été marqués par des effets de surface, de répétition, dans la lignée des descriptions de lieux du Nouveau Roman, mais aussi par un certain refus de la chronologie, du linéaire et de la personnification. De Novo sera un tournant et une prise de risque, où s'opère un mouvement radical, qui voit apparaître le personnage, jusque-là absent des espaces biographiques, et la mise en scène de son apparition. Mais le film est en fait un élément d'une totalité, d'une énigme, il fait partie d'un système dialectique, sorte de non-site, mise en forme fermée, intérieure, délimitée, concentrée, qui mène vers un site, un autre espace extérieur, périphérique, illimité. Ce site, on pouvait le découvrir au fond de l'Arsenal, dans le Jardin des vierges. Au-delà d'une barrière infranchissable, se distinguaient à peine les contours d'un court de tennis au milieu d'une nature sauvage. Cette image étant le report de la végétation ardente du Jardin des Finzi-Contini.*

Stéphanie Moisdon

*Dominique Gonzalez-Foerster — interview by Stéphanie Moisdon,*

*Frog, N°11, Summer 2012*

<http://cutt.ly/xzD9GJf>

*Roman de Giorgio Bassani, adapté par Vittorio de Sica, il décrit les derniers moments d'été et d'innocence d'une bourgeoisie menacée par le fascisme, des sensations d'adolescence, d'érotisme, la beauté de Dominique Sanda, vécues dans l'enclos protégé d'un jardin magnifique. Comme le parc ou la plage, le jardin ne cesse de revenir dans l'œuvre de Dominique. C'est un espace chronique, une partie découpée du monde. Mais cette perspective sur un décor naturel faisait aussi revenir un autre jardin secret, le paysage entraperçu de l'œuvre posthume de Marcel Duchamp, Etant Donné. Et si l'intervention de Dominique n'avait à priori pas grand chose à voir avec les effets du peep show, le spectateur se retrouvant devant cette vieille barrière en bois, à deux battants et sans poignée, s'approchant pour découvrir ce trou de verdure et le dessin en arrière-plan, devenait inévitablement le voyeur et l'acteur d'innombrables spéculations perspectivistes. Ici le jardin est l'état donné d'une forme, d'un œil quadridimensionnel. Un producteur d'ombres, de récit, de sculptures éphémères, de prises photographiques. En tant qu'ombre, le paysage ready-made n'est jamais là où on l'attend, il se dérobe à sa propre réalité, disperse ses multiples connotations, il est un rendez-vous avec une dimension encore inconnue.*

— *Parlons du présent, ce que tu as fait la semaine dernière, ce que tu feras la semaine prochaine.*

La semaine dernière, j'étais à Stockholm pour présenter T451, invitée par Maria Lind qui dirige la Tensta Konstställe, avec une adaptation du roman Fahrenheit 451 de Ray Bradbury, à l'échelle de la ville de Stockholm. Une mise en scène pour un orchestre, une bibliothèque, un quartier des années soixante, un train, un public, un camion de pompier et la musique de Bernard Hermann bien sûr. C'est dans la continuité des mises en scènes que j'ai pu faire ces dernières années où la musique joue une part très importante, ce qui explique aussi la collaboration depuis des années avec Ari Benjamin Meyers, compositeur et chef d'orchestre, que j'avais rencontré sur Il Tempo del Postino, opéra conçu par Philippe Parreno et Hans Ulrich Obrist à Manchester. Ari travaille aussi avec Anri Sala et Tino Sehgal. Ensemble on a fait plusieurs pièces à New York pour Performa 09 et en parallèle de l'exposition au Guggenheim The anyspacewhatever.

— *Qu'est-ce qui t'intéresse dans ces dispositifs qui ne sont ni du théâtre ni de la performance ?*

J'en parlais avec Gisèle Vienne hier. En fait ce qui me ravit c'est la dépense totale, la pure dépense au sens de Bataille dans La part maudite. Je passe plusieurs mois à imaginer, à organiser cette situation. Il n'y a pas de répétitions à répétition, lassantes comme dans beaucoup de pièces de théâtre. C'est une sorte de structure avec des points de passage, avec des situations, avec l'utilisation de la musique du film de Truffaut presque comme une carte, où chaque thème est associé à une scène. On l'entend au début dans cette bibliothèque ronde de Stockholm, construite dans les années vingt par l'architecte Gunnar Asplund. La première partie c'est l'orchestre, la musique, les livres et la présentation des personnages. Ensuite vient le déplacement qui commence dans le train, puis dans cette cour d'immeuble où on brûle des livres, dans cet appartement où vit Linda Montag. Il y a des présences, des personnages, des situations, des actions, il y a peu de texte, beaucoup de musique et c'est assez périlleux. Il faut voir que le public est en mouvement, que c'est tout de même cent cinquante personnes qui vont du centre à la périphérie de la ville, qui s'agrègent et se séparent à des moments. Ce n'est pas une chasse au trésor comme peuvent l'être certaines œuvres. On n'a pas un plan, c'est une mise en scène qui se déplace, qui agglutine un public



œuvres. On n'a pas un plan, c'est une mise en scène qui se déplace, qui agglutine un public qui n'est pas forcément prévenu au départ. Tout d'un coup on peut avoir des spectateurs dans le métro qui se mélangent. Ça rejoint le plaisir que j'avais eu à faire le parc de Cassel pour Documenta il y a dix ans maintenant, qui mélangeait un public averti, muni d'un plan, déterminé à aller voir une œuvre, et un autre public de passage, qui n'en sait rien, qui promène son chien. Ce qui m'intéresse aussi c'est qu'il y a une véritable difficulté à connaître les limites du projet, à partir du moment où les habitants de l'immeuble participent, et rentrent dans l'image.

Dans ce sens il y a des liens et des parallèles avec tous les parcs que j'ai pu faire, mais avec une narration assumée, conduite par la musique et les personnages. Souvent les films servent de conducteurs. A New York pour Performa, c'était basé sur *After Hours* de Scorsese, sur ce personnage qui arrive toujours en retard, qui n'est jamais là au bon moment, et qui finit par perdre sa nuit. Il y a aussi l'évocation du Procès d'Orson Welles, celui de Kafka, cette série de situations de perte, de déroute. On plaçait les spectateurs dans ces situations, à chercher leurs billets qui n'étaient pas là, à trouver des instructions ailleurs, à être renvoyés encore ailleurs, à rentrer par un club qui se révèle être l'arrière de la scène. Ils finissent par rentrer dans le théâtre par la scène, ce qui est un peu le cauchemar par excellence du spectateur. Ce sont des expériences pour un public, qui fait vraiment partie des composantes du spectacle, ce public n'est pas un quatrième mur, ou une donnée. C'est un des groupes qui performant. C'est une véritable excitation pour moi de faire ces projets qui prennent plusieurs mois, où je peux imaginer des hypothèses avec Ari. On spéculait beaucoup, on fabrique des secrets, presque comme des enfants parfois. Les situations s'enchaînent de manière organique, une action en produit une autre, elles ne sont pas composées sur une time line, mais structurées à partir d'une partition d'un autre ordre, qui intègre des variables, des accidents. Où on se retrouve tributaire de l'arrivée d'un train ou du retard d'un spectateur. Ce n'est pas une partition comme celle très composée de la pièce musicale *The Sinking of the Titanic* de Gavin Bryars pour laquelle j'avais fait une adaptation visuelle pour le Guggenheim, T.1912.

— *Bradbury est présent dans beaucoup de tes pièces...*

En effet Bradbury est un de mes auteurs de prédilection et *Fahrenheit 451* était déjà dans la sélection de livres de l'exposition du Turbine Hall. Il y a cette obsession des livres mais surtout du futur des livres. Ce qui est très beau dans cette histoire, c'est cette idée de spectateurs qui deviennent des livres vivants, puisque les livres sont détruits, qu'il faut les apprendre par cœur. Avec cette scène finale dans la forêt que j'ai toujours voulu reconstituer, me représenter un ensemble de personnes qui sont les livres, qui disent le texte. Si je n'ai pas encore fait quelque chose avec *Les chroniques martiennes*, c'est parce que c'est difficile. Mais je pense que dans chaque tapis de lecture ou dans les dioramas il y a du Bradbury. Puisque les livres sont, entre autres sources, mes matériaux de construction, c'est presque une rencontre inévitable.

— *Tu fais encore des tapis de lecture ?*

Oui comme par exemple dans la dernière exposition chez Esther Schipper, où le tapis de lecture est une bibliographie. Selon la thématique de l'exposition, je les articule différemment. Là c'était un retour, *Return to no Return*, sur ce film *No Return* que j'ai tourné dans l'exposition de la Tate, avec un groupe d'enfants seuls, sans adultes qui rentrent en courant dans l'exposition, qui finissent par s'endormir sur les livres. On ne sait pas vraiment s'ils dorment ou si ils sont morts, ça tourne un peu à la fiction macabre, alors qu'au début ça ressemble à une scène de jeu. Ça renvoie au «sequel» du Magicien d'Oz, *Return to Oz* de Walter Murch, où Dorothy, fillette mélancolique, n'arrive pas à oublier le royaume d'Oz et décide d'y revenir. Pour moi, l'idée, c'est qu'au lieu de faire une nouvelle exposition, au lieu



de partir sur des idées neuves, un peu comme Leonard Cohen avec son *Old Ideas*, je me replonge dans ce film *No Return*, je le relis, je le décompose, je sors des mots. Dans l'exposition, on trouve à la fois un texte, un récit de rêve qui apparaît dans le film, et quatre lits extraits du projet du Turbine Hall.

— *Cette idée de retour, de révolution permanente qui est aussi dans le film De Novo.*

Exactement ! Ou encore dans *Le roman de Munster*, qui intègre toutes les expositions précédentes, comme une relecture, une manière de dire qu'on peut aller dans les deux sens, qu'on ne va pas que vers le futur, que c'est une boucle. Sur un des lits, il y a le livre de Vila Matas, *Dublinesca*, dans lequel j'apparais comme personnage. Ça montre la proximité avec cet auteur, dans sa méthode d'écriture. Vila Matas est une de mes influences majeures, pour cette façon d'agencer le temps, les références. J'ai aussi refait un petit film, avec une seule des petites filles du film, que j'assimile un peu à Dorothy, qui porte son prénom Romilly. Il y a encore un pilier de la galerie qui est peint avec le rouge Calder, faisant référence au grand Calder qui était dans l'exposition. Mais ce qui m'amuse dans cette exposition, c'est de l'avoir aussi pensée à travers des typologies. Il y a une pièce sonore, une vidéo, une pièce textuelle, une sculpture. Je joue avec tous ces formats, qui ne m'excitent pas particulièrement d'ailleurs. Je trouve qu'une fois qu'ils sont identifiés comme ça, sous la forme d'un inventaire de médiums, ça devient plus drôle. Dans cette exposition tu peux passer un certain temps, faire des allers-retours, un temps qui n'est pas permis dans les expositions de groupe, dans les musées. Ce que je trouvais bien, c'était de faire cette recomposition réduite de l'exposition de la Tate, cette condensation, qui me permet de repenser à ce que j'avais fait alors, de prélever des éléments importants, et qui m'indique des possibilités dans les années à venir.

— *On a parlé de la semaine dernière, et la semaine prochaine ?*

La semaine prochaine ce sera pour l'exposition *Unlimited* à Bâle, pensée par Gianni Jetzer, et centrée sur le cinéma. On montre notre film, avec Tristan Bera, Belle comme le jour, qui est un «prequel» de *Belle de Jour*, de Buñuel et de *Belle toujours* de Oliveira. C'est un film court, un prologue à l'histoire de Séverine, interprétée par une jeune femme qui ressemble beaucoup à Catherine Deneuve. Là aussi on fait des allers-retours dans le temps, c'est avant et après *Belle de jour*. Avant, parce que c'est le personnage avant son mariage et après, parce qu'on réalise ce film en pleine connaissance de la suite, dans la continuité de cette magnifique idée de Oliveira. Le film est montré dans un mini cinéma, mais avec l'idée, à l'automne, de faire la projection idéale, c'est à dire de montrer les trois films à la suite. On a tourné au Louvre et à l'hôtel Régina qui apparaît dans le film d'Oliveira. C'est notre premier film ensemble mais on a déjà collaboré avec Tristan sur le projet *Human Valley* à la Kunsthalle de Zürich, un ensemble d'expositions dans un endroit qui ressemble à l'appartement du film de Godard *Une femme mariée*, le point de départ étant Balzac et la Nouvelle Vague. C'est un trois-pièces au rez-de-chaussée, adresse provisoire que Beatrix Ruf nous a mis à disposition, qui devient un décor, un plateau, un lieu de lecture, de projection. On y présente aussi notre fanzine de fanzines, le premier s'appelle *Torpille Valley*, qui renvoie à la torpille chez Balzac dans *Splendeur et misère des courtisanes*, un personnage de femme incendiaire. Le deuxième numéro s'appelle *Farouche féline*, il tourne autour d'un personnage qui irait du film *La féline* de Tourneur et son remake avec Nastassja Kinski. Il y a dans ce fanzine une dimension littéraire, narrative et une véritable fixation sur des personnages féminins.

— *Dans un entretien pour Les Inrockuptibles, tu affirmais à quel point il est important pour toi, pour un artiste en général, de dire non. De refuser certaines conditions, la pression de demandes parfois indignes. Tu dis souvent non ?*

Je commence presque toujours par dire non, et c'est une décision que j'ai prise il y a dix ans, quand j'ai senti que je me perdais. Depuis longtemps, sauf quelques rares exceptions, je refuse les expositions de groupe, celles dans les galeries, les expositions en général, je ne fais pas de workshops non plus. Je n'en fais qu'à ma tête, je fais ce dont j'ai envie, soit parce que ça croise une préoccupation du moment, soit parce que ça correspond à une véritable amitié, soit parce que c'est un endroit où je veux aller.

Je ne me force à rien, ce qui doit énerver beaucoup de gens, je ne réponds pas ou très en retard, j'ai perdu toute culpabilité, ça fait longtemps que j'ai passé la ligne rouge. Je considère que l'on n'a pas à s'aligner sur le modèle de l'entreprise, que l'efficacité ce n'est pas mon rayon. Je me sens très différente des artistes qui montent une micro-entreprise, qui managent un groupe d'assistants. Je me considère comme un auteur, j'aime travailler au jour le jour, avec d'autres auteurs. Par rapport à la notion de production, de diffusion, je n'ai aucun plaisir à répliquer, à dupliquer, à ressasser, à accumuler. Mon plaisir est celui d'un chercheur. Luc Boltanski avait décrit comment l'artiste pouvait servir de modèle à l'entreprise. Mais ce qui est terrible, c'est que dans l'autre sens, l'esprit d'entreprise a contaminé nos vies, avec ces notions de rapidité, d'efficacité. Je préserve mon désir, ma vitalité, le plaisir de la dérive, des conversations. Ce sont les premières fois qui me plaisent, j'aime apprendre, j'ai toujours l'impression que ça ne fait que commencer. De même je n'ai aucun goût pour l'archivage et la documentation. Alors évidemment, ce n'est pas forcément comme ça qu'on envahit le monde, qu'on devient une idole.