



Bassins en polypropylène, adhésif en polyéthylène, dimensions variables, 2006.

De vieux matelas en mousse sur lesquels se figent une vingtaine de pavés mal dégrossis, le tout saupoudré de confettis. Trois types d'objets modestes préalablement collectés, « non transformés », ou à peine. Trois matériaux qui n'ont en commun que d'être abondants et bon marché. Trois gestes anodins, banals, qui combinent l'ensemble. Trois fois rien ou pas grand-chose, la pièce n'ayant pas même la politesse d'un titre pour nous laisser démarrer la machine interprétative. Cette œuvre mutique d'Anita Molinero date de 1994 et, comme beaucoup de ses premiers travaux, il n'en demeure aujourd'hui qu'une photographie. C'est cette dernière que nous avons choisie pour la couverture du présent ouvrage, tant elle nous semblait manifester certains principes essentiels de l'art de Molinero.

Il ne faut pas longtemps en effet pour comprendre que matelas, pavés et confettis condensent admirablement une certaine idée de la rue – entrevue à ras le bitume – et les fantômes des corps qui s'en emparent, ceux des sans-abri, des révoltés, des fêtards. Autant de figures de ce qui, dans l'espace public, excède l'ordre public. Exhibé sous la lumière d'un centre d'art, l'ensemble fige symboliquement quelque chose de l'ordre du lendemain d'un grand soir, d'un rebut des étendards. Sur le plan de l'art, il faut noter que l'œuvre, qui ne dépasse pas la vingtaine de centimètres de haut, a encore l'outrecuidance de se réclamer de la sculpture. On connaît le bon mot, attribué selon les versions à Barnett Newman ou à Ad Reinhardt : « La sculpture, c'est ce sur quoi l'on bute lorsqu'on recule pour regarder une peinture. » Molinero a toujours revendiqué, sinon cherché, cette agressivité spécifique au médium. Une violence qui se retrouve surtout dans les matériaux impurs, sans qualité, qui composent son œuvre : omniprésents dans la vie moderne, ils sont demeurés longtemps soustraits au regard de l'art. En les utilisant, il n'est pas question pour l'artiste de transfigurer le misérable, ni de rejouer, comme dans un mauvais feuilleton, l'éternelle réconciliation de l'art et la vie. Il s'agit davantage d'aller fouiller dans un angle mort esthétique pour en ramener des monceaux du réel le plus cru, mais aussi le plus familier. C'est en effet la force de cette sculpture assemblagiste que de s'établir dans un *no man's land* entre fiction figurative et readymade. Il faut, pour bien le comprendre, entendre l'artiste s'émerveiller de la *Petite danseuse de quatorze ans* de Degas, autant pour son air vicieux que pour le vulgaire chiffon qui figure la robe sur la statue en bronze.

Ainsi, que l'on se place dans un registre symbolique ou matériel, selon que l'on considère les objets assemblés ou ce qui les compose, la « sculpture des matelas », puisqu'il nous faut bien la nommer, revêt une forme de provocation, d'arrogance, caractéristique de l'œuvre de Molinero. On a d'ailleurs parfois du mal à comprendre comment les portes du monde de l'art ont daigné s'ouvrir à ce type de sculptures qui, dès leur apparition, déconcertent par une sorte d'obscénité : des matériaux et objets à la limite du tolérable (vieux matelas, emballages de fast-food, polystyrène, cartons, morceaux de moquette, vêtements usagés) travaillés par des gestes qui ne cessent



de mettre en péril le surplomb de l’artiste sur ce qu’il manipule – là on brûle le plastique, ici on lacère à coups de chaînes de vélo, ailleurs on se contente de verser du ciment. Une sculpture « scandée de refus », comme l’écrivait déjà Yves Michaud au tout début des années 1990 : refus du socle, refus d’une quelconque noblesse de matériau ou de style, refus de la maîtrise technique, refus du titre, refus même d’une unicité pérenne (certaines pièces peuvent en effet se « recycler » dans d’autres). J’ajouterais encore le refus du geste sculptural grandiloquent, autoritaire et magistral ; le refus de ce fantasme de la *radicalité* qui demeure toujours pour Molinero « le reflet narcissique d’une forme de puissance ». Sans doute peut-on entendre ici une forme de scepticisme envers l’art minimal dans sa version monumentale – horizon académique de la sculpture lorsqu’émergent les premiers travaux de Molinero – mais aussi pour la Nouvelle Sculpture anglaise, celle des Tony Cragg, Anish Kapoor ou Richard Deacon auxquels elle fut parfois comparée. À la différence de ces derniers qui ont tous fini par verser dans l’élégance formelle, Molinero reste attachée à une forme de sauvagerie. L’arrogance évoquée plus haut ressurgit ici dans un entêtement matérialiste. En ce sens, il faudrait plutôt regarder du côté d’Isa Genzken, Franz West, David Hammons ou même Mike Kelley pour trouver les véritables compatriotes de l’artiste dans les Balkans de la sculpture.

« Raffinée et barbare » : c’est ainsi que Joris-Karl Huysmans caractérisait la danseuse de Degas évoquée précédemment. La sculpture arrogante de Molinero partage ce paradoxe, elle qui semble autant à ses aises dans la neutralité aseptisée du *white cube* qu’au beau milieu de la campagne ou dans une usine désaffectée. C’est en partie ce dont témoigne le parti pris graphique du livre, pensé par Ariane Bosshard et Olivier Huz, en proposant un déroulé iconographique alternant les vues classiques d’exposition et un matériel archivistique plus hétérogène. De même, les essais d’Anne Dressen, Valérie Mavridorakis et Vinciane Despret font dériver l’œuvre dans des territoires qui débordent les frontières de la stricte histoire de l’art, entre autres ceux de la politique, de la science-fiction ou de la philosophie. Enfin, une série de commentaires de l’artiste sur ses projets, réalisés ou non, dans l’espace public permet d’envisager la façon particulière dont elle prend en charge le contexte de ses interventions.

Cette versatilité de l’œuvre de Molinero avait été soulignée dès 1994 par Xavier Douroux dans un texte coécrit avec Franck Gautherot et justement intitulé « Sans désignation fixe ». Le co-fondateur du Consortium est sans doute le premier à avoir pris ce travail au sérieux et a largement contribué à sa visibilité. En tant que médiateur pour les Nouveaux commanditaires, il a ainsi invité l’artiste à réaliser le monument à Pierre Vaux et Jean-Baptiste Petit à Longepierre. En tant que directeur du Consortium, il lui a consacré sa plus grande exposition à ce jour (« Oreo », 2014). Enfin, en tant que directeur des Presses du réel, Xavier Douroux fut sollicité quelques mois avant sa disparition pour diffuser la présente monographie dont la parution le réjouissait. Celle-ci est dédiée à sa mémoire.

Two old mattresses upon which rest some twenty or so roughly cut cobblestones, the whole thing sprinkled with confetti. Three sorts of modest objects, all collected beforehand, and all “untransformed,” or barely. Three materials that have nothing in common, other than the fact that they are abundant and cheap. Three trivial, even banal, gestures combining them into a whole. Three times nothing, hardly anything at all; the piece is not even polite enough to offer a title that we can use to set the interpretative machine in motion. This mute work by Anita Molinero dates from 1994 and, like many of her first pieces, it only survives today as a photograph. If we have chosen it for the cover of this book, it is because it seemed to us that it renders manifest some essential principles of Molinero’s art.

It quickly becomes clear that the mattress, cobblestones, and confetti admirably condense a certain idea of the street (glimpsed level with the bitumen), and of the ghosts of bodies that make it their own: the homeless, the revolted, revelers. So many figures of what, in public space, exceed the public order. Exhibited under the light of an art center, the piece symbolically crystalizes something like the aftermath of a big night, or of a riot or demonstration, the streets strewn with the remains of banners and signs. On the plane of art, it must be noted that the work, which barely rises to twenty centimeters, has the audacity to declare itself a sculpture. A well-known witticism, which some attribute to Barnett Newman and others to Ad Reinhardt, says: “Sculpture is what you bump into when you back up to see a painting.” Molinero has always claimed, indeed sought, the aggressiveness specific to the sculptural medium. We see this violence in the materials—impure and devoid of quality—that her oeuvre is made of: omnipresent in modern life, the materials she uses had remained for years invisible in art. In turning to them, Molinero is not trying to transfigure the miserable, or to add yet another episode to the bad series about the eternal reconciliation of art and life. The point, rather, is to explore an aesthetic blind spot and to extract from it the rawest, but also the most familiar, scraps of the real. Indeed, the strength of her assemblagist sculpture is that it establishes itself in a no man’s land between figurative fiction and readymade. If we are to understand it correctly, we need to hear the artist marvel at Degas’ *Petite danseuse de quatorze ans*—at the whiff of perversion it gives off, at the vulgar rag that represents the skirt in the bronze statue.

And so, regardless of whether we place it on a symbolic or a material level—a decision that depends on whether we focus on the assembled objects or on what they are made of—the “mattress sculpture” (for it must be named somehow) embodies the provocation, the arrogance, characteristic of Molinero’s oeuvre. Sometimes, it is hard to fathom how the art world deigned to open its doors to a type of sculpture that, from the beginning, has been disconcerting in the way it courts a certain obscenity by turning to materials and objects at the limits of the tolerable: old mattresses, fast food packaging, polystyrene, cardboard, pieces of carpet, used clothes. The gestures Molinero uses to work on these invariably endanger the control that

the artist has over what she manipulates: here she burns plastic, there she lacerates the material with bike chains, elsewhere she is satisfied with pouring cement. Her sculpture is “an inventory of rejection,” as Yves Michaud observed in the early 1990s: rejection of the plinth, rejection of even a modicum of nobility in her materials and style, rejection of technical mastery, rejection of titles, rejection, even, of an enduring unity (certain pieces can in fact be “recycled” into others). I would add as well: rejection of the grandiloquent, authoritarian, and magisterial sculptural gesture; rejection of the fantasy of *radicality*, which, according to Molinero, is never anything other than “the narcissistic reflection of a form of power.” No doubt we hear in this claim a certain skepticism towards the monumental version of minimal art—which formed the academic horizon for sculpture when Molinero’s first pieces started to emerge—as well as towards the New British Sculpture of Tony Cragg, Anish Kapoor, or Richard Deacon, all artists that Molinero has at one time or another been compared to. Unlike these artists, who eventually settled into a formal elegance, Molinero has remained committed to a form of savagery. The arrogance mentioned above manifests itself here in a materialist stubbornness. In this sense, we would do better to look at Isa Genzken, Franz West, David Hammons, and even at Mike Kelley to find artists who may be Molinero’s true compatriots in the Balkans of sculpture.

“At once refined and barbaric”: that is how Joris-Karl Huysmans described the Degas dancer mentioned earlier. Molinero’s arrogant sculpture work partakes of this paradox: it seems just as much at home in the sterilized neutrality of the white cube as in the countryside or in an empty factory. Ariane Bosshard and Olivier Huz made that paradox the backbone of their graphic concept, in which the unfolding of the images alternates between classical exhibition views and more heterogonous archive material. Similarly, the essays by Anne Dressen, Valérie Mavridorakis, and Vinciane Despret expand the work into territories that overflow the strict borders of Art History and venture into politics, science-fiction, and philosophy. Lastly, a series of commentaries by the artists on public space projects—the ones she produced and the ones that never left the drawing table—allow readers to gain a sense of the particular ways in which Molinero takes charge of the context of her interventions.

The versatility of Molinero’s oeuvre is something that Xavier Douroux underscores in the aptly titled text that he co-wrote with Franck Gautherot in 1994: “Sans désignation fixe.” Douroux, who cofounded the Consortium de Dijon, is undoubtedly the first person to have taken this body of work seriously, and someone who played a large role in ensuring its visibility. As a mediator for the New Patrons, he invited Molinero to make the monument to Pierre Vaux and Jean-Baptiste Petit in Longepierre. As director of the Consortium, he curated her largest exhibition to date (*Oreo*, 2014). Lastly, Douroux was the editor-in-chief of Les Presses du réel, and I approached him some months before his untimely passing to ask if he would agree to distribute the present book, which he was delighted to know was in the making. We dedicate it to his memory.