

<http://www.lacritique.org/article-plus-de-croissance-un-capitalisme-ideal>



artiste américain né en 1955 à Pasadena en Californie et qui vit et travaille (...)

GILGIAN GELZER, LES TROIS TEMPS DE L'ŒUVRE.

Une des particularités du travail créatif conduit par Gilgian Gelzer depuis plusieurs années est (...)

SYLVIE GUIMONT, TOUTE LA PLASTICITÉ DE LA PEINTURE.

Sylvie Guimont, une artiste québécoise vivant depuis plusieurs années à Barjols, expose, sous le (...)

PRATAP MOREY, LE BLASON D'UN CORPS GÉNÉRIQUE

Le double espace de l'œuvre réalisée selon des pratiques mixtes par Pratap Morey, jeune artiste (...)

DE LA DESTRUCTION

Bombardements, Incendies, Séismes. Entre 2010 et 2012, Myriam Bucquoit a élaboré un programme de (...)

TAKESADA MATSUTANI, L'ARTISTE DE _

L'OUTREGRIS

Depuis longtemps, et surtout depuis les débuts du XXI^e siècle les artistes plasticiens s'ingénient (...)

LES PEINTURES DE JEAN-LUC GUÉRIN, ENTRE APPARITION ET DISPARITION.

Les peintures de Jean-Luc Guérin se présentent comme de fragiles affirmations. Le déclaratif du (...)

HERVÉ FISCHER : « ART ! AVEZ-VOUS QUELQUE CHOSE À DÉCLARER ? »

Hervé Fischer expose à la Galerie parisienne ses œuvres des années 70 jusqu'au 22 avril 2012. (...)

Voir en ligne : <http://www.lafermedubuisson.com>

« Plus de croissance », c'est l'étendard inchangé depuis la révolution qui changea, au XIX^e siècle, la place et la valeur du travail dans la société occidentale. Jusqu'à la fin de l'Ancien Régime et presque sans discontinuer depuis l'Antiquité, le travail était cette charge qui limitait l'homme à sa condition d'*animal laborans*, l'accablant comme le joug venait peser sur le cou des animaux de traction. Asservissant pour beaucoup - esclavage, servage, ... - il permettait à un petit monde de se détacher de cette nécessité première pour mieux administrer la cité ou jouir du temps qui passe en dégustant des mets fins. Au XIX^e siècle, comme l'analyse Hannah Arendt (« Condition de l'homme moderne ») et comme l'avait préparé le siècle des Lumières, la donne s'inverse : le travail est ennoblé, l'oisiveté est passée de mode, les forces productives de la nation sont placées hautes sur le podium des valeurs en Occident. En France particulièrement, où l'idée fait tout et débouche le plus souvent sur une tautologie de bon aloi, refusant la nuance, exterminant l'aménagement de voies médianes ou intermédiaires « Plus qu'on vous dit que c'est par là, la bonne direction, ayez la gentillesse de ne pas regarder sur les côtés ». Il faut alors fixer le point au loin que vous montre un index bienveillant, lui même relié à un individu qui sait où réside votre bonheur futur. La promesse ? Le travail de chacun débouchera dorénavant sur un partage équitable des fruits de la croissance.

Depuis les débuts de l'humanité mais avec une accélération sans égale lors des révolutions industrielles, la croissance se matérialise sous la forme du progrès technique. Il est là, sous nos yeux, indéniable, et le plus souvent souhaitable ; Qui voudrait, en effet, d'un chirurgien-dentiste vous attendant avec une tenaille à la main ? Une grande partie du problème a cependant commencé à cette époque. L'évolution linéaire des avancées techniques a alors été perçue comme un modèle transposable au reste de la société, autrement dit si le progrès technique a conduit l'humanité du silex à la moissonneuse-batteuse en passant par la faucille, la recette doit pouvoir s'appliquer au reste de la société sans aménagement ni questionnement. Et pourtant. Dès la fin du XIX^e siècle, la main invisible censée réguler l'économie des nouvelles démocraties ne remplit pas pleinement sa mission, loin de là, un laisser-faire hégémonique et sans ambages échoue à réduire à néant la pauvreté ouvrière. Le patronat social empreint de saint-simonisme - la famille Meunier par exemple dont la ferme du buisson était une extension de la chocolaterie industrielle et fournissait, entre autre, le lait aux familles des salariés - cherche à corriger les défauts évidents du système. Mais déjà ce dernier s'auto-protège, cet échec s'expliquait sans doute parce que ce libre-échange n'était pas aussi libre qu'il aurait du l'être en théorie.

Recommençons à nouveau, pour voir si cela marche mieux. La Belle époque, la relance des deux guerres mondiales et les Trente glorieuses ont permis de draper joliment les cafouillages de la machine. Alors s'il ne faut pas jouer le même jeu - soit tout refuser dans la notion de progrès et de croissance pour les raisons données plus haut - une grande partie de cette course en avant reste sujette à de vives interrogations. C'est que la donne a changé - le siècle des idéologies est révolu- on déconstruit les éléments point par point car nous sommes revenus de la solution unique et idéale. La revendication est plus discrète, on fait local avant de crier global. Dans le même temps le lien entre croissance et travail s'est vu perturbé par une financiarisation poussée de l'économie. Des outils financiers de plus en plus opaques dans leurs fonctionnements ont consacré le découplage entre travail consenti et montant des revenus acquis. Le partage des fruits de la croissance apparaît de plus en plus injuste offrant un terrain fertile à la frustration et à la violence (Mark Boulou, « All That Is Solid Melts Into Air », 2008, installation vidéo, 15')

Nombreux sont ceux qui ne veulent plus d'un monde comme un vaste terrain d'un jeu où puiser à l'aveugle les ingrédients de notre confort. Ils viennent remettre en cause une certaine acception de la croissance telle qu'elle est soutenue par des représentants de tout bord - partisans du libre-échange mais aussi partisans de la présence de l'État expliquant la bouche en cœur que la déesse croissance elle paye tes retraites et ton système de santé alors il ne faut pas trop la provoquer. Feignant de pas voir le lien, ils ne s'interrogent que rarement sur un système de solidarité replié sur ses frontières alors que plus d'un milliard de personnes ne mangent pas à leur faim sur cette planète, ... la liste est longue, il faudrait la répéter - toujours et encore - pour suivre le précepte de Beuys, mais le temps presse.



L'artiste, libre d'intervenir dans les champs de son choix - l'un des derniers à l'heure de la spécialisation et de l'expertise - s'empare de la notion de croissance dans toute son ambivalence - mise à distance critique de cette notion comme elle est défendue par l'école économique néo-libérale ou valorisation de la croissance comme moteur de l'action, de son action. Dans ce bain sémantique, il y a, en premier lieu, la croissance immuable et silencieuse de la nature, la seule réalisant une croissance cyclique parfaite, s'anéantissant et se régénérant toujours. Avec Charlie Jeffery, elle se fait envahissante et vient pénétrer les bureaux et les open-space, un palmier surgit du photocopieur, des plantes font mousser l'assise des sièges (« The office of Imaginary Landscape », 2012, installation, matériaux divers)... La croissance biologique en toile de fond vient rappeler des évidences. Avant d'être une notion écartelée de toutes parts, la croissance du vivant est ce qu'elle est, c'est tout, elle n'offre pas de prises au jugement : la pousse grandit, l'enfant devient adulte. Mais quel adulte ? Gustav Metzger (« Mirror Trees », 2012, arbres, béton) déracine trois arbres non loin de la ferme, les ébranche et vient planter leurs cimes dans des blocs de béton. Ils sont trois monuments à l'art aut destructif [les arbres se vident peu à peu de leur force vitale au cours de l'exposition], un art qui « rejoue, écrit Gustav Metzger, l'obsession pour la destruction, la volée de coups à laquelle l'individu et les masses sont sujets. L'art aut destructif démontre la puissance de l'homme à accélérer le processus de désintégration de la nature et à la mettre en œuvre. ». Metzger porte un regard inquiet sur les capacités des hommes à confondre les fins et les moyens et dans une acception complète de l'écologie, vient mettre en scène les noires conséquences de nos actions.

Le pessimisme de Metzger se teinte d'une certaine forme d'ironie chez Simon Starling. L'artiste scie avec une mélancolie musclée la branche sur laquelle nous sommes assis. Il traverse un lac écossais à bord d'une petite embarcation de bois dont la force motrice est un moteur à vapeur. Il alimente la chaudière avec les planches que forment sa frêle esquif. La scène est scandée par un diaporama. La barque diminue dangereusement, la chaudière est chauffée à blanc, le petit bateau s'emballé vers son but, à la verticale de la destination prévue. Bien vite, il ne reste plus visible que le sommet de la petite cheminée, l'opacité tourbeuse du loch ne laissant rien deviner du voyage silencieux qu'entame la barque vers les grands fonds.

La technique est un moyen, elle ne vous dit rien de la fin, elle s'en contrefiche, une scie c'est neutre, idéale pour couper une branche ou un bras. On remarquera que cette course à la croissance provoque en contrepartie un flot de recommandations censé maîtriser cette société dite du risque. Qui ne s'est pas interrogé sur la pléthore d'indications qui entoure le moindre mode d'emploi s'adressant alors à chacun comme à un enfant ayant encore ses dents de lait (« une bougie - ne pas laisser sans surveillance - peut brûler », « Attention grand froid : couvrez-vous, bonnets et écharpes » panneaux d'information de la Mairie de Paris, février 2012). Simon Starling avait déjà récupéré cette barque auprès d'un pêcheur qui l'avait sortie de la vase et remise à flot. Le cycle peut continuer, tout n'est pas perdu, avis aux a(r)mateurs.

Toute l'exposition et son parcours jouent subtilement de cette ambivalence, la séduction qu'opère la croissance, celle nécessairement nourrie par notre énergie vitale et celle, dénaturée, de la financiarisation de l'économie demandant toujours plus au grand nombre pour un cénacle plus ou moins invisible bien que criant très fort dans les salles des marchés. Un fast-food inondé (Superflex, « Flooded McDonald's », 2009) révèle l'opacité crasse d'un monde dont beaucoup ont perdu l'intelligence : celle de vouloir comprendre les conséquences de notre sur-exploitation de l'environnement et des autres. Flottent dans une eau trouble irisée par les reliquats des bains de friture, une chaise dans l'esprit bistrot (adaptation du fast-food à la culture du pays, une stratégie qui a fait ses preuves, l'Eglise recycle les dieux païens sous forme de saints, le fast-food s'empare de quelques clichés locaux et s'inscrit dans l'histoire culturelle d'un pays, le déguisement de clown facilitant alors grandement la manœuvre) des serviettes et des emballages comme cette chaîne en consomme des dizaines de tonnes par jour. Vous connaissez la réponse : « Mais c'est

consomme des dizaines de tonnes par jour. Vous connaissez la réponse : « Mais c'est de l'emploi dont vous parlez là, et puis les gens aiment manger gras, mon pauvre ami vous vous perdez... » Le cynisme des détracteurs d'un « penser autrement » se réduit bien souvent à un regard de commisération pour ceux qui ne comprennent pas les rouages de la grande machine. Mettez un peu de cœur à l'ouvrage, encore un effort ! Ca fonctionne comme un déjeuner chez Mac Do, le tube digestif bourré de graisses insaturées, de pain de mie insipide, une demi-heure après, un rot s'est difficilement frayé un chemin, puis la faim reprend, l'illusion bat son plein. Beaucoup savent que ce modèle n'est pas fait pour durer et beaucoup se taisent, « money, money, money, must be funny, in the rich man's world... ».

Prenons un peu plus de distance. Thorsten Streichardt s'approche avec subtilité de la notion de croissance, il dessine longuement une œuvre qui fait référence au temps, mais aussi à la durée, au début et à la fin de la représentation (« CRSSS », 2012, dessin, crayon sur papier, dispositif sonore). Face à une immense feuille de papier dotée de capteurs de son, il trace de nombreuses lignes aussi loin que peut porter son bras. Associé à la contemplation de la pièce, le spectateur entend les bruits du crayonnage, des hésitations et des ralentissements. Streichardt accumule ses lignes, les estompe. Il n'a pas pour première étape une idée du dessin futur, il laisse venir à lui, à force de traits, l'apparition de la première image, une figure peut-être. Une fois cette épiphanie réalisée, elle signifie la fin du dessin. Le spectateur, tacitement invité à cette prise en relais, peut faire de même.

Cette façon de faire renvoie aussi à un *modus operandi* artisanal où le geste et le contact avec la matière viennent, au préalable, nourrir l'imagination. Comme pour le faire artisanal, il vient provoquer l'expérience de la fin sans se leurrer d'une perfection inatteignable interrogeant aussi, en périphérie de son travail, la tension de systèmes théoriques vers un état ultime de perfection jamais atteint dans la réalité. Des courbes aussi chez Toril Johannessen mais d'un autre ordre (« Expansion in Finance and Physics », 2010). S'interrogeant sur les corrélations entre art et science, elle calque sur de grands diagrammes, les trois courbes de modélisation de la croissance économique selon Solow avec les courbes d'expansion de l'univers. Elles se juxtaposent presque parfaitement ouvrant le champ à de multiples interrogations, intuitives chez l'amateur, rarement astro-physicien ou économiste, il faut bien le reconnaître. Si l'univers cesse son expansion - question soulevée par la communauté scientifique actuellement - quid du reste ?

« Il est intéressant de se rappeler qu'au même moment où le monde amorçait son virage vers un système fondé sur le productivisme et la démesure, une partie de la modernité artistique faisait sienne un tout autre credo : *less is more* » souligne avec justesse Julie Pellegrin la commissaire de l'exposition. Préférons alors chez Blazy, plus qu'un discours littéral, la contemplation d'un mur badigeonné d'agar agar teinté de colorant orange ou la beauté inattendue des formes générées par ses poubelles moussantes. Un ironique laissez-faire mêlant économie de moyen et d'énergie.

Vous avez jusqu'aux grandes vacances pour aller interroger votre confort moderne à l'aune d'une exposition réussie, c'est le printemps, admirez aussi les bourgeons, les feuilles vert tendre et les fleurettes, toute cette nature qui croît elle, sans bruit, sans prix, mais jusqu'à quand (1) ?

1- "Depuis 2008, plus de 40 millions d'hectares [de terres agricoles] ont été achetés ou pris à bail par des investisseurs étrangers, alors que la moyenne annuelle s'élevait jusqu'alors à 4 millions. [...] La crise financière de 2008 a accéléré le processus. Dans un contexte d'instabilité financière, de niveau élevé des prix agricoles et de raréfaction des terres fertiles, l'achat de terres agricoles apparaît comme un investissement prometteur à moyen terme. Le développement des agrocarburants contribue à exciter l'appétit des investisseurs. Les acteurs sont nombreux : les Etats qui cherchent à contrôler leur approvisionnement, les fonds d'investissement, les industriels. La plupart des projets se concentrent sur l'Afrique subsaharienne (69% de la superficie globale), avec un penchant pour les pays aux gouvernements faibles ou instables. La frontière entre public et privé est poreuse : les Etats ont besoin d'entrepreneurs privés pour réaliser sur place les investissements agricoles, les entreprises ont besoin au moins de protection juridique pour sécuriser leurs investissements par des traités internationaux." Sotinel, Claire, Prises de terres à tous bouts de champs, Libération, 15 octobre 2010.

" L'Éthiopie [...] est le théâtre d'une véritable course aux terres arables. Les organisations non gouvernementales (ONG) qui dénoncent le phénomène l'appellent le Land grabbing (accaparement de terre). L'achat ou la location à vil prix de centaines de milliers d'hectares, par des investisseurs le plus souvent étrangers, se sont répandus en Afrique mais aussi en Asie, en Amérique latine ou en Europe de l'Est." Van Kote, Gilles, Ruées sur les terres d'Éthiopie, Le Monde, 6 janvier 2012.

haut de page

++INFO++

« **Plus de croissance : un capitalisme idéal** » Commissariat : Julie Pellegrin Du 24 mars au 22 juillet 2012 Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson horaires : mercredi, samedi, dimanche de 14h à 19h30 jusqu'à 21h les soirs de spectacle et sur rendez-vous en semaine.

La Ferme du Buisson - Marne la Vallée. Allée de la ferme 77186 NOISIEL
contact@lafermedubuisson.com

PLUS DE CROISSANCE : UN CAPITALISME IDÉAL...

LE PARISIEN

SAM 16 JUIN 2012 (PAGES SEINE-ET-MARNE)

NOISIEL

Cette exposition tord le cou à la croissance

Croissance. Le mot est né en 1870 et a pris de l'envergure dans le courant des années 1960. Mais aujourd'hui, en pleine crise économique et écologique mondiale, pouvons-nous encore croire à une croissance illimitée ? Treize artistes de tout âge et de tous horizons présentent jusqu'à la mi-juillet des œuvres dérangeantes au centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson à Noisiel dans le cadre de l'exposition « Plus de croissance, un capitalisme idéal... ».

Renvoyant à ce que la militante altermondialiste Naomi Klein appelle le capitalisme du désastre, les œuvres de ces artistes proposent une réflexion sur le modèle économique dominant. D'entrée, les arbres déracinés de Gustav Metzger portent un regard critique sur la violence de nos sociétés. « Tête plongée dans le béton, racine en l'air, ils sont condamnés à mourir lentement sur eux-mêmes », explique Céline Bertin, attachée de programmation et de production, au centre d'art contemporain.

Nauffrage d'un célèbre fast-food, investissements dans l'immobilier « grâce » à l'ouragan Katrina

Ici, deux vidéos se font face. Elles présentent, d'une part, le naufrage d'un célèbre fast-food américain progressivement englouti par les eaux, tandis que, d'autre part, on aperçoit un bateau à vapeur qui traverse un lac



NOISIEL, LE 6 JUIN. Le mur de pellicules de Michel Blazy, recouvert d'agar-agar et soumis à l'action des fontaines à mousse, sèche au fil du temps sous l'effet de la température, de la lumière et en raison du vieillissement des matériaux. (LP/G.C.)

en s'autodétruisant car ses occupants brûlent petit à petit le bois de sa coque pour alimenter la chaudière. Des plantes exogènes envahissent les décombres des villes occidentales. Les pêcheurs du delta du Niger tentent de défendre leurs ressources contre les ravages des compagnies pétrolières et des ménages danois investissent dans l'immobilier « grâce » à l'ouragan Katrina...

Là, les murs de pellicules de Michel Blazy décrivent un changement permanent et aléatoire, évoquant à la fois

le cycle naturel de la croissance et celui artificiel de la consommation. Soumis à l'action de fontaines de mousse, leur aspect dépend de facteurs incontrôlables tels que le hasard, la température, la lumière et les propriétés biologiques et physiques des matériaux. La paroi est recouverte d'un mélange d'agar-agar, produit gélatifiant obtenu à partir d'algues rouges et de colorant alimentaire orange. Il sèche au fil du temps et se décompose, pellicule par pellicule, donnant l'impression que le mur se ride et



NOISIEL, LE 6 JUIN. La tête plongée dans le béton, les arbres déracinés de Gustav Metzger sont condamnés à une mort lente. (LP/G.C.)

vieillit, comme une peau après un coup de soleil.

GILLES CORDILLOT

■ Jusqu'au 22 juillet au centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson à Noisiel, les mercredi, samedi et dimanche de 14 heures à 19 h 30, jusqu'à 21 heures les soirs de spectacle et sur rendez-vous en semaine. Visites guidées le samedi à 16 heures. Conférence de Simon Boudvin, demain à 15 heures.

PLUS DE CROISSANCE : UN CAPITALISME IDÉAL...

MOUVEMENT
JUILLET-AOÛT 2012

52 Faire politique dossier

Ex-croissances

A la Ferme du Buisson, Julie Pellegrin, directrice du centre d'art, consacre une exposition aux logiques du capitalisme : ni croissance ni décroissance mais simultanément destruction et création.

Le XX^e siècle et le capitalisme ont consacré la croissance comme un objectif politique et économique. Un terme qui soulève pourtant des questions que certains artistes formulent tout autant dans leurs œuvres que dans leurs pratiques.

Julie Pellegrin, directrice du Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, est la conceptrice de l'exposition *Plus de croissance : un capitalisme idéal...* La crise déclarée en 2008 a accentué son intérêt pour ce terme de « croissance » et ce que les artistes en font. En 2011, la Kunsthalle de Bâle et les Kunstverein de Francfort et Hannover organisent l'exposition *Über der Metapher des Wachstums* (Sur la métaphore de la croissance). L'exposition y est « centrée sur la croissance comme métaphore ou abus de langage », analyse Julie Pellegrin. Outre-Rhin, « il y a moins d'hostilité envers les expositions thématiques et frontalement politiques ».

Cette exposition est une source d'inspiration, mais celle de la Ferme tient compte d'un contexte plus particulier. L'actualité politique et économique française, les débats sur la décroissance et le lieu même de la Ferme du Buisson, qui alimenta au XIX^e siècle la chocolaterie Menier et son usine-modèle. La famille Menier a tenté

d'instaurer dans ce cadre un capitalisme modèle, idéal, pour reprendre le titre du livre de Bernard Massey. « *On peut se demander s'il est possible de rapprocher ces deux mots* », ironise Julie Pellegrin. Avec le temps un glissement s'est opéré du capitalisme vers l'art et la culture.

La création d'une œuvre est un processus qui passe par sa destruction.

« Cette exposition ne repose sur aucun présupposé théorique, explique-t-elle, le point de départ c'est le terme de croissance. » Les œuvres retenues ne sont pas toutes très récentes. Le choix n'avait pas pour motivation d'illustrer un propos sur l'économie. « *Ce sont en fait les œuvres qui construisent les problématiques et structurent l'espace. L'absence de discours univoque éclate le propos et multiplie les questions.* » Pour concevoir son exposition, elle s'est « appuyée sur les œuvres et les manières de travailler ».

L'injonction de productivité

Qui dit croissance sous-entend productivité. Dans ce domaine, les artistes sont soumis à la même injonction que l'économie. Face à cette pression, ceux présentés ici élaborent des formes de résistance. Gustav Metzger est, à ce titre, une figure tutélaire de l'exposition. L'artiste anglais d'origine polonaise qui, dès 1959, avait publié un *Manifeste de l'art autodestructeur*, lance entre 1979 et 1980 une « grève de l'art » et s'interdit de produire toute œuvre. « *Si cette grève avait été suivie*, commente Julie Pellegrin, *l'impact aurait été économique autant que symbolique.* » La marchandisation de l'art est ici directement visée.

Les *Reprises économiques* (2008-2012) de Blanca Casas Brullet répondent à cette injonction par une activité improductive, sans but utilitaire, suivant des méthodes archaïques et lentes. Depuis 2008 et la crise des subprimes, l'artiste espagnole collecte des livres de comptes de tous les pays où elle voyage. À l'aide d'un fil et d'une aiguille, reproduisant les gestes, en voie de disparition, des couturières, elle reprise minutieusement les pages de ces livres de comptes. Au-delà du jeu de mots entre la reprise économique et le raccommodage, elle s'extirpe d'un cadre productiviste.

Simon Starling,
Autoxylopyrocycloboros,
2006. Courtesy de l'artiste
et neugerriemschneider.
Photo: Ruth Clark / Simon
Starling.



La résistance se retrouve aussi dans l'acte même de créer. Le *CRSS* (2012) de Thors-ten Steichardt accumule, superpose, des traits de crayon. La répétitivité du geste qui génère l'image est capturée par une bande sonore diffusée en boucle. L'image rendue se maintient dans un équilibre précaire entre l'effacement et le débordement. Ce dernier thème prend une forme esthétique dans la vidéo de 21 minutes, *Flooded McDonald* (2009), du collectif danois Superflex. L'intérieur reconstitué d'un McDonald est peu à peu inondé, les meubles chavirent, les caisses enregistreuses explosent. Les *Fontaines de mousse* (2012) de Michel Blazy, poubelles desquelles sortent une mousse épaisse, évoquent également ce thème du débordement.

Autoproduction et autodestruction

Ces fontaines de mousse présentent une machine qui n'a d'autre fin qu'elle-même, dans un cycle infini, en lui associant une logique de dépense, de pollution et de déchet. Julie Pellegrin y voit une métaphore de l'économie : « *La main invisible pensée par Keynes montre l'économie comme une machine qui n'existe que pour elle-même et s'autoalimente.* » Les *Mirror Trees* (2012) de Gustav Metzger op-

posent à cela une logique d'autodestruction. Des arbres se dressent en une colonnade, le feuillage emprisonné dans un cube de béton posé au sol. Asphyxiés, ils se dégradent progressivement et évoquent ainsi les thèses de l'économiste autrichien, Joseph Schumpeter, qui voit dans le capitalisme une logique de création par autodestruction. « *Il le présente comme un système, dynamique qui se fait par la destruction du passé et l'innovation permanente.* » La création d'une œuvre est un processus qui passe par sa destruction, sa disparition.

Simon Starling, quant à lui, fait référence au concept de consommation développé par Georges Bataille. *Autoxylopyrocycloboros* (2006) est un diaporama de trois minutes qui présente les clichés d'un naufrage. L'artiste navigue sur le Long Loch (un lac en Écosse) dans un petit bateau à vapeur. Pour alimenter le foyer du moteur, il scie le bois de la coque jusqu'au naufrage. La question est ainsi déplacée : le concept de production n'est plus suffisant, il faut tenir compte de la dépense. Comme le rappelle Julie Pellegrin, « *Pour Bataille, la consommation (consommation en pure perte) est primordiale dans la production. Il y a une concurrence dans le gaspillage et les dépenses en pures pertes.* »

Botanique et développement

Le terme de croissance renvoie à la métaphore de la croissance biologique. Charlie Jeffery plante des arbres dans une imprimante de bureau et un fauteuil, accroche des images fractales où se reproduisent à l'infini un motif simple, dédouble, à l'aide d'un miroir, le box de travail reconstitué. *The Office of Imaginary Landscape* (2012) investit la croissance biologique anarchique et proliférante mais réglée par le processus de division cellulaire.

Comme pour mieux révéler la perte du substrat naturel dans l'économie, Julie Pellegrin expose en regard des box de Jeffery les graphiques de Toril Johannessen. *Expansion in Finance and Physics* (2010), confronte le nombre d'occurrences du terme « *expansion* » dans les publications académiques d'économie et de physique. Au-delà d'une coïncidence, la présence de ce concept dans les deux branches résulte de l'arrivée à Wall Street de physiciens et de mathématiciens. Cette arrivée de scientifiques à la Bourse initia un transfert des sciences dures aux sciences économiques.

Lois Weinberger met en scène cette opposition entre le développement anarchique de la végétation d'une part et, d'autre part, la rationalité et la modernité matérialisées par la cage. En 1991, il installe une cage de 40 mètres de long à la New University for Social and Economic Sciences à Innsbruck. À l'intérieur, se développe une société de plantes qui poussent spontanément dans l'environnement urbain. Il délimite ainsi un espace de totale liberté, tenu à distance de l'homme par une grille. Cette installation est le point de départ de la pièce présentée ici, intitulée *Wild Cube* (1991-2010) : dix-neuf dessins sur lesquels des taches d'aquarelles s'échappent d'une cage dessinée au feutre et deux cages en acier d'un mètre de côté.

Durabilité

Avec la confrontation aux plantes, c'est également la question du temps qui refait surface. Les arbres de Gustav Metzger qui peu à peu se décomposent annoncent déjà la fin de vie de l'œuvre. Le flétrissement du *Mur de Pellicule* (2012) de Michel Blazy mettent au premier plan le rôle du temps et du hasard. Le mélange d'agar-agar et de colorant alimentaire qui recouvre le mur pèle et simule les altérations biologiques.



En réaction à l'obsolescence programmée, Maxime Bondu propose *Adolphe Chaillet, lettre patente (réplique)* (2012). Le brevet de cette ampoule dont un exemplaire est toujours en marche à la caserne de pompier de Livermore (Californie) est la première étape du projet. Celui-ci doit être suivi de la fabrication d'une ampoule suivant les techniques (archaïques) d'Adolphe Chaillet, ingénieur français à l'origine de cette ampoule.

Quand les objets de consommation arrivent en fin de vie, ils deviennent des déchets. Parmi eux, Dan Peterman sélectionne des morceaux d'aluminium, les fond et dessine des formes non identifiées. *Things That Were Are Things Again* (2006) présente 21 objets en aluminium alignés à l'image

d'une frise sur un mur. L'objet, débarrassé de sa fonction et de sa forme, intègre finalement le domaine culturel et échappe aux logiques économiques, du moins du point de vue de l'objet. Du point de vue de l'activité humaine, la logique de production utilitaire et l'improductivité sont « non seulement en parallèle, mais la seconde est un préalable à la première », rappelle Julie Pellegrin, suivant les thèses de Georges Bataille.

Ouvrir des brèches

« Les artistes jouent un rôle concret dans l'économie, poursuit-elle, mais ils peuvent aussi poser les questions d'une manière différente et donc participer aux débats politiques. La forme artistique permet de reformuler les questions. » Avec son installation vidéo, *All That Is Solid Melts*

Into Air (2008), Mark Boulos nous confronte à la tension entre le Sud et le Nord. Pendant 15 minutes, deux vidéos synchronisées confrontent les courtiers de Chicago, noyés dans la cacophonie, et des villageois nigériens formant une armée qui tient un discours ésotérique et terroriste contre les grandes multinationales pétrolières. Entre les deux écrans qui se font face, le spectateur plonge dans une profonde perplexité : comment réconcilier ces extrêmes ? La distance entre les deux semble insoluble. En prenant la photo *When The Levees Broke We Bought Our House* (2008), Superflex « réactive la chaîne économique et humaine ». Lorsque, en 2005, Katrina ravage la Louisiane et la Nouvelle-Orléans, les banques danoises baissent leurs taux d'intérêt. Un couple économise ainsi 20 000 \$ sur l'achat de sa maison que le collectif danois prend en photo. Cette photo est mise en vente pour 20 000 \$. L'argent récolté sera utilisé pour participer à la reconstruction d'un quartier de la Nouvelle-Orléans. « Le plus important, souligne Julie Pellegrin, n'est pas le caritatif mais le mécanisme mis en jeu. En un sens Superflex retourne les mécanismes financiers contre eux-mêmes. En créant un produit dérivé, en utilisant la spéculation du marché de l'art et finalement en renvoyant l'argent récolté aux sinistrés, ils produisent un effet boomerang. » Un procédé similaire avait été utilisé par Gianni Motti et Christoph Büchel dans *Guantanamo Initiative* présenté au Centre culturel suisse de Paris en 2004. Après avoir découvert l'occupation illégale de la baie de Guantanamo par les États-Unis, les deux artistes avaient entamé les démarches pour l'occuper légalement. « Peu importe que leur démarche n'ait pas abouti. Ce qui compte c'est la mise au jour des potentialités de retournement. Le rôle des artistes est d'ouvrir des brèches. »

Matthias Cléry

Plus de croissance : un capitalisme idéal, jusqu'au 22 juillet à La Ferme du Buisson, Noisiel.
www.lafermedubuisson.com

PLUS DE CROISSANCE : UN CAPITALISME IDÉAL...

REVUE 02

SAM 16 JUIN 2012 (PAGES SEINE-ET-MARNE)

JULIE
PELLEGRIN



CHARLIE JEFFERY
The Office of Imaginary
Landscape, 2012.
Plus de croissance,
Ferme du Buisson.
Photo: Aurélien Mole.

24.03–22.07.2012:
Plus de croissance: un capitalisme idéal...
La Ferme du Buisson, Noisiel.



GUSTAV METZGER
Mirror Trees, 2012.
Plus de croissance.
Ferme du Buisson.
Photo: Aurélien Mole.

Une écologie en ordre de Bataille

par/by
Patrice Joly

L'écologie n'est plus un sujet nouveau : depuis quelques années, chaque saison apporte son lot d'expositions dédiées à cette thématique un peu envahissante. De « Greenwashing » à la fondation Sandretto re Rebaudengo en 2005 à « Acclimatation » à la Villa Arson en 2008, ses innombrables variations – de la décroissance au recyclage du déchet – font désormais florès. Cette constatation ne fait que confirmer par ailleurs une tendance de l'art contemporain à fonctionner par thèmes sociétaux – manière de participer au débat ambiant diront ses défenseurs ou d'illustrer de grandes questions via des listings de pièces, diront ses détracteurs – et à tomber dans le commentaire journalistique. Toujours est-il que pour les plus intéressantes d'entre elles, le résultat final n'est pas toujours celui auquel on pourrait s'attendre : une espèce de leçon de bien-pensance par laquelle les accusés – les industriels dans le cas de « Greenwashing », l'activité humaine dans son ensemble pour « Acclimatation » – sont cloués au pilori d'une morale préétablie. Dans le cas de cette dernière par exemple, le témoignage était loin d'être à sens unique, qui mettait en scène une véritable esthétique de la décharge ou du gravât associée à un constat plus attendu du désastre écologique ambiant. Avec « Plus de croissance », où l'on retrouve une veine un peu similaire qui semble vouloir échapper aux préceptes d'un moralisme à courte vue, ce sont les ressorts mêmes de la croissance qui sont explorés. Placée sous un angle résolument bataillien, l'exposition de la Ferme du Buisson surprend. Entretien avec Julie Pellegrin, directrice du centre d'art et curatrice de l'exposition.

Patrice Joly — Comme vous le notez dans votre communiqué de presse, le néolibéralisme n'accorde pas de considération particulière à l'entropie – cette dernière n'étant pas productrice de biens de consommation – contrairement aux artistes qui, eux, se sont depuis longtemps approprié ces zones inintéressantes de la production industrielle. Du point de vue purement esthétique d'un artiste du XXI^e siècle, ce que produit l'entropie est largement aussi intéressant que les flots de marchandises issus du façonnage industriel : déchets et produits « finis » se retrouvant au même niveau d'intérêt artistique. Diriez-vous que les artistes qui vous attirent le plus sont ceux

qui ne raisonnent pas en termes de morale, que l'art est indifférent à l'origine des formes, pourvu qu'elle soient intéressantes ?

Julie Pellegrin — « Plus de croissance : un capitalisme idéal » – au titre délibérément ambigu qui peut être entendu de diverses manières : injonction ironique à une surproductivité qui conduirait à des formes d'excès et de débordement, constat d'une panne liée à la crise actuelle ou encore manifeste en faveur de la décroissance – réunit un certain nombre d'artistes dont le travail pointe à la fois l'ambivalence de la notion de croissance et sa complexité. Selon que celle-ci est abordée sous l'angle économique, social, écologique, botanique ou physique, il me semble que les œuvres soulignent la nécessité d'une approche « bioéconomique », selon les termes

de Nicholas Georgescu-Roegen, de la production économique mais aussi artistique reposant sur le principe d'entropie. Même si cette lecture est riche de conséquences sur le plan esthétique, la dimension critique est loin d'être absente de l'exposition. La figure tutélaire en est Gustav Metzger, extraordinaire artiste et activiste qui a toujours étroitement lié ces deux dimensions. Dès 1959, lorsqu'il rédige son premier manifeste pour un « art auto-descriptif », il évoque d'emblée la possibilité d'un art comme arme politique subversive émergeant d'un « présent obscur et chaotique ». Cet art dont la durée de vie varie de quelques instants à une vingtaine d'années maximum se fait

déjà l'écho de préoccupations écologiques très précoces chez Metzger. L'exposition s'ouvre ainsi sur l'une de ses œuvres emblématiques, *Mirror Trees*, mettant en scène trois arbres renversés, plantés dans des blocs de béton, qui se vident de leur sève et meurent peu à peu au fil de l'exposition. Toutes les œuvres qui suivent ne comportent pas nécessairement cette dimension d'exhortation prophétique mais développent divers registres d'une approche critique des modes de production et de productivité tant formelle que conceptuelle.

Si l'on s'intéresse de près à l'œuvre de Metzger, l'on observe chez lui une attirance pour des formes extrêmes desquelles on a parfois du mal à extraire une dimension critique qui semble quelque peu occultée par la puissance des dispositifs et la séduction des machines infernales où



MICHEL BLAZY
Fontaines de mousse, 2012.
Plus de croissance,
Ferme du Buisson.
Courtesy de l'artiste et
Art:Concept, © Céline Bertin.

Entretien
Julie Pellegrin



SIMON STARLING,
Autoxylopyrocycloboros, 2006.
 Diaporama, courtesy de l'artiste
 et neugerriemschneider.
 © Ruth Clark / Simon Starling.

la « dépense » est poussée à son maximum, (je pense à une pièce comme *Project Stockholm, June (Phase 1)* où une centaine de voitures déversent leur gaz d'échappement en gonflant une monstrueuse structure en toile). Est-ce une des dimensions que vous avez voulu mettre en avant, cette beauté diabolique d'un monde se consumant que les artistes ressentent tout particulièrement ? Pour être un bon militant-artiste de la cause verte, faut-il d'abord pouvoir ressentir de l'empathie pour la destruction ?

Cette œuvre, conçue en 1972 pour le premier sommet de l'environnement des Nations Unies dans le but manifeste de dénoncer la pollution, n'a pu se réaliser qu'en 2007 à Sharjah, l'un des principaux exportateurs de pétrole des Émirats Arabes Unis. Le bruit, la chaleur et la fumée dégagés sous un soleil de plomb étaient, c'est vrai, proprement infernaux et très spectaculaires... Pourtant, ces effets ne sont, pour Metzger, que secondaires. Il ne s'intéresse pas tellement à une poésie de la ruine, plutôt à la désintégration comme processus, comme principe actif. L'art autodestructif et l'art auto-créatif sont, selon lui, définis comme les deux faces d'une même activité : un art du changement, de la croissance et du mouvement, susceptible de s'« autoréguler ». Ce lien structurel entre destruction et production traverse l'ensemble de l'exposition car il renvoie à des mécanismes de croissance biologiques, physiques et sociaux aussi bien qu'économiques (Joseph Schumpeter désignait dès les années trente la « destruction créatrice » comme donnée fondamentale du capitalisme).

Avec une approche différente, un artiste comme Dan Peterman établit une équivalence entre valeur artistique et valeur écologique. Or, le processus de recyclage qui régit la plupart de ses pièces, induit nécessairement une perte – de la forme, de la fonction ou des matériaux initiaux. Il montre dans l'exposition une œuvre dont j'aime beaucoup le titre, *Things that were are things again* : il enfonce divers objets usagés dans le sol puis il coule les parties métalliques de ces mêmes objets dans les empreintes qu'ils ont laissées. De ce procédé chaotique naissent des artefacts non identifiables, fantômes d'outils existants aux formes incertaines et à la matière impure... Ce qui m'intéressait chez Peterman, ce n'est pas tant son engagement revendiqué en faveur de l'écologie – ce qui n'est d'ailleurs pas forcément le cas des artistes de cette exposition – que la manière dont il décline les catégories pour les mettre en tension : déchets et production, 2D et 3D, solide et liquide, organique et mécanique...

On rejoint là un autre concept bataillien : l'informe, entendu non pas comme une abolition mais comme une transgression de la forme. Celle-ci est moins déterminée par une matière ou une substance que par une énergie, un processus d'altération (ici, la fonte et le moulage, ailleurs, le débordement ou la décomposition) qui mine le sujet ou l'objet. L'informe a une fonction d'hétérogénéisation qui s'inscrit contre l'unité de la forme parfaite et maîtrisée. L'œuvre se définit par sa propre dynamique, parfois anarchique, comme dans l'installation de Charlie Jeffery (*Office of Imaginary Landscape*)



qui se développe sur le mode d'une triple reproduction : organique (la croissance incontrôlée des plantes), générique (la répétition d'un même motif, peint ou moulé) et génétique (la division cellulaire comme principe d'organisation de l'espace et des sculptures). L'œuvre n'a ni début ni fin, elle s'autoalimente dans une pure dépense improductive, à l'image de la barque de Simon Starling qui n'avance qu'à condition de brûler ou du dessin de Thorsten Streichardt qui se compose en s'effaçant...

Il y a cependant une œuvre qui est beaucoup plus directement politique et à charge, celle de Mark Boulos, qui met directement en relation le pillage des ressources – facteur de dévastation – et la frénésie de profit des compagnies occidentales. Cette pièce est extrêmement efficace grâce à la symétrie qu'elle instaure entre la naïveté des Africains d'un côté, leur foi dérisoire en une protection divine et le cynisme des Occidentaux de l'autre : le dispositif scénique amplifie cette sauvagerie partagée, celle des Blancs qui s'agitent comme des fauves à la Bourse contre celle des Noirs, plus proche d'une sauvagerie « forestière ». On peut également y voir une métaphore du vampirisme des « civilisations évoluées » du Nord, mais ce siphonnage peut être inversé et la logique économique, détournée de son but premier, peut aussi servir à monnayer la reconstruction de maisons détruites par les ouragans. C'est ce que montre la pièce de Superflex. Au final, dans l'exposition, il y a aussi une vraie dénonciation de l'exploitation de l'homme par l'homme – cause première des ravages d'une croissance chaotique, erratique, irrationnelle –, il n'y a pas que fascination pour les processus entropiques mais peut-être aussi un brin de morale ?

Bien entendu ce n'était pas innocent de ma part d'organiser ce projet dans le contexte actuel. De la même manière que l'exposition précédente de Mathieu Abonnenc traitait de questions postcoloniales, je pense que l'espace artistique peut contribuer à recentrer (ou à décentrer) certains débats, à « changer le paysage du donné », en faisant voir ce qui n'est pas vu, entendre ce qui n'est pas entendu. Je ne parlerai pas de morale – comme d'autres parlent de « moraliser le capitalisme » – mais plutôt de politique, autrement dit de la capacité de tout un chacun à se mêler du bien commun. Mark Boulos renvoie face à face les pêcheurs en lutte contre les compagnies pétrolières dans le delta du Niger et les

traders qui spéculent sur les cours de l'or noir à Chicago. Son titre, *All that is solid melts into air*, évoque la transformation des matières premières en valeurs boursières mais c'est avant tout une citation du *Manifeste du Parti Communiste*. En mettant deux mondes en relation, son dispositif matérialise la prophétie de Marx : tout ce qui paraissait solide et fixe s'évapore et « les hommes sont enfin forcés d'envisager leurs diverses positions dans la vie et leurs rapports réciproques ». Les spectateurs aussi, qui se trouvent pris entre deux feux. L'œuvre de Superflex renvoie aussi à la dématérialisation financière en reliant des sphères séparées : elle montre comment une catastrophe naturelle (Katrina), par son impact sur les marchés et les taux d'intérêt, permet à une famille de s'offrir une maison au Danemark. Les artistes prolongent cette logique de dominos et la retournent sur elle-même : ils réalisent une photographie de la maison, dont la vente servira à acheter des matériaux de construction pour un quartier sinistré de la Nouvelle-Orléans. La ville a été le théâtre d'une spéculation immobilière qui a largement freiné la reconstruction. En générant « un produit dérivé » issu d'un autre marché, celui de l'art, Superflex joue des mécanismes financiers pour intervenir concrètement dans une économie réelle. Les maisons détruites servent à acheter les maisons neuves qui servent à reconstruire les maisons détruites...

On peut y lire aussi un clin d'œil à la destination première de la Ferme du Buisson, ancienne chocolaterie et usine-modèle construite sur les principes d'un capitalisme éclairé dont la configuration actuelle de centre d'art permet de remettre en lumière ces fondements via le « travail de l'art », histoire de boucler une autre boucle ?

J'aime l'idée que la Ferme, lieu de production, d'innovation technique et de progrès social, soit devenu un lieu de production et d'expérimentation artistique, mais il y a là plus qu'un clin d'œil car le patrimoine nous permet d'interroger le présent. Ce « capitalisme idéal » qu'évoque l'historien Bernard Marey au sujet de l'empire industriel des Menier peut-il aujourd'hui constituer un horizon ou n'est-il plus qu'un souvenir idéalisé du siècle dernier ?

MARK BOULOS
All That Is Solid Melts into Air,
2008.

Installation vidéo.
Plus de croissance.
Ferme du Buisson.

An Aesthetics of the Waste



MARK BOULOS
All That Is Solid Melts into Air,
 2008.
 Installation vidéo.
 Plus de croissance,
 Ferme du Buisson.

Ecology is not a new topic: for some years now, each season brings its batch of exhibitions dealing with this somewhat invasive theme. From "Greenwashing" in 2005 at the Sandretto re Rebaudengo Foundation, to "Acclimation" in 2008 at the Villa Arson, its countless thematic variations—from declining growth to waste recycling—are enjoying a huge success. This observation merely confirms, incidentally, a tendency in contemporary art to function through societal themes—a way of taking part in the ambient debate, in the view of its advocates, or illustrating major issues by way of listings of pieces, according to its detractors—and tumble into journalistic commentary. The fact nevertheless remains that for the most interesting among them, the end result is not always the one which might be expected: a sort of lesson in conservative thinking whereby the accused—manufacturers in the case of "Greenwashing", human activity as a whole in "Acclimation"—are pilloried by a pre-established morality. In the case of this latter, for example, the report was far from being one-way, presenting as it did nothing less than an aesthetics of the garbage dump and rubble, associated with a more expected statement about the ambient ecological catastrophe going on. With "Plus de croissance", where we find a somewhat similar vein which seems keen to get away from the precepts of a short-term moralism, it is the very mainsprings of growth which are explored. Set in a determinedly Bataille-like light, the exhibition at La Ferme du Buisson is surprising. An interview with Julie Pellegrin, director of the art centre and the show's curator.

Patrice Joly—As you say in your press release, neo-liberalism does not offer any particular consideration of

entropy—this latter not being productive of consumer goods—unlike those artists who, for their part, have long appropriated these uninteresting areas of industrial production. From the purely aesthetic viewpoint of a 21st century artist, what entropy produces is broadly as interesting as the flows of merchandise coming from industrial manufacturing: waste and "finished" products ending up at the same level of artistic interest. Would you say that the artists who most attract you are those who do not reason in terms of morality? And that art is indifferent to the origin of forms, as long as they are interesting?

Julie Pellegrin—"Plus de croissance: un capitalisme idéal"¹—with its intentionally ambiguous title which can be taken in various ways: an ironical injunction addressed to an over-productivity leading to forms of excess and surfeit, the statement of a breakdown connected with the current crisis, or a manifesto in favour of declining growth—brings together a certain number of artists whose work pinpoints both the ambivalence of the notion of growth and its complexity. Depending on whether it is broached from the economic, social, ecological, botanical or physical angle, it seems to me that these works underscore the need for a "bio-economic" approach, to use the term adopted by Nicholas Georgescu-Roegen, to economic production but also to art production based on the principle of entropy. Even if this reading has many consequences on the aesthetic level, the critical dimension is far from being absent from the show. The tutelary figure of the exhibition is Gustav Metzger, an extraordinary artist and activist who has always closely associated these two dimensions. Back in 1959, when he wrote his first manifesto for an "auto-destructive art", he immediately referred to the possibility of an art as a subversive political

1. "(No)More Growth: An Ideal Capitalism", with a wordplay on the French word "plus" that can both mean "more" and "no more".

weapon emerging from an "obscene and chaotic present". This art, whose shelf life varies from a few split-seconds to a maximum of twenty years, was already echoing very early ecological concerns with Metzger. So the exhibition opens with one of his emblematic works, *Mirror Trees*, presenting three trees planted upside down in concrete blocks, emptying out their sap little by little as the exhibition progresses. Not all the ensuing works necessarily include this prophetic exhortatory dimension, but rather develop differing chords in a critical approach to production and productivity methods, formal and conceptual alike.

If we take a close look at Metzger's work, we observe in it an attraction for extreme forms where we sometimes have trouble excerpting a critical dimension which seems somewhat obscured by the power of the systems and the seductiveness of the infernal machines where "expenditure" is pushed to its maximum (I have in mind a piece like *Project Stockholm, June (Phase 1)*, where a hundred or so vehicles pour out their exhaust gases and inflate a monstrous canvas structure). Is this one of the dimensions you have wanted to highlight, this diabolical beauty of a world consuming itself, which artists feel in a quite particular way? To be a good artist-cum-militant in the green cause, is it first necessary to be able to feel empathy for destruction?

That work, conceived in 1972 for the first United Nations environment summit with the obvious purpose of railing against pollution, was not actually executed until 2007 in Sharjah, one of the main petroleum exporting states of the United Arab Emirates. The noise, heat and smoke released beneath a leaden sun were, it is true, truly infernal and very spectacular... And yet those effects are merely secondary for Metzger. He is not interested so much in a poetry of ruins, rather in disintegration and break-up as a process, as an active principle. Auto-destructive art and auto-creative art are, for him, defined as the two sides of one and the same activity: an art of change, growth and movement, capable of "self-regulation". This structural link between destruction and production permeates the whole of the exhibition, because it refers to growth mechanisms that are biological, physical and social, as well as economic (back in the 1930s, Joseph Strumpeter described "creative destruction" as a basic datum of capitalism).

With a different approach, an artist like Dan Peterman sets up an equivalence between artistic value and ecological value. Now, the recycling process which governs most of his pieces performs ushers in a loss—of form, of function, and of the initial materials. In this show he is exhibiting a work with a title which I like a lot: *Things That Were Are Things Again*: he drives different used objects into the ground and then casts the metal parts of these same objects in the imprints they have left. From this chaotic procedure come into being unidentifiable artifacts, ghosts of existing tools with uncertain forms and of impure matter... What interested me about Peterman is not so much his claimed commitment to ecology—which, incidentally, is not necessarily the case with the artists in this show—as the way he downgrades categories to put them in a state of tension: waste and production, 2D and 3D, solid and liquid, organic and mechanical...

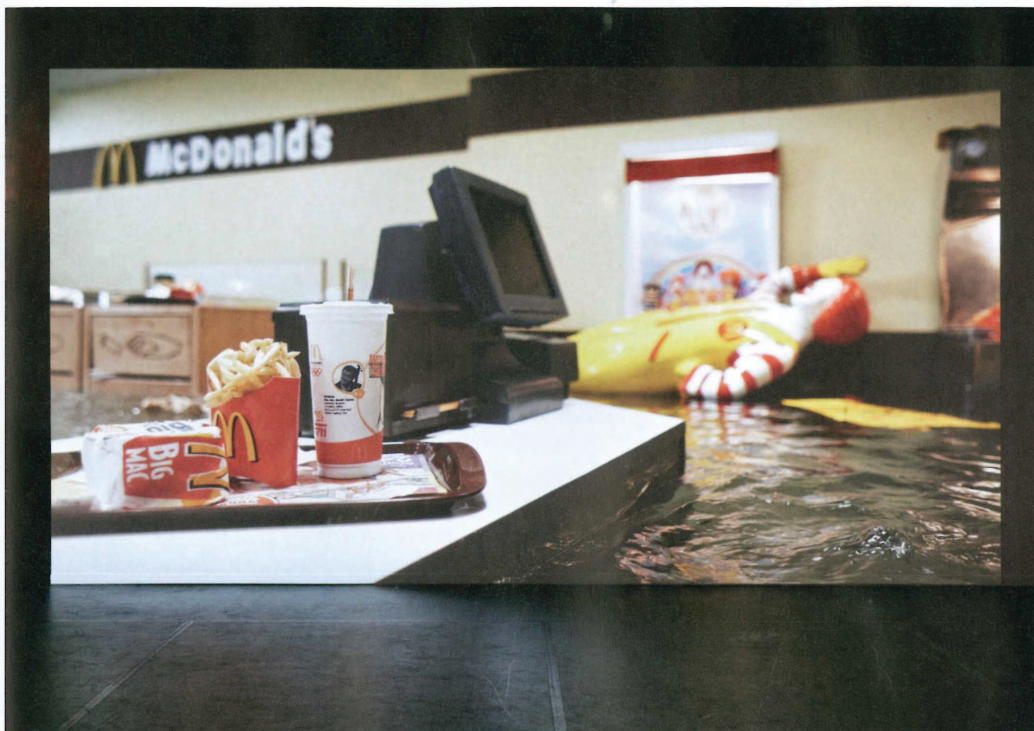
Here we link back up with the Bataille concept: the *informe* or shapeless, understood not as an abolition but as a transgression of form. This latter is less determined by a particular matter or a substance than by an energy, a process of alteration (here, the casting and moulding, elsewhere, overspill and decomposition) which undermines the subject or object. The shapeless has a function of rendering things heterogeneous, which goes against the unity of the perfect and controlled form. The work is defined by its own dynamic, at times anarchic, as in the installation by Charlie Jeffery (*Office of Imaginary Landscape*), which is developed in the manner of a three-fold reproduction: organic (the uncontrolled growth of plants), generic (the repetition of one and the same motif, painted or moulded), and genetic (cellular division as a principle for organizing space and sculptures). The work has neither beginning nor ending, it self-feeds itself in a pure unproductive expenditure, like Simon Starling's boat which only moves forward as long as it is burning, or Thorsten Streichardt's drawing which is composed by erasing itself...



But there is one work which is much more directly political and loaded, the one by Mark Boulos, which directly links the plundering of resources—a factor of devastation—and the profit frenzy of western companies. This piece is extremely effective because of the symmetry it sets up between the naivety of Africans on the one hand, their absurd faith in divine protection, and the cynicism of Westerners on the other: the set-like arrangement magnifies this shared savagery, that of the whites who carry on like wild animals in the stock exchange, and that of the blacks, more akin to a "forest" savagery. We can also see in it a metaphor of the blood-sucking nature of the "developed civilizations" of the North: but this siphoning can be reversed, and economic logic, hijacked from its primary goal, can also serve to bargain for the reconstruction of homes destroyed by hurricanes. This is what the Superflex piece shows. In the end of the day, in the exhibition there is also a real denunciation of the exploitation of man by man—prime cause of the ravages of chaotic, erratic, irrational growth—there is not just a fascination with entropic processes, but perhaps a dash of morality, too?

DAN PETERMAN
Things that Were Are Things Again, 2006.
Courtesy Klosterfelde.
Plus de croissance,
Ferme du Buisson.

Entretien
Julie Pellegrin



SUPERFLEX
Flooded McDonald's, 2009.
 Vidéo.
 Courtesy Superflex,
 galerie Jousse Entreprise.
Plus de croissance,
 Ferme du Buisson.
 Photo: Aurélien Mole.

Of course it was not innocent on my part to organize this project in the current context. In the same way that the previous show of Mathieu Abonnenc's work dealt with post-colonial issues, I think that the artistic space can help to refocus (or de-focus) certain debates, help to "change the landscape of what is given", by showing what is not being seen, and hearing what is not being heard. I would not talk of morality—the way others talk of "moralizing capitalism"—but rather of politics, otherwise put, the capacity of one and all to become involved in the common good. Mark Boulos pits face to face fishermen struggling against oil companies in the Niger delta and traders who speculate on the price of black gold in Chicago. His title, *All that is solid melts into air*, evokes the processing of raw materials into stock values, but it is above all a quotation from the *Communist Party Manifesto*. By connecting two worlds together, his arrangement materializes Marx's prophecy: everything that seemed to be solid and fixed evaporates and "men are finally forced to see their different positions in life and their mutual relations." Viewers, too, who find themselves caught between two stools. The Superflex work also refers to financial dematerialization by connecting separate spheres together: it shows how a natural catastrophe (Katrina), through its impact on markets and interest rates, enables a family to offer themselves a house in Denmark. The artists extend this domino logic and turn it back on itself: they take a photograph of the house, whose sale will serve to buy construction materials for a damaged neighbourhood of New Orleans. The city has been a theatre of property speculation which has put a considerable brake on reconstruction. By giving rise to a "derivative product" coming from another market, the art market, Superflex plays with financial mechanisms to

intervene in a tangible way in a real economy. Destroyed houses serve to purchase new homes which serve to rebuild destroyed houses...

In it we can also see an allusion to the primary purpose of La Ferme du Buisson, an old chocolate works and model factory built on the principles of an enlightened capitalism, whose present-day configuration as an art centre makes it possible to once again shed light on those foundations by way of the "labour of art"—a matter of looping another loop?

I like the idea that La Ferme, formerly a place of production, technical innovation, and social progress, has become a place of artistic production and experimentation, but there is more than an allusion there, because the heritage enables us to question the present. Can that "ideal capitalism" mentioned by the historian Bernard Marey in relation to the industrial empire of the Meniers represent a horizon today? Or is it now nothing more than an idealized memory of the last century?