



Maxime Bondu
Gaël Grivet

**Données
insuffisantes
pour
réponse
significative** **Insufficient
Data
for
Meaningful
Answer**

Villa du Parc, Annemasse
15/09 - 10/11/2012
catalogue de l'exposition
catalogue of the exhibition

curateur
curator
-
Emile Ouroumov

Emile Ouroumov: Le serveur a trouvé votre requête confuse et ne sait pas comment la traiter.	6
The server found your request confusing and isn't sure how to proceed.	9
Oeuvres	12
Works	
Hanna Alkema: Données mouvantes pour réponse incertaine	44
Unstable Data for Indefinite Answer	47
Julie Enckell Julliard: De l'art comme du logogriphe	50
Art as Logogriph	53
Biographies	62
Biographies	

Le serveur a trouvé votre requête confuse et ne sait pas comment la traiter.

La dernière question fut posée pour la première fois, presque en manière de plaisanterie, le 21 mai 2061, à une époque où l’humanité faisait ses premiers pas dans la lumière. [...]

“Est-ce que l’humanité sera capable un jour, sans dépense d’énergie, de rendre au Soleil sa jeunesse, même après qu’il sera mort de vieillesse ?” Ou peut-être, plus simplement : “Comment l’entropie de l’univers peut-elle être amenée à décroître massivement ?”

*Multivac devint aussitôt inerte et silencieux. Le lent clignotement des voyants cessa, les sons lointains des relais se turent. Enfin, au moment où les deux hommes effrayés ne pouvaient plus retenir leur respiration, le téléscripteur fixé à cette partie de Multivac s’anima brusquement. Cinq mots y étaient imprimés : DONNEES INSUFFISANTES POUR RÉPONSE SIGNIFICATIVE.**

“DONNEES INSUFFISANTES POUR REPONSE SIGNIFICATIVE” est un constat fait par Isaac Asimov à une époque où l’humanité n’est plus à la hauteur de ses propres découvertes et avancées scientifiques. Ayant progressivement délégué à des cerveaux informatiques la gestion quotidienne d’un monde devenu trop complexe, l’homme est désormais en position de servitude et de dépendance vis-à-vis d’un flux de données qu’il ne peut plus maîtriser, voire appréhender. Malgré ses capacités intellectuelles et analytiques censées le différencier de la froideur binaire de l’informatique et la robotique, vient le jour où, tout en étendant progressivement sa maîtrise de l’espace et de l’énergie, il n’est pas capable de répondre à la question la plus importante qui soit : celle de la réversibilité de la mort thermique de l’univers, condition première pour la survie de l’espèce humaine à long terme. Nonobstant une accumulation de données incalculable et exponentielle, aucune réponse ne voit le jour avant l’extinction de l’homme.

A notre époque, la place de la science et la figure de l’explorateur se retrouvent de plus en plus dans une position similaire. Après une grande et héroïque période de découvertes scientifiques et d’exploration géographique, où le récit romancé des exploits humains compte presque autant que la valeur de découverte, la

science d’aujourd’hui est beaucoup plus spécialisée, obscure et cryptique pour celui qui n’en possède pas les clés. Derrière les écrans de contrôle des télescopes, sondes et autres drones, nous ne sommes désormais qu’observateurs de nos prothèses technologiques, explorateurs par délégation. Ou, pour traverser quelques siècles en un trait : Marco Polo, Léonard de Vinci, Christophe Colomb, Isaac Newton, Albert Einstein, Neil Armstrong, Hubble.

Et pourtant, historiquement les découvertes ne sont pas systématiquement le produit d’une érudition très construite et focalisée. Le raisonnement inventif en l’absence de données, la sérendipité (faculté de découvrir des phénomènes grâce au hasard et capacité d’interprétation adaptative) ont été des moteurs importants pour la science. Des auteurs revendiquent les bienfaits de la vue d’ensemble et de la distanciation d’une analyse trop proche de son sujet, et réfléchissent sur les confins du champ exploré par la science où même l’arbitraire et l’irrationnel peuvent être considérés, à titre d’hypothèse, faute d’informations suffisantes. Ce qui n’est pas sans rappeler la mise en cause de la méthodologie scientifique à travers le processus de rejet incrédule et de rationalisation ultérieure exprimés par “The Black Swan Theory” (Théorie des cygnes noirs)* qui traite de l’incertitude et se réfère au concept selon lequel un événement imprévisible a une faible probabilité de se dérouler, mais s’il se réalise, les conséquences ont une portée considérable et exceptionnelle. Par la suite, l’évènement est rationalisé, alors que la certitude de sa probabilité nulle découlant de séries d’observations parfois millénaires, se trouve ébranlée. A l’origine, une expression latine du tournant du I^{er} siècle présumait que les cygnes noirs n’existaient pas ; l’observation d’un seul cygne noir aura par la suite (en 1697, Australie) suffi à défaire toute logique et système de pensée inhérents à la phrase. L’impossibilité perçue se trouve ainsi dénuée de validité scientifique, quoique procédant originellement d’un système de validation à l’œuvre dans la science.

Données insuffisantes pour réponse significative entend fournir quelques données très parcellaires et insuffisantes pour prolonger ces questionnements. Sous la forme d’une exposition “stéréographique”, elle établira une conversation rapprochée entre deux jeunes artistes, Maxime Bondu et Gaël Grivet. S’ils partagent des intérêts et des thématiques communes, leurs méthodes d’approche varient sensiblement.

Maxime Bondu (né en 1985, vit à Gaillard, France) met en œuvre une esthétique spéculative de la découverte qui est contemplée, interprétée et déformée à travers le vortex spatio-temporel d’un miroir mimétique. Si son travail se situe fréquemment dans le voisinage de la réplique, le terrain qu’il lui attribue produit des formes inattendues relevant de la réinvention empirique ou d’une tautologie à contre-emploi, l’une et l’autre finalement productrices d’angles d’approche divergents. Loin du discours agencé ou du commentaire avisé, le champ de tension ainsi introduit par l’artiste échappe à la simple immatriculation du fait historique ou social, s’orientant davantage vers une proposition ouverte de mise en fébrilité des lacunes ou doutes déjà présents.

Pour la méthodologie de Gaël Grivet (né en 1978, vit à Genève, Suisse), les notions de démarche comparative, d’extraction et de processus sont centrales, alimentées par des données au demeurant intègres mais aboutissant à des résultats déconcertants quand ils ne sont pas purement hallucinatoires. Dans son travail,

* Taleb, Nassim Nicholas, *Le Cygne Noir, La puissance de l’imprévisible*, Paris, Les Belles Lettres, 2008 [orig: *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable*, New York, Random House, 2007]

* Isaac Asimov, “La dernière question”, in *Le Robot qui rêvait*, Paris, Flammarion, 1988 [orig: “The Last Question”, in *Science Fiction Quarterly*, Massachusetts, Columbia Publications, novembre 1956]

le perceptible n’est qu’une instance de l’invisible. Le non-dit, le stroboscopique, le motif infini sont quelques-unes des apparitions issues de processus de réverbération, déclenchés eux-mêmes par la mise en boucle d’un répertoire des connaissances. Les certitudes rétinienne se désintègrent face à une succession accélérée de formules scientifiques et données historiques, cédant ainsi leur place à une réalité “amplifiée”.

Cette conversation pourrait avoir lieu autour des chapitres suivants :

TABLE DES MATIÈRES

* *

LES GRANDS LACS, OU DES CHAISES POUR CONTEMPLER LES FISSURES DE L’ATOME – ÉTYMOLOGIE D’UN GÂTEAU OBJECTIF – SAFARI EN SIMILI-CUIR – LE CHALLENGE PANOPTIQUE – L’EXPLORATION VERS LE FUTUR – OÙ IL EST QUESTION DE L’ILLUSION, L’INFINI, LA PARTIE – POLYÈDRE ET LES RÈGLES DE L’ALÉATOIRE – D’ANTALYA AUX PORTS-FRANCS EN COMPAGNIE D’UN CERCUEIL SOUS COUVERT – L’EXPLORATION VERS LE PASSÉ – PHOEBUS, OU L’OBSCURANTISME APPLIQUÉ À LA LUMIÈRE – LA TRAGIQUE EXPÉRIENCE, OU UN GRAND SAUT POUR L’HUMANITÉ – PROJECTION TAUTOLOGIQUE, OU L’ONTOLOGIQUE NARCISSISME D’UNE AMPOULE – LES PNEUMATIQUES D’HEIDEGGER, MON CHER WATSON – UNE TRACE GUÈRE SOLIDE – UN PACIFIQUE IMAGINAIRE – PASSÉ VIOLENT, PRÉSENT CALME, FUTUR INCERTAIN : VOYAGE SACCADÉ ENTRE LES CRATÈRES DU NOUVEAU MONDE – VICISSITUDES D’UNE DÉPÊCHE – À LA UNE, POLITIQUES DU LANGAGE OBJECTIF – LA CORPORATION PLUS HUMAINE QUE L’HUMAIN – UNE CONQUÊTE DES SABLES MOUVANTS – FIAT ENTROPIA!, OU UNE MONUMENTALE RÉSIGNATION À L’ENFONCEMENT INÉLUCTABLE – TRANSMISSION INTERCEPTÉE – “HOUSTON, WE’VE GOT A PROBLEM” – CIRCONFÉRENCE D’UN CERCLE VICIEUX.

Emile Ouroumov

The server found your request confusing and isn’t sure how to proceed.

The last question was asked for the first time, half in jest, on May 21, 2061, at a time when humanity first stepped into the light. [...]

“Will mankind one day without the net expenditure of energy be able to restore the sun to its full youthfulness even after it had died of old age?” Or maybe it could be put more simply like this: “How can the net amount of entropy of the universe be massively decreased?”

Multivac fell dead and silent. The slow flashing of lights ceased, the distant sounds of clicking relays ended. Then, just as the frightened technicians felt they could hold their breath no longer, there was a sudden springing to life of the teletype attached to that portion of Multivac. Five words were printed:

*INSUFFICIENT DATA FOR MEANINGFUL ANSWER.**

* Isaac Asimov, “The Last Question”, in *Science Fiction Quarterly*, Massachusetts, Columbia Publications, November 1956

“INSUFFICIENT DATA FOR MEANINGFUL ANSWER” is a statement made by Isaac Asimov at a time when humankind is no longer up to its own scientific discoveries and progress. Having gradually delegated the day-to-day management of a world become too complex to computerized brains, man is henceforth in a position of bondage and dependence with regard to a flow of data which he can no longer master, or even grasp. Despite intellectual and analytical human capacities supposed to differentiate humanity from the binary coldness of computer science, the day is dawning when, while progressively spreading its control of space and energy, and despite the exponential accumulation of data, it is not capable of responding to the most important question there is: the issue of the reversibility of the universe’s heath death, a primary condition for the long-term survival of the human species. An incalculable and exponential accumulation of data notwithstanding, no response will see the light of day before man’s extinction.

Today, the field of science and the figure of the explorer are gradually shifting towards a similar position. After an heroic period of scientific discoveries

and geographical exploration, when the novel-like narrative of human feats was almost as important as the value of discovery, scientific reasoning has become much more specialized, obscure and cryptic for anyone who does not have the keys. Behind the control screens of telescopes, probes and drones, we are henceforth just observers of our technological prostheses, explorers by delegation. Or, to move through several centuries in one fell swoop: Marco Polo, Leonardo da Vinci, Christopher Columbus, Isaac Newton, Albert Einstein, Neil Armstrong, Hubble.

And yet, historically, discoveries are not systematically the product of a very constructed and focused erudition. Inventive reasoning in the absence of data and serendipity have been important driving forces. Authors have laid claim to the benefits of the overall view and the distancing of an analysis that is too close to its subject, and they reflect upon the boundaries of the field explored by science where even the arbitrary and the irrational may be taken into consideration, in the guise of hypothesis, for want of sufficient information.

Which all calls to mind the questioning of scientific methodology through the process of incredulous rejection and further rationalization as expressed by “The Black Swan Theory”.* This deals with uncertainty and refers to the concept whereby an unforeseeable event is not very likely to occur, but if it does happen, the consequences will have a considerable and exceptional import. The event is subsequently rationalized, whereas the certainty of its non-existent likelihood resulting from series of at times thousand-year-old observations is shaken. At the outset, a Latin expression at the turn of the 1st century presumed that black swans did not exist; the observation of a sole black swan (in 1697, in Australia) then sufficed to undo all logic and thought systems inherent in the phrase. Perceived impossibility is thus stripped of scientific validity, though originally issuing from a system of validation at work in science.

* Taleb, Nassim Nicholas, *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable*, New York, Random House, 2007

The intent behind *Insufficient Data For Meaningful Answer* is to provide a few very fragmentary and insufficient data to extend these lines of questioning. In the form of a “stereographic” exhibition, it will introduce a close conversation between two young artists, Maxime Bondu and Gaël Grivet. If they share common interests and themes in the field of lacunary knowledge, the way they approach the subject varies considerably.

Maxime Bondu (b. 1985, lives in Gaillard, France) applies a speculative aesthetics of discovery, which is contemplated, interpreted and distorted through the space-time vortex of a mimetic mirror. If his body of works frequently operates in the vicinity of the replica, the specific field allocated to the latter produces unexpected shapes arising from empiric reinvention or a counter-employed tautology, both eventually generating divergent approach trajectories. Far from the analytic discourse or the well-advised commentary, the tension field thus introduced by the artist outflows the simple registration of historic or social facts, shifting instead towards an open proposal activating the febricity of the already present lacunae or doubts.

In the methodology adopted by Gaël Grivet (b. 1978, lives in Geneva, Switzerland), notions of comparative approach, extraction and process are pivotal, fuelled by data which are, notwithstanding, scientific, but culminate in disconcerting results when they are not purely hallucinatory. In his work, the perceptible is just an instance of the invisible. The unsaid, the stroboscopic, and the infinite motif are

some of the appearances stemming from processes of reverberation, themselves triggered by the looping of a repertory of knowledge. Retinal certainties fall apart in the face of an accelerated succession of scientific formulae and historical data, thus giving way to an “amplified” reality.

This conversation could possibly take place around the following chapters:

TABLE OF CONTENTS

* *

THE GREAT LAKES, OR CHAIRS FOR CONTEMPLATING THE ATOM’S FISSURES – ETYMOLOGY OF AN OBJECTIVE CAKE – IMITATION LEATHER SAFARI – THE PANOPTIC CHALLENGE – EXPLORING THE FUTURE – WHEREIN ARE DISCUSSED ILLUSION, INFINITY AND PART – POLYHEDRON AND THE RULES OF RANDOMNESS – FROM ANTALYA TO THE FREE PORTS WITH A BLANKETED COFFIN – EXPLORING THE PAST – PHOEBUS, OR: OBSCURANTSIM, APPLIED TO LIGHT – THE TRAGIC EXPERIENCE, OR: ONE GIANT LEAP FOR MANKIND – TAUTOLOGICAL PROJECTION, OR: THE ONTOLOGICAL NARCISSISM OF A LIGHT BULB – HEIDEGGER’S PNEUMATICS, MY DEAR WATSON – A RATHER VOLATILE TRACE – AN IMAGINARY PACIFIC – VIOLENT PAST, CALM PRESENT, UNCERTAIN FUTURE: A BUMPY RIDE AMONG THE CRATERS OF THE NEW WORLD – VICISSITUDES OF A DISPATCH – HEADLINES: THE POLITICS OF OBJECTIVE LANGUAGE – THE CORPORATION THAT’S MORE HUMAN THAN HUMANS – A CONQUEST OF QUICKSAND – FIAT ENTROPIA!, OR: A MONUMENTAL RESIGNATION BEFORE INEVITABLE BREAKDOWN – TRANSMISSION INTERCEPTED – “HOUSTON, WE’VE GOT A PROBLEM” – CIRCUMFERENCE OF A VICIOUS CIRCLE.

Adirondacks

2010 / 2012

Installation, bois. Dimensions variables

Installation, wood. Variable dimensions

Production Villa du Parc

“I wish I could tell you about the South Pacific”, telle est la phrase introductive de la série de nouvelles intitulées “Tales of the South Pacific” de J.A. Michener, parues en 1948, dont s’inspire le titre de l’exposition [NDLR: à Stargazer, Genève]. Michener y relate par de courts récits, les épisodes de guerre menés par l’armée américaine dans le Pacifique Sud. A la manière d’un conteur, il évoque avec ambiguïté la beauté des îles, tout en abordant les conflits qui font rage ainsi que les différences culturelles inévitables entre soldats et autochtones.

Maxime Bondu semble fonctionner sur le même mode. Tel un historien, il fouille, cherche et travaille à partir d’archives et de documents afin de construire ses récits, qui sont imprégnés d’un passé historique lourd et d’une poésie déconcertante.

D’un côté, un point de vue rêveur sur le Pacifique Sud, de l’autre un questionnement sur la conquête de l’espace. Qu’il soit lieu d’expérimentation, ou de colonisation, la question de l’espace est toujours affaire d’appropriation.

Les fauteuils appelés “Westport chairs” ou “Adirondacks”, font partie du mobilier traditionnel de la région des grands lacs aux Etats-Unis. Ils sont utilisées pour le confort, le repos et surtout la contemplation du paysage. Maxime Bondu en fait ce qu’il appelle des “sculptures documentaires” qui sont extraites d’une image, et déclinées d’un précédent travail de l’artiste [NDLR: *DOG 81*]. Là encore, il y a une ambiguïté entre la contemplation et ce que ces hommes contemplent; soit une explosion nucléaire. Ces chaises sont assez incongrues dans un tel contexte, surtout lorsque l’on sait que l’image a été faite sur un porte-avion. L’œuvre oscille entre contemplation et terreur, se référant sans cesse au contexte qui semble refléter les névroses de l’homme postmoderne.

“I wish I could tell you about the South Pacific”—such are the opening words of the series of short stories titled “Tales of the South Pacific”, by J.A. Michener, published in 1948, providing the show’s title [Editor’s note: at Stargazer, Geneva]. In his book, Michener uses short stories to recount war episodes involving the US army in the South Pacific. Like a storyteller, he ambiguously describes the islands’ beauty, while talking of raging battles as well as the unavoidable cultural differences between soldiers and natives.

Maxime Bondu seems to operate in the same way. Like a historian he rummages, searches and works from archives and documents in order to construct his narratives, which are steeped in a heavy historical past and a disconcerting poetry.

On the one hand, a dreamy viewpoint over the South Pacific, on the other, questioning the conquest of space. Be it a place of experimentation or colonization, the space issue always involves appropriation.

The armchairs called Westport or Adirondack chairs are part of the traditional furniture of the Great Lakes region in the United States. They are used for comfort, rest and, above all, gazing at the landscape. Maxime Bondu makes what he calls “documentary sculptures” which are taken from an image and developed from earlier work by the artist [Editor’s note: *DOG 81*]. Here again, there is an ambiguity between contemplation and what these people are contemplating—namely, a nuclear explosion. These chairs are quite incongruous in such a setting, especially when one knows that the image has been made on an aircraft carrier. The work wavers between contemplation and terror, endlessly referring to the context which seems to reflect the neuroses of postmodern man.

Excerpt from *I wish I could tell you about the South Pacific*,
Bénédicte Le Pimpec, 2010



Le Gâteau

2012

Pâte à modeler, image découpée, socle et cloche plexiglass, texte (détail)

Plasticine, cut-out image, plinth and plexiglass cover, text (detail)

130 x 40 x 40 cm

Production Villa du Parc

Le Gâteau est la réitération, d'après un souvenir d'enfance, d'une tentative de "fabriquer" un gâteau au chocolat:

"Lorsque ma mère préparait un gâteau au chocolat, je n'arrivais pas à faire le lien entre le moment des ingrédients séparés et le résultat, quelques heures plus tard, posé sur la table. D'un côté, la farine, les œufs, le chocolat, le beurre, le sucre ; de l'autre, un gâteau. Entre les deux, un je-ne-sais-quoi-insondable avec lequel j'avais décidé d'en découdre. Je m'étais mis en tête de faire la même chose, dans ma chambre. J'ai d'abord façonné une forme cylindrique avec de la pâte à modeler brunâtre. Ensuite, convaincu qu'il fallait mélanger plusieurs choses pour que la transformation ait lieu, j'ai ajouté un rond en papier, découpé dans un magazine. Je me rappelle que c'était une publicité pour un appareil photo. Mais j'avais beau attendre, ça n'avait pas marché, aucun je-ne-sais-quoi-insondable ne s'était manifesté."

[Texte figurant à proximité de l'oeuvre]

Le Gâteau [The Cake] is a re-creation from memory of an attempt, in early youth, to make a chocolate cake:

"When my mother made a chocolate cake, I failed to make the connection between the moment when the ingredients were all separate, and the result, a few hours later, placed on the table. On the one hand, eggs, chocolate, butter and sugar ; on the other, the cake. Between the two, something unfathomable which I had decided to get to grips with. I got the idea in my head of doing the same thing, in my room. First I made a cylindrical shape with brownish plasticine. Then, sure that several things had to be mixed together for the transformation to happen, I added a paper circle, cut out from a magazine. I remember it was an advert for a camera. But I would wait in vain : it had not worked, nothing unfathomable had revealed itself."

[Text appearing near to the work]



Challenger

2009

Tirage numérique transparent, caisson lumineux

Digital transparent print, light box

115 x 330 x 25 cm

En 1996, près de dix ans après l'explosion de la navette spatiale Challenger, un débris se dépose sur la plage de Cocoa Beach en Floride. Partant de l'image d'archive du Kennedy Center cadrée sur le débris en plan rapproché, l'artiste reconstruit un espace, un point de vue panoramique tout autour, généré par déduction de cette image-source initiale.

Procédant d'un acte d'exploration affabulé, Maxime Bondu s'octroie à la fois la place de l'explorateur et du narrateur dans une auto-fiction qui traite de la construction des discours et des représentations d'un inconnu. A partir d'une fraction d'informations, le monde sensible se trouve déduit plutôt qu'exploré; s'il est certes vraisemblable, il n'est pas vrai pour autant. Symbolisant l'échec de la conquête spatiale, cet objet étrange vient occuper le paysage, flirtant avec le sublime.

In 1996, almost ten years after the explosion of the space shuttle Challenger, debris fell onto Cocoa Beach in Florida. Starting from the Kennedy Center archival image focused close-up on the debris, the artist reconstructs a space, an all-encompassing panoramic viewpoint, created by deduction from this initial source image.

Proceeding from an invented exploratory act, Maxime Bondu gives himself both the role of explorer and that of narrator in an auto-fiction which deals with the construction of utterances and representations of an unknown. Based on fractional information, the perceptible world is deduced rather than explored; if it is indeed probable, it is nevertheless not true. Symbolizing the failure of the conquest of space, this strange object fills the landscape, flirting with the sublime.



Safari

2012

Tirages pigmentaires, simili-cuir (détail)

Pigment inkjet print, synthetic leather (detail)

Dimensions variables

Variable dimensions

Production Villa du Parc

Aux débuts de la photographie, les parties préhensibles des appareils étaient recouvertes de cuir de chèvre très fin, le maroquin, matériau noble dont l'usage provient de la reliure de luxe. Si les matériaux synthétiques ont depuis longtemps remplacé le cuir, le grain et sa couleur ont été conservés sur les appareils contemporains. Le contact du gainage participe du confort nécessaire à la maîtrise de la prise de vue photographique. La série *Safari* évoque la nature "impérialiste" de la photographie comme de tout autre exercice symbolique, processus extensifs de domestication du sauvage. Des formes sont découpées dans du simili-cuir selon les gabarits de gainage de certains appareils photo et de la même manière qu'avec une peau d'animal, on peine à reconstituer la forme d'origine, la structure qui la sous-tend. C'est ainsi, par le biais de l'épiderme qu'est mise en avant une permutation possible dans le triangle photographe/photographie/photographié, où le sauvage paraît ressurgir dans le dispositif lui-même. La série est accompagnée d'une collection naissante d'images trouvées qui ont en commun de montrer des variations de cette triangulation.

In the early days of photography, the prehensible parts of cameras were covered with very thin goat's skin, called morocco, a noble material whose use stems from de luxe book-binding. Synthetic materials have been replacing leather for many years now, but the grain and its colour have been kept on contemporary cameras. Contact with the sheathing is part of the comfort required to master the shot being taken. The *Safari* series evokes the "imperialist" nature of photography as with any symbolic exercise—extensive processes involving taming the wild or savage. Shapes are cut out from imitation leather complying with the dimensions of the sheathing of certain cameras and in the same way with an animal hide, much effort being made to recreate the original form, and the structure underpinning it. So it is through the epidermis that a possible permutation is introduced into the triangle: photographer/photograph/photographed, where the savage seems to re-emerge in the system itself. The series is accompanied by a burgeoning collection of found images which share in common the way they show variations of this triangulation.



Maxime Bondu

Les Possibles

2012

Bois, mobilier

Wood, furniture

130 x 160 x 43 cm

Production Villa du Parc

Les Possibles est une série de reproductions en bois des différentes formes géométriques de dés que l'on utilise dans les jeux, certains depuis des millénaires, évoquant ainsi l'ensemble des possibilités et probabilités des choix.

L'étymologie arabe du mot "hasard" provient du jeu de dés. Déployé sous forme plastique en faisant abstraction des marquages de numérotation figurant habituellement sur chaque dé, ce répertoire des formes du hasard acquiert une apparence étonnamment analytique et rigoureuse. Nourrie par cette contradiction interne, l'œuvre et ses polyèdres restent prisonniers d'un aléatoire sans finalité utilisable, un hasard pur et entièrement abstrait - telle une matérialisation du coup de dé qui jamais n'abolira le hasard (Mallarmé). *Les Possibles* rappelle également le célèbre *Eins. Un. One...* de Robert Filliou qui de manière quelque peu équivalente contraint quelques milliers de dés hexagonaux à n'indiquer que le chiffre 1.

Les Possibles [The Possibles] is a series of wooden reproductions of the different geometric shapes of dice used in games, some for thousands of years, thus conjuring up all the possible and probable choices. The Arabic etymology of the word "hazard" comes from the game of dice. Used in a plastic form, abstracting the numbering marks usually featuring on each die, this repertory of forms of chance takes on a surprisingly analytical and rigorous appearance. Fuelled by this internal contradiction, the work and its polyhedra remain prisoners of a randomness without any useable end purpose, an example of pure and completely abstract chance—like a materialization of the throw of the die which will never do away with chance (Mallarmé).

The Possibles also calls to mind Robert Filliou's famous Eins. Un. One... which, in a somewhat equivalent way, obliges a few thousand hexagonal dice to show just the number 1.



Sans-titre (sarcophage)

2012

Installation. Bois, couverture, adhésif décoratif, photocopies et moniteur

Installation. Wood, blanket, decorative tape, photocopies and monitor

Dimensions variables

Variable dimensions

Production Villa du Parc

Le 26 mars 2012, le site de la Radio Télévision Suisse annonce qu'un sarcophage monumental romain provenant de fouilles illégales a été retrouvé au Ports Francs de Genève, caché sous une couverture. Il s'agissait, à partir de ces éléments descriptifs, de travailler à une visualisation plastique de cet énoncé problématique: comment un objet monumental peut-il être caché sous une couverture ?

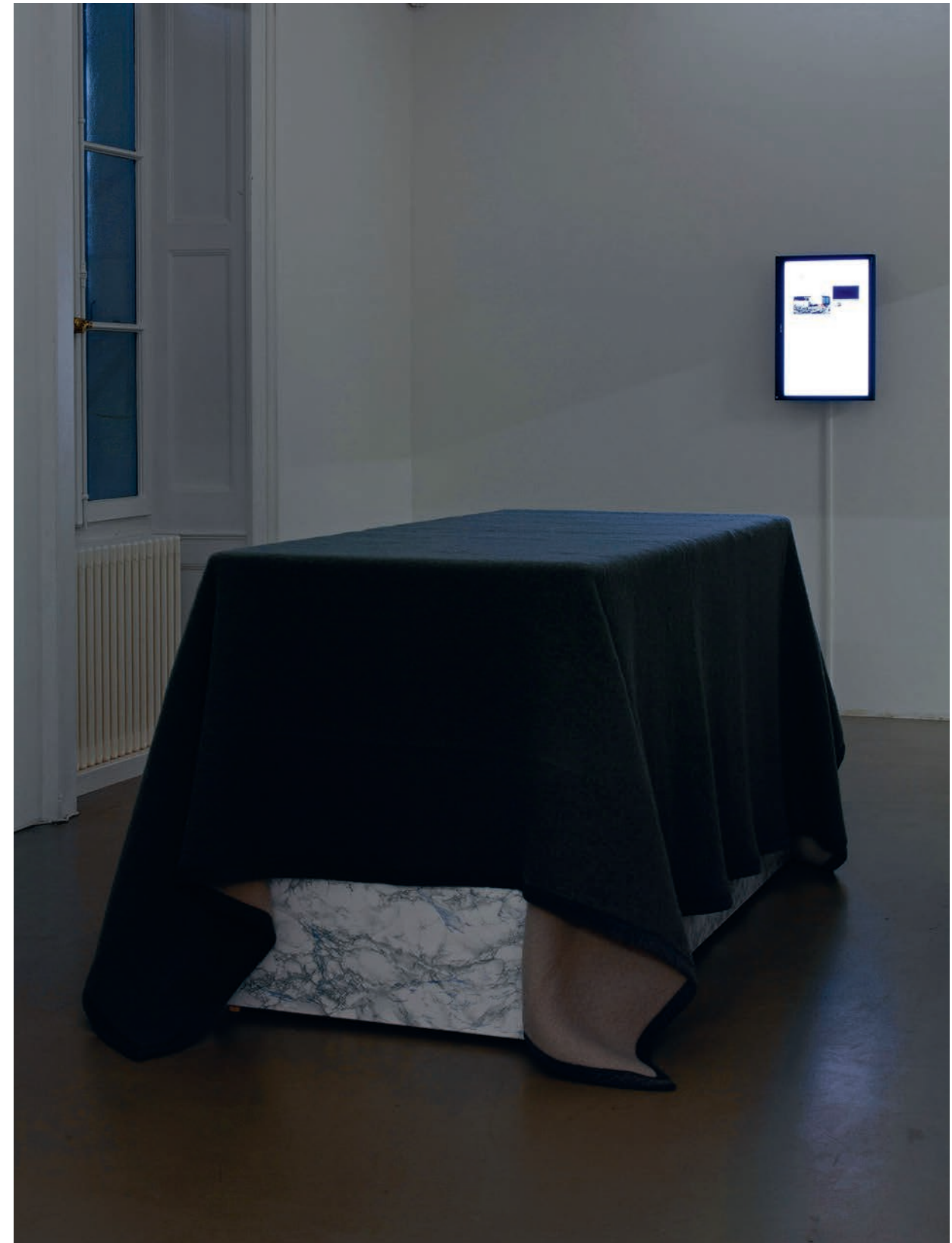
La première étape consistait donc à trouver la plus large couverture possible, et imaginer à partir de celle-ci une forme qui soit la plus grande envisageable, qui ressemble dans ses proportions à ce que l'on attend d'un sarcophage, tout en ayant l'air dissimulée.

L'installation est un déploiement formel comportant la page internet en question, des études et calculs géométriques pour trouver les rapports de formes justes, et le sarcophage reformulé, à l'échelle 1.

On 26 March 2012, the Radio Télévision Suisse website announced that a monumental Roman sarcophagus unearthed by illegal excavations had been found in the Free Ports of Geneva, hidden beneath a blanket.

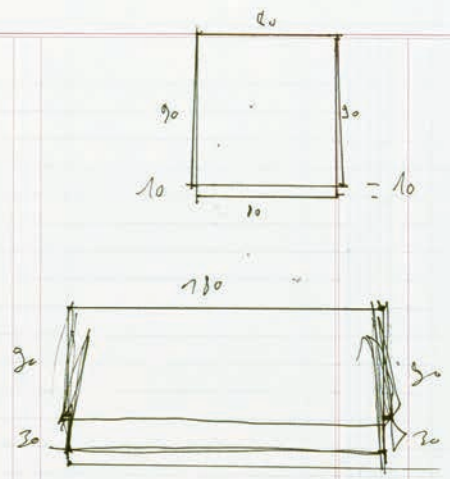
Going by these descriptive details, what is involved here is working on a plastic visualization of this problematic statement: how can a monumental object be hidden beneath a blanket?

So the first step consisted in finding the largest possible blanket, and, based on it, imagining a form that is the largest possible one that can be envisaged, resembling, in its proportions, what one expects of a sarcophagus, while appearing to be disguised. The installation is a formal development encompassing the Internet page in question, and geometric studies and calculations to find the right ratios of forms, and the sarcophagus reformulated on a 1:1 scale.



300 - 130 350 110
 120 - 60 300 110

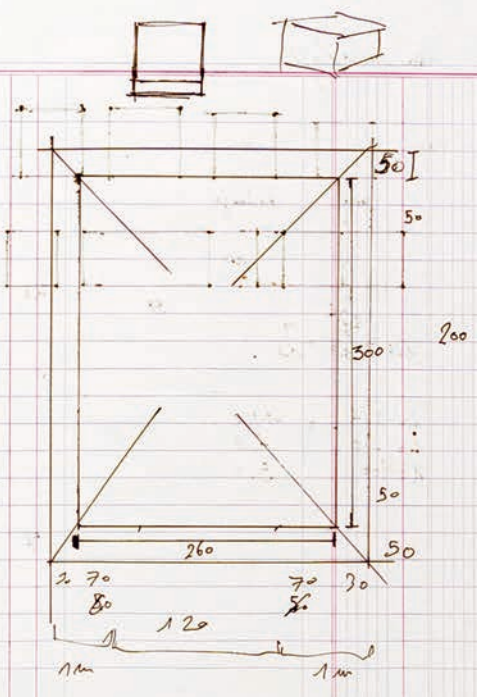
Monumental
 Ouverture
 Gâché
 Les copies de ~~la~~ ~~travaux~~ ~~projetés~~



Tombeaux Port franc

Leux d'ant Chambre Obscurité L'histoire transpara Offrandes Cronopha de la chair	Leux d'ant Chambre Obscurité L'histoire transpara Offrandes Cronopha de la chair
Profane - Maison noble Secret (amirais) Trison Promesse Transport Le changement Usuel Passer de mandis Psychopompe Invisible	Leux d'ant Chambre Obscurité L'histoire transpara Offrandes Cronopha de la chair

Ornements de la guerre - Pous
 Zone exhalatoire
 Article 42 de la loi fédérale sur
 Pajamation
 "gyptique"
 Sécurité
 Inviolabilité

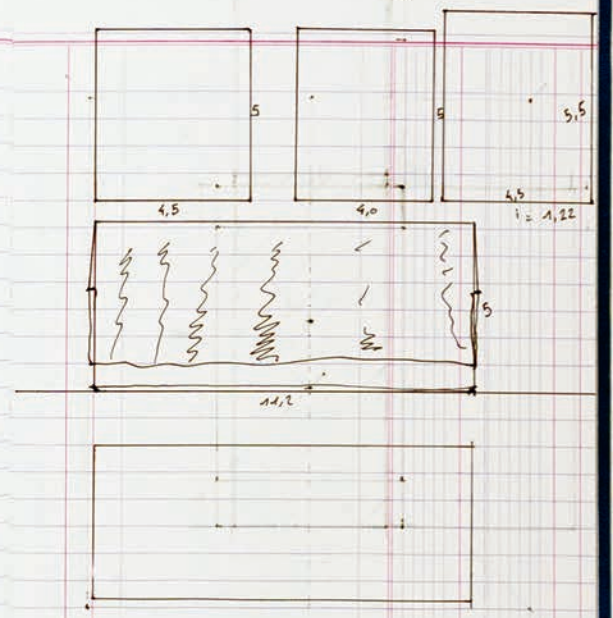


Face Sarcophage



$$\frac{1}{4.5} = \frac{2.24}{5.7} = \frac{7}{15}$$

L = 224 11.2
 L = 90 4.5
 H = 100 5.0



L'ampoule de Livermore

2012

Ampoule, batterie et système électronique, brevet encadré (détail)

Light bulb, battery and electric circuitry, framed patent letter (detail)

Dimensions variables

Variable dimensions

L'ampoule de Livermore est en quelque sorte un monument vivant de l'aurore du progrès scientifique en matière de lumière artificielle. Installée en 1901 dans une caserne de pompiers à Livermore, en Californie, elle émet de la lumière sans discontinuer depuis 111 ans. En raison de cette longévité, elle est graduellement devenue un symbole, voire un contre-exemple de l'obsolescence programmée. Elle se trouve aujourd'hui être l'avatar d'un débat entre les détracteurs du cartel Phoebus, mis en place en 1924 par des industriels (General Electric, Philips, Osram...) qui tentaient d'uniformiser le prix et la durée de vie des ampoules incandescentes, et des scientifiques qui tendent à prouver que cette longévité serait au prix d'une grande diminution de la luminosité et au final d'une dépense d'énergie nettement supérieure aux coûts de remplacement des ampoules*.

L'ampoule de Livermore (2012) de Maxime Bondu est une œuvre qui prolonge les problématiques soulevées par cet objet aujourd'hui à la fois archaïque et progressiste. Quels que soient les réels avantages scientifiques et économiques de l'ampoule originelle, il est certain qu'elle a le mérite de relancer la réflexion sur les modes de production des objets.

Par sa longévité elle apparaît comme métaphorique de ce qu'on pourrait appeler une « décroissance planifiée » : en réduisant son métabolisme énergétique, l'ampoule californienne admet la décomposition et l'entropie, mais de manière telle qu'elle est capable de s'adapter et de survivre pendant des durées

In a way, the Livermore light bulb is a living monument to the dawn of scientific progress in the field of artificial light. Installed in 1901 in a firemen's barracks at Livermore, in central California, it has continuously emitted light for 111 years. Because of this longevity, it has gradually become a symbol, or rather a counter-example, of in-built obsolescence. Today it is the avatar of a debate between the detractors of the Phoebus cartel, set up in 1924 by industrialists (General Electric, Philips, Osram...) who were trying to standardize the price and shelf-life of incandescent bulbs, and scientists tending to show that this longevity would be at the price of greatly reduced luminosity and, in the end, with an expenditure of energy decidedly higher than the costs of bulb replacement.*

Maxime Bondu's *L'ampoule de Livermore* [*The Livermore Light Bulb*] (2012), is a work which extends the issues raised by this object today, which is at once outmoded and progressive. Whatever the real scientific and economic advantages of the original light bulb, it is certain that it has the merit of relaunching lines of thinking about ways of producing objects.

Through its longevity, it seems like a metaphor of what we might call a "planned decline (in growth)": by reducing its energetic metabolism, the Californian bulb admits decomposition and entropy, but in such a way that it is capable of adapting and surviving for absolutely incredible periods of time (some theoretical projections predict that at this pace, it might stay alight for 80 million years, in the end emitting no more than a low quan-



proprement hallucinantes (certaines projections théoriques prédisent qu'à ce rythme, elle pourrait rester en fonction pendant 80 millions d'années, n'émettant plus qu'une faible quantité de rayons infrarouges à la fin). Si elle devait être personnifiée, elle représenterait un anti-Icare contemporain, sacrifiant la performance et la surconsommation énergétique à un mode de vie réduit, tout en retenue, afin de persister plus longtemps.

L'œuvre de Maxime Bondu consiste en une minutieuse reproduction artisanale de l'original. Elle vise également à conserver ses propriétés techniques et à évaluer leurs effets en les transposant au domaine de l'exposition d'art contemporain. L'ampoule doit ainsi être présentée de manière permanente, transgressant les frontières habituelles entre exposition temporaire et collection permanente. Elle pose un certain nombre de défis à l'institution qui l'accueille et qui se trouve chargée de la maintenir en vie au mieux (en l'alimentant de manière continue par le circuit de secours, p. ex.) mais également de la montrer après sa « mort », moment où l'œuvre devient son propre monument. L'institution doit ainsi assumer une pérennité de l'adoption de l'ampoule et renoncer à la possibilité de la prêter.

Ces caractéristiques ne sont pas sans rappeler une autre œuvre étroitement liée au principe d'entropie : le *Big Crunch Clock* de Gianni Motti,** horloge numérique indiquant le temps avant la mort thermique du soleil (5 milliards d'années) et la disparition conséquente des conditions de vie dans le système solaire telles qu'on les connaît. La différence est pourtant fondamentale : le *Big Crunch Clock* étant une minuterie, il représente la résignation et la finitude, alors que *L'ampoule de Livermore* est un chronomètre et évoque donc le défi et l'espoir.

Ensuite, il est important d'aborder les modalités de reconstruction à l'œuvre dans *L'ampoule de Livermore*. Quelques spécimens identiques à celle présentée dans la caserne de pompiers sont encore en vente, et pourtant Maxime Bondu a choisi une approche différente, celle du « ré-inventeur ». Pour situer la démarche, il faut peut-être songer à l'état des outils de production à la fin du XIX^e siècle. L'industrie naissante de l'éclairage demandait alors ses propres outils qui restaient encore à inventer. Dans les années 1880, l'usine d'Edison par exemple n'était qu'un amoncellement de fils électriques nus, agrafés aux portants en bois. L'usine de la Shelby Electric Company de 1896 (producteur de l'ampoule de Livermore) avait été un des premiers efforts coordonnés afin de produire enfin des outils performants et appropriés.

tity of infrared rays). If the bulb were to be personified, it would represent a contemporary anti-Icarus, sacrificing performance and over-consumption of energy to a reduced lifestyle, with much holding back, so as to last longer.

Maxime Bondu's work consists in a painstaking artisanal reproduction of the original. It also aims to retain its technical properties and appraise their effects by transposing them to the arena of the contemporary art exhibition. The bulb must thus be presented in a permanent way, transgressing the usual boundaries between temporary exhibition and permanent collection. It throws down a certain number of challenges to the institution accommodating it, which is responsible for keeping it alive as best it can (by feeding it continuously through the emergency circuit, e.g.), but also for showing it after its "death", a moment when the work becomes its own monument. The institution must thus assume a permanent stance in its adoption of the bulb and turn its back on any possibility of lending it.

These features call to mind another work closely linked to the principle of entropy: Gianni Motti's *Big Crunch Clock*,** a digital clock showing time before the thermal death of the sun (five billion years) and the consequent disappearance of living conditions in the solar system as we know them. The difference is nevertheless fundamental: because the *Big Crunch Clock* is a time-switch, it represents resignation and finiteness, whereas *The Livermore Light Bulb* is a chronometer thus conjuring up challenge and hope.

Next, it is important to deal with the methods of reconstruction at work in *The Livermore Light Bulb*. One or two specimens identical to the one on view in the firemen's barracks are still for sale, but Maxime Bondu has gone for a different approach, that of the "re-inventor". To situate his approach, we must perhaps think of how production tools were at the end of the 19th century. At that time, the burgeoning lighting industry called for its own tools which still remained to be invented. In the 1880s, the Edison factory, for example, was just a heap of bare electric wires, stapled to wooden struts. The 1896 factory housing the Shelby Electric Company (producer of the Livermore bulb) had been one of the first coordinated efforts aimed at finally producing efficient and appropriate tools.

Similarly, Maxime Bondu elected to start out from zero and retrace the manufacturing process based on sources which are very bitty today. The patent of the inventor of this bulb, the Frenchman Adolphe Chaillet, is deceptive and omits crucial factors such as the composition of the filament. In fact, secrecy was chosen as

De manière similaire, Maxime Bondu choisit de repartir à zéro et de retracer le processus de fabrication à partir de sources aujourd'hui très fragmentaires. Le brevet de l'inventeur de cette ampoule, le Français Adolphe Chaillet, est déceptif et omet des éléments cruciaux tels que la composition du filament. En effet, c'est le secret qui a été choisi comme la meilleure protection de cette invention ; un choix étrange que de retenir l'opacité afin de mieux défendre la lumière. Mais qui fait néanmoins écho à notre propre société numérique, déchirée entre protection et partage : défense des droits d'auteur, *Open Source*, majors, piratage, corporatisme...

En recréant aujourd'hui cette lampe de manière artisanale, avec les moyens d'une époque inadaptée et via le processus de « trial and error », Maxime Bondu revient à la construction empirique et donc à un mode d'exploration scientifique historiquement très important. En tant que copie, *L'ampoule de Livermore* possède un statut similaire au Don Quichotte tel que rédigé par Pierre Ménard, l'auteur fictionnel imaginé par Jorge Luis Borges***. L'entreprise de réécriture d'un livre à l'identique, quelques siècles plus tard et dans son langage d'origine devenu archaïque, a pour effet de produire un ouvrage auquel le contexte contemporain confère une tout autre signification et interprétation. Il en va de même pour cette modeste mais tenace source de lumière.

--
Depuis octobre 2012, l'oeuvre est également visible dans les collections permanentes du mudac, Lausanne (CH)

* Techniquement, le filament en carbone augmenterait sa résistance au fil du temps, ce qui provoquerait une durée de vie plus longue ainsi qu'une diminution de la consommation d'électricité, néanmoins au prix d'une affaiblissement encore plus important de sa luminosité.

** Visible depuis 1999 au Mamco de Genève et au Palais de Tokyo à Paris.

*** Jorge Luis Borges, «Pierre Ménard, auteur du Quichotte», in *Fictions*, 1974, Gallimard (première publication du texte original en espagnol: 1939)

-
Emile Ouroumov, *La lenteur de la lumière*, janvier 2012 (texte précédemment publié dans le catalogue *Material Feat* de la résidence CIRVA, Marseille)

the best protection of this invention; a strange choice to go for opaqueness in order to better defend light. But this nevertheless echoes our own digital society, torn between protection and sharing: protection of royalties, Open Source, majors, pirating, corporatism...

By recreating this lamp today in an artisanal manner, with the means of an ill-adapted age and by way of the trial and error process, Maxime Bondu reverts to empirical construction, and thus to an historically very important method of scientific exploration. As a copy, *The Livermore Light Bulb* has a similar status to Don Quixote as written by Pierre Ménard, a fictional author concocted by Jorge Luis Borges.*** The undertaking to re-write a book in an identical way, a few centuries later and in its now outmoded original language, has the effect of producing a book to which the contemporary context lends a quite different meaning and interpretation. The same goes for this modest but tenacious source of light.

--
Since October 2012, the work is also visible in the permanent collections of mudac, Lausanne (CH)

* Technically speaking, the carbon filament increases its resistance over time, casing a longer shelf-life as well as a reduction in electricity consumption, nevertheless at the price of an even more significant drop in luminosity.

** On view since 1999 at the Mamco in Geneva and at the Palais de Tokyo in Paris.

*** Jorge Luis Borges, "Pierre Menard, auteur du Quichotte", in *Fictions*, 1974 (Gallimard (first publication of the original text in Spanish: 1939). (English: "Pierre Menard, Author of Don Quixote", in *Ficciones*, 1956, 1962, Translated by Anthony Bonner, 1939).

-
Emile Ouroumov, *La lenteur de la lumière [The Slowness of Light]*, January 2012 (text originally published in French in the catalogue *Material Feat* of the CIRVA residency, Marseille, France)

-14 cm

2012

Règles modifiées, archive (détail)

Altered rulers, archive (detail)

Dimensions variables

Variable dimensions

A travers un objet mystérieux, laconique et austère, est proposée une médiatisation d'un événement tragique. En 1912, l'inventeur franco-autrichien François Reichelt, tailleur pour dames de son métier, travaille sur la mise au point d'un nouveau type de costume-parachute. Souhaitant le mettre à l'épreuve, il saute du haut des 57 mètres du premier étage de la tour Eiffel. Son appareillage échouant à fonctionner, Reichelt tombe en chute libre, s'écrasant instantanément sur les pelouses du Champ de Mars. Le choc violent laisse dans le sol gelé un enfoncement d'une profondeur de 14 cm. Les quotidiens du lendemain en font leur une, avec photos de la "tragique expérience" à l'appui.

Le vide laissé par les 14 cm dans la partie gauche des règles propose une réduction tangible du vertige vécu par Reichelt. Cet objet-épitaphe qui établit une nouvelle échelle de mesure, devient témoin et étalon du profond désir d'explorer les limites inflexibles des lois scientifiques et de leur application pratique. Comme tout instrument de mesure, il porte en soi la relativité des conventions et, par le choix de leur abandon volontaire, son intérêt scientifique cède la place à la mesure de la valeur subjective et humaine occultée par la rigoureuse neutralité des sciences.

Through a mysterious, laconic and austere object, the work proposes a mediation of a tragic event.

In 1912, the Franco-Austrian inventor François Reichelt, a ladies' tailor by trade, was working on the development of a new type of parachute-suit. Keen to put it to the test, he jumped off the first level of the Eiffel Tower, 57 metres [187 feet] up. His equipment failed to work, and Reichelt went into free fall, and was instantly crushed on the lawns of the Champ de Mars. The violent impact left a depression 14 cm [5 in] deep in the frozen ground. The event made the headlines in the following day's newspapers, complete with photos of the "tragic experiment".

The hollow left by the 14 centimetres in the left part of the rules offers a tangible reduction of the vertigo experienced by Reichelt. This epitaph object establishing a new scale of measurement becomes a witness and standard of the deep-seated desire to explore the inflexible boundaries of scientific laws and their practical application. Like any measuring instrument, it carries within it the relativity of conventions and, through the choice of their deliberate abandonment, its scientific interest gives way to the measurement of the subjective and human value lurking behind the strict neutrality of the sciences.



Sans-titre (Menlo Park)

2011

Installation. Projecteur diapositives modifié, support

Installation. Altered slide projector, stand

Dimensions variables

Variable dimensions

L'installation est constituée d'un projecteur à diapositives qui diffuse l'image de sa propre lampe. Dans l'appareil, la lampe a effectivement été déplacée pour se retrouver sur le point focal, c'est à dire à la place occupée habituellement par la diapositive. Malgré la simplicité du procédé, la nature de l'image créée est relativement trouble, principalement grâce au fait qu'elle n'a pas de support de reproduction, qu'il soit numérique ou analogique. Ainsi l'image ne subit d'autre altération que celle des lentilles optiques ou de l'air ambiant. La "résolution" est ainsi extrêmement précise et l'on peut observer tous les détails dans les reflets du verre de l'ampoule ou dans le rougeolement du filament. Cette précision vient se conjuguer avec une temporalité particulière, puisque même si l'image est fixe, nous sommes devant quelque chose qui est en train de se dérouler.

Les composantes traditionnelles de l'objet filmique se retrouvent ainsi en interaction les unes les autres pour développer leurs propres capacités narratives.

The installation is made up of a slide projector which broadcasts the image of its own lamp. In the machine, the lamp has in fact been moved and is at the focal point, i.e. in the place usually occupied by the slide. Despite the simplicity of the procedure, the nature of the image created is relatively blurred, mainly due to the fact that has no medium of reproduction, be it digital or analog. So the image undergoes no alteration other than that created by optical lenses and the ambient air. The "resolution" is accordingly extremely precise and you can see all the details in the reflections of the bulb's glass and in the reddish glow of the filament. This precision goes hand in hand with a particular time-frame, because even if the image is static, we are in front of something that is in the process of happening. The traditional components of the film object thus interact with each other to develop their own narrative capacities.



L'escalier

2012

Coffrage en bois et lettrage adhésif

Wood coffering and adhesive lettering

213,36 x 348,7 x 97,7 cm

Production Villa du Parc

Depuis sa fondation par Hernán Cortés, Mexico City, ville recouvrant l'ancienne cité lacustre aztèque de Tenochtitlan et aujourd'hui 3^e mégapole la plus peuplée du monde, ne cesse de s'enfoncer dans le sol. Au cours de la deuxième moitié du XX^e siècle, l'assèchement du sol dû à l'exploitation des sources souterraines par 18 millions d'habitants n'a fait qu'accélérer le phénomène.

Après la conquête de l'empire aztèque par les Espagnols et afin de consolider leur pouvoir sur le Nouveau Monde, les conquistadors commencèrent à bâtir des lieux de culte souvent construits sur l'emplacement d'anciens temples aztèques, et parfois même en réutilisant dans le bâti des églises les pierres issues des temples détruits.

Des travaux sont en cours pour ralentir et stabiliser l'enfoncement de plusieurs édifices de la ville. L'église de San Francisco, quartier général des douze premiers moines franciscains envoyés par le Pape pour évangéliser la Nouvelle Espagne en est aujourd'hui à sa troisième reconstruction. Malgré ces travaux, elle ne cesse de sombrer, et à ce jour il faut descendre un escalier haut de 7 pieds (soit 213,36 cm) pour atteindre la porte de l'édifice.

La proposition plastique de Maxime Bondu consiste en une interprétation sculpturale des spécificités à la fois géologiques, chronographiques et symboliques de cet escalier, aboutissant à un objet aux allures de raccourci spatio-temporel. La forme de coffrage pour béton lui confère également une dimension performative car elle suggère la possibilité d'une matérialisation imminente.

Since it was founded by Hernán Cortés, Mexico City, built upon the ancient Aztec lake city of Tenochtitlan and now the third most populous metropolis in the world, has been sinking into the ground. During the second half of the 20th century, the exploitation of the groundwater to meet the needs of 18 million people has also dried the soil, only accelerating the sinking phenomenon.

After the Spanish conquistadors subjugated the Aztec Empire, they began to consolidate Spanish power in the New World, often by building on the ancient sites of Aztec temples, sometimes even reusing stones from the destroyed temples to build new churches.

Work is currently underway to slow and stabilize the sinking of several buildings in the city. The San Francisco church, the original headquarters of the first twelve Franciscan monks sent by the Pope to evangelize New Spain, is now under its third reconstruction. Despite these efforts, the church keeps sinking, and one must now descend a staircase up to 7 ft (213.36 cm) in length to reach the door of the building.

Maxime Bondu's visual proposal consists in a sculptural interpretation of the geological, chronographic and symbolic properties of this staircase, leading to an object that has the air of a spacetime shortcut. The shape of a coffering for concrete also conveys a performative dimension since it suggests the possibility of an imminent materialisation.



Sans-titre (EVA)

2011

Installation. Moniteurs, lecteurs multimédia

Installation. Monitors, multimedia players

180 x 40 x 20 cm

Le 3 juin 1965, lors de la mission Gemini 4, Edward White fut le premier américain à faire une E.V.A. (sortie extra véhiculaire), c'est à dire à sortir en apesanteur à l'extérieur de la capsule de la fusée, sortie qui dura plus d'une demi-heure. Comme pour toutes les missions spatiales, il en existe une retranscription extrêmement détaillée, ici un dialogue entre Edward White (C), James McDivitt (P) et la station de contrôle (CC). Par rapport à la rigueur extrême qui accompagne ce type d'évènement, le dialogue retranscrit est totalement incongru, White passant progressivement d'un personnage à un autre au fur et mesure qu'il s'immerge dans l'espace, il cherche implicitement la séparation d'avec le monde. Progressivement, la station puis son coéquipier perdent le contact, et White rechigne à regagner la capsule. Il finit par rentrer en disant que c'est le moment le plus triste de sa vie. Plus loin, McDivitt lui dit qu'il avait l'air d'être dans le ventre de sa mère. Pendant tout ce moment, quelque chose n'était plus sous contrôle.

Dans l'exposition, le dispositif de l'oeuvre est constitué de trois moniteurs, chacun représentant un des acteurs de l'évènement. La retranscription du dialogue entre White, McDivitt et la station de contrôle prend la forme de sous-titrages dans chacun des trois moniteurs. La simplicité du procédé vise à rendre palpable les différentes positions des protagonistes. La dramaturgie intrinsèque aux dialogues vient alors contaminer le dispositif de diffusion lui-même. Le noir de l'écran vide, donc de l'objet-écran, entre en correspondance avec le vide interstellaire. La dissociation des personnages dans chaque écran renvoie à l'éloignement géographique, communicationnel et existentiel en ce qui concerne l'expérience de White, et d'un autre côté l'ambiguïté persiste puisqu'ils sont d'une certaine manière tous prisonniers de ce dispositif.

On June 3, 1965, during the Gemini 4 mission, Edward White became the first American to make an EVA (extra-vehicular activity), or in other words, to remain weightless outside of the rocket's capsule, which lasted more than thirty minutes. As with all space missions, an extremely detailed transcript recorded the dialogue between Edward White (C), James McDivitt (P), and the control station (CC). Compared to the extreme rigor that usually accompanies this kind of event, the transcribed dialogue is completely incongruous. White gradually shifts from one character to another when he is immersed in space, implicitly seeking separation from the world. Gradually, the station and then his teammate lose contact, and White reluctantly returns to the capsule. When he finally returns, he says that it is the saddest moment of his life. Later, McDivitt said it looked like he was back in his mother's womb. Throughout this experience, something was out of control.

In the exhibition, the installation device consists of three monitors, each representing one of the actors from the event. The transcriptions of the dialogues between White, McDivitt and the control station are presented in subtitles on all three monitors. This simple process is meant to make the protagonists' different positions palpable. The dialogue's drama is so intrinsic it contaminates the diffusion device itself. The darkness of the blank screen, itself becoming an object, enters into a correspondence with the interstellar void. The separation of the characters onto different screens refers to the geographical, communicative and existential distance of White's experience, and at the same time, represents the ambiguity that persists in some form for all prisoners of this device.



[REDACTED]

04 50 08 CC Okay. Get him back in. You are going to have Bermuda LOS in about 20 seconds.

04 50 12 C Yes, he's coming in. He's having some trouble getting back into the spacecraft it looks like.

04 50 18 CC You got your cabin lights up bright in case you hit darkness?

04 50 21 C I can't read you. Say again.

04 51 00 CC Gemini 4, Houston CAP COM. Give me a status.

04 51 18 CC Gemini 4, Houston CAP COM.

04 51 28 C Go ahead, this is Gemini 4.

04 51 30 CC Roger. Is he getting back in, Jim?

04 51 33 C Listen, we are kind of busy. If you don't really have something for us, wait a couple of seconds.

04 51 41 CC Roger.

04 52 46 CC Gemini 4, we have about another minute. Could you give me your status before

04 53 01 CC Gemini 4, Houston CAP COM.

04 53 22 CC Gemini 4, Houston CAP COM.

04 53 30 CC Gemini 4, Houston. Give me your status.

04 53 39 CC Gemini 4, Houston CAP COM. Give me your status.

04 54 04 CC Gemini 4, Houston CAP COM.

05 00 03 CC Gemini 4, Houston CAP COM.

05 00 12 CC Gemini 4, Houston CAP COM.

05 00 23 CC Gemini 4, Houston CAP COM.

05 00 38 CC Gemini 4, Gemini 4, Houston CAP COM. Over.

05 00 51 CC Gemini 4, Houston CAP COM.

05 01 03 CC Gemini 4, Houston CAP COM.

05 01 32 CC Gemini 4, Gemini 4, this is 12 Echo on UHF.

05 01 45 CC Gemini 4, this is Houston CAP COM. Over.

05 02 01 CC Gemini 4, Gemini 4, this is Houston CAP COM. Over.

05 02 22 CC Gemini 4, Houston CAP COM. Over.

05 02 36 CC Gemini 4, Houston CAP COM.

05 02 48 CC Gemini 4, Houston CAP COM. Over.

05 03 24 CC Gemini 4, Houston CAP COM. Over.

[REDACTED]

[REDACTED]

05 03 42 CC Gemini 4, Gemini 4, Houston CAP COM. Over.

05 03 50 CC Gemini 4, Houston CAP COM.

05 05 20 CC Gemini 4, Houston CAP COM.

05 06 06 C reads, Gemini 4.

05 06 10 CC Gemini 4, this is Houston CAP COM. Go ahead.

05 06 35 CC Gemini 4, Houston CAP COM. Go ahead.

05 06 43 CC Gemini 4, Houston CAP COM.

05 06 50 CC Gemini 4, Houston CAP COM. We read you once, go ahead.

05 07 10 CC Gemini 4, Houston CAP COM. Over.

05 07 28 CC Gemini 4, Houston CAP COM. Over.

05 07 39 CC Gemini 4, Houston CAP COM. Give me your status.

05 07 47 CC Gemini 4, Houston CAP COM. Give me your status.

05 07 57 CC Jim, if you're trying to transmit, you're completely unreadable. I'm getting nothing but noise.

05 08 15 CC Gemini 4, Houston CAP COM. Give me your status.

05 08 37 CC Gemini 4, Houston CAP COM.

05 14 40 P That was something.

05 14 47 P That was the most natural feeling, Jim.

05 14 50 C Yeah. I know it. You looked like you were in your mother's womb.

05 14 52 P I felt like

05 14 55 C That's the same position that we're taking right now, you know this is quite comfortable.

05 14 59 P Yes.

05 15 02 C Now we got the UFD and all this other jazz.

05 15 07 P And they're full.

05 15 21 P Can you put that

05 15 21 C

05 15 23 P I'm just trying to get them all out, Jim.

05 15 23 C Yes, that's okay.

05 15 26 C But you had a bag of that stuff over here someplace

[REDACTED]

Rover

2012

Projection vidéo en boucle

Video projection, loop

18'

Rover est une séquence vidéo tournée dans l'état de l'Idaho, à "Craters of the Moon", site classé monument national. Il s'agit d'un vaste champ basaltique de 1600 km² situé sur une faille géologique qui a produit une soixantaine d'importantes inondations de lave en l'espace de 15000 ans. Tout ceci fait que la région est extrêmement inhospitalière à toute forme de vie, rappelant par sa désolation les paysages lunaires. A cause de ses propriétés, le site naturel a été utilisé dans le cadre de l'entraînement des astronautes du programme Apollo.

La vidéo a été tournée à l'aide d'un petit véhicule télécommandé, rappelant dans le principe les véhicules d'exploration lunaire Lunar Rover. Toute proportion gardée (dans les années 1970, les quatre Rover des missions Apollo avaient coûté 38 000 000 \$), il n'en demeure pas moins un similaire sentiment de confrontation, à l'aide d'engins rudimentaires, à l'immensité d'un territoire jamais foulé par l'homme. Cette impression est renforcée par une qualité d'image médiocre (le type d'équipement vidéo étant déterminé par le poids maximum admissible sur le véhicule) et la sonorité dérisoire du moteur et des déplacements de l'engin, trahissant un objet mécanique fragile et insignifiant, perdu dans une étendue inexplorable.

Rover is a video sequence filmed in the state of Idaho, at "Craters of the Moon", a site listed as a national monument. Involved is a vast 1,600 sq.km. area of basalt located on a geological fault which has given rise to some 60 major lava floods in the space of 15,000 years. All this means that the region is extremely inhospitable to any form of life, and calls moonscapes to mind through its desolateness. Because of its properties, the natural site was used for training astronauts in the Apollo programme.

The video was shot with the help of a small remote-controlled vehicle, akin, in principle, to the Lunar Rover lunar exploration vehicles. Keeping to the proportions (in the 1970s, the four Rovers used in the Apollo mission cost \$38 million), there is still a similar feeling of confrontation, using rudimentary machines, with the immensity of a territory which man had not set foot on. This impression is bolstered by a mediocre image quality (the type of video equipment being determined by the maximum admissible weight on the vehicle) and the absurd sound of the engine and the machine's movements, revealing a fragile and insignificant mechanical object, lost in a vast expanse that cannot be explored.



The Rosen Association

2012

Cyanotype encadré (détail)

Framed cyanotype (detail)

150 x 300 cm

Production Villa du Parc

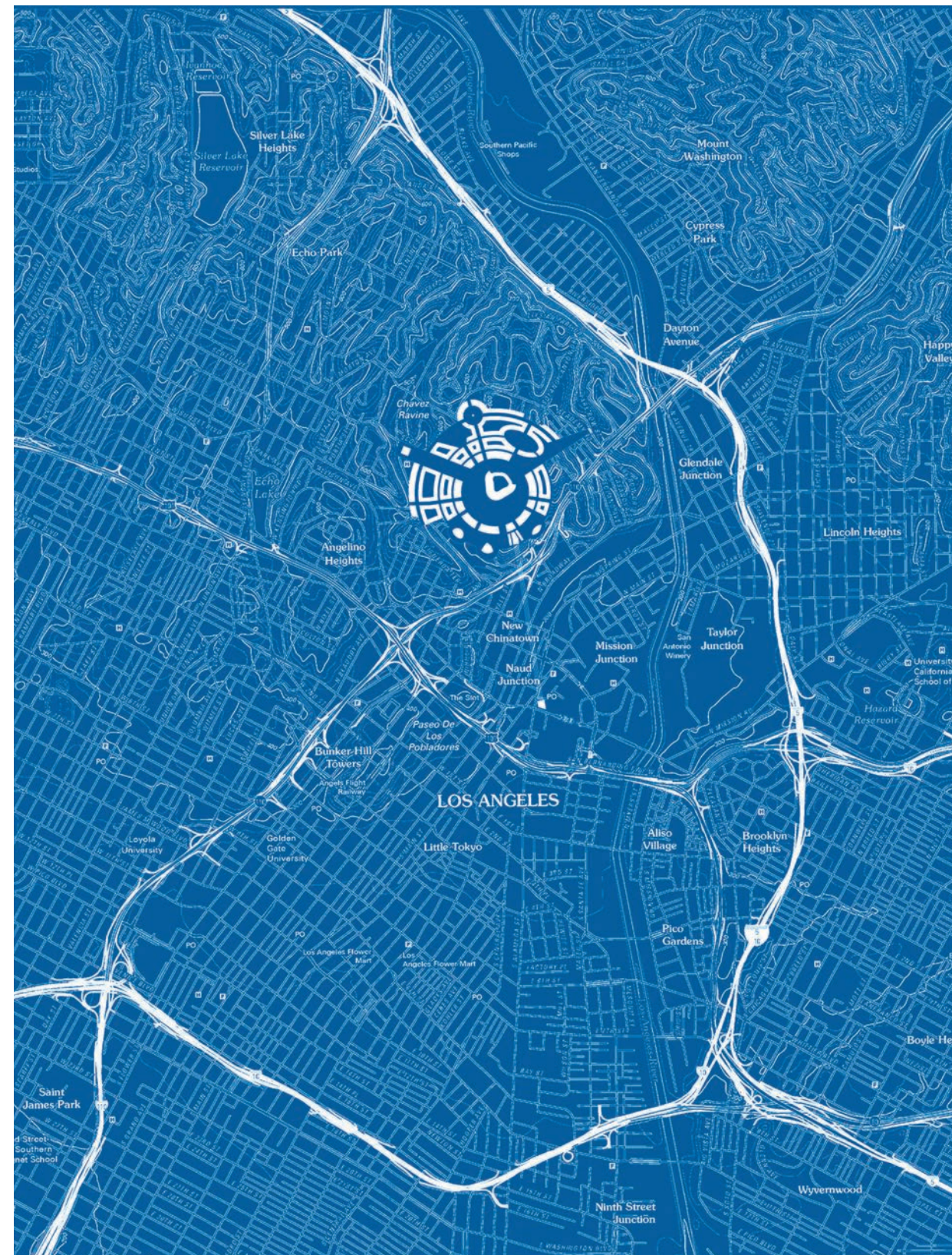
Écrit en 1968 par Philip K. Dick, le roman de science-fiction *Do androids dream of electric sheep?*

[Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques ?] décrit un monde post-apocalyptique. L'histoire prend place en Californie et dépeint une société colonisatrice en tension avec l'omniprésence d'androïdes de plus en plus semblables aux humains et qui peu à peu échappent au contrôle de ces derniers. La puissante compagnie de biotechnologies maîtresse de leur production porte le nom Rosen Association et exerce des pressions lobbyistes sur le gouvernement afin de maintenir le développement de nouveaux modèles encore plus "humains".

En demandant à Brent Martin, architecte basé à Los Angeles, de produire des plans de construction du siège et centre de recherche de la Rosen Association, Maxime Bondu positionne l'anticipation dans une réalité engagée et place l'œuvre entre document d'archive fictionnelle et projet spéculant sur la préfiguration possible d'une réalisation. Sur un scénario d'expansion établi par le duo, l'implantation du projet s'intègre à un urbanisme existant en prenant comme point de départ le Dodger Stadium de Los Angeles (le plus grand stade de baseball au monde), lui-même construit sur le territoire vacant laissé par le déracinement mouvementé de la communauté hispanique de la localité de Chavez Ravine.

Written by Philip K. Dick in 1968, the sci-fi novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?* describes a post-apocalyptic world. The story is set in California and depicts a colonizing society at odds with the ubiquity of androids looking more and more like humans, who gradually slip out of these latter's control. The powerful biotechnology company controlling their production is called the Rosen Association and exercises lobbying pressure on the government in order to maintain the development of new and even more "human" models.

By asking Brent Martin, a Los Angeles-based architect, to draw up construction plans for the Rosen Association's headquarters and research centre, Maxime Bondu places anticipation in an engaged reality and puts the work somewhere between fictional archival document and project speculating on the possible foreshadowing of a work. With a scenario of expansion established by the duo, the installation of the project is part and parcel of an existing urban plan, taking as its point of departure the Dodger Stadium in Los Angeles (the world's largest baseball stadium), itself built on a vacant lot left by the turbulent uprooting of the Hispanic community living in the Chavez Ravine locality.



2012

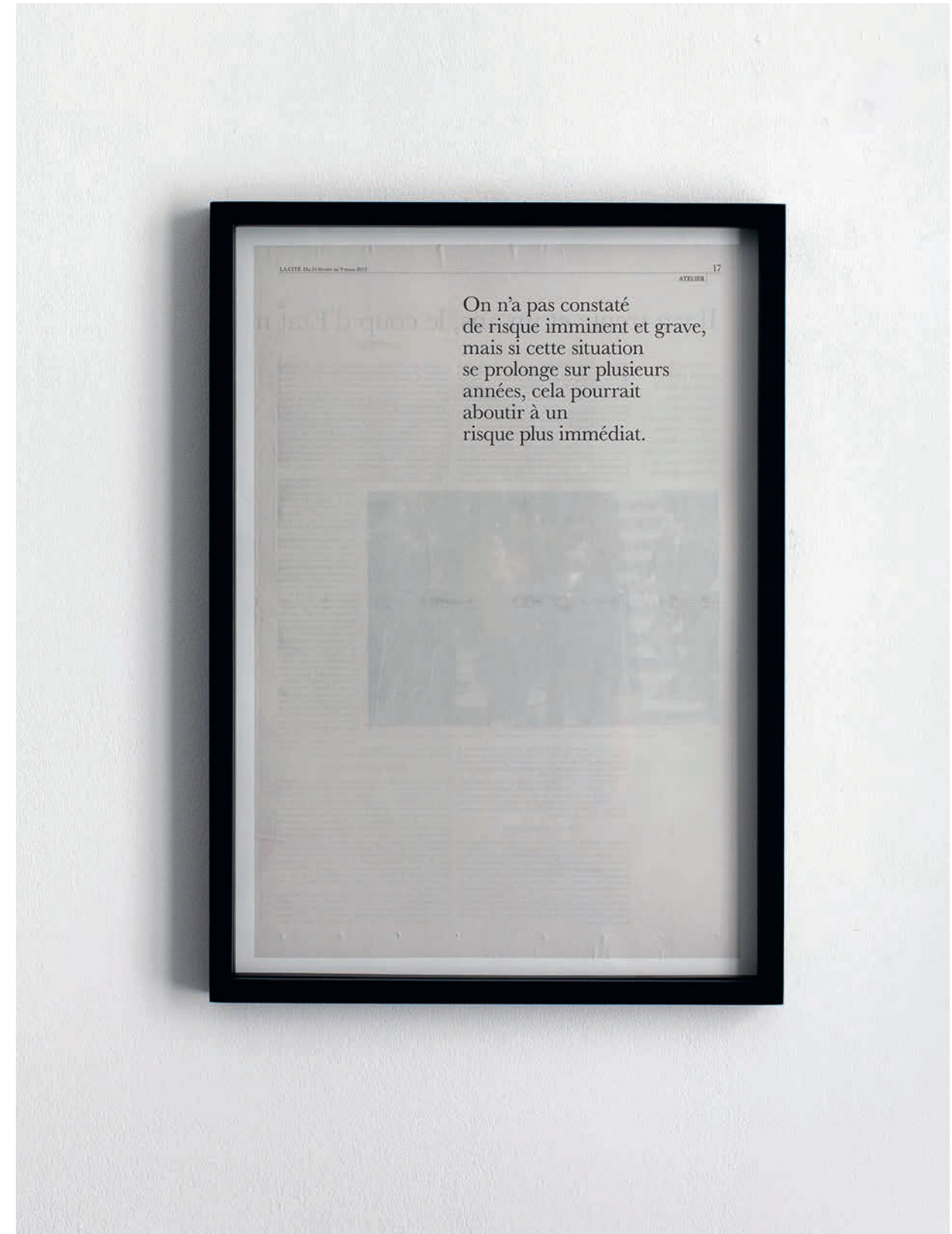
Page de journal

Newspaper page

50 x 35 cm

Proposition en réponse à une invitation du journal La Cité, bi-hebdomadaire genevois, à investir sa rubrique "atelier" qui donne carte blanche à un artiste. L'intention était d'utiliser le journal comme site et de proposer une intervention qui en exploite les spécificités. La phrase est une citation tirée d'une dépêche de l'agence de presse Reuters.

A proposal in response to an invitation from La Cité, a fortnightly Geneva paper, to use its "studio" section giving carte blanche to an artist. The intention was to use the paper as a site and propose an intervention making use of its specific characteristics. The phrase is a quotation taken from a Reuters press dispatch.



Guam

2012

Série de diapositives, projecteur (détail)

Series of slides, projector (detail)

Dimensions variables

Variable dimensions

La collection d'images de l'île de Guam offre à première vue, à travers ces paysages montagneux et désertiques sur fond d'océan, une vision heureuse et mélancolique, presque cliché. La faune, la flore, les habitants, les coutumes, les paysages idylliques, nous font presque oublier que cette île n'est pas qu'un paradis. Colonie espagnole progressivement sujette à la conversion forcée au catholicisme entre le XVII^e et le XIX^e siècle, elle est ensuite cédée aux Etats-Unis. Occupée un temps par les Japonais, elle est reprise par les Américains en 1944 et devient une base militaire en 1950.

Les images ici présentées sont extraites d'une vaste collection de diapositives acquise sur Internet, montrant l'île dans les années 70. Abimées, ces photographies ont été retouchées mais surtout remasterisées, avant d'être confiées de nouveau à leur support initial, la diapositive 24x36. Sur le film positif, les zones vierges causées par l'usure du temps ont été complétées méthodiquement, à la recherche d'une couleur et d'une texture véridiques. Situé entre la cicatrisation et le camouflage, cet acte excédant la simple restauration opère ici comme une réinvention du fragment originel dans des paysages qui ont perdu l'innocence et la spontanéité de leur exotisme originel. A l'origine souvenirs de guerre ou de vacances, ces photographies se transforment ici en réinterprétation discrète d'une imagerie idyllique ayant longtemps servi comme motif de conquête.

At first glance, the collection of pictures of the island of Guam offers, through these mountainous and desert oceanbed-scapes, a happy and melancholic vision that verges on being a cliché. The fauna, flora, inhabitants, costumes and idyllic landscapes all conspire to make us almost forget that this island is not just a paradise. As a Spanish colony gradually forced to convert to Catholicism between the 17th and 19th centuries, it was then handed to the United States. After being occupied for a while by the Japanese, it was retaken by the Americans in 1944 and became a US military base in 1950. The images on view here are taken from a huge slide collection acquired on the Internet showing the island in the 1970s. These damaged photographs have been retouched but above all remastered, before being returned to their initial medium, the 24 x 36 slide. On the positive film, the blank areas caused by time's wear and tear have been methodically completed, seeking out a true colour and texture. Coming somewhere between cicatrization and camouflage, this act, which goes beyond mere restoration, here works like a re-invention of the original fragment in landscapes that have lost the innocence and spontaneity of their original exotism. These photographs, which, at the outset, were souvenirs of war and vacations, are here turned into a discreet re-interpretation of an idyllic imagery which was long used as a motif of conquest.



Stéréotropismes

2012

Dessin encadré, édition

Framed drawing, edition

Dimensions variables

Variable dimensions

Collection Musée Jenisch, Vevey (CH)

Dans la nouvelle de Conan Doyle *L'Ecole du prieuré*, Sherlock Holmes et le docteur Watson découvrent des traces qui semblent provenir de la bicyclette de l'homme qu'ils recherchent. Holmes affirmant que le vélo s'éloignait de l'Ecole, Watson lui répond qu'il aurait également pu s'y diriger. S'ensuit une démonstration de Holmes suivant laquelle la trace de la roue arrière est la plus épaisse car le poids y est supérieur, et il serait notable qu'elle oblitère celle de la roue avant en plusieurs endroits, ce qui permettrait de déterminer la direction du vélo.

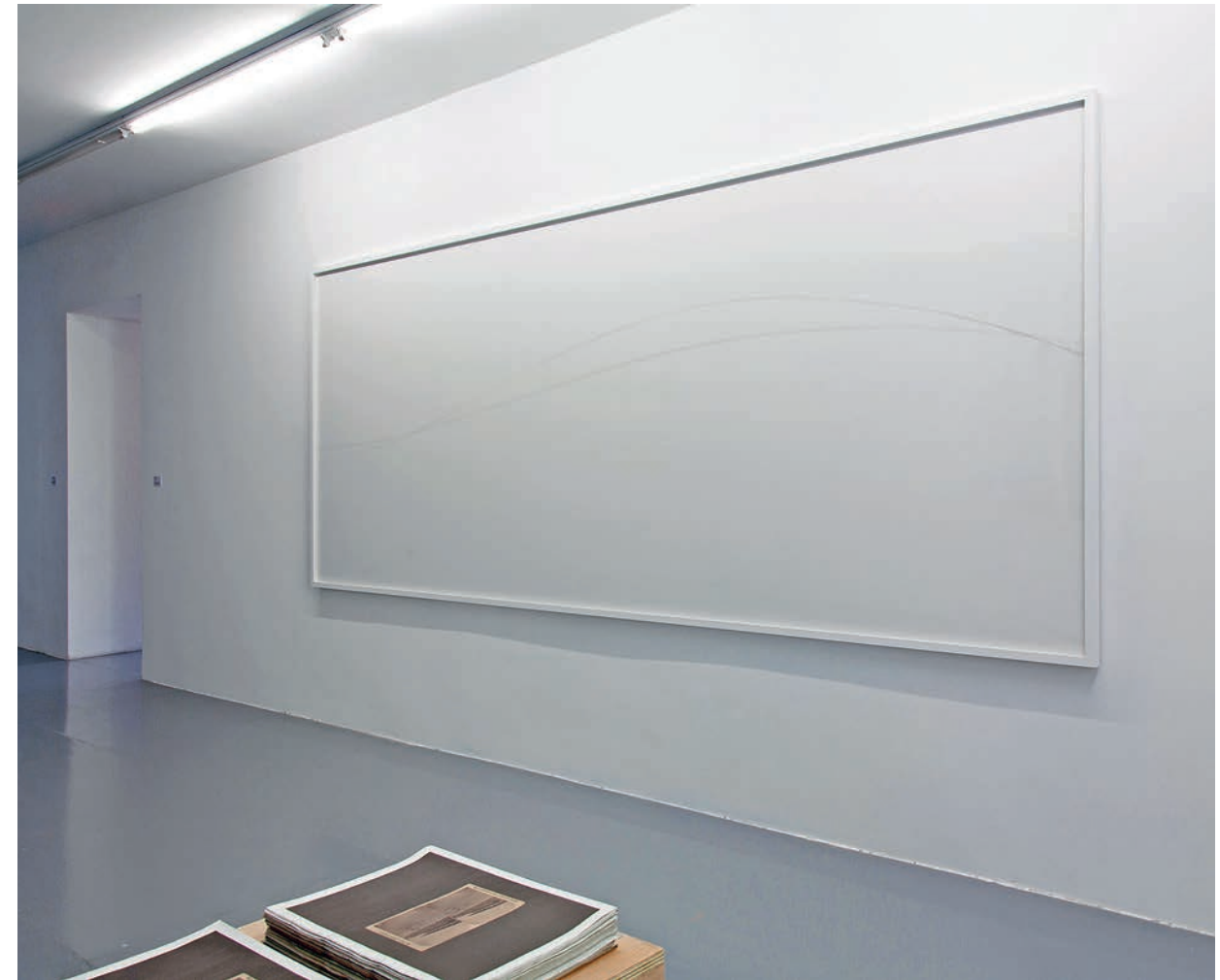
Malgré l'effet produit par l'esprit déductif de Holmes, la démonstration est fautive, car la roue arrière oblitère de toute manière la roue avant, peu importe sa direction. Mais il aura fallu attendre 1996 pour que deux mathématiciens, Konhauser et Rodriguez réfutent la conclusion du détective et proposent une méthode rigoureuse pour déterminer la direction d'une bicyclette d'après ses traces.

L'installation *Stéréotropismes* est issue de discussions avec Francesco Huber, mathématicien, dont le mémoire de recherche portait sur ce sujet. Le journal intègre également un texte d'Isaline Vuille, historienne d'art et curatrice, autour de la question de l'absence de l'artiste comme une condition "nécessaire" de l'oeuvre d'art.

In Conan Doyle's short story *The Adventure of the Priory School*, Sherlock Holmes and Dr. Watson discover tyre marks which seem to come from the bicycle of the man they are looking for. When Holmes asserts that the bicycle was moving away from the school, Watson answers that it might also have been heading towards it. There follows a demonstration by Holmes according to which the mark of the rear wheel is deeper and wider because the weight on it is greater, and it would be noticeable that it obliterates the mark left by the front wheel in several places, which would make it possible to determine the bicycle's direction.

Despite the effect produced by Holmes's deductive mind, the demonstration is false, because, come what may, the rear wheel obliterates the front wheel, whichever way the bicycle is headed. But it was not until 1996 that two mathematicians, Konhauser and Rodriguez, refuted the detective's conclusion and came up with a rigorous method for determining the direction of a bicycle based on its wheel marks.

The installation *Stéréotropismes* is the outcome of discussions with Francesco Huber, a mathematician, whose research thesis dealt with this topic. The journal also incorporates a text by Isaline Vuille, an art historian and curator, on the question of the absence of the artist as a "compulsory" condition of an artwork.



Données mouvantes pour réponse incertaine

Récemment, je recevais un faire-part : *L'ampoule de Livermore* [->] est née. Plutôt qu'une naissance, nous fêtons une recréation. Maxime Bondu, son auteur, s'est employé à fabriquer à nouveau un objet plus que centenaire, une ampoule allumée en 1901 et qui continue de briller*, toujours plus faiblement mais sans que jamais son éclat ne se tarisse, ou sinon dans des milliers d'années. La fabrication de cet objet hors-normes est antérieure à la régulation de la durée de vie des ampoules, réglementée en 1924 par une assemblée d'industriels soucieux d'assurer la pérennité de leur marché**.

La reproduction de Bondu n'est pas seulement portée par sa fascination pour un objet dont la durée de vie est quelques centaines de fois supérieures à une vie humaine – une promesse d'éternité pour son créateur. Elle est également et avant tout signifiante dans ses implications économiques. La contrepartie de la longévité exceptionnelle de l'ampoule de Livermore est une diminution progressive de l'incandescence du filament et, de fait, une consommation exponentielle d'énergie. En somme, elle incarne un objet absurde, une ineptie contraire à l'impératif de rentabilité de la production marchande. Le processus de re-fabrication lui-même incarne ce mouvement à contre-courant. Bondu a mobilisé un grand nombre de corps de métiers différents, recréant une véritable chaîne de production pour produire un objet unique, à mi-chemin d'une production artisanale et d'un objet standardisé. Mais, qui mieux que l'artiste peut s'octroyer le loisir de produire de l'irrationnel et de l'improductif, du moins ce qui est jugé comme tel d'après la logique et les impératifs économiques de la fabrication de masse.

L'ampoule, aussi banale qu'elle soit en apparence, invite ainsi à s'interroger sur l'histoire sous-jacente à sa construction et met le spectateur dans la position d'un archéologue qui tire de l'observation des objets du quotidien des sociétés anciennes les indices d'une manière de vivre, de faire et de penser. Cette posture de chercheur, Bondu l'adopte lui-même volontiers. Son travail se nourrit d'enquêtes, de compilations de sources et de méthodes qu'il emprunte à ce

* Il s'agit d'une veilleuse installée dans une caserne de pompiers de la ville de Livermore sur la côte ouest des États-Unis.

** Cette obsolescence programmée limite la durée de vie d'une ampoule à mille heures d'allumage.



* Le cyanotype est utilisé jusque dans les années 1990, notamment par les architectes, pour reproduire les plans, encore réalisés à la main à cette époque.

** Le roman écrit en 1966 est adapté pour le cinéma par Ridley Scott en 1982.

domaine. *L'ampoule de Livermore* (2012) n'est pas étrangère au principe de l'archéologie expérimentale par exemple, qui consiste à tenter de reproduire dans les conditions de l'époque un objet ou une construction afin de percer les mystères et les implications techniques, économiques, voire sociales et politiques de leur fabrication. Plus largement, c'est le propre de l'empirisme de la méthode scientifique.

Dans le projet *Rosen Association* (2012) réalisé avec l'architecte Brent Martin, l'artiste fait à nouveau œuvre de réemploi. Il utilise une technique ancienne de reprographie, le cyanotype, qui consiste à exposer à la lumière un papier recouvert d'une substance photosensible et couverte du calque de l'image à reproduire. Le tirage obtenu est d'un bleu caractéristique qui signe une époque, celle antérieure au développement de la numérisation et de l'informatique*. L'artiste s'est ainsi réapproprié cette technique tombée en désuétude pour reproduire le plan de construction livré par Brent Martin, pour le siège de la Rosen Association à Los Angeles. Un nom évocateur pour les amateurs de science-fiction puisque cette société fictive qui fabrique des androïdes au service des humains, apparaît dans le roman de Philip K. Dick *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, mieux connu sous le nom de son adaptation cinématographique *Blade Runner***.

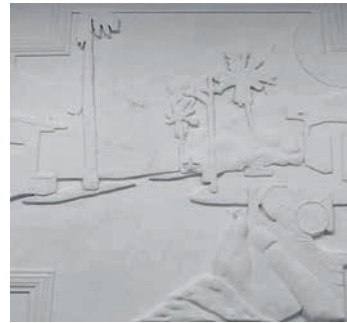
Bondu outrepassa ici les sources qu'offre le roman pour imaginer l'implantation de cette entreprise aujourd'hui. L'auteur américain ne donne aucune description physique du bâtiment de la Rosen Association, ni aucune indication historique sur sa fondation et son développement. C'est le duo qui les déduit, de manière spéculative, par une observation fine du contexte industriel actuel et de la réalité géographique de la ville de Los Angeles. L'artiste en tire une histoire fictive mais probable de la création et de l'évolution de la Rosen depuis les années 1990, support destiné à aiguiller l'architecte dans la conception du plan. La fiction de K. Dick se fraie ainsi un ancrage dans le réel. Bondu considère le roman d'anticipation comme une source valable pour une reconstitution historique, l'essentiel étant de venir faire sens par rapport à ce qu'il y avait précédemment. Il entretient volontiers une incertitude sur ce qui est de l'ordre du réel et ce qui est de l'ordre de la fiction, reprenant à son compte la polysémie du terme *histoire*, qui évoque autant une narration fictive que l'enchaînement supposé objectif des événements passés. Le plan de la Rosen pourrait être une archive de Philip K. Dick ou un projet d'implantation réel de la société. Le cyanotype de Maxime Bondu vient en tout cas combler un vide laissé par le roman.



*** Le site a beaucoup pâti des reconstitutions commanditées par Arthur John Evans qui empêchent les archéologues d'accéder aux couches inférieures.

Dans *Guam* (2012) [->], l'artiste comble d'autres vides, ceux, physiques, créés par l'usure du temps sur la surface d'une série de diapositives. Ces images, qu'il restaure numériquement, proviennent d'un ensemble de photographies, datées des années 1970, de l'île de Guam, située au large des Philippines. Ce procédé redonne une unité aux images montrant une nature belle et sauvage, tout en affirmant le caractère factice de cette vision paradisiaque de l'île qui fut en vérité le théâtre de conflits colonialistes, avant de devenir dans les années 1950 une base militaire américaine. Ce geste de restauration autoritaire n'est pas sans rappeler les prémisses de l'archéologie et une figure comme celle d'Arthur John Evans. En charge des fouilles de l'antique cité de Cnossos en Crète au début du 20e siècle, l'archéologue anglais s'est employé à reconstituer en béton certaines parties du Palais dont il a dégagé les ruines, allant jusqu'à imaginer les peintures qui le décoraient. Son approche scientifique ne s'est jamais départie de l'image fantasmée qu'il s'était forgé et qu'il a imposée aux générations postérieures***.

Cette falsification des sources qui impose une vision orientée de l'histoire est l'une des problématiques au cœur du travail de Maxime Bondu. Dans la vidéo *Rover* (2012), il équipe une voiture télécommandée d'une petite caméra et lui fait parcourir le site basaltique de « Craters of the Moon » qui, avec ses allures de paysage lunaire, a servi de lieu d'entraînement pour les astronautes des missions Apollo, au tournant des années 1970. La séquence filmée, ressemblant étrangement à celles qui ont été rapportées de l'espace, sème le doute sur la réalité des conquêtes spatiales dont la seule preuve tangible implique la médiation de l'image. En 2008, l'artiste grave dans le mur de l'espace d'exposition une scène de guerre, *La bataille de Qal'atjaffard* [→]. Ressemblant à s'y méprendre à une copie d'un bas-relief antique, la scène provient en fait d'une reconstitution virtuelle contemporaine, tirée de *Battlefield 2*. Ce type de jeu vidéo – souvent très bien documenté mais sans prétendre à l'exactitude scientifique – nourrit l'imaginaire collectif sur une période historique donnée. Maxime Bondu a bien compris le pouvoir des sources sur le savoir historique et celui de l'imaginaire sur le réel. Ses incursions dans différentes temporalités, réelles ou fictives, s'emploient à rappeler que le cours de l'histoire n'a rien de figé et qu'il se transforme sans cesse à l'aune des nouvelles interprétations qui en sont faites. L'objectivité et l'impartialité souhaitées par le chercheur sont impossibles et dans le récit historique, les hypothèses sont forcées de cohabiter avec les faits certifiés. On comprend alors que l'artiste aime tellement la littérature d'anticipation, qui ne procède finalement pas autrement : faisant acte de spéculation, dans le futur, à partir de données avérées, dans le présent. Son travail, fait de reconstructions et de simulacres, est dès lors une invitation à se saisir de cette part d'incertitude irréductible, constitutive de notre réalité.



Unstable Data for Indefinite Answer

I recently received an announcement: *The Livermore Light Bulb* [←] is born. We shall celebrate a re-creation, rather than a birth. Its author, Maxime Bondu has done his utmost to manufacture anew an object that is more than a century old, a light bulb that was lit in 1901 and still burns*, albeit less and less brightly, but without its incandescence waning, or if it does wane, it won't be for thousands of years. The manufacture of this extraordinary object preceded the regulations about the shelf-life of light bulbs, which were drawn up in 1924 by a clutch of industrialists concerned about guaranteeing the longevity of their markets.**

* This is a pilot light installed in a firemen's barracks in the city of Livermore in central California.

** The in-built obsolescence limits the shelf life of a bulb to a thousand hours.



Bondu's reproduction is not only informed by his fascination for an object whose shelf life is several hundred times longer than a human life—a promise of eternity for its creator. It is also, and above all, significant in its economic implications. The counterpart to the outstandingly long life of the Livermore bulb is a progressive reduction or lowering of the incandescence of the filament, and, as a result, an exponential energy consumption. In a word, it incarnates an absurd object, an inanity running counter to the imperative of commercial production. The process of re-manufacture itself incarnates this counter-movement. Bondu called upon a large number of different trades, re-creating nothing less than an assembly line in order to produce a unique object, half-way between an artisanal product and a standardized object. But who better than artists can enjoy the leisure of producing something irrational and unproductive, or at least something deemed so to be, based on the logic and the economic imperatives of mass production.

As banal as it seemingly is, the light bulb thus invites us to raise questions about the history underlying its construction, and puts the spectator in the position of an archaeologist who draws the clues to a way of living, acting and thinking from observing the everyday objects of ancient societies. Bondu himself readily adopts this researcher's stance. His work is fuelled by investigations, and compilations of sources and methods which he borrows from that field. *The Livermore Light Bulb* (2012) is not alien to the principle of experimental archaeology, for example, which

consists in attempting to reproduce, in the conditions of the period, an object or a construction, in order to pierce the mysteries and the technical, economic and even social and political implications of their manufacture. More broadly, this is the particular feature of the empiricism of the scientific method.

In the *Rosen Association* (2012) [→], produced with the architect Brent Martin, the artist once again resorts to re-use. He uses an old reprographic technique, the cyanotype, which consists in exposing to light a sheet of paper covered with a photo-sensitive substance and also covered with the replica of the image to be reproduced. The print obtained is of a typical blue colour which hallmarks a period, the one prior to the development of digitization and computer technology.* The artist has thus re-appropriated this technique, which had fallen into disuse, to reproduce the construction plan drawn up by Brent Martin, for the headquarters of the Rosen Association in Los Angeles. An evocative name for science-fiction lovers, because this fictitious organization, which makes androids to be used by human beings, appears in Philip K. Dick's novel *Do Androids Dream of Electric Sheep?*, better known by the name of its film adaptation, *Blade Runner***

Bondu here goes beyond the sources offered by the novel to imagine the establishment of this enterprise today. The American author gives no physical description of the Rosen Association building, nor any historical indication about its foundation and development. It is the duo who deduces them, speculatively, by means of a subtle observation of the present-day industrial context and the geographical reality of the city of Los Angeles. From this the artist derives a fictitious but probable story about the creation and growth of the Rosen organization since the 1990s, a medium designed to sharpen the architect's conception of the plan. Philip K. Dick's fiction is thus rooted in reality. Bondu regards the prescient novel as a valid source for an historical reconstruction, the essential thing being that it makes sense in relation to what there was beforehand. He is readily uncertain about what reality is and what fiction is, borrowing for his own purposes the many meanings of the term (*hi*)story, which refers as much to a fictional narrative as to the supposed objective sequence of past events. The Rosen plan might be a Philip K. Dick archive or a real project to establish society. In any event, Maxime Bondu's cyanotype fills a void left by the novel.

In *Guam* (2012) [→], the artist fills other voids, the physical ones created by time's wear and tear on the surface of a series of slides. These images, which he digitally restores, come from a set of photographs, dated in the 1970s, of the island of Guam in the middle of the Pacific Ocean. This procedure restores a unity to the images showing a wild and beautiful nature, while at the same time asserting the artificial character of this heavenly vision of the island which was in fact the theatre of colonial conflicts, before becoming a US military base in the 1950s. This gesture of authoritarian restoration calls to mind the premisses of archaeology and a figure such as that of Arthur John Evans. The English archaeologist, who was in charge of the excavations of the ancient city of Knossos in Crete at the beginning of the 20th century, recreated in concrete certain parts of the palace whose ruins he had revealed, going so far as to imagine the paintings that decorated it. His scientific approach never veered away from the fantastic image he had fashioned for himself, which he then imposed on later generations.***

This falsification of sources, which imposes a biased vision of history, is one of the issues lying at the heart of Maxime Bondu's work. In the video *Rover* (2012),

* The cyanotype was used up until the 1990s in particular by architects, to reproduce plans, which still drawn up by hand at that time.

** The novel written in 1966 was adapted for film by Ridley Scott in 1982.



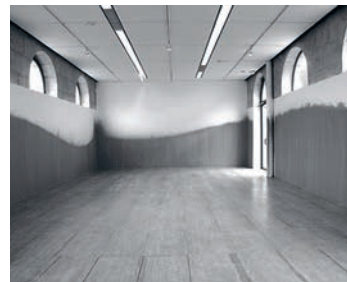
*** The site suffered a lot from the re-creations commissioned by Arthur John Evans which prevent archaeologists from having access to the lower strata.

he equips a remotely controlled vehicle with a small camera and makes it move around the basalt "Craters of the Moon" site in Idaho, which, looking as it does like a moonscape, was used as a training ground for the astronauts involved in the Apollo missions, at the beginning of the 1970s. The filmed sequence, strangely resembling those brought back from space, sows doubt about the reality of space conquests, where the sole tangible proof involves the mediation of the image. In 2008, on the wall of the exhibition venue, the artist engraved a war scene, *The Battle of Qal'atjaffard*. Resembling a copy of an ancient bas-relief, hard to tell apart from the original, the scene actually comes from a contemporary virtual reconstruction, taken from *Battlefield 2*. This type of video game—often very well documented but without claiming any scientific precision—fuels the collective imagination about a given historical period. Maxime Bondu has clearly understood the power of sources over historical knowledge and the power of imagination over reality. His forays into different time-frames, real and fictitious alike, reminds us that the course of history has nothing fixed about it, and that it is endlessly transformed by the yardstick of the new interpretations made of it. The objectivity and impartiality desired by the researcher are impossible, and, in the historical narrative, hypotheses are forced to co-exist with certified facts. So we realize that the artist really likes prescient literature, which, in the end of the day, does not proceed any differently: it involves speculation, in the future, based on confirmed data in the present. Made of reconstructions and simulacra, his work is henceforth an invitation to grasp this element of relentless uncertainty, which is part and parcel of our reality.

De l'art comme du logogriphe

« Un petit garçon observe sa mère préparer un gâteau au chocolat, sans comprendre comment les ingrédients considérés individuellement peuvent, une fois additionnés, donner lieu à un tel dessert. Cherchant à percer cette énigme, l'enfant tente de reproduire l'expérience dans sa chambre. Avec de la pâte à modeler, il façonne un cylindre, auquel il ajoute – soucieux de respecter scrupuleusement le mélange des composants – un papier découpé dans une revue. Mais l'alchimie n'opère pas comme celle de sa mère et l'objet ne subit pas la mue tant attendue. » Alibi fictif, repère biaisé d'un souvenir dont on ne sait s'il a été reconstruit de toutes pièces par l'artiste, l'anecdote aura fourni le prétexte d'une œuvre. Revisitant, sur le mode de l'autobiographie, le passage intrigant d'un état de matière à un autre et la frustration née de l'impossibilité de susciter soi-même le phénomène, *Le Gâteau* est érigé par Gaël Grivet en œuvre *princeps*, en amorce possible des dispositifs capables de rendre la transformation effective que l'artiste s'ingénie à mettre en œuvre. Par leur entremise les formes prennent corps, par eux la magie s'opère. Mais on ne saurait les envisager sans la narration qui les accompagne et que l'artiste français, établi à Genève, tisse en arrière-plan.

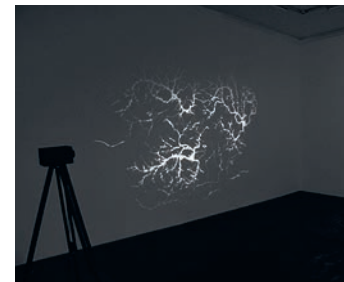
Qu'il s'agisse d'un projecteur de diapositives (*Sans-titre (Menlo Park)*), d'un appareil photographique (*Safari*), d'un arroseur automatique (*Centre de paysage*) [→] ou d'une bicyclette (*Stéréotropismes*), les mécanismes logés au cœur des travaux de Gaël Grivet constituent non seulement les vecteurs de l'œuvre, mais en sont aussi les agents. Dans un double hommage au fameux arroseur à peinture de Gaston Lagaffe (t. III, 40) et au dripping de Jackson Pollock, *Centre de paysage* met ainsi en scène un arroseur automatique aspergeant de peinture verte les parois d'exposition. A la manière d'un long plan séquence, le dispositif macule par vagues le blanc des murs, son geste se substituant à celui l'artiste. La recontextualisation de l'outil de jardinage dans un centre d'art, son appropriation comme l'instrument du peintre et la substitution de la peinture à l'eau d'arrosage sont autant d'éléments participant d'une mise en scène poétique et ludique du processus de création. La proposition repose alors sur un syllogisme : si l'arroseur automatique donne corps à la nature qu'il fait croître, comme l'artiste à sa peinture, alors l'arroseur automa-



* John Dewey, *L'art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010 (1934), p. 441.

** Marcel Duchamp, *Le processus créatif*, Paris, L'Echoppe, 1987, n.p.

*** John Dewey, cit. p. 443. Nous soulignons.



tique est un artiste. Pour autant, l'expérience esthétique ne saurait aboutir sans son appropriation symbolique par le spectateur associant, de manière immédiate, la couleur verte giclée contre les parois à la notion de paysage. Éprouver une œuvre en tant que fait artistique n'est ainsi rendu possible que par l'assimilation des symboles et le vécu qui lui sont associés. « Car si toute expérience s'enracine dans l'interaction de la créature vivante avec son environnement, elle ne devient consciente et ne forme la matière d'une perception que quand elle se charge de significations dérivées d'expériences antérieures ».* De manière particulièrement significative, cette œuvre de Grivet illustre le constat de John Dewey (1859 – 1952), pour qui l'expérience esthétique réside dans cette interface entre nature et culture (dans ce cas la transposition de l'outil de jardinage en outil de création, ou l'assimilation de la peinture verte au gazon). « Somme toute » disait déjà Marcel Duchamp, « l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif ».** Dans le travail de Gaël Grivet, le spectateur joue donc un rôle clé, en ce qu'il participe de l'expérience que le dispositif génère, mais surtout qu'il se l'approprie, par l'imagination.

Cette composante non palpable, que l'on assimile volontiers au « hors champ » cinématographique, joue un rôle des plus significatifs dans *Stéréotropismes*, qui présente sur une bande de papier de 3,50 m de long un dessin elliptique, tracé au sol par l'artiste à bicyclette. La pièce renvoie à la tentative néo-dada que John Cage et Robert Rauschenberg avaient lancée avec *Automobile Tire Print* en 1953, devant le Fulton Street Studio à New York : dans une forme précoce de street art, les deux artistes avaient imaginé produire une empreinte sur une bande de papier, par le passage d'une Ford A, le pneu encre de peinture noire. Le « dessin » de Gaël Grivet rappelle cette expérience par son aspect cinématique. Mais à la différence de ses pairs, l'artiste tisse un récit autour son œuvre, lui présente çà et là des miroirs, qui renvoient autant à l'*Ecole du prieuré* de Sherlock Holmes qu'aux recherches sur la trajectoire des roues de vélo menées par un comparse mathématicien. La nouvelle de Conan Doyle met en scène le célèbre détective cherchant, à partir du sillage de roues de vélo laissé dans la boue, à déduire la direction prise par le prétendu coupable. Peu importe qu'il ait été démontré par la suite que ce récit n'était pas plausible. La part de doute et d'inconnu laissée par la « problématique de la trace de vélo » est bien celle ayant déclenché l'imagination du détective. *Stéréotropismes* place ainsi le spectateur dans le rôle d'un nouveau Sherlock Holmes, l'invitant à s'approprier l'image pour se la re-raconter. Car « à la différence de la machine, l'œuvre d'art ne résulte pas seulement de l'imagination, elle opère au plan de l'imagination, et non à celui des existences physiques ».** De la genèse de l'œuvre à son exposition, plusieurs niveaux d'inspiration, de « hors champ » jalonnent et conditionnent donc son développement. Il en est ainsi de *La marche possible des courants* [←], qui doit sa complétude à trois niveaux d'inspiration ou d'expérience successifs. La figure du Nobel de médecine Santiago Ramon y Cajal (1852 – 1934) d'abord, par l'exhumation de ses dessins de cellules nerveuses. L'artiste ensuite, récupérant ce terreau d'images – vestige du désir inassouvi de figuration de la pensée – pour le scénariser en un « collage » rythmé. Les dessins sont, tour à tour, projetés en négatif au millième de seconde via des appareils conçus par l'artiste suggérant la captation de l'image autant que sa diffusion. Le spectateur enfin qui, dans une ultime étape éprouvera la pièce en se déplaçant immergé dans une vision fictive de la mécanique mentale.

Puiser dans les interstices du passé, revisiter les images de l’Histoire pour en tramer un récit nouveau, pointer la part d’aléatoire de l’anecdote et s’y glisser, l’approche que préconise Gaël Grivet est celle d’un chercheur d’art, convaincu que celui-ci réside dans chaque pan de l’histoire humaine, des tréfonds blindés des abris anti-atomiques (les cyanotypes de *Bleu dilemme*) aux tentatives échouées de saut en parachute par François Reichelt (-14 cm). Le substrat d’inspiration de l’artiste oscille ainsi entre les inventions rêvées non abouties (l’expérience funeste de Reichelt ; la reconstitution ratée du gâteau au chocolat) et la magie redécouverte de certaines expériences passées : les cyanotypes dans *Bleu dilemme* ou les dessins d’un neuroscientifique du début du XX^e siècle dans *La marche possible des courants*. Or si chacun de ces dispositifs renvoie, parfois jusqu’à la tautologie (*Sans titre (Menlo Park)*), à un mode de production de l’image *ante litteram* (aux deux œuvres précitées, il faut ajouter *Safari* ou *Centre de paysage*), ceux-ci constituent aussi la matière d’une narration formée de collages ou de télescopes subjectifs et fertiles. C’est ici, dans l’interstice fragile distinguant les lois de la physique et leur application par l’être humain, que l’art se crée. Comme si ces moments de flottement pouvaient refléter, mieux qu’aucun autre, la part de création inhérente à l’homme, comme si ce miroir de nos contradictions se faisait, à cet endroit précisément, celui d’un œuvre en devenir. Des processus créatifs autonomes qu’il envisage, Grivet ne conçoit l’existence qu’au contact du spectateur, dans une appropriation symbolique s’accomplissant par l’expérience proposée. L’œuvre n’a alors de cesse que de porter une réflexion sur notre assimilation de l’image, son appropriation par l’expérience et le récit fictionnel que celle-ci aura déclenché.

Art as Logogriph

“A little boy watches his mother making a chocolate cake, without understanding how the ingredients, taken one by one, can, once all put together, produce such a dessert. Trying to get to the bottom of this enigma the boy tries to reproduce the experience in his bedroom. With plasticine, he makes a cylinder, to which—careful to painstakingly respect the mixture of the ingredients—he adds a piece of paper cut out from a magazine. But the alchemy does not work like his mother’s and the object does not undergo the same eagerly expected transformation.”

As a fictitious alibi, and the biased reference of a memory suspected of having been reconstructed from scratch by the artist, the anecdote provides the pretext for a work. In revisiting, autobiography-like, the intriguing shift from one state of matter to another, and the frustration resulting from the impossibility of giving rise to the phenomenon oneself, *Le Gâteau [The Cake]* is erected by Gaël Grivet into a *princeps* or foremost work of arrangements capable of making the effective transformation, which he endeavours to apply. Through their intervention, the forms take shape, and the magic is worked by them. But we could not imagine them without the narrative accompanying them, which the Geneva-based French artist weaves in the background.



Whether a slide projector is involved (*Sans-titre/Untitled (Menlo Park)*), or a camera (*Safari*), or an automatic sprinkler (*Centre de paysage [Centre of Landscape]*) [←], or a bicycle (*Stéréotropismes*), the mechanisms housed at the heart of Gaël Grivet’s works are not only the vector of the oeuvre, but also its agents. In a two-fold tribute to Gaston Lagaffe’s paint sprinkler (vol. III, p. 40) and Jackson Pollock’s drip paintings, *Centre de Paysage* thus presents an automatic sprinkler spraying the exhibition walls with green paint. Like a long sequence shot, the system spatters the white of the walls in waves, with its gesture standing in for the artist’s. The recontextualization of the gardening tool in an art centre, its appropriation as a painter’s instrument, and the replacement of water by paint are all elements taking part in a poetic and playful *mise en scène* of the creative process. So the proposal is based on a syllogism: if the automatic sprinkler lends substance to the nature which it causes to grow, like the artist to his painting, then the automatic sprinkler is an artist. Yet the aesthetic experience cannot culminate without its symbolic

appropriation by the spectator associating, in an immediate way, the green colour squirted on the walls with the notion of landscape. Experiencing a work as an artistic fact is thus only made possible by the assimilation of symbols and the thing lived, which are associated with it. “For if all experience is rooted in the interaction of the living creature with its environment, it only becomes conscious and forms the stuff of a perception when it is filled with meanings deriving from previous experiences”.* In a particularly significant way, this Grivet work illustrates John Dewey’s (1859-1952) statement, for whom the aesthetic experience resides in this interface between nature and culture (in this case the transposition of the gardening tool into a creative tool, or the assimilation of the green paint with the lawn). “When all is said and done”, said Marcel Duchamp a while ago, “the artist is not alone in accomplishing the act of creation because the spectator establishes the contact between the work and the outside world by deciphering and interpreting its deep-seated qualifications and thereby adds his own contribution to the creative process”.** In Gaël Grivet’s work, spectators thus play a key role, inasmuch as they take part in the experience that this arrangement gives rise to, but above all because they appropriate it, by their imagination.

This intangible component, which is readily likened to the “off-screen” in film, plays an extremely significant part in *Stéréotropismes*, which presents, on a strip of paper 3.5 metres [11 feet] long, an elliptical drawing made on the floor by the artist on a bicycle. The piece refers to the neo-Dada attempt which John Cage and Robert Rauschenberg launched with *Automobile Tire Print* in 1953, in front of the Fulton Street Studio in New York: in an early form of Street Art, the two artists had imagined producing an imprint on a strip of paper, made by the passage of a Ford A, with the tire inked with black paint. Gaël Grivet’s “drawing” calls that experience to mind because of its kinetic aspect. But unlike his peers, the artist weaves a tale around his work, presents it here and there with mirrors, which refer as much to Sherlock Holmes’s *Priory School* as to the research on the trajectory of bicycle wheels carried out by a mathematician sidekick. Conan Doyle’s novella presents the famous detective trying to deduce the direction taken by the presumed guilty party, based on the tracks of bicycle wheels left in the mud. It matters little that it was subsequently shown that this narrative was not plausible. The share of doubt and the unknown left by the “issue of the bicycle track” is indeed that which triggered the detective’s imagination. *Stéréotropismes* thus puts the spectator in the role of a new Sherlock Holmes, inviting him to appropriate the image in order to re-recount it for him. Because “unlike the machine, the work of art does not result solely from the imagination, it operates *on the plane* of the imagination, and not on the plane of physical existences”*** From the work’s genesis to its exhibition, several levels of inspiration and “off-screen” stake out and thus condition its development. This is how it is with *La marche possible des courants*, which owes its completeness to three successive levels of inspiration and experience. The figure of the Nobel Laureate for medicine, Santiago Ramon y Cajal (1852-1934), first of all, by the unearthing of his drawings of nerve cells. Then the artist, retrieving this loam of images—a vestige of the insatiable desire for figuration of thought—in order to tell its story as a rhythmic “collage”. Turn by turn, the drawings are projected in the negative by way of graphoscopes (devices consisting of a flashlight periodically projecting images in thousandths of seconds) suggesting the capturing of the image as much as its diffusion. Last of all, the spectator who, in a final stage, will experience the piece by moving immersed in a fictitious vision of mental mechanics.

* John Dewey, *L'Art comme expérience* [*Art as Experience*], Paris, Gallimard, 2010 (1934), p. 441

** Marcel Duchamp, *Le processus créatif* [*The creative process*], Paris, L'Echoppe, 1987, unpaginated

*** John Dewey, op. cit. p. 443. Italics ours.



Drawing from the interstices of the past, revisiting images of History to tell a new story, pinpointing the random share of the anecdote and slipping into it, the approach advocated by Gaël Grivet is that of an art researcher convinced that this latter resides in each swathe of human history from the armoured depths of atomic shelters (the cyanotypes of *Bleu dilemme* [←]) to François Reichelt’s failed parachute jumps (-14 cm). The artist’s underlay of inspiration thus wavers between dreamed-of unfinished inventions (Reichelt’s fateful experience; the failed recreation of the chocolate cake) and the rediscovered magic of certain past experience: the cyanotypes in *Bleu dilemme* or the early 20th century drawings of a neuro-scientist in *La marche possible des courants*. Now if each of these arrangements refers, sometimes to the point of tautology (*Sans titre (Menlo Park)*), to an *ante litteram* method of image production (to the two afore-mentioned works, we should add *Safari* and *Centre de paysage*), these also form the stuff of a narrative made up of collages and subjective and fertile overlaps. It is here, in the fragile interstice singling out the laws of physics and their application by human beings, that art is created. As if these floating moments might reflect, better than anything else, the share of creation inherent to man, as if this mirror of our contradictions became, in this place precisely, the mirror of a work in the offing. In the autonomous creative processes which Grivet imagines, he only envisages their existence in contact with the spectator, in a symbolic appropriation achieved by the experience proposed. The work is thus forever conveying a line of thinking about our assimilation of the image, its appropriation by experience, and the fictional narrative that this latter has triggered.

Maxime Bondu

*1985, Tournan-en-Brie (F)
Vit et travaille à Gaillard (F) / Lives and works in Gaillard (F)
www.maximebondu.com

EXPOSITIONS PERSONNELLES

SOLO EXHIBITIONS

2012
5 *MARS 1985*, Galerie Joseph Tang, Paris

2010
Tales of the South Pacific, Stargazer, Genève/ Geneva (CH)

EXPOSITIONS COLLECTIVES

GROUP EXHIBITIONS

2012
Superamas, CAN Neuchâtel (CH)
Intervention dans le cadre d'*Electroshield, projet/ réplique*, Galerie melanieRio, Biennale de Belleville, Paris

Données insuffisantes pour réponse significative, cur. Emile Ouroumov, Villa du Parc, Annemasse (F)
Twentieth to Twentieth, End Of Century, New-York
Paper Jam #2, exposition itinérante/itinerant exhibition, cur. Charlotte Seidel, Emile Ouroumov
Plus de croissance: un capitalisme idéal..., Centre d'art contemporain de La Ferme du Buisson, Noisiel (F)

The Material Feat, Le Labo, en collaboration avec le / in collaboration with the CIRVA, Genève/ Geneva (CH)

2011

Elephantiasis, Standard-Deluxe, Lausanne (CH)
Première Chronique : Les déposés, Monstrare, Duplex, Genève/ Geneva (CH)
Commande de la ville de Genève pour une oeuvre éphémère dans l'espace public/Public commission for an outside work, Parc des Bastions, Genève/ Geneva (CH)
Tire-toi une bûche, La Générale en Manufacture, Paris

2010

Exposition de Noël, Le Magasin, Grenoble (F)
RELATIVES, Villa Cameline, Nice (F)
TRANSLATION, Monstrare, galerie Ruines, Genève/ Geneva (CH)
Intervention pérenne, parc de sculpture urbain/ Perennial intervention in a sculpture parc, 40m cube, Rennes (F)
Space Between, Monstrare, CAB, Grenoble (F)
Left Behind, Sans titre 2006, galerie DMA, Rennes (F)

2009

-*Rama*, Monstrare, Brest, (F)

2008

court-circuit, Monstrare, Brest (F)
MySpace, Beaux-Arts de Rennes (F)

2007

MONSTRARE, galerie Keravel, Brest (F)

COLLECTIONS PUBLIQUES

mudac, Lausanne (CH)

COMMISSARIAT

CURATORIAL

2011
Première Chronique, les déposés, Monstrare, Duplex, Genève/ Geneva (CH)

2010

TRANSLATION, Monstrare, galerie Ruines, Genève/ Geneva (CH)

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHY

Catalogue de l'exposition/of the exhibition *Données insuffisantes pour réponse significative*, Villa du Parc, Annemasse (F), décembre/December 2012

The Material Feat, Le Labo en collaboration avec le/in collaboration with CIRVA, 2011

Daté.es, article sur/on *Les Dépossédés*, Genève/

Geneva, juillet/July 2011

Premier Fanzine, Genève (CH), 2011

Catalogue de l'exposition/of the exhibition *Relatives*, Nice (F), 2012

Édition des Diplômés des Ecoles de Bretagne/Édition on the alumni of Brittany art schools (F), 2009

Catalogue de l'exposition/of the exhibition *MySpace*, Beaux-Arts de Rennes (F), 2008

RÉSIDENCES

RESIDENCIES

2011

Résidence de production au/Production residency at Cirva, Centre International de Recherche en Verrerie d'Art, Marseille (F)

2010

Résidence de création/Residency at Arteles, Hameenkyrö (F)

FORMATION

EDUCATION

2009

DNSEP avec félicitations du jury à/with congratulations from the jury at l'Ecole Supérieure d'Art de Brest (F)

Gaël Grivet

*1978, Versailles (F)
Vit et travaille à Genève (CH) / Lives and works in Geneva (CH)
www.gaelgrivet.com

EXPOSITIONS PERSONNELLES

SOLO EXHIBITIONS

2012

Nomad Project, cur. Alain Jenzer, Berne/Bern (CH)
Stéréotropismes, Espace Labo, Genève/ Geneva (CH)
Cellar window, Ribordy Contemporary, Genève/ Geneva (CH)

2010

Centre de Paysage, Halle Nord - Art en île, Genève/ Geneva (CH)

Zythum, Le Bon Accueil, Rennes (F)

2009

Bleu Dilemme, Galerie Stargazer, Genève/ Geneva (CH)

2008

Végétatif, Piano Nobile, Genève/ Geneva (CH)
Phrance, Centre Culturel Colombier, Rennes (F)

2007

Phrance, Espace Kugler, Genève/ Geneva (CH)
Mille, Milkshake Agency, Genève/ Geneva (CH)

2006

Brouillard, Le Village, Bazouges-La-Pérouse (F)

2005

Paradisiac, Galerie Artem, Quimper (F)

EXPOSITIONS COLLECTIVES

GROUP EXHIBITIONS

2012

Données insuffisantes pour réponse significative, cur. Emile Ouroumov, Villa du Parc, Annemasse (F)
Books unfolded, Studio visits, Berlin (D)
Supermarket, Independent art fair, Stockholm (SW)
Où donc, et quand?, Centre d'art de l'Yonne,Tanlay (F)
Paper Jam #2, exposition itinérante/itinerant exhibition, cur. Charlotte Seidel, Emile Ouroumov

2011

Espace temporaire, Genève/ Geneva (CH)
MAC 2011, Le Vélodrome, Genève/ Geneva (CH)
Bourses, Centre d'art contemporain, Genève/ Geneva (CH) (Lauréat/Laureate)
Première Chronique : Les déposés, Duplex, Genève/ Geneva (CH)

2010

Silkscreen Workshop, Agent double, Genève/ Geneva (CH)
Trnslation, Espace Ruine, Genève/ Geneva (CH)

2009

Swiss art awards, Bâle/Basel (CH)

2008

Genève, artistes et créateurs d'aujourd'hui, Bourses Lissignol, Chevalier et Galland, Centre d'Art contemporain, Genève/ Geneva (CH)

2006

Les vrais durs ne dansent pas, cur. Eric Corne, Villa Dutoit, Genève/ Geneva (CH)
Fais pas ci, fais pas ça, cur. Jean-Paul Felley / Olivier Kaeser, Salle Crosnier, Palais de l'Athénée, Genève/ Geneva (CH)

2005

eDs Cut Climax, galerie Ipso Facto, espace Delrue, Nantes (F)

Affinités, Le pavé dans la mare, Besançon, Salines d'Arc et Senans (F)
Média-réalité, cur. Patricia Nydegger, Palais de l'Athénée, Genève/ Geneva (CH)

COMMANDES PUBLIQUES

PUBLIC COMMISSIONS

Pinch, Ville de Genève/ Geneva (CH).
Projet lauréat non-réalisé/ Unrealised laureate project, 2006
Gone With The Wind, Ville de Chêne-Bougeries (CH), 2005

COLLECTIONS PUBLIQUES

PUBLIC COLLECTIONS

FMAC, Fonds d'art contemporain de la ville de Genève/ Geneva (CH)
FCAC, Fonds cantonal d'art contemporain, Genève/ Geneva (CH)
Musée Jenisch, Vevey (CH)
Frac Franche-Comté (F)

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHY

Catalogues

Données insuffisantes pour réponse significative, Villa du Parc, Annemasse (F), décembre/December 2012
Espace temporaire, Ed. ET. 2011
Passage des Grottes, Esba Genève, 2007, texte de/ by Pascal Amphoux.
Chêne-Bougeries, Esba Genève, 2007.
Les vrais durs ne dansent pas, Esba Genève, 2006.
Affinités, Le Pavé Dans La Mare, Besançon, 2005.
Paradisiac, Galerie Artem, Quimper. Texte de/text by Aurely Noury.

Articles

La Cité, n° 14, Jérôme David, mars/March 2012
Daté.es, article sur/on *Les Dépossédés*, Genève/ Geneva, juillet/July 2011
Accrochages, entretien avec Katerine Friedli, mars/ March 2010

Le Phare, journal du Centre Culturel Suisse, Paris, texte de/text by Olivier Kaeser, janvier/January 2010
Journal d'Attitudes, mai/May 2006.

Divers/Various

La Cité, n° 13, février/February 2012 (intervention)
Premier Fanzine, Collectif Monstrare. 2011
Patterns d'hésitations, texte de/text by Carla Demierre, exposition/exhibition *Zythum*, 2010.
Voyage sur les mains, Nikolas Fouré. Ed. Zédélé 2011 (texte sur l'oeuvre/text on the work)
Nuit. Laurent Grivet, Ed. Lendroit, 2011 (texte sur l'oeuvre/text on the work)
Phrance, Edition SMLXL, Centre Culturel Colombier, 2007 (poster)
Revue *Tissu* n°3, février/February 2006. (intervention)
Revue *Inox* 1, 2, 3 : co-directeur de publication, Collectif Petit Ecart, 2004-2007
Ikhéa@services, Jean-Baptiste Farkas, Edition Zédélé 2006 (intervention)

BOURSES

FELLOWSHIPS

Bourse Lissignol, Chevalier et Galland Arts Plastiques 2011, Genève/ Geneva (CH)
Bourse pour les ateliers de la ville de Genève/ Fellowship for artists' studios from the city of Geneva, 2007 - 2009

FORMATION

EDUCATION

2006

Diplôme/Diploma Post-grade Art-Lieu-Paysage, Ecole Supérieure des Beaux-Arts de Genève/ Geneva (CH)

2004

Diplôme National Supérieur d'Expression Plastique (DNSEP)/Fine arts diploma, Ecole Régionale des Beaux-Arts de Cornouailles, Quimper (F)

Impressum

Cette publication accompagne l'exposition
Données insuffisantes pour réponse significative
(Maxime Bondu et Gaël Grivet)
Commissaire de l'exposition : Emile Ouroumov
Villa du Parc, Annemasse, du 15 septembre au
10 novembre 2012

This publication coincides with the exhibition
Insufficient Data for Meaningful Answer
(Maxime Bondu and Gaël Grivet)
Curator of the exhibition : Emile Ouroumov
Villa du Parc, Annemasse, 15 September -
10 November 2012

Catalogue

Editeur

Publisher
-
Villa du Parc, centre d'art contemporain
Parc Montessuit - 12, rue de Genève
74100 Annemasse
France
www.villaduparc.org

Conception éditoriale

Editors
-
Maxime Bondu, Gaël Grivet, Emile Ouroumov

Photographies

Photographs
-
Emile Ouroumov
sauf/except:
p. 1, Maxime Bondu [Guam, 2012]
pp. 43, 47, 51-53, 54 (haut/up), Maxime Bondu
pp. 38, 39, 56-61, Gaël Grivet

Notices

Short texts
-
© Bénédicte le Pimpec: p. 12
© Maxime Bondu, Emile Ouroumov: pp. 16, 42, 46
© Emile Ouroumov: pp. 20, 26-29, 30, 34, 40
© Gaël Grivet: pp. 14, 18, 22, 32, 36, 44, 48

Traductions

Translations
-
Simon Pleasance
Hannah Entwisle (*Sans-titre (EVA)* et/and *L'escalier*)

Relectures

Proofreading
-
Céline Bertin
Christine le Pimpec

Photogravure

Photoengraving
-
Avec l'aide de / with the support of:
RS Solutions SA, Carouge (Genève)

Impression

Printing
-
Achevé d'imprimer par Pulsio Sarl
en février 2012. Imprimé en UE
This publication was printed by Pulsio Sarl
in February 2012. Printed in EU

Tirage

Print run
-
500

ISBN

978-2-9543258-1-1

Dépôt légal

Copyright registration
-
Mars/March 2013

Tous droits réservés

All rights reserved

L'exposition

The exhibition

Equipe de la Villa du Parc

Villa du Parc team
-
Garance Chabert : direction
Michel Delajoud : médiation, régie
Isa Meunier-Fleury : édition et communication
Caroline Janin : médiation et secrétariat
Romuald Masset : professeur relais

Le centre d'art est soutenu par:

The art centre is supported by:
-
Ville d'Annemasse
Région Rhône-Alpes
Odoc/Département de Haute-Savoie
Ministère de la culture et de la communication / DRAC
Rhône-Alpes

Le centre d'art est membre de:

The art centre is a member of:
-
Association française de développement des centres
d'art / dca
Réseau d'échange départemental pour l'art
contemporain
Réseau genève-artcontemporain

Remerciements

Acknowledgements
-
Hanna Alkema
Céline Bertin
Curzio Bossi (BTZ Electronique)
Vincent Champendal (Vimi-Néon)
Laurence Descartes
Hannah Entwisle
Florian Freidig & Delphine Jaouen
Julie Enckell Julliard
Hans-Peter Kneuss (Glass Technology)
Bénédicte le Pimpec
Christine le Pimpec
Aurélien Menaldo
Magalie Meunier
Valérie Mavridorakis
Simon Pleasance
Roland Süß (RS Solutions SA)
L'équipe de la Villa du Parc

L'exposition bénéficie du soutien de:

The exhibition is produced with the support of:
-
Fonds d'art contemporain de la Ville de Genève (FMAC)
Pro Helvetia, Fondation suisse pour la culture