

17/01 VV N°13

GRATUIT FREE 18/04/2020

CREATIVE PROFESSIONAL DÉBUTS CRÉATIFS. FIN PROFESSIONNELLE. BEGINNINGS. END.

COMMISSARIAT — CURATED BY:

JULIA GARDENER

KERRY DOWNEY & JOANNA SEITZ
LORENZA LONGHI
LOU MASDURAUD
MARIA TOUMAZOU



B
CENTRE
ET DE
VILLA

—
D'ART
RECHERCHE
VASSILIEFF

2 JUNKSPACE

REM KOOLHAAS

3-5 CREATIVE BEGINNINGS.
PROFESSIONAL END.

JULIA GARDENER

9-11 SOUS SON OMBRE, À SES
PIEDS

CAMILLE CHENAIS

15 KERRY DOWNEY & JOANNA
SEITZ

JULIA GARDENER

16 LORENZA LONGHI

ÉLISE GÉRARDIN

17 LOU MASDURAUD

ÉLISE GÉRARDIN

18 MARIA TOUMAZOU

JULIA GARDENER

19-20 CRÉDITS ET PARTENAIRES

2	JUNSPACE
5-7	CREATIVE BEGINNINGS. PROFESSIONAL END.
11- 13	IN ITS SHADOW, AT ITS FEET
15	KERRY DOWNEY & JOANNA SEITZ
16	LORENZA LONGHI
17	LOU MASDURAUD
18	MARIA TOUMAZOU
19-20	CREDITS AND PARTNERS

« Le *Junkspace* est l'espace comme vacance ; il y avait jadis une relation entre le travail et les loisirs, un diktat biblique qui divisait nos semaines et organisait la vie publique. À présent nous travaillons plus dur, perdus dans un *casual Friday* sans fin [...]. Le bureau est la prochaine frontière du *Junkspace*. Depuis que l'on peut travailler à domicile, le bureau aspire au domestique ; parce qu'on a encore besoin d'une vie, il simule la ville. Le *Junkspace* fait du bureau le domicile urbain, un boudoir de réunion : les tables deviennent des sculptures, le plancher est éclairé par une lumière tamisée intime. Des cloisons monumentales, des kiosques, des mini Starbucks dans des halls intérieurs : un univers en Post-It : "mémoire d'équipe", "persistance de l'information" ; de futiles haies contre l'oubli universel de l'immémorable, l'oxymore comme ordre de mission. »

"Junkspace is space as vacation; there once was a relationship between leisure and work, a biblical dictate that divided our weeks, organized public life. Now we work harder, marooned in a never-ending casual Friday [...]. Since you can work at home, the office aspired to the domestic; because you still need a life, it simulates the city. Junkspace features the office as the urban home, a meeting-boudoir: desks become sculptures, the work-floor is lit by intimate downlights. Monumental partitions, kiosks, mini-Starbucks on interior plazas: a Post-it universe: "team memory", "information persistence"; futile hedges against the universal forgetting of the unmemorable, the oxymoron as mission statement."

Rem Koolhaas, *Junkspace*, traduit de l'anglais par Daniel Agacinski, Paris, Éditions Payot, « Manuels Payot » 2011, p.109-110

Rem Koolhaas "Junkspace", *October*, Vol. 100, Obsolescence. (Spring, 2002), p. 185-186

Il y a quelque chose d'ironique à travailler sur une exposition se focalisant sur un gratte-ciel parisien depuis New York, un centre urbain vertigineux accueillant plus de 7000 gratte-ciels. « Le petit Manhattan de Montparnasse », vu depuis le véritable Manhattan.

CREATIVE BEGINNINGS. PROFESSIONAL END.

JULIA GARDENER

Il est généralement entendu qu'un gratte-ciel est un bâtiment très grand. En architecture, le gratte-ciel est considéré comme un bâtiment d'une taille et d'une base spécifiques. C'est aussi l'immeuble que King Kong escalade dans toutes les itérations du film éponyme. En 1964, c'est l'unique sujet d'un film de huit heures d'Andy Warhol : *Empire*. En 2002, c'est toujours lui qui sert de décor au film séminal de Matthew Barney, *Cremaster 3*. *La Colonne sans fin* de Constantin Brancusi – à la fois la sculpture en chêne de deux mètres de haut datant de 1918, et sa version en acier érigée en 1937 à Târgu Jiu (Roumanie) – imite la forme et la promesse de grandeur infinie de ce genre de bâtiment. Dès 1908, Antoni Gaudí proposa un hôtel de 360 mètres de haut appelé *Hotel Attraction* pour le site qui verra ensuite l'érection des Tours Jumelles (World Trade Center), probablement les tours les plus marquantes de notre époque.

Un gratte-ciel détient une immense valeur symbolique. En tant que structure potentiellement infinie, la hauteur vertigineuse d'une tour nous rapproche littéralement du ciel, ce qui, pour certain·e·s, signifie également du paradis. Souvent comparé aux temples et palais du passé, le gratte-ciel symbolise la richesse économique, le progrès et le pouvoir. L'architecte et théoricien italien Manfredo Tafuri a, néanmoins, judicieusement noté que le gratte-ciel est à la fois l'instrument et l'expression du capitalisme. Les agissements du capitalisme sur l'espace sont toujours suivis par la gentrification, la modernisation, et la mondialisation. Ériger un gratte-ciel à Montparnasse fut un projet unique en son genre mais également un échec : il suscita l'interdiction de construire des structures similaires pendant des décennies dans la capitale. La tour Montparnasse a rapidement attiré des réactions hostiles sur les plans esthétiques, pratiques et locaux. Ce grand projet de la ville, consistant en la création d'un point lucratif culminant à Paris, a transformé le quartier en un cauchemar organisationnel qui manque d'une structure spatiale logique, d'espaces verts et qui est incapable de s'insérer dans un contexte urbain plus large. D'après un sondage de 2008 auprès des éditeur·rice·s de *Virtualtourist*, son architecture simpliste, ses larges proportions et son apparence monolithique ont valu à la tour Montparnasse la seconde place du classement des bâtiments le plus laid du monde. L'Hôtel de Ville de Boston était classé premier.

Pourtant, malgré ses nombreuses critiques, la tour a eu de multiples objectifs, fonctions et missions. À différentes périodes, elle a accueilli la chaîne d'information qatarie Al Jazeera, l'institution financière coopérative du Crédit Agricole, le conglomérat multinational d'électroménager néerlandais Philips, l'Ordre national des Architectes de France, et des espaces de coworking, le paradigme de l'économie de projet. La loterie nationale y



VUE DE LA CONSTRUCTION DE LA TOUR MONTPARNASSE, DATE ET PHOTOGRAPHE INCONNU·E·S. DROITS RÉSERVÉS.
VIEW OF THE MONTPARNASSE TOWER CONSTRUCTION, DATE AND PHOTOGRAPHER UNKNOWN. ALL RIGHTS RESERVED.

fut organisée dans les années 1980 et 1990, et deux présidents – François Mitterrand et Emmanuel Macron – y ont installé le siège de leurs campagnes électorales.

C'est quelque peu paradoxal de s'intéresser à un gratte-ciel depuis une institution dont la mission est d'assurer la mémoire d'un endroit au passé riche et dédié aux artistes. À quelques 750 mètres de la tour, les murs de la Villa Vassilieff témoignent d'une longue histoire artistique. D'abord un atelier dans les années 1900, le bâtiment se transforma en cantine pour artistes, en galerie et en musée¹ avant de devenir un lieu de résidence, de recherche et d'exposition. Dans ce contexte, la tension entre la lourde histoire de la

¹ En effet, Marie Vassilieff eut son atelier dans cet espace au début du XX^e siècle, puis ouvrit une académie et une cantine pour les artistes du quartier qui vivaient dans des conditions difficiles pendant la Première Guerre mondiale. En 1972, l'Atelier Annick Le Moine ouvra ses portes au premier étage de la Villa Vassilieff. Cette galerie fut un lieu important de la scène artistique parisienne, elle organisa de nombreuses expositions, concerts et performances. Après la mort d'Annick Le Moine en 1987, Charles Sablon reprend cet espace pour ouvrir sa propre galerie qu'il dirigera jusqu'à son décès en 1993. En 1998, le Musée du Montparnasse créé par Roger Pic et Jean-Marie Drot, reprend l'espace jusqu'à sa fermeture en 2013.

tour Montparnasse et son futur immédiat – sa rénovation de 300 millions d'euros récemment annoncée en vue des Jeux Olympiques de 2024 – offre un terrain particulièrement propice à la réflexion artistique.

L'exposition tire son nom – *Creative beginnings. Professional End.* – d'un guide Airbnb sur le quartier. Elle réunit une vidéo de Kerry Downey et Joanna Seitz, des œuvres de Maria Toumazou adaptées pour l'occasion, et de nouvelles productions de Lorenza Longhi et de Lou Masduraud. La tour Montparnasse y opère comme un emblème de la notion de « site », mais un site perçu à distance et comme un exemple d'une typologie bien plus large. À travers leurs propres perspectives et localités, les artistes interrogent la singularité et l'identité menacées par leurs propres frictions contre des structures universalisantes.

La vidéo de Kerry Downey et de Joanna Seitz explore le bureau comme un site entretenant une relation symbiotique avec le corps. La performance filmée de Jen Rosenblit interagit avec l'architecture et les objets qui s'y

trouvent pour révéler une résistance turbulente, séditieuse et déterminée contre les forces étouffantes de l'espace professionnel. Les sculptures de Maria Toumazou, elles, utilisent les résidus physiques de la culture *corporate* et mêlent ces matériaux de l'esthétique neutre du capitalisme et du consumérisme à des formes locales et lyriques. Par un processus de fabrication laborieux et artisanal, son travail interroge la manière dont des structures homogènes exercent une pression sur les identités locales. En habitant les zones de passage des deux étages, les interventions de Lorenza Longhi compliquent les déplacements dans l'espace. Ses

sérigraphies et néons jouent sur l'idée de reproduction pour évoquer des éléments spécifiques de l'espace de la Villa Vassilieff ou de celui de la tour



PIERRE JAMET, CHANTIER DE LA TOUR EN PRÉPARATION DEVANT LA GARE MONTPARNASSE, VERS 1970.
© PIERRE JAMET
PIERRE JAMET, TOWER SITE IN PREPARATION IN FRONT OF MONTPARNASSE TRAIN STATION, CIRCA 1970.
© PIERRE JAMET

Montparnasse. Se mouvant le long des murs, l'installation rhizomatique de Lou Masduraud se faufile de l'accueil – où le travail de l'équipe de la Villa Vassilieff est visible – aux bureaux de l'institution – où le travail demeure habituellement invisible – comme pour lier tous les modes excessifs du travail contemporain. L'installation *in situ* met en scène d'anciens tiroirs administratifs et un long squelette de cire, éviscérant ces deux systèmes, anatomique et architectural, pour les exposer conjointement.

Dans *Creative beginnings. Professional End.*, les artistes explorent tou·te·s leurs relations personnelles à la gentrification, à la modernisation et à la mondialisation à travers un symbole spécifique, mais universel. Si vous regardez par la fenêtre ici à Paris, vous pouvez voir la tour Montparnasse, mais si vous êtes à New York, à Nicosie, à Milan, ou à Genève, il est probable que vous voyiez un autre gratte-ciel vertigineux, pas si différent de celui-ci. Peut-être qu'à travers le ciel – à travers tou·te·s les langues, les climats et les fuseaux horaires – tous les gratte-ciels partagent un même plan horizontal au-dessus des nuages, se retrouvant yeux dans les yeux au-dessus de nous tous. Mais, alors, restons ici, près du sol – lié·e·s aux langues, climats et fuseaux horaires – pour collectivement contempler leur promesse, leur illusion, et leur force.

Traduction : Élise Gérardin

There is an irony to working on an exhibition that centres on one skyscraper in Paris when I am curating most of it from New York – a soaring urban centre and home to over 7,000 high-rise buildings. "Le petit Manhattan de Montparnasse", as seen from Manhattan proper.

A skyscraper is generally understood as a very tall building. Architecturally, it is classified as a building of specific height and support. It is also the building that King Kong climbs in every iteration of the eponymous movie. In 1964, it's the sole subject of Andy Warhol's eight hour film, *Empire*. And in 2002, it serves as the setting for Matthew Barney's seminal film, *Cremaster 3*. Constantin Brancusi's *Endless Column* – both as two-metre oak sculpture in 1918 and a public steel work in 1937 in Târgu Jiu (Romania) – mimics the building's shape and promise of infinite height. And as early as 1908, Antoni Gaudí proposed a 360 meter high hotel called *Hotel Attraction* – meant for the same site that later saw the erection of the Twin Towers, arguably the most consequential skyscrapers of our time.

A skyscraper holds immense symbolic value. As a potentially endless structure, the skyscraper's soaring height very literally brings us closer to the sky – which, to some, is also closer to heaven. Often likened to temples and palaces of the past, the skyscraper symbolizes economic wealth, progress, and power. Yet, the Italian architect and theorist Manfredo Tafuri accurately noted that the skyscraper is both the instrument and expression of capitalism. And capitalism's force on space is always shadowed by gentrification, modernization, and globalization.

A skyscraper in Montparnasse was a uniquely unsuccessful project, spurring a ban on similar structures in the city for decades in Paris. Tour Montparnasse quickly attracted severe backlash on aesthetic, practical, and local grounds. The city's grand plan of creating a moneymaking apex turned the neighbourhood into an organizational nightmare – lacking in logical spatial organization and green space, and unable to inscribe itself into the wider urban context. In a 2008 poll of editors on *Virtualtourist*, the tower's simple architecture, large proportions, and monolithic

appearance won the Tour Montparnasse second place in the awards for the ugliest building in the world. Boston City Hall won first place. Yet, despite its wide array of criticism, the tower has actually been host to a range of motivations, missions, and mandates. At various times, it has housed the Qatari news channel Al Jazeera, the cooperative financial institution Crédit Agricole, the Dutch multinational electronics conglomerate Philips, the French National Architects Council, and the paradigm of gig economy- co-working space. The national lottery was shot there in the 80s and 90s, and two presidents – François Mitterrand and Emmanuel Macron – headquartered their campaigns in the building’s offices.

There is an irony to considering a skyscraper from an institution whose mission is to uphold an area’s rich, artist driven past. Just 750 meters away from the tower, Villa Vassilieff’s quarters have a longstanding history of artistic activity. Starting as an atelier in the early 1900s, the building has acted as a canteen for artists, a gallery and a museum¹ before it becomes a space for

¹ In this space, Marie Vassilieff had her studio at the beginning of the century, and then opened an academy and a canteen for neighbouring artists who were facing hard living conditions during World War I. In 1972, the Atelier Annick Le Moine opened on Villa Vassilieff’s current first floor. This gallery organized numerous exhibitions, concerts, and performances. After Annick Le Moine’s death in 1987, Charles Sablon took over the former space to open his own gallery, which he ran until he passed away in 1993. In 1998, the Musée du Montparnasse non-profit organization created by Roger Pic and Jean-Marie Drot took over the space until 2013.

residencies, research, and exhibitions. From this setting, the tension between Tour Montparnasse’s fraught history and its impending future – the recently announced 300 million-euro refurbishment scheduled in time for the 2024 Olympic Games – provides particularly fertile ground for artistic work.

This exhibition takes its name – *Creative beginnings. Professional End.* – from an Airbnb guide about the neighbourhood. It brings together a video by Kerry Downey and Joanna Seitz, adapted work by Maria Toumazou, and new commissions by Lorenza Longhi and Lou Masduraud. The Tour Montparnasse operates as an emblem of ‘site’ – but one that is perceived from a distance

and only as one version of a broader typology. Through their own lens and locations, every artist contemplates threatened specificity and identity in a friction against universalizing structures.

Downey and Seitz’s video explores the office as a site that has a symbiotic relationship with the body. Jen Rosenblit’s filmed performance interacts with the architecture and the objects within it to reveal a rowdy, riotous, and resolute resistance against the stifling forces of professionalized space. Next to this, Toumazou’s sculptures take the physical residue of corporate culture to materially blend capitalist, consumerist aesthetics with local, lyrical forms. Through laborious and artisanal processes, her work investigates how homogenous structures push up against distinct locality. Inhabiting zones of passage across both floors, Longhi’s interventions complicate the experience of moving through space.

Her screen-prints and neons rely on reproduction to refer to specific elements of the space of display at Villa Vassilieff



VUE DE L'ALLÉE DU 21 AVENUE DU MAINE, DATE ET PHOTOGRAPHE INCONNU. E.S. DROITS RÉSERVÉS. ARCHIVES DE LA GALERIE CHARLES SABLON
VIEW OF THE 21 AVENUE DU MAINE ALLEY, DATE AND PHOTOGRAPHER UNKNOWN. ALL RIGHTS RESERVED. ARCHIVES OF THE CHARLES SABLON GALLERY

or the space of reference at Tour Montparnasse. Moving along the walls, Masduraud's rhizomatic design snakes its way from the reception, where work is perpetually visible, to the institution's office, where work is habitually invisible, to bind together the all-consuming modes of contemporary labour. The in-situ installation employs discarded drawers and a long wax skeleton, gutting out an anatomical and structural support system before putting both on shared display.

Together, the artists in *Creative beginnings. Professional End.* explore their specific investments into gentrification, modernization, and globalization through a distinct, but universal, symbol. If you look out the window here in Paris, you can see the Tour Montparnasse – but if you are in New York, or in Nicosia, or in Milan, or in Geneva, you are likely to see another soaring skyscraper not unlike this one. Maybe across the sky – across all the languages and the climates and the time zones – all the skyscrapers share some horizontal plane above the clouds, seeing eye to eye above us all. But then let us stay here, low on the ground – bound to the languages and the climates and the time zones – to collectively contemplate their promise, their illusion, and their might.



VUE DE LA TOUR MONTPARNASSE PAR LA FENÊTRE DE LA VILLA VASSILIEFF. PHOTOGRAPHIE : CAMILLE CHENAIS
VIEW OF THE MONTPARNASSE TOWER FROM THE VILLA VASSILIEFF WINDOW. PHOTOGRAPHY: CAMILLE CHENAIS.

SOUS SON OMBRE, À CAMILLE CHENAIS SES PIEDS

Du bureau où j'écris ce texte, j'ai une vue en contre plongée sur sa façade en verre fumé ponctuée par les lumières orangées qui s'échappent de

certaines fenêtres. La tour se détache sur un ciel bleu hivernal au-dessus des toits de la petite allée dans laquelle est située la Villa Vassilievff. Ces deux bâtiments tranchent de manière presque comique, ils forment des sortes d'emblèmes un peu absurdes de l'hétérogénéité de ce quartier.

Notre allée est le symbole d'une architecture prolétaire tout en horizontalité, construite de bric et de broc avec les restes des édifices éphémères de l'Exposition universelle de 1900. Elle est pleine de trous, de fuites et d'impensés ; elle fut construite rapidement pour des gens dont on se fichait alors un peu. La tour Montparnasse est, elle, un joyau des Trente Glorieuses. Elle devait faire rentrer la France dans la modernité, elle est toute en verticalité.

Depuis que nous travaillons avec Julia sur ce projet d'exposition, je m'interroge de plus en plus souvent sur ce qui fait *site* dans le quartier de Montparnasse, sans doute un des plus mal-aimés de Paris. Je crois que c'est cet entrechoquement d'époques composé de restes d'un Paris bohème muséifié du début du siècle – avec ces cafés refaits à neuf, fixés dans une nostalgie clinquante faussement pittoresque pensée pour les touristes du monde entier, ainsi que notre allée ayant presque survécu par hasard aux « rénovations »¹ du quartier – et ces architectures minérales des années 1950, 60 et 70, restes des rêves de grandeur de nos anciens gouvernements qui voulaient faire de Paris un centre économique tertiaire mondial, « la capitale de l'Europe »².

La tour s'élève dans cet écosystème étrange au-dessus d'une large dalle. Elle est la partie la plus visible d'un projet de réaménagement du quartier bien plus complexe. En 1956, la décision est prise de reconstruire une nouvelle gare à Montparnasse pour répondre aux flux de voyageur·euse·s de plus en plus nombreux·euses. Ce projet libère beaucoup d'hectares, et entraîne la mise en place de l'opération Maine-Montparnasse consistant en la création d'un pôle de développement comprenant la construction d'un ensemble de bureaux, d'un centre commercial, de logements et d'une tour. Ces bâtiments sont tous sortis de terre entre 1959 et 1974, quinze ans de travaux intenses où l'on a détruit beaucoup et creusé des trous béants dans le sol. Cet aménagement fut complexe et marqué « par des divergences de l'État, la Ville de Paris, la SNCF, les architectes, les promoteurs, et par la convergence de programmes contradictoires »³. La répartition spatiale est en effet compliquée, il faut faire tenir dans le même puzzle des bâtiments liés à la mobilité, au tertiaire, à l'habitat, au commerce, à l'hôtellerie ; il faut répondre à des besoins qui s'opposent, ceux des voyageur·euse·s de la gare, des employé·e·s de la tour, des habitant·e·s. Ce plan matérialise alors à Paris le capitalisme, la privatisation des villes et de leurs urbanités dans son sol même. Lorsqu'on sort de la gare, on traverse sans s'en rendre compte des espaces privés puis publics qui s'entremêlent comme un feuilletage, on traverse une gare, une dalle, un centre commercial puis une rue, où les règles et les surveillances – caméras, vigiles – sont différentes.

Revenons à la tour. À son inauguration, le 18 juin 1973, elle est la plus haute tour d'Europe occidentale. Elle mesure 210 mètres (59 étages, 25 ascenseurs), pèse 250 000 tonnes, aligne 40 000 m² de façades (7 200 fenêtres en verre fumé). 250 femmes et hommes de ménage l'entretiennent,

¹ « En français, le mot "rénovation" a en urbanisme un sens très différent de celui du langage courant : la rénovation urbaine commence par la démolition de la totalité (ou d'une part importante) des immeubles existants, pour laisser la place à de nouvelles constructions. » dans Maurice Blanc, « La rénovation urbaine : démolition ou patrimonialisation ? », *Le Monde des Idées*, 11 juin 2013, consulté le 11 décembre 2019, <https://laviedesidees.fr/La-renovation-urbaine-demolition.html>.

² Edgard Pisani à propos du projet de la tour : « Je suis un Européen convaincu, et comme moi, les Européens veulent que Paris soit la capitale de l'Europe, c'est son destin d'être un point de rencontre à l'échelle du Continent, il faut tout mettre en œuvre pour y parvenir, sinon cela se passera ailleurs et nous n'aurons que nos yeux pour pleurer ! » dans Sylvie Andreu et Michèle Leloup, *La Tour Montparnasse 1973-2013*, Paris, Éditions de la Martinière, 2013, p.42

³ Virginie Picon-Lefebvre citée dans Sylvie Andreu et Michèle Leloup, *La Tour Montparnasse 1973-2013*, op.cit., p.12

7 employé·e·s sont engagé·e·s pour réparer ses néons, 7 000 salarié·e·s travaillent tous les jours dans ses alvéoles. Ses fondations descendent à 70 mètres sous terre, elles s'enfoncent dans les gravats de tout ce qui a été détruit pour l'ériger. Les entrepôts, les habitations vernaculaires à un étage conçues en parcelles, les ateliers d'artistes et d'artisans, les ruelles. À l'époque, on déclare que ce qui est détruit n'a pas d'importance, on parle de reconquête de Paris, sur les îlots insalubres, sur les espaces « insuffisamment occupés »⁴, sur les pauvres, les précaires, les marginaux. Le

⁴ Conférence de presse d'Émile Pelletier, préfet de la Seine et de Pierre Sudreau commissaire à la Construction et à l'Urbanisme de la région parisienne en 1956 : « Il ne s'agit pas seulement d'éradiquer les fameux îlots insalubres dont on parle depuis 1918, mais également ceux insuffisamment occupés pour que s'impose la reconquête du sol. » dans Sylvie Andreu et Michèle Leloup, *La Tour Montparnasse 1973-2013*, op.cit., p.33

⁵ Michel Debré cité dans *Ibid.*, p.44

langage des autorités est martial : « Le sort fait à la capitale est inacceptable, il faut la moderniser à marches forcées. »⁵ Cette rénovation à trois mots d'ordre : l'hygiénisme, une croyance sans faille dans le progrès et le modernisme, et une méfiance (voire un mépris) pour les classes populaires qu'il faudrait domestiquer. Le 16 mai 1960, un arrêté préfectoral autorise le déclassement des rues Vandamme, du Moulin du Beurre, Perceval, Bourgeois et Jean Zay (soient 37 000 mètres carrés). Dans le langage juridique policé français, déclasser veut dire supprimer, détruire, rayer de la carte. Se met en place au nom du progrès social, une politique de la table rase, de gentrification forcée qui fait disparaître des quartiers populaires ainsi que leurs habitant·e·s et leurs habitudes. Pour certain·e·s être reloger dans une habitation moderne (avec chauffage et eau à tous les étages) est un progrès. Pour d'autres, c'est un déracinement qui provoque des traumatismes profonds et durables. Dans tous les cas, cela marque une volonté de contrôler la localisation et la distribution des classes populaires dans la ville et leurs manières de s'approprier leur quartier. « Le remplacement de réalités complexes par des réalités simplistes est la clé de mentalité de la gentrification. Les quartiers mixtes deviennent homogènes. Dans les quartiers mixtes, de nombreuses perspectives convergent au même moment, dans un même temps et se confrontent les unes aux autres, générant simultanément autant de

⁶ Sarah Schulman, *La Gentrification des esprits* traduit de l'anglais par Émilie Notéris, Paris, Éditions B42, « Collection Culture », 2018, p.39

⁷ Louis Chevalier cité dans Frédéric Joignot, « La tour Montparnasse, la mal-aimée, va faire peau neuve », *Le Monde*, 8 septembre 2018, consulté le 14 décembre 2019. https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/09/08/la-tour-montparnasse-la-mal-aimée-va-faire-peau-neuve_5352079_3232.html

⁸ Richard Escoffier cité dans *Ibid.*

⁹ Frédéric Joignot, « La tour Montparnasse, la mal-aimée, va faire peau neuve », op.cit.

¹⁰ François Loyer cité dans Sylvie Andreu et Michèle Leloup, *La Tour Montparnasse 1973-2013*, op.cit., p.68

¹¹ Philippe Trétiack cité dans *Ibid.*, p.126

¹² Aujourd'hui cette loi a été amendée et la hauteur maximum possible de construction en intramuros est 160m, la hauteur du nouveau tribunal de Paris.

¹³ Interview de Nathalie Kosciusko-Morizet par *Le Journal du Dimanche*, 28 janvier 2014, consultée le 14 décembre 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=5-DnYjWzk2E>

¹⁴ Frédéric Joignot, « La tour Montparnasse, la mal-aimée, va faire peau neuve », op.cit.

réflexions publiques. Une multitudes de langues, de cultures, d'expériences sociales et raciales sont réunies dans un même bloc, dans les mêmes immeubles. Les quartiers homogènes effacent cette dynamique et sont beaucoup plus vulnérables au renforcement d'une pensée conforme. »⁶

Malgré ce qu'elle symbolise, j'aime bien cette tour, je la trouve à la fois comique et courageuse. Elle tranche seule dans le ciel de Paris, elle survit aux critiques et aux insultes : « la vilaine »⁷, « la veuve noire »⁸, « la balafre »⁹, « le gros pâté »¹⁰, « le doigt jauni par la nicotine »¹¹. Dès sa construction, elle fit scandale.

En 1975, comme pour empêcher qu'elle se reproduise dans le ciel de Paris, la municipalité interdit les constructions de plus de sept étages¹². De nombreux candidat·e·s à la mairie de Paris ont inscrit sur leurs programmes la volonté de la « faire disparaître »¹³. Mais, plutôt que la détruire – le coût estimé d'une telle action est d'un milliard d'euros – ses propriétaires (les 300 copropriétaires de l'Ensemble immobilier Tour Maine-Montparnasse) ont finalement décidé de l'orner d'une nouvelle parure, de la « métamorphoser », de la rendre « plus limpide »¹⁴. Elle sera plus verte, plus écologique, plus transparente. Encore une fois, ce projet architectural semble pensé comme un îlot moderne un peu hors sol « naviguant sur la mer du parcellaire des faubourgs du XV^{ème} arrondissement »¹⁵

et répondant avant tout à des visées commerciales et touristiques (restaurants, cafés, hôtel). Nous sommes encore très loin du droit à la ville théorisé par Henri Lefebvre. Ce droit collectif de produire et de gérer la ville qui oppose la propriété d'usage à la propriété privée lucrative et remet en cause le pouvoir des propriétaires, des promoteurs et celui des élu·e·s au profit d'un pouvoir collectif direct, celui des habitant·e·s. « N'est-il pas clair que la participation réelle et active porte déjà un nom ? Elle se nomme *autogestion*. »¹⁶

¹⁵ Virginie Lefebvre, *Paris – Ville moderne : Maine-Montparnasse et La Défense 1950–1975*, Paris, Norma Éditions, 2003, p.206

¹⁶ Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Paris, Éditions Economica, collection « Anthropologie », 3e édition, 2009, p. 94

IN ITS SHADOW, AT ITS FEET

CAMILLE CHENAIS

From the office where I am writing this text I have a direct view of its smoked glass facade, speckled with orange lights which stream out of some of its windows. The tower stands out against the blue winter sky, above the roofs of the small alley where Villa Vassilieff is situated. These two buildings differ from one another to an almost comical extent, like absurd emblems of this neighborhood's heterogeneity.

Our alley is an example of horizontal proletarian architecture, built haphazardly from the remnants of the temporary constructions of the 1900 World Fair. It is full of holes, leaks, and missing parts; built rapidly for people who were not considered very important. The Montparnasse tower is a jewel of the Trente Glorieuses, the prosperous post-war years. Planned top-down and reaching up to the sky, it was built to bring France into the modern world.

Since we started working on this exhibition with Julia, I have been thinking more and more about what makes the Montparnasse neighborhood distinctive, without a doubt one of the least loved areas of Paris. I think it is the way the neighborhood cobbles together different eras. On the one hand, there are the preserved remnants of the bohemian Paris of the start of the last century; the renovated cafés which keep alive a tacky and quaint sense of nostalgia for the benefit of the tourists who come from all over the world, and our alley which almost by chance managed to survive the neighborhood's repeated "renovations"¹.

On the other hand, there are the glass-and-concrete constructions of the 1950s, '60s, and '70s, relics of the dreams of greatness of former governments who wanted to make Paris a global economic center for the service industry, the "capital of Europe"².

The Tower rises out of this strange ecosystem, above a large esplanade. It is the most visible element of a much more complex plan to redevelop the neighborhood. In 1956, plans to construct a new train station at Montparnasse were announced, to cope with increasing volumes of passengers. This project freed up a large amount of space for development and led to the elaboration of the Maine-Montparnasse project, which would include the construction of offices, a shopping center, housing, and a tower. These buildings were constructed

¹ "In French, the word "renovation" has a different meaning in urbanism and everyday speech: urban "renovation" means demolishing all existing buildings, or a large proportion of existing buildings, to create space for new construction." in Maurice Blanc, « La rénovation urbaine : démolition ou patrimonialisation ? », *Le Monde des Idées*, June 11, 2013, accessed on December 11, 2019. <https://laviedesidees.fr/La-renovation-urbaine-demolition.html>.

² On plans to build the Tower, Edgard Pisani commented: "I am a committed European, and like me, all Europeans want Paris to be the capital of Europe. It is Paris's destiny to be the continent's meeting-place, and we should do everything necessary to make this a reality. Otherwise somewhere else will seize the opportunity, and we will be devastated!" in Sylvie Andreu and Michèle Leloup, *La Tour Montparnasse 1973–2013*, Paris, Éditions de la Martinière, 2013, p.42

between 1959 and 1974, over 15 years of intensive work which involved large-scale demolition and the sinking of large and cavernous holes into the ground. The planning process was complicated, marked by "differences of opinion between the state, the city of Paris, the SNCF, the architects, and the private developers, and competition between conflicting visions"³. Dividing up the space to find room for buildings dedi-

³ Virginie Picon-Lefebvre quoted in Sylvie Andreu and Michèle Leloup, *La Tour Montparnasse 1973-2013*, op.cit., p.12

cated to transport, business, housing, retail, and hospitality proved difficult. The competing needs of passengers using the train station, employees working in the tower, and residents needed to be taken into account. The project gave capitalism a tangible form in Paris, anchoring the privatization of the city and of metropolitan life in the city's urban fabric. Unbeknownst to them, travelers leaving the train station move through private and public spaces which are jumbled together like foliage, passing through a train station, an esplanade, a shopping center, and a street, each of which has its own rules, forms of surveillance, guards, and security cameras.

Let's return to the tower. When it was opened, on June 18, 1973, it was the tallest building in Western Europe. It is 210 meters high (59 floors, 25 elevators), weighs 250,000 metric tonnes, has a facade of 40,000 square meters (7,200 smoked glass windows). 250 housekeeping staff maintain it, 7 employees are responsible for repairing its neon lights, 7,000 people work in its offices every day. Its foundations extend 70 meters below the ground, sunk into the rubble of the buildings that were destroyed to enable its construction; the warehouses, the single-storey vernacular houses built on small plots of land, the artists' and artisans' studios, the alleyways. At the time, officials said that everything that was destroyed had no importance. They talked about the "reconquest" of Paris from slums "insufficiently occupied"⁴

⁴ Press conference with Émile Pelletier, prefect of the Seine and Pierre Sudreau, commissioner for construction and city planning of the region of Paris in 1956: "It is not only a question of eradicating the notoriously unhealthy urban islands we have been talking about since 1918, but also the areas insufficiently occupied to justify for a reconquest of those grounds." in Sylvie Andreu and Michèle Leloup, *La Tour Montparnasse 1973-2013*, op.cit., p.33

⁵ Michel Debré quoted in *Ibid.*, p.44

spaces, the poor, the precarious, and the marginalized. The authorities used warlike language: "The state of the capital is unacceptable, and all necessary measures must be taken to modernize it."⁵ This modernization process had three watchwords: public health, an unquestioned faith in progress and modernity, and distrust, or even disdain, for the urban working classes who would have to be brought under control. On May 16, 1960, a prefectoral decree authorized the rezoning of rue Vandamme, rue du Moulin du Beurre, rue Perceval, rue Bourgeois, and rue Jean Zay (37,000 square meters). The euphemistic French legal term rezoning (*déclassement*) really meant destroying these areas; wiping them out, and erasing them from the map. A policy of bulldozing and forced gentrification was implemented in the name of social progress, leading to the destruction of working-class neighborhoods and the disappearance of their inhabitants and ways of life. For some, being rehoused in modern buildings with central heating and running water on every floor felt like progress. For others, it was a violent uprooting which caused deep and lasting trauma. In

either case, it demonstrated the authorities' desire to control the spread of working-class people in the city, as well as the ways they interacted with their neighborhoods. "Key to the gentrification mentality is the replacement of complex realities with simplistic ones. Mixed neighborhoods become homogenous. Mixed neighborhoods create public simultaneous thinking, many perspectives converging on the same moment at the same time, in front of each other. Many languages, many cultures, many racial and class experiences take place on the same block, in the same buildings. Homogenous neighborhoods erase this dynamic, and are much more vulnerable to enforcement of conformity."⁶

Despite all that it symbolizes, I like this tower, which I find both comical and daring. It stands out alone in the Paris skyline, indifferent to insults and criticisms of people who call it "the ugly one" (*la vilaine*⁷), "the black widow" (*la veuve noire*⁸), "the scar" (*balafre*⁹), "the big blotch" (*gros pâté*¹⁰), "the finger yellowed by nicotine" (*doigt jauni par la nicotine*¹¹). Ever since its construction, it has caused controversy. To prevent anything else like it appearing in the Paris sky, in 1975 the city council banned the construction of buildings taller than seven stories¹². Several candidates for mayor of Paris have included in their electoral manifestos plans to make the Tower "disappear"¹³. However, rather than destroying it - which would cost an estimated billion euro - its owners (the 300 co-owners of the Tour Maine-Montparnasse property complex) have instead decided to redecorate it, to "transform" it, and make it "clearer"¹⁴. It will be greener, more ecological, and more transparent. Yet again, this architectural plan seems to envision an unrooted island of modernity "at sail upon the historical seas of the 15th arrondissement"¹⁵, and answers above all to the imperatives of commerce and tourism, of restaurants, cafés, and hotels. The "right to the city" theorized by Henri Lefebvre still seems very far away. Lefebvre's collective right to create and govern the city opposes property, as defined by usage, with private property aimed at turning a profit. It questions the power of property owners, developers, and elected officials and instead advocates the direct collective power of the city's inhabitants. "Is it not clear that genuine and active participation has already been given a name? This name is *self-governance*."¹⁶

⁶ Sarah Schulman, *The Gentrification of the Mind*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2012, p.53

⁷ Louis Chevalier quoted in Frédéric Joignot, « La tour Montparnasse, la mal-aimée, va faire peau neuve », *Le Monde*, September 8, 2018, accessed on December 14, 2019. https://www.lemonde.fr/idees/article/2018/09/08/la-tour-montparnasse-la-mal-aimée-va-faire-peau-neuve_5352079_3232.html

⁸ Richard Escoffier quoted in *Ibid.*

⁹ Frédéric Joignot, « La tour Montparnasse, la mal-aimée, va faire peau neuve », *op.cit.*

¹⁰ François Loyer quoted in Sylvie Andreu and Michèle Leloup, *La Tour Montparnasse 1973-2013*, *op.cit.*, p.68

¹¹ Philippe Trétiack quoted in *Ibid.*, p.126

¹² Today this law has been amended and the maximum possible height for a building in Paris is 160 meters, the height of the new Tribunal de Paris.

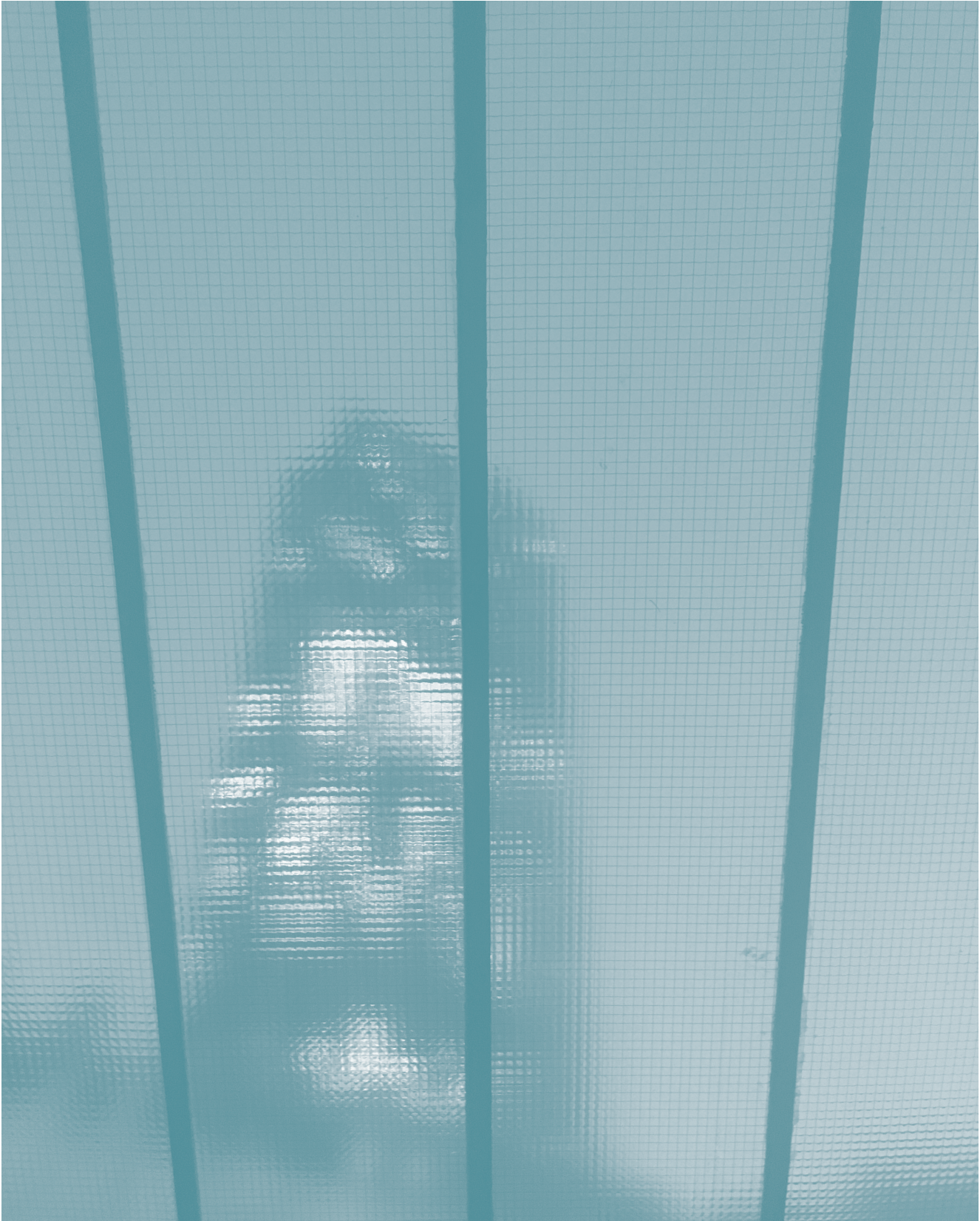
¹³ Interview of Nathalie Kosciusko-Morizet by *Le Journal du Dimanche*, January 28, 2014, accessed on December 14, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=5-DnYjWzk2E>

¹⁴ Frédéric Joignot, « La tour Montparnasse, la mal-aimée, va faire peau neuve », *op.cit.*

¹⁵ Virginie Lefebvre, *Paris - Ville moderne : Maine-Montparnasse et La Défense 1950-1975*, Paris, Norma Éditions, 2003, p.206

¹⁶ Henri Lefebvre, *Le droit à la ville*, Paris, Éditions Economica, collection "Anthropologie", Third Edition, 2009, p. 94

Translation: Michael Angland



VUE DE LA TOUR MONTPARNASSE PAR LA FENÊTRE DE LA VILLA VASSILIEFF. PHOTOGRAPHIE : CAMILLE CHENAIS
VIEW OF THE MONTPARNASSE TOWER FROM THE VILLA VASSILIEFF WINDOW. PHOTOGRAPHY: CAMILLE CHENAIS.

Kerry Downey et Joanna Seitz ont tourné *To Do List* dans un espace de bureau à moitié en ruine, près de Port Authority à New York. Dans-

KERRY JOANNA

DOWNEY & SEITZ

JULIA GARDENER

cette vidéo, la performeuse Jen Rosenblit oscille entre mouvements ordonnés et spontanés pour interagir avec l'espace qui l'entoure. Ce dernier est particulièrement peu inspirant. L'open space est souvent considéré comme l'incarnation du travail mondialisé. Spatialement, c'est un moyen pour arriver à une fin. Même lorsqu'il est utilisé en sa pleine capacité, c'est un endroit qui offre peu de reconnaissance aux travailleur·euse·s qui s'y trouvent. Mais abandonné et dépourvu de sa fonction lucrative, l'espace est si insignifiant que, de manière prévisible, nous l'oublions complètement. L'urbanisme du néolibéralisme ne laisse pas derrière lui des pyramides, mais de tristes et fades structures beiges. Le bureau est une ruine en soi, avant même de tomber dans la désuétude.

Dans cet espace entre en scène l'ennui palpable de Rosenblit. Comme des reliques triviales, les objets qu'elle y trouve sont insignifiants – des gants de vaisselle, des ventilateurs carrés, des sacs en papier, un humidificateur. Coincée dans l'espace terne et vide, elle s'occupe avec des tâches physiques en apparence inutiles. Elle se balance avec la lampe fluorescente, renverse les étagères, et roule sur les bureaux ou les chaises pivotantes.

Le désir de créer une relation entre l'espace et le corps se ressent particulièrement dans ses mouvements les plus exigeants – quand elle frotte, donne un coup de pied, lèche, martèle. Pourtant, même lorsque Jen Rosenblit se confronte à la caméra par ces gestes, celle-ci ne la suit pas nécessairement – quand elle grimpe et tombe, elle est hors champ. Si l'appareil est son seul public, c'est un public indifférent. Son ennui croissant se transforme en frustration. Progressivement, sa performativité signale un besoin d'attention, de sollicitude, de reconnaissance. À travers la performance de Rosenblit, l'œuvre de Downey et Seitz révèle le combat entre les structures hégémoniques et l'individualité qu'elles répriment – et comment le corps peut résister, et résistera.

Kerry Downey and Joanna Seitz locate their video – *To Do List* – in the partial ruins of an office space near Port Authority in New York. In it, the performer Jen Rosenblit goes between directed and spontaneous movements to interact with the space that surrounds her. But the space that surrounds her is particularly uninspiring. The open plan office is often thought of as the epitome of a global workspace. Spatially, it is a means to an end. Even when it is being worked to its full capacity, it is a place that offers little back to the workers within it. However, when it is abandoned and devoid of its moneymaking function, unremarkable turns into supremely, if not expectantly, forgettable. Neoliberalist urbanism doesn't leave behind pyramids, but sad, stale, beige structures. The office space is a ruin of itself long before it falls into desuetude. Queue Rosenblit's palpable boredom. Like trivial relics, the objects that she finds in the space are unremarkable – washing up gloves, box fans, paper bags, a humidifier. Stuck in the drab, empty space, she fills time with seemingly pointless physical tasks.

She sways with the fluorescent lamp, knocks down shelves, and rolls off of desks and swivel chairs. The desire to forge a relationship between the space and the body is particularly felt in her more exerting movements– rubbing, kicking, licking, pounding. Yet even when Jen Rosenblit confronts the camera with these gestures, the camera doesn't necessarily follow her – when she climbs up or falls down, she is out of frame. If the apparatus is her only audience, it is an indifferent viewer. Her mounting ennui turns into frustration. Increasingly, the performativity signals a need for attention, for acknowledgment, for recognition. Through Rosenblit's performance, Downey's and Seitz's work reveals the struggle between hegemonic structures and the individuality they can smother – and how the body can, and will, push back.



KERRY DOWNEY & JOANNA SEITZ, *TO DO LIST*, 2012–2014. COURTESY DES ARTISTES.
KERRY DOWNEY & JOANNA SEITZ, *TO DO LIST*, 2012–2014. COURTESY OF THE ARTISTS.

Le résultat d'une technique imprécise et improvisée ; ses œuvres ressemblent à des panneaux d'affichage, rehaussés de slogans et ponctués de références. Les mots, au premier abord absurdes, sont bien souvent tirés de matériaux publicitaires ou de vieux magazines. Ici, « à défaut d'être belle » reprend le titre d'un article de journal décrivant les aménagements de la gare, et plus largement, du quartier de Montparnasse dans les années 1960.

Des néons, à première vue identiques à ceux de la Villa Vassilieff, sont fixés au mur. Ils sont en réalité formés de deux moitiés d'un néon sectionné, ressoudées ensemble. En reproduisant des objets standardisés, devenus presque invisibles par leur omniprésence, avec des techniques à la fois bancales et artisanales, Lorenza Longhi en contredit la neutralité et la normalité. De la même manière, l'artiste adopte la technique de la sérigraphie, utilisée pour créer à l'infini des copies identiques d'une image. Ses sérigraphies sont le résultat d'une technique imprécise et improvisée ; ses œuvres ressemblent à des panneaux d'affichage, rehaussés de slogans et ponctués de références. Les mots, au premier abord absurdes, sont bien souvent tirés de matériaux publicitaires ou de vieux magazines. Ici, « à défaut d'être belle » reprend le titre d'un article de journal décrivant les aménagements de la gare, et plus largement, du quartier de Montparnasse dans les années 1960.

LORENZA LONGHI VUE DE L'EXPOSITION VISUAL HELL, NEW LOCATION 2019, FANTA-MLN., MILAN. COURTESY DE L'ARTISTE ET FANTA-MLN, IMAGE : ROBERTO MAROSSI
LORENZA LONGHI, INSTALLATION VIEW OF THE EXHIBITION VISUAL HELL, NEW LOCATION, 2019, FANTA-MLN, MILAN. COURTESY OF THE ARTIST AND FANTA-MLN, IMAGE : ROBERTO MAROSSI

The works of Lorenza Longhi effortlessly blend into the environment of Villa Vassilieff. The artist has chosen to position them in places of transit and passage: above the front desk and the bar, around the staircase, and between the two rooms upstairs. In her work, she articulates a reflection on the arrangement of space – either professional or artistic – and on the functional aesthetics of corporations and institutions. The large rectangular panels cut out of plastic film that punctuate the exhibition galleries echo the glass walls of contemporary offices and museums. Around the staircase, a plastic tarp obscures the outside view for the ascending or descending visitors: it mimics both the popular modular folding screens of the 1950s and the dizzying verticality of the Tour Montparnasse, which one can see through the windows. Neons are fixed on the wall. Though they are seemingly identical to those of Villa Vassilieff, each one of them is actually composed of two halves of a sectioned neon that have been welded back together. By reproducing standardized objects – which are so present that they have almost become invisible – with techniques that are both wobbly and artisanal, Longhi contradicts their neutrality and their normality. In the same way, she adopts the silk-printing technique, used to endlessly create identical copies of an image. Longhi's screen prints result from an improvised and unsteady procedure; her works resemble billboards, with various slogans and dotted references. The words, seemingly nonsensical at first glance, are often taken from publicity materials or old magazines. Here, "à défaut d'être belle" ("if not beautiful"), repeats the title of a newspaper article describing the development of the nearby train station, and more widely, of the neighborhood of Montparnasse in the 1960s.

LOU MASDURAUD

ÉLISE GÉRARDIN

L'installation de Lou Masduraud serpente dans la Villa Vassilieff. Une fine sculpture en cire synthétique aux tournants et retournements multiples traverse l'espace d'exposition, se forme contre son architecture, s'enroule autour de meubles administratifs et s'immisce parfois même dans leurs entrailles. Salle après salle, cette sculpture continue sa progression, accompagnant ainsi le visiteur·euse dans son parcours de l'exposition. Pensée comme un réseau rhizomique, l'œuvre peut s'apparenter à une machinerie obscure ou à un squelette dont les os auraient été mis bout à bout.

Si l'artiste considère la tour Montparnasse comme l'un des symboles parisiens de l'évolution du travail et de ses échecs, son installation s'inscrit dans le contexte historique et social de son lieu d'exposition. Certains objets de l'installation appartiennent à la Villa Vassilieff, comme ces documents d'archive faisant référence au passé du lieu ; tandis que d'autres éléments, plus énigmatiques, renvoient à l'aménagement et l'accoutrement professionnels génériques. Ces ressemblances et références à l'appareillage du travail traduisent les préoccupations de l'artiste : les effets que l'emploi – dans ses déclinaisons modernes et de manière presque invisible – produit sur les esprits et les corps. Une grande partie de l'œuvre demeure d'ailleurs insaisissable – cachée dans les tiroirs, derrière les murs, dans les bureaux de l'institution – à l'instar des faces dissimulées du travail qui a su s'infiltrer pernicieusement partout dans notre époque néo-libérale. L'artiste s'attache ici à rendre visible l'intégration de cette idéologie dans la physicalité des espaces de bureau, et à révéler l'architecture de la violence de nos systèmes économiques.

Lou Masduraud's installation sprawlingly unfolds through the space of Villa Vassilieff. A thin sculpture made out of synthetic wax with multiple twists and turns, it goes through the exhibition space, shapes itself against its walls, surrounds pieces of administrative furniture and, sometimes, finds its way inside of it. Room after room, this sculpture moves through the space together with the visitors. Conceived as a rhizomatic network, the work can resemble an obscure machine or a skeleton whose parts were lined up bone to bone.

If the artist considers the Montparnasse Tower to be one of the Parisian symbols of the evolution of work and its failures, her installation fits into the historical and social context of its place of exhibition. Certain objects of the installation actually belong to Villa Vassilieff, such as those archival documents which refer to the rich past of this site. Other enigmatic elements invoke quintessential generic workplace furniture or professional attire. These resemblances and references to the apparatus of labor reflect the artist's chief concerns: the effects that employment, in its modern declinations and in an almost invisible way, inflects both minds and bodies. A large part of the sculpture remains invisible, hidden in the drawers, concealed behind the walls, and buried in the institution's offices – just like the hidden aspects of work, which have perniciously infiltrated our world in the era of neo-liberalism. The artist attempts to render visible the embedment of this ideology of labor in the construction of office spaces and to reveal the architecture of violence in our economic systems.



LOU MASDURAUD, *BUREAU DES PLEURS*, 2019, BIENNALE DE LYON, COURTESY DE L'ARTISTE.
LOU MASDURAUD, *BUREAU DES PLEURS*, 2019, LYON BIENNALE, COURTESY OF THE ARTIST.

capitalisme sur les industries traditionnelles. Son intérêt pour Chypre en tant que territoire où l'histoire locale entre en collision avec l'industrie mondiale la mène à questionner la culture contemporaine du travail. Les œuvres de l'exposition prennent toutes racines dans cette réflexion sur les conséquences de cette collision.

Sur le sol, une forme imitant une partie d'une fontaine conçue par Zaha Hadid pour la ville natale de l'artiste est recouverte de sacs en plastique faisant l'effet d'une bâche. Le fait de recouvrir l'œuvre d'une architecte-star avec des sacs de course du Cyprus Handicraft Centre repassés et fondus, permet d'abstraire une typologie universalisante sous un matériau local. Perpétuellement en attente de sa propre révélation, l'œuvre est comme suspendue dans son processus de production, exhibant le moment de sa construction, et associant ainsi un sentiment d'étrangeté à une immobilité durable.

Sur les murs, des peintures sur cuivre sont construites à partir de débris de la culture d'entreprise qui sont repensés, retravaillés et réorganisés. Des pièces de monnaie, un stylo, un Touche Éclat (illuminateur de teint de la marque Yves Saint Laurent), et un coupe-papier sont aplatis, étendus et collés à l'intérieur d'un cadre. Toumazou tord et brise les objets produits en masse par des gestes artisanaux. Des signes d'individualité s'affirment physiquement sur la surface des objets standardisés façonnés pour côtoyer des coups de peinture.

Des paires de lunettes assemblées en un collier – objet déjà inhabituel – semblent encore plus irrationnelles montées sur une planche de bois. Passant de lunettes à collier puis à sculpture, la trajectoire de l'objet nie progressivement son objectif pratique. Cette renégociation de catégorie – d'outil produit en masse à sculpture portable, à objet d'art autonome – joue consciemment avec sa valeur, compliquant les notions de développement, d'amélioration, et de progrès.

À travers ses œuvres, Maria Toumazou utilise ainsi des objets et structures qui symbolisent la professionnalisation, l'industrialisation, et la mondialisation, mais les transforme pour qu'il·elle·s offrent une résistance un peu fantasque et singulière à ces forces.



MARIA TOUMAZOU, DESERTED FLOWER-SHAPED WATER FOUNTAIN, 2019, SACS PLASTIQUES, SACS DU CYPRUS HANDICRAFT CENTRE, WHITE SPIRIT, MDF. PHOTO: MIRKA KOUTSOURI. COURTESY DE L'ARTISTE. MARIA TOUMAZOU, DESERTED FLOWER-SHAPED WATER FOUNTAIN, 2019, PLASTIC BAGS, SHOPPING BAGS FROM THE CYPRUS HANDICRAFT CENTRE, WHITE SPIRIT, MDF. PHOTO: MIRKA KOUTSOURI. COURTESY OF THE ARTIST.

Maria Toumazou's practice centres on the impact of capitalism on traditional industries. Her focus on Cyprus as a place where local history collides with global industry leads to a probing of contemporary working culture. The works in the show are predicated on the effects of this collision.

On the floor, a shape mimicking a section of Zaha Hadid's fountain in Toumazou's hometown lies under tarp-like plastic bags. Covering a starchitects intervention into civic space with ironed and melted shopping bags from the Cyprus Handicraft Centre abstracts a universalizing typology under local material. Perpetually waiting for its own reveal, the work suspends production and displays the moment of being under construction, pairing a sense of intrigue with enduring stillness.

On the walls, copper paintings are constructed out of rethought, reworked, and reorganized debris of corporate culture. Coins, a pen, Touche Éclat (an Yves Saint Laurent complexion illuminator), and a letter opener are flattened, stretched, and glued into a frame. Toumazou bends and breaks the mass-produced objects through artisanal gestures. Signs of individuality are physically asserted over standardized objects, shaped to sit alongside painterly marks. Glasses that created a unique – albeit unusual – necklace are rendered even more irrational on a wooden board. Shifting from glasses to necklace to sculpture, the object's trajectory incrementally warps its practical purpose. The renegotiation of category – from mass-produced tool to wearable sculpture to autonomous art object – consciously toys with its value, complicating the notions behind development, improvement, and progress.

Across her works, Toumazou takes objects and structures that collectively signal professionalization, industrialization, and globalization and abstracts them – so that they offer a resistance that is a little more absurd, a little more whimsical, and a little more singular.

COLOPHON

Conception éditoriale : Camille Chenais, Julia Gardener
Contributions : Camille Chenais, Julia Gardener, Élise Gérardin
Coordination éditoriale : Camille Chenais
Traduction : Michael Angland, Élise Gérardin
Relecture : Amélie Coutures, Julia Gardener, Élise Gérardin
Conception graphique : Camille Baudelaire
Intégration des contenus : Camille Chenais, Tom Masson
Impression : Corlet, 2020, 1700 exemplaires

ÉQUIPE

Mélanie Bouteloup, directrice

Villa Vassilieff

Camille Chenais, responsable des expositions et résidences
Tom Masson, chargé de communication et des publics
Amélie Coutures, assistante de coordination
Élise Gérardin, assistante de coordination
Adrien Lecerf, assistant de coordination

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche

Mathilde Assier, chargée de communication et des publics (en congé maternité)
Mathilde Belouali-Dejean, chargée des expositions
Marie Pleintel, adjointe de direction, administratrice
Fanny Spano, chargée de communication et des publics
Lisa Colin, assistante de coordination
Noémie Desseaux, assistante de coordination

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Bernard Blistène, président, directeur du Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle
Colette Barbier, directrice de la Fondation d'entreprise Ricard
Eric Baudelaire, artiste
Marie Cozette, directrice du Centre régional d'art contemporain Occitanie
Laurent Le Bon, président du Musée national Picasso-Paris
Sandra Terdjman, co-directrice de Council
Françoise Vergès, politologue
Mathilde Villeneuve, commissaire d'expositions
Christine Clerici, présidente de l'université Paris Diderot
Anne Hidalgo, maire de Paris, représentée par Jérôme Coumet, Maire du 13^e arrondissement de Paris
La directrice régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France – ministère de la Culture

CONTACT

www.villavassilieff.net
info@villavassilieff.net
+33.(0)1.43.25.88.32

NOUS TROUVER

Villa Vassilieff
21, avenue du Maine
75015 Paris
M 4, 6, 12, 13 Montparnasse - Bienvenüe

ENTRÉE LIBRE

Du mercredi au samedi de 11h à 19h

PUBLICATION

Editors: Julia Gardener, Camille Chenais
Contributions: Camille Chenais, Julia Gardener, Élise Gérardin
Editorial coordination: Camille Chenais
Translation: Michael Angland, Élise Gérardin
Proofreading: Amélie Coutures, Julia Gardener, Élise Gérardin
Graphic design: Camille Baudelaire
Contents integration: Camille Chenais, Tom Masson
Printed by Corlet, 2020, 1700 copies

TEAM

Mélanie Bouteloup, director

Villa Vassilieff

Camille Chenais, curator
Tom Masson, communications and outreach officer
Amélie Coutures, coordination assistant
Élise Gérardin, coordination assistant
Adrien Lecerf, coordination assistant

Bétonsalon – Center for Art and Research

Mathilde Assier, communications and outreach officer (in maternity leave)
Mathilde Belouali-Dejean, exhibitions coordinator
Marie Pleintel, adjunct director, administrator
Fanny Spano, communications and outreach officer
Lisa Colin, coordination assistant
Noémie Desseaux, coordination assistant

ADVISORY BOARD

Bernard Blistène, chairman, director of the Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle
Colette Barbier, director of the Fondation d'entreprise Ricard
Eric Baudelaire, artist
Marie Cozette, director of the Centre régional d'art contemporain Occitanie
Laurent Le Bon, president of the Musée national Picasso-Paris
Sandra Terdjman, co-director of Council
Françoise Vergès, political scientist
Mathilde Villeneuve, curator
Christine Clerici, president of the Paris Diderot University
Anne Hidalgo, Mayor of Paris, represented by Jérôme Coumet, Mayor of the 13th district of Paris
The director of Île-de-France Regional Board of Cultural Affairs–Ministry of Culture

CONTACT

www.villavassilieff.net
info@villavassilieff.net
+33.(0)1.43.25.88.32

FINDING US

Villa Vassilieff
21, avenue du Maine
75015 Paris
M 4, 6, 12, 13 Montparnasse - Bienvenüe

FREE ENTRANCE

Wednesday to Saturday, 11 a.m.–7 p.m.

CREATIVE BEGINNINGS. PROFESSIONAL END.

Commissaire d'exposition : Julia Gardener
Coordination de l'exposition : Camille Chenais
Assistante de coordination : Élise Gérardin
Avec le soutien d'Amélie Coutures, Adrien Lecerf,
Guslagie Malanda, Tom Masson, Angelo Aversa,
Aurore Party

Julia Gardener est accueillie en résidence par la Ville de Paris dans le cadre du programme de résidence au Centre international des Récollets.

REMERCIEMENT

Centre international des Récollets, FANTA, Alberto Zenere, Alessio Baldissera, Gloria De Risi, Lauren Cornell, Rachel Steinberg, Hugo Wheeler, Dominique Desfontaines, Corinne Jamet Vierny, Michael Pavlides, Marina Christodoulidou, Peter Eramian

PARTENAIRES

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche & Villa Vassilieff bénéficient du soutien de la Ville de Paris, de la direction régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France – ministère de la Culture, de la région Île-de-France et de l'université Paris Diderot. La Villa Vassilieff reçoit le soutien de son premier mécène Pernod Ricard. Bétonsalon – Centre d'art et de recherche et la Villa Vassilieff sont membres de Tram, réseau art contemporain Paris / Île-de-France et de d.c.a. / association française de développement des centres d'art / Arts en Résidence - Réseau national. Bétonsalon – Centre d'art et de recherche et la Villa Vassilieff sont des établissements culturels de la Ville de Paris et sont labellisés Centre d'art contemporain d'intérêt national par le ministère de la Culture.

La Villa Vassilieff développe également des partenariats avec la Fondation des Artistes, la Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques - ADAGP, la Chaire Global South(s) du Collège d'études mondiales de la Fondation Maison des sciences de l'homme et le Goethe Institut.

LA VILLA VASSILIEFF

La Villa Vassilieff, située à Montparnasse dans le quinzième arrondissement, entend renouer avec son histoire d'ancien atelier en invitant des artistes et chercheurs à poser un regard contemporain sur ce patrimoine. La programmation de la Villa Vassilieff est dédiée à des ressources peu explorées et vise à réécrire et diversifier les histoires de l'art. Avec le soutien de son premier mécène Pernod Ricard, la Villa Vassilieff mène le Pernod Ricard Fellowship, un programme de résidence qui accompagne chaque année quatre artistes, chercheurs ou commissaires internationaux. La Villa Vassilieff collabore aussi avec des musées, tel que le Centre Pompidou, et des institutions afin d'offrir aux artistes de nombreuses bourses de recherche et de résidence.

BÉTONSALON —
CENTRE D'ART
ET DE RECHERCHE
VILLA VASSILIEFF



CREATIVE BEGINNINGS. PROFESSIONAL END.

Curator: Julia Gardener
Exhibition coordinator: Camille Chenais
Coordination assistant: Élise Gérardin
With the support of Amélie Coutures, Adrien Lecerf, Guslagie Malanda, Tom Masson,
Angelo Aversa, Aurore Party

For her residency, Julia Gardener is hosted by the City of Paris in the framework of the residency program of the Centre International des Récollets.

WE WOULD LIKE TO THANK

Centre International des Récollets,
FANTA, Alberto Zenere, Alessio Baldissera,
Gloria De Risi Lauren Cornell, Rachel Steinberg, Hugo Wheeler, Dominique Desfontaines, Corinne Jamet Vierny, Michael Pavlides, Marina Christodoulidou, Peter Eramian

PARTNERS

Bétonsalon – Center for Art and Research & Villa Vassilieff are supported by the City of Paris, the Île-de-France Regional Board of Cultural Affairs – Ministry of Culture, the Île-de-France Region, and the Paris Diderot University. Villa Vassilieff receives support from Pernod Ricard, its lead sponsor. Bétonsalon – Center for Art and Research & Villa Vassilieff are members of Tram, réseau art contemporain Paris / Île-de-France, and of d.c.a. / association française de développement des centres d'art / Arts en Résidence - Réseau national. Bétonsalon – Centre d'art et de recherche & Villa Vassilieff are établissements culturels de la Ville de Paris, labeled Centre d'art contemporain d'intérêt national by the ministry of Culture.

Villa Vassilieff also develops partnerships with Fondation des Artistes, la Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques - ADAGP, la Chaire Global South(s) du Collège d'études mondiales de la Fondation Maison des sciences de l'homme and Goethe Institut.

VILLA VASSILIEFF

Villa Vassilieff, located in Montparnasse aims to reconnect with its history of an old artist's studio by inviting artists and researchers to take a contemporary look at this heritage. The programme of Villa Vassilieff is dedicated to un-explored resources and aims to rewrite and diversify the history of art. With the support of its first sponsor, Pernod Ricard, Villa Vassilieff leads the Pernod Ricard Fellowship, a residency program dedicated to four international artists, researchers and curators every year. Villa Vassilieff also collaborates with museums and institutions –such as the Pompidou Center– to offer artists numerous research and residency grants.



SAMEDI 14 MARS, 16H

Lancement du livre : *André Lhote and His International Students*
Zynep Kuban, Simon Wille (eds.)
Innsbruck University Press, 2020
Conversation avec les auteur.e.s du livre dédié à André Lhote et à son atelier.

SATURDAY, MARCH 14 AT 4 P.M.

Book launch: *André Lhote and His International Students*
Zynep Kuban, Simon Wille (eds.)
Innsbruck University Press, 2020
Conversation with the authors of the book dedicated to André Lhotes and his international students.

SAMEDI 18 AVRIL, 16H

Événement de fin d'exposition autour du quartier du Montparnasse.

SATURDAY, APRIL 18 AT 4 P.M.

Closing event and conversation about Montparnasse's neighborhood

À BÉTONSALON - CENTRE D'ART ET DE RECHERCHE

Ève Chabanon : *Le Surplus*
du 29/01 au 25/04/2020

Le surplus intervient à un moment de redéfinition de la pratique artistique d'Ève Chabanon, jusqu'ici engagée dans des projets sur le long terme impliquant des territoires et des communautés marginalisées pour la création d'espaces de dialogue et de création. Partant des contradictions inhérentes aux logiques collaboratives, l'artiste imagine une installation réalisée à partir d'une série d'objets fonctionnels et sculpturaux en céramique mélangeant formes, textes et images. Mis à la vente pendant l'exposition, ils questionnent les notions de valeur, d'économie et de production artisanale face auxquelles tout.e plasticien.ne se définit.

AT BÉTONSALON - CENTER FOR ART AND RESEARCH

Ève Chabanon: *The Surplus*
from 01/29 to 05/25/2020

The Surplus comes at a time when Ève Chabanon's artistic practice is being redefined, as she has so far been involved in long-term projects involving marginalized territories and communities to create spaces for dialogue and creation. Starting from the contradictions inherent in collaborative logic, the artist imagines an installation based on a series of functional and sculptural ceramic objects that blend shapes, texts and images. Made available for sale during the exhibition, these objects question the notions of value, economy and artisanal production in relation to which all visual artists necessarily define themselves.

Bétonsalon - Centre d'art et de Recherche
9 Esplanade Pierre Vidal-Naquet 75013 Paris
tél. : +33.1.45.84.17.56
info@betonsalon.net

Bétonsalon - Centre d'art et de Recherche
9 Esplanade Pierre Vidal-Naquet 75013 Paris tél. :
+33.1.45.84.17.56
info@betonsalon.net

Entrée libre du mercredi au samedi de 11h à 19h

Free of charge, from Wednesday through Saturday, from 11 a.m. to 7 p.m.

Les visites de groupe sont gratuites sur inscription. Toutes les activités proposées à Bétonsalon sont gratuites.

Group visits are free of charge, upon registration. All our activities are free of charge

Accès : Métro lignes 14 & RER C :
Bibliothèque - François Mitterrand

Access: Métro lignes 14 & RER C:
Bibliothèque - François Mitterrand