

LE SUPERMARCHÉ DES IMAGES

11/02 → 07/06/20



STOCKS

NATIÈRES PREMIÈRES

TRAVAIL

VALEURS

ÉCHANGES

DES

MARCHÉS DES MARCHÉS DES MARCHÉS

JEU DE PAUME

[FR/EN]

CALENDRIER

TOUTES LES SEMAINES

MER & SAM · 12 h 30 RENDEZ-VOUS DU JEU DE PAUME Visite commentée par une conférencière du Jeu de Paume

FÉVRIER

MAR 11 · 18 h VISITE-RENCONTRE Avec Máximo González, Max de Esteban, Geraldine Juárez, Kevin Abosch, Rosángela Rennó et Chia Chuyia

VEN 14 · 19 h-22 h NOCTURNE EXCEPTIONNELLE À l'occasion de la Saint-Valentin

MAR 25 · 19 h RENDEZ-VOUS DES MARDIS JEUNES Rencontre avec Lauren Huret et le collectif Fragment.in autour du projet «Tendances#1#2#3#4#5#6», présenté sur l'espace virtuel du Jeu de Paume (espacevirtuel.jeudepaume.org)

SAM 29 · 15 h 30 LES ENFANTS D'ABORD! Visite-atelier pour les 7-11 ans «Dans mon caddie, il y a...»

MARS

MAR 3 · 19 h PROJECTION *Les Créateurs des mondes d'achat* (2001, 72 min) de Harun Farocki, présenté par Thomas Voltzenlogel

SAM 7 · 15 h 30 RENDEZ-VOUS EN FAMILLE Visite pour les 7-11 ans et leurs parents

MAR 10 · 18 h VISITE-RENCONTRE Avec Martin Le Chevallier, Emma Charles, Taysir Batniji et Samuel Bianchini

SAM 28 · 15 h 30 LES ENFANTS D'ABORD! Visite-atelier pour les 7-11 ans «Dans mon caddie, il y a...»

AVRIL

JEU 2 · 18 h TABLE RONDE À CITÉCO Avec Marta Ponsa, Benjamin Simmenauer, Nicolas Maigret, modération par Stéphanie Chermont, dans le cadre du cycle «L'image: nerf de la guerre en économie!». Séance suivie d'un théâtre-forum avec le Théâtre de l'Opprimé

SAM 4 · 15 h 30 RENDEZ-VOUS EN FAMILLE Visite pour les 7-11 ans et leurs parents

MAR 7 · 19 h CONFÉRENCE Par Kate Crawford et Aude Launay, dans le cadre du cycle «L'image qui nous met au travail»

JEU 9 · 19 h CONFÉRENCE À LA GAÏTÉ LYRIQUE Par Antonio Casilli et RYBN.ORG, dans le cadre du cycle «L'image qui nous met au travail»

SAM 25 · 15 h 30 LES ENFANTS D'ABORD! Visite-atelier pour les 7-11 ans «Dans mon caddie, il y a...»

SAM 25 & DIM 26 · 17 h PERFORMANCE .EXE d'Olivier Bosson

MAR 28 · 18 h RENDEZ-VOUS DES MARDIS JEUNES Visite-rencontre avec Femke Herregraven, Beatrice Gibson, RYBN.ORG, Nicolas Maigret et Jeff Guess

MAI

SAM 2 · 15 h 30 RENDEZ-VOUS EN FAMILLE Visite pour les 7-11 ans et leurs parents

MAR 12 · 19 h PROJECTION *Les Créateurs des mondes d'achat* (2001, 72 min) de Harun Farocki, présenté par Nathalie Delbard, dans le cadre du cycle «L'image: nerf de la guerre en économie!»

SAM 16 · 11 h 30-22 h NUIT EUROPÉENNE DES MUSÉES Journée cinéma «Pour une poignée de dollars ou comment l'argent inspire le cinéma», proposée par Emmanuel Burdeau
Projection des minivideos de motion design réalisées par les élèves de Gobelins, l'école de l'image
Soirée DJ set et performances, organisée par le collectif FOCUS

VEN 22 · 18 h 30 CONFÉRENCE «Metapictures. What do Pictures want?», par W.I.T. Mitchell et Hilde Van Gelder

MAR 26 · 19 h RENDEZ-VOUS DES MARDIS JEUNES Rencontre «Économie et séries TV», avec Emmanuel Burdeau et Peter Szendy

SAM 30 · 15 h 30 LES ENFANTS D'ABORD! Visite-atelier pour les 7-11 ans «Dans mon caddie, il y a...»

JUIN

SAM 6 · 11 h 30 JOURNÉE D'ÉTUDE «Vers une écologie des images», sous la dir. de Peter Szendy, avec Keller Easterlin, Emanuele Coccia, Trevor Paglen, Ursula Biemann, Emmanuel Alloa et Marta Ponsa

SAM 6 · 15 h 30 RENDEZ-VOUS EN FAMILLE Visite pour les 7-11 ans et leurs parents

LUN 8 · 18 h WORKSHOP «Remise en circulation des images», atelier de recyclage avec Evan Roth

LE SUPERMARCHÉ DES IMAGES

Nous habitons un monde de plus en plus saturé d'images.

Leur nombre connaît une croissance tellement exponentielle – aujourd'hui plus de trois milliards d'images partagées chaque jour sur les réseaux sociaux – que l'espace de la visibilité semble être littéralement submergé. Comme s'il ne pouvait plus contenir les images qui le constituent. Comme s'il n'y avait plus de place, plus d'interstices entre elles.

On s'approcherait ainsi de la limite que Walter Benjamin, il y a un siècle déjà, imaginait sous la forme d'«un espace à cent pour cent tenu par l'image».

Face à une telle surproduction d'images, se pose plus que jamais la question de leur stockage, de leur gestion, de leur transport (fût-il électronique) et des routes qu'elles suivent, de leur poids, de la fluidité ou de la viscosité de leurs échanges, de leurs valeurs fluctuantes – bref, la question de leur économie.

Dans l'ouvrage *Le Supermarché du visible*, duquel est issue cette exposition, la dimension économique de la vie des images prend le nom d'*iconomie*.

Les œuvres choisies pour «Le supermarché des images» posent un regard incisif et vigilant sur de tels enjeux. D'une part, elles réfléchissent les bouleversements qui affectent aujourd'hui l'économie en général, qu'il s'agisse de stocks aux dimensions inouïes, de matières premières raréfiées, du travail et de ses mutations vers des formes immatérielles ou encore de la valeur et de ses nouvelles expressions, notamment sous forme de cryptomonnaies. Mais, d'autre part, ces œuvres interrogent aussi le devenir de la visibilité à l'ère de l'iconomie globalisée : entraînée dans des circulations incessantes, l'image – toute image – nous apparaît de plus en plus comme un *arrêt sur image*, c'est-à-dire comme une cristallisation momentanée, comme l'équilibre provisoirement stabilisé des vitesses qui la constituent.

Dans le supermarché qui s'expose ici, en somme, les images de l'économie parlent chaque fois de l'économie de l'image. Et vice versa, comme si elles formaient un recto-verso.

Peter Szendy, Emmanuel Alloa et Marta Ponsa

THE SUPERMARKET OF IMAGES

We live in a world that is increasingly saturated with images.

Their number is growing so exponentially – each day more than three billion images are shared on social networks – that the space of visibility seems to be literally inundated. As if it can no longer contain the images that constitute it. As if there were no more room, no more interstices between the images.

This brings us closer to the point that Walter Benjamin imagined, almost a hundred years ago now, as “the one hundred percent image space”.

Faced with such an overproduction of images, questions need to be asked, more than ever before, about their storage, management, transportation (even if it is electronic) and the paths they follow, their weight, the fluidity or viscosity of their exchanges, their fluctuating values – in short, questions about their economy. In the book *The Supermarket of the Visible*, from which this exhibition is derived, the economic aspect of the life of images is called *iconomy*.

The works and artists chosen for the exhibition cast a keen and watchful eye over these issues. On the one hand, they reflect the upheavals that currently affect the economy in general, whether in terms of unprecedentedly large storage spaces, the scarcity of raw materials, labour and its mutations into intangible forms, or in terms of value and its new manifestations, such as cryptocurrencies. On the other hand, however, these works also question what happens to visibility in the age of globalized iconomies: caught up in an incessant circulation, the image – any image – appears increasingly like a freeze frame (*arrêt sur image*), that is as a temporary crystallization, as the provisionally stabilized balance of the speeds that constitute it.

In the supermarket on display here, images of the economy always involve the economy of the image. And vice versa, as if they were the recto and verso of the same page.

Peter Szendy, Emmanuel Alloa and Marta Ponsa



Découvrez l'exposition avec le commissaire Peter Szendy et les artistes dans des interviews flash sur notre chaîne YouTube
Discover the exhibition with the curator Peter Szendy and the artists in flash interviews on our YouTube channel

STOCKS

Avec sa photographie monumentale intitulée *Amazon* (2016), Andreas Gursky a donné une image mémorable des immenses entrepôts de la culture marchandisée d'aujourd'hui. Mais ce sont aussi les images elles-mêmes que l'on entrepose dans des stocks : elles s'y amoncellent et en débordent, à l'instar de la cascade de 20 000 négatifs qu'Ana Vitória Mussi met en scène dans *Por um fio* (1977-2004) ou de l'avalanche de pages Internet qui s'accumulent dans la mémoire cache avec laquelle Evan Roth tapisse les espaces du musée (*Since You Were Born*, 2019-2020). Pour *Storage* (2019), Geraldine Juárez a moulé dans la glace des supports anciens ou récents, comme les cassettes ou les clés USB. Mais en inscrivant le logo *getty images®* sur un miroir (*Gerry Images*, 2014), elle suggère que c'est tout le visible qui, à la limite, devient une banque de données. De ce devenir-stock de la visibilité, on peut voir les prémices dans la collection de manuels de photographie de diverses époques qu'entasse Zoe Leonard (*How to Make Good Pictures*, 2016) ou, déjà, à travers la série de diagrammes par lesquels Kazimir Malévitch représentait les grands mouvements de circulation iconique au sein de l'histoire de l'art.

With his monumental photograph *Amazon* (2016) Andreas Gursky delivers a memorable image of the vast warehouses of today's commodified culture. But images themselves are also stockpiled – to the point of overflowing, as in the cascade of 20,000 negatives Ana Vitória Mussi stages in *Por Um Fio* (1977–2004) or the avalanche of internet pages accumulated in the cache memory that Evan Roth has used to cover museum spaces (*Since You Were Born*, 2019–2020). For *Storage* (2019), Geraldine Juárez has cast old or recent media supports, such as cassettes or USB sticks, in ice. But by placing the *gettyimages®* watermark on a mirror (*Gerry Images*, 2014), she suggests that the entirety of the visible could turn into a data bank. The beginnings of this becoming-stock of visibility can be seen in the collection of photography manuals from various periods that Zoe Leonard has piled up (*How to Make Good Pictures*, 2016) – and perhaps already in the diagrams that Kazimir Malevich used to represent the great movements of iconic circulation in the history of art.





EVAN ROTH

Okemos (Michigan, États-Unis), 1978



Since You Were Born, 2019-2020

Installation, impression d'images sur papier peint
 Courtesy de l'artiste
 Avec le soutien des Amis du Jeu de Paume

Pour *Since You Were Born*, Evan Roth imprime sans aucune sélection ni hiérarchie toutes les images stockées dans son cache web depuis la naissance de sa seconde fille. Photos de famille, logos, captures d'écran et bannières publicitaires s'accablent en saturant l'espace visuel qui entoure le spectateur pour faire apparaître un portrait à la fois personnel et universel du XXI^e siècle. Transformant les données en ligne en narration créée par la technologie, Roth nous confronte physiquement à la grande quantité d'images avec laquelle nous sommes en contact au quotidien.

For *Since You Were Born*, Evan Roth is printing all the images stored in his web cache – without establishing any kind of selection or hierarchy – since the birth of his second daughter. Family

photos, logos, screenshots and advertising banners accumulate and saturate the visual space around the viewer, creating a portrait of the twenty-first century that is both personal and universal. Converting our online data into a narration created by technology, Roth enables us to see, physically, the huge quantity of images that we are in contact with.

GERALDINE JUÁREZ

Mexico (Mexique), 1977



Gerry Images, 2014

Installation, lettrage vinyle sur miroir
 Courtesy de l'artiste

En 2014, Getty Images a mis en ligne gratuitement 35 millions d'images pour lutter contre leur détournement frauduleux sur Internet. Sa stratégie était de proposer des « images embarquées » afin de renvoyer vers son serveur les données de leur utilisation et de pouvoir exploiter ces dernières. *Gerry Images* détourne ce procédé d'appropriation et le rend apparent. Geraldine Juárez reproduit en effet sous la forme d'un lettrage en vinyle le filigrane utilisé par Getty Images pour

marquer chacune de leurs photographies et elle le colle sur un miroir. Tout ce qui s'y reflète pourrait ainsi appartenir virtuellement au vaste stock d'images.

In 2014, in order to combat infringement of licensed usage, Getty Images put over thirty-five million images online for free. Its strategy was to offer "embedded images" to send back data about their use to the company's servers for exploitation. *Gerry Images* subverts this process of appropriation and makes it apparent. Using vinyl letters glued to a mirror, Geraldine Juárez reproduces the watermark used by Getty Images to identify their photographs. Everything reflected in that mirror might thus belong, virtually, to the huge stock of pictures.



Storage, 2019

Installation, sculptures de glace, congélateur, fil électroluminescent, films réfléchissants, lumière LED ultraviolette
 Courtesy de l'artiste

« Qu'est-ce que cela veut dire que de travailler avec de la glace [...] dans un monde en train de fondre ? », se demande Geraldine Juárez. Pour *Storage*, elle crée des moulanges en glace

présentés et conservés dans un congélateur : des cassettes audio, du bois d'allumage, un casque audio, une carotte de forage, un disque... Certains de ces objets sont eux-mêmes des supports de conservation plus ou moins durables, mais fondamentalement finis (les informations qui s'y inscrivent s'effaceront un jour). Leur version givrée redouble donc leur caractère éphémère.

"What does it mean to work with ice ... in a world that is melting?" asks Geraldine Juárez. For *Storage*, she made ice moulds of objects displayed and conserved in a freezer, such as cassette tapes, kindling wood, headphones, a core sample from underground drilling and a vinyl record. Some of these items, like the cassette and record, are themselves media for conserving things for a more or less long – if ultimately limited – time (the information on them will someday disappear). Their frozen versions therefore underscore their ephemeral nature.

KAZIMIR MALÉVITCH

Kiev (act. Ukraine), 1879 – Léningrad (act. Saint-Petersbourg, Russie), 1935

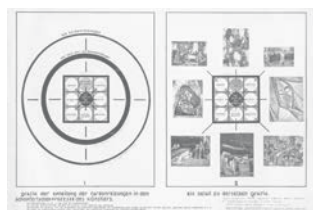


Table n° 10 : *Stimuli de couleur et le processus créatif, 1927* (ci-dessus)
Crayon, aquarelle, encre de Chine et collage sur papier

Table n° 13 : *Détails ultérieurs pour les Tables 9 et 11, 1927*
Encre de Chine et collage sur papier

Table n° 15 : *Le rapport entre la perception picturale et l'environnement de l'artiste (dans le naturalisme, l'impressionnisme et le cézannisme), 1927*
Collage sur papier

Table n° 18 : *Premières observations. Clarification de l'image, 1927*
Crayon, aquarelle et collage sur papier

Table n° 22 : *L'évolution historique de la nouvelle peinture, de 1880 à 1926, et les conclusions tirées respectivement par l'Occident et par la Russie, 1927*
Aquarelle et encre de Chine sur papier

Stedelijk Museum Amsterdam, propriétaire des œuvres reconnu par contrat avec la succession Kazimir Malévitch en 2008, acquises auprès de Mme Roma Häring-Bahn le 17 octobre 1958

En 1927, Kazimir Malévitch développe avec ses étudiants à Léningrad des « tables analytiques », faites de diagrammes, d'arborescences et de collages : un équivalent visuel de la « nouvelle économie » qu'il appelle de ses vœux. L'histoire de l'art tout entière est ainsi relue dans le cadre d'une « bio-économie » : chaque style artistique tente de concurrencer les précédents en produisant un maximum d'effets avec un minimum de moyens. Les tables analytiques, culminant avec le suprématisme, répondent aussi à une stratégie de marketing : devenu le trader de sa propre marque déposée, l'artiste du *Carré noir sur fond blanc* ne crée plus, mais se contente de gérer son fonds d'images.

In 1927 Kazimir Malevich developed "analytical charts" with his students in Leningrad, a visual equivalent of the "new economy" he was seeking. With the help of diagrams, trees and collages the entire history of art was recast as a "bio-economy": each artistic style competed with earlier ones by producing more effects through fewer means. The analytical charts, all culminating in Suprematism, also clearly reflected a marketing strategy – the artist had been trading his own registered trademark. The painter of the *Black Square* no longer creates, but merely manages his image database.

ANA VITÓRIA MUSSI

Santa Catarina (Brésil), 1943



Por um fio, 1977-2004
Série *Negativos*
Installation, 20 000 négatifs
Courtesy de l'artiste
et de la Galeria Lume, São Paulo

De 1979 à 1989, Ana Vitória Mussi collabore en tant que photojournaliste avec divers périodiques de Rio de Janeiro, faisant le portrait de politiciens, de célébrités et de membres de la haute société carioca dans les derniers temps de la dictature militaire. Pour créer *Por um fio*, elle suspend plus de 20 000 négatifs récupérés de ces clichés en une sorte de cascade s'écoulant du mur jusqu'au sol. Par le biais de ce rideau de pellicule, Mussi semble vouloir évacuer le narcissisme inhérent aux photos de la presse people afin de plonger dans l'obscurité de l'anonymat et dans la massification la classe dirigeante de son pays en période d'autocratie.

From 1979 to 1989 Ana Vitória Mussi worked as a photojournalist for various publications in Rio de Janeiro, photographing politicians, celebrities and members of Carioca high society during the last years of the military dictatorship. In *Por Um Fio* she hangs more than 20,000 negatives recovered from this period in a cascade reaching from wall to floor. Through this curtain of film, Mussi seems to wish to eliminate the narcissistic aim of photographs published in the gutter press and plunge the class that ruled her country during the autocracy into the obscurity of anonymity and massification.

ANDREAS GURSKY

Leipzig (Allemagne), 1955



Amazon, 2016

Tirage C-Print

Courtesy de l'artiste et de Sprüth Magers

Les millions d'articles en attente d'être expédiés de ce gigantesque entrepôt d'Amazon forment un ensemble organique et encombrant qui contredit l'apparente fluidité des échanges commerciaux dématérialisés pratiqués par la plateforme de vente en ligne. Si l'œuvre renvoie par son format à la peinture romantique, elle doit sa haute définition aux technologies digitales. Appréhendée dans son ampleur, l'image crée un vertige, tandis que son examen rapproché révèle une infinité de détails qui, tels des pixels, la décomposent jusqu'à l'abstraction. Elle témoigne ainsi d'une réalité excessive en même temps qu'elle en souligne l'absurdité.

The millions of items awaiting shipment in this gigantic Amazon warehouse constitute a bulky, organic entity that contradicts the apparent fluidity of dematerialized transactions effected on the online sales platform. Whereas the scale of this work alludes to Romantic paintings, its high definition is the product of digital technologies. The picture is dizzying when viewed in full scope, yet upon closer examination it breaks down into details that, like pixels, tend towards abstraction. It thus depicts an unrestrained reality, while it simultaneously underscores its absurdity.

ZOE LEONARD

Liberty (New York, États-Unis), 1961



How to Make

Good Pictures, 2016

Sculpture, 429 livres

Courtesy de l'artiste, de la galerie

Gisela Capitain, Cologne,

et Hauser & Wirth

Dans *How to Make Good Pictures*, Zoe Leonard (elle-même photographe) réunit 429 éditions de la publication homonyme que Kodak destine dès 1912 aux photographes amateurs. L'évolution des couvertures de la revue tout comme le changement de titre (l'on passe de *How to Make Good Pictures* à *How to Take Good Pictures*) témoignent à la fois d'une entreprise de popularisation et de deux conceptions différentes de la photographie (la photographie comme image picturale ; la photographie comme instant prélevé dans le réel).

In *How to Make Good Pictures*, Zoe Leonard (herself a photographer), gathered 429 editions of the guide Kodak began publishing for amateur photographers in 1912. The evolution in the covers of the publication, like its change of name (from *How to Make Good Pictures* to *How to Take Good Pictures*), conveys not just the goal of popularization but also two different conceptions of photography (a photo as a pictorial image versus a snapshot of reality).

HARUN FAROCKI

Nový Jičín (act. République tchèque), 1944 – Berlin (Allemagne), 2014

AUDITORIUM

Film projeté les 3 mars et 12 mai (voir calendrier)



Die Schöpfer der

Einkaufswelten, 2001

Vidéo, couleur, son, 72 min

Courtesy d'Antje Ehmann

Pour ce projet, Harun Farocki a interrogé des ingénieurs, des architectes et des spécialistes du marketing travaillant à la planification de l'espace d'un centre commercial ou des rayonnages d'un supermarché, ces « créateurs » qui détiennent le pouvoir d'influencer nos choix. C'est un pouvoir que l'une des expertes apparaissant dans le film résume en une maxime : « Les pieds ne vont que là où les yeux sont déjà allés. » L'enjeu des « mondes de consommation » est donc sans doute avant tout l'économie organisationnelle des trajectoires oculaires.

For this project Harun Farocki interviewed engineers, architects and marketing specialists who plan shopping centres and supermarket shelves, these "creators" who hold the power to influence our decision-making. It is a power that one of the experts in the video sums up in a maxim: "Feet go only where the eyes have already gone." What underlies "shopping worlds", then, is most likely an organizational economy of visual pathways.

MATÉRIELS PRÉMIÉRES PRÉMIÉRES

À la délicatesse de la cire qui forme les transparences de l'œuvre *On Balance (dare e avere)* d'Elena Modorati (2019) répond la lourdeur poisseuse du pétrole brut qui alimente les images chez Andrei Molodkin (*YES*, 2007) ou chez Minerva Cuevas (*Silver Shell*, 2015, et *Horizon II*, 2016). Les matières qui constituent le visible semblent infiniment variées : Chia Chuyia tisse un écran protecteur avec des fils de poireaux (*Knitting the Future*, 2015-2020) et Thomas Ruff dissout des mangas trouvés sur Internet en des flux colorés (*Substrat B II*, 2009). Mais la matière première de l'image aujourd'hui, c'est avant tout son grain, sa résolution, comme le montrent les pixels qui s'agrègent et se désagrègent dans *Addressability* de Jeff Gueiss (2011) ou les captures d'écran d'une conversation brouillée sur WhatsApp dans *Disruptions* de Taysir Batniji (2015-2017). Au bout du compte, la fabrique actuelle du visible repose essentiellement sur du code : dans *Visible Hand* (2016), une allusion à la main invisible d'Adam Smith, Samuel Bianchini indexe la texture de l'image – les chiffres et lettres qui composent une main en basse définition – sur l'évolution en temps réel des indices boursiers.

MATÉRIALS MATERIALS MATERIALS

The delicacy of the wax that forms Elena Modorati's transparencies in *On Balance (dare e avere)* (2019) contrasts with the thick slime of crude oil in the works of Andrei Molodkin (*YES*, 2007) and Minerva Cuevas (*Silver Shell*, 2015 and *Horizon II*, 2016). There seems to be an infinite variety of materials that make up the visible : Chia Chuyia has woven a protective screen from leek strands (*Knitting the Future*, 2015-2020) and Thomas Ruff dissolved mangas that he found on the internet into coloured flows (*Substrat B II*, 2009). But the raw material of the image today is above all its grain, its resolution, as can be seen in the pixels that coalesce and separate in Jeff Gueiss's *Addressability* (2011) or the screenshots of a scrambled WhatsApp conversation in Taysir Batniji's *Disruptions* (2015-2017). Ultimately, today's production of the visible is essentially based on code: in *Visible Hand* (2016), an allusion to Adam Smith's "invisible hand", Samuel Bianchini index-links the image texture – the numbers and letters that compose a low-definition hand icon – to the real-time movement of stock indices.



TAYSIR BATNIJI

Gaza (Palestine),
1966



Disruptions,

2015-2017

36 tirages jet
d'encre couleur
sur papier Canson
Archive satin RC
Courtesy de l'artiste,
de la galerie
Sfeir-Semler,
Hambourg/Beyrouth,
et de la galerie
Éric Dupont, Paris

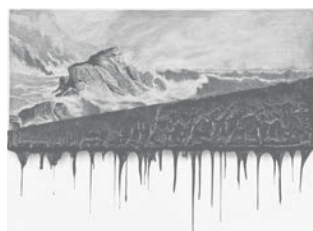
Réunissant des captures d'écran réalisées entre avril 2015 et juin 2017 au fil de plusieurs conversations vidéo WhatsApp avec sa famille, *Disruptions* évoque avant tout l'histoire personnelle de l'artiste né à Gaza, une histoire marquée par le déchirement de l'exil et du déplacement. La communication brouillée, incarnée dans les captures d'écran fortement pixelisées, témoigne des liens profonds entre le personnel et le politique. Mais *Disruptions* sollicite par ailleurs la question de la valeur des images, évaluée désormais en fonction de leur résolution, ainsi que leur vitesse d'échange et de propagation.

Disruptions assemble screenshots from WhatsApp video chats with the artist's family, taken between April 2015 and June 2017. They evoke his personal life, marked by the wrench of exile and displacement (he was born in Gaza). The blurred video connection, reflected in the highly pixelated screenshots, conveys the fundamental link between the personal and the political. But *Disruptions* also

raises the issue of how we evaluate images, henceforth rated in terms of visual definition, as well as the speed at which they can be sent and shared.

MINERVA CUEVAS

Mexico (Mexique), 1975



Silver Shell, 2015 (en couverture)

Boîte en aluminium trempée dans le goudron
Courtesy de l'artiste et de la galerie
kurimanzutto, Mexico/New York

Horizon II, 2016 (ci-dessus)

Huile sur toile trempée dans le goudron,
Courtesy de l'artiste et de la galerie
kurimanzutto, Mexico/New York

Depuis plus de quarante ans, l'écosystème du golfe du Mexique est transformé par la quête d'énergies fossiles. Les conséquences écologiques de leur exploitation intensive sont terribles. C'est donc dans une optique à la fois métaphorique et ironique que Minerva Cuevas plonge dans le mazout une boîte d'huile moteur portant le logo Shell – la plus grande multinationale spécialisée dans la production de lubrifiants et autres dérivés pétrochimiques du Mexique – ainsi qu'une marine, rappelant les ravages que produisent les catastrophes pétrolières survenant sur les nombreuses plateformes de la région (explosions, fuites...).

For over forty years the landscape of the Gulf of Mexico has been invaded and altered by human activity in search of fossil energy. The ecological consequences of their overexploitation are terrible. Taking a metaphoric and ironic approach, Minerva Cuevas submerged a motor oil can with the Shell logo – the largest multinational distributor of lubricants and petrochemical by-products in Mexico – and a seascape in tar, as really happens in the oil catastrophes on the many platforms of the region (explosions, leaks and so on).

ANDREÏ MOLODKIN

Bouï (act. Russie), 1966



YES, 2007

Sculpture de pétrole
sous Plexiglas
Courtesy de l'artiste

À l'instar de l'or, le pétrole est bien plus qu'une matière première. En effet, sans pétrole, il n'y aurait pas d'échanges à grande échelle : il est venu allonger les journées de labeur, décupler la puissance des machines et, surtout, approvisionner en combustible une planète qui en sortira transformée à jamais, y compris dans son équilibre climatique. Cette sculpture au pétrole non raffiné évoque parfaitement la dimension «intermédiaire» ou médiatrice du pétrole, devenu,

dans les mots d'Andreï Molodkin lui-même, le langage global dans lequel se font tous les échanges.

Like gold, oil is much more than a raw material. In fact, without oil there would be no trade on today's vast scale: it has lengthened working days, multiplied the power of machines, and above all supplied fuel to a planet that has thereby been totally transformed, down to its climatic equilibrium. This crude-oil sculpture perfectly evokes oil's role as mediator or "go-between"; it has become what Andrei Molodkin calls the global idiom in which all exchanges are carried out.

JEFF GUESS

Seattle (États-Unis), 1965



Addressability, 2011

Projection vidéo, logiciels sur-mesure (Java, Processing, OpenGL, Node.js), écran en Plexiglas
Courtesy de l'artiste

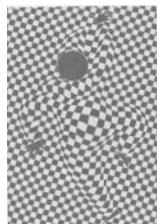
Il y a une différence entre la forme sous laquelle l'image numérique est stockée et celle sous laquelle elle apparaît, *en tant qu'image*. C'est ce moment précis d'agencement des pixels qui la composent que décrit *Addressability*. La compréhension de l'image se fait par bribes, ses unités transitant vers leur emplacement dédié tout en effectuant les ajustements de couleurs nécessaires à ce qu'ils vont représenter. Reflétant la matérialité même des flux, l'œuvre de Jeff Guess manifeste ces processus perpétuels que l'artiste a voulu sans aucun archivage, sans aucune fixation.

There is a difference between the form in which the digital

image is stored and the one in which it appears as *an image*. *Addressability* addresses the very moment pixels are arranged into an image. An overall grasp of the image emerges in snatches, in units transiting toward their dedicated position while making the colour adjustments required by what they depict. The work reflects the materiality of these flows and manifests these perpetual processes in a way that is never fixed, never archived.

VICTOR VASARELY

Pécs (Hongrie), 1906 – Paris (France), 1997



Arlequin, 1935
Lithographie
Centre Pompidou,
Paris, Musée
national d'Art
moderne – Centre
de création
industrielle,
don de l'artiste
en 1977

Dans son *Manifeste jaune* (1955), où s'énonce l'idée de «plastique cinétique», Victor Vasarely consacre un art purement optique: c'est sur la rétine que les formes se mettent à danser. Rare œuvre de l'artiste à inclure une figure humaine, l'*Arlequin* dynamise la grille moderniste pour en faire une matrice d'images cachées. Du camouflage des points émerge soudain la figure d'un saltimbanque en mouvement. Aujourd'hui, l'*Arlequin* commence à être reconnu comme l'une des œuvres fondatrices du *pixel art* à venir. L'espace quadrillé devient l'occasion d'un jeu des formes, d'une morphogenèse joyeuse et enlevée.

In his *Manifeste jaune* (1955), Victor Vasarely discussed the idea of a "kinetic aesthetics" devoted to a purely optical art: it was henceforth on the retina where forms would spring to life. *Arlequin* – one of Vasarely's few works to include a human figure – rendered the modernist grid dynamic, turning it into matrix of hidden images. The

figure of a prancing entertainer suddenly emerges from the camouflage of dots. Nowadays, *Arlequin* is gaining recognition as a precursor of the "pixel art" to come. The spatial grid triggers an interplay of forms – a joyful, lively morphogenesis.

THOMAS RUFF

Zell am Harmersbach (Allemagne), 1958



Substrat 8 II, 2002

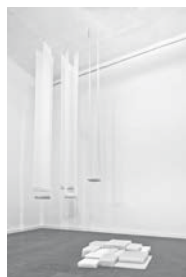
Tirage jet d'encre couleur sous Diasac
Centre national des arts plastiques,
Paris, inv. FNAC 03-1200

Avec la série *Substrats*, Thomas Ruff pousse à l'extrême la déconstruction de l'image photographique. Travaillant à partir d'illustrations de mangas trouvées sur Internet, choisies pour leur dessin simple et leurs teintes saturées, il commence par en dissoudre les contours au moyen d'outils numériques, puis les juxtapose jusqu'à ce qu'elles deviennent tout à fait méconnaissables. La photographie est devenue une expérience technologique et formelle, prenant appui sur des images préexistantes et appréhendées comme matière première, malléable à l'infini.

Thomas Ruff's *Substrat* series represents an extreme stage of his deconstruction of the photographic image. Working from manga illustrations gleaned from the internet, chosen for their simple lines and saturated colours, he dissolved their contours with digital tools and then juxtaposed them until they became completely unrecognizable. Photography has become a technological, formal experiment based on pre-existing images exploited like raw, endlessly malleable material.

ELENA MODORATI

Milan (Italie), 1969



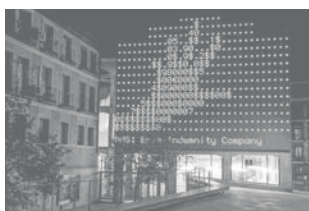
On Balance (dare e avere), 2019
Installation, livres de comptes encapsulés
sous cire, polyester, tissu
Courtesy de l'artiste

On Balance (dare e avere) se veut un bilan d'existence, tel un livre de comptes enregistrant les crédits et les débits qui se sont inscrits tout au long de la vie de l'artiste. La première tablette en cire de chacun des tas suspendus encapsule une page (presque illisible) d'un livre de comptes correspondant à dix ans : pour chacune de ces dates anniversaires, Elena Modorati évalue le *dare* et l'*avere*, à savoir, en italien, « combien j'ai donné à la vie, combien la vie m'a donné ». Les cires posées par terre, elles, sont vierges, sans aucune écriture : il s'agit là de « ce qui reste encore à être comptabilisé, la partie ignorée de notre vie ».

On Balance (dare e avere) presents a balance sheet of existence, a ledger registering the debts and credits accumulated during the artist's life. The first wax tablet of the five suspended piles encases an (almost illegible) page of an account ledger representing ten years: for each of these anniversaries, Elena Modorati assesses the *dare* and *avere*, namely, in Italian "give" and "have": "How much I have given to life, how much life has given me." Wax tablets set on the floor, meanwhile, are blank, unwritten. They are "what remains to be accounted for – the unknown, undeveloped part of our lives".

SAMUEL BIANCHINI

Nancy (France), 1971



Visible Hand, 2016
Dispositif sur Internet d'après
le projet *All Over* produit par
le Jeu de Paume en 2009
Courtesy de l'artiste



CŒuvre connectée à Internet, *Visible Hand* (« main visible ») est constituée de caractères informatiques ASCII générés en temps réel suivant l'évolution des indices boursiers. La main est donc plus ou moins visible en fonction du cours de la Bourse, rappelant que les images numériques dépendent des flux monétaires et d'informations, mais aussi des énergies qui les alimentent. L'image est tirée de la photographie de la main d'un courtier en Bourse qui, loin d'équilibrer les marchés financiers, comme le postulait la « main invisible » de l'économiste Adam Smith, se laisse manipuler par eux.

Visible Hand is a work connected to the internet consisting solely of ASCII computer characters, generated in real time in accordance with changes in stock market indexes throughout the world. The image of the hand is more or less visible depending on market trading, thus reminding us that digital images depend increasingly on the flows of money, information and energy that sustain them. Samuel Bianchini's hand comes from a photograph of the hand of a stockbroker who, far from balancing financial markets, as postulated by Adam Smith's invisible hand, allows himself to be manipulated by them.

CHIA CHUYIA

État de Selangor (Malaisie), 1970

Knitting the Future
2015-2020

Du 11 au 29 février
Mardi : 15 h-20 h
Mercredi-dimanche :
14 h-18 h



Knitting the Future, 2015-2020
CŒuvre performative réalisée
avec des feuilles de poireau
Courtesy de l'artiste
Avec le soutien de l'Institut suédois

Dans le contexte du monopole des semences et des cultures où les OGM triomphent, Chia Chuyia lance un cri d'alerte en faveur de la nature pour préserver les particularités et les traditions de chaque région. À travers une performance lente et laborieuse, l'artiste tricote, pour ensuite s'en envelopper, une armure à la fois poétique et fragile à partir de cette matière première qu'est le poireau – plante synonyme de prospérité pour la communauté Teochew dont elle est issue. Ce geste artistique vise aussi à donner davantage de visibilité au travail féminin, généralement moins considéré et moins bien rémunéré.

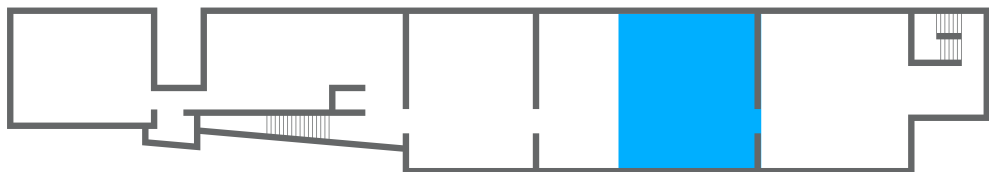
Within an environment of a seed and crop monopoly, in which GMO foods predominate, Chia Chuyia defends the protection of nature to preserve particularities and traditions. Through her slow, laborious performance, in which she knits leeks – a plant synonymous with prosperity for the Teochew population to which she belongs – the artist is creating a fragile poetic armature with which she covers her body. This gesture also gives visibility to women's work, generally less appreciated and less well paid.



In the collective project they launched in 2011 (*Eine Einstellung zur Arbeit*), Harun Farocki and Antje Ehmann gather two-minute film sequences in order to create an encyclopaedia of the different forms of work in the world. Others are interested in idleness: Emma Charles, for example, filmed the stock exchange after the close of trading (*After the Bell*, 2009). Among the many images of work or its underside, there are some that depict the making of the images themselves, a process that has changed considerably. While László Moholy-Nagy's *Telephone Pictures* (1923) are probably the first pictures assembled entirely by sending remote instructions, image teleworking today is all about mass-produced "hashtags" and "likes" by digital workers, the theme of Martin Le Chevallier's *Clickworkers* (2017). Ben Thorp Brown documents the manufacture of "deal toys" – trophies commemorating financial transactions (*Toymakers*, 2014). The mere fact of looking can sometimes be work in disguise: as Aram Bartholl points out with his gigantic Captchas from the series *Are You Human?* (2017), those image puzzles that Google asks you to recognize in a search are not only used to distinguish humans from robots, but also to improve recognition or automatic driving software.

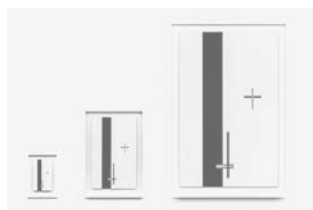
Dans le projet collectif qu'ils ont initié en 2011 (*Eine Einstellung zur Arbeit*), Harun Farocki et Antje Ehmann ont rassemblé des séquences filmiques de deux minutes en vue d'une véritable encyclopédie des formes de travail dans le monde. D'autres exposent le désœuvrement, comme Emma Charles qui filme la Bourse après la clôture des échanges (*After the Bell*, 2009). Or, parmi ces innombrables images du travail ou de son envers, certaines montrent la fabrique des images elles-mêmes, qui a connu des mutations considérables : si les *Telephone Pictures* de László Moholy-Nagy (1923) ont sans doute été les premiers tableaux entièrement réalisés à distance, aujourd'hui, le télétravail de l'image, c'est celui des hashtags ou des likes à la chaîne que produisent les ouvrières du numérique racontées par Martin Le Chevallier dans *Clickworkers* (2017). Ben Thorp Brown documente quant à lui la fabrication des trophées iconiques commémorant des transactions financières (*Toymakers*, 2014). Enfin, c'est le simple fait de regarder qui peut être considéré comme du travail déguisé : comme le rappelle Aram Bartholl avec ses gigantesques CAPTCHA (*Are You Human?*, 2017), les puzzles d'images que Google demande à l'utilisateur de reconnaître ne servent pas seulement à départager les humains et les robots, mais aussi au perfectionnement des logiciels de reconnaissance ou de conduite automatique.





LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

Bácsborsód (Hongrie), 1895 – Chicago (États-Unis), 1946



Construction en émail 1, 2 et 3 (Telephone Pictures),

1923 (réédition de 2012)

Émail sur plaque d'acier

Courtesy de la galerie Almine Rech, Paris, et du László Moholy-Nagy Estate

László Moholy-Nagy inaugure avec cette série ce que l'on pourrait appeler « l'art à distance ». Il en fait le récit suivant : « En 1922, j'ai commandé par téléphone cinq peintures sur porcelaine émaillée à un fabricant d'enseignes. J'avais le nuancier de l'usine devant les yeux ainsi que mon dessin, réalisé sur papier millimétré. À l'autre bout du fil, le directeur de la fabrique tenait devant lui une feuille de ce même papier, divisée en carrés. » Les *Telephone Pictures* font entrer l'art de plain-pied dans l'époque du télétravail, avec des images résultant d'un transfert de données.

László Moholy-Nagy's *Telephone Pictures* inaugurated what could be called remote art. Moholy-Nagy told the following story: "In 1922, I ordered by telephone from a sign factory five paintings in porcelain enamel. I had the factory's colour chart before me and I sketched my painting on graph paper. At the other end of the telephone the factory supervisor had the same kind of paper, divided into squares." The *Telephone Pictures* usher art into the era of teleworking, where visibility becomes a matter of data transfer.

BEN THORP BROWN

New York (États-Unis), 1983



Toymakers, 2014

Vidéo HD, couleur, son, 14 min

Courtesy de l'artiste

Le soin artisanal déployé ici est celui d'employés d'une fabrique de trophées d'entreprise occupés à produire des *deal toys*, petites sculptures faites main en nombre restreint pour commémorer une transaction particulière. S'inscrivant dans la longue tradition des cadeaux d'affaires, ces bibelots forment à la fois une célébration des flux de capitaux et une tentative d'impossible fixation de ces mouvements. Ils n'ont pas de valeur marchande en eux-mêmes, mais les transactions qu'ils représentent forment à elles seules, chaque année, l'équivalent approximatif des PIB des quatre plus grandes puissances économiques mondiales.

The care and craft displayed on screen are those of the employees in a factory that makes corporate trophies, known as "deal toys", small, handmade sculptures that commemorate a notable financial transaction. As part of a long tradition of business gifts, these knickknacks are both a celebration of the flow of capital and an impossible attempt to freeze that movement. They have no inherent value, but the transactions they symbolize amount roughly to the GDP of the four largest economic powers in the world.

EMMA CHARLES

Londres (Royaume-Uni), 1985



After the Bell, 2009
Vidéo 4/3, couleur, son, 3 min 48 s
Courtesy de l'artiste

Dans le monde de la finance, l'expression *after the bell* (« après la cloche ») renvoie aux activités qui ont encore lieu après la clôture de la Bourse. Emma Charles la reprend pour faire allusion aux travailleurs de nuit qui débutent leur journée lorsque les traders quittent leurs bureaux. Cette vidéo semble explorer deux types d'invisibilité : celle des employés de nuit et celle des échanges monétaires dénués de réalité physique. La présence de ces travailleurs, même si elle demeure marginale, s'avère indispensable au bon fonctionnement de l'économie mondiale.

In the financial world "after the bell" refers to the activities that take place after the stock exchange has closed. Emma Charles uses this term to refer to night workers who begin their working day precisely when the stockbrokers leave their offices. This video seems to want to explore two kinds of invisibility: that of these night

workers and that of monetary exchanges which have no physical existence. Although the presence of these workers is marginal, it is fundamental for the proper functioning of the global economy.

ARAM BARTHOLL

Brême (Allemagne), 1972



Are You Human?, 2017
Installation, sculpture en acier et 5 impressions sur toile tendue
Courtesy de l'artiste

Dans le flux de notre navigation Internet, il arrive bien souvent que nous soyons stoppés net par des CAPTCHAs, petits exercices de casse-tête qui permettent aux ordinateurs de vérifier si la personne qui interagit avec eux est bien un être humain. Quant aux passages piétons et autres feux de signalisation que l'on nous demande d'identifier, ils alimentent les systèmes de conduite des véhicules

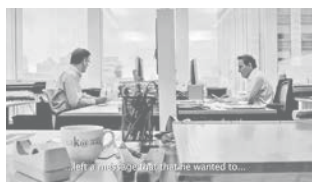
autonomes et perfectionnent les algorithmes de reconnaissance d'image. Les CAPTCHAs sont à usage unique et disparaissent une fois lus : Aram Bartholl les fige en un mémorial à ce labeur invisible.

In the course of navigating the internet, we are often brought to a sudden halt by CAPTCHAs, little puzzles that enable computers to check whether the person interacting with them is indeed a human being. Meanwhile, the pedestrian crossings and other traffic signals we are asked to identify ultimately train software for self-driving cars and perfect recognition algorithms. CAPTCHAs are used only once and vanish after they're read; a memorial to this invisible labour, Aram Bartholl produces concrete records of them.

HARUN FAROCKI & ANTJE EHMANN

Nový Jičín (act. République tchèque), 1944 – Berlin (Allemagne), 2014
Gelsenkirchen (Allemagne), 1968





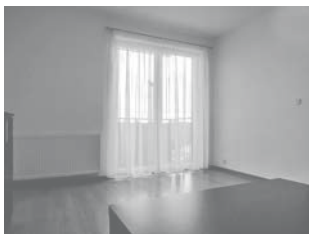
MARTIN LE CHEVALLIER

Fontenay-aux-Roses (France), 1968

Eine Einstellung zur Arbeit,

2011...

labour-in-a-single-shot.net
Installation vidéo multi-écrans
Coproduction : Harun Farocki
Filmproduktion et Goethe-Institut
Courtesy d'Antje Ehmann
et de Harun Farocki GbR, Berlin



Harun Farocki et Antje Ehmann ont organisé une série d'ateliers avec des cinéastes amateurs dans une vingtaine de villes de par le monde. Sur le site Internet accompagnant le projet (labour-in-a-single-shot.net), les règles en sont ainsi décrites : « Dans les ateliers, il s'agit de produire des vidéos d'une à deux minutes, filmées en un plan unique. La caméra peut être statique, elle peut décrire un panoramique ou un travelling – seul le montage est interdit. L'objet de l'enquête est le "travail" : payé ou impayé, matériel ou immatériel, riche d'une longue tradition ou radicalement nouveau. »

Harun Farocki and Antje Ehmann organized a series of workshops with amateur film-makers in some twenty cities around the world. The project's website (labour-in-a-single-shot.net) explains the rules as follows: "The task of the workshops is to produce videos of 1 to 2 minutes in length, each taken in a single shot. The camera can be static, panning or travelling – only cuts are not allowed. The subject of investigation is 'labour': paid and unpaid, material and immaterial, rich in tradition or altogether new."



Clickworkers, 2017

Vidéo HD, couleur, son,
8 min 23 s
Courtesy de l'artiste et de la
galerie Jousse Entreprise, Paris

« Je regarde des photos de cul, des décapitations, des trucs comme ça, et je les tague », dit la voix qui, imperturbable, poursuit : « On vend des likes par paquets de mille. » Les témoignages se succèdent, décrivent les journées des « travailleurs du clic », journées qui sont parfois des nuits. D'un continent à l'autre, le récit est le même ou presque. Tant et si bien que le fait que ces récits-là sont fictionnels ne trouble en rien la matière du réel. On ne les voit jamais, car c'est derrière la toile qu'ils officient, pour qu'elle soit sans accroc, selon la volonté de ceux qui la gouvernent.

"I look at porn pictures, beheadings, stuff like that, and I tag them," says a voice. Unruffled, it goes on: "We sell 'Likes' by the thousand." Such accounts follow one another, describing the average day of a "clickworker", a day that is sometimes night. From one continent to another, the tale is nearly always the same, to the point where the fact that these tales are fictional in no ways muddies the substance of reality. We never see the characters embodied by the voice, because they operate behind the screen, behind the net that has to work without a hitch, as dictated by those who run it.

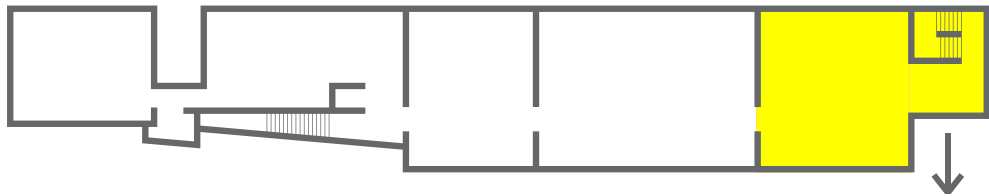
VALUES

L'argent est un motif visuel récurrent, depuis le bref film que Hans Richter consacre à l'inflation en 1928 jusqu'aux vastes installations murales que Máximo González compose avec des billets hors d'usage (*Degradación*, 2010). La valeur s'imisce dans les gestes du quotidien: Robert Bresson chorégraphie les mains qui saisissent les billets (*L'Argent*, 1983) et Sophie Calle collecte les images de vidéosurveillance d'un distributeur pour donner à voir les regards de ceux qui regardent l'argent (*Cash Machine*, 1991-2003 et *Unfinished*, 2003). La matérialité constitue un enjeu crucial pour l'art comme pour la finance à l'ère des cryptomonnaies: Yves Klein échangeait contre de l'or ses « zones de sensibilité picturale immatérielle » en forme de chèque tandis que Kevin Abosch rematérialise avec son propre sang l'adresse de la *blockchain* qui représente les 10 millions d'œuvres virtuelles de la série *IAMA COIN* (2018). Si l'art est lui-même objet de spéculation (*Kunst = Kapital*, écrivait Joseph Beuys sur des billets de banque), il permet aussi de visualiser les processus spéculatifs les plus insaisissables. Wilfredo Prieto fait ainsi proliférer l'image spéculaire d'un billet placé entre deux miroirs (*One Million Dollars*, 2002). Et des artistes comme Femke Herregraven (*Rogue Waves*, 2015) ou le collectif RYBN.ORG (*ADMXI*, 2015) cristallisent ou détournent dans leurs œuvres les formes temporelles que décrivent les algorithmes boursiers.

Money has been a recurring visual motif, from Hans Richter's 1928 short film on inflation to the large-scale wall installations that Máximo González composes from obsolete banknotes (*Degradación*, 2010). Value permeates into everyday gestures: Robert Bresson has choreographed hands grabbing banknotes (*L'Argent*, 1983), and Sophie Calle has collected video surveillance images from a cash dispenser to show us the gaze of people looking at money (*Cash Machine*, 1991-2003 and *Unfinished*, 2003). Materiality is a crucial issue for art and finance in the age of cryptocurrencies: Yves Klein exchanged "zones of immaterial pictorial sensibility" (in the form of a cheque) for gold, while Kevin Abosch uses his own blood to print the address of the blockchain that represents the ten million virtual works of the *IAMA COIN* series (2018). Art itself may be an object of speculation (*Kunst=Kapital*, Joseph Beuys famously wrote on banknotes), but it also makes it possible to visualize the most elusive of speculative processes: Wilfredo Prieto multiplies the reflected image of a banknote between two mirrors (*One Million Dollars*, 2002), while artists such as Femke Herregraven (*Rogue Waves*, 2015) and the RYBN.ORG collective (*ADMXI*, 2015) materialize or subvert the movements of stock-market algorithms.



Niveau 1



Rez-de-chaussée



MÁXIMO GONZÁLEZ

Entre Ríos (Argentine), 1971



Guante blanco, 2005

Gant tissé avec des bordures de billets retirés de la circulation
Courtsey de l'artiste et de la galerie ProjectB, Milan

Ce gant blanc, confectionné à partir de bordures de billets n'ayant plus cours, fait allusion aux « crimes en gants blancs » commis par des politiciens ou des hommes d'affaires dans le but de s'enrichir de manière illicite. Le gant a été tissé et la subtile différence de tons de la trame révèle que les billets qui le composent ont été manipulés avec plus ou moins de précautions. Ils ont circulé de main en main des milliers de fois, justifiant l'effort fourni au quotidien et témoignant de l'épargne réalisée par les uns et les autres pour parvenir, un jour peut-être, à réaliser un rêve.

This white glove, made with edges cut from banknotes no longer in circulation, makes a sly reference to "white-collar crimes", committed by politicians or business

professionals for the purpose of illicit financial enrichment. The glove has been woven, and from the slight colour differences in the weave we can see that not all the banknotes from which the glove was made were treated with the same care. These banknotes have passed through thousands of hands, and were the objective of daily toil and saving, perhaps to fulfil a dream.

YVES KLEIN

Nice (France), 1928 – Paris (France), 1962



Reçu pour les « zones de sensibilité picturale immatérielle », 1962

Facsimilé sur papier imprimé
Courtsey de la succession Yves Klein
c/o ADAGP, Paris

Cession d'une « zone de sensibilité picturale immatérielle » à Michael Blankfort, pont au Double, Paris, 1962 (ci-dessus)

Facsimilé du document témoignant de la performance
Courtsey de la succession Yves Klein
c/o ADAGP, Paris

Échangées « contre un certain poids d'or fin » (et non contre du vulgaire papier-monnaie), les zones immatérielles n'appartiennent pleinement à leurs acquéreurs qu'après l'observance de quelques « règles rituelles ». La cession des zones constitue ainsi une véritable performance, lors de laquelle l'acheteur est invité par l'artiste à se passer de la seule trace de la transaction réalisée (le reçu) et ce dernier se prive de la moitié de la valeur accordée. Trois performances-transactions incluant la destruction du reçu par le feu se sont déroulées à Paris, dont celle réalisée lors de la vente de la « Zone de sensibilité n° 1 » à Michael Blankfort, en février 1962.

The immaterial zones were exchanged for "a certain weight of fine gold" (rather than ordinary paper money) and only fully belonged to the purchaser after following a few "rituals". The sale of zones thereby constituted a veritable performance, during which the artist asked the purchaser to relinquish the sole trace of the transaction (the receipt) while the artist had to relinquish half of the agreed value. Three transaction-performances involving the burning of the receipt took place in Paris, including the one during the sale of "Zone of sensibility no. 1" to Michael Blankfort in February 1962.

RYBN.ORG

Collectif fondé en 1999



ADMXI, 2015

Série Antidataming

Plateforme expérimentale de trading algorithmique

Avec la participation de b01, Femke Herregraven, Brendan Howell, Martin Howse, Nicolas Montgermont, Horia Cosmin Samoila, Antoine Schmitt, Marc Swynghedauw, Suzanne Treister
Coproducteur : Jeu de Paume, avec le soutien de Labomedia, de l'Espace multimédia Gantner et du CNC/DICRéAM
Courtesy du collectif

ADMXI est un ensemble en ligne d'algorithmes boursiers dissidents, irrationnels et expérimentaux imaginés par des artistes non professionnels de la finance et consignés à la façon des dessins des botanistes du XIX^e siècle. Dans ADMXI, le marché n'est plus régulé par les indices des cours (algorithmes tournés vers l'optimisation et la maximalisation des profits), mais animé par des organismes vivants – sol, végétaux, bactéries – et régi par des règles environnementales, astronomiques, numérogiques, cryptographiques, esthétiques ou ésotériques.

ADMXI is an online collection of heretic, irrational and experimental trading algorithms, developed by artists and other non-finance professionals and documented in a way that resembles the drawings of nineteenth-century botanists. Within ADMXI the market is no longer regulated by the stock indices (algorithms governed by optimization and profit maximization), but is activated by living organisms – soil, plants, bacteria – and is organized according to environmental, astronomical, numerological, cryptographic, aesthetic or esoteric rules.

SOPHIE CALLE

Paris (France), 1953



Cash Machine, 1991-2003 (ci-dessus)

Installation, env. 127 tirages noir et blanc, encadrements en aluminium
Courtesy de l'artiste et de la galerie Perrotin, Paris

Unfinished, 2003

Vidéo, 30 min

Réalisation : Sophie Calle et Fabio Balducci
Courtesy de l'artiste et de la galerie Perrotin, Paris

Sur une cimaise sont présentées les images d'hommes et de femmes au guichet automatique, issues des caméras de surveillance d'une banque américaine. De piètre qualité, elles sont magnifiées par des cadres en chrome, tandis que les visages anonymes sont révélés dans leur beauté expressive par une disposition en grille qui les sauve du flux continu des bandes vidéo. Cette installation intitulée *Cash Machine* clôt quinze années d'errements et de tentatives ratées, que la vidéo *Unfinished* retrace avec humour. Manque, désir, mort : cette œuvre filmique met au jour les aléas liés au processus créatif, métaphore de notre rapport à l'argent.

The wall of the installation is hung with CCTV pictures from an American bank, of men and women at an automated teller machine. These poor-quality images are magnified by chrome frames, while the expressive beauty of anonymous faces is revealed through a grid arrangement that rescues them from the non-stop flow of videotapes. This installation titled *Cash Machine* concludes fifteen years of erring ways and failed attempts, that the video *Unfinished* wittily recounts. Lack, desire, death: this filmic work sheds light on the vagaries of the creative process, itself a metaphor for our relationship to money.

HANS RICHTER

Berlin (Allemagne), 1888 – Minusio (Suisse), 1976



Inflation, 1928

Film 16 mm, noir et blanc, silencieux, 3 min
Commande de l'Universum Film AG pour une introduction au film de Wilhelm Thiele, *La Dame au masque*
Production : Star Films
Avec l'aimable autorisation de l'ayant-droit et de Light Cone, Paris

Traitant de l'inflation galopante précipitant la République de Weimar dans le chaos financier, Hans Richter adopte pour la première fois une approche semi-documentaire. Il interroge les enjeux du réel par des moyens purement cinématographiques dans le but de « former des pensées à l'écran ». Les plans saturés de chiffres jusqu'à l'excès ou de billets de banque s'empilant reflètent l'absurdité de l'emballage bancaire. Cette satire cinématographique, qui précède d'une année la crise de 1929, constitue une équivalence visuelle aux réalités socio-économiques aussi insaisissables que la valeur de l'argent et le système capitaliste.

Focusing on the spiralling inflation that plunged the Weimar Republic into financial chaos, Hans Richter adopted a semi-documentary approach for the first time. He explored real-world issues through purely cinematic means with the goal of “shaping ideas on the screen”. The shots, saturated with figures or with banknotes piling up, reflect the absurdity of the banking frenzy. This filmic satire – made twelve months before the 1929 crash – constitutes a visual equivalent to socioeconomic realities as ungraspable as the value of money and the capitalist system.

GERALDINE JUÁREZ

Mexico (Mexique), 1977



Wealth Transfer, 2018
Installation sonore et pochette de 45-tours (illustrée par Jaime Ruelas)
Courtesy de l'artiste

Dans *Wealth Transfer*, Geraldine Juárez a détourné des schémas de *flash crashes*, krachs d'une durée de quelques minutes ou quelques secondes, pour alimenter un logiciel de musique électronique (Renoise) : les évolutions ultrarapides des valeurs financières deviennent des formes d'onde, des sonorités que l'artiste a compilées sur un disque vinyle. Les transactions à haute fréquence « forment une économie de l'ombre, suspecte et dotée d'un grand pouvoir sur notre quotidien », déclare-t-elle.

In *Wealth Transfer*, Geraldine Juárez has appropriated the patterns of “flash crashes”, which last just a few seconds or minutes, into Renoise music software, turning ultra-rapid changes in financial values into waveforms, sounds that she compiled on a vinyl record. This high-frequency trading is, according to the artist, “a shadow and shady economy with so much power capable to affect our daily lives”.

BEATRICE GIBSON

Londres (Royaume-Uni), 1978



Solo for Rich Man, 2015
Film 16 mm, DV transféré en HD, couleur, son, 13 min 35 s
Courtesy de l'artiste et de Laura Bartlett, Londres

Inspirée par les pédagogies radicales, Beatrice Gibson mène, avec le violoncelliste Anton Lukoszevieve, des ateliers de musique expérimentale avec des enfants de l'East London. Marquée par la lecture de *JR* de William Gaddis (1975), satire sur un capitaliste de onze ans, Gibson profite des ateliers pour poursuivre son enquête autour de la finance. Dans ce cadre où se mêlent pédagogie et critique sociale, l'environnement libertaire du Shoreditch Adventure Playground, qui laisse à l'enfant la plus grande liberté de comportement, surgit comme un milieu déréglé, où les « prises de risque » des enfants évoquent celles des marchés financiers.

Inspired by radical education movements, Beatrice Gibson and the cellist Anton Lukoszevieve run experimental-music workshops for children in East London. Gibson, struck by the 1975 satirical novel *JR* by William Gaddis, about an eleven-year-old capitalist,

used the workshops to pursue her investigations into finance. In a context where education and social criticism sometimes merge, the libertarian environment of the Shoreditch adventure playground, which allows children great freedom of expression and behaviour, emerges as an unregulated environment in which the children's “risk-taking” evokes the risks taken by financial markets.

MAX DE ESTEBAN

Barcelone (Espagne), 1959



Twenty Red Lights, 2017
Installation, 20 tirages pigmentaires, lettrage en vinyle et transferts
Courtesy de l'artiste

Les photographies de la série *Twenty Red Lights* renvoient à des concepts fondamentaux de l'économie néolibérale. On y voit des termes et expressions empruntés au vocabulaire de la finance dans des paysages désolés, où ne subsiste plus que la trace de l'humanité. Les points rouges en surimpression sur ces vingt clichés donnant un aperçu d'un futur dystopique semblent tenter de nous mettre en garde. Nous avons perdu confiance en l'avenir et, sans responsabilité sociale, les algorithmes remplaceront un jour les banquiers, les espaces publicitaires les humains, et les vestiges désolés le paysage naturel.

The photographs that make up *Twenty Red Lights* correspond to fundamental concepts in neoliberal economics. Terms from financial lexis are reproduced on advertising billboards, illuminated panels and posters in desolate landscapes only retaining traces

of human being. The red discs overprinted on these twenty pictures of ruins from a dystopic future seem to want to warn us that we must pay attention. We have lost our faith in the future and with social responsibility disappearing, algorithms will take the place of bankers, advertising signs will replace human beings and natural landscapes will give way to ruins.

WILFREDO PRIETO

Sancti Spiritus (Cuba), 1978



One Million Dollars, 2002

Installation, billet de 1 dollar, structure en métal et miroirs
Courtesy de l'artiste et de la galerie Nogueras Blanchard, Barcelone/Madrid

One Million Dollars est un billet de 1 dollar américain placé entre deux miroirs de sorte que son image se reflète un million de fois. Le geste artistique de Wilfredo Prieto est minimaliste mais éloquent, puisque la valeur de cette œuvre sur le marché comme pour les compagnies d'assurance s'élève justement à 1 million de dollars. Cette installation questionne les structures qui soutiennent l'art contemporain et le système de valeurs du capitalisme néolibéral, souvent instable et arbitraire. Elle nous rappelle aussi la puissance du dollar américain, et en particulier à Cuba où, alors même que son usage est interdit, il sert de monnaie d'échange.

One Million Dollars is an American one-dollar bill placed between two mirrors in such a way that

its image is reflected a million times. Wilfredo Prieto's artistic gesture is restrained and subtle, minimalist but striking. The value of this work on the market and for insurance purposes is exactly one million dollars. The installation questions the underlying structures of contemporary art, reflecting on consumer society and neoliberal capitalism's value system, which is often unstable and arbitrary. It also reminds us of the power of the American dollar in the world economy and especially in Cuba, where it is used as tradable currency despite being prohibited.

ROBERT BRESSON

Bromont (France), 1901 –
Droue-sur-Drouette (France), 1999



Bande-annonce du film

L'Argent, 1983

Film 35 mm, couleur, son, 30 s
Production : Marion's Films
Distribution : mk2 Films

La bande-annonce de *L'Argent* a ceci de remarquable qu'elle ne laisse rien entrevoir de l'intrigue. Rien n'est dit de l'histoire d'Yvon, injustement accusé d'avoir écoulé des faux billets, rien n'est dit de sa descente aux enfers qui le transforme en meurtrier. Durant le premier tiers de la bande-annonce, on assiste à la répétition du plan initial du film, à savoir la clôture du distributeur. Ensuite, le ballet de la monnaie de papier et des mains donne à voir la circulation, l'apparition et la disparition de ces images singulières que sont les billets de banque, porteurs de visages et de formes.

The trailer for *L'Argent* is noteworthy for revealing nothing whatsoever of the plot. There is no hint of the

story of Yvon, unjustly accused of passing off forged banknotes, nor of his subsequent descent into hell, which turns him into a murderer. For the first third of this miniature film we see a repetition of the initial shot, that is to say the closing of the automatic teller. Next, the ballet of paper money and hands represents the circulation – the appearance and disappearance – of the singular images we call banknotes, which depict faces and shapes.

MÁXIMO GONZÁLEZ

Entre Ríos (Argentine), 1971



Degradación, 2010

Installation murale, monnaie retirée de la circulation, carton-mousse, épingles,
Courtesy de l'artiste

Degradación est une installation créée à partir de billets de 20 pesos mexicains retirés de la circulation depuis les années 1970. Ses volumes abstraits rappellent l'inspiration des artistes constructivistes de la révolution russe. Selon Máximo González, la « dégradation » peut ici être envisagée sous trois angles au moins : celui de la reconstruction (à partir des vestiges d'une société sur le déclin), celui de la détérioration (la dévaluation), et enfin celui de la symbolique historique du billet de 20 pesos (représentant un prêtre « dégradé » au XIX^e siècle pour s'être révolté contre le pouvoir colonial espagnol).

The Mexican 20-peso notes in *Degradación* were withdrawn from circulation in the late 1970s. The installation's abstract

volumes reflect the influence of the Constructivist artists of the Russian Revolution. In Máximo González's words, this work can be approached from at least in three angles: reconstruction (of the ruins of a civilization in decay); decomposition (devaluation); and that of the underlying historical character of the 20-peso bill (bearing the image of a priest "degraded" in the nineteenth century for revolting against the Spanish colonial power).

FEMKE HERREGRAVEN

Nimègue (Pays-Bas), 1982



Rogue Waves, 2015

Installation, 4 barres en aluminium découpées au jet d'eau
 Courtesy de l'artiste et de la galerie Future, Berlin

Le plus ancien système de figuration des nombres est celui des collections de traits verticaux, encore en usage lors du dépouillement de votes notamment ou dans les graphiques des opérations sur les marchés financiers. Dans *Rogue Waves*, ces tracés décrivent des événements qui se déroulent en une fraction de seconde, figurant l'ineffable : l'aluminium est gravé des manipulations illégales des marchés par des algorithmes de trading à haute fréquence, c'est-à-dire réalisant des transactions à une vitesse inférieure de seulement 25 microsecondes à celle, théorique, de la lumière traversant le vide.

The oldest system for representing numbers was a series of vertical lines, still used when counting votes,

for example or in graphs of transactions on financial markets. In *Rogue Waves* these lines record events that take place in a fraction of a second, thus depicting the ineffable. Aluminium is etched with the patterns of illegal manipulations of the market by high-frequency trading algorithms, effected at speeds only 25 microseconds slower than the theoretical speed of light in a vacuum.

KEVIN ABOSCH

Los Angeles (Californie, États-Unis), 1969



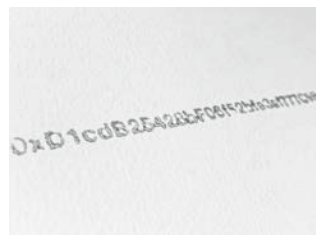
Personal Effects, 2018

Projet IAMA COIN
 Installation, sac de toile imprimé à l'encre
 Courtesy du Studio Kevin Abosch

À ce jour, près de 4 millions de bitcoins sont perdus à jamais parce que les clés privées n'ont pas été correctement sauvegardées. Pour son projet *IAMA COIN*, Kevin Abosch a créé dix millions d'*IAMA coins* et en a déposé quelques centaines à différentes adresses sur la *blockchain* Ethereum, adresses qu'il a ensuite imprimées sur de grands sacs de toile qu'il présente fermés et comme remplis. Les clés privées permettant d'utiliser les «pièces» métaphoriquement contenues dans les sacs n'ont volontairement pas été sauvegardées, rendant ces «pièces» inaccessibles.

To date, nearly four million bitcoins have been irrevocably lost because the private keys have not been properly backed up. Kevin Abosch, who created ten million *IAMA coins* for his

IAMA COIN project, has placed several hundred of them with various addresses on the Ethereum blockchain, addresses that he then printed in ink on large canvas sacks, which he exhibits tied shut yet apparently full. The private keys required to use the "coins" metaphorically contained in the sacks were deliberately not saved, rendering them inaccessible.



I AM A COIN, 2018

Installation, sang tamponné sur papier
 Courtesy du Studio Kevin Abosch

Tout comme une pièce représente une certaine quantité d'argent, dans le cadre d'une monnaie numérique, et plus particulièrement d'une cryptomonnaie, c'est un *token* (un «jeton») qui joue ce rôle. Face au sentiment de son propre devenir marchandise, Kevin Abosch a créé 10 millions de tokens sur la *blockchain* Ethereum qu'il conçoit comme 10 millions d'œuvres d'art virtuelles. Afin qu'elles lui apparaissent connectées à son corps, il a choisi de les incarner dans des objets physiques, imprimant l'adresse du contrat de ces tokens avec son propre sang.

Just as every coin represents a certain amount of money, in the context of electronic money – and more particularly cryptocurrency – a "token" plays the same role. In response to feeling commodified, Abosch created ten million tokens on the Ethereum blockchain, which he considers to be ten million virtual artworks. In order to relate them to his body, Abosch decided to incarnate them in physical objects by printing the address of the contract for these tokens in his own blood.

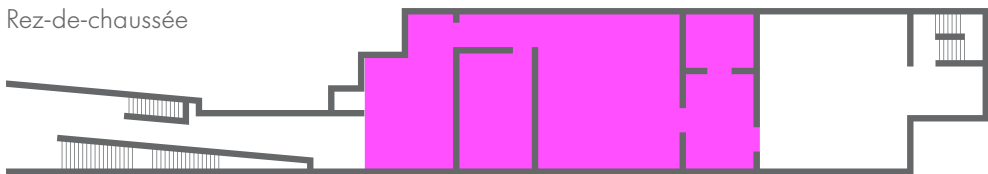
SSSS
FFFF
CCCC
NNNN
VVVV
TTTT
OOOO
EEEE

Le mouvement des images est passé du lent feuilletage dont se souvient William Kentridge (*Second-Hand Reading*, 2013) au défilement rapide que met en scène Richard Serra (*Hand Catching Lead*, 1968). Et c'est au fond tout le visible qui s'est retrouvé mobilisé. Les images circulent à travers les câbles à haut débit que photographie Trevor Paglen et leur vitesse permet les échanges de pair-à-pair que l'on suit dans *The Pirate Cinema* du collectif DISNOVATION.ORG (2012). Mais ce sont aussi les regardeurs qui sont en mouvement : ils sont embarqués sur des trottoirs roulants (ceux de l'Exposition universelle de 1900), ils décollent dans les ascenseurs qu'évoquent Pierre Weiss (*PATERNOSTER*, 1995) ou Maurizio Cattelan (*Untitled*, 2001). Les yeux ont donc leurs trajectoires que Julien Prévieux retrace avec du fil (*Patterns of Life*, 2015). En somme, face au transport des images-marchandises que Martha Rosler représente dans *Cargo Cult* (1966-1972), il y a des regards qui sont également entraînés dans d'incessants échanges de vues (Lauren Huret revisite en ce sens l'iconographie de sainte Lucie). Au bout du compte, deux questions attendent le visiteur : le visible n'est-il pas voué à une obsolescence programmée, comme le

suggère Martin Le Chevallier (*Obsolete Heroes*, 2020) ? Et que reste-t-il du concept d'image lorsque, comme chez Hiroshi Sugimoto (*U.A. Playhouse*, New York, 1978 et *Palms*, Michigan, 1980), son immobilité est le résultat d'une vitesse infinie ?

The movement of images has shifted from the leisurely page turning William Kentridge evokes (*Second-Hand Reading*, 2013), to the rapid unreeling featured in Richard Serra's *Hand Catching Lead*, 1968. Ultimately, the visible in its entirety has been mobilized. Images circulate through the high-speed cables photographed by Trevor Paglen, and their flow allows for the peer-to-peer exchanges tracked in the DISNOVATION.ORG collective's *The Pirate Cinema* (2012). But viewers are also on the go: they ride on moving walkways (those of the 1900 Universal Exhibition), they take off in the lifts evoked by Pierre Weiss (*PATERNOSTER*, 1995) and Maurizio Cattelan (*Untitled*, 2001). Their eyes follow trajectories that Julien Prévieux retraces with thread (*Patterns of Life*, 2015). In short, echoing the transport of images-as-goods that Martha Rosler represents in *Cargo Cult* (1966-1972), there are also gazes drawn into an unremitting exchange of views (this is what leads Lauren Huret to revisit the iconography of Saint Lucy). The visitor is finally confronted with two questions: Is the visible doomed to programmed obsolescence, as Martin Le Chevallier suggests in *Obsolete Heroes* (2020)? And what is left of the notion of the image when, as in Hiroshi Sugimoto's *U.A. Playhouse*, New York, 1978 and *Palms*, Michigan, 1980, its stillness is the result of infinite speed?

SSSSSS
FFFFF
CCCCC
NNNNN
VVVVV
TTTTT
OOOOO
EEEEEE



RICHARD SERRA

San Francisco (États-Unis), 1939



Hand Catching Lead, 1968

Film 16 mm, noir et blanc, silencieux, 3 min
 Caméra : Bob Fiore
 Distributeur : Freunde der deutschen Kinemathek, Leo Castelli Gallery
 Centre Pompidou, Paris, Musée national d'Art moderne – Centre de création industrielle, achat en 1974

Hand Catching Lead dévoile dans le cadre fixe de l'écran la main de Richard Serra tentant de saisir au vol des feuilles de plomb. Mise en abyme du dispositif cinématographique, le motif de cette main qui s'ouvre et se referme inlassablement renvoie à celui de l'obturateur, garant de l'illusion de continuité de la projection. Éprouvé dans sa durée

par la répétition d'une même action sans cesse rejouée, le film transpose le régime intermittent du défilement cinématographique en une interrogation sur les notions de processus et de matérialité à l'œuvre dans la pratique de l'artiste.

The static frame of *Hand Catching Lead* shows Richard Serra's hand attempting to catch sheets of lead. The motif of the hand tirelessly opening and closing – like the shutter that creates the illusion of continuity of projected pictures – functions as a self-reflexive allusion to the cinematic machinery. Experienced in its duration by the repetition of an endlessly recurring action, the film transposes the intermittent nature of the cinematic projection into an interrogation of the notions of process and materiality that inform Serra's artistic practice.

WILLIAM KENTRIDGE

Johannesburg (Afrique du Sud), 1955



Second-Hand Reading, 2013

Vidéo HD, couleur, son, 7 min 1 s
 Courtesy de l'artiste et de Marian Goodman Gallery, New York/Paris/Londres

Dans *Second-Hand Reading*, un *Shorter Oxford English Dictionary* est recouvert d'un enchaînement de dessins qui s'animent et s'effacent au feuilletage, portés par la musique et la voix mélancoliques du compositeur sud-africain Neo Muyanga. Ils alternent avec des bribes de phrases ou de mots recelant de multiples significations possibles, ou apparaissant tout simplement comme des énigmes insolubles. Si le dispositif du *flipbook* évoque le phénomène potentiellement vertigineux de l'accumulation d'images, le rythme du feuilletage demeure mesuré et économe, contribuant (avec la bande-son) à la force poétique du récit.

In *Second-Hand Reading*, a *Shorter Oxford English Dictionary* is covered with a series of drawings that come to life and then vanish as the pages are turned, carried along by the melancholic music and voice of the South African composer Neo Muyanga. These drawings alternate with snatches of sentences or words that either contain any possible meanings or else simply appear to be insoluble riddles. Whereas the flipbook approach evokes a potentially overwhelming accumulation of images, the actual pace of the turning remains measured and careful, contributing – as does the soundtrack – to the poetic power of the narrative.

ANONYME



Zoétrope, vers 1880

Cylindre en carton recouvert de papier, bois noirci tourné
Courtesy Antiq-Photo, Paris

Le XIX^e siècle a connu toute une série d'appareils qui, en créant l'illusion du mouvement à partir d'une succession d'images fixes, préfiguraient le cinéma. Le zoétrope en est un (du grec *zoè*, «vie», et *tropè*, «tour»). Il fut inventé par William E. Lincoln, étudiant américain à l'université de Brown, qui le breveta le 23 avril 1867. Le brevet mentionne «un nouveau jouet utile nommé Zoétrope» fondé sur «le fait optique selon lequel une image une fois vue est conservée pendant un laps de temps sur la rétine de l'œil après que l'image a été retirée».

The nineteenth century featured a whole series of devices that created the illusion of movement through a succession of still images, thereby prefiguring the cinema. One of these was the zoetrope (from Greek *zoe*, "life", and *tropos*, "turning"). It was invented by William E. Lincoln, a student at Brown University in the United States, who was awarded a patent on 23 April 1867. The patent referred to "a new and useful toy called the Zoetrope", based on "the optical fact that an image once seen is retained for a moment of time upon the retina of the eye after the image is withdrawn".

MAURIZIO CATELAN

Padoue (Italie), 1960



Untitled, 2001

Installation murale
Collection Peng Pei-Cheng
Courtesy de l'artiste, de Maurizio Cattelan's Archive, Milan

Indissociables de l'économie marchande dans laquelle ils voient le jour, les ascenseurs mécanisés viennent avant tout pourvoir les bâtisses des grands magasins. Il s'agit non seulement de fluidifier et d'accélérer les flux de personnes et marchandises, mais aussi d'éveiller le désir de voir. Maurizio Cattelan propose ici une installation consistant en un ascenseur miniature, reproduisant la machine dans les moindres détails. La manipulation de l'échelle monumentalise le spectateur et fétichise l'ascenseur, le délivrant de la banalité, mais suspendant sa valeur d'usage.

Indissociably linked to the shopping economy in which they initially emerged, mechanical lifts were first installed in large department stores. It was not only a question of fluidifying and accelerating the flow of people and merchandise within these spaces, but also of stimulating a desire to see. Here, Maurizio Cattelan presents an installation consisting of a miniature lift that reproduces the machine down to the tiniest details. The change in scale monumentalizes the beholder and simultaneously fetishizes the lift, rescuing it from ordinariness even as its use-value is denied.

LES FRÈRES LUMIÈRE

Auguste Lumière, Besançon (France), 1862 – Lyon (France) en 1954
Louis Lumière, Besançon (France), 1864 – Bandol (France) en 1948



Vue prise d'une plateforme mobile, I, 1900

Exposition universelle, Paris, France
Film 35 mm, noir et blanc, muet, 34 s
Collection Institut Lumière, Lyon

Le trottoir roulant était l'une des grandes attractions de l'Exposition universelle de 1900 à Paris. On en trouve la description suivante dans *La Revue scientifique* du 26 mai 1900 : «Le viaduc supporte trois trottoirs continus : un fixe, deux mobiles». L'historienne des médias Anne Friedberg suggère que les visiteurs de l'exposition étaient ainsi «transportés [...] comme s'ils étaient des marchandises sur un convoyeur à courroie». Surtout, en entraînant les passants et leurs regards sur les rails d'une circulation réglée, le trottoir roulant participe à la transformation du paysage urbain en une séquence d'images qui se succèdent et s'échangent.

The moving walkway was one of the major attractions of the 1900 Paris Exposition. *La Revue scientifique* of 26 May 1900 published the following description: "The viaduct holds three continuous walkways, one static, two moving." Media historian Anne Friedberg suggests that exhibition goers were thereby "transported ... as if they were goods on a conveyor belt". Above all, by placing people and their viewpoint on the rails of mechanical motion, the moving walkway helped to transform the urban landscape into a series of images that follow one another and substitute one another.

ROSÂNGELA RENNÓ

Belo Horizonte (Brésil), 1962



A vida, o mundo e as escolhas
de Philippe Delarbre, Sayat,
Puy-de-Dôme, France, 2015

Série *Imagem de sobrevivência*

4 carrousels, 8 plateaux comprenant

640 diapositives colorisées,

étagère en acier

Courtesy de l'artiste et de la galerie mor
charpentier

A vida, o mundo e as escolhas
de László Mólnar, La Plata,
Argentina, 2015

Série *Imagem de sobrevivência*

4 carrousels, 8 plateaux comprenant 640

diapositives colorisées, étagère en acier

Courtesy de l'artiste et de la galerie mor
charpentier

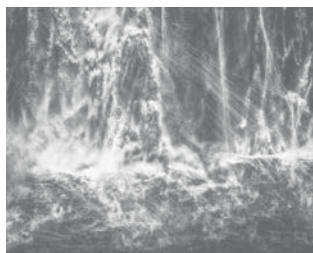
Rosângela Rennó achète sur des marchés aux puces des collections privées de ces diapositives en vogue au cours du XX^e siècle pour immortaliser voyages, vacances et événements du quotidien. Puis elle les insère dans des carrousels qu'elle superpose sur des étagères et les projette en boucle, de sorte que, au bout d'un certain temps, les images s'effacent, brûlées par l'intense lumière des projecteurs. Elle épuise ainsi les représentations d'un monde passé à l'aide d'un médium obsolète ayant connu, voilà quelques décennies, son heure de gloire dans la culture populaire.

Rosângela Rennó goes to flea markets and buys private collections of slides used in the middle of the last century to document journeys, holidays

and family events. She superimposes them and projects them in an unending loop that burns them, so that after some time the images fade, unable to withstand the powerful heat of the projector. Rennó takes the pictures of a past world to the point of exhaustion, using an obsolete technique that was once widely used in popular culture.

TREVOR PAGLEN

Camp Springs (Maryland, États-Unis),
1974



Shoshone Falls, Hough
Transform; Haar, 2017

Tirage gélatino-argentique

Courtesy de l'artiste

et de Metro Pictures, New York

Aujourd'hui, la plupart des images qui circulent sont produites par des programmes informatiques pour d'autres programmes informatiques. Mais que voit exactement la vision machinique ? Des catégories. Des composants. Des lignes, des sphères, des ellipses, des arêtes, des couleurs, qui, combinées, forment l'image. Une icône comme les chutes de Shoshone dans l'Idaho, passée au filtre de deux algorithmes de vision artificielle, présente bien des éléments invisibles à l'œil humain qui s'avèrent « rêvés » par les algorithmes : des visages comme des lignes sous-jacentes.

Most pictures circulating today are produced by computer programs for other computer programs. But what exactly does machine vision see? Categories.

Components. Lines, spheres, ellipses, edges, colours which, once combined, make up an image. An icon like the Shoshone Falls in Idaho, processed through two machine-vision algorithms, reveals features invisible to the human eye (such as faces and underlying lines), which in fact are "dreamed up" by the algorithms.

LAUREN HURET

Paris (France), 1984



Portrait en sainte Lucie
(Lesley Ann-Cao), 2019

Installation, vidéo 4K, couleur, 4 min 42 s,

et impression photographique

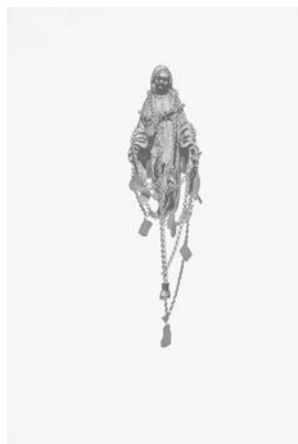
Coproduction : Le Printemps de Septembre

à Toulouse

Courtesy de l'artiste

Alors que l'on se plaît à croire que ce sont des algorithmes qui filtrent nos images, ce travail éreintant est réalisé en grande partie par des humains qui doivent analyser, en quelques secondes, des photos, des vidéos et décider ou non de leur suppression. Lauren Huret les représente en martyrs du monde contemporain, absorbant ces images toxiques pour préserver le corps social occidental. Elle réinterprète ainsi la figure de la modératrice de contenu de Manille en sainte Lucie, pointant la dimension sacrificielle de la tâche qu'accomplissent ces employées philippines, très croyantes.

Although we like to think that our images are filtered by algorithms, this exhausting task is largely done by human beings who must analyse photos and videos in a matter of seconds, deciding whether to remove them or not. Lauren Huret depicts them as modern-day martyrs, absorbing toxic images in order to protect the West's own social body. Thus, Huret reinterprets the figure of content moderator she met in Manila as Saint Lucy, underscoring the sacrificial aspect of the task performed by these highly devout Filipina women.



Gris-gris pour les yeux, 2019

Sculpture, plâtre, pigment et divers métaux

Coproduction : Centre culturel suisse, Paris
Courtesy de l'artiste

Les Philippines, avec leur main-d'œuvre bon marché et anglophone, sont un haut lieu de la modération de contenus en ligne et le principal pays chrétien d'Asie. Pour Lauren Huret, l'iconographie chrétienne prégnante semble agir comme un antidote aux flux d'images violentes, offensives et traumatisantes qui se déversent sans cesse, et dont le tri et la censure sont sous-traités à des milliers d'employés de « nettoyage » philippins. Sa statue de la Vierge Marie agit comme un talisman, un ex-voto sur la condition du modérateur de contenu, qui lui permettrait de se délester de ces images nocives.

With its cheap, English-speaking labour, the Philippines are where much moderating of online content happens. It also constitutes the main Christian nation in Asia. Lauren Huret feels that vivid Christian iconography acts as an antidote to the onslaught of violent, offensive and traumatizing pictures that constantly flood platforms, and which must be filtered and censored by thousands of subcontracted Filipino "cleaners". Her statue of the Virgin Mary functions like a talisman, a votive offering designed to invoke the condition of content moderators, allowing them to rid themselves of this harmful imagery.

JULIEN PRÉVIEUX

Grenoble (France), 1974



Patterns of Life, 2015

Vidéo HD, couleur, son,
15 min 30 s
Courtesy de l'artiste

En cherchant à démontrer qu'un cheval au galop ne quitte jamais complètement le sol, Eadweard Muybridge mit au point la chronophotographie, technique de décomposition des mouvements par des instantanés pris en rafale. C'est à un cheminement au travers de l'évolution de ces techniques et de leurs applications depuis lors que convie *Patterns of Life*. Très vite, une meilleure compréhension des gestes put mener à leur optimisation, à leur capitalisation et, par extension, à leur obstruction. Leur analyse aida à en estimer la valeur : « un geste superflu est donc de l'argent à jamais gaspillé », explique la voix off.

In seeking to demonstrate that a galloping horse never completely leaves the ground, Eadweard Muybridge developed the technology of chronophotography, a rapid sequence of still images that deconstructed movement. Julien Prévieux's *Patterns of Life* takes us down the road of technical developments and their applications ever since that moment. Indeed, a better understanding of movements can quickly lead to their optimization, their capitalization and, by extension, their obstruction. An analysis of movements helps to assess their cost – "an unnecessary motion is ... money lost forever", explains the voice-over.

MARTHA ROSLER

New York (États-Unis), 1943



Cargo Cult, 1966-1972 (retirage 2019)

Série *Body Beautiful*, or *Beauty Knows No Pain*

Photomontage imprimé

Courtesy de l'artiste et de la galerie Nagel Draxler, Berlin/Cologne

Cargo Cult donne à voir un monde où le visage féminin est devenu un substitut marchandisé et interchangeable, un masque que l'on peut enlever et enlever à volonté. Mais avec son photomontage, Martha Rosler évoque aussi les « cargomobilités » de l'économie globale, tout en indiquant pourquoi celle-ci correspond invariablement à une économie de l'écran (les containers n'exhibent toujours que des faces

d'une extériorité pure). Enfin, par son titre, *Cargo Cult* rappelle que dans les îles du Pacifique, l'arrivée de cargaisons chargées de biens de consommation occidentaux était associée à des pouvoirs magiques.

Cargo Cult depicts a world where a woman's face has become a commodified and interchangeable surrogate, a mask that can be put on and taken off at will. But with her photomontage, Martha Rosler also shows how the trade routes of the globalized economy are always, and inextricably, an economy of screening (the containers exhibit a pure exteriority via an endless series of faces). Finally, the title *Cargo Cult* recalls that on some Pacific Islands, the arrival of cargo shipments loaded with Western consumer goods was associated with magical powers.

MARTIN LE CHEVALLIER

Fontenay-aux-Roses (France), 1968



Obsolete Heroes, 2020

9 images soumises à l'obsolescence programmée, impression jet d'encre sur papier flash

Coproduction : Jeu de Paume, Paris

Courtesy de l'artiste et de la galerie Jousse Entreprise, Paris

Ils ont inventé le stylo, la lame de rasoir et le gobelet jetables. Ils ont théorisé l'idée d'obsolescence programmée. Ces hérauts de l'hypercroissance et de l'ultracapitalisme voient leurs portraits ici réunis en une

famille. Qu'advierait-il si leur affaiblissement, si leur disparition étaient planifiée ? Des portraits de ces *Obsolete Heroes*, Martin Le Chevallier produit des versions autodestructrices dont l'opacité du processus (on ne sait ni quand elles s'autodétruiront, ni vraiment comment) fait écho à celle de tous ces objets qui peuplent nos vies.

They invented disposable pens, razors and cups. They came up with the concept of planned obsolescence. Portraits of these heralds of supergrowth and hypercapitalism are assembled here in a family. What would happen if the process of their fading away – their disappearance – was planned ? Martin Le Chevallier's portraits of *Obsolete Heroes* are self-destructing, and the opacity of the process (we don't know when, or really how, they will self-destruct) reflects the opacity of all those objects now populating our lives.

HIROSHI SUGIMOTO

Tokyo (Japon), 1948

Palms, Michigan, 1980, 1980

Tirage gélatino-argentique
Centre national des arts plastiques,
Paris, inv. FNAC 96317

U.A. Playhouse, New York, 1978, 1978

Tirage gélatino-argentique
Centre national des arts plastiques,
Paris, inv. FNAC 90483

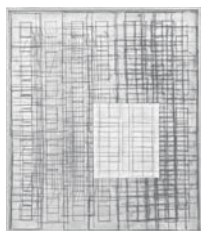
« Le monde, déclare Sugimoto, ne prend un parfum de réalité qu'une fois photographié. » Avec l'idée de capter une image qui n'existerait que pour l'appareil et condenserait des dizaines de milliers d'images visibles, il s'introduit dans un cinéma de New York et réalise une prise de vue avec un temps d'exposition égal à la durée du film. La

somme des 24 images/seconde ayant défilé le temps de la projection est un rectangle blanc étincelant. La série *Theatres* peut se lire comme un métaphore de la disparition de l'image en tant qu'expérience physique et renvoie à une époque où celle-ci n'était pas une donnée transitant en un flux virtuel, mais la projection d'une vision intérieure.

Hiroshi Sugimoto says that It was only when the world was captured in a photograph that it acquired reality". He decided to record an image which would exist only for the camera and that would incorporate tens of thousands of visible images. He went into a New York cinema and took a photo with an exposure time equal to the running time of the film. The sum total of the twenty-four images per second yielded a gleaming white rectangle. Sugimoto's *Theatres* series can be understood as a metaphor for the disappearance of the image as physical experience, alluding to a period when the image was not mere data circulating in a virtual flux but rather the projection of an inner vision.

PIERRE WEISS

Bruxelles (Belgique), 1950



PATERNOSTER, 1995

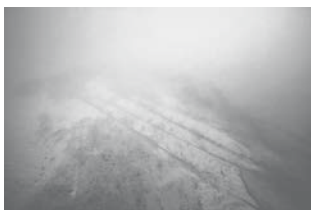
Peinture vinyle, crayon gras et vernis glycérophtalique sur bois
Courtesy de l'artiste et de la galerie Valeria Cetraro, Paris

Breveté en Angleterre dans la seconde moitié du XIX^e siècle, le *paternoster* est un ascenseur cyclique : ses multiples cabines se suivent en une boucle ininterrompue dans laquelle l'utilisateur peut entrer d'un côté ou de l'autre selon qu'il souhaite monter ou descendre. Du *paternoster*, Pierre Weiss a fait, entre 1994 et 1997, le motif récurrent d'une série de grands tableaux. Les yeux se mettent à circuler sur la surface lisse et légèrement brillante qui est donnée à voir, comme si l'ascenseur était passé du domaine de l'architecture (pour lequel il a été inventé) au pur champ du visible (dans lequel il sollicite et règle la mobilité de la vue).

Patented in England in the second half of the nineteenth century, a paternoster is a type of continuously moving lift – its many open compartments travel in a uninterrupted loop so that users can step into one side or the other depending on whether they want to go up or down. Between 1994 and 1997, Pierre Weiss used the paternoster as the recurring motif in a series of large paintings. The gaze travels around the slick, slightly shiny surface on display, as though the lift had moved from the realm of architecture (for which it was invented) into the realm of pure vision (in which it triggers and governs the mobility of the gaze).

TREVOR PAGLEN

Camp Springs (Maryland, États-Unis), 1974



NSA-Tapped Undersea Cables, North Pacific Ocean, 2016

Tirage C-Print
Courtesy de l'artiste et de Metro Pictures, New York

Si les routes de l'internet suivent encore aujourd'hui celles des communications impériales datant de 1902, elles ne sont toujours pas plus sûres. Car ces câbles permettant de faire transiter toujours plus de données, toujours plus vite, sont à la fois des autoroutes de l'information mais aussi des dispositifs de surveillance de masse. Avec cette œuvre, Trevor Paglen décide de prolonger sa quête des lieux de pouvoir non visibles. Fort des détails divulgués par les *Snowden Leaks* (les « fuites de Snowden »), il apprend à plonger pour aller photographier les points exacts auxquels l'espionnage a lieu.

Though internet routes still follow the paths of imperial communications inaugurated in 1902, they are not always more secure. The cables, which make it possible to transmit increasing amounts of data at increasing speeds, are not just information highways but also mass-surveillance channels. With this work Trevor Paglen decided to extend his quest into the invisible seats of power. Spurred by details revealed by the Snowden leaks, Paglen learned to scuba dive in order to photograph the exact spots where the spying occurred.

DISNOVATION.ORG

Collectif fondé à Paris en 2012



The Pirate Cinema, 2012-2014

Installation, vidéos en temps réel et en réseau
Programmation : Brendan Howell, Jean-Marie Boyer, Jérôme Saint-Clair
Production : ArtKillArt, La Maison populaire, Eastern Bloc, Jeu de Paume
Avec le soutien du CNC/DICRÉAM, de la Maison populaire, Montreuil-sous-Bois et du conseil départemental de la Seine-Saint-Denis
Courtesy du collectif

Des bobines copiées de nuit dans les cabines de projectionnistes au réfilage pendant les projections publiques, l'histoire du piratage de films est presque aussi longue que celle du cinéma. L'internet a bien évidemment bouleversé et accéléré la diffusion de ces « copies », principalement grâce au pair-à-pair. Lors de ces échanges, les fichiers sont fragmentés pour en fluidifier le téléchargement. DISNOVATION.ORG produit ici une visualisation immersive de ces transferts de données. L'installation exhibe, en temps réel, des bribes des produits de consommation visuelle les plus populaires.

The history of film piracy – from reels copied at night in projection booths, to re-filming from the screen during public showings – is almost as long as the history of cinema. The internet has drastically changed and accelerated the dissemination of these “copies”, mainly thanks to peer-to-peer sharing. In order to facilitate the downloading process, swapped files are broken into fragments. DISNOVATION.ORG produced an immersive visualization of this transfer of data. Snatches of the most popular products of visual consumption are intercepted and displayed in real time.

LI HAO

Taipei (Taïwan), 1981



**Le Mécanisme
répétitif 04, 2012**

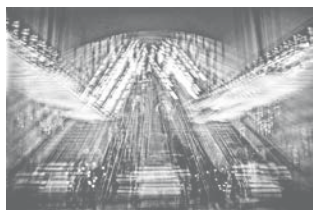
«Chaque jour à la même heure, je retourne au même endroit et j'utilise le même cadrage. Je me limite chaque fois à presser sur l'obturateur et rassemble ainsi plusieurs images sur le même négatif.» Les photographies de la série *Le Mécanisme répétitif* enregistrent le passage du temps, l'éternel retour d'un même présent. Les lieux choisis par Li Hao ne sont pas anodins : il s'agit d'archétypes de notre monde contemporain, industrialisé et capitaliste. Lieux de transit ou de consommation que la



**Le Mécanisme
répétitif 01, 2012**

vie moderne qui organise nos mouvements nous amène à emprunter dans une routine quotidienne.

“Every day at the same time, I return to the same location and use the same mode of composition, limiting myself to only pressing the shutter once each time. I thus gather these images on the same negative.” The photos in *Le Mécanisme répétitif* (Repetitive mechanism) record the passing of time, the incessant return of an eternal

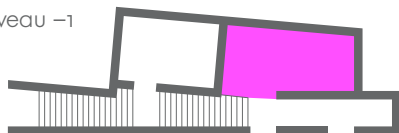


**Le Mécanisme
répétitif 05, 2012**

Impression numérique
Courtesy de l'artiste
Tirages réalisés avec le soutien
de Dahinden

present. The places selected by Li Hao are not insignificant, for they are archetypes of today's industrialized, capitalist world. They are places of transit and consumption, part of the daily routine into which we are led by modern life, which organizes our movements.

Niveau -1



HITO STEYERL

Munich (Allemagne), 1966



Duty Free Art, 2015

Vidéo HD trois canaux, couleur, son,
38 min 21 s
Courtesy de l'artiste et de la galerie
Andrew Kreps, New York

L'installation de Hito Steyerl invite les spectateurs à explorer les réalités de ces nouvelles zones franches, ce *freepoint* où sont aujourd'hui stockées des milliers d'œuvres d'art que presque ne voit jamais. Comme le rappelle l'artiste, elles sont situées «entre les pays, dans des poches de souveraineté superposées dont les juridictions nationales se sont volontairement retirées ou ont été sapées». Tandis que les flux humains sont canalisés par des régimes migratoires aux protocoles stricts, l'art, en tant que valeur spéculative, transite par des couloirs préférentiels.

Hito Steyerl's installation encourages the beholder to explore the realities of freeports, those new duty-free zones with storage facilities for thousands of artworks that almost nobody ever sees. They sit, the artist writes, “in between countries in pockets of superimposing sovereignties where national jurisdiction has either voluntarily retreated or been demolished”. Whereas movements of human beings are herded through the straits of immigration protocols, art – as a speculative asset – can move through preferential channels.



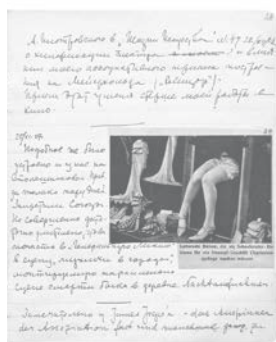
Serie ELA 75/K (Won't Smudge Off), 2000

Caddie plaqué or monté sur piédestal rotatif en miroir, avec poignée en Plexiglas et lettrage vinyle
Collection Pascal Montfort, Paris
Courtesy de l'artiste, d'Olivier Varenne et de la galerie Thaddaeus Ropac, Paris

SYLVIE FLEURY Genève (Suisse), 1961

Icône des temps modernes, de la société de consommation, du libre-service ou de la conversion des stocks en flux, le caddie est partout. Mais qui le remarque ? *Serie ELA 75/K (Won't Smudge Off)*, caddie plaqué or placé sur un socle-podium tournant et miroitant rend enfin au chariot de supermarché sa noblesse. Plus qu'un objet de luxe, le caddie devient un objet-fétiche. Fascinée par l'univers de la consommation, qu'elle ne cesse de revisiter et de détourner depuis les années 1990, Sylvie Fleury reconnaît dans l'or, qu'elle applique (ou trouve) sur des objets divers, un pouvoir mystifiant.

Icon of modern times, of the consumer society, of self-service, of the conversion of the flow of goods, the shopping trolley is everywhere. But who notices it? *Serie ELA 75/K (Won't Smudge Off)* is a gold-plated shopping trolley set on a glittering rotating podium, that finally lends nobility to this object. The trolley becomes not so much a luxury item as a fetish object. Sylvie Fleury is fascinated by the consumer universe, which she has constantly evoked and subverted since the 1990s. She recognizes the mystifying power of gold, which she applies to (or finds on) various objects.



Projet d'adaptation filmique du Capital de Karl Marx, 1927-1928

Material for a Film of Capital, 2020
Installation vidéo d'Elena Vogman, réalisée à partir du journal de travail de Sergueï Eisenstein
Conception graphique : Uliana Bychenkova et Elena Vogman (d'après le livre *Dance of Values. Sergei Eisenstein's Capital Project*, Diaphanes, 2019)
Courtesy des Archives d'État de la littérature et de l'art de Russie (RGALI) et des éditions Diaphanes

SERGEÏ EISENSTEIN



Riga (Lettonie), 1898 – Moscou (act. Russie), 1948

Le projet – inabouti – d'une adaptation du *Capital* de Karl Marx par Sergueï Eisenstein est l'un des plus énigmatiques de l'histoire du cinéma. Entre octobre 1927 et septembre 1928, le journal de travail du cinéaste se mue peu à peu en une véritable table de montage où des éléments graphiques, des citations ou des images de différentes provenances se voient mis en regard. Le cinéaste souhaitait donner à voir, par une économie cinématographique du montage, la véritable nature de l'exploitation capitaliste. Une sélection de ces matériaux est ici présentée pour la première fois grâce au travail mené par Elena Vogman.

Sergei Eisenstein's planned film adaptation of Karl Marx's *Capital* stands as one of the most enigmatic projects in the history of cinema. Between October 1927 and September 1928, Eisenstein gradually transformed his working diaries into an editing board where graphic elements, quotations and images from various sources enter into manifold interrelations. The filmmaker wanted to show, through a cinematographic economy of montage, the true nature of capitalist exploitation. A selection of these materials is presented here for the first time thanks to Elena Vogman's work.

ACCÈS ET HORAIRES

1, place de la Concorde,
jardin des Tuileries, 75008 Paris
M° Concorde
+33 1 47 03 12 50
Mardi (nocturne) : 11 h-21 h
Mercredi-dimanche : 11 h-19 h
Fermeture le lundi

LAISSEZ-PASSER JEU DE PAUME

! Plein tarif : 30 € solo · 55 € duo
! Tarif réduit : 23 € solo · 42 € duo

EXPOSITIONS

! Plein tarif : 10 €
! Tarif réduit : 7,50 €
! Mardis jeunes : gratuit pour les étudiants et les moins de 25 ans le dernier mardi du mois

GAGNEZ
DU TEMPS,
RÉSERVEZ
EN LIGNE!

RENDEZ-VOUS, VISITES ET RENCONTRES

! Sur présentation du billet d'entrée aux expositions ou du laissez-Passer, dans la limite des places disponibles

CONFÉRENCES, PERFORMANCES, PROJECTIONS, JOURNÉES D'ÉTUDE

! Plein tarif : 5 €
! Tarif réduit : 3,50 €

ACTIVITÉS SUR RÉSERVATION

Les enfants d'abord !

! lesenfantsdabord
@jeudepaume.org

! Tarif : 6,20 €

Rendez-vous en famille

! lesrendezvousenfamille
@jeudepaume.org

! Gratuit pour les 7-11 ans

Workshops

! infoauditorium@jeudepaume.org
! Gratuit



CATALOGUE DE L'EXPOSITION

Sous la dir. de Peter Szendy,
avec Emmanuel Alloa
et Marta Ponsa

Textes d'Emmanuel Alloa, Hervé Aubron,
Matthias Bruhn, Yves Citton, Elena
Esposito, Jean-Joseph Goux, Maurizio
Lazzarato, Catherine Malabou, Marie
Rebecchi et Elena Vogman, Antonio
Somaini, Peter Szendy, Leah Temper et
Dork Zabunyan

Éditions française et anglaise
312 pages, 156 ill.
Prix : 39 €

Cycles de cours

Tout public

De l'invention de
la photographie aux images
contemporaines

8 janvier – 25 mars
Formes du réel

1^{er} avril – 10 juin
Images, arts et médias

Mercredi : 19 h-21 h



Découvrez les interviews flash
des artistes exposés et du
commissaire de l'exposition
sur notre chaîne YouTube et
notre site Internet

Les élèves de Gobelins,
l'école de l'image, s'emparent
de l'exposition en réalisant
30 minividéos de motion design.

Dès le 27 avril sur notre chaîne
YouTube, et le 16 mai
à l'occasion de la Nuit
européenne des musées.

Rejoignez-nous sur
les réseaux sociaux



#lesupermarchedesimages

Retrouvez toute l'actualité
du Jeu de Paume sur
www.jeudepaume.org
lemagazine.jeudepaume.org

ÉGALEMENT AU JEU DE PAUME

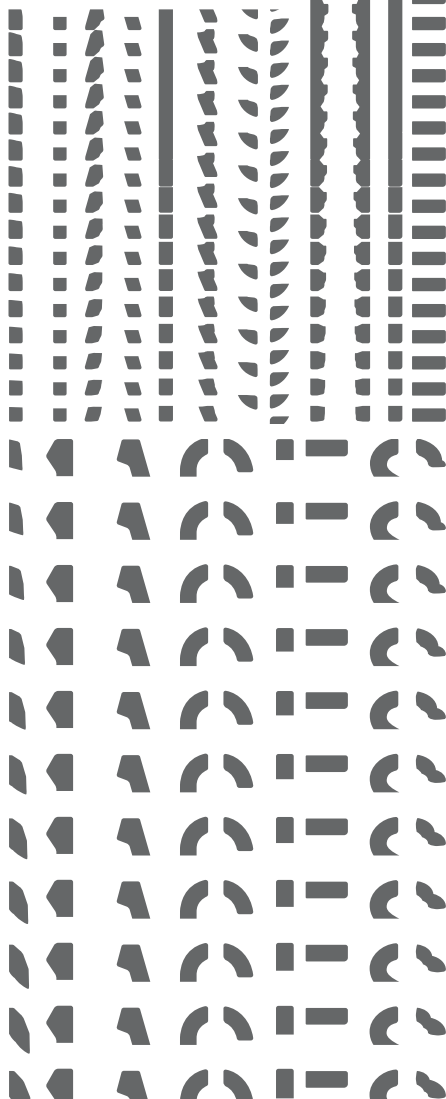
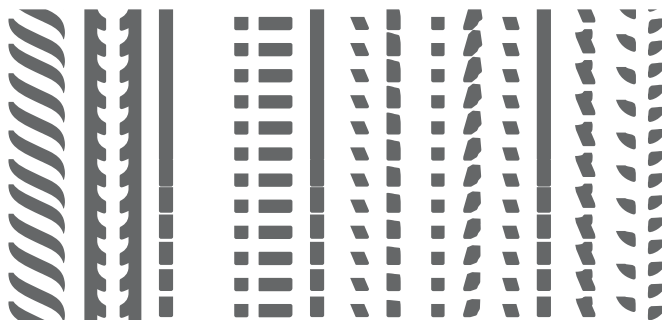
Pedro Costa. Films
Cycle cinéma
24 – 31 mars 2020

Les notices d'œuvres sont adaptées de celles du catalogue de l'exposition, rédigées par Emmanuel Alloa, Inke Arns, Iván Buenader, Teresa Castro, Aude Launay, Marie Lechner, Laura Odello, Marta Ponsa, Jonathan Pouthier, Peter Szendy et Sonia Voss.

1^{re} de couv. : Minerva Cuevas, *Silver Shell*, 2015 · 4^e de couv. : Martin Le Chevallier, *Obsolete Heroes*, 2020 ; Ana Vitória Mussi, *Por um fio*, 1977-2014

Crédits photographiques (de gauche à droite) : 1^{re} de couv. © Minerva Cuevas – p. 5 © Jeu de Paume ; © Geraldine Juárez – p. 6 © Collection Stedelijk Museum Amsterdam ; © Ana Vitória Mussi – p. 7 © Andreas Gursky/Courtesy Sprüth Magers/ADAGP, Paris, 2019 ; © Zoe Leonard/photo : Simon Vogel ; © Harun Farocki, 2001 – p. 9 © Taysir Batniji/ADAGP, Paris, 2019 ; © Minerva Cuevas ; © Andreï Molodkin – p. 10 © Jeff Guess ; © ADAGP, Paris, 2019 / photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. RMN-Grand Palais/Philippe Migeat ; © Thomas Ruff/ADAGP, Paris, 2019/CNAP/photo : galerie Nelson, Paris – p. 11 © Elena Modorati/photo : Bruno Bani ; © Samuel Bianchini/ADAGP, Paris, 2019 ; © Chia Chuyia/photo : Joachim Axelsson – p. 13 © Almine Rech, Paris/Estate of László Moholy-Nagy ; © Ben Thorp Brown – p. 14 © Emma Charles ; © Aram Bartholl ; © Antje Ehmann – p. 15 © Antje Ehmann ; © Martin Le Chevallier – p. 17 © Máximo González ; © Succession Yves Klein c/o ADAGP, Paris, 2019/photo : Archives Yves Klein/ADAGP Images – p. 18 © RYBN.ORG/photo : Luce Moreau ; © Sophie Calle/ADAGP, Paris, 2019/photo : André Morin ; © Estate Hans Richter/photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. RMN-Grand Palais/image Centre Pompidou, MNAM-CCI – p. 19 © Geraldine Juárez/photo : Victoria Tomaschko ; © Beatrice Gibson/ADAGP, Paris, 2019 ; © Max de Esteban – p. 20 © Wilfredo Prieto/ADAGP, Paris, 2019 ; © 1983 Marion's Films avec l'autorisation de mk2 Films ; © Máximo González – p. 21 © Femke Herregraven ; © Studio Kevin Abosch – p. 23 © ADAGP, Paris, 2019/photo : Centre Pompidou, MNAM-CCI, dist. RMN-Grand Palais/image Centre Pompidou, MNAM-CCI ; © William Kenbridge/photo : Cathy Carver – p. 24 © Antiq-Photo ; © Maurizio Cattelan's Archive/photo : Athilio Maranzano ; © Institut Lumière – p. 25 © Rosângela Rennó ; © Trevor Paglen ; © Lauren Huret – p. 26 © Lauren Huret/photo : Margot Montigny ; © Julien Prévieux ; © Martha Rosler – p. 27 © Martin Le Chevallier ; © Pierre Weiss ; © Trevor Paglen ; © DISNOVATION.ORG – p. 29 © Li Hao ; © Hito Steyerl – p. 30 © Sylvie Fleury/photo : Charles Duprat ; © Diaphanes/Russian State Archive of Literature and Art (RGAL) – 4^e de couv. (de haut en bas) © Martin Le Chevallier ; © Ana Vitória Mussi

Traduction : Karel Clapshaw, Deke Dusinger, Jeremy Harrison, Charlotte Lemoine · Conception graphique : Sara Campo · © Jeu de Paume, Paris, 2020



Culture Le Jeu de Paume est subventionné par le ministère de la Culture.



Il bénéficie du soutien de la Manufacture Jaeger-LeCoultre, mécène privilégié.

En partenariat avec



inrockuptibles



L'OBS

france-tv

GARES & CONNEXIONS



Remerciements

