COMMUNAUTÉ/GEMEINSCHAFT
LE GRAND CAFÉ · SAINT-NAZAIRE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
EXPOSITION DU 20.3 AU 15.5.2011
LARA ALMARCEGUI · BERTILLE BAK
JOHANNA BILLING · JEREMY DELLER
ODA PROJESI & NADIN RESCHKE
RAUMLABORBERLIN · KATEŘINA ŠEDÁ
LE GRAND CAFÉ
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN · SAINT-NAZAIRE
Saint-Nazaire

LE GRAND CAFE
Centre d'art contemporain de St-Nazaire

Communauté / Gemeinschaft

Lara Almarcegui, Bertille Bak, Johanna Billing, Jeremy Deller, Oda Projesi & Nadin Reschke, Raumlaborberlin, Kateřina Šedá

Une coopération du Kunstverein de Wolfsburg et du Grand Café de Saint-Nazaire

Exposition du 20 mars – 15 mai 2011

Vernissage le samedi 19 mars à partie de 18h30 au Grand Café

Bertille Bak, *Safeguard Emergency Light System, 2010, vidéo*
courtesy de l'artiste et Galerie Xippas, Paris

Par définition, une communauté est un groupe social uni par des liens choisis (affinités intellectuelles, partages culturels...) ou imposés (liens familiaux, nationaux ou ethniques...). Cette question du "vivre ensemble" (construire, ritualiser, lutter ensemble) renvoie toujours à l'idée d'un engagement, qu'il soit poétique ou politique. Ces dernières années, elle s'est beaucoup posée à l'échelle internationale, notamment en écho de l'attaque du World Trade Center en 2001. Comment penser le monde ensemble ?
A une échelle plus locale, cette idée s'expérimente au quotidien. Certaines utopies nées autour de 1968 s'incarnent aujourd'hui avec un pragmatisme déconcertant dans des communautés auto-entrepreneuses, des collectifs d'habitants, des groupes de travail coopératifs. La communauté en opposition à l'individualité : cette idée populaire peut aussi prendre forme dans des projets d'architecture, qui inventent des espaces où l'expérimentation s'invite, des espaces - comme le formule le philosophe Joseph Vogl - où l'on peut désapprendre, "ne pas savoir" ou initier de nouvelles relations à l'autre. En parallèle, les communautés virtuelles comme Facebook ou Twitter ont conquis le monde. Ces réseaux sociaux, qui mixent des ambitions commerciales avouées avec une philosophie relationnelle indéniable, façonnent en profondeur le concept de communauté tel qu'il est formulé par les jeunes générations. Ils permettent même à certaines révolutions de s'accomplir...

L'exposition Communauté/Gemeinschaft témoigne de la manière dont l'art contemporain s'empare de ces réalités et de ces interrogations. Elle rassemble des recherches aux orientations très diverses, mais qui chacune reflète la question de "l'être ensemble". Les œuvres convoquent le champ de l'architecture, les relations au travail et à la politique, mais aussi la mode, la musique et le langage : autant de domaines qui fondent des positions artistiques toujours pensées dans des contextes spécifiques.

Raumlaborberlin / Markus Bader & Jan Liesengand (Allemagne)
Certaines œuvres de l'exposition mettent en place des processus de construction communautaire : c'est le cas de *City Mattress* (Matelas urbain), sculpture triangulaire gonflable conçue par Markus Bader en collaboration avec le collectif d'architectes Raumlaborberlin. Cette grande structure de bâche blanche évoque le vocabulaire formel du design des années 60 et ses sources modernistes : conçue à l'origine pour l'espace publique, elle est ici transférée à l'intérieur du Grand Café, où elle agit comme une "sculpture de liens". Un lieu pour s'allonger, pour contempler les autres œuvres exposées, pour se détendre ou pour jouer. Les visiteurs qui expérimentent l'œuvre deviennent alors les acteurs d'une assemblée ouverte et fugace, à la croisée de la sphère intime et de l'échange communautaire.
A l'occasion de l'exposition Communauté/Gemeinschaft, Raumlaborberlin & Jan Liesengand conçoivent par ailleurs un projet spécifique pour le Grand Café intitulé *Le Canapé Saint-Nazaire*". L'opération consiste à organiser au coeur de l'exposition un atelier de fabrication de bancs en bois destinés à l'espace public de la ville. Les visiteurs sont invités à assembler en à peine 20 minutes des planches de bois prédécoupées selon le protocole élaboré par Raumlaborberlin. Le design du banc ou plutôt du "canapé" prend le contrepied des bancs publics actuels sur lesquels on ne peut ni dormir, ni même s'allonger, ni choisir soi-même l'emplacement que l'on souhaite occuper... Véritable invitation à conquérir un peu d'intimité et de convivialité dans l'espace public de Saint-Nazaire (qui selon Raumlaborberlin est "comme le monde d'Alice au Pays des Merveilles, plongé dans des rapports d'échelle hors normes"), l'oeuvre de Raumlaborberlin invitera tous les acteurs du projet, bricoleurs, visiteurs devenus acteurs à se retrouver pour un dîner sur canapé le samedi 14 mai sous la Halle Sud de la base sous-marine de Saint-Nazaire!

Jeremy Deller (Grande-Bretagne)
L'artiste Jeremy Deller témoigne lui aussi des conditions d'émergence d'une communauté singulière dont les protagonistes sont à priori peu compatibles : des membres d'une fanfare ouvrière britannique et des fans d'Acid house, musique électronique techno très en vogue dans l'Angleterre des années 90. Deller rapproche ces deux références musicales dans un grand dessin mural qui révèle des résonances historiques troublantes, entre ces fanfares ouvrières qui ont toujours soutenu le parti travailliste dans le nord de l'Angleterre — de surcroît durant les mouvements de grève des mineurs au début des années 80 — et les rave parties qui ont essaimé quelques années plus tard dans les usines abandonnées de ces mêmes régions désindustrialisées. L'œuvre *History of the World 1997-2004* (Histoire du Monde 1997-2004) relate ces rapprochements, micro-phénomènes que l'artiste transpose avec humour à l'échelle de la grande Histoire. Son organigramme décrypte la façon dont certains amateurs d'Acid house au chômage en sont venus à s'investir dans le parti travailliste, puis comment certains tubes d'Acid Music ont intégré le répertoire des fanfares ouvrières. La vidéo qui l'accompagne nous montre le résultat de cette fusion musicale, baptisée AcidBrass : l'artiste y filme une performance du célèbre combo Fairey's Band, au cours de laquelle de grands tubes d'Acid house sont interprétés dans la pure tradition des orchestrations de fanfare.

Johanna Billing (Suède)
Depuis quelques années, l'artiste Johanna Billing poursuit quant à elle un travail proche de la mise en scène : elle "scénographie" des communautés, principalement par le biais de la vidéo et des performances de groupe. Ses recherches sur la collaboration et l'expérience collective se frayent un chemin entre fiction mise en scène et documentaire, où des interprètes non qualifiés participent à des situations totalement créées par l'artiste. Qu'il s'agisse de manœuvrer un voilier ou de jouer dans un orchestre, Johanna Billing interroge souvent des activités simples et quotidiennes qui renforcent l'esprit communautaire. La vidéo *Missing out* (L'oubli) s'ouvre sur une séquence vue d'ensemble : on y voit un groupe de personnes allongées par terre, sans aucun ordre apparent. Apparemment il ne se passe rien : l'image est léchée, le cadre très maîtrisé, et l'on pourrait imaginer une scène de shooting chez un photographe branché. En fait, Johanna Billing s'est replongée dans un souvenir d'enfance, un exercice de relaxation collective couramment pratiqué en Suède dans les crèches et les écoles au cours des années 70. "Je me suis rendue compte que la raison pour laquelle je me souvenais si bien de ce moment précis, c'était parce que la maîtresse m'avait fixée et elle avait dit : "Regardez tous Johanna ! Elle respire bien !" J'ai compris - assez douloureusement - à quel point ce souvenir était lié à la performance, à la compétition, et qu'une chose aussi simple que d'apprendre à bien respirer quand on a six ans peut devenir une épreuve où vous vous révélez meilleur que le petit copain allongé à côté de vous." Dépassant l'anecdote autobiographique, la vidéo nous invite à la contemplation de ces corps au repos, de ces regards plongés dans leurs propres pensées. Une personne fait exception à la règle : elle finit d'ailleurs par s'échapper de la scène, en rêve d'abord, puis pour de vrai, refusant finalement de suivre les autres. Réflexion autour du consensus social, du conformisme et de la compétitivité, *Missing Out* tient aussi de la rêverie, où la "Multitude-Solitude" de Charles Baudelaire est presque palpable.

Lara Almarcegui (Espagne/Hollande)
Lara Almarcegui traque les signes de la communauté dans le tissu urbain et péri-urbain. Amoureuse des terrains vagues, des chantiers et des friches, elle décrypte les villes par leurs creux, leurs bosses et leurs failles. En résidence à Saint-Nazaire en 2003, elle s'intéresse ainsi aux pratiques d'auto-construction dans une cité visiblement planifiée pour une vie collective, fonctionnelle et rationalisée. En effet, au sein de la population des travailleurs portuaires, nombreux sont ceux qui récupéraient jadis des éléments divers sur leur lieu de travail - qu'il s'agisse de rebuts, de surplus ou de petits cadeaux tombés du camion - et qui les réinvestissent dans l'espace privé, souvent celui du jardin. Intitulée *L'auto-construction à Saint-Nazaire*, sa série photographique retrace ces processus de détournements fonctionnels et d'appropriation. Mais ce dont l'artiste se fait surtout l'écho, c'est de l'inventivité à l'œuvre dans ces pratiques spontanées. Au-delà de l'activité portuaire qui rassemble ces habitants, Lara Almarcegui révèle une communauté plus diffuse, qui ancre autrement l'identité de la ville et révèle sa singularité vernaculaire
.
Oda Projesi & Nadin Reschke (Turquie/Allemagne)
Base de la communication, le langage reste un pré-requis indispensable à toute construction communautaire. Quels types de liens se tissent entre la langue maternelle d'une personne et celle de son pays d'accueil, lorsque cette dernière diffère ? En 2009, le collectif d'artistes Oda Projesi, basé à Istanbul, s'implante dans le quartier de Kreuzberg à Berlin, où vit une importante communauté turque. Particulièrement concerné par ce phénomène de circulation linguistique, Oda Projesi commence alors à étudier la langue hybride nommée "Kanaksprak", une fusion du turc et de l'allemand. A partir de ces recherches menées en collaboration avec l'artiste berlinoise Nadin Reschke, Oda Projesi imagine le projet Tongue (Langue) comme outil exploratoire de ce type d'innovation linguistique. Dans le cadre de Tongue, un cours de langue fut ainsi proposé au public — une formation de trois semaines ouverte à tous, où chaque participant put intervenir en tant qu'enseignant ou en tant qu'élève. Cette expérience permit de jeter les bases d'un nouveau langage, nourri des pratiques quotidiennes de chacun. Dans l'exposition Communauté/Gemeinschaft, les artistes présentent le projet sous la forme d'une installation interactive qui évoque l'école et les cours de langue. Les visiteurs sont invités à prendre part au dispositif en inventant leurs propres néologismes ou en notant leurs expressions favorites.

Bertille Bak (France)
Les vidéos et les installations de Bertille Bak interrogent avec humanisme et poésie les énergies communautaires de toutes natures, avec une attention particulière pour le monde ouvrier. Qu'elle filme les habitants d'un bassin minier du Nord de la France ou invite à l'observation rapprochée d'une colonie de fourmis, l'artiste saisit les rituels qui fondent le collectif, sur un mode à la fois documentaire et onirique.
En 2009, elle part en Thaïlande, pays partiellement gouverné par l'armée qui, depuis 2006, censure toute expression de résistance. A Bangkok, elle rencontre les habitants de Din Daeng, un quartier dont les logements sont voués à la destruction au profit d'un centre commercial. Dans la vidéo *Safeguard emergency light system*, l'artiste redonne la parole à cette communauté en lutte, dont les armes sont le chant, la musique, et les lampes de poche d'urgence utilisées lors des nombreuses coupures d'électricité. Elle organise ainsi le petit théâtre de la résistance en proposant la transcription en code morse d'un chant populaire, message implicite de résistance pour les thaïlandais. Un ballet de lucioles apparaît alors aux fenêtres de cet immeuble dont la démolition est imminente, dissidence scintillante pour une lutte toujours possible, même avec les moyens du bord, jusqu'au dernier moment, ultime lueur d'espoir sur un monde qui va disparaître.

Kateřina Šedá (République tchèque)
Kateřina Šedá approche la notion de communauté sur le mode ludique. Ses amis, sa famille ou les communautés d'habitants qu'elle rencontre lui servent de prétexte à l'invention de scénarios relationnels, où l'artiste s'amuse à orchestrer le réel pour qu'il produise des interactions sociales inédites. Sensible à la nature des liens invisibles qui régissent les rituels au sein d'un groupe, Kateřina Šedá imagine des règles du jeu étonnantes : dans Nic tam není (Il n'y a rien ici), elle synchronise toutes les activités des habitants du village de Morayian durant une journée entière. Selon un planning minutieux établi par l'artiste, chaque habitant réalise donc exactement les mêmes actions ordinaires (se lever, faire le ménage, ouvrir la fenêtre, etc) au même moment. Une vidéo met en forme cette chorégraphie discrète du réel à peine modifié, cette intervention ambiguë entre discipline et convivialité. Les relations humaines sont à nouveau au cœur de *For every dog a different master*, un projet qui prend naissance dans une cité HLM de la banlieue de Brno, quartier sans âme dont les habitants s'ignorent. Pourtant, la zone vient d'être réhabilitée, chaque tour ayant été repeinte d'une couleur vive. A partir de photos des immeubles repeints, l'artiste fait imprimer un tissu, puis fabriquer 1000 chemises dans ce tissu. Plutôt que de distribuer elle-même ces chemises aux habitants, elle relève sur les boîtes à lettres et les interphones les noms de 1000 familles habitant ce quartier, puis les regroupe en 500 paires, de sorte que, vu la position

respective de leur immeuble, les deux familles d'une paire ne puissent à priori pas se connaître. Le 30 Mai 2007, elle envoie les mille chemises par la poste aux mille familles, l'autre famille de la paire apparaissant sur l'enveloppe comme l'expéditeur. Ainsi la famille Vedrova, habitant Kotlanova 8, a-t-elle reçu une chemise envoyée par la famille Kosova, habitant Kosikova 4, et la famille Kosova a reçu une chemise envoyée par la famille Vedrova. Tout ce protocole est soigneusement documenté, classifié, archivé. Kateřina Šedá attend alors un mois : de nombreuses familles se sont contactées, des personnes ont porté la chemise, des inconnus se sont ainsi reconnus et se sont parlés. Au bout d'un mois, les mille familles ont été invitées à la Galerie Morave de Brno pour le "vernissage" du projet, et l'artiste s'est alors confrontée à cette communauté nouvelle qu'elle avait subtilement contribué à créer.

Eva Prouteau

—

Commissaire de l'exposition : Sophie Legrandjacques, en collaboration avec Anne Kersten, commissaire d'exposition du Kunstverein de Wolfsburg, Allemagne
Contact presse : Alexandra Servel, 02 44 73 44 05, servela@mairie-saintnazaire.fr
—

LE GRAND CAFÉ, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
Place des Quatre z'Horloges, F-44600 Saint-Nazaire
www.grandcafe-saintnazaire.fr
Ouvert ts les jours, sf lundis et jours fériés de 14:00 à 19:00, les mercredis de 11:00 à 19:00, Entrée libre

Rendez-vous autour de l'exposition

Mardi 29 Mars - 18:30
Conférence « Communautés informelles et art contemporain » par Eva Prouteau
Le Grand Café

Mardi 19 Avril - 20:00
Projection du film de Geroge Amponsah et Cosima Spender « The Importance of Being Elegant », 70 min.
Le Grand Café

Liste des oeuvres

Lara Almarcegui

L'auto-construction à Saint-Nazaire, 2003
Installation, photographies couleur, textes
dimensions variables
courtesy de l'artiste et Galerie Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam

Bertille Bak

Safeguard Emergency Light System, 2010
Vidéo couleur sonore 7' en boucle – 1/5
courtesy de l'artiste et Galerie Xippas, Paris

Johanna Billing

Missing out, 2001
Vidéo, 3.14 min
courtesy de l'artiste et Hollybushs Gardens Gallery, Londres

Jeremy Deller

History of the world, 1997-2004
Wallpainting, video
dimensions variables
courtesy Galerie Art Concept, Paris

Oda Projesi & Nadin Reschke

Tongue, 2009-2010
Installation, 6 vidéos HD, papier, éléments divers
dimensions variables
courtesy des artistes

Raumlaborberlin/Markus Bader

City Mattress, 2008
Assise matelas, bâche et ballons
dimensions variables
Courtesy de l'artiste

Raumlaborberlin/Jan Liesengand

Le Canapé Saint-Nazaire, 2011
Vidéo, bois, table, peinture murale, outils
Production Le Grand Café, courtesy de l'artiste

Kateřina Šedá

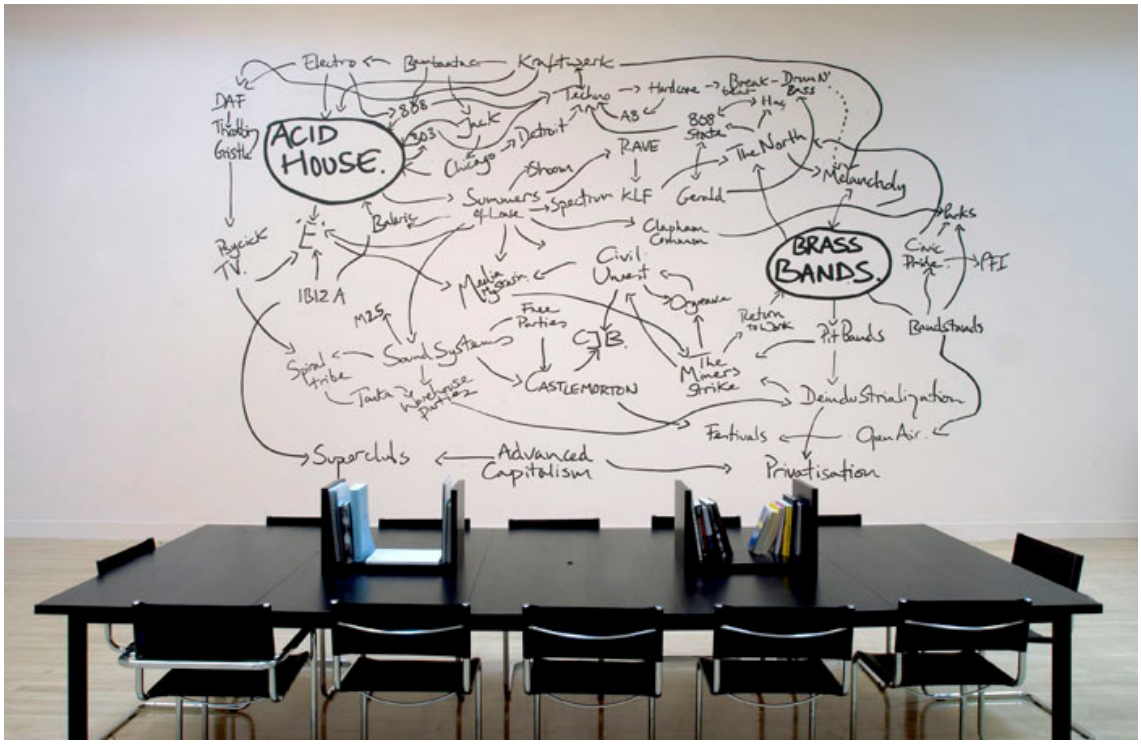
For every dog a different master, 2007
Action sociale, textes, chemises, photographies, dessins
dimensions variables
courtesy Galerie Franco Soffiantino, Turin

Visuels

Lara Almarcegui, *L'auto-construction à Saint-Nazaire*, 2003, Installation, photographies couleur, dimensions variables, courtesy de l'artiste et Galerie Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam

Bertille Bak, «*Safeguard Emergency Light System*» *vidéo* (12') 2010, courtesy de l'artiste et Galerie Xippas, Paris

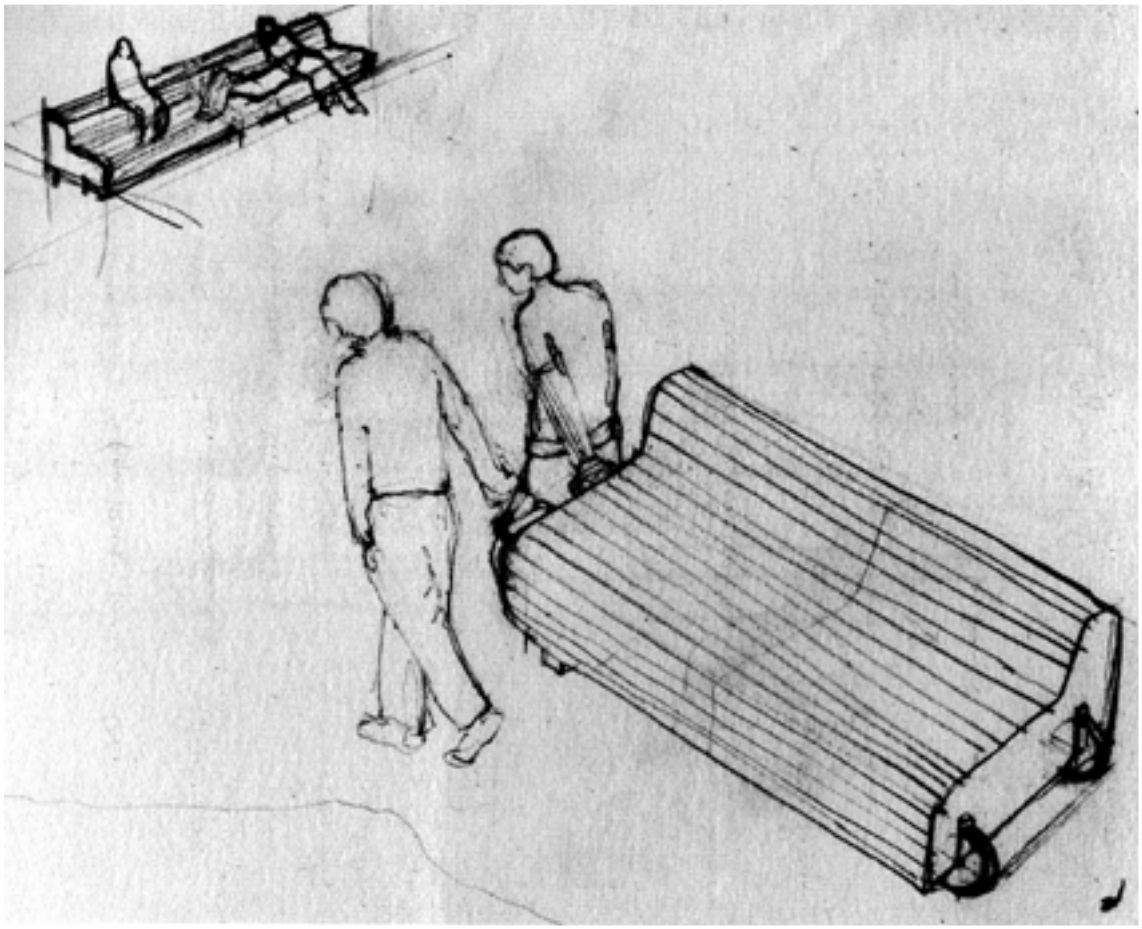
Johanna Billing, *Missing Out*, 2001, video, courtesy de l'artiste et Hollybushs Gardens Gallery, Londres



Jeremy Deller, *History of the world*, 1997-2004, wall painting, vidéo, courtesy Galerie Art Concept, Paris

Oda Projesi& Nadin Reschke, *Tongue*, 2009-2010, installation, 6 vidéos HD, papier, éléments divers dimensions variables, © Tous droits réservés

Raumlaborberlin/Markus Bader, *City Mattress*, 2008, Assise matelas, bâche et ballons, vue de l'exposition « Communauté/Gemeinschaft », Kunstverein de Wolfsburg, Allemagne



Raumlaborberlin/Jan Liesengand, *Le Canapé de Saint-Nazaire*, 2011, dessin préparatoire

Kateřina Šedá *For every dog a different master, 2007*
Action sociale, textes, chemises, photographies, dessins
dimensions variables, courtesy Galerie Franco Soffiantino, Turin

TEXTES

Lara Almarcegui

Lara Almarcegui, l'idéalisme en déconstruction

Lara Almarcegui, frêle lutin blond au sourire désarmant, balaie dans un corps à corps parfois brutal, l'immunité artistique du white cube. Sa performance physique s'exerce avec malice sur une architecture toujours banale, générique ou industrielle, sans assumer d'enjeux esthétiques particuliers. Ont déjà subi les « outrages » de mademoiselle Almarcegui, une gare désaffectée, un marché de gros, une halle d'exposition, un centre d'art, des jardins ouvriers, des terrains vagues, mis sur la sellette avec beaucoup de modestie et de poésie. Grâce à elle, une gare près de Saragosse s'est retrouvée transformée pendant une semaine en hôtel gratuit. Finalement, au moment de sa clôture, les habitants du village préfèrent la conserver comme centre de rencontre. Avec cette logique tout éphémère qui rappelle les actions de Mierle Laderman Ukeles dans l'espace public des années 1970 – nettoyer le trottoir, se substituer au personnel d'entretien d'un musée et prendre au piège ses conservateurs par exemple –, Lara Almarcegui a dressé le plan des terrains vagues d'Amsterdam. Ces portions de terrains qui échappent aux lois économiques, entre-deux chargé de négativité pour les commissaires aux Plans, sont pour la jeune femme bénéfiques parce que catalyseurs de liberté. Sans chercher à véhiculer un discours ostensiblement écologique, politique ou militant, la quête radicale de Lara Almarcegui questionne utilement les esprits. Puissamment évocateur, son art sort l'espace quotidien du spectateur de l'indifférence pour lui conférer une nouvelle valeur. Plutôt que de constater, de condamner, d'enterrer sous un jugement définitif la simple désignation d'une faillite urbanistique, la déconstruction architecturale qu'elle a entreprise depuis 1995 s'avère prolifique et contagieuse. Elle s'est fait une spécialité de désosser virtuellement le construit. Cet hiver, le bâtiment très simple du Frac Bourgogne, s'est retrouvé « les tripes à l'air » et cela, sans un coup de masse ou de tronçonneuse digne d'un Gordon Matta-Clark. À la manière d'un cuisinier à qui l'on aurait demandé de composer une recette à partir d'un gâteau existant, Lara Almarcegui a accumulé dans la salle d'exposition vingt-neuf tonnes de pierres, vingt-quatre tonnes de parpaing, quinze de sable et autant de gravier, au total onze matériaux nécessaires au duplicata de cet espace. Le bâtiment fait œuvre n'est pas la seule correspondance avec le maître américain de la déconstruction. Il avait recensé et même acheté des bouts de trottoirs, des filets de béton entre deux maisons, des absences du cadastre sans valeur aucune sinon artistique.

La tentation est donc forte de rapprocher ces deux artistes. D'ailleurs, la jeune femme s'est investie dans l'élaboration d'un jardin ouvrier, dernier espace de liberté de construction échappant au contrôle des architectes et des urbanistes. Elle a construit sa cabane, fait pousser ses légumes, ouvert une buvette, pour finir par repeindre les autres cabanons un peu trop négligés. Les jardiniers du dimanche ont suivi et arrangé leur cahute, fait des petites réunions. Finalement, sans prétexte sociopolitique, sans emphase naïve, simplement efficace, la bouture a pris comme en témoigne le diaporama que l'artiste a tiré de cette histoire. On pense au restaurant Food de l'artiste américain, un véritable don à la communauté artistique de Soho ; un activisme sain qu'on retrouve intact dans l'engagement de l'Espagnole. Éphémère, fédérateur, performatif, radical, rude, transitoire, déconstructeur, critique, l'art de Lara Almarcegui recèle bien les qualités de son aîné Matta-Clark, mais elle a su intelligemment faire fructifier cet héritage. Bien sûr, comme lui, on propose à l'artiste de travailler sur des bâtiments sans qualité et/ou destinés à être détruits mais elle s'en sert moins pour dénoncer le déterminisme architectural et l'aliénation subséquente que pour révéler, à la

manière de la dendrochronologie, l'histoire et la vie d'une construction. Espiègle, elle regarde maintenant sous les jupes des bâtiments pour ses projets les plus ambitieux et les plus récents. Pour Removing the floor, l'hiver 2003 à Barcelone et au printemps dernier à Amsterdam, elle s'est attaquée à un rectangle de sol du lieu de l'exposition, l'a soulevé, l'a évidé pour assouvir sa curiosité et découvrir ce qui soutenait l'institution sous l'œil documentaire d'un appareil photo. Il est moins question ici de défi que de mise à nu de la vérité du lieu. Plutôt que de faire vaciller l'institution et le pouvoir démesuré des architectes à coups violents, la jeune femme, comme un archéologue, ausculte l'épaisseur et la composition de nos murs. Lara Almarcegui sait rendre une parcelle de bitume plus expressive qu'une succession de strates à vif. Aux démonstrations, elle préfère la suggestion. L'indexation supplante la duplication d'un lieu. Les plans et les titres toujours documentaires de ses œuvres esquivent les figures de styles, dans une logique constante d'effacement de soi. Anti-héros par excellence, elle adopte la posture du détective comme au Frac Lorraine de Metz inauguré en mai dernier dont elle a, avec attention, suivi le chantier, pistant les divers gravats jusque dans leur dernière demeure, pour découvrir que certains avaient été recyclés et servaient à construire de nouvelles structures précaires. Lara Almarcegui n'est pas timide mais l'emphase ne réussirait pas à ses actions, elle limiterait leur portée. Elle a fait de la curiosité un bien joli défaut, de la pugnacité, une indéniable qualité et il serait dommage de s'en priver. Évidemment, son intervention bourguignonne reste imprévisible car inviter cette jeune artiste espagnole conduit presque toujours à risquer le glissement de terrain des plus improbables, des plus dérangeants. Forcément.

Bénédicte Ramade

In L'Oeil - n° 560 - Juillet - août 2004

Bertille Bak
L'art de la fable
Christophe Kihm

L'œuvre de Bertille Bak se déploie depuis un projet initial ayant valeur de matrice sur des plans esthétiques et éthiques et à partir duquel formes et types de travaux ont été amenés à se préciser selon plusieurs directions. On pourrait donc envisager une formalisation de sa production – fût-elle encore mince, puisque très récemment entamée – sur le mode du schéma ou du diagramme, puis y faire figurer au centre le village de Barlin, situé au Nord de la France, et plus précisément encore, dans ce village, la cité n° 5, terrain où l'artiste a comme installé son atelier de production et développé pendant trois ans son projet artistique.
Barlin est un village abritant une cité de mineurs. Avec Barlin et ses habitants, Bertille Bak entretient des relations personnelles : ce village compte encore certains membres de sa famille, l'artiste est petite-fille de mineur. Cette histoire personnelle relie l'artiste à ce lieu et à ses habitants autant qu'elle l'en sépare, puisqu'elle n'y a pas grandi ni même vécu. Sa position vis-à-vis de Barlin est donc bivalente, intérieure et extérieure, au-dedans et en dehors, et sans doute l'intelligence de cette situation et de sa dynamique propre lui ont-elles permis d'y développer une forme d'activité singulière.
Car Bertille Bak n'est pas la seule artiste dont le travail s'est localisé dans un milieu culturel et social donné, et qui met à profit, dans ses constructions esthétiques, une expérience de terrain. Certains travaux de Jeremy Deller liés à des événements historiques ou des faits culturels proches, ayant eu lieu dans le Nord de l'Angleterre, pourront immédiatement être cités en référence. Bertille Bak n'est pas, non plus, la première artiste à s'être penché sur le devenir d'un lieu et d'une famille (terme que l'on peut recevoir ici dans un sens élargi) fragilisés par des contextes difficiles, ni la seule à porter intérêt à la vie des sans grades et des gens « ordinaires », à la condition ouvrière, à ses luttes et à ses révoltes face à des réalités économiques inacceptables et des autorités administratives imbéciles… On retrouvera ainsi, dans son travail, quelques grandes topiques du récit réaliste, qui courent depuis les sagas romanesques d'Émile Zola jusqu'aux films de Roberto Rossellini.
Ces quelques exemples, auxquels pourraient être ajoutés bien d'autres dans des œuvres dont les moyens différeraient encore (du témoignage oral à la photographie, de la reconstitution historique au monument), précisent cependant des lignes de force auxquelles le travail engagé par Bertille Bak se rattache. Il partage en effet avec ces pairs des attentions et des exigences concernant les vies anonymes, une volonté d'accorder une parole et/ou une visibilité à ceux et celles que l'Histoire réduit au silence ou à l'ombre, à rejouer, pour reprendre une terminologie propre à Michel Foucault, les partages politiques et esthétiques du « majeur » et du « mineur », et à penser, à travers des récits, des manières de dire ces événements.
Mais ces mêmes exemples feront aussi apparaître avec un net tranchant la spécificité de son entreprise. Car si c'est bien dans la construction d'un récit que semble se préciser la forme générale que la matrice de son projet accorde à son œuvre, alors, ce dernier relève d'une sorte de fable plutôt que du documentaire ou de la fiction, qui lui servent le plus souvent de ligne de partage. Il n'est peut-être pas anodin de relever à ce propos, dans la biographie de l'artiste, un passage dans l'atelier de Christian Boltanski lors de ses années de formation à l'école nationale des Beaux-arts de Paris. Je me souviens précisément, lors de ma première rencontre avec Bertille Bak, de ses brèves mais perçantes remarques sur le travail de ce dernier, « grand menteur », et du rapport fertile qu'il entretenait à la fabulation. L'artiste a sans doute su en tirer des leçons pertinentes quant à son propre travail. Mais autant le propos de Christian Boltanski tire sans cesse du singulier vers l'universel (entre autres à travers le développement

du concept de « vie exemplaire »), autant celui de Bertille Bak s'en remet à des ensembles nettement plus concrets, puisqu'il porte en son point d'origine sur des groupes et populations vivantes qu'elle qualifie tantôt de « communautés », tantôt de « tribus » – ces deux substantifs s'appliquant indifféremment aux habitants de Barlin.

Compris depuis l'exemple de Barlin et de ses habitants, le terme « communauté » met l'accent sur une organisation singulière entre des individus, qui leur permet de se constituer en société : toute communauté dispose d'une histoire, de rituels et de règles d'organisation qui lui permettent de se constituer et de se maintenir. Toute communauté, en ce sens, est recevable comme un monde, ni complet ni clos, que son ordre soit humain ou animal (notons, à ce propos, que Bertille Bak s'est récemment intéressée à une population de fourmis). Le terme de « communauté » insiste également sur le partage d'un commun, qu'il s'agisse de biens ou de valeurs, la circulation des premiers constituant aussi le fondement des secondes sur des plans économiques et éthiques, par exemple à travers des dynamiques de solidarité et d'entraide, des dons et des échanges. L'introduction du film Faire le mur nous en rappellera le principe dès ses premiers plans, à travers la mise en scène de la circulation d'un journal quotidien passant de mains en mains entre les différents habitants du village avant de terminer son circuit en briques, son papier étant recyclé pour le chauffage des maisons.

Les connotations du terme « tribu », si on arrache ce mot à ses racines ethnologiques et coloniales ne sont guère différentes, mais associent certainement à l'organisation sociale une familiarité partagée dans le recours à un langage spécifique et à des habitus locaux (pour Barlin, évidemment, le patois picard).

On le sait, les communautés ouvrières sont en crise depuis des années, laminées par des mouvements économiques les privant d'un travail au fondement de leur existence. Elles se sont parfois maintenues, déplacées, au prix de violentes mutations : certains artistes, à la manière d'ethnologues, ont recensé les traces de ce monde qui disparaissait ; d'autres, beaucoup plus rares, se sont consacrés à en prolonger l'existence et à en renouveler les formes en y impulsant de nouvelles règles, de nouveaux rituels, de nouvelles activités convoquant la communauté en son ensemble. C'est le cas de Bertille Bak, dont le projet avec les gens de Barlin porte un implicite : utiliser les moyens de l'art pour les mettre au service d'une communauté, en renforcer les biens et les valeurs. Les types d'actions proposés par l'artiste peuvent être de différentes natures, toujours, ils visent cet objectif et cherchent à l'atteindre de manière subtile, sans dogmatisme et sans lourdeur pédagogique. On en comprend le mode opératoire dans le retournement à l'œuvre dans sa première vidéo, T'as de beaux vieux, tu sais, qui prend ici valeur de manifeste. Dans ce film, les habitants de la cité se mobilisent et apportent leur soutien à l'artiste qui doit obtenir son diplôme aux Beaux-arts. Ils se questionnent sur leurs capacités et compétences pour faire de l'art. Le mode opératoire retenu est donc une fable dont l'objet n'est pas de former des familles de mineurs aux nouvelles règles d'une esthétique, mais d'offrir à l'artiste la possibilité d'intégrer une communauté avec ses moyens et de les faire jouer dans un récit pour porter une vérité de la communauté (ici, l'exercice d'une solidarité). Cette fable, les gens de Barlin en sont les protagonistes, mais aussi, grâce aux protocoles de collaboration et de partage mis en œuvre par l'artiste selon l'éthique de la communauté, les scénaristes et les décorateurs, les dialoguistes et les acteurs. Utiliser réellement les moyens de l'art pour les mettre au service d'une communauté conduit à faire de l'art un bien commun, et à produire avec lui des valeurs communautaires.

Cette ambition qui noue une esthétique à une politique, Bertille Bak la porte avec des moyens nouveaux, qui produisent des effets inédits, loin du rapport d'étude ou du relevé anthropologique ou ethnographique qui peut marquer les approches artistiques dès lors qu'elles se consacrent à des espaces culturels et sociaux, mais aussi loin des muséologies produites lorsque les comportements, les signes et les productions culturelles de groupes sociaux sont collectés. Toute dimension archivistique n'est certes pas exclue du travail de Bertille Bak sur le site de Barlin, mais elle s'inscrit à son tour dans la fable de l'art et de la communauté (dessins de façades au crayon, et pas photographie objectives, qui sont associés à la conservation d'éléments constitutifs de l'habitat). La position de Bertille Bak est donc celle d'un passeur, car si l'art offre à la communauté des moyens symboliques pour manifester et poursuivre son existence, il offre, dans le même temps, des moyens à l'artiste pour la rejoindre. Telle est finalement la fonction que le cadre de travail installé par le projet de Bertille Bak assigne à l'artiste, un cadre initiatique à l'intérieur duquel le renoncement est impossible. La fable et le récit peuvent désormais se poursuivre et s'écrire au-delà des murs de la cité de Barlin, dont les habitants ont dorénavant été exclus. Il est probable que chacun des projets de l'artiste offrira, d'une manière ou d'une autre, des extensions à ce geste initial, et qu'il accordera de nouvelles dimensions à cette histoire. Car c'est elle, désormais, qui en porte non seulement la mémoire, mais aussi le renouveau.

Johanna Billing

Johanna Billing filme des lieux dans lesquels on ne rentre pas si l'on n'a rien à y faire : une école, une salle de répétition, une salle de sport… Les protagonistes de ses vidéos sont les personnes qui fréquentent ces lieux. Ils deviennent des acteurs, jouant leur propre rôle et agissant comme ils le feraient si la caméra n'était pas là. Malgré l'aspect documentaire de ces images, à la fin de l'histoire, nous en savons peu, mais nous avons passé un moment avec des individus, un groupe d'enfants, des chanteurs, des danseurs...

Ces scènes sont de temps en temps entrecoupées de vues de paysages, d'architectures, de ville. Seules ces images extérieures nous donnent d'infimes indications d'espace et de temps : un environnement urbain et social, un style architectural, une plaque d'immatriculation, un soleil printanier... Les vidéos de Johanna Billing semblent ainsi extraites d'un film plus long, dont nous ne verrions qu'une partie. Pourtant, leur montage contredit cette impression puisque plusieurs de ses vidéos sont en boucle. L'histoire recommence à partir d'une image qui apparaît une deuxième fois dans le film. Ce jeu de répétition, cette persistance dans les images contribue à la légère tension qui s'installe dans des scènes apparemment paisibles : la visite d'un appartement, un cours de musique, l'enregistrement d'un disque, un déménagement… L'attente est très présente dans ces vidéos qui mettent le spectateur dans un état de contemplation et d'écoute, tout en le laissant sur le qui vive.

Where she is at, 2001, se déroule sur une plage, sur cette plage se trouve un plongeoir, en haut de ce plongeoir une jeune fille hésite, tourne, part, revient… Un certain suspens tranquille se met en place. L'attente dure environ 7,30 minutes, puis la jeune fille saute dans l'eau… Elle remonte sur le plongeoir pour de nouveau hésiter, tourner, partir, revenir – et sauter…. Bien que le suspens ne souffre a priori pas la répétition, l'artiste réussit à nous faire regarder deux fois le film, et à nous faire revivre le même malaise. D'une scène relativement banale,Johanna Billing fait une vidéo qui prend une dimension symbolique forte, pouvant être regardée comme une représentation de l'appréhension et de l'action de se jeter à l'eau.

Le peu de repère, l'anonymat des personnages mais aussi l'absence de dialogues, décontextualisent et font des vidéos de Johanna Billing des œuvres ouvertes, qui prêtent à l'interprétation. Elles peuvent voyager et être perçues comme étant familières, exotiques, historiques voire anthropologiques selon qui les visionne et quand il les visionne. L'artiste s'en réfère au spectateur auquel revient le rôle d'envisager le hors champ de l'histoire, ce qui a pu se produire avant, ce qui se passe autour, après, pourquoi ces personnes sont là et ce qu'elles y font. En isolant des scènes du quotidien et en leur appliquant les codes psychologiques du cinéma, Johanna Billing réalise des vidéos qui se révèlent être pour le spectateur de forts stimulateurs de l'imagination, voire des révélateurs de personnalité…

Anne Langlois

Jeremy Deller
penser avec le populaire

CHRISTOPHE KIHM

Jeremy Deller est jeune, il est anglais, il est artiste et ne fait absolument pas partie des Young British Artists. Son travail, depuis plus de dix ans, maintenant, s'intéresse aux formes populaires de la culture, à l'histoire d'individus, de groupes sociaux, à l'examen de situations politiques, à travers l'étude et la documentation de modes de représentations. Une reconnaissance très officielle vient de lui être accordée, puisqu'il fut récompensé par le Turner Prize 2004 pour son installation Memory Bucket.

■ Dans le travail de Jeremy Deller, certaines constantes s'affirment, relatives aux protocoles engagés par l'artiste dans la réalisation de ses œuvres. La pièce primée à Londres, *Memory Bucket*, en regroupe les principaux arguments. Bénéficiant d'une résidence de deux mois à San Antonio, Jeremy Deller a réalisé un film de type documentaire, *Memory Bucket*, qui s'articule autour de deux lieux, théâtres d'événements marquants dans l'histoire récente du Texas : Waco, tristement célèbre pour le siège de la communauté des Davidiens par l'armée américaine en 1993 (avec son issue tragique, près de 80 morts) ; la petite ville de Crawford, où se trouve la maison de l'actuel président des États-Unis George Bush. Pour réaliser ce film, Jeremy Deller a eu recours à différents types de matériaux : majoritairement des interviews (un survivant du siège de Waco, un homme chez qui George Bush vient acheter ses hamburgers à Crawford, une femme Quaker qui donne son point de vue sur la guerre en Irak), puis des images d'archives, reprises dans les médias, proposant une autre image du peuple. Ce film, qui a fait l'objet d'une présentation à ArtPace, à San Antonio, comptait parmi les éléments d'une installation, composée également de tirages photographiques, de T-shirts, de stickers et de différents documents en relation avec le parcours géographique engagé par le film, les rencontres humaines qu'il avait favorisées, les situations sociales et politiques qu'il avait révélées.

Le voyage, la résidence et la collaboration avec les «autochtones» sont trois modalités protocolaires que l'on retrouve au cœur de cet autre travail de Jeremy Deller, *After The Goldrush* (2002). En résidence pendant un an

«Untitled, from Veteran's Day Parade». 2002.
Photographie couleur. 10,5 x 15,5 cm. *Color photo*

«Memory Bucket» (Série de 22 photographies). 2003. Lambda print. 34,5 x 26,7 cm. *From a series of 27 photos*

à San Francisco (au CCAC Wattis Institute for Contemporary Arts), Jeremy Deller a collecté documents, photos et témoignages, afin de réaliser cette fois-ci une sorte de guide de la Californie du Nord, sur le modèle d'un guide touristique. Enrichi par des rencontres, depuis Dixie Evans, directeur d'un Musée du burlesque, jusqu'à Alan Laird, ex-Black Panther aujourd'hui directeur d'une galerie d'art, ce guide combine les témoignages oraux et les documents visuels glanés par Jeremy Deller au fil de ses pérégrinations. Aux confins de l'anecdote personnelle et de l'Histoire collective, se dessine un «itinéraire bis», dans les marges de l'Ouest américain, qui dispose même de sa bande-son. Le guide est en effet accompagné d'un CD (*Live at Melancholy Ranch*) enregistré avec William Elliott Whitmore (joueur de banjo), dans une parcelle de désert dans la région de Trona, dont Jeremy Deller a fait l'acquisition avant le terme de sa résidence. Fin de l'aventure…

L'aventure, aux marges

La pratique artistique de Jeremy Deller ne se restreint cependant pas à l'application de protocoles identiques, puisque chacun de ses voyages, chacune de ses résidences et collaborations, rejouent les termes de la production artistique en ceux d'une aventure. Ainsi, le déplacement, comme point de départ de différents projets, vaut-il avant tout comme générateur de rencontres et de situations nouvelles, accordant une réelle efficience à l'imprévu et au hasard. Un déplacement qui, par ailleurs, n'engage pas obligatoirement de grandes distances géographiques. La majorité des travaux de Jeremy Deller, à ce jour, situe au contraire le terrain de l'aventure dans des lieux que l'artiste connaît particulièrement bien : l'Angleterre, le Pays de Galles, etc.
À l'exotisme, que soutient légitimement tout désir touristique de voyage, Jeremy Deller préfère donc la recherche, qui, partout où se développe son travail, engage deux opérations : la collecte (de témoignages, de documents), l'assemblage (soit la présentation de ces mêmes éléments et donc la forme de visibilité qui leur est accordée dans les productions artistiques). En glaneur, qui collecte, réunit et rend visible, Jeremy Deller n'est pas un scientifique, pas même un ethnologue, car aucune hypothèse préalable ne détermine la nature des données utiles à sa recherche. Déterminée par un intérêt envers tout ce qui s'inscrit aux marges de l'Histoire, son activité est celle d'un médium : porté par une dynamique de la rencontre, l'artiste adopte une démarche qui instruit des liaisons entre les êtres et les choses (le médium, en ce sens, est dialogique), puis entre les espaces et les temps (soit entre le passé et le présent, l'individuel et le collectif, l'expérience et l'Histoire – le médium étant, en ce sens, dialectique).
Cette position de l'artiste en médium s'explique également au regard de la nature des objets pris en considération par sa recherche : à savoir la culture populaire, le folklore, les combats sociaux et les histoires des peuples eux-mêmes. Car il n'est d'autre fonction possible que celle de médiation à l'artiste qui veut entendre, comprendre, documenter ou traduire les mots, les comportements et les modes de représentations culturels du peuple (sur des plans à la fois formels et symboliques) : toute forme de surplomb ou de jeu savant en modifierait le régime d'énonciation comme elle en déplacerait le sens.
Il serait sans doute pertinent, en cela, de spécifier la position artistique de Jeremy Deller au regard de celles, majoritaires, qui s'attachent aux formes ou aux régimes de production de la culture populaire. Deller n'est pas un pop artiste, s'intéressant aux icônes ou aux emblèmes de la société de consommation en tant qu'ils désignent une sphère visuelle dominante et concurrentielle des signes de l'art. Il n'est pas, non plus, un artiste post-moderne, asseyant une partition de signes de la culture pour mieux pouvoir en manipuler et en combiner les registres. Pour Jeremy Deller, l'important semble lié à la médiation des acteurs de la culture populaire – qu'ils soient humains ou non humains –, plus qu'à la manipulation ou à la métamorphose des signes de la culture. Sa démarche, contrairement aux deux autres ici brièvement évoquées, n'a pas pour effet de poser l'artiste au centre du monde des signes : au contraire, en tant que médium, elle le situe exactement au milieu, à ce point de connexion entre des réalités, des espaces et des temps disjoints ; en passeur… de passage, pourrait-on même ajouter, puisque ce milieu se déplace et se redétermine sans cesse.

Passages et médiations

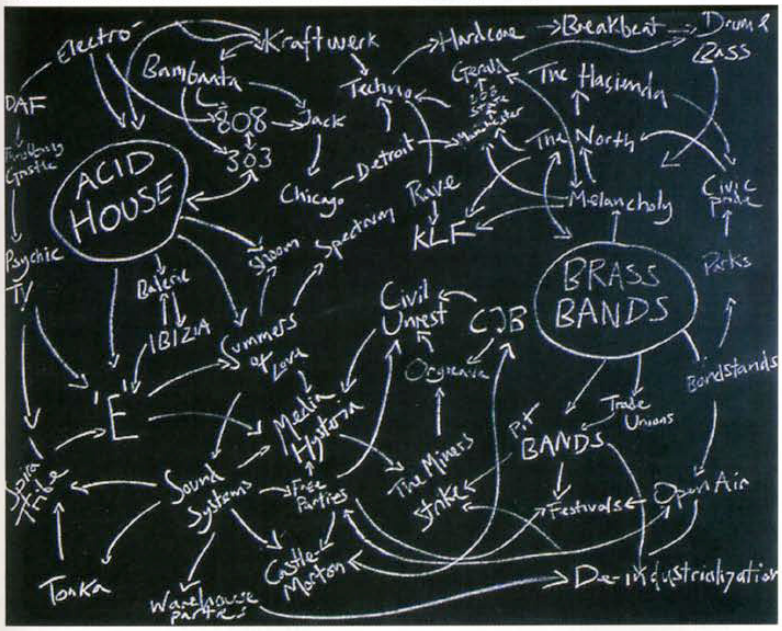
L'artiste, en médium, conçoit donc des protocoles d'expériences et de passages qui lui permettent, dans un premier temps, de provoquer des rencontres avec et entre différents acteurs qui déterminent la construction de phénomènes ou d'objets communs (1).
À ce schéma de relation s'appliquent trois projets différents tels qu'*Acid Brass*, *Steam Powered Internet Computer* (réalisé en collaboration avec Alan Kane [2]) et *The Battle of Orgreave*.
Dans *Acid Brass* (1997), deux histoires parallèles, culturelles et sociales, sont réunies, qui réfèrent au démantèlement du monde ouvrier sous le régime libéral de Margaret Thatcher. Traditionnellement, les ouvriers travaillant dans les grands conglomérats industriels situés au Nord de l'Angleterre se retrouvaient dans des fanfares ou Brass Bands. Un effet direct de ce démantèlement fut la disparition de ces orchestres et de leur répertoire. Dans le même temps, dans ces mêmes villes du Nord, une nouvelle musique émergeait : l'Acid House. Dans les clubs, une génération de teenagers s'inventait une vie clandestine rythmée par les fêtes, la musique et la drogue. Avec *Acid Brass*, Jeremy Deller organise un dialogue entre ces formes musicales que rapprochent leurs revendications minoritaires : la dernière fanfare ouvrière en activité interprète les «tubes» de l'Acid House (3). Cette rencontre musicale, opérée par le biais

d'une transposition, associe un monde qui disparaît (celui des confréries ouvrières) à un monde qui émerge (celui des technologies numériques et de la révolte adolescente), et favorise l'émergence d'une profonde mélancolie.
Ce passage d'un monde à travers un autre – coexistence de l'un dans l'autre et co-extension de l'un vers l'autre –, Jeremy Deller le

Jeremy Deller: Thinking with the People

Jeremy Deller is young, he's British and he's an artist, so what is he? Not a Young British Artist, for a start. The work he has been doing these last ten years or more probes modes of representation so as to gain a better understanding of forms of popular culture, the history of individuals and social groups, and the reality of political situations. On December 6 last year Deller was awarded the very official, very high-profile Turner Prize for his installation Memory Bucket.

«The Battle of Orgreave». 2001. Photographie
Œuvre commandée et produite par / *commissioned and produced by* Artangel



«History of the World». 1996. Craie sur bois. 122 x 152,5 cm.
(Coll. Frac Nord-Pas-de-Calais). *Chalk on wood*

■ The constants found in Jeremy Deller's work arise from the protocols brought into play in making it. *Memory Bucket*, which won him the Turner, has most of the main characteristics. The installation centers on the documentary of the same name made during the artist's two-month residency at San Antonio, Texas, and articulated around two emblematic towns: Waco, notorious for the siege of the Davidian community by the American army in 1993, and for the four score deaths that resulted; and Crawford, the small town where George W. Bush has his ranch. Deller's film comprises mainly interviews (a survivor from the siege at Waco, the man whose shop in Crawford sells Dubya his hamburgers, and a Quaker woman who gives her views on the war in Iraq), along with archive images from the media offering a different view of the people. *Memory Bucket* was originally shown at ArtPace, San Antonio. In the Tate Britain installation, it was surrounded by photos, T-shirts, stickers and various other documents reflecting the geographical itinerary taken to make the film, the people Deller met on his travels and the social and political situations that it brought to light.

Adventures on the Edge

The same defining protocols of travel, residency and collaboration with the "natives" are central to Deller's *After the Goldrush* (2002), as well. Here, the residency was in San Francisco (at CCAC Wattis Institute for Contemporary Arts) and lasted a year. The documents, photos and testimony collected were to go into a kind of guide to North California, based on the tourist guide model. Enriched by the artist's encounters, ranging from Dixie Evans, director of a museum of burlesque, to an ex-Black Panther, Alan Laird, who now runs an art gallery, the guide combines oral statements with visual material gathered by Deller on his various journeys. At the edges of both personal anecdote and collective history, what is adumbrated here is an "alternative itinerary" through the margins of the American West. It even has its own sound track:

reproduit dans *Steam Powered Internet Computer* (2003). Mais, ici, c'est une construction machinique qui en est l'objet. Elle met à nouveau en dialogue deux époques ; le 19e siècle, d'un côté, avec une machine à vapeur, et les 20e et 21e siècles, de l'autre, avec un ordinateur relié au réseau Internet. Deux machines que Jeremy Deller et Alan Kane connectent, de sorte que la production d'énergie de l'une puisse devenir la source d'alimentation de l'autre. Entre les deux éléments en présence, un hiatus, car l'imposante machine ne peut fournir que de petites quantités d'énergie à l'ordinateur. Une fois l'intensité nécessaire produite, cependant, ce dernier envoie un mail qui témoigne de son bon fonctionnement à d'autres utilisateurs.

Pour *The Battle of Orgreave* (2001), Jeremy Deller a fait appel aux vétérans d'un conflit ayant opposé les mineurs et les forces de police au cours des années 1984-85, en Angleterre. L'objectif était de rejouer ce combat, qui fut l'un des plus violents de l'histoire de la contestation ouvrière en Angleterre. Cette reprise de l'événement, quelques années plus tard, fit l'objet d'un tournage documentaire dont la réalisation fut confiée à Mike Figgis.

On retrouve, dans cette dernière œuvre, sur un registre social, cette même traversée d'un monde par un autre (même si l'on doit considérer que ces deux mondes ne diffèrent ici que par leurs temps). Et l'on comprend, peut-être plus explicitement encore, comment chaque passage, qu'il introduise le spectre du passé dans le présent, qu'il exhume un corps, engage le travail de la mémoire.

Le langage des franges

Il est un dernier point commun aux différents travaux de Jeremy Deller, qui concerne la collecte de signes culturels : slogans, formules sur des patchs, stickers, pochettes de disques, des posters, des T-shirts..., soit toute une production de langage sur différents supports qui conditionnent leurs messages et leurs modes d'expressions. Parmi ces productions de langage, celles qui retiennent l'attention de Jeremy Deller participent explicitement à la construction d'identités individuelles et collectives. Ce sont des inscriptions qui s'affichent dans la rue, sur des pancartes, sur des voitures, dans les toilettes publiques ou sur des corps, à travers lesquelles s'exprime une appartenance à un clan ou à une communauté (depuis le soutien accordé à un candidat pour des élections, jusqu'à l'identification de fans aux apparences physiques, aux discours et aux musiques de groupes de rock).

L'artiste a réalisé à ce propos un travail, *The Uses of Literacy*, qui réunit une collection de références artistiques, de poésies et d'écrits retrouvés chez des fans du groupe gallois Manic Street Preachers. L'une des contributions à cet ensemble – la collection des livres auxquels se réfère le groupe dans les textes de ses différentes chansons –, a fourni le modèle d'une exposition à Jeremy Deller, *Unconvention*, au Cardiff's Center of Visual Arts. Celle-ci rassemblait toutes les œuvres qui avaient inspiré le groupe, depuis Francis Bacon jusqu'à Martin Kippenberger. Quelques structures associatives, dont les activités entretenaient une relation avec le groupe, avaient été invitées par Jeremy Deller à dresser des stands dans le centre d'art, aux côtés d'autres stands, tenus par les membres de la communauté locale.

Ici, encore, Jeremy Deller fait une proposition à échelle humaine, qui remet en jeu les termes d'une construction identitaire dans une production de masse, qui s'attache au destin d'objets communs dans un usage singulier. Car ce qui sépare, selon la logique appliquée par l'artiste à ses différentes productions, doit devenir l'objet d'une réunion : c'est à partir de ce principe que se développe, chez lui, la dynamique nécessaire à la réalisation d'expériences artistiques. Il ne s'agit donc pas, simplement, de rapprocher des réalités disjointes, mais de faire d'un vecteur de séparation entre les

«Memory Bucket» (Série de 22 photographies). 2003. Lambda print. 34,5 x 26,7 cm

êtres et les choses, l'opérateur d'une réunion. Ici, se situe, précisément, la dimension politique de ce travail. ■

(1) Sont acteurs ceux qui prennent une part déterminante à l'action, c'est-à-dire des personnes, des machines, des objets, etc.

(2) Voir également avec Alan Kane le travail engagé sur les archives du folklore en Grande-Bretagne, consultable sur le site www.folkarchive.co.uk

(3) Le résultat fut à la fois un enregistrement en studio édité sur CD et une série de concerts du Brass Band jouant ce nouveau répertoire.

JEREMY DELLER

Né en/*born* 1966

Vit et travaille à/*lives in* Londres

Expositions récentes / *Recent shows:*

2004 Turner Prize 2004, Tate Britain, Londres ; *Situations construites, 10 ans d'attitude*, Galerie Attitudes, Genève ; Biennale des Arts Visuels, Pancevo, Serbie-Monténegro

2005 Biennale de Moscou ; Carnegie International, Pittsburgh (jusqu'au 20 mars) ; *Faces in the Crowd*, Castello di Rivoli, Turin (28 mars au 3 juillet) ; *No Manifesto*, Gamec, Bergame

the guide comes with a recording (*Live at Melancholy Ranch*) with William Elliott Whitmore (a banjo player) made on a plot of desert land in Trona that the artist purchased before the end of his residency. End of adventure.

But Deller's practice is not limited to the simple application of unchanging protocols; each journey, each residency and collaboration replays the terms of artistic production as an adventure. Thus the movement that is the starting point for the projects is important above all as a generator of new encounters and situations. Unpredictability and chance events play a significant role here. Nor does movement necessarily require great distances: on the contrary, most of Deller's works so far find the material for their adventures in England, say, or Wales—places the artist knows especially well.

The Artist as Medium

Rather than exoticism, legitimately supported by the tourist's desire to travel, Deller's real interest is research, which translates into the twin operations of collecting (testimony, documents) and assembling (presenting the resulting elements, choosing their visibility within the artistic production). A gleaner who collects, centralizes and makes visible, Deller does not proceed as a scientist or even an ethnologist, for there is no preliminary hypothesis defining the data that will be useful in his research.

Determined as it by an interest in all things on the margins of History, Deller's activity is that of a medium. Impelled by a dynamics of encounter, the artist takes an approach that discovers links between beings and things (the medium is, in this sense, dialogic), and then between spaces and times (that is to say, between past and present, individual and collective, experience and history: here, the medium is dialectical).

The artist's position as medium can also be understood in the light of the kind of objects that interest him, in other words, popular culture, folklore, social struggle and the history of peoples. For mediation is the only viable position for an artist seeking to hear, understand, document or translate popular speech, behaviors and cultural forms of representation. Any kind of overview or intellectual patterning would change their mode of manifestation and displace their meaning.

Here, no doubt, it would be worth trying to specify Deller's artistic position in relation to the majority of artists concerned with the forms and systems of production of popular culture. He is not a Pop Artist, interested in the icons or emblems of consumer society insofar as they stand for a dominant visual sphere that rivals the signs of art. Nor is he a postmodern artist, laying down a score of cultural signs the better to manipulate and combine their registers. For Deller, it seems, the important thing is more to mediate the agents of popular culture, whether human or non-human, than to manipulate or

«The Uses of Literacy». 1997. Technique mixte
(Vue de l'exposition à Cabinet, Londres). *Mixed media*

metamorphose the signs of culture. Unlike the two others just mentioned, his approach does not have the effect of placing the artist at the center of the world of signs. On the contrary, as a medium, it locates him at the interface, at the point of connection between otherwise separate realities, spaces and times. He passes things on—and is, we might even add, just passing, since as a medium he is constantly shifting and being redetermined.

Passing and Mediation

The artist as medium thus conceives of protocols for experiences and interchanges that, to begin with, enable him to bring about encounters with and between different actors.(1) These in turn determine the construction of shared phenomena or objects.

This relational principle applies, notably, to the projects *Acid Brass*, *Steam Powered Internet Computer* (in collaboration with Alan Kane [2]) and *The Battle of Orgreave*.

In *Acid Brass* (1997) Deller brings together two parallel cultural and social phenomena, both related to the dismantling of working class traditions under the government of Margaret Thatcher. On the one hand, we have a brass band, representing a working-class phenomenon whose existence and repertoire is associated with the traditions of heavy industry (and especially mining), mainly in northern England: such bands began to decline with the industrial heartland that spawned them. On the other, there is the new music that began to appear in those same towns, Acid House, with which a new generation of teenagers invented a secret lifestyle based around parties, music and drugs. In *Acid Brass*, Deller organizes a dialogue between these two musical forms emblematic of minorities by getting one of the last surviving brass bands to play Acid House hits.(3) This musical encounter, effected via a transposition, brings together a disappearing world (that of working men's groups) and an emerging one (digital technologies and adolescent revolt). The effect is profoundly melancholic.

Deller produces this same movement from one world through and into another—one world coexisting in the other, coextended with the other—in his *Steam Powered Internet Computer* (2003). Here, though, the relation is between two machines: a nineteenth-century steam engine on one side, and a twentieth or twenty-first century computer hooked up to the Internet on the other. Deller and Alan Kane connected the two so that the steam engine could power the computer, but the imposing industrial machine could produce only tiny quantities of energy; there is a real disparity. Still, once sufficient impetus was generated, the computer did manage to send off an e-mail to other users showing that it was working properly.

For *The Battle of Orgreave* (2001), Deller brought in veterans of the running battle between miners and police during the strike of 1984-85. This was one of the most violent clashes between workers and the authorities in English history. Now, over fifteen years later, the conflict was played out again, and Deller got Mike Figgis to film the results as a documentary. Once again, but this time in a social register, this work brings together two different worlds (even if, on this occasion, the only real difference between the two is temporal). Once again, and perhaps even more explicitly, we can see that each of Deller's transpositions—whether bringing the ghost of the past into the present, or disinterring a corpse—sets in train the work of memory.

Fringe Language

Another common feature of Deller's works has to do with collecting cultural signs—slogans, words on patches and stickers, record covers, posters, T-shirts: a whole world of linguistic output whose nature is conditioned by its support. The varieties that are of interest to Deller are those that play an explicit role in constructing individual and collective identities. These are inscriptions that are brandished in the street, on picket signs, on cars, in public rest rooms or on bodies. They express an identification with a clan or a community (this may range from support for a candidate in an election to fans' identification with the looks, statements and music of rock groups).

The work that came out of this interest, *The Uses of Literacy*, features a collection of references to poetry and other writings kept by fans of the Welsh group The Manic Street Preachers. One of the contributions to this ensemble—the collection of books to which the group refers in its songs—provided Deller with the model for an exhibition, *Unconvention*, at the Cardiff Centre for Visual Art. This featured all the artworks that had inspired the Manics, from Francis Bacon to Martin Kippenberger. Deller also invited a number of associations whose activities were linked to the group to set up stands in the art center, alongside others run by members of the local community.

Once again, Deller's proposition was on a human scale, and deployed the elements of identity construction in a mass-cultural production, examining the singular use of common objects. According to the logic of Deller's productions, that which separates must also become the object of a conjoining. It is by means of this principle that the artist develops the dynamic needed for his artistic experiments. Thus it is not just a matter of bringing together separate realities, but of turning the vector of separation between beings and things into the agent of a joining. And it is here that we can begin to appreciate the political dimension of Deller's work. ■

Translation, C. Penwarden

(1) An actor is any person, machine or object that plays a decisive role in the action.

(2) See also Deller's work on an archive of British folklore, with Alan Kane, accessible on the site www.folkarchive.co.uk

(3) This bore fruit in a studio recording (CD) and a series of concerts at which the brass band played this new repertoire.

In Artpress n°310, mars 2005

Nadin Reschke

Local in transitional spaces

Pelin Tan, 2008

I think the concept of *local* can no longer refer to a homogeneous cultural geography. *Local* does not simply describe a place; moreover, *being local* becomes an act in itself[1], contextualized by medium, the politics of space, economic transformation and collective human behaviors. *Locality* is constantly reinvented by informal economies, gender, ethnicity and cross-cultural practices. This locality is an active practice of orientation not only in geographic space, but in the spatiality of social relationships and networks. I am interested in artistic practices that engage with locality on several levels, such as *sites* as zones of contact and new ways of participating/collaborating, where the borders between social and cultural patterns and realities are blurred.

In her work, Nadin Reschke approaches locality through the persona of a nomad, presenting the artist as a mobile mediator who moves between geographic, social and cultural spaces. For example, in *so far so good*, Reschke traveled eastward from Germany through fourteen countries, getting involved in communities and developing dialogues and collaborations with artists and other residents. For her travels, Reschke designed and sewed a tent. The tent is one of the oldest forms of dwelling and deeply connected to nomadism. It can be packed up and pitched wherever needed, creating a portable space for both contact and retreat.In this project, the tent was used as an element, an object in situational social and cultural encounters, raising questions about nomadic lifestyles, processes of transition and cultural identity.

Using the tent, the artist created temporary *sites* in public spaces for short periods of time. Here, *site* differs in meaning from the typical art historical *site,* a static location for an object-based, self-referential installation. To understand Reschke's work, we need to consider an alternate definition of *site:* a zone of contact where a local act arises out of particular kinds of participation and collaboration: "cultural borrowing, appropriation and translation - multidirectional processes"[2]. The tent in *so far so good* created a site in several ways. As people stitched images onto the tent using the traditional process of embroidery, they expressed and confronted the different social and cultural consciousnesses of other participants. A site, a zone of contact, arose in the tent's stitched surfaces. The tent also created a site in the sense that it delimited a temporary, semi-public space within a space, which anyone who wished to could enter and share an experience with the artist, whether by participating in an action, talking, or sharing a cup of tea. Considering public and private space is vital to understanding the local in transitional spaces. Reschke's travels brought her to many social communities whose perception of public and private space differs greatly from the dualist definition prevalent in the West. For example, in Turkey, under Ottoman rule, the space between public and private expanded step by step with the creation of semi-public spaces as urban structures, bridging the space of the home to streets that were actually involved with the acts of the subjects. With the tent, Reschke was able to question the public/private dichotomy and create a semi-public space. This space, too, became a contact-zone, a site of locality.

In transitional spaces, the local is transformed into the experience of a place situated within a number of conditions or specificities. These include social structures such as networks, the appeal of "community," and the territorialization of politics.[3] In the process of *so far so good,* Reschke involved herself in these structures, creating and expanding them through her practices. In following projects*,* she also considered further aspects of locality as a situational experience, in particular, trans-local relationships between cities and personal stories or *subjectivities*.

In *Kalýntý or what is left over,* Reschke traveled through Istanbul researching people of Turkish parentage who

moved “back” to Turkey after having lived in Germany for most of their lives. The artist visited many sites as people invited her to their homes.Every visit created a temporary contact zone, a site that was intimate, almost isolated, due to its spatial situation in a home. This contact zone was based on a mundane act, meeting for a meal and a conversation, but by creating it again and again with different collaborators, Reschke brought together their *subjectivities:* diverse stories that, combined, revealed patterns in the experience that they had in common: of being caught between two cultures. Out of the practice of traveling and visiting and the process of collecting these experiences, Reschke made an audio-installation in which the voices from the various sites came together and sat around the same table. The installation not only allows all the stories and Reschke's travels between the different visits to converge in one experience, but also re-creates a site or contact zone where visitors to the installation can also sit at the same table, sharing space and stories.

Reschke further investigated the sharing of stories in *15x75 hingucken weggucken,* a project in Wilhelmsburg, an area of Hamburg in transition, in collaboration with artist collective Oda Projesi. During *so far so good*, she had pitched the tent outside Oda Projesi's neighborhood project space in Istanbul, bringing the neighbors together for an embroidery workshop in which patterns in the usage of public space arose in discussions and simply in the comings and goings of participants. In their Hamburg collaboration, the artists again used a temporary space to reveal the conditions of public space. This time they focused on a big concrete wall in Wilhelmsburg. The artists traveled to four different sites with a minibus, using it as a meeting place where residents could participate and collaborate, not only with the artists, but also among themselves. Speculating on the existence and function of the wall in public space led the residents to discuss their own uses and perceptions of public space in Wilhelmsburg, revealing their experiences of change in their city's built urban environment. Though the artists were not locals in the geographical sense, they practiced locality by orienting themselves within existing social networks, creating a site for residents to speak, discuss and act. In this way, they tapped into the community's subjectivities, which themselves communicate new social relationships and cultural patterns.

In each of these projects, by redefining the concepts of *site*, *collaboration* and *participation,* Reschke is able to go beyond simply representing places and communities, as earlier artists have done. Whether in a tent, at a table or in a minibus-office, Reschke creates uncommonly leveled places between public and private space, between social networks and cultures, between migration and belonging, where *locality* emerges as a situational practice in transitional spaces.

[1]
[2] p. 63; “An Ethnographer in the Field, James Clifford Interview”, p. 52-71, Site-Specificity: The Ethnographic Turn, Ed. Alex Coles, Volume 4, de-,dis-,ex,. Black Dog Publishing Limited, London
[3] p.17, Kevin R. Cox, “Locality and Community: Some Conceptual Issues”, *European Planning Studies*, Vol.6, No.1, 1998, London, UK.

Kateřina Šedá

Kateřina Šedá, ou l'artiste en coulisses (Kassel 3)
Documenta, à Kassel

Il est réjouissant, dans une exposition où on oscille le plus souvent entre intérêt poli et léger ennui, de tomber soudain devant une pièce bluffante, ébouriffante, fascinante, devant laquelle on reste longtemps, on revient plusieurs fois, dont on ne peut s'arracher; ensuite, à la librairie, on achète tous les livres de l'artiste et on se sent un peu euphorique.
Kateřina Šedá est une artiste tchèque de 30 ans, qui vit à Brno (pas très loin de chez lui). Elle a à son actif quelques oeuvres intéressantes, dont celle-ci où elle a amené tous les habitants d'un village à faire la même chose (des achats, balayer, ouvrir leur fenêtre) au même moment une journée durant, créant ainsi à la fois une convivialité forcée et une discipline, que, dans un pays post-communiste, on pourrait craindre nostalgique. Son travail semble beaucoup tourner autour de cette dimension sociale, de la création de liens, de l'orchestration du réel par l'artiste. For every dog a different master est un projet réalisé dans un quartier de HLM de la banlieue de Brno, quartier sans âme, sans fierté, cité dortoir dont les habitants s'ignorent. La rénovation urbaine y a simplement consisté à repeindre les tours dans des couleurs vives, chacune différente; rien n'avait changé pour autant dans les rapports sociaux.

Kateřina Šedá est partie de l'idée que ce qui unit les gens peut et doit être rendu visible en l'individualisant. A partir de photos des immeubles repeints, elle a fait imprimer un tissu, puis fabriquer 1000 chemises dans ce tissu. Plutôt que de distribuer elle-même ces chemises aux habitants, elle a alors compris qu'elle devait disparaître, devenir invisible, pour que le lien social se crée vraiment; sa présence visible l'aurait rendu artificiel, trop soumis à ses directives. Elle a alors relevé, sur les boîtes à lettres et les interphones, les noms de 1000 familles habitant ce quartier et les a regroupés en 500 paires, de sorte que, vu la position respective de leur immeuble, les deux familles d'une paire a priori ne se connaissent pas.

Le 30 Mai 2007, elle a envoyé les mille chemises par la poste aux mille familles, l'autre famille de la paire apparaissant sur l'enveloppe comme l'expéditeur. Ainsi (n°138) la famille Vedrova, habitant Kotlanova 8, at-elle reçu une chemise envoyée par la famille Kosova, habitant Kosikova 4, et la famille Kosova a reçu une chemise envoyée par la famille Vedrova. Tout a été bien sûr soigneusement documenté, classifié, archivé.
Kateřina Šedá a alors attendu un mois : beaucoup des familles se sont contactées, des personnes ont porté la chemise, des inconnus se sont ainsi reconnus et se sont parlé. Au bout d'un mois, les mille familles ont été invitées à la Galerie Morave de Brno pour le "vernissage" du projet, et l'artiste est alors apparue pour la première fois (ci-dessous à droite).
N'est-ce pas un très beau projet, à la fois par l'inventivité de Kateřina Šedá, par sa capacité d'ingénierie sociale et son humour, mais surtout du fait de sa disparition, de sa posture de tireur de ficelles caché dans l'ombre ? Ce n'est en aucun cas de la manipulation, mais disons, de l'influence, de l'orchestration subtile.

Mais n'est-ce pas aussi une aventure avec une certaine zone d'ombre, un aspect potentiellement inquiétant, où la mise en scène du réel pourrait prendre un tour plus sinistre, plus oppressant ? C'est tout le talent de cette jeune artiste que de nous offrir ces lectures multiples, ces interrogations.

In Le Monde, 12 Septembre, 2007

3

Niklas Maak

A New Approach to Urbanity

raumlaborberlin was founded in Berlin in 1999. It was born in an era in which building was regimented in Berlin as in no other city. In no other place has an agoraphobia-driven cartel of sixty to eighty-year old architects and building politicians permanently cemented up every open corner of a city centre with such speed and aggression. The authoritarian gesture with which an urbane dogma of half-baked façade nostalgia has bricked up the city of Berlin is comparable to the pathological behaviour of parents who furnish their child's first flat according to their own tastes – which is exactly what the centre of Berlin now looks like; occupied by dreary sandstone blocks. A chance to socially, spatially and aesthetically redefine the city has been wasted.

It's no wonder that so much more counter-pressure has built up here than anywhere else; that architectural research initiatives like raumlaborberlin are now rediscovering repressed 1960s' experimental thinking and exploring what the city of the future could become. raumlaborberlin retaliate with projects that touch base with traditional ephemeral baroque gala architecture through happenings, fluxus and architectural utopias from Buckminster Fuller to Yona Friedman and the young Uwe Kiessler to Haus-Rucker and Archigram. As it plodded along in its own dullness and low-level aesthetical nostalgia, the city of Berlin was suffused by a fire-ball of utopian to very realistic projects as had never been seen before. raumlaborberlin proposed building an artificial mountain at Moritzplatz, for which the buried Luisenstadt Canal would have been dug up and its 420,000m_ of earth piled into a huge mountain. The project description declared, "Spontaneous action à la Tiergarten and Grunewald (barbequing, jogging, sex, sunbathing, playing chess, roller-skating, eating hotdogs)". Obviously nothing ever came of it. At the same time, raumlaborberlin invented a forest with tree houses in the middle of the city for the pan-aesthetically sensitised of urban utopists, as well as planning a temporary football stadium made of containers.

They went on to develop a new archetype of spatial and urban thinking – the so-called kitchen monument. At first sight it looks like a minimal art work; a five-metre long, sheet metal sculpture, a hermetic spatial object, a solitaire whose cool aesthetics seem to reflect the infinitely polished minimalisms of Swiss-Austrian mainstream architecture. This cold cube is the Trojan horse of a new guerrilla urbanism; it ties into a spirit of experimentation that has died within European architecture. A pneumatic spatial structure on its inside folds out into a bubble, or more precisely, is catapulted out of it by excess pressure. The twenty-metre long bubble was developed in conjunction with "Plastique Fantastique" and is made of the translucent plastic membrane normally used to waterproof roofs. Up to eighty people can fit into this translucent bubble at once; it is entered via a small tunnel-like structure. The box is first placed in sculpture form into inhospitable places – under motorway bridges or in dreary parks. A bubble suddenly shoots out of it, growing at an incredible pace, filling with air and occupying empty space or wrapping itself around facades, lamp-posts and trees.

Apart from providing much-needed opposition to the resource-engulfing, stolid mammoth projects of Berlin's new architecture, such projects counterbalance the overwhelming masses of millions of tonnes of incredibly boring, tasteless and conventional steel, glass and sandstone concoctions with a new attitude towards the city. They set an ephemeral, soft, playful, flexible, mutant, eventful idea of space against an existing social and spatial ueber-determinacy. Using new methods of fundamental architectural research, raumlaborberlin is sounding out what architecture can be, beyond lines of boxes in which to work, live and sleep.

Projects like the kitchen monument rethink social matters in urbanistic terms. A district feast was held in its transparent space; the postman, the kiosk owner, and the Gürel family from the third floor of the building next door, were its chefs and hosts. It travelled on and mutated into the "Pearl of the Ruhr Ballroom", demonstrating the potentials of auto-transformative objects. This temporary building is blown like a bubble gum into the city; it does not compete with existing buildings, instead it winds itself around trees,

posts and buildings. Its architecture flows into the city, breaking with conventional mechanisms of organising urban space. The kitchen monument also shows how cities could be re-enlivened as models of civilisation, despite increasing social segregation and scarce resources. As an inexpensive "urban generator", it immediately produces "city life" anywhere it is placed. Once inflated, it can even transform a motorway bridge into an inviting place.

raumlaborberlin has extended visions of public and private space using this semi-transparent multi-purpose bubble. On the one hand, it cites the kitchen as an archaically private space, a place of retreat for the family to come home to from the trials of everyday life, and on the other hand it is also a kind of market square, the most public room of a house. raumlaborberlin plays with this by transforming public space within the city into a huge collective kitchen, thus extending communal dining from the family into urban society. Although its guests sit in a protected space as they would in a restaurant, they are visible to all, at the centre of a city, on a stage within the public realm. The membrane creates an open, weather-protected mobile temporary space; it wanders through the city, continually transforming itself, a conceptual structure and figure. raumlaborberlin negates the final dual classification of antique building metaphysics, the typical "either, or" of the European city – either inside, behind solid walls or outside, on the square. This rupture opens up new basic perspectives in construction.

raumlaborberlin invents core cells, generators and stages for new types of urbanism. The temporary "Hotel Bergkristall" was created in front of Palast der Republik a year before the kitchen monument, in a city area that does not usually offer affordable hotel rooms. This was radical re-thinking of the hotel room idea. Instead of boxes, its rooms were crystalline – futuristic grottos, like abstract crystal caves. Its guests nearly had to crawl into them, giving the stuffy word "comfort" a completely new meaning. "Hotel Bergkristall" was literally a de-construction: the classical hotel room was picked apart and its elements, bed, walls, small window, were recombined. Its architecture unfolded about the bed as light trickled in from above, as into the crack of a glacier. Guests could not have felt as cosy in the rooms of a grand hotel, full of velvet, wood and eiderdown quilts, as they did in the multiply-folded labyrinth walls of this temporary hotel. This experimental hotel proved that habitable space does not need a level floor and four even walls; an open, labyrinthine habitable rock landscape suffices.

The utopian spirit of bricolage that characterises all of these projects demonstrates a new understanding of what architecture can be. Instead of being static, everlasting, inflexible and expensive, it can be removable, mobile, a stage for all kinds of scenarios. The members of raumlabor carry out fundamental political research and deconstruct the systems that define building and urbanity. Who decides how public space should be structured and built, using what materials and in what shapes? In whose interest is it that public space looks the way it looks? How can these systems be softened up or bypassed? What could a new approach to urbanity be? The first answers to these questions have already been provided.

In Acting in public, 2008, ed Jovis Verlag, Berlin

BIOGRAPHIE

LARA ALMARCEGUI

Lara Almarcegui Née en 1972 à Saragosse. Elle vit et travaille à Rotterdam

Expositions personnelles

2010 *Lara Almarcegui*, Secession, Vienne
Lara Almarcegui, LUDLOW 38, New York
Art Basel: Statements, Ellen de Bruijne Projects, Bâle

2008 *Ruinas de Holanda*, Pepe Cobo Gallery, Madrid
Ruins in Nederlands, Ellen de Bruijne Projects, Amsterdam
Guide to the wastelands of the Bilbao river estuary, Sala Rekalde, Bilbao

2007 *Lara Almarcegui*, CGAC-Centro Galego de Arte Contemporánea, Saint Jacques de Compostelle
Lara Almarcegui, La Box ENSA, Bourges
Lara Almarcegui, CAC-Centro de Arte Contemporáneo, Málaga

2004 *Lara Almarcegui*, FRAC-Fonds régional d'art contemporain de Bourgogne, Dijon

2003 *Lara Almarcegui*, INDEX-The Swedish Contemporary Art Foundation, Stockholm
Lara Almarcegui, Centre D'Art Le Grand Café, Saint-Nazaire

Expositions collectives (sélection)

2010 *Taipei Biennale 2010*, Taipei Fine Arts Museum, Taipei
Portscapes, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam
The Garden of Forking Paths, Akbank Sanat, Istanbul
El Angel Exterminador – A Room for Spanish Contemporary Art, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles
MADRID ABIERTO 2010, Madrid

2009 *3rd Moscow Biennale of Contemporary Art*, Moscou
Utopie und Monument, Steirischer Herbst, Graz
Flüchtige Zeiten, Westfälischer Kunstverein, Münster
5x5Castelló09, Espai d'art contemporani de Castello, Castello
Radical Nature - Art and Architecture for a Changing Planet 1969-2009, Barbican Art Center, Londres
Athens Splendid Isolation, 2nd Athens Biennale, Athènes
Monument to transformation, City Gallery / tranzit.cz, Prag / Prague
Flux/S, Eindhoven

2008 *(A)Pesanteur, Récits Sans Gravité*, FRAC-Fonds régional d'art contemporain de Lorraine, Metz
Taipei Biennale 2008, Taipei Fine Arts Museum, Taipeh / Taipei
Annual Report: A Year In Exhibitions, 7th Gwangju Biennale, Gwangju
The Museum as Medium, MARCO-Museo de Arte Contemporánea de Vigo
5th Lofoten International Art Festival, Svolvaer
Matiere à Paysage, Biennale de la Seine, La Gallerie, Noissy-le-Sec
Greenwashing: Environment: Perils, Promises and Perplexities, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin
Estratos, PAC-Proyecto Arte Contemporáneo, Murcia

2007 *Existencias*, MUSAC-Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León
Mimetic, Centre d´art de l´Yonne, Auxerre
Sharjah Art Biennial 8: Still life, Art, Ecology and Politics of Change, Sharjah Art Museum, Sharjah
Mapas, Cosmogonias e Puntos de Referencia, CGAC - Centro Galego de Arte Contemporánea, Saint Jacques de Compostelle

2006 *The Unhomely: Phantom Scenes in Global Society*, BIACS 2nd - Bienal Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, Seville
Frieze Projects, 4th Frieze Art Fair, Londres
Como viver junto - How to live together, 27 Bienniale of São Paulo, São Paulo
Theater of Life, Galeria Civica d'arte Contemporanea, Trente

Bertille Bak

Née en 1983 à Arras, France. Vit et travaille à Paris, France.

Formation

2007/08 Le Fresnoy Studio National des Arts Contemporains.
2007 Dnsap avec les félicitations du jury à l'unanimité.
2005 Diplôme national de 1er cycle.
2002/07 ENSBA atelier Christian Boltanski

Prix

2009 Prix Edward Steichen.
Prix de l'Institut de sciences et techniques de Valenciennes (innovation technique et scénaristique)
Prix René Vautier / Jeunes Talents TEC/CRIAC
2008 Prix Hiscox Start.
2007 Prix Gilles Dusein/ Neuflize Vie.

Expositions personnelles

2009 *En somme*, en collaboration avec Perrine Lievens, vestibule de la Maison Rouge, Paris, France.
Passage à Faune, avec Damien Cadio, Crac Alsace, Altkirch, France.
Bertille Bak, Stéphane Thidet, Cléa Coudsi et Eric Herblin, Lab- Labanque, Béthune, France.
2008 Espace expérimental du Plateau FRAC/île de France, Paris, France.
2006 *Là-bas*, Art gallery of silpakorn, Wang Tha Phra ,Bangkok-Thaïlande.

Expositions collectives

2010 *A toutes les morts égales et cachées dans le nuit*, Mac's du Grand'Hornu, Belgique.
Reset, Fondation d'entreprise Paul Ricard, Paris, France.
Water and soil, XComa – Xi'an, Chine.
*Fire Wo*od, XComa, Chine.
Cinémas, Mac-Val, Musée d'art Contemporain du Val-de-Marne, France.
2009 *Insiders*, Capc*, Bordeaux, France.*
Never dance alone, Studio National des arts contemporains, Tourcoing.
Des) alter est, Espace Le carré & Jardins des Modes, Lille, France.
Bleu+Blanc+Rouge=Rose ?, Les églises- centre d'art contemporain de la ville de Chelles, France
2008 Festival Photos et Légendes *Perdu/Gagné*, sur une proposition de Madeleine Van Doren, Pantin, France.
*Hospitalités 20*08, fédéré par le réseau TRAM, Jeu de Paume, Musée Zadkine, Palais de Tokyo… Paris, France.
Palimpseste un bon prétexte, Galerie Xippas, Paris, France.
Panorama 9-10, Le Fresnoy, Tourcoing, France. Commissaire Bernard Blistène.
dix-7 en zéro-7, exposition des félicités de l'Ensba dans les salles du quai Malaquais,ENSBA, Paris, France. Commissaire Laurent Busine.
Project Room, Galerie Catherine Bastide, Bruxelles, Belgique.
2007 Maison Européenne de la Photographie pour la remise du prix Gilles Dussien, Paris, France.
Pression à froid, couvent des cordeliers, Paris, France.
Présence vidéo, Orangerie, Cachan, France.
2006 La PACA au château de la Tuffière, Angers, France.
2005 *Le bricolage est à la vie ce que la cerise est au gâteau*, grottes de la Tuffière, Angers, France.

Festivals / Diffusions – Courts-métrages

2010 Festival *Bobines Sociales*, Studio de l'Ermitage, Paris, France.
2009 Association *Autour de la T*erre, Chaumont, France.
Festival *Docencourts*, Lyon, France.
L'arcadie ailleurs et maintenant autrefois et ici et l'année prochaine, La Platine, Saint-Etienne,France.
Festival *ânûu-rû âboro*, Koné, Nouvelle Calédonie.
Poétique du chantier 1 , Espace 60, Bonlieu/ Annecy, France.
*Traffic Home Cin*éma, Lausanne, Suisse,
Festival Internationale de l'Image Environnementale, Arles, France.
Festival *Côté Court*, Pantin, France.
Festival de l'Archarnière, Lille, France.
Contrechamp, Le Cinématographe, Nantes, France.
Festival de courts métrages *Bobin'Lil*le, France.
KKO festival, Altrirch, France.
Viva el margen !, La Enana Marron, Madrid, Espagne,
2008 61è Festival International du Film, Lorcano, Suisse
2007 Festival de philosophie *Les frontières de l'Europe*, Flagey, Bruxelles

Johanna Billing

Née en 1973 à Jönköping, vit et travaille à Stockholm

Formation :

1994–99 Konstfack International College of Arts, Crafts and Design, Stockholm, Suède

Prix :

2006 *Five Year Working Grant*, Konstnärsnämnden, Suède
2005 *46th Oktober Art Salon*, Award, Belgrade, Serbie
2004 *West Balkan Air, Nifca Recidency, What, How and for Whom*, Zagreb, Croatie
2004 *Stockholm Stad Kulturstipendium*, Suède
2003 *The Edstrandska Foundation Prize*, Suède
2001 *Konstnärsnämnden Working Grant*, Suède
1999 *IASPIS International Artists' Studio Program in Sweden*, Suède

Expositions personnelles :

2008 *This is how we walk on the Moon*, Kavi Gupta, Chicago, Etats-Unis

2007 *Forever Changes*, Museum for Gegenwartskunst, Bale, Suisse
Keep on Doing, DCA, Dundee Contemporary Art Center, Dundee, Etats-Unis
Silent Running, Raster, Varsovie
This is how we walk on the Moon, Collective Gallery, Edimbourg, Ecosse
Another Album and other films, Jönköpings Läns Museum, Suède
Stages: Another Album, La CaixaForum, Barcelone, Espagne
Another Album, Hollybush Gardens, Londres, Royaume-Uni
Magic & Loss and other films, Joan Prats Gallery,Barcelone, Espagne
Magical World, Galeria Posibla, Bucarest, Roumanie
Magical World, Saint Louis Art Museum, Saint Louis, Etats-Unis

2006 *Songs, Cities & Circles*, Basis, Francfort, Allemagne
Magical World, PS.1, New York, Etats-Unis
Magic & Loss, Kavi Gupta, Chicago, Etats-Unis
More films about Songs, Cities and Circles, Marabouparken, Sundbyberg, Suède
Magical World, STANDARD, Oslo, Norvège
Knoxville Museum of Art, Knoxville, Etats Unis

2005 *Magical World*, Hollybush Gardens, Londres, Royaume-Uni

2004 *Look Out*, Kavi Gupta Gallery, Chicago, Etats-Unis
You don't love me yet, Vedanta Gallery, Chicago, Etats-Unis

2003 *Studio Works*, Milch at Gainsborough Studios, Londres, Royaume-Uni
You don't love me yet, Index, Stockholm, Suède
2002 *Where She Is At*, Bild Museum Umea, Suède

2001 *Where She Is At*, Moderna Museet Projekt/Oslo Kunsthall, Oslo, Norvège
Keep On Doing, Sub Bau, Göteborg, Suède

2000 *Project for a Revolution*, Galleri Flach, Stockholm, Suède

1999 *Coming Up, 149A*, The Royal Academy of Art, Stockholm, Suède

1998 *Straight from the Hip*, Ynglingagatan 1, Stockholm, Suède

1996 *Är du lik en känd person*, Galleri Service, Stockholm, Suède

Expositions collectives (sélection) :

2008 *Here We D*ance, Tate Modern, Londres, Royaume-Uni
Amateurs, CCA Wattis, San Francisco, Etats-Unis
Wollust, the presence of Absence, Columbus Art Foundation, Leipzig
Video salon 3, Curatorial Rebound Project. Galerija 10m², Sarajevo
Pop goes the weasel-Badisher Kunstverein, Karlsruhe, Allemagne
Gravity in Art, Telic Arts Exchange, Los Angeles, Etats-Unis
Obscure, Sørlandet Art Museum, Kristiansand, Norvège
Just Play – Music as Social Practice, Edith Russ site, Oldenburg, Allemagne

Jeremy Deller

Né en 1966 à Londres, vit et travaille à Londres.

Prix :

2004 Turner Prize, Royaume-Uni

Expositions Personnelles et projets (sélection)

2011 Hayward Gallery, London

2009 *British Council : My Yard*, with Alan Kane, Whitechapel Gallery, Londres
Jeremy Deller - What is the city but the people?, Art on the Underground, Londres
Jeremy Deller: It Is What It Is: Conversations About Iraq, MAC Chicago
Procession: an exhibition, Cornerhouse, Manchester
Procession, Manchester Internaiton Festival
New Commissions: Jeremy Deller "It is what it is: Conversations About Iraq", New Museum, New York

2008 *D'une révolution à l'autre, Carte blanche à Jeremy Deller,* Palais de Tokyo, Paris
Jeremy Deller : Marlon Brando, Pocahontas, and Me, Aspen Art Museum, Aspen, USA
Tony Conrad, Rodney Graham, Jeremy Deller, performances musicales du 24 au 26 octobre 2008, Louvre Auditorium. Dans le cadre de la FIAC 2008

2006 The Art Gallery at York University, Toronto, Canada
The Modern Institute, Glasgow, Royaume-Uni
Steam Powered Computer with Internet Access (with Alan Kane), Turner Contemporary, Margate, Royaume-Uni
De La Warr Pavilion, East Sussex, Royaume-Uni
The battle of Orgreave, projection, Le Louvre, Paris, France
*Transmissio*n, Villa Arson, Centre National d'Art Contemporain, Nice, France
Folk Archive : Contemporary Art from the UK, with Alan Kane, The New Art Gallery Walsall, Aberystwyth Arts Centre & The Lowry, Salford, Royaume-Uni

2005 *Folk Archive : Contemporary Art from the UK*, with Alan Kane, Barbican Center, London, Royaume-Uni
Tours to Milton Keynes Gallery ; Spacex Gallery, Exeter ; Kunsthalle Basel, Suisse
Kunstverein, Munich , Allemagne
BAWAG, Vienne, Autriche

Expositions Collectives (sélection)

2010 Communauté/Gemeinshaft, Kunsteverein Wolfsburg, Allemagne(26.11.2010-06.02.2011)
NOMAD-NESS, Frac des Pays de la Loire, Hangar à bananes, Nantes (26.10.10 - 16.01.11)
Let's Dance, MAC/VAL, Vitry-sur-Seine (22.10.10 - 16.01.11)
Faux Amis, une vidéothèque éphémère, Jeu de Paume, Paris (28.09.10 – 6.02.11)
Lost and Found, Neugerriemschnieder, Berlin
Reflection - alternative worlds envisioned by video, Art Tower, Mito, Japon
29th Sao Paulo Biennal, chief curator: Moacir dos Anjos, Agnaldo Farias, Sao Paulo, Brésil
Bagna Cauda, Art: Concept, Paris
Languages and Experimentations. Young artists in a contemporary collection. Mart Rovereto - museo du arte moderna e contemporanea di trento e rovereto, Rovereto, Italie
CRASH, Gagosian Gallery, Londres, Royaume-Uni
Act III : And The Moral Of The Story is..., Non-stop film program, curator: Zoë Gray, Witte de With Center for Contemporary Art, Rotterdam, Pays-Bas
Cinématique, esthétique, politique, hermétique, Art: Concept, Paris

2009 *La Vie à l'épreuve,* Institut d'art contemporain, Villeurbane/ Rhône-Alpes, France
Insiders: Experience, practice, and know-how, CAPC, Bordeaux, (09.10 - 07.02)
After Darwin: Contemporary Expressions, Natural History Museum Londres, Royaume-Uni
Artworks that ideas can buy, curator : Cesare Pietroiusti, Wilkinson gallery, Londres
Parades and Processions, here comes everybody, Parasol Unit Foundation for Contemporary Art, Londres
Invasion of Sound. Music and the Visual Arts, Zacheta National Gallery of Art, Varsovie

2008 *Experimenta Folklore,* Frankfurter Kunstverein, curator: Tobi Maier, Francfort
Dead air: Principe du continuum et autres investigations de la notion d'évènement, FRAC Acquitaine, Bordeaux (curator: Julien Fronsacq)

Oda Projesi

Vit et travaille à Istanbul.

Oda Projesi est un collectif composé de trois artistes : Özge Açıkkol, Güneş Savaş et Seçil Yersel.
Leur collaboration remonte à 1997, date à laquelle ils décident de partager un atelier dans le quartier de Galata, à Istanbul. En 2000, ils investissent un espace qui va rapidement devenir un lieu public.
Depuis, Oda Projesi expérimente différents moyens d'utiliser et de produire du lien, en créant notamment « le jeu collectif » ou en essayant de trouver du lien dans la vie quotidienne
Parallèlement, le collectif est à la recherche d'un nouveau langage ou plus exactement tente de mettre un place un nouveau langage. L'intention est d'être présent dans un quartier et dans une ville et de rester attentif au fait que nous sommes tous « voisins ».

Expositions / Projets (sélection)

2007 *The cloak room FM,* Platform Garanti Contemporary Art Center, Istanbul, Turquie

2006 Participation to *Cities From Below* exhibition, Teseco Foundation, Pise, Italie
Untitled Neighbourhood workshop with Don Milani primary school, 5th class, Pise, Italie

2005 Participation to *9th Istanbul Biennial* with the publication *Neighbourhood, room, neighbour, guest*, Istanbul, Turquie
Participation to the *Shrinking Cities* workshop, Bauhaus-Dessau Foundation and International Building Exhibition, Halle, Allemagne
Participation in *Collective Creativity* exhibition, Kassel, Allemagne
Participation in *Digerlerinin Sansi* exhibition, K2 Art Center, Izmir, Turquie
Participation in *Das Neue Europa* exhibition with a video documentation, Generali Foundation, Vienne, Autriche

2004 *PROJE4L* project, Tensta Konsthall, Stockholm, Suède
Participation in 6th Werkleitz Biennial with *Oda Projesi documentation table*, Halle, Allemagne
Participation in *URBAN FLASHES* exhibition with posters, Garanti Gallery, Istanbul,Turquie

2003 Participation in 8. Havana Biennial, RAIN group section, Pabellon de Cuba, La Havane, Cuba
Participation to 8. Istanbul Biennial with *Poetic Justice*, Istanbul, Turquie
ADA project in collaboration with Mustafa Tetik and his colleagues
Participation to 50. Venice Biennial with *Annex* project to *The Structures of Survival* section, Venise, Italie

2002 *Exchange & Transform*, Documentary presentation of Oda Projesi projects and activities together with a film show by Belmin Söylemez, Kunstverein München, Munich, Germany
HOME GIFT event with invited artists and community, Proje4L, Istanbul
Museum of Contemporary Art, Gultepe, Istanbul, Turquie

2001 Participation in *Becoming a Place* exhibition with *3 ROOMS AND 1 LIVING ROOM* project, Proje4L, Istanbul Museum of Contemporary Art, Gultepe, Istanbul, Turquie

Nadin Reschke

Né en 1975 à Bernburg an der Saale. Vit et travaille à Berlin

Formation :

2008	Postgraduiertenprogram Goldrausch, Berlin
2003-05	Hochschule für Bildene Künste (HfBK) Dresde Meisterschülerabschluß bei Ulrike Grossarth
2001-03	Hochschule für Bildene Künste (HfBK) Dresde Diplom in Übergreifendes Künstlerisches Arbeiten
1998-2000	Hochschule für Bildene Künste (HfBK) Dresden Diplom Aufbaustudium Kunst Therapie
1995-98	University of Wales Aberystwyth BA Fine Arts

Prix:

2009	Arbeitsstipendium des Berliner Senats
2008	Goldrausch Künstlerinnnenprojekt ArtIT, Postgraduiertenkolleg
2007	Residency im Pilotprojekt Gropiusstadt
2006	DAAD Stipendium in Istanbul
2005	Kulturstiftung Sachsen Arbeitsstipendium
2003-2004	Hochschulwissenschaftsstipendium Sachsen
2004	Goethe Institut Indonesien: Projektstipendium so far so good

Expositions (Sélection)

2010	ID, Kunstraum Kreuzberg/ Bethanien Communaute Gemeinschaft, Kunstverein Wolfsburg Public Idea, 5533, Istanbul Stadt berichten, Weltecho Chemnitz Energetische Vorhersagen, Bundesumweltamt Berlin Selected Artists, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (NGBK), Berlin
2009	Tongue (mit Oda Projesi), Ballhaus Naunynstrasse, Berlin Knast sind immer die anderen, NGBK, Berlin Istanbul Off Spaces, Kunstraum Kreuzberg/ Bethanien, Berlin Moving artists, Emil Filla Gallery, Usti nad Labem, Tschechien Die Bewegung der Künstler Motorenhalle, Dresde Second Life Bauztner69, Dresde
2008	Von Jetzt bis Dann Goldrausch 2008, Kunstraum Kreuzberg/ Bethanien Spannungsfelder Arttransponder, Berlin Du dialogue social Motorenhalle, Dresde System Freiheitsentzug Arte e full, Westwerk Leipzig
2007	Kalinti oder von dem, was übrig bleibt Masa Projesi Istanbul Notthatbalai Lost Generation Space Kuala Lumpur, Malaysia (G) Büroklammern biegen Bautzner69 Dresden,(E) mit Karen Weinert/Susanne Hanus
2004-06	so far so good Projekt in Artspace Trafo/ Budapest, Hungary/ Oda Projesi/ Istanbul, Turkey, Paradise Center/ Teheran, Open Circle/ Bombay, India, Artspace/ Auckland, New Zealand, 24hr Artsspace/ Darwin, Australia, Taring Padi/ Jogyakarta Indonesia, P10/ Singapore, Rimbun Dahan Gallery/ Kuala Lumpur, Malaysia, Ryllega Gallery/ Hanoi, Vietnam
2006	hh:mm:ss Doppel De Dresden so far so good Bautzner 69, Dresde
2005	überdacht Galerie Bautzner69 Dresden (G) art club, Kunstverein Burgwedel (G) Schweizer Krankheit+ die Sehnsucht nach der Ferne Kunsthaus Dresden (G)
2004	Blühende Landschaften Festung Königsstein (G) Show up Büro für Kunst Dresden mit Kertin Schaefer/Martin Held/Ynez Neumann
2003	Face it Pförtnerhaus TIF Dresden (E) 14 Tage Ausstellung Glacisstrasse, Dresden (G)

Raumlaborberlin

vivent et travaillent en Allemagne.

Raumlaborberlin travaille sur des questions liées à l'architecture contemporaine et l'urbanisme depuis 1999. Les membres du collectif examinent les stratégies possibles pour un renouvellement urbain par une approche transdisciplinaire.

Pour plus d'informations concernant les projets liés à l'architecture contemporaine : http://www.raumlabor.net

Expositions (sélection)

2010	Biennale d'architecture, Venise, Italie
2009	Insiders, arc en rêve, Capc, Bordeaux, France Freund der Moderne – Vordach, Université de Weimar, Allemagne Spacebuster, Intervention dans l'espace public, sur une invitation de Storefront for Art and Architecture, New YorK Intercity Berlin-Praha, Deutsches Architekturzentrum (DAZ), Berlin, Allemagne
2008	Architecture beyond Building – Stick on city, Biennale d'architecture de Venise, Italie Third Space Warsaw, sur une invitation de synchonicity, Varsovie, Pologne Das System, Heidelberg Kunstverein, Heidelberg, Allemagne
2006	White spots, sur une invitation de Ortstermine06, département culturel de la ville de Munich, Munich, Allemagne Giardini Treasure map, workshop, pavillon français, dans le cadre de la biennale d'architecture de Venise, sur une invitation de EXYZT (Paris), Venise, Italie An imaginary raumlabor world in a Plexiglas box, pavillon allemand, dans le cadre de la biennale d'architecture de Venise, sur une invitation de convertible city, Venise, Italie Wohnen im Turrm, sur une invitation de Letzte Überprüfung, Berlin, Allemagne Stadtfresser, Kunstverein Wolfsburg, Wolfsburg, Allemagne Extrahaus, Galerie Aedes, Berlin, Allemagne

Kateřina Šedá

Née en 1977 à Brno, République tchèque. Vit et travaille à Brno

Formation :

1999 – 2005	Académie des Beaux-arts, Prague

Prix

2009	Contemporary Art Society Award, Royaume-Uni
	Stipendium in Ludwig museum, Hongrie
2008	DAAD, Berlin, Allemagne
2007	IASPIS (International artist in residence program in Stockholm),
2006	ISCP, New York;

Expositions personnelles :

2010	Kateřina Šedá, Mori Museum, Tokyo, Japon
	Mirror Hill_No Light, Franco Soffiantino Gallery, Turin, Italie
2009	Česky snadno a rychle (Tschechis schnell and muhelos..) Deutsche radio
	Der Geist von Uhyst (Uber Tage), Germany
2008	Kateřina Šedá. It doesn't matter, Renaissance Society, Chicago;
	Kateřina Šedá (Colocation n.4), La Box, Bourges, France;
	1+1+1 =3, Culturgest, (with Robert MacPherson and Manfred Pernice), Lisbonne, Portugal
2007	Synonyma, Index, and tranzit collaboration: Kateřina Šedá, Index, (with Fritz Quasthoff), Stockholm, Suède
	Kateřina Šedá. Galerie Taxispalais, Innsbruck, Autriche
	For Every Dog a Different Master, Moravian Gallery, Brno, République tchèque
	Kateřina Šedá, The Granddaugther, Czech Center, New York
	Kateřina Šedá, 1+1, Arratia/Beer, Berlin, Allemagne
2006	Arrivals & Czech Republic, Modern Art Oxford, Oxford
	Kateřina Šedá, X3, Franco Soffiantino Arte Contemporanea, Turin
	Kateřina Šedá, Cultural House, Brno – Líšeň, République Tchèque
	Kateřina Šedá *1977, etc. Galerie, Prague, République Tchèque

.

Expositions collectives (selection)

2011	The Other Tradition, WIELS Contemporary Art Centre, Bruxelles
	Kateřina Šedá, Sheffield Museum, Millennium Gallery, Sheffield,
	Kateřina Šedá, John Michael Kohler Arts Center, New York
2010	Trailer Park. Opere dalla Fondazione Morra Greco, Teatro Margherita, Bari
	Book Show, Eastside Projects, Birmingham, Royaume-Uni
	Over the Counter – Economy in Post-Socialist Art – Mucsarnok Kunsthalle, Budapest, Hongrie
	I see things that are not there, Polish Institute in Rome, Italie
	Altruismus: Kunst aus Tschechien Heute, Bonner Kunstverein, Bonn
	Regionale 10, Landschaftmuseum im Schloss Trautenfels, Autriche
	A Pair of Left Shoes, Museum of Contemporary Art in Zagreb, Croatie
	Art Sheffield 10, Millennium Gallery, Sheffield, Royaume-Uni
	Formate der Transformation 89-09, Museum auf Abruf, Vienne
	Sounds / Radio-Art-Neue Musik, Neuer Berliner Kunstverein, Berlin
	Formate der Trasformation 89-09, Museum auf Abruf, Vienne
	Jeden na jednoho / ONE TO ONE, The Brno House of Arts, Brno
	Les promesses du passé/ The Promises of the Past, Centre Pompidou, Paris

PROCHAINES EXPOSITIONS

Abraham Cruzvillegas
24 juin — 18 septembre 2011

Raphaël Zarka
14 octobre — janvier 2012

HORS LES MURS

Simone Decker
24 juin — 28 août 2011
LiFE (Lieu international des Formes Emergentes)
L'Alvéole 14 – 2, rue du Parc à l'eau, 44600 Saint-Nazaire

Radical Autonomy 2
Karla Black, Etienne Chambaud, Edith Dekyndt, Simon Dybbroe Moller, Sean Edwards, Ryan Gander, Mark Geffriaud, Gerlach en Koop, Benoit Maire, Ane Mette Hol, Navid Nuur , Gabor Ösz, Mark Pimlott, Gert Robijns, Gedi Sibony, Joëlle Tuerlinckx

Centre d'art contemporain Netwerk
Aalst, Belgique
Exposition du 17 avril au 8 juin 2011

Hans Op de Beeck
Argos.Centre for Art & Media
Bruxelles, Belgique.
Exposition du 22 janvier au 2 avril 2011

Kunstmuseum, Thun
Thoun, Suisse.
Exposition du 10 juin au 4 septembre 2011

CAB
Burgos, Espagne
Exposition du 30 septembre 2011 au janvier 2012

INFORMATIONS

LE GRAND CAFÉ, CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
Place des Quatre z'Horloges, F-44600 Saint-Nazaire
tél. +33 (0)2 44 73 44 00 - F + 33 (0)2 44 73 44 01
grand_cafe@mairie-saintnazaire.fr
http://www.grandcafe-saintnazaire.fr

HEURES D'OUVERTURE DE L'EXPOSITION
Ouvert tous les jours, sauf lundis et jours fériés
de 14:00 à 19:00,les mercredis de 11:00 à 19:00.

L'EQUIPE DU GRAND CAFE
Commissaire de l'exposition : Sophie Legrandjacques, directrice du Grand Café avec Anne Kersten, commissaire d'exposition du Kunstverein de Wolfsburg, Allemagne
Secrétaire chargée de l'administration : Myriam Devezeaud
Assistante aux projets et à la communication: Alexandra Servel
Régisseur : Hervé Rousseau assisté de Jean-Guillaume Gallais et Olivier David
Chargé des publics : Eric Gouret
Accueil des publics : Marie Groneau et Isabelle Guitton

L'exposition « Communauté » s'inscrit dans le cadre de thermostat des coopérations entre 24 centres d'art et Kunstvereine

En collaboration avec :

Initié par :

Avec le soutien de :

Fondation culturelle
Fédérale allemande