



GROUPE MOBILE

Du 13 février au 2 juillet 2016

Avec Yaacov Agam, Andrea Ancira (Pernod Ricard Fellow), Ellie Armon Azoulay, Kemi Bassene, Yogesh Barve, Kim Beom, Jean Bhowngary, Judy Blum Reddy, Constantin Brancusi, Alexander Calder, Luis Camnitzer, CAMP, Esther Carp, Clark House Initiative, Camille Chenais, Justin Daraniyagala, Jochen Dehn, Cristiana de Marchi, Max Ernst, Mitra Farahani, Joanna Fiduccia, Alberto Giacometti, Alberto Greco, Zarina Hashmi, Iris Haüssler, MF Hussain, Sonia Khurana, J.D. Kirszenbaum, Naresh Kumar, Emmanuelle Lainé, Laura Lamiel, Life After Life, Nalini Malani, V.V. Malvankar, Ernest Mancoba, Julie Martin & Billy Klüver, Henri Matisse, Tyeb Mehta, Adrián Melis, Marta Minujín, Martine Mollo, Juana Muller, Tsuyoshi Ozawa, Prabhakar Pachpute, Akbar Padamsee, Amol K Patil, Rupali Patil, Pablo Picasso, Edward Quinn, Nikhil Raunak, Man Ray, Krishna Reddy, Edward Ruscha, Gerard Sekoto, Suki Seokyeong Kang, Sumesh Sharma, Amrita Sher-Gil, Shunya, Francis Newton Souza, Pisurwo Jitendra Suralkar, Sharmeen Syed, Jiří Trnka, Marc Vaux, Marie Vassilieff, Georges Visconti, Susan Vogel, Emma Wolukau-Wanambwa, Caroline Zelnik et de nombreux autres.

Commissariat : Mélanie Bouteloup & Virginie Bobin
Avec la complicité du MNAM CCI – Centre Pompidou

SOMMAIRE

- Retracer la vie sociale des œuvres, Mélanie Bouteloup et Virginie Bobin, p. 4
- Qui était Marc Vaux, Ellie Armon Azoulay, Virginie Bobin et Didier Schulmann, p. 11
- Les Laboratoires du Dr Debat, Sumeshwar Sharma, p. 13
- À Propos de *Fifi hurle de joie* de Mitra Farahani, Morad Montazami, p. 16
- Archive (extrait), Ariella Azoulay, p. 17
- Manifeste Vivo-Dito, Alberto Greco, p. 18
- Institutions associées, p. 20
- *Qalqalah*, p.22
- La Villa Vassilieff, p. 23
- Bétonsalon — Centre d'art et de recherche, p. 25
- Pernod Ricard Fellowship et Fondation d'entreprise Ricard, p. 26
- Ours, p. 29
- Informations pratiques, p. 32

RETRACER LA VIE SOCIALE DES ŒUVRES PAR LA PHOTOGRAPHIE

Par **Mélanie Bouteloup** et **Virginie Bobin**

Ancien charpentier formé à la photographie suite à une blessure lors de la Première Guerre Mondiale, **Marc Vaux** commence dans les années 1920 à promener sa chambre photographique dans les ateliers d'artistes de Montparnasse et de Paris, produisant, jusqu'au début des années 1970, plus de 250 000 plaques de verre. Tenir entre ses doigts gantés une photographie de **Marc Vaux**, dans les réserves du Centre Pompidou où le fonds repose depuis trente ans, c'est voir surgir les hors-champs de l'histoire et du travail des artistes, ceux que le photographe a parfois maintenus hors du cadre par une bande d'adhésif noir. C'est retrouver la trace d'œuvres disparues pendant la Seconde Guerre Mondiale. C'est observer les assemblages d'objets, d'images, de coupures de journaux qui constituent le paysage de l'artiste au travail, mais aussi le mouvement de ses œuvres, posées au sol, superposées, appuyées contre des murs qui ne sont pas encore des cimaises, pleines de vies juxtaposées en montages hybrides et transitoires, à la façon de ce que Constantin **Brancusi** appelait ses "groupes mobiles".

Le projet inaugural de la Villa Vassiliev prend pour point de départ l'exploration du Fonds **Marc Vaux** afin de réexaminer, en dialogue avec des artistes contemporains et des chercheurs associés, ces photographies mais aussi leur contexte de production et les récits historiques qui leur sont attachés. Plutôt que de tendre vers l'idéal inatteignable d'une histoire objective et définitive, nous voulons mettre en avant les processus d'enquête à l'œuvre dans la constitution de ces histoires : lire, recouper, décadrer, confronter, remonter, creuser, diagnostiquer... Alors que le Centre Pompidou s'apprête à entreprendre un vaste chantier de numérisation du fonds, il s'agit d'une opportunité unique d'accompagner l'inventaire précis qui sera réalisé de ces milliers de plaques de verre, en cherchant à questionner le processus même de la patrimonialisation au moment où elle se réalise en autant de gestes, manipulations, reconditionnements que de nouvelles prises de vues photographiques. Que conserver ? Où entreposer les plaques de verre ? Comment les nommer et les classer ? Selon quels critères ? Comment les remettre en circulation compte tenu de l'information si parcellaire connue sur nombre d'entre elles ? Comment favoriser des croisements fructueux avec d'autres ressources elles aussi isolées dans d'autres réserves ? Par où commencer ?

A l'heure où une remise en question des modes d'accès (intellectuels, géographiques, économiques) au savoir s'impose, il s'agit d'imaginer des formes de travail collectives et intuitives, qui excèdent les limites disciplinaires et le seul champ académique, fassent la part belle aux interprétations singulières et affirment le rôle de l'art comme zone de contacts pour la société.

///

L'exposition inaugurale de la Villa Vassilieff, intitulée *Groupe Mobile*, propose au visiteur une double immersion : dans le Fonds Marc Vaux et dans le processus de rénovation de la Villa Vassilieff. Nous avons ainsi choisi de faire dialoguer un certain nombre de photographies et d'objets récoltés le long de cette année écoulée à préfigurer la Villa Vassilieff. À travers le prisme de la photographie, *Groupe Mobile* entend dessiner les contours d'une institution désireuse de remettre en mouvements l'histoire de l'art comme une discipline encore trop ancrée — spécialement en France — dans l'eurocentrisme et le poids de l'Académie. Dans le prolongement d'une conversation avec le directeur des Ateliers Beaux-Arts de la Ville de Paris (dont un des sites nous est voisin à Montparnasse), au cours de laquelle il nous faisait part de son souhait de s'éloigner de la tradition académique à la française, nous avons choisi de rassembler à la Villa Vassilieff quelques œuvres trouvées (de Martine Mollo et Caroline Zelnik) dans les ateliers Montparnasse, comme une tentative de leur faire faire l'école buissonnière.

Le cri exprimé dans la vidéo de **Kim Beom** vient souligner — non sans ironie — cette volonté de se libérer du poids de la tradition basée sur une appréciation encore majoritairement formelle de l'œuvre d'art, perçue comme un produit fini et non comme le fruit d'un processus. C'est également ce que l'artiste **Luis Camnitzer** vient défendre dans *Groupe Mobile*, lui qui s'engage dans l'enseignement et la pédagogie pour qu'ils ne soient jamais séparés de la vie. *Write the biography of an idea* invite ainsi les visiteurs à réfléchir au cheminement des idées et des œuvres, à en transformer l'appréhension. C'est aussi le leitmotiv ayant guidé le choix d'inclure le film *Étoile de mer* de **Man Ray**. Avec pour complice Kiki de Montparnasse, Man Ray y perturbe les codes conventionnels de la perception. En filmant la plupart de ses personnages à travers une vitre épaisse, il les brouille et nous incite à faire travailler notre regard. *Groupe Mobile* favorise ainsi des compagnonnages qui, s'ils peuvent sembler au premier abord insolites ou anachroniques, nous aident à repenser notre rapport aux œuvres et aux idées.

C'est par la vue d'exposition, la photographie de l'œuvre d'art ou de l'artiste, ou encore la reconstitution d'après archives qu'un élargissement de la focale d'observation sur l'œuvre peut s'opérer et englober des données sociales, économiques voire politiques. L'incroyable épopée d'une sculpture Fang racontée par **Susan Vogel** dans un court film de 8 minutes propose un résumé des transformations subies par les œuvres d'art au gré des époques et des modes. On voit ainsi l'œuvre, incluse dans son environnement, évoluer (ou bien plutôt perdre de sa personnalité comme en témoigne l'intervention d'**Emma Wolukau-Wanambwa**) au fur et à mesure des contextes de production dans lesquels elle se trouve insérée. Car il s'agit bien de cela, comprendre la complexité des circulations, des rencontres en jeu dans la formation et la vie des œuvres, comme l'appelle de ses vœux **Edward Ruscha** dans son texte *L'informateur*. Et Montparnasse est un terrain d'enquêtes qui nous offre un bon point de départ pour les étudier.

De premiers coups de sonde dans le Fonds **Marc Vaux** nous ont ainsi donné accès à l'œuvre d'artistes comme **Esther Carp**, **Pan Yuliang** ou encore **Francis Newton Souza**, qui apparaissent comme quelques-uns des portraits de ce Paris cosmopolit¹. Les commissaires de **Clark House Initiative** mettent quant à eux en lumière les circulations et les relations (y compris amoureuses) tissées entre artistes indiens et internationaux des années 60 à aujourd'hui, avec pour points de convergence Paris et le peintre, cinéaste, céramiste, magicien, producteur de films et hôte infatigable **Jean Bhownagy** qui fut en poste à l'UNESCO pendant près de quarante ans, et dont les œuvres peuplent aujourd'hui tous les recoins de l'appartement qu'occupe encore sa fille, à Boulogne. Le travail extraordinaire mené depuis plusieurs années par Clark House Initiative pour repenser l'histoire de l'art autrement, en marge des institutions muséales, tout en donnant voix à de très jeunes artistes, nous semble d'une importance cruciale. Disséminée à travers l'exposition, la constellation d'artistes et de matériaux qu'ils ont rassemblée vient retracer

¹ Les portraits rassemblés dans la galerie de portraits de la Villa Vassiliev témoignent des frottements et des cohabitations qui fondent la vie artistique et intellectuelle de la première moitié du 20^{ème} siècle, dans un va-et-vient permanent d'influences. Ils font la part belle aux femmes, aux étrangers, aux modèles et autres figures souvent éclipsées d'une histoire de l'art dominée par quelques grands noms masculins. Portrait de l'artiste en travailleur (**Ossip Zadkine**) ou en mère rongée par la pauvreté (**Astrid Noack**), ces images compensent la vision pittoresque d'un Paris cosmopolite et joyeux associée aux fêtes de Montparnasse.

et encourager les relations entre artistes et la migration des idées, au gré de circulations qui contredisent une approche de la modernité euro-centrée et homogène.

S'intéresser au Fonds Marc Vaux, c'est aussi s'attacher (s'attaquer) aux points aveugles de l'histoire de l'art, aux œuvres perdues, aux artistes (femmes, notamment) absentes des récits hégémoniques ou cantonnées, comme **Marie Vassilieff**, aux rôles d'amies, de muses et d'hôtesse... C'est en partie grâce au Fonds **Marc Vaux** que **Nathan Diament** a pu retrouver la trace des œuvres de son grand-oncle, **J.D. Kirszenbaum**, éparpillées ou détruites alors que le peintre fuyait la montée du nazisme à Berlin en 1933, puis le Paris occupé de 1940. Kirszenbaum est associé à « l'École de Paris », moins un mouvement qu'un « fait historique ² » soit le rassemblement, notamment à Montparnasse, de nombreux artistes et intellectuels d'horizons géographiques et sociaux très divers. Qu'ils soient de passage ou qu'ils s'y installent durablement, voir prennent la nationalité française, ceux-ci élaborent le langage de modernités polyphoniques, résolument transnationales, et nourries d'histoires individuelles ou d'engagements politiques trop souvent fondus dans la linéarité des récits officiels.

Il y a une part de spéculation dans le travail sur l'archive. Même dans la photographie, des blancs persistent et il ne s'agit pas de vouloir tout retracer. La tâche est ardue, les matériaux sont parfois difficiles d'accès, les informations contradictoires, et les mémoires faillibles ou difficiles à partager, comme en témoigne le film de **Adrián Melis** mais aussi celui de **Mitra Farahani** sur **Bahman Mohassess**. La fiction entre parfois en jeu comme une manière de réfléchir aux méthodologies de la recherche en histoire de l'art : voir le projet fou d'**Iris Häussler** autour de la vie d'une artiste fictive, Sophie La Rosière ou encore le travail de **Tsuyochi Ozawa** tentant d'imaginer la présence de Foujita en Indonésie pendant la seconde guerre mondiale. Nous souhaitons, en somme, provoquer l'histoire et les chronologies officielles, pour les remettre en question et faire le constat qu'elles sont écrites selon des parti pris qu'il s'agit de connaître. Évaluer leurs ombres et leurs lumières, les jeux d'éclairage, comme sur les photographies de **Brancusi** qui, dans ses « groupes mobiles », intégrait le

² Nadine Nieszawer, citée par Johanna Linsler, in « Jesekiel David Kirszenbaum, entre aspiration révolutionnaire et mémoire du shtetl », in *L'irréparable. Itinéraire d'artistes et d'amateurs d'art juifs réfugiés du "Troisième Reich" en France, 1933-1945*, Koordinierungsstelle Magdeburg, 2013.

point de vue mouvant du spectateur à l'acte créateur. Les films réalisés par **Brancusi** dans son atelier ont influencé **Sonia Khurana** qui, en substituant à la sculpture son propre corps, impose une figure autre, celle d'une femme, non-européenne, aux formes généreuses et aux mouvements burlesques, qui s'empare résolument de l'espace de travail et de représentation traditionnel de l'art. Il ne s'agit plus ici de faire bouger la sculpture, mais bien de se mettre soi-même en mouvement, dans une dynamique d'émancipation.

Scruter dans les photographies — et surtout dans leurs marges — la vie sociale des œuvres et le mouvement qui les anime, c'est aussi observer à travers quels outils, gestes et lectures elle se forme. C'est prêter attention aux assemblages inventés par les artistes pour présenter leurs œuvres aux visiteurs de passage (voir la photographie d'**Edward Quinn** et le court film où l'on voit **Pablo Picasso** échaffauder des pyramides de toiles dans l'atelier), aux rencontres qui s'y font, et puis s'en échapper pour suivre des promenades, comme celle de Pablo Picasso et **Jean Cocteau** à Montparnasse par une après-midi ensoleillée de juillet 1916, redécouverte par **Billy Klüver** et **Julie Martin** au début des années 80. Les images prises par **Harry Shunk** de la destruction publique de ses œuvres par **Marta Minujín**, impasse Ronsin, ont contribué à cette histoire de la documentation, la circulation et la « collection » de performances, jouant les cartes des rapports entre l'œuvre et sa représentation photographique.

Il y a tant de manières de remettre en mouvement les œuvres d'art, et *Groupe Mobile* s'attache à chorégraphier ces multiples possibilités. Grâce au Fonds **Marc Vaux**, on peut observer des œuvres dans des contextes inhabituels, comme les sculptures de **Max Ernst** photographiées sur les toits de Paris. L'appareil photo est à même de capter différentes facettes de l'œuvre, de face, de dos, du dessous, de côté... Les œuvres de **Yaacov Agam** se retrouvent ainsi saisies depuis différents points de vue. Le mouvement de l'œuvre même se retrouve parfois capté par l'objectif en une seule prise photographique : les œuvres d'Alexander **Calder** ont été ainsi paradoxalement immortalisées dans le mouvement par Marc Vaux.

Pour Henri **Matisse**, la photographie était un outil pour mémoriser les différents états de réalisation de ses peintures. **Marc Vaux** se retrouva à photographier ses séries exposées retraçant le processus d'élaboration de ses œuvres. C'est ainsi que le fonds permet d'autres approches de l'œuvre d'artistes que l'on considère comme trop bien connus. L'exposition inclut des séries de **Jean Bohnagary** pour qui la plaque de bois ou de métal permettait de tester différentes idées autour d'un même motif, créant

autant de variations et de co-présences. Cette idée du motif est centrale dans l'exposition. Des mêmes formes reviennent de manière récurrente, se dédoublent et se modifient selon qu'elles sont reproduites sur différents supports (**Joanna Fiduccia** retrace ainsi les apparitions et transformations successives d'une sculpture d'**Alberto Giacometti**) ou qu'elles soient déclinées par son auteur même à travers des médiums variés, comme par exemple les foulards, les poteries, les gravures ou les aquarelles de **Bhownagary**. La répétition n'est jamais vraiment répétition, mais flux de création se nourrissant sans cesse de diverses influences.

Un dessin de **Mohassess** figurant un de ses motifs les plus récurrents — le poisson — est exposé auprès d'artistes qu'il affectionnait : **Calder**, **Brancusi** et **Matisse**. A la marge, une citation en référence à Andy Warhol, grand maître de la répétition et de la prolifération de l'œuvre dans les recoins de la vie quotidienne — « au contact direct avec les gens et les choses » comme l'écrivait, bien qu'avec des motivations très différentes, **Alberto Greco**. Ce sont ces relations entre des artistes si souvent séparés dans le grand récit de l'histoire de la modernité que *Groupe Mobile* cherche à mettre en avant. **Ernest Mancoba**, par exemple, est un de ces artistes dont l'œuvre transpire des échanges dont il a pu faire l'expérience en voyageant à travers le monde.

Il était important pour nous, dans le récit non linéaire que nous cherchons à déplier dans *Groupe Mobile*, d'inviter des artistes à poser leur regard sur ce lieu, à l'habiter, dans un compagnonnage respectueux de son histoire, en ne cherchant pas à le transformer mais à faire avec : **Jochen Dehn** le restaure. **Karthik Pandian** et **Paige K. Johnston** (*Life After Life*) le peuplent d'un mobilier animé. **Laura Lamiel** y transpose une instance de son atelier et vient régulièrement l'habiter. **Suki Seokyang Kang** y réalise une installation venant découper et recadrer l'espace. **Emmanuelle Lainé** réalise un trompe l'œil spatio-temporel qui met en abîme les modalités de mise en scène de la photographie, avec la complicité d'**André Morin**. Fruit de deux semaines de travail à la Villa Vassilieff, *Une méthode des lieux* inclue à la fois des images tirées du fonds Marc Vaux, des fragments de l'aménagement en cours de la Villa Vassilieff et, pour la première fois dans son travail, les corps de ceux qui y ont travaillé, suspendus dans un moment de repos artificiel qui n'est pas sans rappeler les poses des artistes portraiturés par **Marc Vaux**. L'œuvre nous invite à un regard actif, qui doute des catégories assignées (sculpture et/ou photographie, dedans et/ou dehors) et des limites entre travail, relations et représentation.

Entretenir un doute critique : faut-il regarder la photographie, ce qu'elle représente, ou son dehors ? Il importe de se rapprocher des œuvres en multipliant les perspectives, et surtout de les replacer au centre de la sphère publique et non plus uniquement sur les murs ou les réserves des institutions. Observer le mouvement des œuvres et des artistes, en provoquer de nouveaux, à travers différentes tactiques : s'exercer sans cesse à un travail de zoom, de dézoom, de montage et de juxtapositions ; porter attention aux marges et aux frontières, surtout là où elles se déforment ; tester différentes modalités d'accrochage, en impliquant une multiplicité d'acteurs, qu'ils soient artistes, chercheurs, voisins... Nous avons ainsi travaillé avec **Camille Chenais** et **Ellie Armon Azoulay**, deux chercheuses qui nous ont accompagné dans l'exploration du fonds Marc Vaux, et nous avons aussi proposé aux membres de l'équipe ayant travaillé à la rénovation de la Villa Vassilieff de témoigner de leur passage par des souvenirs de leur choix.

A partir de ces compagnonnages, et de quelques trajectoires croisées dans nos recherches, nous avons choisi de créer un parcours dans les espaces de la Villa Vassilieff, pensée comme une maison dans laquelle il est possible de prendre du temps, de lire ou de discuter avec un invité de passage, tout en gardant contact avec l'extérieur. L'enjeu, c'est que ces conversations puissent essaimer durablement dans les programmes des institutions et puissent se multiplier en différents lieux et en différents sens. C'est aussi de se connecter au quartier (comme avec les Ateliers Beaux-Arts de la Ville de Paris), à l'enseignement, aux universités et aux écoles d'art, avec une nouvelle génération d'organisations citoyennes. En alimentant des représentations et des usages moins exclusifs de notre patrimoine, la possibilité est plus forte de voir émerger des initiatives indépendantes, originales et non réductrices.

QUI ÉTAIT MARC VAUX ?

Par Ellie Armon Azoulay, Virginie Bobin et Didier Schulmann

La réponse à cette question varie à chaque visite du fonds, conservé au Centre Pompidou après la mort du photographe, survenue en 1971. C'est tout d'abord un spectaculaire empilement, parfaitement structuré, de milliers de boîtes de cartons des fabricants de plaques photographiques sur verre. Sur leur tranche ont été maladroitement tracées à la gouache, en lettres capitales, avec des fautes d'orthographe, les noms de famille de plus de 6000 artistes actifs à Paris entre le début des années 20 et la fin des années 60 dont Marc Vaux visita les ateliers et photographia les œuvres. Une sorte de mémorial, de mur des noms, de la création artistique à Paris pendant quarante ans. Le paysage archivistique que le Fonds Marc Vaux laisse alors deviner est d'une telle polyphonie qu'on s'interroge sur celui qui en a été l'auteur : quel projet encyclopédique a-t-il pu bâtir un tel atlas ?

Aux côtés de quelques noms d'artistes les plus connus du 20^{ème} siècle, la plupart des autres noms, français et d'origine étrangère, suggère que sont conservées là les reproductions d'œuvres d'art dont les originaux ne sont pas accrochés aux cimaises des musées. Ces photographies constituent les sources d'une autre histoire de l'art, élargie à une communauté d'artistes beaucoup plus vaste que ne le laissent entrevoir les canons des institutions, du bon goût et du marché, euro-centrés, qui dominent encore les récits communément partagés. Mais au-delà des portraits d'artistes, des œuvres photographiées, des vues d'atelier ou d'expositions, le fonds témoigne des bouleversements à la fois artistiques et politiques dont Paris a été le théâtre, comme le déménagement des œuvres du Louvre en 1939, à l'approche de la guerre. Résistant, chroniqueur de la vie ouvrière, Marc Vaux s'est aussi engagé auprès des artistes en créant le Foyer des Artistes (1946-70) puis, en 1951, le premier Musée du Montparnasse au 10 rue de l'Arrivée.

Malgré la richesse de son fonds, Marc Vaux est resté un personnage secondaire de l'histoire de l'art, dont le rôle transparait à travers des mentions discrètes, comme dans cette lettre de Wifredo Lam qui souligne l'importance des photos de Vaux pour appréhender son travail et préparer ses expositions. Les archives de Marc Vaux témoignent pourtant d'une attention rigoureuse au document, à la préservation, à la mémoire, comme le révèle l'annotation "Ma première photographie" sur un tirage de 1913 ; ou un paysage de guerre marqué d'un point où, soldat, il fut blessé en

1915. Marc Vaux re-photographie régulièrement des images existantes, parfois prises par d'autres, à des fins de sauvegarde. Marc Vaux a laissé derrière lui 250 000 plaques de verre : autant de promesses, de remémorations, de surprises à attendre de leur numérisation qui commence ces jours-ci, autant de lectures possibles où puiser les contre-points nécessaires aux grands récits des institutions.

Après s'être plongé dans l'observation des plaques de verre du fonds Marc Vaux, nous proposons d'explorer le réseau de circulations existant autour de l'Atelier 17 — fondé par Stanley William Hayter à Montparnasse, où gravitèrent de nombreux artistes internationaux dont l'Indien Krishna Reddy — en invitant Sumesh Sharma de Clark House Initiative à intervenir dans les espaces de l'exposition. Il nous propose alors le projet « Les laboratoires du Docteur Debat », présenté ci-dessous.

LES LABORATOIRES DU DOCTEUR DEBAT

Par Sumeshwar Sharma

Le seul endroit où l'on débat encore de l'histoire intellectuelle de Montparnasse, c'est dans les guides touristiques. Ils font l'article d'un passé depuis longtemps oublié, que seul peut s'offrir une classe qui s'adonne aux prix agréés par les maisons de vente et aux histoires de l'art exotiques qu'elles autorisent.

Les Laboratoires du Dr. Debat furent fondés par le pharmacien français François Debat, qui se retrouva, portraiture par son ami Clément Serveau, imprimé sur un billet de 20 francs pendant la période de Vichy. Ce billet représentait peut-être une France fière de sa puissance industrielle et de son économie des sciences et de la pensée. Cela est prouvé par une petite boîte métallique d'Inseptol — un antiseptique intestinal — trouvée à Chor Bazaar, le marché aux puces de Bombay, où elle est sûrement arrivée dans les années 20 pour soigner son propriétaire. Le marché de Chor Bazaar s'étend sur quelques-unes des rues qui composent le quartier de Bhendi Bazaar. C'est un quartier historique, qui a abrité ce qui restait de la population juive avant d'héberger différentes communautés musulmanes venues de toute l'Inde. Il a servi de refuge aux artistes au cours des années de l'indépendance et après, accueillant aussi une « école » de musique traditionnelle classique indienne — le Bhendi Bazaar gharana.

Le peintre indien **Tyeb Mehta** a grandi dans la communauté Bohri, et c'est de là qu'il faisait chaque jour le trajet qui l'amenait au nord de la ville pour son apprentissage de monteur de cinéma. **Saadat Hasan Manto** a visité ses nombreux hôtels bon marché et chroniqué ses aventures dans le quartier rouge voisin de Kamathipura. C'est à Chor Bazaar que le marché de l'art indien a commencé à bruire, avec la montée de l'économie indienne et les cotes établies pour les artistes qui formaient l'école du Modernisme Indien par les maisons de vente étrangères : les **MF Hussain**,

Akbar Padamsee, Tyeb Mehta, SH Raza et autres **Francis Newton Souza**, tous membres du Progressive Artists Group, tous également passés par la France, soit grâce aux bourses françaises ingénieusement baptisées « Bourses Tour Eiffel », soit en quête de leurs mentors Picasso, Zadkine, Giacometti et autres. Tous embrassaient l'internationalisme que le gouvernement socialiste indien tenait à distance à l'ère du protectionnisme mais qui, dans les années précédant l'indépendance, avait permis à quelqu'un d'accéder à l'Inseptol du Dr Debat.

D'autres, comme **Jean Bhownagary**, avaient appris les ficelles du cinéma pendant la Deuxième Guerre mondiale, alors qu'il travaillait comme correspondant pour Reuters. Parce qu'il était Franco-indien, de mère française, il se retrouva réalisateur de documentaires pour l'UNESCO à Paris. La bande des artistes progressistes, désargentés, se retrouvait souvent chez lui pour faire une lessive et se procurer un peu d'une chaleur proche de celle de Bombay. Bombay, la ville qu'ils avaient laissée en route pour Marseille via le canal de Suez, entassés sur des navires chargés de pèlerins voyageant vers la Mecque. Les fidèles comme les artistes étaient en pèlerinage vers des terres qui leurs offriraient certaines vérités essentielles à leur identité.

A Montparnasse, on trouvait l'atelier de **William Hayter**, qui avait établi une imprimerie appelée l'Atelier 17, où le jeune **Krishna Reddy** rencontra **Joan Miró** et abandonna enfin Zadkine pour se concentrer sur la technique de la taille douce. C'est là qu'il inventa, avec Miró, des gravures en taille-douce multicolores. Hayter accueillit de nombreux artistes indiens qui sortirent par la suite du système de l'art. Leurs réalisations témoignent encore de ce pan de l'histoire de Montparnasse. **Nalini Malani** était l'une de ces jeunes artistes, arrivée à Paris en 1969 pour travailler avec Reddy sur des gravures en dehors de l'atelier d'Hayter. Elle y trouva un monde changé, dans lequel le contexte de la peinture était remis en question, alors même que l'atelier de Bhownagary vivait lui aussi une similaire explosion d'activités. Celui-ci commença à faire miroiter la caméra aux artistes progressistes, et nombre d'entre eux se mirent à réaliser des films qu'il produisit en tant que directeur de la National Films Divisions en Inde.

Malani et Bhownagary ont rempli les vides de l'histoire de l'art indien d'expérimentations telles que celles de Beuys et du groupe Fluxus. Les débats qu'ils ont initiés trouvent écho dans la pratique de **Naresh Kumar** et **Yogesh Barve**, qui ont tous deux séjourné un certain temps à Paris. Nikhil Raunak, quant à lui, réalise les impressions de plaques jamais publiées, contestant ainsi leur statut d'objet trouvé et la notion d'auteur,

tout en proposant une collaboration entre des décennies qui définissent le contemporain. **Amol K Patil** et **Yogesh Barve** montent et re-montent les efforts de Jean Bhowmagary auprès d'artistes comme le réalisateur de films d'animation **Jiří Trnka**, avec des réminiscences du théâtre des temps de la renaissance Dalit de Bombay, quand la culture était le dernier bastion de dissidence envers les castes. « **Pisurwo** » **Jitendra Suralkar**, qui se targue d'être à la confluence de Picasso et d'Hussain, crée une *Guernica* en reprenant les motifs du moderniste sri-lankais **Justin Daraniyagala**, faisant résonner la douleur de milliers de réfugiés du Tamil Nadu ayant fui le génocide de Killinochi et qui se retrouvent aujourd'hui dans le quartier parisien de La Chapelle.

C'est au cœur de cette discussion, entamée avec l'esthétique des mouvements modernistes à travers le monde — qui fut un jour enchâssée dans le petit boîtier métallique du Dr Debat — que se joue la chorégraphie de l'exposition, comme un nouveau débat. Un débat qui aspire à exhumer une voix rarement entendue et ignorée dans un monde où l'artiste est encore imaginé avec romantisme comme étant un homme. La cartographie de Paris réalisée par **Judy Blum Reddy** et **Nil Yalter** nous rappelle que derrière les avenues haussmanniennes s'étendent des quartiers d'abjection, de douleur, de racisme et de misogynie. Chroniqueuse de cette exposition, Judy Blum établit la chronologie des aventures et des parcours croisés de la vie de quelques hommes indiens, dits artistes, à Paris, New York et Londres. La Villa Vassilieff devient la scène où se performe ce débat.

A PROPOS DE *FIFI HURLE DE JOIE* DE MITRA FARAHANI

Par **Morad Montazami**

Tout commence par le désir d'interpeller une histoire de l'art sans queue ni tête, où d'étranges créatures mutilées font des pieds et des mains pour exister. L'auteur de ces créatures, **Bahman Mohassess**, n'a pas attendu que l'histoire lui fasse une place pour donner de la voix et engendrer les monstres les plus angoissants pour la conscience coupable de l'homme du 20^e siècle. Mais le risque existât bien pour nous de ne jamais l'entendre. Or **Mitra Farahani** nous amène avec son film par-delà le naufrage, se présentant en passeuse et en chroniqueuse d'une mémoire refoulée – celle de la modernité en Iran.

Dès lors la fougue rédemptrice du maître a trouvé une interlocutrice chez l'élève qui lui semblait filmer au hasard. Tout au contraire, elle ne fait que suivre la partition « déjà écrite » d'une lutte entre les forces du présent (l'oubli, l'ignorance) et les forces du passé (la connaissance, le dialogue en prose avec les amis disparus). Les fragments d'histoire sociale, politique et artistique peuvent alors commencer à se réassembler sur une table de montage orchestrée par Mitra Farahani avec brio. Mohassess et elle se renvoient ingénieusement la balle l'un après l'autre, tous deux confiants dans la seule issue possible : la mort.

Face au risque biographique du « *documentaire sur l'artiste* », Mitra Farahani s'est bien déchargée, afin de nous révéler, en délicatesse, les affronts de sa propre subjectivité face à l'exigence de « réécrire l'histoire ». Elle a donc suivi une voie où l'ont précédé Pasolini ou Chris Marker : organiser l'inachèvement, jusqu'à lui trouver sa forme poétique, celle de l'œuvre à venir. Ainsi le dernier chef-d'œuvre à venir de Mohassess s'entremêle-t-il subtilement avec le film à venir de la réalisatrice. Et comme on le sait, une image dans une image dans une autre image – ou une ombre tombant sur une ombre tombant sur une autre ombre – finissent souvent par décapiter la limite entre réalité et fiction.

Provoquer la rencontre avec Bahman Mohassess, n'est pas seulement se confronter au mythe de « l'artiste moderne » en Iran mais aussi à un Léviathan intellectuel. Celui-ci, au travers de son destin personnel et dans ses œuvres tisse toute une trame d'époques et de lieux, telle une fugue intercontinentale : de l'Iran ancien à l'Iran moderne, de l'Europe renaissante à l'Europe en guerre, et encore au-delà, vers des terres

inconnues que seul un faune musicien pourrait sonder. Plus symptomatique encore, sa prise de position non négociable à travers une « vie dans l'art ». Autrement dit, l'exigence de s'incarner perpétuellement dans le reflet de son œuvre et de faire corps avec elle. Quitte à la faire partir en fumée, à défaut de pouvoir en conserver l'intégrité physique et morale. Exigence que sa propre vie devienne une manifestation de l'art lui-même dans sa vérité. Voilà toute la singularité du témoignage « co-signé » ici par Bahman Mohassess et Mitra Farahani.

Texte publié en 2013 pour accompagner la sortie du film.

///

ARCHIVE (EXTRAIT)

Par Ariella Azoulay

« La rage, la suffocation, la nausée, la colère, la frustration, la peur, l'horreur et l'impuissance retenus, pas plus que la joie, la revanche, l'espoir ou la passion dont ceux affectés du mal des archives ont témoigné, témoignent du fait que les documents d'archive ne sont pas simplement une collection de lettres mortes, comme nous avons été formés à le croire par les archives impériales. Elles ne sont pas les articles d'un passé révolu, mais plutôt des éléments actifs dans le présent. Elles doivent être maniées avec précaution, non parce qu'elles appartiennent à un passé chéri, mais parce qu'elles sont précisément les moyens par lesquels la destruction peut continuer à être établie — tout comme ces documents peuvent permettre la restitution de ce qui continue d'être forcé comme fait accompli, acquis, ce qui à présent ne pourrait plus être changé ou renversé. L'habitus que j'ai brièvement évoqué ici, motivé par un droit à l'archive et par la revendication de sa pratique, n'est pas l'habitus classique de l'historien retraçant le passé, mais celui des chercheurs dont l'intérêt pour les archives s'inscrit dans la lignée de ceux qui résistèrent à l'oppression imposée par les archives impériales. Il est suscité aussi bien par de nouveaux domaines de connaissance, du post-colonialisme aux théories du genre, que par un sens commun des responsabilités exposé par des citoyens comme Anat Kam, qui a fait sortir illégalement des milliers de documents d'archives via lesquels « les frappes ciblées » sur des concitoyens palestiniens ont été menées.

Tous sont motivés par la compréhension que l'ordre des choses institué n'est pas seulement exaspérant mais réversible — et leur travail archivistique est une des clefs de cette réversibilité. L'intervention active, l'imagination, la reproduction, et la transmission sont les principales pratiques grâce auxquelles chercheuses et artistes exercent leur droit d'/à l'archive : celui de les partager, entre eux ou avec d'autres, même quand cela implique que les documents fuient ou soient volés ; un droit d'utiliser l'archive de manières qui ne la prennent pas (seulement) comme dépositaire du passé, conservant des matériaux qui ne documentent que ce qui est terminé et bien fini. Les traces de la violence constituante coagulées dans les archives peuvent soit être préservées intactes, préservant la loi impériale de l'archive, ou être reconfigurées et reconceptualisées à travers une nouvelle grille de lecture, dont les conséquences affectent la manière dont nous sommes gouvernés, et celle dont nous partageons le monde. La curiosité, mais aussi la rage, la solidarité, la résistance, le mécontentement, le doute et la suspicion, éveillent chez les citoyens – et chez ceux qu'on a rendu non-citoyens – un intérêt pour l'archive, dans ce qu'elle contient, dans sa structure, dans les formes de contrôle qu'elle produit et auxquelles elle est soumise, et dans les manières possibles de démêler et recomposer les documents hors de portée de sa loi et de son autorité. »

Extrait de « Political Concepts: A Critical Lexicon » (*e-journal, The New School*), Vol. 1, Winter, 2011.

///

MANIFESTE VIVO-DITO

Par Alberto Greco

« L'art *Vivo-Dito* c'est l'aventure du réel, le document urgent, le contact direct et total avec les choses, les lieux, les gens, créant des situations, créant de l'inattendu. Cela signifie montrer et rencontrer l'objet à la place qui lui est propre. Complètement en accord avec le cinéma, le reportage et la littérature comme un document vivant. La réalité sans retouche ou transformation artistique. Aujourd'hui, je suis bien plus intéressé par n'importe quelle personne racontant sa vie dans la rue ou dans le tramway que par le récit lisse et technique d'un écrivain. C'est pour cela que je crois

à une peinture sans peintres et à une littérature sans écrivains. Cela explique pourquoi, ces dernières années, les arts visuels ont consciemment fait appel à la chance. C'était une façon de découvrir l'autre côté de la raison. Toutes nos pensées conscientes, toute notre raison nous limite, et nous tombons, assez aisément, dans des structures élémentaires et limitées. « Pars toujours dans la direction opposée que celle que tu devrais prendre. C'est la seule façon d'aller quelque part. » Je trouve cela remarquable.

Je ne sais pas si j'ai dit cela auparavant, mais nous devons sortir dans la rue et ne pas la voir comme un moyen de transport, comme si tout y était marchandise, ou un tramway qui nous emmène d'un endroit à un autre. Chaque mort, ou mieux, chaque cadavre — directement ou indirectement, bien sûr — a son assassin. Même si ce n'est pas le moment de porter le blâme sur quelqu'un, car cela serait trop puérile, trop simple, je pense que les marchands ont largement contribué à la disparition de la peinture en faisant d'elle un objet domestique et commercial. Les traces laissées par mes chaussures sur le trajet de chez moi à la galerie sont plus importantes que les toiles que l'on peut y voir. Je ne sais pas qui a dit ça, mais je suis complètement d'accord.

Une œuvre n'a de sens qu'en tant qu'on en fait une aventure totale, sans savoir ce qu'il va se passer. Une fois terminée, elle n'a plus d'importance, elle est devenue cadavre. Alors, laissons-la reposer en paix. L'artiste contemporain a perdu son sens de l'éternité. La passivité du public doit également prendre fin. Le public, en tant que public, ne devrait plus exister. Tout le monde en sait trop, ou semble trop en savoir, sur sa propre vie. Et que peut-on demander de plus à quelqu'un que de raconter quelque chose qui fera trembler son auditeur ? Espérons que les activités de *Vivo-Dito* bouleverseront les choses pour que le public prenne la parole. Il ne faut pas oublier que *Vivo-Dito*, c'est avant tout l'aventure du réel et le contact direct avec les choses. Les galeries d'art sont d'opaques maisons-closes qui sont tombées en décadence aux côtés des boucheries, des boulangeries, des marchés, des tailleurs, des théâtres, des métros, des morgues, des rues, et des maisons-closes authentiques. (...) »

Une première version de ce manifeste a été rédigée en italien à Gènes en 1962. L'artiste l'a reprise en 1963, en espagnol. C'est cette deuxième version qui est traduite ici.

INSTITUTIONS ASSOCIEES

Centre Pompidou / Musée national d'art moderne — Bibliothèque Kandinsky : LE FONDS MARC VAUX : PHOTOGRAPHIE ET VIE SOCIALE DES ŒUVRES

La Villa Vassilieff mène une réflexion avec la Bibliothèque Kandinsky (musée national d'art moderne) pour inviter des chercheurs et des artistes à dialoguer avec le Fonds Marc Vaux, figure de Montparnasse, dont les 250 000 plaques de verre de la collection du Centre Pompidou permettent de retracer la vie sociale des œuvres et des artistes célèbres ou méconnus qu'il a photographiés entre les années 1930 et 1970. En 2016, le Centre Pompidou entreprend la numérisation du Fonds Marc Vaux : un travail colossal, aux nombreux enjeux de conservation, de conditionnement, mais aussi d'historiographie, de muséographie et de classement. Comment appréhender ce fonds aujourd'hui, dans toute sa riche complexité ? Qu'est-ce qui, dans les images de Marc Vaux, regarde notre présent ?

Avec Didier Schulmann (conservateur au musée national d'art moderne et chef de service de la Bibliothèque Kandinsky), Catherine Tiraby (documentaliste des collections photographiques, Bibliothèque Kandinsky), Stéphanie Rivoire (conservatrice des archives, Bibliothèque Kandinsky) et Ellie Armon Azoulay (chercheuse associée, Villa Vassilieff).

La Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques : LA BIBLIOTHEQUE SMITH-LESOUËF

La Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques travaille, depuis quarante ans, au côté des artistes, à leur service. Dans une période où la spécialisation semble constituer un atout, la FNAGP a souhaité, au contraire, se pencher sur la plupart des aspects de la vie des artistes, leur « forme de vie » comme leur pratique créatrice. De la phase de conception et de production de leurs travaux à la diffusion de leurs œuvres, pour leur hébergement et même dans leur grand âge, la FNAGP s'efforce de les accompagner.

Ce soutien à toutes les étapes de la vie artistique qui s'exprime par une panoplie diversifiée et unique de moyens (mise à disposition d'ateliers, aide à la production, mécénat, travail de diffusion à la Maison d'Art Bernard Anthonioz et ... accueil en maison de retraite, à la Maison Nationale des Artistes, où s'est éteinte Marie Vassilieff) apporte à la

Fondation une meilleure connaissance des besoins, des points sensibles et au final, donne une cohérence spécifique à son action dans le paysage actuel des arts plastiques.

Dans ses interventions, la FNAGP privilégie l'expérimentation, l'innovation, la recherche, les travaux au long cours, ceux qui comportent des risques ou qui demandent du temps. En apportant son soutien dès l'origine à la programmation Satellite du Jeu de Paume ou en créant fin 2011 son dispositif d'aide aux projets doté de 500 000 € annuels, ce sont ces axes qu'elle a retenus et qu'elle souhaite continuer à privilégier.

C'est dans cet esprit que la FNAGP s'associe aujourd'hui au programme de recherche de la Villa Vassilieff. Ce projet expérimental rejoint le travail entamé depuis plusieurs années à la Maison d'Art Bernard Anthonioz où des créateurs comme Jessica Warboys, Tamar Guimarães, Frédéric Teschner, Harmen Liemburg ont porté leur regard singulier sur les archives de la Fondation. Ces archives composées notamment du fonds Smith-Champion et des archives des artistes décédés à la Maison Nationale des Artistes et conservées dans la bibliothèque Smith-Lesouëf à Nogent-sur-Marne, seront l'objet des recherches des quatre artistes sélectionnés dans le cadre du projet auquel s'associe la FNAGP : **Iris Hausler, Emma Wolukau-Wanambwa, Emmanuelle Lainé et Lyno Vuth.**

QALQALQAH

En 2015, **Bétonsalon – Centre d’art et de Recherche et Kadist Art Foundation Paris** lancent la publication conjointe de *Qalqalah*, un « reader » rassemblant des contributions d’artistes et de chercheurs autour de problématiques croisées. Conçue comme une publication en ligne et bilingue (français/anglais), *Qalqalah* a pour vocation à faire circuler des voix internationales parfois peu entendues en France, et vice-versa. Au-delà de logiques événementielles, *Qalqalah* se déploie dans le temps pour constituer un espace de croisements, de frottements, de détours et d’interprétations où approfondir des lignes de recherche, partager des ressources et élargir le champ d’une pensée critique décentrée des références occidentales.

Qalqalah emprunte son titre à un texte de la commissaire cairote Sarah Rifky, dont l’héroïne éponyme, habitant un futur proche, perd graduellement la mémoire dans un monde où les notions de langage, d’art ou d’économie se sont effondrées sans bruit. Dans ce monde aux savoirs recomposés, fluides, dont on ne sait s’il est à espérer ou à craindre, le sens du nom arabe Qalqalah – « un mouvement du langage, une vibration phonétique, un rebond ou un écho » – résonne comme une possible tactique de navigation.

Le premier numéro (paru en avril 2015) rassemble des contributions de **Marie-laure Allain Bonilla, Lotte Arndt, Em’kal Eyongakpa, Maryam Jafri, Saadat Hasan Manto, Pedro Neves Marques, Marian Nur Goni et Erika Nimis, Helihanta Rajaonarison, Sarah Rifky et Emma Wolukau-Wanambwa.**

Le second numéro (paru en février 2016) rassemble des contributions de **Antariksa, Biljana Ciric, Maxime Guitton, Marianna Hovhannisyann, Otobong Nkanga, Victoria Noorthoorn, Sarah Rifky et Simon Soon.**

Conception éditoriale : Virginie Bobin, Mélanie Bouteloup, Léna Monnier, Elodie Royer et Emilie Villez. Conception graphique : Syndicat.

Qalqalah reçoit le soutien du programme UDPN - Usages des patrimoines numérisés (Idex SPC).

LA VILLA VASSILIEFF

La Villa Vassilieff, nouvel établissement culturel de la Ville de Paris, ouvrira ses portes en février 2016 au cœur de Montparnasse. Elle est située avenue du Maine dans le 15^{ème} arrondissement de Paris, sur le site de l'ancien atelier de Marie Vassilieff, propriété de la SEMAEST, qui abrita jusqu'en 2013 le musée du Montparnasse. Elle est gérée par Bétonsalon – Centre d'art et de recherche, qui ouvre alors son second site d'activités. Conçue comme un lieu de travail et de vie, elle favorise à la fois le mûrissement des idées, les rencontres et le partage des savoirs. A travers un programme vivant de résidences, d'expositions, d'événements et d'ateliers, la Villa Vassilieff propose d'associer le public aux démarches d'artistes et de chercheurs liant patrimoine et création contemporaine.

Témoin d'un peu plus d'un siècle d'histoire, la Villa Vassilieff incarne un patrimoine culturel et social exceptionnel. L'atelier de la peintre et sculptrice russe **Marie Vassilieff**, transformé en Académie artistique en 1911, puis en cantine pendant la Première Guerre mondiale, est en effet un lieu caractérisé dès ses origines par la rencontre et l'expérimentation. Foyer majeur des débats artistiques, il contribua à rassembler de nombreux artistes et intellectuels d'horizons géographiques et sociaux très divers.

Aujourd'hui, la Villa Vassilieff entend renouer avec l'histoire de ce lieu en invitant des artistes et chercheurs à poser un regard contemporain sur les ressources passées et présentes du quartier (**bibliothèques municipales, Ateliers des Beaux-Arts de la Ville de Paris, le musée Bourdelle, le musée Zadkine...**) mais aussi d'« institutions associées » à la Villa Vassilieff, comme **le Centre Pompidou, la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques ou le musée Picasso**. En imaginant des formes inédites de rencontres avec les publics, la Villa ambitionne de bousculer la place de l'art en société en questionnant notamment le rôle et l'usage qu'on y fait du patrimoine. Le programme tendra à dépasser les chronologies linéaires, les questions de médium et la séparation traditionnelle entre les champs d'étude, pour réarticuler la position de la recherche, de la création et de la pédagogie dans l'art.

La Villa Vassilieff encouragera les interprétations singulières, les digressions, les déviations et les bifurcations. L'art y sera un territoire d'enquête où échafauder collectivement des outils de compréhension et des cartographies alternatives de notre société contemporaine. Le **Pernod Ricard Fellowship**, qui invite chaque année en résidence quatre artistes,

commissaires ou chercheurs internationaux pour une période de trois mois, contribue à faire de la Villa un lieu où s'inventent de nouveaux récits de notre monde globalisé.

Le projet de la Villa Vassiliev a été rendu possible grâce au soutien que lui ont apporté des partenaires publics et privés au premier rang desquels la Ville de Paris, la Région Île-de-France ou la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques. Pernod Ricard est son Premier Mécène.

BÉTONSALON – CENTRE D'ART ET DE RECHERCHE

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche est pensé comme un espace où élaborer un questionnement sur et en société, et œuvre à la confluence de l'art et de la recherche afin d'interroger les formes normalisées de production, de classification et de distribution du savoir. Le centre d'art et de recherche est situé dans le 13^{ème} arrondissement au rez-de-chaussée de l'Université Paris 7 ; la Villa Vassilieff, dans le 15^{ème} arrondissement, est son second lieu d'activités.

Les activités de Bétonsalon se développent de manière processuelle et discursive, en collaboration avec une variété d'organisations locales, nationales et internationales. Conçue selon divers formats et temporalités, la programmation de Bétonsalon comprend plusieurs expositions annuelles ponctuées d'événements associés (conférences, performances, tables-rondes...). Différents séminaires et ateliers sont de plus organisés durant les semestres universitaires, en collaboration avec des professeurs de l'Université Paris Diderot. Enfin, des projets de plus long terme (résidences de recherche, coproductions artistiques, colloques...) sont menés à l'international avec un réseau d'institutions partenaires.

Bétonsalon - Centre d'art et de recherche bénéficie du soutien de la Ville de Paris, du Département de Paris, de l'Université Paris Diderot, de la Direction régionale des affaires culturelles d'Ile-de-France – Ministère de la Culture et de la Communication, du Conseil régional d'Ile-de-France et de Leroy Merlin (quai d'Ivry).

Bétonsalon - Centre d'art et de recherche est membre de tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France, et d.c.a / association française de développement des centres d'art.

EN CE MOMENT A BÉTONSALON

En parallèle de l'ouverture de la Villa Vassilieff, Bétonsalon – Centre d'art et de recherche développe une programmation hors-les-murs au sein de l'Université Paris 7, appelée *l'Académie vivante*. Il s'agit d'un nouveau laboratoire de recherche expérimental implanté pendant trois ans dans L'unité Épigénétique et Destin Cellulaire (CNRS/Paris Diderot). *L'Académie vivante* invite chaque semestre un artiste à diriger le laboratoire autour d'une thématique de recherche. Entouré d'une équipe constituée pour le semestre, les artistes bénéficient d'un accès privilégié aux laboratoires et dirigent un programme expérimental d'enseignement conçu pour les chercheurs, étudiants et le large public. *L'Académie vivante* ouvre son premier semestre (janvier-juin 2016) avec à sa direction les artistes Melissa Dubbin et Aaron S. Davidson.

PERNOD RICARD FELLOWSHIP

Pernod Ricard s'associe dès aujourd'hui à la Villa Vassilieff pour créer le Pernod Ricard Fellowship : une bourse destinée à accompagner en résidence chaque année quatre artistes, commissaires ou chercheurs internationaux. Le Pernod Ricard Fellowship vise à interroger notre relation à l'histoire et au patrimoine en lien avec des problématiques sociétales contemporaines, offrant des chemins de traverses et d'enquêtes pour inventer de nouveaux récits sur notre monde globalisé. Le Pernod Ricard Fellowship est conçu comme une plateforme de recherche artistique dédiée à l'expérimentation de modèles non-linéaires de production et de distribution des savoirs entre chercheurs, artistes contemporains, tissu associatif, institutions culturelles et le large public.

Sélectionnés par un comité artistique international de 10 membres, les 4 Pernod Ricard Fellows, issus du monde entier, seront invités en résidence pendant trois mois dans l'atelier spécialement conçu à leur intention au sein de la Villa Vassilieff. Une occasion unique pour ces artistes et chercheurs d'enrichir leur vision, de mener un travail personnel ou tout autre projet. Héritiers de l'esprit cosmopolite et convivial de l'ancien atelier, les Fellows bénéficient d'un accompagnement sur mesure fait de rencontres particulières avec des chercheurs et des professionnels de l'art, de l'accès à un riche réseau d'institutions en France et à l'étranger, telles que le Centre Pompidou (partenaire privilégié de longue date de Pernod Ricard) et de Bétonsalon - Centre d'art et de recherche) ou encore la Fondation d'entreprise Ricard, partie prenante du projet. Les Pernod Ricard Fellows profitent aussi des nombreux programmes de recherches développés par la Villa Vassilieff en collaboration avec des musées, des archives publiques et privées, des universités ou encore des écoles d'art, l'accent étant mis sur des ressources rarement explorées.

Enfin, les Fellows sont invités à participer au programme vivant d'événements se déroulant au sein de la Villa Vassilieff, où se réinventent constamment les modalités de travail, d'échanges et de production.

Pernod Ricard Fellows 2016

Andrea Ancira (commissaire et chercheuse, Mexico DF, Mexique)

Zheng Bo (artiste, Hong Kong/Pékin, Chine)

Sojung Jun (artiste, Séoul, Corée du Sud)

Ernesto Oroza (artiste, Miami, USA/La Havane, Cuba)

ACTUELLEMENT EN RESIDENCE : ANDREA ANCIRA

Teo Hernández : estallar las apariencias (*Teo Hernández : briser les apparences*) est un projet curatorial mené par Andrea Ancira et Regina Tattersfield. Encore au stade de recherche, il s'attache à examiner et exposer les archives remarquables de **Teo Hernández** (1939-1992), un artiste mexicain néo-avant-garde dont le travail a souvent été négligé par les récits historiques artistiques et filmiques. La pertinence de son travail réside dans sa nature expérimentale et interdisciplinaire, qui est largement documentée dans ses journaux et notes sur le cinéma. Ses écrits, entre la prose, la philosophie et la poésie, révèlent une recherche artistique rigoureuse autour du mouvement, de l'espace, du corps et de l'image. Teo Hernández était dévoué à une pratique d'avant-garde obstinée et rigoureuse inextricablement liée à sa vie. Il est né à Mexico où il a créé le **Centre pour la Cinématographie Expérimentale** (CEC) parmi d'autres initiatives artistiques. A partir de 1966, il a vécu et travaillé à Paris où il a fondé **MétroBarbèsRochechou Art** (1980), un collectif artistique expérimental. (...)

Ce projet tend à rendre visible le travail expérimental de cet artiste depuis une perspective totale et transversale qui évalue ses archives (films, photographies, diapositives, lettres et écrits) comme un corpus de pratiques et de pensées complet. (...) Ses archives sont actuellement conservées au **MNAM-CCI-Pompidou** et à la **Bibliothèque Kandinsky**. Cette recherche sera un élément clé pour la matérialisation du projet curatorial susmentionné, qui sera développé à partir de mars 2017 au **Centro de la Imagen** (Mexico DF). Parmi plusieurs activités avec des spécialistes sur le sujet, en plus d'un programme public et un projet éditorial, ce projet envisage une lecture contemporaine des archives de Hernández par quatre artistes mexicains.

Andrea Ancira (Mexico, 1984), est une chercheuse et curatrice indépendante basée à Mexico. Elle s'intéresse aux pratiques artistiques contemporaines expérimentales et à leurs rôles dans la formation d'identités sociales, de discours et de sensibilités. Son approche de ces pratiques, que ce soit dans le champ du son ou de l'image, s'appuie sur leur possible implication dans la conformation des idées d'utopie, de révolution et de communs. La perspective depuis laquelle elle explore ces phénomènes se nourrit de multiples cadres théoriques comme le marxisme, l'histoire des cultures et politiques contemporaines, le féminisme, les études de la décolonisation, parmi tant d'autres. Son travail a été publié sur des plateformes à la fois académiques et non-académiques. Depuis août 2014, elle fait partie de la plateforme de recherches curatoriales "Technologie, médias audiovisuels, et expérimentations artistiques" au Centro de la Imagen à Mexico DF. **Elle est la première Pernod Ricard Fellow.**

FONDATION D'ENTREPRISE RICARD

La Fondation d'entreprise Ricard s'inscrit dans le mécénat pour l'art développé par la société Ricard depuis presque vingt ans. Elle est le lieu d'émergence de toute une génération d'artistes. Elle a pour vocation de soutenir la création contemporaine française et d'en diffuser la connaissance sur le plan national et international. Situé en plein cœur de Paris, l'espace de la Fondation d'entreprise Ricard est à la fois un lieu d'expositions, de créations et de rencontres dédié à l'art dans ses expressions les plus actuelles.

Chaque année, la Fondation organise six expositions de jeunes artistes confiées à des curateurs. Lieu de parole et de diffusion, la Fondation d'entreprise Ricard accueille des conférences autour de l'art contemporain, la sociologie, la littérature, la philosophie, la performance... Elle soutient également des éditions d'artistes et des ouvrages collectifs autour de la création contemporaine.

Parmi les temps forts de l'année, le Prix Fondation d'entreprise Ricard pour l'art contemporain est décerné par un jury de collectionneurs à un des artistes les plus représentatifs de sa génération. Le prix consiste en l'achat d'une œuvre au lauréat, qui est ensuite offerte au Centre Pompidou et présentée dans ses collections permanentes. En 2014, la Fondation d'entreprise Ricard a décidé de franchir une nouvelle étape en offrant en plus au lauréat la possibilité de réaliser à l'étranger un projet personnel (vidéo, performance, installation, etc.).

C'est dans cette dynamique, qui illustre bien la proximité de la Fondation avec la jeune scène artistique française et sa conviction que celle-ci doit être encore plus visible à l'étranger, que la Fondation d'entreprise Ricard a décidé de s'engager aux côtés de la Villa Vassiliev et du Pernod Ricard Fellowship, en accompagnant étroitement ce projet dès sa naissance.

FONDATION
D'ENTREPRISE
RICARD

<http://www.fondation-entreprise-ricard.com/>

OURS

Conception éditoriale : Mélanie Bouteloup & Virginie Bobin

Auteurs : Ariella Azoulay, Ellie Armon Azoulay, Virginie Bobin, Mélanie Bouteloup, Camille Chenais, Joanna Fiduccia, Alberto Greco, Morad Montazami, Didier Schulmann, Sumeshwar Sharma

Traductions : Virginie Bobin, Francesca Devalier, Daphné Praud

Maquette et mise en page : Villa Vassilieff

Impression : Corlet

EQUIPE

Mélanie Bouteloup, directrice

Pierre Vialle, adjoint de direction, administrateur

Cyril Verde, régisseur, chargé de production et des publics

Site Villa Vassilieff

Virginie Bobin, responsable des programmes

Simon Rannou, attaché à l'administration

Daphné Praud, assistante de coordination

Camille Chenais, assistante de recherches

Ellie Armon Azoulay, assistante de recherches

Thomas Bataille, assistant régie

Denis Berger, assistant régie

Paul Pédebidau, assistant régie

Site Bétonsalon - Centre d'art et de recherche

Mélanie Mermod, responsable des programmes

Coordination des projets : *en cours de recrutement*

Julie Esmaeeli Pour, assistante chargée des publics

CONSEIL D'ADMINISTRATION DE BETONSALON

Bernard Blistène, président, directeur du Musée national d'art moderne

Marie Cozette, directrice du centre d'art La Synagogue de Delme

Mathilde Villeneuve, co-directrice des Laboratoires d'Aubervilliers

Guillaume Désanges, curateur

Laurent Le Bon, directeur du Musée Picasso

Sandra Terdjman, co-directrice de Council, co-fondatrice de la Fondation Kadist

Françoise Vergès, politologue

Christine Clerici, Présidente de l'Université Paris Diderot

Anne Hidalgo, Maire de Paris, représentée par **Jérôme Coumet**, Maire du 13ème arrondissement de Paris

Véronique Chatenay-Dolto, Directrice régionale des Affaires culturelles d'Ile-de-France – Ministère de la Culture et de la Communication

COMITE ARTISTIQUE DU PERNOD RICARD FELLOWSHIP A LA VILLA VASSILIEFF

Nikita Yingqian Cai (Curatrice en chef, Guangdong Times Museum, Guangzhou, Chine), **Antonio Eligio Fernández** (artiste et curateur indépendant, Cuba), **Sunjung Kim** (Directrice, Samuso, Séoul, Corée du sud), **Oswaldo Sanchez** (Directeur, inSite/Casa Gallina, Mexico, Mexique), **Bernard Blistène** (Directeur du musée national d'art moderne, Paris, France), **Victoria Noorthoorn** (Directrice, MAMBA, Buenos Aires, Argentine), **Bisi Silva** (Directrice, CCA, Lagos, Nigéria), **Colette Barbier** (Directrice, Fondation d'entreprise Ricard, Paris, France), **Mélanie Bouteloup** (Directrice, Bétonsalon – Centre d'art et de recherche et Villa Vassilieff, Paris, France) et **Virginie Bobin** (Chargée des programmes, Villa Vassilieff, Paris, France).

REMERCIEMENTS

Le projet de la Villa Vassilieff a été rendu possible grâce au soutien que lui ont apporté des partenaires publics et privés au premier rang desquels la Ville de Paris, la Région Ile de France ou la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques. Pernod Ricard est son Premier Mécène.

Tous les artistes et chercheurs associés, ainsi que les prêteurs de l'exposition, dont l'Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux, Ateliers Beaux Arts de la Ville de Paris (Patrick André & Antoine Pétel), Claude Bernes, Janine Bharucha, Nathan Diamant, l'Estate of Ernest Mancoba, le Centre National des Arts Plastiques, le Centre Pompidou – MNAM CCI, la Fondation Nationale des Arts-Graphiques et Plastiques, la Galerie Mikael Andersen, Adrien Goubet, Philippe Grimminger (Succession Julio Gonzàlez), Les Héritiers Matisse, l'Institut National de l'Audiovisuel (Joelle Olivier), Line Kjaer & Tina Maria Nielsen, Raymond Laboute, Marcelle Alix, Mara Minujín Studio, Anne Mathieu, Misa Shin Gallery, Musée national Picasso Paris, Nadine Nieszawer, Parra & Romerroy Gallery (& Alexander Gray Associates), Picasso Administration (Christine Pinault), Lili Reynaud Dewar, Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques..., Urban Distribution... ;

La Fondation d'entreprise Ricard (Colette Barbier, Antonia Scintilla) ;

Ainsi que Emilie Bouvard, Jean Digne, Aurélie Dorard, Ursula & Wolfgang Frei, François George, Jonathan Llense, Louis Matton, Morad Montazami, André Morin, Marlène Schaar, Catherine Sicot, Ouidade Soussi-Chiadmi...

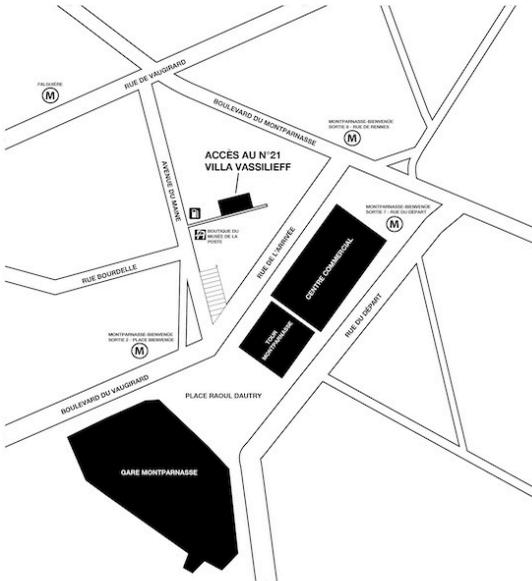
Et sans oublier l'équipe artistique qui a entièrement rénové la Villa Vassilieff : Jochen Denn, Cyril Dietrich, Angelo Aversa, Julien Crépieux, Frédéric Danos, Tom Danos, Lorraine Féline, Josquin Gouilly Frossard, Romain Hamard, Basil Ivansky, Guillaume Landron, Nicolas Muller et Capucine Vever.

INFORMATIONS PRATIQUES

Villa Marie Vassilieff
Chemin du Montparnasse
21 avenue du Maine
75015 Paris
Tél. +33.(0)1.43.25.88.32

Ouvert du mardi au samedi
de 11h à 19h

Entrée libre



Accès :

Méto Ligne 4, Arrêt Montparnasse-Bienvenüe (sortie 7 - Rue du Départ)

Méto Ligne 12, Arrêt Montparnasse-Bienvenüe (sortie 8 - Rue de Rennes)

Méto Ligne 13 ou 6, Arrêt Montparnasse-Bienvenüe (sortie 2 - Place Bienvenüe)

Méto Ligne 12, Arrêt Falguière

Bus 58, 91, 92, 94, 95, Arrêt Gare Montparnasse

Bus 28, 82, 89, 92, 96, Arrêt Place du 18 juin 1940 - Rue de l'Arrivée

Bus 89, Arrêt Maine-Vaugirard



Pernod Ricard
Mécénat



Centre
Pompidou