

FOKUS

Juliette Bonneviot

Wirksame Substanzen

Chloe Stead

„Das Plastik ist weniger eine Substanz als vielmehr die Idee ihrer endlosen Umwandlung“, schrieb Roland Barthes 1957 in seinen *Mythen des Alltags*. „Es ist, wie sein gewöhnlicher Name anzeigt, die sichtbar gemachte Allgegenwart. Und gerade darin ist es ein wunderbarer Stoff: Das Wunder ist allemal eine plötzliche Konvertierung der Natur.“ Die fast schon religiöse Ehrfurcht, die in dieser Passage zum Ausdruck kommt, wirkt angesichts der ganz realen Umweltprobleme unserer Zeit ein wenig befremdlich. Man denke nur an den Pazifischen Müllstrudel, eine Ansammlung von Plastikabfällen im nördlichen Pazifik mit einer geschätzten Größe, die der Fläche von Texas entspricht; oder den Umstand, dass eine normale Plastikwasserflasche 450 Jahre braucht, um zu verrotten.

Es ist diese Form der „Plastizität“ – zwischen Natur und Künstlichkeit, Beständigkeit und Entsorgung –, die Juliette Bonneviot in ihren Skulpturen erkundet. Für ihre Einzelausstellung *Minimal Jeune Fille* (2014) in der Londoner Wilkinson Gallery präsentierte die in Frankreich geborene und in Berlin lebende Künstlerin eine Serie von Skulpturen, die Materialien wie Holz oder Stahl mit den Kunststoffen PET (Polyethylenterephthalat) und HDPE (High-Density-Polyethylen) kombinieren. Die „Jeune Fille“ (das junge

Mädchen, das „Junge-Mädchen“) im Ausstellungstitel ist die Adaption einer Figur aus dem theoretischen Traktat *Premiers matériaux pour une théorie de la Jeune-Fille* (1999; dt. *Grundbausteine einer Theorie des Junge-Mädchens*, 2009) des radikalen französischen Politkollektivs Tiqqun. Das „Junge-Mädchen“ ist in diesem Pamphlet eine Figur, die sich durch ihren Konsum ausdrückt – und damit vollständig zum Produkt der Konsumgesellschaft wird, zu einem mustergültigen Mitglied der Gesellschaft. Und so zeichnen sich auch in Bonneviots Arrangement aus Alltagsgegenständen, Kunststoffen und menschenähnlichen Figuren die Konturen einer völlig auf Konsum erpichten Frau ab, auch wenn diese sich ebenso sehr um die Auswirkungen Gedanken macht, die ihre Einkäufe auf die Umwelt haben, wie sie sich bewusst ist, wie untrennbar sie selbst mit den erworbenen Waren verbunden ist.

Da wäre etwa die Skulptur *Minimal Jeune Fille, Kitchen Worktop* (2013), bestehend aus einer zwei Meter langen, flach an die Wand gehängten hölzernen Arbeitsplatte. Auf der Platte befinden sich ein kleines Plastikgefäß aus HDPE und eine hölzerne Bürste, beides fixiert von einer zerknüllten Platte aus durchsichtigem PET. Bei *Minimal Jeune Fille / display* (2013) dagegen ist ein Glasgefäß neben einer hölzernen Zahnbürste, einem Rasierer und einer waschbaren Damenbinde auf einer Bank arrangiert. Wie bei *Kitchen Worktop* sind diese Gegenstände mit glasklarem PET-Plastik abgedeckt. Während die Tiqqun-Autoren erklären, das Junge-Mädchen müsse nicht unbedingt weiblich sein, spielt der blitzblanke, fast schon sterile Minimalismus von Bonneviots Skulpturen auf die genderspezifisch divergierenden Erwartungen an Hygiene und Schönheit an. Bonneviots „Figuren“ scheinen sich alle Mühe zu geben, das angeblich Abstoßende am weiblichen Körper und alle damit verbundenen unreinen Konnotationen zu vermeiden.

Im Gespräch erzählte mir Bonneviot, dass ihr nach dem Schauen einer Dokumentation über die gesundheitlichen Auswirkungen von Plastik – ein Experte habe darin die Auffassung vertreten, dass Frauen mehr Weichmacher

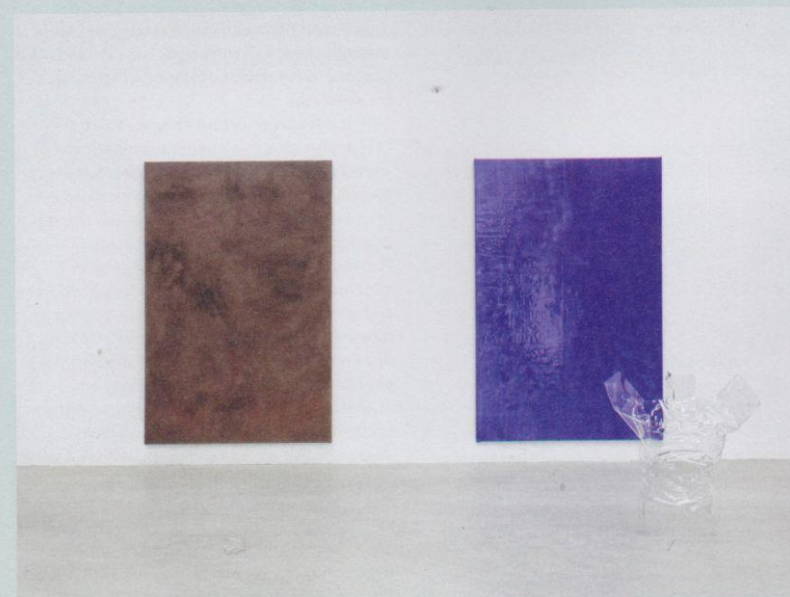
Plastic surgery

Of plastic, Roland Barthes wrote in 1957: '[M]ore than a substance, plastic is the very idea of its infinite transformation; as its everyday name indicates, it is ubiquity made visible. And it is this, in fact, which makes it a miraculous substance: a miracle is always a sudden transformation of nature.' The quasi-religious awe of this text is hard to reconcile with the reality of environmental affairs today: consider the Pacific trash vortex, an accumulation of plastic waste in the North Pacific estimated to be the size of Texas; or the fact that it takes an ordinary water bottle 450 years to biodegrade.

It is this plasticity – between nature and artifice, permanence and disposal – which Juliette Bonneviot investigates in her sculptures and paintings. For her solo exhibition *Minimal Jeune Fille* (2014) at Wilkinson in London, the French-born, Berlin-based artist presented a series of sculptures mixing materials such as wood and steel with synthetic PET (polyethylene terephthalate) and HDPE (high-density polyethylene) plastics. The 'Jeune Fille' ('Young-Girl') of the exhibition's title was a character adapted from a theoretical tract by French radical political collective Tiqqun, *Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl* (1999). In this pamphlet, the Young-Girl, expressing herself through her consumption, becomes consumer society's total product and model citizen. Likewise, through Bonneviot's sculptural arrangements of everyday products, synthetic materials, and humanoid figures, one could trace the outlines of an anxious consumer, albeit one who is as concerned about the environmental effect of her purchases as she is cognizant that she is inseparable from them.

The sculpture *Minimal Jeune Fille. Kitchen Worktop* (2013), for instance, is a two-metre wooden board mounted flush against the wall. On the board, a small HDPE jar and a wooden scrub brush are held in place by a crumpled, transparent PET plastic sheet. In *Minimal Jeune Fille banc / display* (2013) a glass jar sits beside a wooden toothbrush, a safety razor and a washable menstruation pad on a bench; as with *Kitchen Worktop* ... everything is draped by a sheet of clear PET plastic. While Tiqqun states that the Young-Girl is not necessarily female, the wipe-clean and almost sterile minimalism of Bonneviot's sculptural works allude to the disparate expectations of hygiene and beauty among genders. Bonneviot's 'character' seems at pains to avoid the supposedly abject female body and all its messy connotations.

Bonneviot told me that it was after watching a documentary on the health effects of plastic use, in which an expert proposed that women have more plasticizers in their bodies because they use more cosmetics, that she first realized that to continue to distinguish between 'natural' and 'unnatural' was senseless – an insight developed for works in the group exhibition *nature after nature* (2014) at the Fridericianum, Kassel. But it is clear that Bonneviot is no eco-warrior; she is as fascinated about the material properties of plastic as she is perturbed by its ubiquity. With the *PET Woman* series (2013–ongoing)



im Körper hätten, weil sie mehr Kosmetika verwenden – klar geworden sei, dass es nicht sinnvoll ist, zwischen „natürlich“ und „unnatürlich“ zu unterscheiden. Auch wenn diese Einsicht in ihre Beiträge zur Gruppenausstellung *nature after nature* (2014) im Fridericianum in Kassel eingeflossen ist, macht das aus der Künstlerin noch lange keine Umweltaktivistin. Faszination für die Materialeigenschaften von Plastik trifft bei ihr auf die Verstörtheit angesichts seiner Allgegenwart. Bei der Serie *PET Women* (seit 2013) nutzt Bonneviot die Formbarkeit von Plastik, um die Rundungen weiblicher Torsi aus einer einzigen Scheibe PET zu formen. In der Ausstellung *Minimal Jeune Fille* hingen einige dieser Skulpturen an der Wand, in einer späteren Präsentation im Berliner Autocenter (2015) standen die knapp hüft-hohen Torsi direkt auf dem Boden (das „PET“ im Titel gewinnt so einen verstörenden Doppelsinn, engl. „to pet“ – „streicheln“).

Im Autocenter zeigte Bonneviot auch ihre jüngste Serie: *XenoEstrogens* (2015). Auf den ersten Blick wirken diese 1,80 mal 1,20 m großen Werke wie am Fließband gefertigte monochrome Gemälde – für jeden Geschmack eine Farbe –, doch die Materialangaben machen deutlich, dass mehr dahinter steckt. Um diese Bilder zu schaffen, erstellte Bonneviot zunächst eine Liste von Produkten, die Xenoestrogene enthalten, chemische Verbindungen, die östrogenartige Wirkungen haben. Die gesammelten Produkte sortierte sie anschließend nach Farben, zerrieb sie zu Pulver, mischte dieses mit PVC und Silikon und goss das Resultat schließlich auf Leinwände. (Leinen wird aus der gemeinen Leinpflanze hergestellt, die ihrerseits ein natürliches Xenohormon produziert, um sich damit gegen pflanzenfressende Tiere zu schützen.) Xenoestrogene, die mit hormonellen Störungen und Fruchtbarkeitsproblemen in Verbindung gebracht werden, finden sich in organischer oder synthetischer Form in zahlreichen Materialien. Die Materialliste der Leinwand *Yellow XenoEstrogens* (2015) – jüngst zu sehen in der Gruppenausstellung *Looks* (2015) im Londoner ICA – führt beispielsweise auf: Sojabohnen, Antimon („ein geeigneter Zusatz für Bleilegierungen“), Kadmium („wird in Batterien verwendet und soll in Wan-Tan-Brühe gefunden worden sein“) und Phthalate („in Klarlacken für Holzböden“). Die Serie *XenoEstrogens* dreht sich um die Konstruktion von Identität, ohne dabei auf einfache Schlussfolgerungen zu verfallen. Wenn wir das Risiko eingehen, jedes Mal hormonell wirksame Substanzen zu schlucken, wenn wir eine Wan-Tan-Suppe oder Tiefkühlkost essen, wird die Vorstellung, unser „Selbst“ sei eine stabile Gegebenheit, letzten Endes zur Lachnummer.

Letztlich unterscheidet sich Bonneviot von vielen ihrer Zeitgenossen darin, dass sie weniger eine Post-Gender-Position bezieht als sich in ihrer Arbeit damit auseinanderzusetzen, welche Auswirkungen die Aufhebung der Grenze zwischen „Kultur“ und „Natur“ auf den noch immer entrechteten weiblichen Körper hat. In diesem Sinne erkunden Bonneviots Skulpturen und Gemälde die dunklere Seite dessen, was Barthes einmal „die Euphorie des bezaubernden Gleitens durch die Natur“ genannt hat.

Übersetzt von Michael Müller

- 1
XenoEstrogens
Installation view
Autocenter
Berlin
2015
- 2
Minimal Jeune Fille
Free Standing #2
2013
PET plastic sheet, stainless steel, wood board, PET bottle and steel bottle
129×75×81 cm



Bonneviot uses the malleability of plastic to mold the curves of female torsos with single PET plastic sheets. In *Minimal Jeune Fille* some of these pieces were hung on the wall, but in a more recent presentation at Autocenter (2015) in Berlin the thigh-high torsos sat directly on the floor (the 'PET' of the title gaining a troubling double meaning).

Elsewhere at Autocenter Bonneviot showed her newest series, *XenoEstrogens* (2015). At first glance these 1.80×1.20 m paintings look like run-of-the mill monochromes – a colour for every taste – but the materials list reveals otherwise. To create these pieces Bonneviot first compiled a list of products that contain xenoestrogen, a chemical compound that mimics the effects of estrogen. Sorted by colour, Bonneviot ground these products into a powder, mixed them with PVC and silicone and poured the results onto a linen canvas. (Linen comes from the flax plant, which produces its own naturally occurring xenohormone as a defense against herbivores.) Xenoestrogens, which have been linked to hormonal disruption and

a range of reproductive abnormalities, can be found either organically or synthetically in many materials. The materials list for *Yellow XenoEstrogens* (2015) – shown most recently as part of the group show *Looks* (2015) at the ICA in London – for example, lists soya beans, antimony ('a useful alloy with lead'), cadmium ('used in batteries and has reportedly been found in wonton soup') and phthalates ('in wood floor lacquer'). *XenoEstrogens* explores the construction of identity without offering any neat conclusions. After all, if we risk ingesting potential hormone disruptors every time we eat wonton soup or deep-fried fast food the idea of a stable 'self' becomes vacuous.

What distinguishes Bonneviot from many of her contemporaries is that rather than taking a post-gender stance, her work considers how collapsing the boundary between 'culture' and 'nature' affects the still-disenfranchised female body. In this way, Bonneviot's sculptures and paintings explore the darker side of what Barthes called man's 'prestigious free-wheeling through nature'.

UK



JULIETTE BONNEVIOT Wilkinson Gallery, London

Let's start simply: 'Minimal Jeune Fille' (Minimal Young Girl) was an exhibition of works by the young French artist Juliette Bonneviot. It was her second exhibition to date at Wilkinson Gallery and the second outing for this project, which was shown at the 12th Biennale de Lyon last autumn. In London, it comprised 14 works, which were sparsely arranged across the downstairs gallery: ten wall-based components, three freestanding sculptures and one video. Having originally studied painting at the École des Beaux-Arts in Paris, Bonneviot's past works range from a mannequin of a Russian raver based on an online image to a bootleg re-painting of Ed Ruscha's *Things Oriental* (1985). By comparison, this installation felt muted: plastic and stainless steel were the predominant materials and the audio-less projection made the sense of silence somehow oppressive.

On the first wall hung seven identical female torsos, moulded out of sheets of clear PET plastic, with ripples that cast molten shadows on the wall behind. Each was inscribed with fragments of advice on how to limit the environmental impact of your life: 'compost hair and nail clippings'; 'forget about q-tips, they are not good for you anyway'. The significance of the type of plastic, a recyclable material commonly used for packaging such as water bottles, was indicated by the titles in the series, which included *PET Woman*, *Dining and Entertaining Tips* and *PET Woman. Bathroom Tips* (all works 2013). (In recent years there has been quite a number of works recycling plastic water bottles: from Tue Greenfort's 2008 *Condensation* project to Pamela Rosenkranz's skin-coloured bottle series 'The Most Important Body of Water is Yours', 2010). The pun on 'PET', as a word and an acronym, likens the women issuing these ecological injunctions to domesticated creatures or assembly-line commodities. The transparent trunk, meanwhile, offered a disturbing image of their 'zero waste' fantasy.

Something about the language used in the 'tips' suggests that these words were appropriated from online forums, in which housewives share their experiences of incorporating industrial environmental strategies into the home. Taking this community as inspiration, Bonneviot created a narrative for her project in which a housewife is the heroine. The story is fuelled by two further sources: first is the academic Timothy Morton's concept of 'dark ecology', in which he critiques the tendency to place nature on a pedestal in a 'paradoxical act of sadistic admiration'. The second is the French collective Tiqqun, whose *Preliminary Materials for a Theory of the Young-Girl* (published in 1999, but only belatedly translated into English in 2012) outlines the 'model citizen' as defined by postwar consumer culture. A figure of spectacular consumption (who Bonneviot likens in her 'Working Notes' to the college girls in the 2013 film *Spring Breakers*), the Young-Girl is set by the artist against her ultimate adversary: her own waste.

Minimal Jeune Fille. Mindscape, which was partially projected over the line of torsos, presents a dystopian CGI landscape of concrete cubes, each inhabited by a housewife performing a simple domestic task, with subtitles such as, 'I must get over my fear of canning'. The instruments of their obsession feature as materials in the larger sculptures on display, such as *Minimal Jeune Fille. Kitchen Worktop*, which comprises a wooden board, wooden brush and high-density polyethylene bottle top. These, too, have sad snippets of online exchange scrawled into them: 'my husband is insistent on putting products in the flimsy plastic bags at grocery stores' and beneath it, 'Hi Jeanette! My husband is the same'.

While producing this body of work, Bonneviot followed the lifestyle of her protagonist – a performance that could have been more clearly articulated, either in the gallery text or through the selection of work. Any plastic waste that she could not reduce was recycled into pieces such as *Minimal Jeune Fille. Trash Tiles*, which was shown in Lyon but not London. This is a project of great complexity and I wonder if Bonneviot would have benefitted from an exhibition that was a little less minimal.

ELEANOR NAIRNE

1
Juliette Bonneviot
Minimal Jeune Fille. Free
Standing #3, 2013, PET plastic sheet,
glass, HDPE board, metal
scrubber, wooden brush and HDPE
bottle, 203 x 92 x 82 cm

2
Leah Capaldi
Chorus, 2014, installation view

3
Stéphanie Saadé
Stolen Material, 2014, mixed
media, 110 x 10 cm

4
Pierre Huyghe
A Way to Untitled, 2012–13, HD
video projection

UK

LEAH CAPALDI & STÉPHANIE SAADÉ VITRINE, London

'Witness Matter' is one of those shows that starts before you enter the gallery: on a screen facing out onto the street, you see a hand grab a handle, followed by the sound of a loud slam. With this video, a live feed showing VITRINE's two entrances, London-based artist Leah Capaldi leads us into the two-person show she shares with the Beirut-based Stéphanie Saadé. Both artists work performatively, but at a sculptural remove.

In Capaldi's case, this is the latest point on a trajectory that has seen her move from performing, when she graduated from the Royal College of Art four years ago, to superintending the performances of others, to her current approach in which she looks to cast her viewers simultaneously as performers and voyeurs. As we enter the space, our hand becomes the one that opens the on-screen door. Once inside, we arrive at a video fish tank (one part of her whole-show installation *Chorus*, 2014) in which the artist's hand – and other parts of her body – can be seen floating among the goldfish. Does this suggestion of dismemberment allude to *Godfather-style* 'sleeping with fishes', making the gallery a crime scene? On a second screen, a live feed alternates with recorded material so that, over a seven-second cycle, we intermittently see our own faces and feet, interspersed with footage of items of gym equipment being pulled into alternative positions, which become a kind of prop to facilitate glimpses of bodies in various arrangements. All the action, it turns out, is, or was, in the gallery in which we find ourselves: that's confirmed by a three-hour film of the making of the three-minute tank loop. In a separate room altogether, we find the tank itself, the residue of a performance.

If that suggests a smooth-enough route around the show, then matters are complicated by the alternation between Capaldi's relatively organic content – flesh and fish, wood and water – and Saadé's metallic,



springerin

Feb. 2016
Austria
Cover feature

New Materialism



Heft 1 – Frühjahr 2016
€ 11,50 CHF 18,00

springerin



Expos



Courtesy Pamela Rosenkranz/La Panacée-Moco

Le nouvel agencement

A La Panacée, Nicolas Bourriaud propose **CRASH TEST**, une exposition-manifeste. Vingt-cinq artistes internationaux y rendent compte de l'incidence de l'anthropocène sur leurs pratiques.

"PLOMB, CADMIUM, ALUMINIUM, ASPIRINE, OESTRADIOL, SOJA, PESTICIDE, SILICONE." Liste de courses pour cyborg en transition ou bulletin d'alerte à la pollution des nappes phréatiques ? Potentiellement un peu des deux, mais avant tout la composition des œuvres de la série *Xenoestrogens* de Juliette Bonneviot. A les contempler de loin, la tentation est grande d'attribuer ces rectangles gris ressemblant à de la tôle froissée à un lointain épigone de César.

Encore un coup d'un sculpteur mâle testostéroné livrant son commentaire sur l'économie post-fordiste, se dit-on par réflexe. Il s'agit de tout le contraire. Encore faut-il oser s'approcher. S'approcher, et oser engager son corps. Se laisser contaminer. Car derrière leur simplicité formelle trompeuse, les œuvres infusent l'espace d'une redoutable puissance chamanico-chimique. Leur sens, c'est leur matérialité active et le processus d'élaboration dont elles



Sans titre,
2018

découlent, un complexe alliage de synthétique, d'organique et de minéral. Où le principal composant des couleurs que développe l'artiste est l'hormone xénoestrogène, perturbateur endocrinien imitant l'action de l'œstrogène, principale hormone sexuelle femelle.

Comme le leurre hormonal induit par ces molécules, l'œuvre vient perturber le fonctionnement normal d'un autre organisme : l'art contemporain. Plutôt que de faire de la forme le véhicule du sens, tout découle de la matérialité même. Le paradigme représentatif est renversé. C'est à partir de ce postulat que Nicolas Bourriaud a rassemblé vingt-cinq artistes au centre d'art La Panacée à Montpellier, qu'il dirige depuis deux ans. En dézoomant, ce n'est pas uniquement l'œuvre de Juliette Bonneviot mais l'espace tout entier qui apparaît comme un champ de force constellé de zones intensives. *"Au cours des vingt dernières années, les artistes se sont beaucoup concentrés sur les questions identitaires. Désormais, l'échelon de base c'est la matière"*, avance le commissaire.

"Comment l'art contemporain tient compte de ce nouveau contrat entre humains, animaux, végétaux, machines, produits et objets"

NICOLAS BOURRIAUD

Depuis la Biennale de Taipei en 2014, Nicolas Bourriaud réfléchit à l'impact de l'anthropocène sur les pratiques des artistes, examinant *"comment l'art contemporain tient compte de ce nouveau contrat entre humains, animaux, végétaux, machines, produits et objets"*. Conclusion d'un cycle, sa nouvelle exposition *Crash Test* part de la leçon d'humilité adressée à l'homme par l'inexorable contamination de l'environnement. Désormais, la différence entre l'humain, l'animal, le minéral et le synthétique n'est qu'une affaire de dosage. Ce nouveau matérialisme apparaît alors surtout comme un paramètre par défaut, une condition planétaire subie : de quoi en faire un facteur générationnel.

"La dernière exposition générationnelle que j'ai faite, c'était Traffic au CAPC en 1996", indique l'intéressé. Soit l'exposition qui servira de substrat à la théorisation de l'*"esthétique relationnelle"*, concept artistique le plus opérant des années 2000. Aux relations humaines succède ici tout l'inverse. Rassemblant des artistes nés au cours des décennies 1980-1990, *Crash Test* étudie la réalisation de la prophétie de Félix Guattari annonçant dès 1977 l'âge de la *"révolution moléculaire"*, le sous-titre de l'exposition. Chez les artistes, s'intéresser aux matériaux, leur agencement, leur fabrication ou leur détournement, n'est alors qu'une manière de déplacer l'angle d'attaque, puisque tout environnement porte dès lors la trace du social.

Dans l'élaboration de l'exposition, trois artistes ont joué un rôle-clé :

Pamela Rosenkranz, Alice Channer et Alisa Baremboym. Peu ou pas vues en France, on retrouvait cependant déjà ces artistes dans l'un des moments les plus marquants de l'histoire de l'art de ces dernières années. De l'hiver 2013 à l'été 2014 au Fridericianum à Kassel, les deux expos successives et complémentaires *Speculations on Anonymous Materials* et *Nature after Nature* de la curatrice Susanne Pfeffer délimitaient une famille d'artistes donnant à voir ce à quoi pourraient ressembler les "matériaux anonymes" d'un matérialisme posthumain.

Parmi les artistes de Kassel, on retrouve à Montpellier Juliette Bonneviot, Sam Lewitt ou encore Marlie Mul. *Crash Test* effectue donc d'abord un travail de traduction nécessaire puisque cette histoire récente reste peu connue en France – les deux expos n'étant d'ailleurs pas non plus explicitement citées chez Nicolas Bourriaud. Ensuite et surtout, *Crash Test* dote cette histoire d'un ancrage contextuel, en élargissant cette famille d'artistes à des artistes français ou basés en France. Aux côtés des plus confirmés David Douard ou Daiga Grantina sont exposées les œuvres de jeunes artistes fraîchement sortis des Beaux-Arts. C'est le cas des gamètes en verre soufflé de Jeanne Briand, des collages lenticulaires d'Estrid Lutz & Emile Mold ou des machines célibataires de Thomas Turlai. Qui, en plus de soutenir la comparaison, livrent ici des pièces parmi les plus intéressantes et personnelles. Ingrid Luquet-Gad

Crash Test – La révolution moléculaire
Jusqu'au 6 mai, la Panacée, Montpellier

REGARDS VERS LE FUTUR

DE QUOI SERA FAIT L'AVENIR DE L'ART? DEPUIS VINGT ANS, LA FONDATION RICARD INVITE CHAQUE ANNÉE UN CURATEUR À RÉPONDRE À CETTE QUESTION À TRAVERS UNE SÉLECTION DE JEUNES ARTISTES. TROIS COMMISSAIRES EMBLÉMATIQUES REJOUENT L'EXERCICE POUR *NUMÉRO ART*. AUX MANETTES : NICOLAS BOURRIAUD, ISABELLE CORNARO ET ÉRIC TRONCY.

PROPOS RECUEILLIS PAR INGRID LUQUET-GAD. ILLUSTRATIONS PAR JÉRÔME VERBRACKEL

FR

LA SÉLECTION DE NICOLAS BOURRIAUD, DIRECTEUR DE LA PANACÉE

“À l’occasion des 10 ans du prix Fondation d’entreprise Ricard, en 2008, j’avais imaginé une sélection un peu spéciale qui était également un hommage au critique d’art Bernard Lamarche-Vadel. *La Consistance du visible* comprenait deux sections. À l’entrée, une sélection d’artistes plus historiques, également assez singuliers, était une introduction à l’esprit du reste de l’exposition. On entrait donc par des petites pièces d’Agnès Varda ou de Roman Opalka, pour ensuite arriver aux œuvres des jeunes artistes que j’avais sélectionnés pour le prix – Abraham Poincheval, Cyprien Gaillard, Julien Discrit, Camille Henrot, Emmanuelle Lainé, Gyan Panchal, Lili Reynaud-Dewar, Laurent Tixador et Raphaël Zarka. Pour moi, il était flagrant qu’était en train de se constituer une génération d’artistes préoccupée d’archives, de dispositions muséales, de la mémoire et du passé en général. Je ne me souviens à vrai dire plus très bien si j’avais insisté sur cet aspect à l’époque, mais rétrospectivement, le constat est évident. Les balbutiements d’Internet nous introduisaient à la métaphysique du *data*. Que faire alors de cette gigantesque mémoire qui était en train de s’ouvrir à nous ? La deuxième moitié des années 2000 a été fortement marquée par l’excavation des ruines du passé. Deux grandes références étaient récurrentes, chacune produisant une typologie de formes : Walter Benjamin avec le déchet ou le gravat et Aby Warburg avec le tableau de connaissances. À présent, les très jeunes artistes que j’avais

EN

REVISITING THE RICARD

FOR THE PAST 20 YEARS, THE FONDATION D'ENTREPRISE RICARD HAS AWARDED AN ANNUAL PRIZE TO A CONTEMPORARY ARTIST CHOSEN FROM A SELECTION PUT FORWARD BY AN INDEPENDENT CURATOR. FOR *NUMÉRO ART*, THREE OF THE CURATORS IN QUESTION REPLAYED THE EXERCISE.

Nicolas Bourriaud, director of La Panacée

“For the 10th anniversary of the Ricard Prize in 2008, I came up with a rather special selection entitled *La Consistance du visible*, which also paid tribute to art critic Bernard Lamarche-Vadel. It comprised two sections. First a selection of more historical, but just as particular, artists, set the tone for the rest of the exhibition. So you went from small pieces by Agnès Varda or Roman Opalka to the works by the young artists I’d chosen for the prize: Abraham Poincheval, Cyprien Gaillard, Julien Discrit, Camille Henrot, Emmanuelle Lainé, Gyan Panchal, Lili Reynaud Dewar, Laurent Tixador and Raphaël Zarka. For me it was obvious that there was this generation of artists preoccupied with archives, museal concerns, memory and the past in general. To be honest I don’t really remember whether I insisted on that aspect at the time, but in retrospect, it seems pretty clear. The early days

FR

montrés exposent au Palais de Tokyo (Camille Henrot) ou pourraient le faire. En octobre, je montre Raphaël Zarka à Montpellier, au site archéologique Lattara - musée Henri Prades.

Si je devais refaire l'exercice aujourd'hui, je travaillerais dans l'esprit de l'exposition *Crash Test* qui s'est tenue à La Panacée à Montpellier, début 2018. Parmi ce panorama international d'artistes, il y avait presque de quoi déjà faire une sélection pour un prochain prix Ricard. Puisqu'il faut que les artistes sélectionnés soient français, j'aurais donc pu inclure Aude Pariset, Juliette Bonneviot, Enzo Mianes ou Estrid Lutz & Emile Mold. Il est évident qu'aujourd'hui se dessine un tout autre instantané du moment présent. Nous vivons à l'ère de l'atomisation : telle était l'idée directrice que j'ai essayé de développer avec *Crash Test*. Et en arrière-plan, il y a bien sûr la question de l'anthropocène, quelque chose dont on ne parlait pas du tout en 2008. Pour les jeunes artistes de 2018, la contamination des ressources et l'action délétère de l'homme sur son environnement mènent à une grande attention portée aux matériaux – ce que j'ai qualifié de 'nouveau matérialisme'."

LA SÉLECTION D'ISABELLE CORNARO, ARTISTE ET CURATRICE

"J'ai abordé ce contexte spécifique en essayant de ne pas trop penser à un groupe, une tendance ou un thème. J'ai d'abord tenté d'isoler des pratiques que j'aimais et je suis partie des œuvres des artistes. Pour *Paris*, l'exposition du 18^e prix Ricard dont j'ai été commissaire d'exposition, en 2016, j'ai finalisé la sélection des huit artistes en commençant par dessiner des ensembles. Chez les vidéastes, j'avais l'impression qu'était en train de se jouer quelque chose de politique. Pour cette raison, j'ai ajouté Clément Cogitore à la sélection, auprès de Clarisse Hahn et de Marie Voignier. De même, a également émergé une préoccupation commune pour les images du monde contemporain et leur circulation. On l'observe par exemple chez Will Benedict ou Julien Crépieux. Tandis qu'en sculpture, l'un des axes concernait le changement d'échelle et la circulation des œuvres dans l'espace, comme la mise en perspective des petites œuvres de Louise Sartor avec celles, murales et très grandes, d'Anne Imhof. Il s'agissait également d'une sélection très

EN

of the internet were introducing us to the metaphysics of data. What could be done with this gigantic memory opening up to us? The second half of the 2000s was heavily marked by an excavation of the ruins of the past. Two major references kept recurring, both producing a typology of forms: Walter Benjamin and Aby Warburg. Very young in 2008, the artists I chose are now showing their work at the Palais de Tokyo (Camille Henrot), or could if they wanted to. In October I'll be showing Zarka at the Lattara archaeological site in Montpellier. If I had to repeat the exercise today, I'd do it in the spirit of the *Crash Test* exhibition at Montpellier's La Panacée earlier this year. Among this panorama of international artists, there were almost enough to make a selection for the next Ricard Prize. Since they have to be French, I would choose Aude Pariset, Juliette Bonneviot, Enzo Mianes and Estrid Lutz & Emile Mold. Obviously today it's a very different picture that emerges. We live in an age of atomization; that was the guiding idea I tried to develop with *Crash Test*. And of course in the background, there's the question of the Anthropocene, something nobody was talking about in 2008. Among young artists in 2018, the contamination of resources and the harm man does to his environment have resulted in greater attention to materials – what I call the 'new materialism.'"

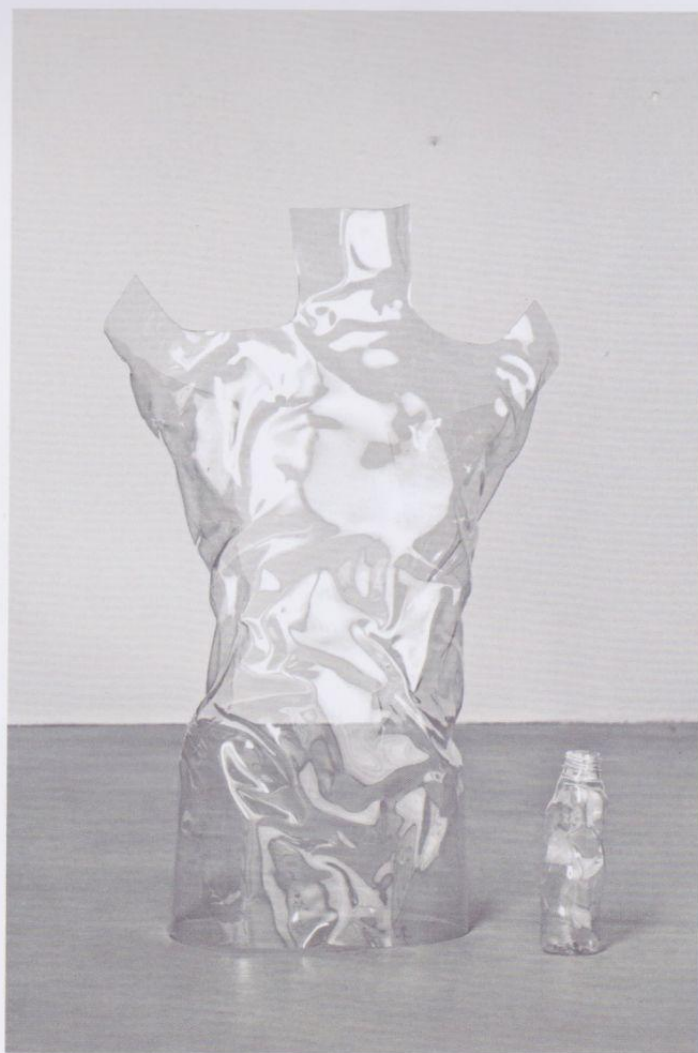
Isabelle Cornaro, artist and curator

"I approached the Ricard Prize by trying not to think too much about a group, a trend or a theme. First I tried to isolate practices that I liked. For *Paris* – my title for the 18th Ricard Prize in 2016 – I finalized the choice of eight artists by creating sets. Where video was concerned, I got the impression there was something political going on. That's why I added Clément Cogitore, alongside Clarisse Hahn and Marie Voignier. Likewise, there was also this common concern for images of the contemporary world and their circulation – you see it in the work of Will Benedict and Julien Crépieux, for example. But with sculpture, one axis concerned the change of scale and the circulation of works through the space, as demonstrated by putting





1



2

JULIETTE BONNEVIOT

1 XENOESTROGENS (SWEET STAR/ROUGE FATAL)
[2016], JULIETTE BONNEVIOT. CADMIUM, ALUMINIUM
ET CAOUTCHOUC, 100 X 70 CM. 2 PET WOMAN #4
(2015), JULIETTE BONNEVIOT. PLASTIQUE.



3



ENZO MIANES

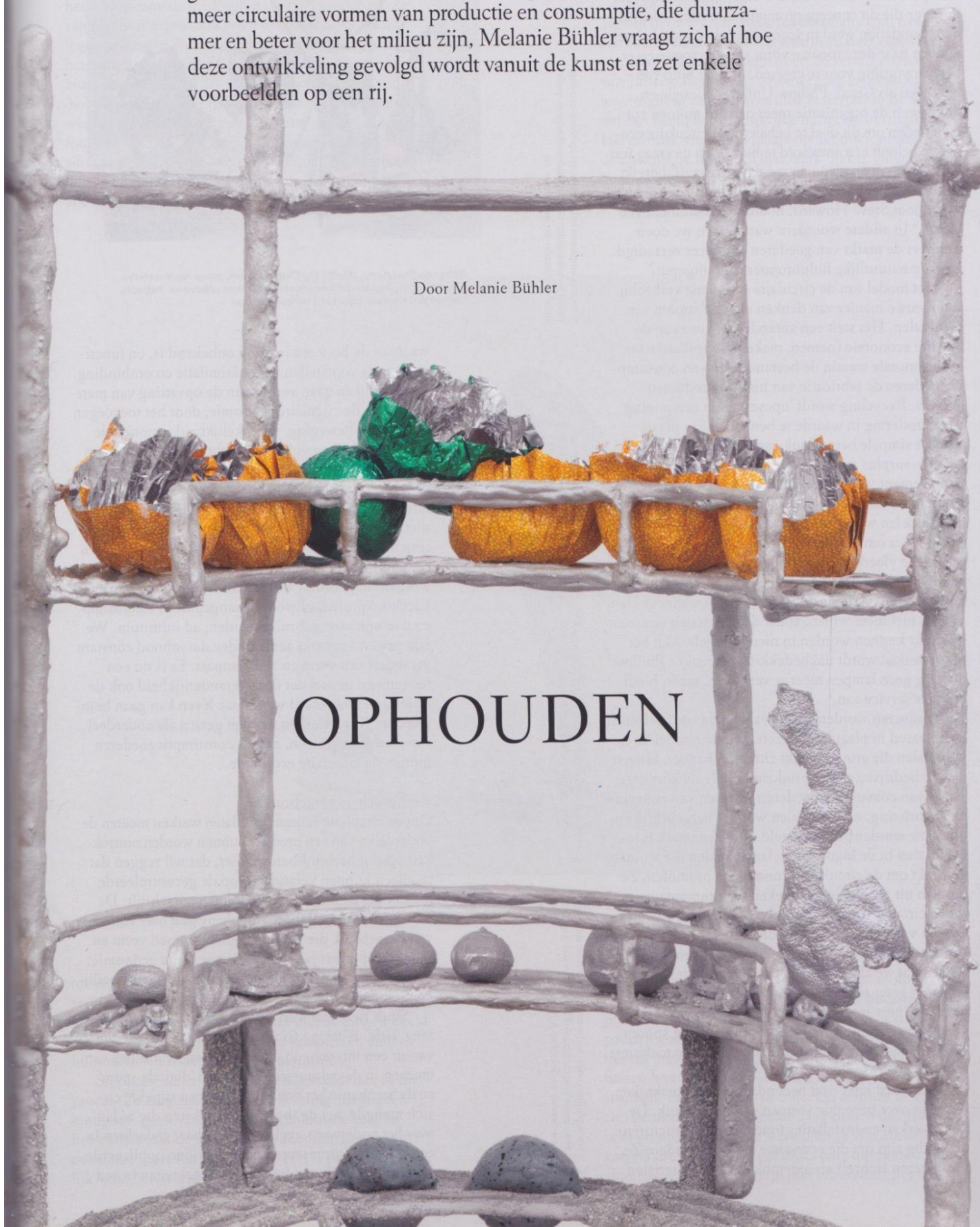
3 LE CAFÉ (2015), ENZO MIANES. TECHNIQUE MIXTE.
4 INTRALESS (2015), ENZO MIANES. VERRRE. 5 NOIRS
DE FUMÉE (2018), ENZO MIANES. PAPIER ET SUE.



De handel in goederen, die de economie de afgelopen honderd jaar tot bloei heeft gebracht, maar ook de aarde heeft beroofd van veel grondstoffen, bevindt zich in een overgang. Er wordt gezocht naar meer circulaire vormen van productie en consumptie, die duurzamer en beter voor het milieu zijn, Melanie Bühler vraagt zich af hoe deze ontwikkeling gevolgd wordt vanuit de kunst en zet enkele voorbeelden op een rij.

Door Melanie Bühler

OPHOUDEN



Onlangs las ik dat Nederland de 'circulaire economie' tot uitgangspunt heeft gemaakt in het programma voor het EU-voorzitterschap van afgelopen voorjaar. Het doel is om het land om te toveren tot een 'circulaire hotspot', volgens de officiële website van de Europese Commissie.¹ De EU en Nederland zijn niet de enige die dit concept promoten. De Ellen MacArthur Foundation werd in 2010 opgericht om onderzoek te doen naar deze nieuwe vorm van economie en er bewustwording voor te creëren. Met de hulp van bedrijven als Cisco, Philips, Unilever, Google en Nike heeft de organisatie meer dan zes miljoen euro te besteden om dit doel te behalen. De circulaire economie belooft een antwoord te bieden op de vraag wat we kunnen doen wanneer we de 'peak stuff' bereikt hebben, om een term te gebruiken die is gepopulariseerd door Steve Howard, hoofd duurzaamheid van IKEA.² In andere woorden: wat moeten we doen wanneer de markt van goederen compleet verzadigd is en de natuurlijke hulpbronnen zijn uitgeput?

Het model van de circulaire economie verbeeldt een nieuwe manier van denken over de stroom van materialen. Het stelt een verandering voor van de lineaire economie (nemen, maken, verspillen) naar een economie waarin de bestanddelen van consumptiegoederen de fabricatie van nieuwe producten voeden. Recycling wordt 'upcycling' in een poging de verandering in waarde te benoemen: in plaats van het simpele hergebruik van materialen kan een waarde-surplus gegenereerd worden door goed management van de bronnen. Goederen worden 'containers van materialen' die teruggebracht worden tot middelen wanneer de productcyclus tot een einde komt, klaar om opnieuw te worden gebruikt. Het Nederlandse vloerbedekkingsbedrijf Desso bijvoorbeeld, heeft een circulaire aanpak geadopteerd door aan te bieden hun vloerbedekking op te halen wanneer klanten die niet meer willen, zodat de materialen opnieuw gebruikt kunnen worden in nieuwe tegels. Van het restmateriaal wordt dakbedekking gemaakt.³ Philips is bezig geen lampen meer te verkopen, maar, biedt licht als service aan.⁴

Producten worden steeds vaker gehuurd, geleend en geleased in plaats van bezeten nu de middelen, de materialen die erin verwerkt zitten, in handen blijven van de bedrijven die ze produceren. De toekomstige status van consumptiegoederen is er een van constante verandering, nu materialen worden hergebruikt en opnieuw worden samengesteld. Die dynamiek is terug te zien in de logo's en reclamebeelden die worden gemaakt om de circulaire economie te promoten. Ze bestaan uit schone infografieken en fotomontages en tonen circulaire pijlen, water en planten, en afbeeldingen van een aarde die door twee lichaamsloze handen wordt gedragen. Deze beelden lijken te willen zeggen dat we alleen de materialen hoeven te beheren en dat er geen afval zal worden geproduceerd. Maar net als de post-internetwereld lijkt het een wereld van glanzende, schone oppervlakken met weinig sporen van de mens. Een eeuwigdurende gepolijste toekomst wordt ons voorspeld.

Deze tekst kijkt naar hedendaagse kunstpraktijken die gaan over bepaalde vormen van hergebruik. De kunstwerken en installaties tonen de infrastructuur die nodig zijn om die economie te onderhouden. Ze presenteren zichzelf als assemblages van materialen

1 www.ec.europa.eu/environment/ecoap/about-eco-innovation/policies-matters/netherlands/netherlands-ahead-in-circular-economy-race_en

2 www.theguardian.com/business/2016/jan/08/weve-hit-peak-home-furnishings-says-ikea-boss-consumerism

3 www.desso.co.uk/cze-corporate-responsibility/cradle-to-cradle/

4 www.philips.com/a-w/about/news/archive/standard-news/press/2015/20150416-Philips-provides-Light-as-a-Service-to-Schiphol-Airport.html



Rebecca Stephany, *Wretch Log Oinks* (this one, group representative, slipped), 2016, installatie onderdeel van *micro celebrities*, fiebach, minninger, Keulen, courtesy de kunstenaar

waarvan de bestemming nog onbekend is, en functioneren als voorstellen voor assimilatie en ontbinding. De praktijken gaan verder dan de opvatting van materialiteit in de circulaire economie, door het toevoegen van toeval, beweging, afhankelijkheid, emotionele binding. Afval en vuil geven subtiel commentaar op het gladdere concept van upcycling. Wat deze werken er echter gemeen mee hebben is een begrip van materialiteit als proces. Materialen en objecten worden niet langer gezien als vaste entiteiten. De digitalisering introduceerde een verbeterende fluiditeit tussen bestandsindelingen. Een afbeelding kan een video worden, of gebruikt worden als achtergrond van een Facebookprofiel, of worden aangepast in Photoshop en dan opnieuw gebruikt worden, ad infinitum. We zijn gewend geraakt aan het idee dat inhoud constant verandert van vorm en zich aanpast. Er is nu een toenemend gevoel dat deze veranderlijkheid ook de fysieke werkelijkheid waarin we leven kan gaan beïnvloeden. Kunstwerken worden gezien als onderdeel van materiaalstromen, net als consumptiegoederen binnen de circulaire economie.

Eindeloos hergebruik

Om de circulaire economie te laten werken moeten de onderdelen van een product kunnen worden onttrokken op een herbruikbare manier, dat wil zeggen dat ze alleen kunnen veranderen op de gecontroleerde manier die de circulaire economie voorschrijft. De kunstpraktijk van Rebecca Stephany gaat over vormen van hergebruik die het onderscheid tussen vorm en inhoud (of in het jargon van de circulaire economie: product en materiaal, omhulsel en middel) bemoeilijken, omdat ze elkaar continu beïnvloeden.

Sinds twee jaar werkt Rebecca Stephany aan *Working Title, Working Clothes*. Het project is begonnen vanuit een interesse in de huidige werkcondities van mensen in de cultuursector. Terwijl 'digitale spam' zoals Stephanie het noemt erdoorheen sijpelt en zich mengt met de theoretische teksten die ze las over het onderwerp, registreerde ze haar gedachten in een powerpointpresentatie die ze online publiceerde. Het project heeft een fysieke vorm gekregen in een

collectie van twaalf shirts waarop elementen van haar onderzoek zijn afgebeeld. Op die manier vormen ze een soort van dysfunctioneel uniform dat reageert op aspecten van de werksituatie waar het ook onderdeel van is. Sinds het maken van de shirts in 2015 heeft Stephany de kledinglijn continu aangepast. Ze samplet haar eigen werk, stelt het bloot aan verschillende processen en verandert de samenstelling tot het punt dat de shirts bijna een soort bijzaak worden, zoals laatst in juni gebeurde bij de performance voor 'hobbyisten' bij STUDIO 47 in Amsterdam. De shirts werden gedragen door vrienden, vastgelegd in een serie foto's en tentoongesteld op bouwvallige rekken en op siliconen opblaasbare lichamen voordat Stephany de designs opstapelde om een kernpatroon te maken die alle individuele elementen bevat. Ze printte dit op een

structuren, objecten en mensen die de shirts dragen. Zijn het slechts helpers, rekvisieten of bemiddelaars, of moeten ze gezien worden als een integraal onderdeel van de sculpturen, performances en happenings?

Alles is verbonden

Terwijl het werk van Rebecca Stephany gaat over een form van metabolisme waarin ze haar eigen werk continu hergebruikt, registreert de serie *Xenoestrogens* van Juliette Bonneviot de beweging en alomtegenwoordigheid van een specifiek materiaal in de wereld om ons heen: het vrouwelijke hormoon oestrogeen. Hergebruik vindt hier plaats op het microniveau van de chemische inhoud. Haar werk lijkt te vragen: hoe kunnen we materialen upcyclen als ze lekken?



Rebecca Stephany, *Wretch Log Oinks (ingesting WrkngClths. say cheese, we are what we eat)*, 2016, courtesy de kunstenaar

nieuw shirt en gebruikte het als uitgangspunt voor een serie sculpturen van tekeningen die ze eerder had gemaakt. Ze rustte de sculpturen uit met de mogelijkheid om te bewegen, en gaf ze wielen, krukken en andere hulpmiddelen zodat ze konden performen.

Stephany ziet zichzelf als een bemiddelaar in dit proces. Ze reageert op de ontwikkeling. Er is geen eindpunt, geen vast 'werk'. De tentoonstelling en het kunstwerk, de drager en de inhoud, zijn in een constante staat van verwarring. Het is nooit duidelijk waar het 'werk' zich bevindt te midden van de

Xenoestrogens bestaat uit schilderijen en sculpturen gemaakt van materialen die oestrogeen bevatten: pigmenten, lakken en siliconen, maar ook medicijnen, paddenstoelen en zaden. Deze materiaalcombinaties die passief lijken, bemoeilijken het onderscheid tussen leven en dood. Ze tonen dat materialen stromen. De stof waarvan objecten en onze lichamen zijn gemaakt is een gedeelde zaak tussen de organische en niet-organische wereld en ze zijn afhankelijk van elkaar. Industrieel gefabriceerde hormonen zijn alomtegenwoordig. Ze zijn niet alleen effectief in onze

lichamen, maar zijn onderdeel van siliconen, lakken, olies, pesticides, wasmiddelen, plastificeermiddelen, linnengoed, lotions, shampoos, drankblikjes en anti-conceptiepillen. Het veelvuldig gebruik de afgelopen jaren van die laatste in het bijzonder zorgt voor een hoge concentratie oestrogeen in rivieren, beken en andere drinkwatervoorzieningen. Dit heeft geleid tot een daling van de vispopulaties (omdat mannetjesvissen worden gefeminiseerd en hun vruchtbaarheid afneemt), om een voor de hand liggend voorbeeld te noemen.

Xenoestrogens maakt zichtbaar dat de bestanddelen waarmee we ons omringen ook in ons lichaam zitten; ze zijn afhankelijk van elkaar en beïnvloeden elkaar op manieren die niet altijd in de hand kunnen worden gehouden of te voorspellen zijn. Net als bij Stephany nestelen de materialen zich in hun context op een manier die niet te voorspellen valt waardoor de visie op de streng gecontroleerde wereld van de materialen die de circulaire economie voorstaat bemoeilijkt wordt.

Hergebruik als inname, stof wordt inwendig

Een verhoogde interesse in materialiteit wordt ook weerspiegeld in filosofische theorieën als het *speculatief realisme* en *object-oriented ontology*, die sinds enkele jaren populair zijn binnen de beeldende kunst. Materialen krijgen de naam anoniem te zijn⁵ en objecten krijgen eigen levens toegeschreven. Het zijn ideeën die talloze artikelen en tentoonstellingen hebben geïnspireerd, net als het gehele laatste nummer van het Amerikaanse kunsttijdschrift *October*.⁶ De praktijken die ik beschrijf delen met genoemde filosofie een interesse in materialen als actief middel, maar wijken ervan af doordat ze worden gezien als door mensen gemaakt. Ze bevatten daardoor bepaalde eigenschappen en geschiedenissen - bagage van betekenis en herinnering.

Nancy Lupo gebruikt specifieke maar alomtegenwoordige objecten uit haar jeugd in de VS, zoals badkamers, afwasrekken en producten die gebruikt worden op scholen, in restaurants en ziekenhuizen. In haar recente installatie *Parrots and Parenting* bij het Swiss Institute in New York toont ze vers fruit op rekken. Het ligt er om te worden gepakt; de schillen liggen op de vloer en wekken de suggestie dat er fruit gegeten is. De papieren rollen die aan de zijkanten van de opstelling staan lijken er te zijn om de handen schoon te maken. Glanzende kersen werden gepresenteerd in een felrode bak als onderdeel van haar installatie bij galerie 1875 in Oslo eerder dit jaar. Deze installaties zijn in constante beweging, ze zijn een uitnodiging tot interactie. Net als de rekken en plastic producten die worden vervormd, gecoat en

Een van de meest prominente tentoonstellingen over de ideeën van het speculatief realisme en object-oriented ontologie was Susanne Pfeffer's *Speculations on Anonymous Material* bij Fridericianum in Kassel in 2014.

5



Juliette Bonneviot, *Blue Xenoestrogens #1*, 2015, kobalt, koper, aluminium, siliconen rubber, foto Hans-Georg Gaul

aangestoken door de kunstenaar, transformeren de installaties door de onderdelen die geconsumeerd worden, weggroten of vervangen worden vanwege de seizoensverandering (voor de installatie in New York heeft de kunstenaar de meloenen vervangen door een andere soort, passend bij het seizoen). De eigenaardige opstelling en combinatie van elementen nodigt ertoe uit de objecten op een andere manier te bekijken, meer lichamelijk misschien, in een rottend, veranderend scenario dat tegelijkertijd gastvrij en vreemd is.

De Amerikaanse kunstenaar Kevin Gallagher maakt ook gebruik van materialen die vergaan. Maar daar waar het in het werk van Lupo gaat om de levenscyclus van bederfelijke waren en de manier waarop

ze zichzelf onttrekken aan onze ervaring, gaat het bij Gallagher om het niveau van zorg dat verborgen zit in het onderhoud van dit soort materialen. Voor zijn recente installatie in Museum Boijmans Van Beuningen zijn de omstandigheden die nodig zijn om gelatine in een goede staat te houden onderdeel van de lichamelijke beleving. De installatie is verdeeld over twee ruimtes, waarvan een wordt gekoeld door een airco en een tweede wordt verwarmd door de uitlaat ervan. Zoals in Lupo's installatie wordt de materialiteit inwendig doordat de effecten ervan lichamelijk voelbaar zijn. Gallagher zoekt verbinding: 'sensitive, similar to our bodies, and hence create a kind of sympathy or alignment.'

Veroudering en verval zijn compleet afwezig in de kristalblauwe en felgroene werelden die de circulaire economie ons voorhoudt. Lupo en Gallagher bekritiseren dat door het opzetten van processen waarin objecten verbonden worden met onze lichamen en herinneringen. En ze laten de omstandigheden zien die nodig zijn om ze te laten functioneren. De werken kunnen worden beschouwd als een memento mori, als de uitgebreide, vleselijke en inwendige tegenhanger van de platte, abstracte en schone beelden

van de circulaire economie. Ze lijken te willen zeggen: vergeet onze lichamelijkheid niet!

De interesse in materialiteit moet niet verward worden met de nostalgie voor 'dingen' in het licht van de toenemende dematerialisatie en het vluchtige consumentisme, zoals Graham Barnett het nieuwe materialisme, of 'Etsy kissed by philosophy' onlangs noemde.⁷ Het is meer dan dat. Het gaat over beweging en stroom, net als bij Fluxus, die materialiteit en afval toonde op een moment dat de gladde oppervlakken en perfecte vormen van het minimalisme en de popart domineerden.⁸

Het biedt een lichamelijke tegenhanger van het beeldgeoriënteerde postinternet tijdperk. Als het daaraan gelieerde speculatief realisme 'requires the presence of no one'⁹ dan hebben deze praktijken juist aanwezigheid nodig; ze doen een beroep op interactiviteit en nodigen ons uit na te denken over de relatie die we hebben met materialen en dingen die worden gebruikt en veranderen tijdens het proces.

6 'A Questionnaire on Materialisms', *October* No 155 (winter 2016), p. 3-10.

7 D. Graham Barnett, in: 'A Questionnaire on Materialisms', *October* No 155 (winter 2016), p. 19.

8 Natilee Harren, 'Fluxus and the Transitional Community', *Art Journal*, 75:1, p. 44-49.



Juliette Bonneviot, *Xenostrogens (Peace Green)*, 2016, onderdeel van
tentoonstelling *Infected Objects # 2 Circulation – Otherwise, Unhinged*,
curator Melanie Bühler, Future Gallery, Berlijn

DOMESTIC UNREST

SINCE THE SEVENTIES, THE SITE OF THE HOME HAS BEEN USED BY FEMALE ARTISTS TO CHALLENGE GENDER STEREOTYPES. TODAY, A NEW GENERATION OF ARTISTS, BOTH FEMALE AND MALE, ARE RETURNING TO THIS SUBJECT TO ASSESS ITS TRANSFORMATION IN THE DIGITAL AGE. EXAMINING THE OUTPUT OF ARTISTS, THEORISTS AND CURATORS PAST AND PRESENT, PETER LYLE INVESTIGATES

TEXT — Peter Lyle

THIS WOMAN'S WORK

The kitchen and the cleaning cupboard might sound like unlikely sites of feminist radicalism, but in the conceptual art scene of the 1970s, that's precisely what they became. Some artists used their work to rage against the myth of the perfect home and the domestic enslavement it obscured, while others strove to show how 'women's work' – the everyday, the domestic, the maternal – didn't have to be demeaning. It could be a mode of female solidarity, achievement and expression.

Quotidian domestic accomplishments didn't register on prevailing patriarchal systems for evaluating the significance of a life or its work, but that was all the more reason not to dismiss household work the way men did. The various ways the female artists of the era went about their work demonstrated the scope of that famous feminist slogan of the day, "The personal is political".

Martha Rosler's famous 1975 performance and video work "Semiotics of the Kitchen"

violently disrupted the oppressive advertising-made fiction of the happy housewife. The "Womanhouse" was an offshoot of Californian academic Feminist Art Program that, in 1971, became a collaborative all-female renovation project towards a dream of a female world free from domestic drudgery. Mierle Laderman Ukeles dealt with the clash between her artistic values and her new life as a mother by reclassifying her household chores as art. In her 1969 "Manifesto for Maintenance Art", Ukeles distilled her critique of the established 'Great Man' theories of art and history into acute aphorisms. What great revolutionaries never explain, she wrote, is "who's going to take out the trash on Monday morning?"

Ukeles' interest in the domestic was championed by the influential critic Lucy Lippard, and was one of the all-female cast of conceptual artists chosen for "C -7,500", the landmark group show Lippard curated at the Walker Arts Center in Minnesota in 1973. Lippard was interested in the way the Romantic cult of 'genius' and Western art history's elevation of painting and sculpture above craft and other homelier skills had robbed vernacular forms of female expression of recognition.

THE DIGITAL HOME

Today, craft and cookery are things we appreciate once again – but as consumers and Instagram connoisseurs more than houseworkers. On Facebook and in the car parks of all the best nurseries, child rearing is a competitive sport, not a utopian community project. We worry about the environment, but find the convenience of bottled water irresistible. Whatever our pronounced big-picture politics, we tend to regard domestic work as demeaning. We may be thrilled by the cathartic lame dad-comedy of Louis CK and the darkness-behind-the-dream melodrama of "Gone Girl", but – perhaps for fear of feeling even more guilty about our hard-won lifestyles – most of us don't often want to bring that scrutiny too close to home.

Thankfully, the same can't be said for the artists exploring the underbelly of 21st century domestic bliss. Today, young artists are revisiting to these old questions of the homely and the unheimlich of servility versus satisfaction, boredom versus escape, and most of them are doing it through installation and performance, just as Rosler and her peers did. Not since the 1970s, when the plasticated promise of Fifties

suburban domesticity turned into “The Stepford Wives” have the restrictions and consolations of mundane, ‘female’ activities – cleaning, grooming, weaving, chatting, cooking, ‘feminine hygiene’ – been such fertile territory for new art.

These new artists are not simply returning to these old domestic rites and themes, of course. Their changed world is also one in which virtual space, with its ghostly terminology of non-places – site, address, homepage – now enters every intimate corner of our houses. That fact looms – either in its marked absence, or by its explicit presence in phrases pulled from mothering chatrooms, TV cartoons and Pinterest pages – over all the new work. Sometimes this specular presence seems to suggest that modern life is too lonely; sometimes, the floating, folksy sentiments embellishing these installations seem like welcome reminders that, however modern and automated our interiors become, we will always find a way to humanise them.

Like many of the new artists of the home, Juliette Bonneviot is an exile of sorts, a Parisian recently relocated to Berlin, where, she’s said, she found a new kind of space for her domestic life, one that seemed to inform a shift in her own art practice. Bonneviot’s earlier work reimagined garish internet memes but her latest exhibition, “Minimal Jeune Fille”, merged sculpture, performance and video to express ambiguous messages about modernity and domesticity. There’s none of Rosler’s open adversarialism in the work, but quiet rage still lurks behind it. Moulded, part-human shapes in clear PET plastic – the substance from which mineral water bottles and nylon are made – and chatroom-culled beauty tips suggest environmental ruin that our hygiene-obsessed consumer culture leads us to generate. The endless messages that bombard the “minimal young girl” of the show’s title seem to encourage her to waste away physically, while creating mountains of waste and rivers of pollution in the process.

While Bonneviot counsels concern about traps laid by consumer culture, the approach of the New York conceptual art collective DIS is to co-opt and riff off the capitalist machine and its genderised impositions. They’ll curate the 2016 Berlin Biennale, but they also collaborate with fashion brands. The group’s magazine and online boutique, like their installations, sell artworks in the unpretentious style of an online department store. So Dora Budor reinvents that synonym for the downtrodden housewife, the doormat, while for \$600 you can buy a laminated shower curtain named “The New Wholesome”, printed with an image of plump peppers and broccoli obscuring the genitalia of an otherwise naked male torso.

THE NEW HOMEBOYS

Beyond the digital, the other obvious way in which the new wave of ‘women’s work’ is distinct from the Seventies phase is in the gender make-up of its practitioners. Today, as many male as female artists seem to be rediscovering the home and the signifying potential of its mundane wonders.

Critics might say that these interlopers in the domestic zone are doing what male artists

have always done: co-opting a marginalised female tradition for their own status and glory. Defenders could argue the opposite, that these male artists are opening up a space for inter-gender exchange and understanding in a former ‘woman’s place’.

Either way, the males in this realm do have one obvious precursor. Marc Camille Chaimowicz is the big daddy of male artists working in these ‘female’ domestic environments, and has been exploring the subject since the early Seventies. Chaimowicz creates habitats in which the visitor feels uncannily at home, but also like a trespasser on the private life of another. This feeling may reflect his own interstitial experience, having been born in France but raised in England, and being a fine artist whose installations have also been licensed as wallpaper designs. Chaimowicz’s quasi-fictional recreations of cafés and after-party apartments oblige us to reflect on how our individual selfhoods always overlap with the lives of others, on how our private lives are invariably informed and constructed by the public world beyond our front doors.

Ed Fornieles also knows about the shifting boundaries of the domestic and the artistic, the

MODERN, BUT MESSY

To try to bring all these threads together – the 1970s and the now, the folksy and the futuristic, the feminist art tradition and the male arrivistes – we could do worse than turn to Brent Wadden, a Canadian who now spends much of his time in Berlin. Wadden first used a loom only after graduating from art school, at the suggestion of friends who told him that his paintings made them think of woven tapestries. He took to the ancient art of weaving, turning to digital technology only as a sourcing aid for the scraps of wool and fibre he gathers to make monochrome, modernist patterns in imperfect shapes and shades.

Wadden’s work recalls the ‘Gee’s Bend’ quilts made from scraps of wool in Atlanta by female descendants of slaves since the 19th century more than it reflects our contemporary screen-world. That seems an intentional move: away from the instant gratification of the digital and the graphic geometry of clean modernism, and back to the human scale. Wadden’s quiet championing of human handiwork and intimacy is also an argument against the urge to abstract and monumentalise, which we associate with the grand, statement-making male artistic tradition. Like the pioneer art-women of the 1970s,



DIS MAGAZINE
New Wholesome

2 panel curtain
238.7 x 294.6 cm
Courtesy Dis Magazine

private and the public. Though he’s one of the most conspicuous post-internet artists of today, he owes part of his media fame to his former partner – the movie actress Felicity Jones. Back in his native England in 2014, single and now in his 30s, Fornieles’ new work referenced “Family Guy”, digital conversations and household objects to ruminate on thwarted dreams of domestic bliss. Family life, the artist said, is something you can’t escape: “Even if you define yourself against it... artists tend to be the kids who reject their family to a large degree. They escape and move to the city and then define themselves against their family.” But, he added, the home always ends up calling them back as they search for a sense of belonging.

Wadden taps into the unsung power of unglamorous ‘women’s work’. Like them, he also knows the importance of taxonomy to both his reclamation project and his personal ambitions in the modern art marketplace – where some things never change. His work may be made with old domestic tools and forgotten scraps of fibre, but the artist doesn’t call what he does ‘weaving’ or ‘tapestry-making’. Brush and pigment are no longer part of Wadden’s process, but he still uses the fine art appellation ‘painting’ to classify what he creates.



JULIETTE
BONNEVIOT
Minimal Jeune Fille.
Cutting board, 2013

PET plastic sheet, HDPE
plate, HDPE container and
feather duster
205 x 121 x 20 cm
Courtesy of the Wilkinson
Gallery and the artist