

Mod eRne

collections et biennales,
au seuil des mondes flottants

thierry raspail directeur artistique / artistic director

Lucio Fontana, *Ambiente spaziale*, 1967
Collection mac^{LYON}
© Blaise Adilon © ADAGP, Paris

L'art tétradimensionnel que Lucio Fontana appelle de ses vœux dans le *Manifeste blanc* de 1946 écrit à Buenos Aires avec ses étudiants, mais qu'il ne signe pas, pourrait bien être l'une des premières manifestations d'un Monde Flottant. Ce parti-pris des quatre dimensions précède d'un an son premier *Concetto Spaziale* et de trois sa première *Ambiente Spaziale* dite à *luce nera*, plus connue sous le nom d'*Ambiente nero*. Celle-ci est exposée du 5 au 11 février 1949 à la galleria del Naviglio à Milan. Elle n'est « ni peinture, ni sculpture ». Pour Fontana, elle est une « suggestion libre et immédiate qu'une *ambiente* créée par un artiste transmet au spectateur ». Le terme *ambiente* est difficile à traduire. Il désigne un lieu doté de qualités spatiales particulières, quelque chose comme un environnement ou un « milieu » spatial. *L'Ambiente a luce nera* se présente comme un espace sombre dans lequel une forme abstraite en trois dimensions se tient en suspension. Peinte au vernis phosphorescent, celle-ci est éclairée par une lumière de Wood (lumière noire). Fontana dit de cette œuvre qu'elle est « la première tentative pour se libérer, d'une forme plastique statique » (10 février 1949, conférence donnée par l'artiste). L'Art tétradimensionnel de Fontana vise le dépassement « de la peinture, de la sculpture, de la poésie, de la musique ». C'est la part des anges qu'il doit, entre autres, à Boccioni lequel a « lancé un défi aux étoiles¹ » et à Malevitch : « Cet été déjà, je me suis

déclaré le Président de l'Espace » (10 novembre 1917).

Mais pour la première fois dans l'histoire de l'art, une œuvre parvient à rendre tangible un espace dématérialisé. Elle inaugure du même coup le passage de la sculpture à l'environnement. C'est un geste fondateur. Cependant, de ce geste, il ne reste rien, sinon quelques clichés noir et blanc.

Fontana ne réalisera que huit *Ambiente Spaziale* entre 1949 et 1968, date de sa mort. Il en achève deux en 1964, deux en 1966 et trois en 1967. Celle qu'il réalise le 3 août 1967, entre 11 h et 16 h à la galerie del Deposito à Milan, est la seule *Ambiente* autographe aujourd'hui conservée. Elle est acquise par le Musée d'Art Contemporain de Lyon, l'année de sa création en 1984, et elle est la première œuvre négociée de sa future collection (N° d'inventaire : 984.1.1).

Double « rectifié » et fantôme d'un moment inaugural remontant à dix-huit ans, l'*Ambiente* de 1967 endosse par contumace le statut privilégié d'« objet premier », lequel, dans la terminologie de G. Kubler, est une œuvre dont la structure formelle inédite perdure dans le temps, à l'image du Parthénon pour les temples.

L'*Ambiente* de 1967 est composée de neuf toiles sur châssis conçues pour être assemblées de telle sorte qu'elles composent un espace particulier à voir de l'intérieur, et dont elles sont les quatre murs, le toit et l'entrée. En lumière noire, les limites de l'espace s'estompent et la matérialité des toiles est quasi invisible. Après une période d'adaptation qui laisse le visiteur « isolé totalement dans une sorte de retour sur soi » (selon les mots de Fontana de 1961 à propos de l'*Ambiente nero*), des lignes de points jaune phosphorescent apparaissent. Ils semblent flotter dans l'obscurité, mais ils sont en réalité peints sur les « murs », c'est-à-dire sur les toiles. Ces lignes dessinent en les parcourant les trois dimensions de l'espace. La quatrième, le temps, est donné par la durée que nous choisissons de consacrer à notre propre déambulation dans ce « milieu » sans repère et sans guide. Celle-ci ne relève que de

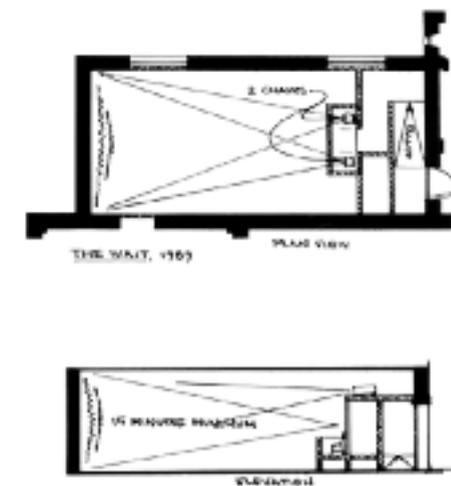
notre propre décision. Dans cette configuration, l'art tétradimensionnel est simplement « l'espace comme matériau plastique » (Fontana), qui n'est à son tour rien d'autre que l'expérience concrète de l'espace vécu dans le temps de l'*Ambiente*. Un espace tétradimensionnel.

« Nous avons l'habitude de nous représenter les objets physiques comme possédant des bords fermés » : ces mots sont écrits en 1915 par John Dewey dans *L'art comme expérience*. Il ajoute que cette conviction est confortée par les pierres, les livres, le commerce et « la science dans ses efforts de mesures précises ». C'est pourquoi, dit-il, nous l'appliquons sans discuter, car nous sommes persuadés du caractère fermé de tous les objets de l'expérience. À l'inverse, il constate cependant que l'expérience que nous en avons à travers notre vision est bien plus vaste et ouverte, car elle est « une partie d'un tout plus large et plus global (dont) les marges se fondent dans cette étendue infinie au-delà de laquelle réside ce que l'imagination appelle l'univers ».

Aujourd'hui, le monde a changé et l'idée s'impose que les propriétés de l'espace les plus importantes ne peuvent plus être définies a priori par des catégories stables. Ces propriétés sont désormais déterminées par l'écoulement permanent de courants et de flux (capitiaux, hommes, risques, idées, images, informations...) qui changent en permanence les coordonnées spatiales. En 2005, soit 90 ans après John Dewey, Hartmut Rosa écrit : « L'espace de flux est avant tout constitué par une organisation de centres, fonctionnant en réseaux sans hiérarchie stable, opérant à l'aide de coagulations temporelles et d'inclusions réversibles. » Aujourd'hui, soit douze ans après Rosa, ce constat est tout simplement banal, car la technique, les modes de vie, les images, l'invention de l'histoire connectée, la prolifération des objets augmentés aux bords désormais infinis, la silhouette de l'humain, la réflexion sur la question *Moderne*, la

plasticité des modèles historiques, le monde globalisé et la dynamique des réseaux sociaux, ont profondément modifié notre rapport aux formes, lesquelles ont perdu toute stabilité.

Le monde est désormais tétradimensionnel et l'*Ambiente Spaziale* en est à la fois le prototype et la structure formelle instauratrice. Elle lègue son architectonie et son singulier « mode d'existence » à une population d'œuvres dont la collection a écrit et le



2

paysage flottant et l'histoire partielle. James Turrell transforme la physique de la lumière en expérience concrète de la perception. L'exploration qu'il fait de la lumière basse et de l'espace obscur ouvre sur le monde inconnu de l'infra-sombre dans ses *Dark Pieces*. Acquis par le mac^{LYON} en 1992, *The Wait* (*L'attente*), 1990 (inv. : 990.3.1), se présente sous la forme d'un « milieu spatial » dépourvu de lumière dans lequel on accède par un couloir en pente jusqu'à un balcon face au vide – que l'on suppose mais que l'on ne voit pas. Les *Dark Pieces* dévoilent un aspect de la perception qui, selon James Turrell, semble « faire se révéler la vision provenant de l'extérieur à une vision générée de l'intérieur ». Plongé dans le noir, le visiteur assis (qui ainsi oublie son propre poids), a



peu à peu conscience, dans la durée de l'expérience, de l'élaboration par ses propres sens de la conscience qu'il a de ce qui se déroule, mais sans que jamais la présence de l'espace, c'est-à-dire le présent de cette expérience, ne se dérobe. Comme si le réel ne pouvait exister qu'au présent, comme s'il n'y avait pas de monde préalable à l'expérience sensorielle. Cette période d'introspection s'apparente à celle dont parle Fontana en 1961 à propos de *l'Ambiente Nero*. Après une période d'adaptation de douze à quatorze minutes, l'observateur, s'il consent à aller jusqu'au bout de la vision, discernera dans le noir une forme dont il n'aura aucune certitude quant à la couleur (certains verront la complémentaire), quant à la configuration, à l'amplitude et à la localisation dans l'espace, dans lequel elle semble pourtant flotter sans ancrage. Cette *Dark Piece* était l'une des pièces majeures de la Biennale 2005, *L'expérience de la Durée*, tout comme l'était la *Dream House* de La Monte Young et Marian Zazeela. Celle-ci est un « milieu spatial » à lumière magenta d'un volume de 101 598 pieds carrés qui accueille une forme en suspension et ses ombres diffractées de Marian Zazeela, ainsi qu'une *Drift Study* de la Monte Young. Une *Drift Study* n'a ni début ni fin. Elle est composée de « deux ondes sinusoïdales rigoureusement fixes accordées entre elles selon le principe de l'« intonation juste » dans « un rapport parfaitement équilibré, sans aucun battement » (Daniel Caux). La matière



3



4

sonore emplit totalement l'espace, enveloppe et suit le visiteur dans ses déplacements. Il ne lui suffit que de bouger la tête pour que la texture et la hauteur tonale changent. La fusion du son continu et de la lumière magenta confère une dimension extatique immanente à ce « milieu » dont la matière sonore définit les configurations spatiales discontinues – et subjectives, car propres aux mouvements et déplacements singuliers de l'auditeur – tandis que simultanément, la matière lumineuse uniforme en assure la continuité et l'homogénéité visuelles. Invités pour la deuxième Biennale de Lyon en 1993 (*Et tous ils changent le monde*), invitation bientôt annulée pour des raisons financières, c'est en 1998 que la Monte Young et Marian Zazeela achèvent la *Dream House* à Lyon. Acquis par l'État puis transférée en 2007 au mac^{LYON} (inv. : 2007.12.5), elle sera exposée en 2005 pour la Biennale dans une version différente intitulée *Environnements sonores et lumineux continus jusqu'à histoire propre...* *L'Ambiente Spaziale* est désormais déclinée au pluriel.

« Ni peinture, ni sculpture », c'est ce qu'écrit Robert Morris de ses *Blank Pieces* en 1960 ; c'est également ce que dira Donald Judd de ses *Specific Objects* en 1965.

A Drop of Black Perfume est la mémoire d'une action de James Lee Byars au cours de laquelle l'artiste dépose avec la plus grande délicatesse une goutte de parfum noir dans une anfractuosité d'un rocher aux confins des sources du Rhône le 24 juillet 1983. L'œuvre emprunte à l'architecture de *l'Ambiente Spaziale* : deux disques de verre de 1,26 m de diamètre par 1 mm d'épaisseur, portant l'inscription sérigraphiée *A Drop of Black*

12



5

Perfume, sont exposés verticalement dans une salle noire. Ils reposent sur le sol et se font face. Au seuil de l'invisibilité, l'artiste compte sur l'acuité visuelle, l'adaptation lumineuse, et l'attention soutenue du visiteur pour en déceler la présence. Il est impossible de lire l'inscription. L'extrême fragilité des cercles est à la mesure de la volatilité du parfum. L'œuvre est acquise en 1984 (inv. : 984.4.1). L'allégerie à l'immatériel et au spatial se mue dans cette configuration en métaphore et mémoire.

Dès 1957, dans leur *Projet à multiples dimensions*, George Brecht, Allan Kaprow et Allan Watts se réfèrent aux « formes inexplorées du "non espace", de l'"espace synthétique" et de l'"espace naturel" ». Avec les *Rearrangeable Panels* de Kaprow, puis avec ses interventions l'année suivante à la Hansa Gallery, le « milieu spatial » se dilue bientôt dans la plasticité meuble des *Environnements*, des *Specific Sites*, des *Labyrinths* et autre « travail in situ ».

Chacune de ces « étapes » figure dans la collection : Robert Irwin, *Double Diamond*, (inv. : 2007.12.6), Robert Morris, *Lyon Labyrinth* et *White Nights* (inv. : 2001.9.1 et 2001.9.2), Daniel Buren, *Le temps d'une œuvre* (inv. : 2006.1.1). Chacune de ces pièces est d'abord une exposition temporaire créée pour le lieu avant d'être acquise.

Cette séquence écrit le récit de l'instauration d'un geste inaugural, celui

13



6



7

de *l'Ambiente*, de son élargissement poétique, de sa permanence relative recomposée à chaque étape à la faveur de nuances, chacune migrant insensiblement à la manière d'une digression vers d'autres plasticités. La collection est l'axe vertical sur lequel l'ordonnée des Biennales s'installe. Cette succession de « points de vue » s'ordonne à partir de la structure formelle de *l'Ambiente*, de l'intérieur en quelque sorte. Elle peuple les intervalles de vide entre les œuvres, ce que doit résoudre d'une manière ou d'une autre toute exposition. La trame de *l'Ambiente* est ici l'histoire d'un commencement dont les boucles temporelles sont une forme



8

d'hommage à l'œuvre et à l'époque tétradimensionnelles.

La question *Moderne* est née au XVII^e avec la querelle du même nom qui s'oppose à l'ancien, et qui ne s'est jamais véritablement éteinte. Le terme « contemporain », dérivé du latin tardif, apparaît à peu près à la même date. Tous deux s'inscrivent dans des généalogies aux descendance croisées. Mais pour longtemps encore, « moderne » désigne la seule façon d'être de son époque.

Baudelaire, pour qui la modernité est pour moitié transitoire et pour moitié immobile, tout comme Courbet dont le chef d'œuvre *L'Atelier du Peintre* est refusé et qui crée alors son « Pavillon du Réalisme », comme Manet à *L'Olympia* scandaleuse et Monet le peintre des *Soleils levants* impressionnistes, tous sont délibérément et « absolument modernes ». Le contemporain au sens où nous l'entendons aujourd'hui prend source dans les années 1940-1950 et s'affirme à l'arrivée du Pop art, de l'art minimal et du conceptuel. Il correspond entre autre à la fin des avant-gardes et à la tentative de sortir du diktat de la nouveauté pour elle-même. Puis, « contemporain » devient « le » contemporain. Après Barthes, Giorgio Agamben définit le contemporain comme « l'inactuel » – c'est ce que ne voit pas le *mainstream* – et c'est « une singulière relation à (notre) propre temps. » Les effets de tout cela ont profondément modifié notre relation au présent, à l'aujourd'hui, à l'actuel, au

« contemporain », mais aussi, bien évidemment, au *Moderne* et à l'histoire toute entière, futur inclus.

Au cours de l'été 1962, Nam June Paik, compositeur et manipulateur d'images est invité par le studio de musique expérimentale de la Westdeutscher Rundfunk de Cologne. Il y entreprend ses premières expériences sur téléviseurs et les expose peu après du 11 au 20 mars 1963 à la galerie Parnass de Wuppertal.



9

Les œuvres se présentent sous la forme d'un ensemble de treize postes de télévision dont les images sont obtenues par l'intervention directe de l'artiste sur les tubes cathodiques. L'exposition s'intitule *Exposition of music – Electronic Television*.

À la fois images et objets, dispositifs et sculptures, les œuvres inaugurent simultanément l'art vidéo et l'installation multimédia. Comme pour *L'Ambiente a luce nera*, il s'agit d'un geste fondateur. Et comme en 1949, les œuvres ont disparu à l'issue de l'exposition. Par conséquent, ces « objets premiers » ont eux aussi disparu.

Lorsque nous rencontrons Nam June Paik dans un modeste hôtel du 6^e arrondissement de Paris où il a ses habitudes, c'est pour l'inviter à la Biennale de Lyon 1995 et lui

14

proposer de refaire les treize T.V préparées. Très vite, à l'aide de croquis improvisés sur un nombre impressionnant de feuilles de papier éparées jetées tout aussi rapidement sous la table, il nous démontre qu'il est techniquement « impossible de reconstruire l'ensemble, tout simplement parce que les composantes électroniques ont disparu ». Mais il veut bien essayer d'en refaire « le plus possible », dit-il, « dans l'esprit des originaux, c'est-à-dire dans le respect du présent (la scène se passe en 1994), en utilisant exclusivement des téléviseurs disponibles, sans artifice ni adjonctions technologiques, mais sans non plus recourir à une reconstruction à l'identique, ce qui serait une hérésie qui relèverait de la fiction ». Nam June Paik parvient à reconfigurer cinq des treize TV initiales et décide de les compléter par des œuvres plus tardives « mais dans l'esprit », de 1964 à 1971. Les neuf pièces qu'il achève composent pour lui « une image à peu près vraisemblable (*probable*) des premières télés (*early TV*) ». Elles réincarnent en différé, sans le rejouer à l'identique, le moment inaugural de l'avènement de l'image mobile sur le terrain de l'histoire de l'art, jusque-là exclusivement composée de figures et de formes fixes et immuables.

Comme pour *L'Ambiente Nero*, une fois encore par contumace, cette œuvre endosse le statut d'« objet premier ». Bis repetita. L'histoire d'un commencement... « En tout cas, il faut souligner que ce n'est ni de la peinture, ni de la sculpture, mais de l'art-temps », écrit Nam June Paik en 1962 au directeur de la galerie Parnass à Wuppertal.

Le Musée acquiert huit des œuvres en 1996, la neuvième est donnée par l'artiste (*Magnet TV*, *TV Experiment (Mixed Microphones)*, *Foot Switch Experiment*, *Oscilloscope TV*, *Horizontal Egg Roll TV*, *Vertical Roll TV*, *Sound Wave Input on Two TV Sets (vertical | horizontal)*, *Zen for TV*, et *TV Experiment (Donut)*) (inv. : 996.11.1,

15

996.11.2, 996.11.3, 996.11.4, 996.12.1, 996.12.2, 996.12.3, 996.12.4, 998.2.1).

Quatre ans plus tôt, à la date du 25 juin 1959, on peut lire dans le carnet de notes de George Brecht l'ébauche d'une *Television Piece*, assemblage de neuf téléviseurs sous la forme d'un mur d'image. À cette même date, George Brecht crée *Drip-Music*, puis *Time-Table Music*. « Je crois que je suis plus musicien qu'artiste plasticien. C'est le temps qui m'intéresse. » Sa première exposition personnelle en 1959 s'intitule *Toward Events* : « Les événements les plus importants sont ces petites choses qui arrivent dans la rue », a-t-il écrit. Deux ans auparavant, Allan Kaprow a réalisé son premier *Happening* public à



10

l'Université Rutgers dans le New Jersey, le premier de l'histoire, mais bien après les « actions » du Cabaret Voltaire (1916), du Black Mountain College (1952) et de *L'Exposition en plein air comme défi au soleil de plein été* de Gutai (1954).

Tous les deux, Allan Kaprow et George Brecht, suivent les cours de composition expérimentale de John Cage à la New School of Social Research, et c'est en 1962 que Brecht décide de rassembler tous ses *Events* dans sa *Water Yam Box*, éditée en 1963 (inv. : 996.13.3). De son côté, Yoko Ono expose en 1960 ses *Paintings instructions* que chacun peut réaliser et en 1962, elle présente au Sugetsu Art Center de Tokyo ses *Instructions for Paintings*, textes rédigés en japonais qui tiennent lieu de peinture. C'est la première apparition du

« concept art » et ce sont les premières « partitions » pour œuvres et *events*... Nous rencontrons G. Brecht au printemps 1985 pour le convaincre d'accepter une rétrospective dont il fixera finalement les règles : « Nous procéderons par téléphone, par échange de documentation, de photos et plans pour tout ce qui concerne les œuvres, la scénographie et l'organisation générale. Vous tirerez au sort l'emplacement des *Event Glasses*, moi je serai à Cologne. » La plupart des œuvres sont conservées à l'issue de l'exposition et l'ensemble est présenté dans son intégralité à la Biennale de Lyon 1993 : 26 *Chair Events*, *Table and Chairs*, *Clothes Tree* (inv. : 986.16.1 à 26, 986.16.28, 986.16.27), 9 *Event Glasses* dont les dimensions, elles aussi, ont été tirées au sort (987.19.1.9), et la sculpture *Vide* (inv. : 987.19.2). Celle-ci se présente sous la forme d'un rocher de 80 cm de diamètre environ que l'artiste nous charge « de découvrir en bord de Saône et Rhône » et qui sera gravé en son centre du mot « vide » selon ses directives.



11



12



13

Sur le « vide-plein », la sculpture *Vide* en pierre pleine mais non dénuée d'humour, réconcilie la cosmologie moderne du « vide », c'est-à-dire l'impermanence radicale du photon de la mécanique quantique (et son « principe de complémentarité ») avec le Tao qui engendre l'harmonie par le « vide médian ». C'est une logique de l'ambivalence : un terme renvoie à son contraire, en une « opposition dynamique en même temps inscrite dans une totalité unie » (Isabelle Robinet). De son côté, Timoty Leary écrit : « Derrière l'électricité de la vie se trouve la vérité ultime : le vide. »

C'est également à l'occasion de la Biennale 1993 que nous exposons les boîtes de Marcel Duchamp acquises sept ans auparavant auprès de Tiny Duchamp : *La Mariée mise à nue par ses célibataires même* (la boîte verte), *De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy* (la boîte-en-valise), *The Large Glass and Related Works, A l'infinifitif* (boîte blanche), (inv. : 986.6.1, 986.6.2, 986.6.3, 996.16.1). Elles ouvrent alors, avec la *Victoire sur le soleil* et le *Carré noir* de Malevitch, et avec le *Merzbau* de Schwitters, une biennale consacrée à « l'expérience de la limite » en forme de bilan, sept ans avant la fin du siècle et du millénaire. Intitulée *Et tous ils changent le monde*, et délibérément construite sur une trame historique dont la continuité est assurée par l'« esprit » Dada, elle marque la première rencontre dans une

16

biennale internationale, du moment moderne et du moment contemporain. Conventionnelle dans son « mode d'existence », l'exposition emprunte sciemment à l'histoire et aux procédés muséographiques. Elle démontre, si cela était nécessaire, d'une part, que le « contemporain » comme l'« actuel » ne sont pas plus enracinés dans une date qu'ils ne sont liés à une époque, et d'autre part, qu'une biennale peut allègrement s'emparer de l'histoire sans pour cela ne pas être d'aujourd'hui.

C'est là que nous rencontrons Peter Moore, le photographe documentateur des *events* Fluxus dont la durée et l'évanescence éminemment éphémères exigent la fabrication d'une mémoire. La qualité de ses prises de vue combinée à l'exactitude des moments qu'il « immortalise » transformeront les clichés noir et blanc en œuvres. 52 photos sur les 100 exposées sont conservées par le mac^{LYON} à l'issue de la Biennale, (inv. : 996.6.1). On y retrouve *Exit* de Brecht, l'*event* qui consiste à inviter le public à se diriger vers la sortie ou *Drip Music* ou encore *Cut* de Yoko... tout ce qui flotte vers la tétradimensionnalité mais à l'opposé de la structure formelle de *l'Ambiente*.

La Monte Young, dans sa *Composition 1960*, rédigée tout près de San Francisco, alors qu'il est directeur musical avec Terry Riley du *Dancers' Workshop* d'Anna Halprin, dédie le #10 à Robert Morris : « Tracer une ligne droite et suivez la. » En retour, la contribution de Morris à l'édition de La Monte : *An Anthology of Chance Operations* (inv. : 996.13.1), qu'il retirera finalement, est la suivante : « Faire un objet pour qu'il soit perdu. Mettre quelque chose dedans qui fasse un bruit et le donner à un ami avec cette instruction : "à déposer dans la rue à pile ou face". » La question *Moderne* est aujourd'hui celle d'une modernité infiniment élargie, à la manière des bords connectés et désormais poreux des « objets de l'expérience ». Elle

17



14

est réexaminée à l'aune des questions posées par les sciences de l'humain, les sciences tout court, la raison, les croyances, la cognition, l'universalisme critique et son envers, le relativisme intégral, la mondialité, l'invention des traditions, la machine pétaflopique et l'épuisement des ressources, la montée des intégrismes, l'art...

Pendant ce temps, le *Wind Book* de Laurie Anderson égrène les pages de son journal, sous l'action du vent, dans le sens de l'histoire ou de son contraire (inv. : 2007.12.14).

Thierry Raspail

1. Cité par Valérie Da Costa, in *Écrits de Lucio Fontana*, les Presses du réel, Dijon, 2013, p.38-39



15

1. Lucio Fontana travaillant / working on *Ambiente spaziale a luce nera*, 1948-1949
Courtesy Pirelli/HangarBicocca
2. James Turrell, *The Wait*, 1989
Collection mac^{LYON} © Blaise Adilon
3. La Monte Young, Marian Zazeela, *Dream House*, 1990
Collection mac^{LYON}, vue Biennale de Lyon 2005 © Blaise Adilon
4. Marian Zazeela, *La Monte Young, composition 1960 n° 13 (performance 20 10 62)*, 1960
Collection mac^{LYON}, courtesy de l'artiste © Blaise Adilon
5. James Lee Byars, *A Drop of Black Perfume*, 1983
Collection mac^{LYON}, Estate James Lee Byars, Courtesy Galerie Michael Werner, Cologne et New York © Blaise Adilon
6. Robert Irwin, *Double Diamond*, 1997
Collection mac^{LYON} © Blaise Adilon © ADAGP, Paris
7. Robert Morris, *White Nights*, 2000
Collection mac^{LYON} © Blaise Adilon © ADAGP, Paris
8. Daniel Buren, *Le temps d'une œuvre*, 2005
Collection mac^{LYON}, vue Biennale de Lyon 2005 © Blaise Adilon
9. Nam June Paik, *Magnet TV*, 1965/1995
Collection mac^{LYON} © Estate of Nam June Paik © Blaise Adilon
10. Peter Moore, *04.06.63 (George Brecht, Drip Music, 6 avril 1963)*, 1963
« George Brecht en train de jouer de sa Drip Music au Douglass College, New Brunswick, New Jersey en 1963. Parfois l'expérience la plus simple est la plus gratifiante. » (Peter Moore, 1993)
Collection mac^{LYON} © Estate of Peter Moore/VAGA, NYC © ADAGP, Paris
11. George Brecht, *9 Event Glasses*, 1986
Collection mac^{LYON} © Blaise Adilon
12. George Brecht, *Vide*, 1986
Collection mac^{LYON} © Blaise Adilon
13. Marcel Duchamp, *The Large Glass and related Works with Nine Original Etchings by Marcel Duchamp*, 1967
Collection mac^{LYON} © The Estate of Marcel Duchamp © Blaise Adilon © ADAGP, Paris, 2017
14. Peter Moore, *03.21.65 (Yoko Ono, Cut Piece, 21 mars 1965)*, 1965
« Ono performant l'une de ses *Cut Pieces* au Carnegie Hall, 1965. Son mari, Tony Cox, la regarde avec appréhension à droite. A gauche l'un de ses frères Maysles filme. Quelques morceaux de sa robe coupés par des volontaires respectueux. » (Peter Moore, 1993)
Collection mac^{LYON} © Estate of Peter Moore/VAGA, NYC © ADAGP, Paris
15. Laurie Anderson, *Windbook (détail)*, 1974
Collection mac^{LYON} © Blaise Adilon

Biennale, mode d'emploi :

Mondes Flottants

J'ai choisi de faire de *Moderne* le fil rouge et la trame de la trilogie 2015-2019 de la Biennale d'art contemporain de Lyon. Après des cycles consacrés à l'histoire (1991-1995), au global (1997-2001) ou à la transmission (2009-2013), j'ai invité Emma Lavigne pour assurer le commissariat du deuxième épisode consacré à la modernité. En 2015, Ralf Rugoff avait annexé « La vie moderne » au contemporain pour en dévoiler l'actualité. En 2017, *Mondes Flottants* est la traduction qu'en donne Emma Lavigne. Sa modernité flottante surfe du côté des « coagulations temporelles et des inclusions réversibles ». Elle est celle des *Symétries troublées* des tapis d'Anatolie aux fils de couleur croisés dont s'inspire Morton Feldman dans ses compositions musicales aux sons inouïs. Il s'agira, par conséquent, de créer des espaces aux amplitudes contingentes, où flottent les plans, s'estompent les marges, où courent les temporalités ténues, où la musique plonge au cœur même de notre contemporanéité. J'avais souhaité que nous invitions les collections du Centre Pompidou à l'occasion de son 40^e anniversaire. Avec celles de Grenoble, de Saint-Etienne et celles du mac^{LYON} qu'a conviées Emma, c'est un moderne augmenté, aux bords estompés et meubles, qui apparaît, parcouru par la singularité unique de créations « inactuelles » d'artistes de notre temps.

Mondes Flottants se tient au mac^{LYON}, à la Sucrière, et sous le dôme de Buckminster Fuller.

Plateformes

La Biennale 2017, ce sont également trois plateformes qui essaient sur le territoire :

1- Veduta

Veduta est une plateforme multimodale consacrée à l'esthétique de la réception et au partage. C'est un laboratoire public et une vaste combinatoire consacrée à l'interprétation. C'est dans les « aires » et « archipels » de dix villes de la Métropole de Lyon que *Veduta* fait converger les échanges, les expériences artistiques, les workshops, avec la participation des *Roses de Damas*, accueillies, plantées, bouturées, transformées en eau de rose par Thierry Boutonnier grâce à cinq villes et à leurs habitants. C'est là où les mots de la colère de Rivane Neuenschwander collectés au Brésil croisent les mots des jeunes d'ici, des centres et des périphéries urbaines que l'on entend peu, et où la poésie, le cut-up et l'impro fabriquent nos récits. C'est là où les collections du mac^{LYON} dialoguent avec John Cage et le rock et où s'opèrent des rencontres inopinées dans des laveries, des passages souterrains ou des abribus. Et c'est là également que les contes oubliés de Lee Mingwei nous attendent dans un véhicule lent qui, d'une ville à l'autre, nous convient à l'intimité d'une voix écoutée dans un lit partagé avec un ou une inconnue.

Voir *Veduta* p. 358

2- Rendez-vous

Cette plateforme est dédiée à la jeune création. L'exposition *Rendez-vous* expose vingt artistes émergents dont 10 travaillent en France et 10 sont invités par 10 Biennales internationales. Chacune est conviée à choisir un artiste issu de sa zone d'influence. Les Biennales et triennales qui participent à *Rendez-vous 2017* sont les suivantes : Asia Pacific Triennial of Contemporary Art (Brisbane, Australie), Jakarta (Indonésie), Shanghai (Chine), La Havane (Cuba), Sharjah (Émirats Arabes-Unis) Kochi-Muziris (Inde), Eva International (Irlande), Triennale d'Aichi (Japon), Marrakech (Maroc), Lubumbashi (République démocratique du Congo). Conçue par une direction artistique collégiale, *Rendez-vous* se tient à l'IAC, Villeurbanne/Rhône-Alpes.

Voir *Rendez-vous* p. 414

3- Résonance

La plateforme artistique d'Auvergne-Rhône-Alpes, aux bords poreux elle aussi, et aux expériences inattendues, présente dans cette édition plus de 150 manifestations dans la région : expositions solos et collectives, résidences (Fondation Renaud), dérives piétonnières dans les parkings (Street Art), avec des centres d'art, des artists-run-spaces... Deux expositions associées complètent le réseau : Lee Mingwei à la Fondation Bullukian et Lee Ufan au Couvent de la Tourette. Voir *Résonance* p. 400 et les expositions associées p. 424

Modern

Lyon Biennales and collections, on the threshold of floating worlds

The four-dimensional art that Lucio Fontana pleaded for in the White Manifesto of 1946, written in Buenos Aires with his students but left unsigned, may well have been one of the first manifestations of a Floating World. This commitment to the four dimensional came one year before his first *Concetto Spaziale (Spatial Concept)* and three years before his first *Ambiente Spaziale (Spatial Environment)*, a *luce nera (in Black Light)*, also called *Ambiente nero (Black Environment)*. It was exhibited from 5 to 11 February 1949 at the Galleria del Naviglio in Milan. For Fontana, it was “neither painting nor sculpture”; it was a “free and immediate suggestion that an *ambiente*, created by an artist, transmits to the viewer”. The term *ambiente* is difficult to translate; it describes a place with particular spatial qualities, something like an environment or a spatial ‘milieu’. *Ambiente a luce nera* was a dark room in which an abstract three-dimensional form hovered overhead, its fluorescent painted surfaces picked out by black light. Fontana described this work as “the first attempt at liberation of a static plastic form” (10 February 1949, in a lecture given by the artist). Fontana’s four-dimensional Art sought to go beyond “painting, sculpture, poetry, music”. It was the *part des anges* that he owed, among others, to Boccioni, who had “challenged the stars”, and to Malevich: “This summer I have already declared myself President of Space” (10 November 1917). But for the first time in the history of art, a work succeeded in making tangible a dematerialized space. At the same time, it inaugurated the transition from sculpture to the environment. It was a founding gesture. And yet, nothing remains of this gesture apart from a handful of black and white photos. Fontana only made eight *Ambiente Spaziale* between 1949 and 1968, the year of his

death. He completed two in 1964, two in 1966, and three in 1967. The one he made on 3 August 1967, between 11 am and 4 pm at the Galleria del Deposito in Milan, is the only autograph *Ambiente* in existence anywhere today. It was acquired by the Musée d’Art Contemporain de Lyon (mac^{LYON}) in 1984, the year the museum was founded, and was the first work to be negotiated for its future collection (Inventory number: 984.1.1).

A “rectified” double and the ghost of an inaugural moment dating back eighteen years, the 1967 *Ambiente* wears the privileged mantle, in absentia, of “prime object”, which, in the terminology of G. Kubler, is a work whose new and original formal structure lasts through time, as the Parthenon did for temples.

The 1967 *Ambiente* consists of nine canvases on stretchers, designed to be assembled in such a way that they form a particular space to be seen from the inside, and of which they are the four walls, the roof and the entrance. In black light, the edges of the space become blurred and the materiality of the canvases is almost invisible. After a period of adaptation which leaves the visitor “completely isolated and introspective” (as Fontana put it in 1961, speaking about the *Ambiente Nero*), lines of phosphorescent yellow dots begin to appear. They seem to float in the dark, but they are actually painted on the “walls”, i.e. the canvases. These lines mark out the three spatial dimensions. The fourth dimension is provided by the time that we choose to spend wandering in this “environment” with neither landmark nor guide. How long we spend in it is totally up to us. In this configuration, four-dimensional art is simply “space as an artistic material” (Fontana), which in turn is nothing other than a concrete encounter with space experienced during the time of the *Ambiente*.

Four-dimensional space.

“We are accustomed to think of physical objects as having bounded edges.” So wrote John Dewey in *Art as Experience* in 1915, adding that “things like rocks, chairs, books, houses, trade, and science with its efforts at precise measurement, have confirmed the belief.” This is why, he maintains, “we unconsciously carry

over this belief in the bounded character of all objects of experience into our conception of experience itself. We suppose the experience has the same definite limits as the things with which it is concerned.” Conversely, he notes that whether our visual experience of a scene is vast or minutely focused, “we experience it as a part of a larger and inclusive whole, [...] (whose) margins shade into that indefinite expanse beyond which imagination calls the universe.”

Today the world has changed and the prevailing idea is that the most important properties of space can no longer be defined a priori by categories. These properties are now determined by a permanent flow of currents and fluctuations (capital, men, risks, ideas, information, etc.) that permanently change the spatial coordinates. In 2005, 90 years after John Dewey, Hartmut Rosa wrote: “The space of flows is first and foremost an organization of nodes that function in networks with no stable hierarchy, operating by means of temporal coagulation and reversible inclusions.” Today, twelve years after Rosa, this observation is simply banal, as technique, lifestyles, images, the invention of connected history, a proliferation of augmented objects with infinite edges, the silhouette of the human, reflections on the question of *modernity*, the plasticity of historical models, the globalized world and the dynamics of the social networks, have all profoundly altered our relationship to shapes, while shapes have lost their stability.

The world is henceforth four-dimensional and the *Ambiente Spaziale* is at once the prototype and the establishing formal structure. It has bequeathed its architectonics and its own peculiar “mode of existence” to a host of works that, by being collected, have written their partial history and established their floating landscape.

James Turrell transformed the physics of light into a concrete experience of

perception. His exploration of dim light and dark space opened up the undiscovered world of the infra-dark in his *Dark Pieces*. Acquired by mac^{LYON} in 1992, *The Wait*, 1990 (inv. 990.3.1), is a “spatial environment” without light, accessed up a sloping corridor, to a balcony facing the void – which one imagines but does not see. The *Dark Pieces* reveal an aspect of perception which, according to James Turrell, shows that “the seeing that comes from ‘out there’ merges with the seeing that comes from ‘in here’.” In pitch darkness, the seated visitor (a way of forgetting one’s own weight), gradually becomes aware, for the duration of the experiment, of how their own senses construct the consciousness they have of what is happening, but without the presence of space, that is to say the present of this experience, ever disappearing. It is as if the real can only exist in the present, as if there were no world prior to the sensory experience. This period of introspection is akin to that mentioned by Fontana in 1961 in respect to *Ambiente Nero*. After an adaptation period of twelve to fourteen minutes, the observer, if they are willing to go to the end of the viewing, will make out a shape in the dark but will have no certainty as to its colour (some will see the complementary), its configuration, its amplitude or its location in the space, where it seems to float unanchored.

This *Dark Piece* was one of the major pieces in the 2005 Biennale, *L’Expérience de la durée* (“The Experience of Duration”), as was La Monte Young and Marian Zazeela’s *Dream House*, which is a 101,598 cubic-foot “spatial environment” bathed in magenta light; it houses Marian Zazeela’s hanging mobiles and their diffracted shadows, along with a La Monte Young *Drift Study*. A *Drift Study* has neither beginning nor end. It consists of listening to “two ultra-stable sine wave drones that have been precisely tuned to each other on the principle of ‘just intonation’, in other words, in a perfectly regular periodic relationship without any beat.” (Daniel Caux). The sound material completely fills the space, envelops and follows the visitor’s movements. A mere movement of the head can effect a change of

texture and even of pitch. The fusion of continuous sound and magenta light confers an immanent ecstatic dimension on this “environment”; the sound material defines discontinuous spatial configurations – subjective also, insofar as they are peculiar to the shifts and movement of the individual listener – while simultaneously the uniform lighting ensures visual continuity and homogeneity. Their invitation to the second Lyon Biennale in 1993, *Et tous ils changent le monde* (And They All Change the World), was cancelled for financial reasons, so La Monte Young and Marian Zazeela did not complete their *Dream House* in Lyon until 1998. The work was acquired by the French State and then transferred to mac^{LYON} (inv.: 2007.12.5). It was exhibited in the 2005 Biennale in a different version entitled *Dream House Sound and Light Environment, a time installation measured by a setting of continuous frequencies in sound and light...* The concept of *Ambiente Spaziale* was now no longer a singular notion.

“Neither painting nor sculpture” is how Robert Morris described his *Blank Pieces* in 1960; this is also what Donald Judd said about his *Specific Objects* in 1965. *A Drop of Black Perfume* is the memory of an action by James Lee Byars on 24 July 1983 in the course of which, with the greatest delicacy, the artist poured a droplet of black perfume into a crack in a rock at the source of the Rhone. The work is based on the architectonics of an *Ambiente Spaziale*: two glass discs, 1.26 m in diameter by 1 mm thick, bearing the printed inscription *A Drop of Black Perfume*, are displayed vertically in a dark room. They lie on the floor opposite each other. They are almost invisible and the artist relies on the visitor’s visual acuity, adaptation to the light, and rapt attention to detect their presence. It is impossible to read the inscription. The extreme fragility of the discs correlates to the volatility of the perfume. The work was acquired in 1984 (inv.: 984.4.1). In this configuration, allegiance to the immaterial and the spatial

turns into metaphor and memory.

As early as 1957, in their *Project in Multiple Dimensions*, George Brecht, Allan Kaprow and Allan Watts referred to the “unexplored forms of ‘non-space’, ‘synthetic space’ and ‘natural space’.” With Kaprow’s *Rearrangeable Panels*, and his interventions the following year at the Hansa Gallery, the “space medium” soon became diluted in the soft plasticity of *Environments, Specific Sites, Labyrinths* and other “in situ work”.

Each of these “stages” is represented in the collection: Robert Irwin, *Double Diamond*, Robert Morris, *Lyon Labyrinth* and *White Nights* (inv.: 2001.9.1 and 2001.9.2), Daniel Buren, *Le temps d’une oeuvre* (inv.: 2006.1.1). Each of these pieces started out as a temporary exhibition created for the site before being acquired. This sequence makes up the story of the inaugural gesture that *Ambiente* began as; how it grew to be poetic; and its relative permanence recomposed at each stage to provide nuances, each migrating imperceptibly in the manner of a digression towards other visual arts. The collection is the vertical axis on which the ordinate of the Biennales is placed. This succession of “points of view” takes its order from the formal structure of the *Ambiente*, from the interior as you might say. It fills the gaps between the works – something that any exhibition has to find a way of doing. The framework of the *Ambiente* in this case is the story of a beginning, with time loops that are a form of homage to a work and an epoch that are both four-dimensional.

The *Modern* question goes back to the 17th century with the Quarrel of the Ancients and the Moderns, which has never really gone away. The word “contemporary”, which derives from late Latin, appeared around the same time. Both terms have generated crossed genealogies. But for a long time, “modern” indicated the only way to be of one’s time. Baudelaire, for whom modernity was half ephemeral and fugitive and half eternal and immutable, Courbet whose *Artist’s Studio* was refused for the Universal exposition and who set up the Pavilion of Realism in competition to it, Manet with his scandalous *Olympia*, and

Monet the Impressionist painter of sunrises – these painters were all “absolutely modern”.

Contemporary art, in the sense that we understand it today, springs from the 1940s and 50s and asserted itself with the arrival of Pop, Minimalism and Concept in the 1960s. It marked, among other things, the end of the avant-garde and an attempt to escape the diktat of novelty for its own sake. Then “contemporary” became “the contemporary”. Following Barthes, Giorgio Agamben defined the contemporary as “the untimely” – this is basically what the mainstream does not see – and it is “a singular relationship to (our) own time”. The effects of all this have profoundly altered our relationship to the present, to today, to our own time, to the “contemporary”, and also, of course, to the Modern and the whole of history, including the future.

During the summer of 1962, Nam June Paik, composer and manipulator of images, was the guest of the experimental music studio of the Westdeutscher Rundfunk in Cologne. He began his first experiments on televisions there and exhibited them shortly afterwards, from 11 to 20 March 1963, at the Galerie Parnass in Wuppertal. The works took the form of a set of thirteen television sets; the pictures on them were the result of direct intervention by the artist on the cathode ray tubes. The exhibition was entitled *Exposition of music – Electronic Television*.

The works were images and objects, devices and sculptures, and at one and the same time they paved the way for video art and multimedia installations. Like *Ambiente a luce nera*, this was a founding gesture. And, as in 1949, the works disappeared at the end of the exhibition. As a result, these “prime objects” have also disappeared.

When we met Nam June Paik, in a modest hotel that he liked to use in the 6th arrondissement of Paris, it was to invite him to the 1995 Lyon Biennale and ask him to remake the thirteen prepared television sets.

Very quickly, with the aid of improvised sketches on an impressive number of sheets of paper which he threw just as quickly under the table, he demonstrated that it was technically “impossible to reconstruct the installation, for the simple reason that the electronic components have disappeared.” But he was prepared to try and do “as much as possible,” he said, “in the spirit of the originals – i.e. in a manner that respects the present day (this was in 1994) –, using only televisions that are available, without any artifice or technological additions, and also without attempting an identical reconstruction, which would be a heresy amounting to fiction.” Nam June Paik managed to reconfigure five of the original thirteen TV sets and decided to supplement them with later works, “in the same spirit”, from 1964 to 1971. The nine pieces he completed constituted, he said, “a fairly believable image of early TV.” They were a deferred re-creation, without being an identical replay, of the inaugural moment when the moving image moved into the territory of art history, which had until then been exclusively composed of fixed and immutable figures and forms.

Like the *Ambiente Nero*, and once again *in absentia*, this work wears the privileged mantle of “prime object”. The same pattern. The story of a beginning... “In any case, it has to be emphasized that it is neither painting nor sculpture, but time-art,” Nam June Paik wrote to the director of the Gallery Parnass in Wuppertal in 1962.

The Museum acquired eight of the works in 1996; the ninth was donated by the artist: (*Magnet TV, TV Experiment (Mixed Microphones), Foot Switch Experiment, TV Oscilloscope, Horizontal Egg Roll TV, Vertical Roll TV, Sound Wave Input Sets (vertical / horizontal), Zen for TV, and TV Experiment (Donut)*) (inv.: 996.11.1, 996.11.2, 996.11.3, 996.11.4, 996.12.1, 996.12.2, 996.12.4, 998.2.1).

Four years earlier, on 25 June 1959, George Brecht’s notebook contained notes for a *Television Piece*, an assemblage of nine televisions in the form of a wall of pictures. At the same time, he created *Drip-Music*, then

Time-Table Music. "I think I'm more of a musician than an artist. What interests me is time." G. Brecht's first solo exhibition in 1959 was entitled *Toward Events*: "The most important events are those little things that happen in the street," he wrote. Two years earlier, Allan Kaprow created his first public *Happening* at Rutgers University in New Jersey, the first in history, but well after the "actions" of the Cabaret Voltaire (1916), Black Mountain College (1952) and the Gutai group's *Outdoor Exhibition of Modern Art to Challenge the Midsummer Sun* (1954). Both Allan Kaprow and George Brecht attended John Cage's experimental composition classes at the New School of Social Research and, in 1962, Brecht decided to collect together all his event-scores in his *Water Yam* box, published in 1963 (inv.: 996.13.3). In 1960, Yoko Ono exhibited her *Instruction Paintings*, which could be produced by anyone, and in 1962, at the Sogetsu Art Center in Tokyo, she presented her *Instructions for Paintings* which were texts in Japanese characters and at the same time paintings. This was the first appearance of "concept art" and these were the first "scores" for works and events. We met G. Brecht in the spring of 1985 to persuade him to agree to a retrospective. This was the *modus operandi* that he eventually came up with: "We will proceed by telephone, by exchanging documents, photos and plans for everything to do with the works, the scenography and general organization. You will draw lots to decide the placing of the *Event Glasses*; I will be in Cologne." Most of the works were preserved at the end of the exhibition and the ensemble was presented in its entirety at the 1993 Lyon Biennale: *26 Chair Events, Table and Chairs, Clothes Tree* (inv.: 986.16.1 to 26, 986.16.28, 986.16.27), *9 Event Glasses*, the dimensions of which were also decided by drawing lots (inv.: 987.19.1.9), and the sculpture *Vide* (inv.: 987.19.2). *Vide* is an 80 cm diameter stone that the artist instructed us "to find on the banks of the Saône and Rhone" and which, in keeping with his

instructions, was to be engraved in the centre with the word "*vide*". On the "empty-full" (*vide-plein*) opposition, the "empty" (*vide*) sculpture in solid stone – which is not devoid of humour – reconciles the modern cosmology of the "vacuum" or "void" (*le vide*) – that is to say, the radical impermanence of the photon in quantum mechanics (with its "principle of complementarity") – with the Tao, which generates harmony "on the breath of the Median Void". It is a logic of ambivalence: a word evokes its opposite, in a "dynamic opposition that is at the same time inscribed in a united whole" (Isabelle Robinet). Timothy Leary wrote: "Behind the electricity of life is the ultimate truth: emptiness." At the 1993 Biennale we also exhibited the Marcel Duchamp boxes that we had acquired seven years earlier from Teeny Duchamp: *La mariée mise à nu par ses célibataires, même* ['The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even'] (The Green Box), *De ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy* (The Box in a Suitcase), *The Large Glass and Related Works, A l'infinif* (The White Box), (inv.: 986.6.1, 986.6.2, 986.6.3, 996.16.1). Along with Malevich's *Victory over the Sun* and *Black Square* and Kurt Schwitters's *Merzbau*, those works opened a Biennale devoted to the "experience of the limit", a kind of taking stock, seven years before the end of the century and millennium. Entitled *Et tous ils changent le monde* (And They All Change the World), and deliberately given a historical framework, with continuity ensured by the Dada "spirit", it marked the first encounter in an international biennale, of the Modern moment and the Contemporary moment. The exhibition was conventional in its "mode of existence", consciously borrowing from history and museological practices. It demonstrated, if it was needed, that what is "contemporary" as well as what is "current" can no more be traced back to a date than be linked to a period, and, at the same time, that a biennale can cheerfully deal in history and still be at the leading edge. It was there that we met Peter Moore, the documentary photographer of the Fluxus events, whose highly ephemeral time span and

evanescence required the manufacture of a memory. The quality of Moore's photographs, combined with the accuracy of the moments he "immortalised", turned the black and white shots into artworks. 52 of the 100 photos exhibited were kept by the mac^{LYON} after the Biennale (inv.: 996.6.1). Among them, are *Exit*, the event that involved inviting the public to head towards the exit, and *Drip Music* as well as Yoko Ono's *Cut...* Everything floating towards four-dimensionality, unlike the formal structure of *Ambiente*. La Monte Young, in his *Composition 1960*, which he wrote near San Francisco when he and Terry Riley were the musical directors of Anna Halprin's Dancers' Workshop, dedicated # 10 to Robert Morris: "Draw a straight line and follow it." In return, Morris's contribution to La Monte's publication: *An Anthology of Chance Operations* (inv.: 996.13.1), which he eventually withdrew, read as follows: Make an object to be lost. Put something inside that makes a noise and give it to a friend with the instructions: 'to be deposited in the street with a toss.' Today the *Modern* question involves an infinitely enlarged modernity, like the connected and now porous edges of "objects of experience". It is re-examined in terms of the questions raised by the human sciences, science in general, reason, beliefs, cognition, critical universalism and its reverse, integral relativism, globality, the invention of traditions, petaflop computers and the depletion of resources, the rise of fundamentalism, art... Meanwhile, in Laurie Anderson's *Wind Book*, the pages of her diary are turned by the wind, backwards and forwards, towards history or the hereafter (inv.: 2007.12.14).

Thierry Raspail

(tr. Jeremy Harrison)

Biennale, a user's guide:

Floating Worlds

I chose *Modern* as the thread to run through the 2015-2019 trilogy of Lyon Biennales of contemporary art. After cycles reflecting "History" (1991-1995), "Globalisation" (1997-2001) and "Transmission" (2009-2013), I have invited Emma Lavigne to curate the second episode devoted to modernity. In 2015, Ralf Rugoff annexed *The Modern Life* (La Vie Moderne) to contemporariness in order to reveal its actuality. In 2017, *Floating Worlds* is Emma Lavigne's interpretation. Its floating modernity surfs around "temporal coagulation and reversible inclusions". It is the "modern" of *Crippled Symmetry*, those cross-woven, coloured threads in Anatolian carpets that inspired Morton Feldman's music. A matter of creating spaces, therefore, with contingent amplitudes, in which the planes float, the edges blur, tenuous temporalities flow, and where music plunges into the very heart of our contemporaneity.

I was keen to have collections from the Pompidou Centre to mark its 40th anniversary. Along with collections from Grenoble, Saint-Etienne and mac^{LYON} that Emma has also brought to the feast, what we have is an expanded "modern", with blurred and shifting edges – a *Modern* woven together by the unique singularity of "untimely" creations by artists of our time. *Floating Worlds* is at mac^{LYON}, at the Sucrière, and beneath the Buckminster Fuller dome.

Platforms

The 2017 Biennale also involves three platforms that sprawl out across Greater Lyon and the Region:

1- *Veduta*

Veduta is a multimodal platform devoted to the aesthetics of receiving and sharing. It is a public laboratory, a combinatorial set-up devoted to interpretation, where, in the archipelagos and purlieus of ten of the Greater Lyon cities, exchanges, artistic experiences, and workshops converge. It includes *Roses de Damas* ('Damask roses'), plucked, planted, propagated and transformed into rose water by Thierry Boutonnier with assistance from five of the cities of Greater Lyon and their inhabitants. It is here that Rivane Neuenschwander's angry words, collected in Brazil, encounter the words of young local people, from centres and peripheries that we usually hear little from, and where poetry, cut-ups and improvisation have become the stuff of our urban narratives. This is where the mac^{LYON} collections enter into dialogue with John Cage and rock, and where unannounced encounters take place in laundromats, underpasses and bus shelters. And it is here, too, that the forgotten tales of Lee Mingwei await us in a slow vehicle that drives from one city to another, inviting us to hear the intimate voice of someone in bed with an unknown listener. See *Veduta* p. 358

2- *Rendez-vous*

Rendez-vous is a platform for young creative artists. It is an exhibition presenting twenty emerging artists, 10 of whom work in France while 10 are invited by 10 different international biennales. Each biennale is asked to choose an artist from their geographical area. The biennials and triennials involved in *Rendez-vous 2017* are: The Asia Pacific Triennial of Contemporary Art (Brisbane, Australia), Jakarta (Indonesia), Shanghai (China), Havana (Cuba), Sharjah (United Arab Emirates) Kochi-Muziris (India), Eva International (Ireland), the Aichi Triennial (Japan), Marrakech (Morocco), Lubumbashi (Democratic Republic of Congo). The artistic direction of *Rendez-vous* is collegial. The exhibition is at the Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne / Rhône-Alpes. See *Rendez-vous* p. 414

3- *Résonance*

The art platform in the Auvergne-Rhône-Alpes region, which also boasts porous edges and unexpected experiences, features over 150 events in the region: solo and group shows, residencies (with the Fondation Renaud), pedestrian rambles to see Street Art in car-parks, as well as art centres and artist-run spaces. Two more exhibitions fall within the net: Lee Mingwei at the Fondation Bullukian and Lee Ufan at the Corbusier designed Dominican priory, Le Couvent de la Tourette. See *Résonance* p. 400 and the associated exhibitions p. 424