

«Youniverse, Séville». Masaki Fujihata. «Morel's Panorama», 2003
Installation interactive. (Court. de l'artiste). *Interactive installation*

its title, *Youniverse*, references the interactive relationship that each person has with their own private world. Visitors and their interaction with the artworks were thus the show's core concerns. The Argentine writer Adolfo Bioy Casares's 1940 novel *The Invention of Morel* has inspired many artworks, including, here, *Morel's Panorama* (2003) by Masaki Fujihata, one of his very beautiful installations where a picture of the viewer temporarily becomes part of a virtual environment, and meets one of the artist, an image from an indeterminate past displayed in a present that becomes a-temporal. *T_Visionarium* (2008), a monumental group project made under the direction of Jeffrey Shav, immerses the audience in a 360°/3D flood of TV images (from series to news and every other possible genre) with which viewers can interact by starting and mixing sequences as they please. This piece combines the pleasure of a video game, jubilation and a feeling of control over the images, at first, although they eventually become disturbing and end up making us aware of stereotypes and the mediatization process that eats up our daily lives. Although focused on recent works (2007-08), BIACS also included some historic productions. The overall effect was very nice, but I have a quibble anyway. With 184 works on view, obviously visitors can't see everything.⁽²⁾ How are they supposed to choose? By giving in to the most "seductive" work? By superficial appearances? This trend towards mammoth exhibitions is an annoying form of art consumerism, and this was especially annoying at a

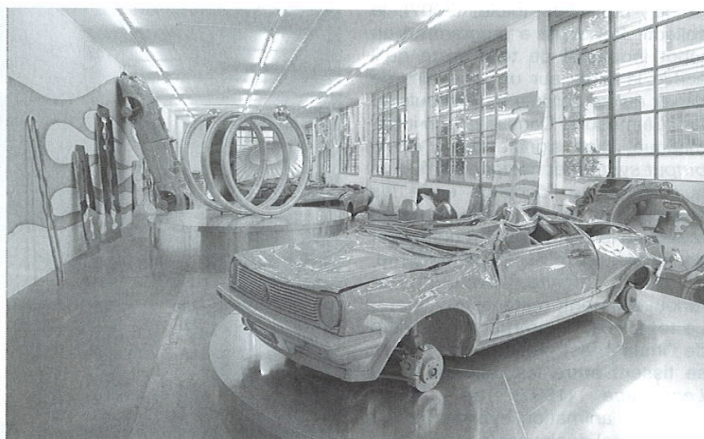
show where the (pretty unequivocal) discourse of the curators proclaimed digital technology as heralding the liberation of the individual and democratization of art, above all by means of the Web 2.0. As many online forums have indicated, it's a real challenge to expose Web 2.0 projects in a public space without them losing their substance or the whole thing becoming an exercise in gadgetry. The BIACS never quite got there, despite interesting work such as *www.zexe.net* (2008) by Antoni Abad.

This biennial saw itself as a continuation of Al-Andaluz, a period when the arts, sciences and technologies flourished and a complex and sophisticated culture grew up at the crossroads of the East and West, where religious faiths lived together in peace. But can a community be forged simply by bringing together individual artworks from different countries, even those at war with one another? Couldn't we imagine a collective, decentralized art open to public engagement, made possible by using those same technologies so fulsomely praised here? In this sense, *Youniverse* was a canonical, classically "museological" exhibition that nonetheless was worth seeing for the quality of the artworks it brought together.

Annick Bureau
Translation, L-S Torgoff

(1) www.fundacionbiacs.com/biacs3/

(2) It took me an hour to see this show, even without watching all of each video or Andrei Ujica's film *Out of the Present* (90 min), which I'd seen previously. Note that in Seville there was nowhere for people to sit and watch the videos and films.



Sylvie Fleury. «Skin Crimes», 2008. Voitures écrasées et repeintes. (Coll. de l'artiste)
«Yes to All». 2008. Néon. (Coll. de l'artiste ; Ph. I. Kalkinen). *Crashed, repainted cars*

Genève

Sylvie Fleury

Mamco

29 octobre 2008 - 25 janvier 2009

Après la superbe rétrospective consacrée, l'été dernier, à Philippe Ramette (*Gardons nos illusions*), grâce à l'intelligente mise en perspective des photographies et des sculptures dont elles constituent un élément essentiel, le Mamco a récidivé cet automne avec une ébourifante exposition consacrée à Sylvie Fleury, intitulée *Paillettes et Dépendances ou la fascination du néant*.

Alors que, souvent, le parcours du musée débute par les étages supérieurs, ici, l'ascendance domine : on part du plus «terrestre» (le premier étage est dévolu au monde de l'automobile avec ses voitures écrasées, ses moteurs rutilants et le bureau-atelier d'un garagiste) et on s'élève vers une dimension plus «éthérée» de l'exposition. Avec chacun de ses paliers accueillant un néon et une sculpture en suspension, la cage d'escalier fait office de colonne vertébrale de l'exposition, l'artiste investissant exceptionnellement tous les niveaux du musée. À la différence des autres étages, le quatrième, avec ses espaces encore plus élaborés que les précédents, se caractérise par une absence de lumière naturelle. Les œuvres y génèrent en quelque sorte leur propre luminosité, qu'il s'agisse de projections, d'une inatteignable voie lactée, des gigantesques lettres en néon ou de la récente série des *Diamonds Paintings*, scintillants tableaux carrés réalisés avec des cristaux Swarovski.

Conçue par Sylvie Fleury dans sa totalité, l'exposition lui permet de

donner à voir son travail sous des formes différentes, de façon à pouvoir en rebattre les cartes. Ni vraiment thématique, encore moins chronologique, le parcours met ses œuvres en perspective, de salle en salle, d'étage en étage. Pièces anciennes et nouvelles productions réalisées pour l'occasion sont confrontées dans un désordre parfois savamment organisé, au fil d'un parcours dont on décèle les convergences au fur et à mesure de l'imprégnation du spectateur par les lieux. Une telle exposition s'apparente à l'œuvre d'art totale dans une joyeuse exubérance, où tout semble se mettre en place, malgré la disparité des pièces, le foisonnement des couleurs, les accumulations d'objets, les surprises du parcours, les emprunts multiples et débridés.

À cet égard, le deuxième étage, intégralement consacré à une présentation labyrinthique de son travail, constitue une véritable initiation au «label Fleury», elle qui a si souvent customisé les produits de créateurs de mode. La maîtrise du sujet est totale, les peintures murales burésiennes unifiant visuellement et renforçant le propos décoratif des objets, comme s'il s'agissait d'opérer, en retour, un vaste clin d'œil au monde de la mode, de la décoration et de l'art sans distinction formelle.

On approche là ce qui caractérise en fait le mieux cette exposition, son rapport au décor. Alors que, jusqu'il y a peu, c'était la notion de customisation – toujours présente dans bon nombre d'objets – qui caractérisait le mieux sa démarche, l'idée de décor est indissociable de la présente manifestation, ce qui, au demeurant, lui confère son côté exceptionnel. La gageure de cette exposition consiste à redistribuer tous les éléments de sa production depuis près de vingt ans maintenant,

sans autre hiérarchie que celle d'une vision globale permettant le renouveau des points de vue sur ce travail au développement sans cesse poursuivi. Les notions de dépassement de sens, de développement formel, d'extension au décor, de contextualisation approfondie des mondes de l'art et de la mode, sont partout présentes, de telle sorte que cette exposition, plus qu'une autre, est appelée à faire date dans la carrière de l'artiste.

Bernard Marcelis

Sylvie Fleury expose jusqu'au 10 janvier à la galerie Thaddaeus Ropac, Paris.

After last year's superb Philippe Ramette retrospective (*Gardons nos illusions*), with its well thought-out display bringing the sculpture into dialogue with the photos that are an integral part of their creation, the Mamco did it again this past fall with an amazing Sylvie Fleury show titled "Sequins and Dependencies or the Fascination of Oblivion."

Whereas MAMCO shows tend to start on the upper levels, this time it was all ascendance. Visitors left the "earthly" level (the second floor devoted to the automobile world, with crashed cars, gleaming motors and a garage workshop/office) and climbed to the more "ethereal" dimension. The entrance to each story sported a neon light and a hanging sculpture, so that the staircase was transformed into the backbone of a solo exhibition that, unusually, took up the whole museum. The fifth floor, unlike the others, with more elaborate spaces, was notable for the lack of natural light. The artworks on view more or less generated their own luminosity—

projections, an unattainable milky way, gigantic neon letters and Fleury's recent *Diamond Paintings*, scintillating square pieces made with Swarovski crystal.

Entirely designed by the artist herself, this exhibition allowed her to show her work in multiple modes, constantly renewed. The organization was neither really thematic nor still less chronological. Instead, it put her work into perspective, from room to room and from one floor to the next. Older work and pieces produced especially for the occasion were matched up in an occasionally well-conceived disorder. As visitors moved deeper into this environment, the convergences gradually dawned on them. This kind of exhibition is a joyously exuberant total artwork in itself. Everything seemed to come together just right, despite the disparity of the pieces, the riot of colors, the accumulation of objects, the sudden surprises and the many uninhibited citations.

In this sense, the third floor, entirely devoted to a labyrinthine presentation of Fleury's work, constituted an introduction to the "brand" of this artist known for her customizations of designer products. Her total mastery of the space was awesome. The Burenesque wall paintings visually unified and reinforced the decorative qualities of the objects, as if the aim were to create a broad panorama of the world of fashion, decoration and art with no formal distinctions.

This brings us to what this exhibition's distinguishing trait, its relationship with decoration. Although until recently the defining characteristic of Fleury's work could be said to be customization—still very much a part of her

practice, as many objects here attested—the concept of decoration was truly dominant at this latest show, marking it as quite different from her previous outings. The operative principle here was to redistribute all the elements of her production over the last two decades with no hierarchization other than an overall vision affording a fresh angles on her work in all its ceaseless development. The concepts of going beyond meaning, of formal development, of expanding into decoration and a more profound contextualization of the worlds of art and fashion, were omnipresent, so much so that this exhibition, more than any previous one, should be considered a landmark event in her career.

Bernard Marcelis
Translation, L-S Torgoff

Genève

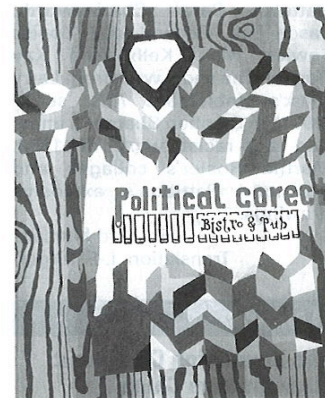
Political correct

Blondeau Fine Art Services
18 septembre - 25 octobre 2008

Étonnante et ambitieuse que cette exposition dans ce lieu d'expertise, conçue à partir d'une toile peinte par Martin Kippenberger en 1994. Le slogan y apparaît avec sa faute d'orthographe dans une fausse typographie rouge barrant un tee-shirt bariolé. Quand on sait la résonance qui a accompagné cette expression aux États-Unis, on ne s'étonnera guère que les trois quarts des trente artistes participant à cet ensemble soient d'origine américaine.

Si l'exposition va dans tous les sens, ne fût-ce que par la diversité des techniques utilisées, elle montre aussi combien cette thématique n'a jamais laissé les artistes indifférents, quelles que soient leurs pratiques et la génération à laquelle ils appartiennent. La pièce la plus ancienne est une peinture de d'Edward Kienholz datant de 1958, les plus récentes datant de cette année.

En dehors du politiquement correct, la manifestation s'est surtout attachée à amorcer une réflexion sur la censure (on pense à la grenouille crucifiée de Kippenberger) et donc sur l'atteinte à la liberté d'expression. L'exposition ne dénonce ni ne prend position, mais montre surtout combien les artistes sont sensibles à ce type de problématique. L'enjeu consiste souvent à détourner le propos, à dénoncer les attitudes et les événements par l'ironie, en faisant preuve d'humour corrosif et du recours au second degré (Chris Burden, Maurizio Cattelan, Sarah



«Political correct». Martin Kippenberger. 1994. Huile sur toile. Oil on canvas

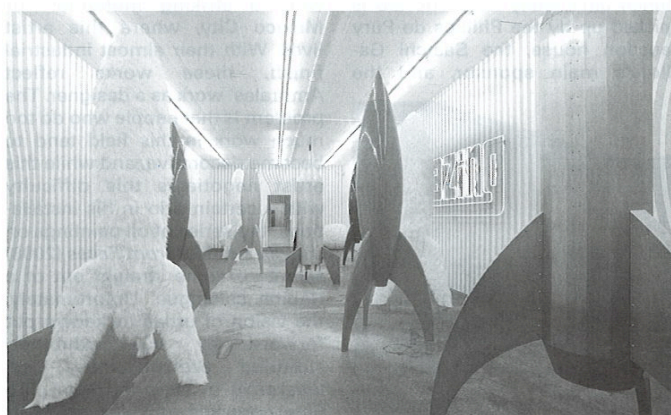
Charlesworth, Jason Fox, General Idea, Louise Lawler, Mike Kelley, Kay Rosen). On passe des photos emblématiques de *Tulsa* (1971) de Larry Clark au combat antiraciste photographié par Stephen Shames en 1968, sans oublier les collages de Martha Rosler ou la fulgurance des dessins de Raymond Pettibon.

Bernard Marcelis

This exhibition in a venue devoted to "fine arts services" was as astonishing as it was ambitious. Its starting point was a 1994 Martin Kippenberger painting where the misspelled words "Political correct [sic]" appear in false red typewriter letters on a gaudy tee shirt. Considering the expression's particular resonance in the U.S., it's no surprise that three-quarters of the 30 artists in this show were American.

While the show went off in every conceivable direction, if only because of the diversity of media, it also demonstrated the degree to which artists have never been indifferent to this theme, no matter what kind of practice they have or what generation they belong to. The oldest piece was an Edward Kienholz painting made in 1958, and the most recent dated from 2008.

Instead of being politically correct itself, the exhibition sought to stimulate thinking about censorship (think of Kippenberger's crucified frog) and therefore attacks on the freedom of expression. It was neither denunciatory nor partisan. Rather it showed how artists have been sensitive to this kind of problematic. Often their response is to subvert the idea itself, to ridicule attitudes and events through the use of corrosive irony (for instance, Chris Burden, Maurizio



Sylvie Fleury. 1^{er} plan : «First Spaceship on Venus». 1998. Ensemble de sept fusées «Be Amazing». 1998. Néon. (Court. galerie Mehdi Chouakri, Berlin ; © Mamco, Genève ; Ph. I. Kalkkinen). Set of seven rockets