

Ce livre est dédié à la mémoire d'Yvon Nouzille.

PROCURATION SUBORDONNÉE À UNE CONDITION SUSPENSIVE

Programme, par Lionnel Gras - 7

Program, by Lionnel Gras - 13

SIMON NICAISE - 18

Conversation entre Simon Nicaise et Lionnel Gras - 19

Simon Nicaise in conversation with Lionnel Gras - 25

LAMYA MOUSSA - 30

Cool calm collected – she did less in protest, par Paul Bernard - 31

Cool calm collected–she did less in protest, by Paul Bernard - 35

FRANÇOIS CURLET - 38

« Chère Rebecca, l'exposition est permanente, seules les œuvres sont temporaires. » (Yvon Nouzille), par Rebecca Lamarche-Vadel - 39

“Dear Rebecca, exhibitions are permanent, only artworks are temporary”.

(Yvon Nouzille), by Rebecca Lamarche-Vadel - 43

STÉPHANE VIGNY - 46

Les Boréades, par Stéphane Vigny - 47

GILLES FURTWÄNGLER - 54

Piz Buin - 55

Patience / Concentration - 57

Love, Peace & Poetry - 59

Procuration musicale: « Célébration du mot parlé pour Gilles Furtwängler »,

par Mathieu Copeland - 61

ÉMILIE PARENDEAU - 62

A LOUER # 10, *George Maciunas, Flux Paper Events, 1976* - 63 & 65

Procuration subordonnée à une condition suspensive – un cycle d'expositions proposé par Lionnel Gras, par Emmanuelle Maillard - 66

Procuration subordonnée à une condition suspensive–an exhibition cycle curated by Lionnel Gras, by Emmanuelle Maillard - 68

Biographies - 71 & 71

FABRICE GYGI - 1 & 82

Programme

Lorsque Fabrice Gygi m'invita à investir la vitrine de Darse pour y proposer un cycle d'expositions, il préparait son exposition *Rathania's, ars similis casus (L'art s'apparente au hasard)* au Musée Rath. Celle-ci offrait la possibilité aux artistes de la région genevoise d'exposer dans un petit espace (100 x 100 x 60 cm) sur simple inscription et ce, sans passer par la case « jury ». Stricte et généreuse, cette démonstration nous permettait d'observer, en images et en comportements, comment l'autorité (de laquelle résultent critères de sélection, catégories, réflexes, standards et modes d'exposition établis et convenus), l'arbitraire et le hasard peuvent fermer des portes ou, au contraire, aménager de nouvelles directions.

Animés par des questionnements proches et un désir certain d'expérimenter une nouvelle proposition pour Darse, nous décidions en juin 2011 que j'organiserais, sur le principe de la « carte blanche », un cycle d'expositions dont la durée serait intentionnellement inconnue. Ne pas connaître la ou les raisons et facteurs qui marqueraient la fin, que j'espérais inattendue et sans préavis, de cette conversation, ne pouvait que stimuler mon imagination. Je proposai immédiatement à Simon Nicaise d'inaugurer ce cycle d'expositions. Il était évident qu'il saurait être le partenaire idéal pour simultanément attaquer et poser les bases du cycle d'expositions à venir qui allait alors se dessiner et se redessiner dans mon esprit.

Je souhaitais proposer aux artistes invités un cadre et un contexte dont les principes essentiels se présentaient comme un système de correspondances possibles avec leurs pratiques et leurs manières d'envisager la production. Le défi, dans cet espace et cette situation apparemment étroits et limités, était aussi d'écrire une suite d'expositions qui embrasserait à la fois un langage univoque et pluriel, un départ et des arrivées, un sens préétabli et des signes en devenir.

Au-delà des circulations formelles, sémantiques ou discursives engendrées, je voulais tout autant provoquer des ruptures entre les expositions elles-mêmes qu'avec les attentes relatives à l'espace public. Il s'agissait de rendre le trouble et l'ambivalence possibles sur l'origine, la nature et le statut des objets, images ou mouvements proposés et sur l'identité de leurs auteurs et/ou propriétaires. L'illusion que l'espace public appartient simultanément à tout le monde et à personne rend cela possible. Que les expositions fussent visibles en vingt minutes, deux minutes ou qu'elles ne fussent même pas identifiées comme telles était une dimension recherchée qui favorisait l'attente et les spéculations en tout genre. Malgré la présence de certains

indices tels que la signalétique indiquant discrètement le nom de l'artiste et celui de la pièce et/ou de l'exposition ainsi que le blanc de la cimaise, je me plaisais à imaginer que les passants pourraient se demander s'il s'agissait d'arrangements fictifs, d'objets fonctionnels, d'artefacts issus de la sphère domestique, d'un atelier, d'un magasin ou d'une agence de communication. Toutes les propositions présentées visaient une certaine économie de moyens et une immédiateté de l'expérience. Il s'agissait précisément de produire des expositions qui s'attribuent le moins possible l'autorité propre aux œuvres et aux « lieux d'art » et de favoriser (selon les expositions) un principe d'équivalence entre ce qui était visible dans la vitrine et l'environnement immédiat tout en privilégiant un humour quelques fois délicieux, souvent acide, parfois osé.

L'intention était également de créer un rapprochement temporaire d'esprits et de formes qui appartiendraient à la même micro-histoire. C'est ainsi que j'éprouvais conjointement la beauté et la difficulté de vouloir observer une ligne curatoriale tout en conservant une liberté profonde et nécessaire qui, dans ce contexte précis, ne pouvait tolérer une organisation ou une structure de pensée hiérarchique.

Le programme communiqué en tant qu'invitation faite à chaque artiste s'énonçait ainsi :

« Procuration subordonnée à une condition suspensive » est un cycle d'expositions proposé par Lionnel Gras à Darse, espace d'art dirigé par Fabrice Gygi à Genève.

Depuis septembre 2011, plusieurs artistes sont invités à réagir à cet espace singulier (une vitrine) et au titre qui reste le même pour chaque exposition. Ils sont conviés à présenter aussi bien une pièce ancienne qu'une production récente ou in situ.

Dans ce cadre, le terme juridique « procuration subordonnée à une condition suspensive » se réfère directement aux relations que peuvent entretenir différents acteurs culturels (artiste, directeur, curateur) allant de la confiance à la négociation, de la connivence à la défiance... Le titre rappelle également l'autorité qu'exercent les modalités convenues de l'exposition. Par essence, l'exposition, entre projet et souvenir, construction et déconstruction, se présente comme un mode d'apparition qui semble toujours plus furtif et nécessairement entropique.

Les œuvres et gestes privilégiés entretiendront des rapports étroits avec ces systèmes dans lesquels la notion d'autorité reste centrale et porteront en eux-mêmes les traces de rapports de force influant et structurant leur conception.

En septembre 2011, l'exposition de Simon Nicaise inaugurait, au sens propre comme au sens figuré, les discussions à venir comme le symbole d'une construction annoncée, entre ordre et désordre, amorce ouverte et mouvement dirigé, logique et défaillance. La pièce, intitulée $(50+(8\ln(x)\times 6,5)-13n)/(\sqrt{5+7yn})=O^2$, pensée spécifiquement pour l'espace et ce contexte d'exposition particulier, entrait également en interaction avec l'une des fonctions du lieu – un atelier – et son environnement immédiat : notamment le Bâtiment d'Art Contemporain, une ancienne usine d'instruments de physique.

Pour la seconde exposition, en novembre-décembre 2011, Lamya Moussa se livrait, dans la vidéo *Pedis lapidei, caput sanum*, à une danse contrainte et décidée, entre sculpture et performance. Brut et fragile, vulnérable et puissant, son corps féminin téméraire, aveugle et anesthésié, exécutait une action domestique simple et répétitive. Ses gestes, à la fois chaotiques et méthodiques, participaient d'un dépassement de soi à la limite de l'automutilation ; l'artiste impassible se mesurait à un contexte performatif agressif, primitif et extrême. L'addition et la soustraction des bouteilles de verre successivement brisées et balayées rythmaient ses déplacements aliénés. Le cadrage resserré de la vidéo donnait à voir un fragment de l'artiste, exposée en vitrine, résolument mise en danger dans un scénario sévère et minimal. Le passant sans doute médusé du boulevard Carl-Vogt se confrontait à une troublante proximité avec ce corps dénudé.

À la violence, à l'enfermement, au désir et à la censure incarnés par ce nu, la pièce prophylactique et caustique de François Curlet, rebaptisée pour l'occasion *Smart Ass Suisse*, venait ajouter au cycle l'humour et l'impertinence. Tel un individu agressif, autoritaire, vulgaire ou insolent qui n'a pas le dernier mot, la pièce hurlait comme une contestation réprimée et inaudible.

En mars-avril 2012, la pièce minimaliste et baroque de Stéphane Vigny traversait autant les questions de censure, de déplacement et de transmission que de traduction. Prenant comme source l'intégralité du livret des *Boréades* de Jean-Philippe Rameau, Stéphane Vigny en effectua une retranscription intégrale, remplaçant automatiquement chaque mot existant par le premier synonyme apparaissant dans le dictionnaire automatique et réducteur du logiciel Word. Les cinq actes se déployaient ainsi comme une partition traduite dans une curieuse langue originale. Le jour de l'inauguration, les deux temps de la pièce furent rendus visibles et audibles : le célèbre opéra de Rameau fut diffusé dans l'atelier ouvert. Ce qui intéressait particulièrement l'artiste était la fortune de cette œuvre : bien que financé, programmé et produit par Louis XV, ce magnifique opéra avait été mis au ban de l'histoire et privé de sa gloire pendant plus de deux cents ans. L'argument tient en quelques mots : comme souvent dans les bonnes tragédies, l'amour ardent qu'éprouvait Alphise, l'héroïne des *Boréades*, pour

Abaris, un étranger d'un rang différent du sien, était source de tourment. Le texte anti-conformiste de Rameau – Rousseau était d'ailleurs son ennemi officiel – véhiculait une critique du système, des convenances et des privilèges. Il apparaissait comme une dénonciation de la tyrannie et des abus de pouvoir et comme une promesse de liberté.

Pour conclure ce cycle, j'invitai en mai-juin 2012 Gilles Furtwängler, dont le travail se construit principalement avec et à partir des mots, à présenter deux œuvres : deux affiches composées de textes et d'images (une fusée, un pingouin, une manifestation), une forme qu'il développait depuis peu. Utilisant la technique du cut-up pour produire ses affiches et textes, l'artiste ajoute aux mots, phrases, et expressions prélevés, un travail extrêmement précis d'écriture et de réécriture parfaitement identifiable. Informées par l'individualisé et l'impersonnel, le continu et le fragmentaire, les sources fusionnées et redéployées investissent dès lors des « sujets », images, registres et tons d'horizons et de degrés divers. Le doute relatif à l'identité des auteurs et narrateurs et à la nature des textes – extraits de récits fictifs, conversations, chroniques, assertions triviales, énoncés à caractère existentiel ou philosophique, questionnements candides, slogans publicitaires, mentions biographiques, commentaires absurdes, déclarations sentimentales, extraits romanesques, manifestes, anecdotes cocasses – ainsi que la variété des voix explosent les notions même d'autorité et d'originalité. Les rapprochements sont parfois antagonistes, toujours inattendus, très souvent lucides et drôles. Le rythme obtenu et les images et sensations provoquées, par l'utilisation également de la forme courte et de la figure de la répétition, se présentent comme un explosif et précieux condensé de violence et de fragilité.

Ainsi, je n'étais pas étonnée de constater que Gilles Furtwängler ait été mon premier complice pour dérégler les quelques principes fondateurs de ce cycle d'expositions. Nous décidâmes de présenter deux œuvres – pour la première fois, une pièce allait prendre place dans l'espace de l'atelier – et d'inverser l'accrochage en cours d'exposition. Dédoublant ainsi les œuvres et les espaces, Gilles Furtwängler allait manifester, sur un heureux malentendu, être le seul artiste du cycle à avoir également deux titres pour son exposition.

À cette occasion, j'invitai également Mathieu Copeland à accepter une « procuration musicale » pour inaugurer et célébrer la nouvelle présentation du travail de Gilles. Il proposa une playlist qui s'offrait comme une exaltation du mot parlé et venait accompagner et augmenter une lecture par l'artiste d'une sélection de ses textes ; il s'agissait du dernier événement organisé sous le nom de *Procuracion subordinée à une condition suspensive*. L'image qui annonçait l'exposition était constituée d'un

texte en forme d'énoncé prescriptif qui manquait de sérieux. Ainsi désamorcé, entre humour et affection, il ne pouvait exercer une quelconque autorité.

Considérant cette présente édition comme une exposition, désirant explorer une temporalité et un cadre différents et déplaçant les contraintes de la vitrine à celle du livre, je proposai à Émilie Parendeau, pour conclure ce cycle d'expositions, une nouvelle et ultime procuration.

Lionnel Gras, le 14 août 2012

Program

When Fabrice Gygi invited me to take over Darse's storefront and create an exhibition cycle, he was preparing his own exhibition *Rathania's, ars similis casus (art resembles chance)* at the Rath Museum. This exhibition was meant to provide an opportunity for local artists to exhibit in a small space (100 x 100 x 60 cm) simply by registering, thus avoiding the usual "jury" process. Both strict and generous, this proposition allowed us to observe, through images and behaviours, how authority (which dictates selection criteria, categories, reflexes, established and agreed exhibition modes), arbitrariness and chance can close doors—or, in contrast, enable new directions.

Inspired by how our thoughts coincided and a genuine desire to experiment with a new proposal for Darse, we decided in June 2011 that I would conceive a series of "carte blanche" exhibitions whose duration would intentionally be left undefined. My imagination could only be stimulated if I ignored all reasons and factors that might put an end to the conversation—an end I hoped would occur unexpectedly, without notice. I immediately asked Simon Nicaise to inaugurate the series of exhibitions. It was obvious that he would be the ideal partner to simultaneously lay down a challenge and build foundation for the cycle of exhibitions to come which my mind could then draw upon and refine.

I wanted to provide the guest artists with a framework—a context—where essential principles would become a system of possible adaptation for their practices and their approach to production. The challenge, in a space and a situation so apparently narrow and limited, was also to unveil a series of exhibitions that would embrace a pluralist but unambiguous language, a departure and many arrivals, both pre-established meaning and signs in the making.

Beyond the formal, semantic or discursive paths thus generated, I also wanted to cause disruptions between the exhibitions themselves and also with regards to the expectations that come with a public space. It was crucial that the origin, nature and status of objects, images or motions that were shown, and the identity of their authors and/or owners would be ambivalent and disturbing. The illusion that public space belongs simultaneously to everyone and no one makes this possible. That the exhibitions could be seen in twenty minutes, in two minutes or not even be identified as such, was an aspect of a design that fostered expectations and speculation of all kinds. Despite a number of clues—a sign discreetly indicating the name of the artist and that of the piece and/or the exhibition titles; a temporarily white-washed wall,

I indulged in imagining that passers-by would wonder if these were fictitious arrangements, functional objects, domestic artefacts, a studio, a shop or a PR agency. Each proposal aimed at a precise economy of means and an immediate experience. It was meant to produce exhibitions that assume the least possible authority with regards to artworks and “art spaces”, and promote (depending on the exhibitions) a principle of equivalence between what was shown in the storefront and its immediate surroundings, while emphasizing a sometimes delicious, often caustic, and at times daring sense of humour.

The intention was also to create a temporary gathering of spirits and forms that would belong to the same micro-history. Thus I experienced simultaneously the beauty and the difficulty of following a curatorial line whilst asserting a strong and necessary freedom which, in this particular context, would not tolerate any form of organisation or hierarchical mental framework.

The programme, sent as an invitation to each artist, stated the following:

“Procuracion subordinada a una condicion suspensiva” is a series of exhibitions conceived by Lionnel Gras at Darse, an art space run by Fabrice Gygi in Geneva.

Since September 2011, several artists have been invited to respond to this singular space (a storefront) and to the title, which remains the same for each exhibition. They may present an existing artwork, a new production or an in situ piece.

In this context, the legal expression “Procuracion subordinada a una condicion suspensiva” refers directly to the relationship that brings together different cultural actors (artists, directors, curators), from trust to negotiation, from complicity to suspicion... The title also recalls the authority exercised by the customary modalities of exhibition making. In essence halfway between a project and a memory, always between construction and deconstruction, exhibitions can be envisaged as a mode of appearance that is increasingly stealthy in nature and necessarily entropic.

Favoured artworks and gestures will maintain intimate relations with systems in which the notion of authority remains pivotal, and will show how such power relations organised and influenced their conception.

In September 2011, Simon Nicaise’s exhibition initiated—both literally and figuratively—the discussion as the symbol of an enacted construction—between order and disorder, the beginning of a movement and an open gesture, logic and derailment. This piece, entitled $(50+(8\ln(x) \times 6,5) - 13n) / (\sqrt{5+7yn}) = O^2$, was specifically conceived for the

space and this given exhibition context; it also interacted with one of the venue’s functions—a studio space—and its immediate surroundings: notably the Bâtiment d’Art Contemporain, which was formally a factory that made physics equipment.

For the second exhibition in November and December 2011, Lamy Moussa, with her video *Pedis lapidei, caput sanum*, led a forced and determined dance, somewhere between sculpture and performance. Crude and fragile, vulnerable and powerful, her female body, altogether reckless, benighted and anesthetized, performed a simple and repetitive household action. Her gestures, both chaotic and ordered, involved a transcendence leaning towards self-mutilation; the artist stoically facing up to an aggressive, primitive and extreme performative context. The addition and subtraction of glass bottles, successively broken and swept away, punctuated her insane movements. The close framing of the video showed a fragment of the artist in the showcase, resolutely endangered in a severe and minimal scenario. Passers-by on Boulevard Carl-Vogt were probably stupefied, confronted as they were by such disturbing proximity to a naked body.

To the violence, confinement, desire and censorship embodied by this nakedness, François Curlet’s prophylactic, caustic piece, renamed for the occasion *Smart Ass Suisse*, added humour and impertinence to the cycle. Like an aggressive, imperious, rude or scurrilous individual who can’t have the final say, the piece screamed a repressed and inaudible protest.

In March and April 2012, Stéphane Vigny’s minimalist, baroque piece addressed a series of issues dealing with censorship, displacement, transmission and translation. Taking as the source of his work the entire libretto of Jean-Philippe Rameau’s opera *Boréades*, Stéphane Vigny conducted a full transcript, automatically replacing each existing word with the first synonym proposed by Microsoft Word’s extremely limited automatic dictionary. The five acts were thus shown as a score translated into a curious and original language. On the day of the opening, the two movements of the work were made visible and audible: the famous Rameau opera was broadcasted in the open studio. The work’s fate was of particular interest to the artist: although it had been funded, programmed and produced by Louis XV, this magnificent opera had been ostracized by History and deprived of glory for over two hundred years. To put it briefly, as often in the best tragedies, the ardent love *Boréades’* heroine Alphise experienced for Abaris, a foreigner whose social status was below her own, was a source of torment. Rameau’s nonconformist text—Rousseau was notoriously his official enemy—was also a critique of the system, conventions and privileges. It appeared as a denunciation of tyranny and abuse of power and thus as a promise of freedom.

To conclude this cycle, in May and June 2012 I invited Gilles Furtwängler, whose work is primarily built with and from words, to present two pieces—two posters designed with texts and images (a rocket, a penguin, a demonstration), a working method the artist had only recently started to develop. Using the cut-up technique to conceive his posters and texts, the artist adds an extremely precise writing and editing process that is deliberately identifiable, to collected words, sentences and expressions.

Altogether individual, impersonal, continuous and fragmentary, these sources are then merged and redeployed so as to institute “subjects”, images and registries of varying degrees and intonations. The equivocal identity of the authors and narrators and the nature of the texts—extracts of which combine fictional narratives, conversations, chronicles, trivial assertions, existential or philosophical statements, candid questions, advertising slogans, biographical quotes, absurd comments, sentimental declarations, novelistic excerpts, manifestos, and funny anecdotes—not to mention a wide variety of voices—undermine notions of authorship and originality. The resulting approaches are sometimes antagonistic, always unexpected, and often funny and lucid. The rhythm, images and feelings induced by the use of short forms and figures of repetition seem like an explosive and valuable compendium of violence and fragility.

Therefore, I was not surprised that Gilles Furtwängler was my first accomplice in subverting several of this exhibition series’ founding principles. We decided to present two works—for the first time, a piece would be shown inside Gygi’s studio—and reverse the display during the exhibition. By splitting works as well as spaces, Gilles Furtwängler was then to become, encouraging a welcome misunderstanding, the only artist from the cycle to have two titles for his show.

On that occasion, I invited Mathieu Copeland to accept a “musical proxy” to inaugurate and celebrate the second showing of Gilles’ work. He proposed a playlist as an exaltation of the spoken word to enhance a performance reading by the artist of a selection of his writings; it was the last event to be organised under the name of *Procuration subordonnée à une condition suspensive*. The image advertising the exhibition consisted of a text—a prescriptive statement not to be taken seriously. Thus defused, halfway between humour and affection, it could not exercise any authority.

Hoping to explore different temporalities and frames of work by switching the constraints of the storefront to those of the book, I asked Émilie Parendeau to conclude this series of exhibitions with a new and final proxy—by considering this very book as an exhibition.

Lionnel Gras, August 14th 2012

Notes from the editor: The title of the cycle can be either translated as “Proxy subject to a suspended condition” or, in legal jargon: “Power of attorney subject to a conditional precedent”. Given that the translation does not do justice to the assumed uncertainty of the cycle’s original title, it was decided to keep the French title throughout this book.