

LETTERPAPER

SAVES

LA

MON

La liberté sans nom¹

Avec / With

Sven Augustijnen	5
Nicolas Clair	6
Fernand Deligny	7
Frédéric Dialynas	
Sanchez	avec la participation de / with input from
Lê Huy Cữu	et de / and
Sébastien Leseigneur	8
Vidya Gastaldon	9
Beatrice Gibson	10
Daniel Jacoby	11
Irene Kopelman	12
Felipe Mujica	13
Johanna Unzueta	14

Un commissariat de / Curated by Elfi Turpin

À la fin des années 1960, Fernand Deligny, poète, éducateur, aménageait dans le vide des espaces-temps des Cévennes, un territoire pour des enfants autistes et leurs accompagnateurs parlants, agençant ainsi les circonstances d'événements inouïs au travers de la formation d'une trame non préméditée entre les uns et les autres.

Afin d'en observer et d'en appréhender le tissage, Deligny utilisa divers outils d'enregistrement : le film mais

In the late 1960s, in the space-time void of the Cévennes region, French poet and pedagogue Fernand Deligny established a territory for autistic children and their speaking carers. In doing so he set up the context for hitherto unheard of events through the interweaving of unpremeditated relationships between all concerned.

In order to observe and grasp this process, Deligny used as recording tools not only film, but also drawing; the latter enabled the mapping onto

¹ La liberté sans nom is the title of an essay in Fernand Deligny, L'Arachnéen et autres textes (Paris: Editions L'Arachnéen, 2008).
¹ La liberté sans nom est un titre emprunté à un texte de Fernand Deligny publié dans L'Arachnéen et autres textes, aux Editions L'Arachnéen en 2008.

Sven Augustijnen

L'école des pickpockets

2000

Vidéo, couleur, son, 52 min /
Video, colour, sound, 52 min

aussi le dessin qui permettait de cartographier sur ce territoire les trajectoires, les gestes et les déplacements des sujets mutiques et de leurs éducateurs parlants. Ces cartes, connues sous le nom des *Lignes d'erre du réseau des Cévennes*, construisaient le regard sur des strates de relations silencieuses et invisibles pour ne plus les traverser aveuglément. Il s'agissait notamment de contourner les malentendus par un renversement de perspective, c'est-à-dire de substituer au point de vue des parlants, le « point de voir » des mutiques – autrement dit d'observer l'étrange tête du monde de la parole depuis celui du silence – pour permettre une vie commune en dehors du langage.

L'invention de Deligny dans cette affaire était de « faire sans faire » – c'est-à-dire donner la condition de possibilité d'un mode d'existence qui laisse affleurer le réel sans le pré-supposer, sans l'imaginer ou le penser. L'affaire est délicate et concerne, par delà l'éducation expérimentale ou des expériences alternatives de transmission, cette exposition collective, souhaitée libre et sans présupposé, et qui réunit à cette fin des artistes qui ont eux aussi tendance à faire affleurer un réel inimaginable.

Que se trame-t-il dans une exposition ?
Que se trame-t-il entre ses habitants ?
Entre les artistes, les œuvres, les curateurs, les accompagnateurs, les visiteurs et leurs multiples régimes de langage ?
Comment ne pas écraser ses relations invisibles en formation ?
Comment ne pas traverser aveuglément une exposition ?
Comment entrer dans le champ de vision des œuvres ?
Comment vivre en dehors du langage ?

E.T., septembre 2016.

this territory of the trajectories, acts and spatial displacements of the mute subjects and their speaking educators. These maps, known as the *Lignes d'erre du réseau des Cévennes* [the Cévennes Network Wander Lines], built a way of seeing on strata of silent, invisible relationships, instead of traversing them blindly. The point was to avoid misunderstandings and to enter the children's field of vision in a way that enabled a communal life outside of language.

Deligny's original contribution was "to do without doing": to make possible – with no prior suppositions, imaginings or ideations – modes of being conducive to the surfacing of reality. A tricky matter which, over and above experimental education and alternative experiences of transmission, bears directly on this exhibition: one intended to be free, and devoid of presupposition, and to this end convening artists who themselves also tend to bring an unimaginable reality to the surface.

What goes on in an exhibition? What goes on between its inhabitants? Between the artists, the works, the curators, the carers, and the visitors with their myriad language registers? How to avoid crushing its developing, invisible relationships? How to avoid ploughing blindly through an exhibition? How to enter the field of vision of the works? How to live outside of language?

E.T., September 2016.

Avec le film *L'école des pickpockets*, Sven Augustijnen documente les gestes et les rouages de deux pickpockets professionnels qui enseignent l'art du pickpocket à un débutant. L'élève, studieux, est initié au vol à la tire – technique qui consiste à subtiliser des objets que les victimes portent sur elles sans éveiller leur attention, que ce soit un portefeuille dans une poche ou un bracelet de montre au poignet, obligeant une grande dextérité. Augustijnen filme de l'intérieur, en se déplaçant d'abord du côté de l'intelligence du pickpocket, écartant la dimension morale et bien-pensante de l'enseignement. L'entraînement implique dans un second temps des passants consentants invités au hasard dans une rue adjacente. Selon les mots du pédagogue à l'enseigné : « Tu ne voles pas. Tu n'es pas voleur. Tu es artiste. »

With *L'école des pickpockets* [School for Pickpockets] Sven Augustijnen documents the moves and operations of two professional pickpockets teaching a studious beginner the art of lifting items the victim is wearing or carrying on his person – a wallet in a pocket, a watch on the wrist – without attracting his attention. A game that demands enormous dexterity. Augustijnen films from within, taking the side of the pickpocket and his intelligence, and scrapping the conventional moral view of what is being taught. The second part of the training involves consenting passers-by in a nearby street. As the teacher puts it to the taught, "You're not stealing. You're not a thief. You're an artist."

6 Nicolas Clair

Pinocchio ²⁰¹⁴⁻²⁰¹⁵
Vidéo, couleur, son, 70 min /
Video, colour, sound, 70 min

« *Pinocchio* s'ouvre par la présentation d'un objet singulier, une vidéo d'école, un Pinocchio, auquel j'ai participé enfant. Cela date de 1989 dans l'ancien quartier de La Quarantaine à Villefranche-sur-Saône et c'est toujours aussi somptueux et mystérieux. Cette première incarnation emprunte à Méliès, au film d'art, au tableau vivant, c'est un composé de genres, fait de ballets d'enfants et de visions d'animaux extraordinaires. À revoir ces images pastels, ces petits corps qui s'agitent au milieu de décors de carton-pâte, cette multitude de masques en papiers mâchés, ces froufrous de crépon, on peine encore à comprendre à qui tout cela s'adressait ? Et à quelles fins ? Ce film est une tentative de mettre en scène le fait de regarder ces images aujourd'hui. », écrit Nicolas Clair. Aussi actualise-t-il et dédouble-t-il cette vidéo d'école retrouvée, en recomposant intégralement son environnement sonore par l'utilisation de procédés à mi-chemin de la musique concrète et de l'improvisation.

"*Pinocchio* opens with the presentation of a singular object, a school video, a Pinocchio I took part in as a child. It dates from 1989 in the old La Quarantaine neighbourhood of Villefranche-sur-Saône, and it remains as sumptuous and mysterious as ever. This first incarnation borrows from Méliès, art cinema and the tableau vivant; it's a mix of genres, kids' ballets and visions of extraordinary animals. Watching these pastel-toned images now - these little bodies leaping around cardboard sets, this multitude of papier mâché masks, these crepe frills - it's hard to understand who they were meant for. And what the point was. This film is an attempt to present the act of looking at them today." With this in mind, Nicolas Clair actualises and dualises this salvaged school video, fully recreating its soundtrack via processes combining concrete music and improvisation.

Fernand Deligny

7

Lignes d'erre de Binou ¹⁹⁷³

Lignes d'erre de Cornemuse ¹⁹⁷³

8 dessins sur calques tracés par Gisèle Durand entre juillet et septembre 1973 sur l'aire de séjour du Serret comportant 6 *Lignes d'erre de Binou* et 2 *Lignes d'erre de Cornemuse*.
8 drawings on tracing papers made by Gisèle Durand between July and September 1973 at Le Serret time-out unit: 6 *Lignes d'erre de Binou* [Binou Wander Lines] and 2 *Lignes d'erre de Cornemuse* [Cornemuse Wander Lines].

Binou et Cornemuse sont deux enfants mutiques ayant vécu notamment aux côtés de Gisèle Durand et Fernand Deligny au sein d'un lieu de vie appelé le réseau des Cévennes. C'est à la fin des années 60 que Fernand Deligny crée un territoire pour des enfants autistes. Plutôt que de concevoir un lieu unique et clos, Deligny organise un espace ouvert autour d'aires de séjour, c'est-à-dire de petites unités dispersées et autonomes placées sous la responsabilité d'une ou plusieurs présences proches. Chaque aire de séjour est elle-même conçue comme un réseau de circulation. Dans ce contexte, Fernand Deligny propose aux accompagnateurs parlants de transcrire les gestes et les déplacements des enfants autistes dans l'espace, plutôt que d'essayer vainement de les comprendre. Ces cartes sont appelées les *Lignes d'erre*. Elles sont tracées sur des calques selon un fond de carte qui donne le plan du territoire. Leurs superpositions font apparaître des données invisibles qui permettent aux parlants de rentrer dans le champ de vision des enfants mutiques et d'agencer un espace/langage commun non verbal. Ces dessins ont été réunis et édités par Sandra Alvarez de Toledo au sein de l'ouvrage *Cartes et lignes d'erre, Traces du réseau de Fernand Deligny, 1969-1979* aux éditions L'Arachnéen en 2013.

Binou and Cornemuse are mute children who spent time with Gisèle Durand and Fernand Deligny in the living space known as the Cévennes Network. Deligny had created this territory for autistic children in the late 1960s: rather than a single, enclosed site, he opted for organising an open one revolving around small, dispersed, «time-out units», each autonomous and overseen by several carers. Each was also designed as a circulation network. Deligny asked the speaking carers to note what the children did and where they went, rather than to engage in futile attempts at understanding them. The maps that resulted were called *lignes d'erre* [Wander Lines]. Drawn on tracing paper overlaid on a map of the territory, these trails were superposed to reveal invisible data that enabled the speaking personnel to enter the children's visual field and put together a shared, non-verbal space/language. The drawings were assembled by Sandra Alvarez de Toledo in *Cartes et lignes d'erre, Traces du réseau de Fernand Deligny, 1969-1979*, published by Éditions L'Arachnéen in 2013.

8 Frédéric Dialynas Sanchez

avec la participation de /
with input from

Lê Huy Cữu et de / Sébastien and Leseigneur

Sugata Sanshiro

2016
bois et coquille d'oeuf laqués,
impressions, tatamis /
Wood and eggshell lackered,
prints, tatamis

Frédéric Dialynas Sanchez s'appuie sur l'Histoire du monochrome et le film *La Légende du grand judo* (1943) d'Akira Kurosawa pour déployer un dojo au sein du centre d'art. À travers le judo, il propose une plongée dans l'histoire du monochrome et de l'abstraction géométrique. Aussi replace-t-il les origines du monochrome dans le judo - sport pratiqué par Yves Klein lui-même parallèlement à sa formation et son métier d'artiste ouvrant son propre dojo en 1954 à Paris au 104 boulevard de Clichy.

Un puzzle en bois laqué constitué de 98 pièces reproduisant un dojo à l'échelle 1:10 est conservé dans un coffret laqué dont le couvercle est incrusté d'un lotus blanc. Ce motif, réalisé en coquille d'oeuf selon une technique traditionnelle vietnamienne, renvoie au film d'Akira Kurosawa dans lequel le héros découvre la voie de l'homme en observant une fleur de lotus s'ouvrir au petit matin. Le portrait de Jigōrō Kanō, maître fondateur du judo Kōdōkan en 1882, fait quant à lui l'objet d'une série d'impressions monochromes.

Frédéric Dialynas Sanchez draws on the history of monochrome and Akira Kurosawa's *Sanshiro Sugata* (aka *Judo Saga*, 1943) in order to set up a dojo in the art centre. Via judo he offers immersion in the history of monochrome and geometric abstraction, locating the origins of monochrome in a sport practised by Yves Klein during his years as a student and an artist: Klein opened his own dojo in Paris in 1954, at 104 Boulevard de Clichy.

A 98-piece lacquered wood puzzle of a dojo on a scale of 1:10 is kept in a lacquered box whose lid is inlaid with a white lotus. Executed in eggshell according to a traditional Vietnamese technique, this motif references the Kurosawa film in which the hero discovers the path to manhood as he watches a lotus flower blooming early one morning. A series of monochrome prints offers the portrait of Jigōrō Kanō, the master who founded Kōdōkan judo in 1882.

9 Vidya Gastaldon

Healing Paintings

2015-2016
Huiles sur tableaux trouvés /
Oils on found paintings

White Mixcoat (Shadok)

2016
Laine, baguette de hêtre /
Wool, beechwood

Avec la série des *Healing Paintings*, Vidya Gastaldon sauve de l'oubli des peintures de seconde main récupérées aux puces ou chez Emmaüs. Elle entreprend la guérison en peignant sur la toile au delà des limites de son cadre. Le geste, pouvant aller jusqu'au recouvrement, fait remonter à la surface du tableau des images invisibles. « Quelle histoire nous raconte ces peintures étranges ? Non pas une seule, mais plusieurs. Il y a les histoires particulières de chaque peinture, des parcours de vie antérieure que nous ne connaissons pas, dont nous pouvons éventuellement essayer de deviner quelques détails sur la base d'indices bien minces : le sujet originel, le type de cadre, une petite inscription sur le dos. Et puis il y a une histoire plus grande, un peu mieux connue celle-là, dans laquelle l'art de Vidya Gastaldon plonge ses racines. C'est l'histoire de l'écoute de l'invisible. Nous ne savons pas, après tout, ce qu'est cet invisible, ni même s'il existe vraiment. Le seul problème, c'est que l'invisible parle, et qu'il se trouve parfois des personnes capables de l'écouter et de l'entendre. (...) Cette expérience nous parle des circonstances extraordinaires dans lesquelles l'histoire humaine se construit et se défait, autant dans la lumière des projets et des calculs, que dans l'ombre des rêves et de la perte de soi. Or, Vidya Gastaldon appartient au nombre de ceux qui savent écouter la bouche de l'ombre. »¹

For her *Healing Paintings* series Vidya Gastaldon rescues from oblivion paintings salvaged from flea markets and charity stores, and sets out to heal them by painting over them. Sometimes the original is completely covered, in a process that brings hitherto invisible images to the surface. "What kind of story are these strange paintings trying to tell us? Surely not just one but several. Each painting has its own individual history, a previous life we know nothing about. Some details might be guessed from the few remaining clues: the original subject, the type of frame, perhaps a small inscription on the back... And then there's the larger story, one we know a little better, the one in which Vidya Gastaldon's art is deeply rooted. This is the story of how to listen to the invisible. We don't know what the invisible is, or even if it really exists. But the problem is that the invisible speaks to us and there are sometimes people capable of listening to it. (...) This experience has to do with the sometimes extraordinary circumstances in which human history is both made and undone, whether in the light of our projects and calculations or in the more sombre world of dreams and the loss of self. Vidya Gastaldon belongs to those who know how to listen to what this shadowy mouth has to say and who are capable of transforming what they hear into an artistic oeuvre, which touches and speaks to us."¹

¹ Marco Pasi, « Soigner l'Invisible, Sauver l'Impossible », in *Vidya Gastaldon, Les rescapés, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix* no. 131, p. 73.

¹ Marco Pasi, « Healing the Invisible, Saving the Impossible », in *Vidya Gastaldon, Les rescapés, Cahiers de l'Abbaye Sainte-Croix*, no. 131, p. 73.

10 Beatrice Gibson

Solo for Rich Man 2015
16 mm, DV transféré en HD,
couleur, son, 13 min /
16mm, DV transferred onto HD,
colour, sound, 13 min

Le film *Solo for Rich Man* est issu d'un processus collaboratif qui commence par un atelier de quatre jours avec un groupe d'enfants conduit par Beatrice Gibson et Anton Lukoszevieze, violoncelliste et compositeur. Son script repose entre autres sur les expériences du mouvement Fluxus et les pièces de George Maciunas, *Solo for Rich Man* et *Solo for Balloons* (1962), suivies de *Disappearing Music for Face* de Chieko Shiomi (1966). Si Gibson tisse des liens entre références esthétiques et expériences pédagogiques des années 60 et 70, elle associe l'abstraction de la théorie musicale, l'immatérialité de la finance à l'immédiateté de l'enfance. Le film s'appuie ainsi sur le roman *JR* (1975) de l'auteur américain William Gaddis, une satire sociale narrant le parcours de JR, un garçon de onze ans qui, avec l'aide d'un musicien, réussit à bâtir, par inadvertance et dans l'anonymat, le plus grand empire économique du monde. Parallèlement au contexte pédagogique dans lequel se déroule le roman de Gaddis, Gibson filme *Solo for Rich Man* en partie dans l'aire de jeux de Shoreditch, un quartier Est de Londres, conçue dans les années 70 d'après des principes éducatifs libres.

The film *Solo for Rich Man* is the outcome of a collaborative process that began with a four-day workshop for a group of children, run by Beatrice Gibson and the cellist and composer Anton Lukoszevieze. The script is based on, among other things, the experiments of the Fluxus movement, George Maciunas's plays *Solo for Rich Man* and *Solo for Balloons* (1962), and Chieko Shiomi's *Disappearing Music for Face* (1966). Gibson sets up connections between art references and educational experiments from the 1960s-1970s, while at the same time associating the abstractness of musical theory and the immateriality of finance with the immediacy of childhood. The film also draws on American author William Gaddis's novel *JR* (1975), a social satire relating how, with the help of a musician, eleven-year-old JR inadvertently and anonymously puts together the world's biggest economic empire. In a parallel with the pedagogical setting of the Gaddis novel, Gibson filmed parts of *Solo for Rich Man* in the playground in Shoreditch, East London, designed in the 1970s according to the principles of free education.

Daniel Jacoby

11

Eversion 2016
Toile brodée, système électronique /
Embroidered fabric, electronic activating device

L'installation *Eversion* est composée d'un rideau traversant la salle d'exposition qui, grâce à un système électronique, est soulevé aléatoirement du sol avant d'être relâché brutalement, jouant le fameux « kabuki drop » (lâcher de rideau), fréquemment utilisé dans le théâtre japonais afin d'apporter un effet de surprise. Son motif brodé reproduit la première représentation à plat d'une éversion ou « retournement de sphère ». L'éversion repose sur un théorème mathématique développé par Stephen Smale à la fin des années 50, impliquant une transformation continue qui consiste à faire passer l'intérieur d'une sphère à l'extérieur, en autorisant la traversée de la surface par elle-même, mais en interdisant sa perforation, son pincement ou la formation de plis.

In the installation *Eversion* a curtain extending across the exhibition room, is randomly raised and abruptly allowed to fall again; this is a reprise of the famous "kabuki drop", often used in Japanese theatre to create surprise. The embroidered motif reproduces the first flat representation of an eversion or a "sphere turned inside out", hinging on a mathematical theorem developed by Stephen Smale in the late 1950s: it involves a process of continuous transformation that consists in transferring the inside of a sphere to the outside, allowing the traversal of the surface by itself, but excluding any perforation, pinching or creasing.

12 Irene Kopelman

Crab Pellets

2014
18 dessins,
aquarelle sur papier /
18 drawings,
watercolour on paper

Cette série de dessins constitue l'un des résultats d'une recherche menée par Irene Kopelman durant plusieurs séjours au Smithsonian Tropical Research Institute (STRI), au Panama, sur une période de trois ans (2012-2015) pendant lesquels elle explora différents sujets :

« L'un des moments mémorables de mon premier voyage au STRI eut lieu à Punta Culebra, où John Christy mène une recherche sur les crabes violonistes. Nous avons passé toute une matinée à observer les crabes aux jumelles, tandis que John partageait histoires et informations à leurs propos. Les crabes violonistes présentent des caractéristiques extraordinaires et belles. En les observant davantage sur la plage à marée basse, je me mis à m'intéresser aux motifs qu'ils produisent en cherchant de la nourriture et qui sont constitués de petites boules de sable ou de restes de nourriture dessinant le chemin vers leur terrier. Ces motifs forment des ready-mades et des compositions idiosyncratiques sur la plage. Comme l'écrit Christy : < Chaque espèce (de crabe) se déplace différemment, chaque individu de chaque espèce se déplace singulièrement, et le même individu ne se déplacera jamais complètement de la même façon que la dernière fois qu'il a cherché de la nourriture. >

Cette série de dessins se base sur ces motifs complexes et uniques. (...) La représentation des boulettes des crabes a dû s'organiser en fonction des marées : une heure d'attente était nécessaire à marée basse pour que les crabes se nourrissent, après quoi il restait une fenêtre d'approximativement trois heures pour dessiner avant que la mer n'efface les motifs sur le sable. Au-delà des facteurs tels que la météo et la marée, se posait la question de l'échelle, de la taille du papier, de la distance depuis laquelle observer et dessiner les motifs produits par les crabes. La représentation implique toujours bien plus que le seul sujet dessiné. »¹

This series of drawings is one result of the work produced by Irene Kopelman during several stays at the Smithsonian Tropical Research Institute (STRI), Panama, over a period of three years (2012-2015) while exploring different topics:

“One of the outstanding moments of my first trip to STRI was at Punta Culebra, where John Christy carries out his research on fiddler crabs. We spent an entire morning observing crabs through our binoculars, while John shared stories and information about them. The fiddler crabs have many outstanding and beautiful features. Yet, observing these crabs on the beach during the ebbing tide, I became interested in the patterns they produce while foraging for food, comprising small sand balls or leftover food that trace the path to their burrow (...) These patterns form ready-made and idiosyncratic compositions on the beach. As Christy writes: ‘Each [crab] species moves differently, each individual of each species moves uniquely, and the same individual will never move in exactly the same way as it did the last time it foraged.’ This series of drawings is based on those intricate and unique patterns. (...) The drawing of the crabs’ pellets had to be organized according to the tides, waiting for the crabs to feed for about an hour after the ebbing tide, after which there was a window of approximately three hours left to draw before the sea would erase the patterns from the sand. Besides factors such as the weather and the tide, there was the issue of scale, the size of the paper, the distance from which to observe and draw the patterns made by the crabs. Representation always entails more than just the drawing subject.”¹

¹ Irene Kopelman, *Entanglement, Notes on Representation Vol. 7*, Roma Publications 259, p. 9.

Felipe Mujica

13

Huecos

2016
Toile et couture /
Canvas and sewing

Indigo

2015
Toile de coton teinte et brodée à la main /
Cotton canvas dyed and hand-embroidered

Huecos et *Indigo* (litt. Trous et Indigo) sont des panneaux en tissu composés de figures géométriques faites de découpes et de lignes brodées. Chaque panneau est fixé au mur par une charnière métallique, tel un volet. Chaque panneau est ainsi visible recto verso et pivote au gré des relations infinies qui se construisent avec les œuvres présentes, le public, la lumière ou encore le vent qui traverse l'exposition. Felipe Mujica écrivait récemment à propos d'une installation de rideaux, présentée à la 32ème Biennale de São Paulo, et s'intitulant *Las universidades desconocidas* :

« *L'Université inconnue* est le titre d'un recueil de poèmes de Roberto Bolaño (...) qui évoque quelque chose, un moment, presque un lieu abstrait, auquel nous pouvons tous nous référer, soit grâce à une connexion directe et nostalgique soit grâce à une absence de connexion, qui peut être tout aussi nostalgique. Par opposition, l'inconnu est ce que nous ne pouvons contrôler ou diriger. C'est un constant aller-retour, entre la mémoire de notre éducation, ce qui nous attend, ce qui peut encore arriver et notre auto-construction. *L'Université inconnue* nous parle d'autonomie, de la façon dont nous sommes finalement notre meilleur guide. Bolaño remarque : < Je crois que dans la formation de chaque écrivain une université inconnue guide ses pas, une université, qui, évidemment, n'a pas d'emplacement fixe, une université mobile mais commune à tous. > »

Huecos (Holes) and *Indigo* are fabric panels whose geometrical figures are made of cutouts and embroidered lines. Each panel is fixed to the wall with a metal hinge, like a shutter, and so can be viewed from both sides as it pivots in time with the infinite connections set up with the other works on show, the public, the light and even the wind blowing through the exhibition. As Felipe Mujica recently put it, writing about *Las universidades desconocidas* (The Unknown Universities), an installation of curtains he presented at the 32nd São Paulo biennial:

“*The Unknown University* is the title of a book of poems by Roberto Bolaño. I am interested in (...) it mainly because of its ambiguity. It proposes something, a moment, an almost abstract place, which we can all relate to, either by a direct and nostalgic connection or by a lack of connection, which can also be nostalgic. Clashing with this the unknown is proposed - what we cannot control or direct. It's a constant push and pull, between our educational memories and what lies ahead, what can still happen, our self-construction. *The Unknown University* tells us about autonomy, about how one is ultimately one's own best guide. Bolaño remarks: ‘I believe that in the formation of every writer an unknown university guides his steps, which obviously, has no fixed location, it is a mobile university, but common to all.’”

14 Johanna Unzueta

1-April May 2016 NY 2016
2-May 2016 NY 2016
3-June 2016 NY 2016

Papier teinté, fusain, pastel, aquarelle et trous /
Tinted paper, charcoal, pastel pencil, watercolor and holes

Les dessins de Johanna Unzueta agencent des formes géométriques, principalement ovales et circulaires, qui se développent spontanément et organiquement et qui évoquent des rituels de méditation présents dans de nombreuses cultures anciennes. Ils renvoient en outre à une matérialité et une mécanique du travail (la rotation, la perforation, la répétition, la hachure) également à l'œuvre dans les sculptures en feutre de l'artiste (roues, engrenages, canalisations, etc.) quand bien même la main est là et le dessin, unique.

« Quand j'ai commencé cette nouvelle série il y a quelques années, je pensais aux exercices de mathématique élémentaire d'ensemble et de sous-ensemble, et comment cela était en quelque sorte lié à l'idée de collaboration et de communauté ; c'est-à-dire comment l'intégralité d'un simple dessin est reliée à la dissection de ses parties, et vice versa. Ces dessins manifestent des pensées, des idées et des intérêts relevant aussi bien d'expériences personnelles que de champs de connaissance plus vastes telles la biologie, la géographie et l'architecture », explique l'artiste.

Pincés entre deux plaques de plexiglas puis montés verticalement sur des socles en bois massif, ils sont lisibles recto-verso. Ramenés à l'échelle du corps, ils s'apparentent à des entités. Ce display emprunte à la fameuse muséographie conçue par l'architecte Lina Bo Bardi au Musée d'Art de São Paulo (MASP) à la fin des années 60. Bo Bardi fit disparaître les cimaises et les murs au profit de panneaux de verre insérés dans des blocs de béton sur lesquels les œuvres viennent s'accrocher, laissant voir leur dos, se dressant les unes indépendamment des autres, formant une forêt de tableaux et offrant une lecture non linéaire dans l'espace.

Johanna Unzueta's drawings comprise geometrical forms - mostly ovals and circles created spontaneously and organically - that evoke meditation rituals present in many ancient cultures. They conjure up the material and mechanical dimension of labor - rotation, perforation, repetition, hatching - which is also to be found in her felt sculptures (wheels, gearings, pipes, etc.), even when the presence of the hand is evident and the work unique.

The artist explains: "(...) some years ago, when I started with this new series, I was thinking about the elemental mathematical exercises of set and subset, and also how this is somehow related to the idea of collaboration and community; that is to say how, from these simple drawings, their wholeness relates to the dissection of its parts, and vice versa. These drawings manifest thoughts, ideas and diverse interests, that come from the very intimate and experiential to more wider areas of knowledge such as biology, geography and architecture".

These drawings are pressed between two sheets of plexiglas, then mounted vertically on stands of solid wood. They can thus be scrutinised front and back; and being on a bodily scale, they look like entities in their own right. This display borrows from the famous scenography invented by architect Lina Bo Bardi at the São Paulo Museum of Art (MASP) in the late 1960s, which replaced walls and hanging rails with glass panels set into blocks of concrete; hung on the panels, the freestanding works are visible from behind as well, forming a forest of pictures lending themselves to a non-linear reading.

Ce livret est publié à l'occasion de l'exposition collective *La liberté sans nom* au CRAC Alsace - Centre rhénan d'art contemporain.

Exposition du 16 octobre 2016 au 15 janvier 2017.
Ouverte du mardi au vendredi de 10h à 18h.
Le week-end de 14h à 18h.
Visites commentées les samedis et dimanches à 16h.

Entrée libre.
Fermée les 24-25 décembre et le 1er janvier.

This booklet is published on the occasion of the collective exhibition *La liberté sans nom* [Nameless Freedom] at CRAC Alsace - Centre rhénan d'art contemporain.

Exhibition from October 16, 2016 to January 15, 2017.
Open from Tuesday to Friday, 10 am to 6 pm.
Saturday to Sunday, 2 to 6 pm.
Guided tours on Saturdays and Sundays at 4 pm.

Free entrance.
Closed December 24-25 and January 1.

COLOPHON / IMPRINT

Elfi Turpin direction de la publication / editor
John Tittensor traducteur / translations
Ronnie Fueglistner graphisme / graphic design
Simongraphic imprimeur / printer
Richard Neyroud textes / texts
& Elfi Turpin

Textes, tous droits réservés. /
Texts, all rights reserved.

ÉQUIPE DU CRAC ALSACE / CRAC ALSACE TEAM

Elfi Turpin directrice / director
Camille Hadey chargée de l'administration et des événements / head of administration and events
Elli Humbert chargée des expositions et du développement / head of exhibitions and development
Richard Neyroud chargé des publics et de la communication / head of educational service and communication
Mathilde Moreau volontaire de service civique, coordinatrice de projets résidence et territoire / voluntary of civic service, projects coordinator residency and territory
Thomas Bénard & Églantine Gilardoni régisseurs / chief exhibition technicians assistés de / with the assistance of John Mirabel.

REMERCIEMENTS / ACKNOWLEDGEMENTS

Le CRAC Alsace remercie chaleureusement les artistes, /
The CRAC Alsace warmly thanks the artists,

Gisèle Durand ; Art : Concept, Paris ; Sandra Alvarez de Toledo ; Auguste Orts, Bruxelles ; Die Ecke, Santiago du Chili ; Andrea Hinteregger De Mayo, Zurich ; Labor, Mexico City ; Antoine Levi, Paris ; Lux, Londres ; Laura Bartlett, Londres ; Von Bartha, Bâle ; Jean-Luc Cardoso, Comité départemental Judo du Haut-Rhin ; Rémi Petterschmitt, École de musique du Sundgau, Altkirch,

ainsi que les services techniques de la Ville d'Altkirch. /
as well as the technical services of the City of Altkirch.

Le CRAC Alsace est membre de d.c.a et Versant Est. /
CRAC Alsace is a member of d.c.a and Versant Est.

Le CRAC Alsace bénéficie du soutien de /
CRAC Alsace is supported by
Ville d'Altkirch, Conseil Départemental du
Haut-Rhin, Région Grand Est, DRAC Alsace
Champagne-Ardenne Lorraine - Ministère de la
Culture et de la Communication.

Le CRAC Alsace bénéficie également du soutien de /
CRAC Alsace is also supported by
Les Amis du CRAC Alsace, Club d'entreprises
partenaires du CRAC Alsace - CRAC 40 :
Cinéma Palace Lumière, Centre E. Leclerc, Optic
2000 Heimbürger, Entreprise de peinture Mambré,
Garage Fritsch Renault, Altkirch ; Café Darboven,
Issenheim, Géant des Beaux-Arts, Saverne ;
Université populaire, Mulhouse ; Paris Art.

CRAC Alsace
18 rue du château
F-68130 Altkirch
+33 (0)3 89 08 82 59
www.cracalsace.com