

INWARD OUT

06.09 > 2.11.19

artistes

Hannah Dawn Henderson

Takahiro Kudo

Julie Larrouy

Muriel Leray

Pierre Liebaert

Annaïk Lou Pitteloud

Rokko Miyoshi

curatrice

Pauline Hatzigeorgiou

archi Archiraar Gallery



www.archiraar.com

info@archiraar.com

r a a r +32 (0)4 79 584 660

Rue de la Tulipe 31A & 35A

Tulpstraat - 1050 - Brussels

Jeu > Sam 13h à 18h

et sur rendez-vous

Inward out évoque le renversement et l'accentuation, mais aussi l'influence réciproque, entre le contenu et ce qui le contient, entre ce qui se montre et ce qui se cache. Envisagée sous cet angle, l'intériorité, la part intime, n'est plus opposée à, mais façonnée par ce qui lui est extérieur. Intimité et « extimité » se déterminent mutuellement, dira Lacan, qui étend par ce terme l'approche de la personnalité et qui préfigure la pénétration du domaine public dans l'espace domestique. Les œuvres de l'exposition croisent une série d'aspects liés au désir de se rencontrer soi-même à travers l'autre, au plaisir de la dissimulation et de la présentation à autrui et à la pression normative qui pèse sur la réalisation du sujet. Elles convoquent des médiums variés, du détournement d'hypothèse schématique à la collection de documents administratifs, en passant par l'assemblage d'images et d'objets, pour introduire le texte contaminé par l'indicible, extraire le référent de l'image ou encore démontrer l'inaccessibilité qui persiste dans le display.

Annaïk Lou Pitteloud

Transposition 2012-2019
schéma gravé sur une plaque
d'acier inoxydable
30,2 x 48,5 cm

L'exposition débute à l'extérieur de la galerie avec l'œuvre *Transposition*¹ d'Annaïk Lou Pitteloud. Artiste d'origine suisse qui vit entre Bruxelles et Berne, sa pratique se caractérise par des œuvres et des interventions minimales, à travers lesquelles elle interroge les systèmes de représentations et les normes qui organisent les usages sociaux des espaces, et notamment le cadre institutionnel.

Ici, l'artiste a infiltré le terrain avec un dispositif à priori anodin de signalétique urbaine, disposé sur l'une des deux structures de béton qui servent de bancs aux habitants de l'immeuble et aux usagers de la place. Son intervention consiste en un plan rapproché du quartier réalisé sur une plaque d'acier inoxydable, avec, au centre, un schéma fait de cercles concentriques qui cible sa localisation. Les annotations indiquent que ces quatre cercles correspondent chacun à une distance physique 'type' entre des individus en interaction, distances qui augmentent à mesure que la nature de la sociabilité s'étend du cercle intime/privé à l'espace public. L'artiste emprunte ce diagramme à la science proxémique fondée dans les années 60' par l'anthropologue américain Edward T. Hall. Ce dernier concevait des dispositifs de mesures pour étudier l'usage culturel de l'espace, démontrant l'importance des sens et du comportement dans la communication. Une dimension « cachée » liée à une conception positiviste qui, en prédéterminant des modalités sociales validées par les observations, a fourni une base utile à la gestion des corps.

Dans son schéma, Annaïk Lou Pitteloud projette le diagramme dans l'espace réel en l'appliquant à l'échelle du plan, une manière de mettre la théorie à l'œuvre et de saisir l'écart entre la carte et le territoire. Elle suggère dans la notice d'imaginer une inversion entre la sphère publique et la sphère privée. De cette simple évocation émerge toute une série de liaisons et de dualités : les points de vue s'inversent, les sphères s'imbriquent, les époques se relient. Au creux de cette confrontation se pose donc la question de l'espace public, de la privatisation des espaces urbains et de l'allusion à la particularité du net, percé de bulles publicitaires et chargé de la collection invisible des datas. La sphère publique devenue mobile se donne « comme fragmentée, comme constituée d'une multitude d'espaces et/ou de formations, qui tantôt se lient les uns aux autres, tantôt s'isolent et se ferment les uns aux autres, et qui entretiennent des rapports conflictuels et contradictoires les uns avec les autres ». ² Par une mise en jeu de cette duplicité propre à notre époque, en se posant tel un objet plausible, *Transposition* nous interroge finalement sur la possibilité de situer les changements sociopolitiques au présent et les moyens par lesquels se les figurer.

1. L'œuvre *Transposition* a été initiée en 2012 sous la forme d'un schéma à appliquer sur le plan d'une exposition dont l'espace est laissé vide. La première adaptation du protocole dans l'espace public a été réalisée à Zurich en 2014 dans le cadre de Kunst in öffentliche Raum.

2. Simon Sheikh, « Au lieu du public? Ou: Le monde en fragments », 2004 www.eipcp.net/transversal/0605/sheikh/fr.html

WHITE CUBE

Hannah Dawn Henderson

We Never Spoke About It 2014
installation vidéo sur deux
moniteurs synchronisés
33'

A l'entrée du White Cube, deux télévisions composent l'installation *We never spoke about it (Nous n'en avons jamais parlé)* de Hannah Dawn Henderson. Le texte qui y défile est tiré d'un projet d'écriture entre l'artiste et l'écrivain argentin Claudio Molinari Dassatti, sous la forme d'une correspondance de trois mois via des messageries instantanées et emails. Dans ce dialogue que l'installation condense en trente minutes, se croisent des réflexions pseudo-intellectuelles sur l'art et la littérature et des préoccupations mondaines sur la solitude, l'amour et l'insincérité. Les phrasés brefs défilent dans ce va-et-vient répété entre l'anecdote personnelle sentimentaliste et la demande d'appréciation en retour. Progressivement, la focale se détache du récit

pour se centrer sur le dispositif lui-même, sur le langage et sa répartition, l'alternance, et l'attente qui se lit dans le silence, pour toucher finalement au rôle de l'écrit et de l'extimité dans la construction du sujet. En convoquant l'écriture, et plus précisément à travers le rituel de la confession auquel elle se réfère ici, l'artiste fait intervenir la capacité de l'écrit à produire une distance, à ouvrir un espace propice à l'introspection du sujet qui, en s'écrivant à l'autre, se construit lui-même. « Une page ou un écran c'est aussi un miroir » peut-on lire dans la vidéo. Ce que le titre évoque, « ce dont on n'a jamais parlé », c'est donc ce que la parole empêche et que l'écriture permet, mais c'est surtout ce que le rituel de la confession produit, celui de rendre compte de soi : « le soi parle lui-même et en parlant, il devient ce qu'il est [...] l'examen du soi permet donc au soi de s'extérioriser et de se rendre public ».³ L'installation nous conduit dans une extrapolation ironisée de ce désir de s'en remettre à l'autre qui emplit les canaux de discussions synchronisées où s'entremêlent jusqu'à s'y confondre les affects anonymes et les projections du soi. L'alternance du texte agit telle une respiration qui trahit le caractère anthropomorphique des écrans, par lequel s'exerce leur pouvoir d'attraction.

3. Judith Butler, *Le récit de soi*, Paris, PUF, coll. « Pratiques théoriques », 2007, p. 114

Takahiro Kudo

Untitled (A Portrait of a Family)
2018-2019
documents
21 x 29,7 cm

Les documents que présente Takahiro Kudo composent une nouvelle œuvre processuelle qui vient compléter le projet *A portrait of a family (Portrait d'une famille)* initié en 2018, à travers lequel il aborde le système familial et ses représentations. Pour l'artiste d'origine japonaise installé en Europe depuis plusieurs années et basé actuellement à Berlin, la question de la famille et son influence sur son identité est cruciale. Il entretient une relation complexe avec son pays natal, tiraillé entre un vif attachement affectif pour ses figures familiales et leur transmission, et un sentiment d'étouffement dû à la conception traditionnelle et normative du modèle socioculturel japonais. Un modèle qui se consolide dans la perpétuation de l'unité familiale, organisé autour du couple hétérosexuel dans lequel le mari détient l'autorité parentale, à travers notamment l'imposition d'un patronyme unique. Ici, l'artiste présente trois documents montés sous des cadres scellés accrochés perpendiculairement au mur du White Cube, qui scandent l'espace et qui forment deux sortes d'alcôves exiguës provoquant un effet de confinement. Ces documents sont des kosekis, registres qui établissent les relations familiales, équivalents aux livrets de mariage. Chacun de ces trois documents a été émis par les autorités japonaises à la demande de l'artiste qui les avait préalablement informées de son mariage en Allemagne avec son partenaire. Sur les kosekis de Takahiro Kudo, son mari n'apparaît pas, il est invisible : *Sans titre*, un refus légal du Japon qui ne reconnaît pas le mariage des personnes de même sexe et qui se traduit par ce vide. Les données inscrites concernant l'artiste sur ses trois documents sont dès lors identiques, seules leur date d'émission et leur numéro d'authentification changent, produisant ce portrait placé sous le signe de l'accumulation à la fois impudique et aveugle. L'artiste s'est donné pour protocole de réitérer sa demande de koseki tous les six mois, à vie. Par cette action répétée, il entend consolider une archive des méthodes bureaucratiques et des structures politiques qu'elles produisent, sous cet autoportrait administratif actuellement réduit à sa structure familiale.

Pierre Liebaert

Email (Libre Maintenant) 2015
Michel Mich (Libre Maintenant)
tirages sur papier photo Hahnemühle
29 x 21 cm & 52 x 70 cm

Les deux photographies de Pierre Liebaert sont extraites de *Libre Maintenant*, une série qui rassemble des portraits et des témoignages d'hommes que l'artiste a rencontrés suite à une petite annonce diffusée sur le net, à la recherche de modèles pour des séances de poses. Des correspondances établissaient les modalités des séances, au cours desquelles le photographe a vu défiler ces modèles qui posaient nu, un à

un, dans des chambres de passes, munis d'un masque pour protéger leur anonymat. La thématique de *Libre Maintenant* a été inspirée par un projet antérieur, *Big shit*, réalisé en collaboration avec Clément Huylenbroeck, qui consistait en un reportage photographique sur l'environnement social d'une aire d'autoroute: « ce segment marginal qui, libéré des contraintes habituelles en société, permet l'anonymat, la vie simple, et parfois un peu de sexe bestial au fond des bois ». Ces intermèdes homosexuels qui interrompent les rythmes quotidiens souvent bien normés des personnes qui s'y adonnent, ont intrigué Pierre Liebaert qui, à travers *Libre Maintenant*, s'intéresse aux motivations et aux ressentis derrière cette sexualité non assumée. Ici le rapport au corps et à la sexualité, à l'image de soi et à la relation aux autres, est envisagé par un dispositif photographique qui établit une relation négociée entre le photographe et les modèles. C'est ce rapport particulier qui se lit dans l'image du courrier adressé par l'un de ces candidats en réponse à l'annonce, qui se propose à l'expérience et exprime le désir impatient de se mettre à la disposition du photographe. Dans la seconde image, un autre modèle pose dans ce contexte particulier de la chambre close, des décors kitsch et familiers, qui entendent rejouer l'intimité domestique dans ce décor en contreplaqué. Les portraits de *Libre Maintenant* se concentrent sur la banalité crue du corps qui s'expose au regard. Cette nudité est particulière, elle ne traduit pas l'intimité d'une nudité posée que l'on offre au regard de l'amant. Elle montre une manière particulière d'adresser un soi sexualisé exalté face à un appareil photo derrière lequel le modèle anticipe les regards du public anonyme, et peut-être aussi des regards connus. L'érotisme de la situation mêle l'excitation de la prise de risque à cette soumission désirée à la prise de vue.

Rokko Miyoshi

***Démarcations* 2019
rideau, étagère, pique-notes
dimensions variables**

Rokko Miyoshi présente *Démarcations*, une œuvre qui se saisit des modalités de séparations des espaces physiques et fictifs dans un jeu de caché-dévoilé et de trompe l'œil, déployant une présence sculpturale à la fois menaçante et séduisante, qui provoque une tension matérielle et une énigme narrative chez le spectateur. L'intervention de l'artiste vise à déjouer la frontalité à laquelle le mur au fond du white cube, parallèle à la vitrine, soumet les œuvres qui y sont placées en les exposant à l'évidence des regards des spectateurs extérieurs et des passants. L'espace de la galerie se trouve ainsi séparé par un rideau de velours gris ondulé dont la partie centrale est bloquée par une tablette qui semble flotter, et sur laquelle est posé un pique-notes. Les moulures et les angles de la tablette l'associent à la partie supérieure du cadre d'un tableau d'où le drapé se serait échappé pour s'étendre à la surface de la cimaise ; un cadre qui servait à contenir une image et qui désormais soutient un objet. Placée à cette hauteur particulière, surplombant le spectateur, la tablette renvoie également à la traverse supérieure d'un cadre de porte dont le passage est dédoublé par le rideau. Cadre, étagère-socle, rideau, ces éléments intermédiaires qui servent de cadre à l'œuvre, que l'histoire de l'art définit par le terme de *parergon* pour envisager sa fonction particulière et son statut paradoxal de l'objet: le *parergon* n'est ni dedans ni dehors, il délimite l'espace de la représentation de l'espace réel, mais il n'est lui-même ni de l'un, ni de l'autre. Deux univers se mêlent également dans la matérialité des éléments agencés dans l'installation, produisant friction entre les références nobles liées à la tradition picturale et à l'intérieur bourgeois, ou encore à la texture séduisante du velours, et ce pique-notes bureaucratique bas de gamme, indice de l'intrigue narrative et symbole d'un système en cours, de la pesanteur du réel.

Muriel Leray

Qu'est-ce qui constitue au moins un cadre de vie? 2019
cadres en bois, carton noir, verre,
lettrages vinyle
100 x 104 cm

Deux cadres : un miroir noir qui renvoie au spectateur l'affirmation posée - « dehors, dehors, » - , et le second sans vitre, d'un noir qui l'absorbe. Deux cadres dont la structure dédouble celle des deux portes de part et d'autre du mur. Titrée *Qu'est-ce qui constitue au moins un cadre de vie?* l'installation s'inscrit dans cette paradoxale frontalité qui caractérise la démarche de Muriel Leray. Il s'agit pour l'artiste de provoquer une tension entre d'une part la forme minimale qui inscrit une présence spatiale, qui délimite ses propres plans et démultiplie les profondeurs, produisant des incisions ou des surfaces réfléchissantes qui rivalisent avec les éléments structuraux propres à l'architecture du lieu ; et d'autre part le travail du texte composé d'un langage concis qui se joue de la force du slogan et fait vaciller l'assurance signifiante. Ce principe d'intersection entre forme minimale et texte court constitue ce que l'artiste nomme des blocs-poèmes. Conçues spécifiquement pour le contexte d'exposition, « ces propositions dans l'espace sont formulées comme un tout, mais possèdent en elles une fracture: un point irréconciliable entre texte et cadre - l'un ne commente pas l'autre, ils ne sont, respectivement, ni sous-titre, ni soutien » - précise l'artiste. Dans la lignée de ce procédé, le travail du titre, souvent plus long que le poème et d'une dimension narrative plus affirmée, n'offre toutefois pas de résolution mais il vient étendre l'environnement de l'œuvre. Il en est ainsi de l'installation *Qu'est-ce qui constitue au moins un cadre de vie?* qui engage d'inévitables et néanmoins inconciliables liaisons entre les langages.

Julie Larrouy

Irresolute and endless 2017
affiche publicitaire
195 x 23 cm

Julie Larrouy définit sa pratique par une exploration de l'image dont elle sonde les fonctionnements internes, les manières par lesquelles le sens s'y construit et son impact sur les imaginaires. Elle développe une approche gestuelle du dessin caractérisée par un travail de dépouillement en recourant aux procédés tels que l'incise, le pli, l'effeuillage du support et le raccord, qu'elle applique à des images trouvées. Celles-ci sont le plus souvent issues de l'imagerie pop qui, pour son efficacité communicationnelle et son omniprésence dans l'environnement visuel, se donne en matériau de départ privilégié. L'enjeu de cette soustraction vise à repousser le basculement de l'image vers l'illisible, l'abstraire de son message premier pour l'ouvrir à l'expressivité inconsciente de l'image fortuite. Ses œuvres se caractérisent ainsi par des effets oscillatoires liés au processus de recomposition qui font dériver le regard à travers des associations signifiantes, où se mêlent la réminiscence d'un motif et d'un contexte originels et les déplacements produits par le travail dans la matière. S'y produisent des images instables, à la fois familières et lacunaires, qui impliquent la projection mentale du spectateur pour les élucider. Les images de Julie Larrouy font rejouer le phénomène cognitif à l'origine de la représentation, de la projection d'images mentales subjectives qui trouvent leur origine dans la captation d'images extérieures ; des représentations bouclées.

L'œuvre *Irresolute and endless (Irrésolu et sans fin)* révèle particulièrement cet enjeu. Il s'agit au départ d'une affiche de publicité cosmétique trouvée, que l'artiste a enroulée et disposée en équilibre sur l'un de ses angles. Le volume produit cristallise le glissement d'une image-figure en un corps-sculpture. L'artiste se réfère ici à la notion de somatexte terme de sémiologie qui désigne les éléments non typographiques du texte servant à sa mise en espace, en texture, en forme, etc. qui assurent la dimension sensorielle de l'information. *Irresolute and endless* met le somatexte à l'épreuve de lui-même dans cette chute en spirale. Par l'effet du raccord qui couvre le visage de l'effigie, se produit un voilé enroulé dans la chair accentuant le caractère sexuel que l'image initiale enrobait de glamour pour enclencher la machine désirante qui alimente son efficacité commerciale. Repliée sur elle-même, la figure est prise au piège du désir anonyme ou mise à l'abri, rendue à sa discrétion.

4. Christian Bonnet, « La communication imprimée » in *Communication & Langages*, 86, 1990, pp. 37-52

BLACK CUBE

Rokko Miyoshi

***Pair/mair* 2019**

objet trouvé (matrice de gravure)

A l'entrée du Black Cube, dans la petite niche qui découpe le mur, Rokko Miyoshi présente *Pair/Mair*, une œuvre qui conjugue la dimension sculpturale et la forme minimale de l'objet-trouvé avec son évocation historique. Cette œuvre participe de la réflexion de l'artiste sur la place et la valeur assignées aux objets dans la société contemporaine. Il développe ainsi une approche de la collection d'objets manufacturés, et plus particulièrement d'artefacts et d'outils anciens provenant le plus souvent de marchés aux puces, qu'il recontextualise dans ses installations en résonance avec le lieu d'exposition. La fascination qu'il leur voue tient au matérialisme de ces objets manufacturés, à leurs fêlures, aux traces du temps, des gestes d'un travail répété qui se sont imprégnés dans la matière, et à celles produites par les transits, les abandons jusqu'à leurs apparition sur ces marchés où ils sont négociés. Ces traces sont autant de signes qui leur confèrent une expressivité involontaire, quasi animiste, et qui font de ces objets des sujets historiques. L'objet à l'origine de *Pair/Mair* est une matrice de gravure sur laquelle deux formes évoquant des maisons à l'aspect minimal sont représentées côte à côte. Dans le titre, la « pair » fait allusion au nombre de maisons sur la plaque, au couple, tandis que « mair » correspond au mot « more » (« plus ») en ancien anglais, prononciation conservée en Ecosse et au Nord de l'Angleterre. Cet écho phonétique *Pair/Mair* - père/mère en français, clin d'œil à l'analyse lacanienne du langage, ricoche sur le principe du transfert dans la reproductibilité mécanique de l'image à laquelle cette plaque est associée ainsi que sur les déplacements successifs dont elle a été l'objet, et enfin sur les contextes économiques qui se télescopent. Au dualisme de la marchandise, comprise par sa valeur d'échange et sa valeur d'usage, on peut en ajouter une troisième : « La marchandise c'est la chose qui se sent toujours chez elle. »⁵

5. "The commodity is the thing that always feels at home" Joshua Simon, *Neomaterialism*, Berlin, Sternberg Press, p 24

Hannah Dawn Henderson

'Bevrijden', in de afwezigheid van

***'Beteekenis'* 2015**

objet (lexique)

Exposée sur l'un des murs, la pièce *'Bevrijden', in de afwezigheid van 'Beteekenis'* ("Libérer", en l'absence de "Signification") de Hannah Dawn Henderson défie l'autorité du langage par le geste, l'humour et la poésie. Il s'agit d'un objet trouvé, un lexique néerlandais du début du XX^e siècle (réédité), dans lequel l'artiste a découpé le mot « 'Beteekenis' » (version orthographique ancienne du terme « signification »), ouvrant une fenêtre qui, par un heureux hasard signifiant, a fait apparaître le mot « 'Bevrijden' » (« libérer ») imprimé sur la page suivante. Cette action d'inciser le lexique faisait au départ partie d'un protocole de performances qui consistaient en des monologues en grande partie improvisés que l'artiste déclamait en néerlandais, une langue qu'elle était en train d'apprendre. Durant ces monologues performés, elle inscrivait chaque mot qui manquait à son vocabulaire sur une liste avant de les découper un à un dans ce lexique, le transformant en un memento de mots inconnus. C'est ainsi qu'est apparu *'Bevrijden', in de afwezigheid van 'Beteekenis'*, trouvaille qui pourrait faire office de manifeste artistique face à la condamnation selon laquelle « Les limites de mon langage signifient les limites de mon propre monde »⁶ qui mobilise plusieurs générations d'artistes. Dans la pratique singulière de l'artiste, ce geste, guidé par une intuition exploratoire, traduit son approche du langage en tant qu'existence précaire qui se déploie autour du paradoxe de la langue, à la fois garante de son autorité générique et soumise à la vulnérabilité de son usage.

6. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [5.6], Paris, Gallimard, p 86

Annaïk Lou Pitteloud

Propaganda 2011
pires de feuilles de papier
délimitant un format A0

Disposée au sol, une seconde œuvre d'Annaïk Lou Pitteloud s'empare d'un dispositif de mesure, cette fois à travers le format normé, pour interroger les notions de persistance et de changement. Titrée *Propaganda* en référence explicite à la technique de communication politique de la modernité, la pièce consiste en quatre tas de feuilles découpées dans du papier glacé qui tracent des bordures d'une pile d'affiches dont le centre aurait été évidé. L'objet qui se détache ainsi du sol et de l'espace noir, que le spectateur contourne et sur lequel il pose un regard « d'en haut » comme sur une maquette d'architecte, rappelle aussi la sculpture minimaliste. On y trouve en effet des résonances avec les *Structures* de Sol LeWitt, ces modules géométriques qui exécutent des suites logiques préalablement établies, qui fonctionnent par séries, et par lesquelles l'artiste a instauré le principe de « l'idée comme machine à produire de l'art ». ⁷ Dans cette lignée, la forme de *Propaganda* renvoie à une suite normée. Le vide délimité par les bordures correspond à un format A0, dimension généralement d'usage dans les campagnes publiques d'affichage, tandis que la hauteur de l'œuvre est déterminée par l'épaisseur de la rame de papier. Dans la norme internationale A, le format A0 (1189 mm x 841 mm) qui couvre une surface de 1m², représente le format de base dont les divisions successives de moitié génèrent les autres formats de papier. *Propaganda* crée une forme en creux faisant résonner les méthodes de la dissémination et du format normé, qui associe la précarité du matériau au pouvoir de la répétition, de la « reproduction par bouture », pour forger une autorité.

7. Sol LeWitt, «Paragraphs on conceptual art», *Artforum*, 1967

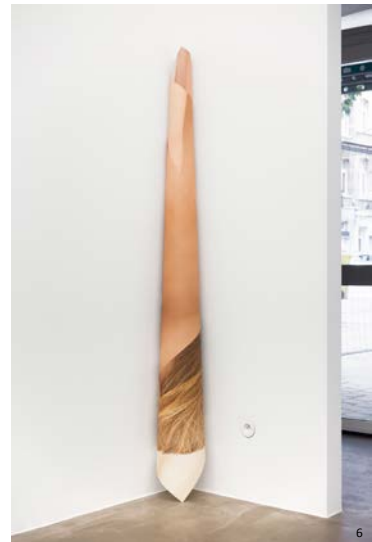
Muriel Leray

Something much louder #1 & #2
2016
vidéo, son
4'04" et 6'25"

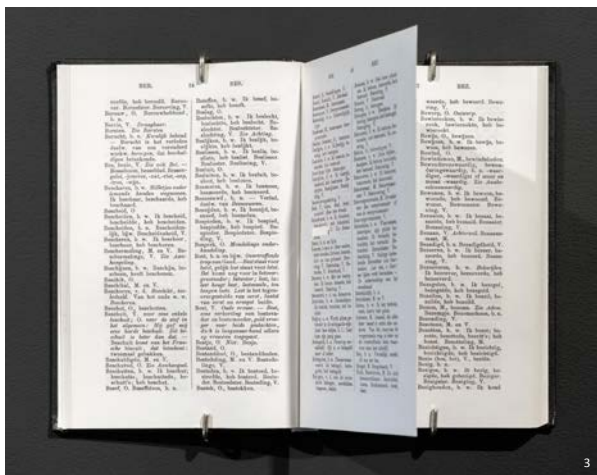
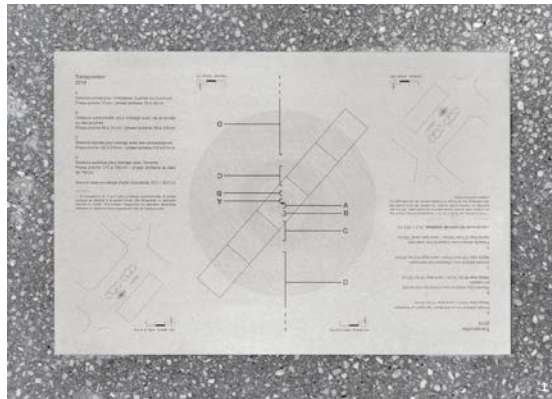
On retrouve les principes de l'économie réduite et de la dissociation qui caractérisent la démarche de Muriel Leray dans ses pièces vidéos présentées dans le fond du black cube, *Something much louder #1 et #2*. Celles-ci engagent une mise à l'épreuve de l'image, de son pouvoir et de ses limites, en commençant par une mise à l'épreuve de l'appareil photo lui-même, utilisé pour filmer dans la nuit, produisant ce matériau visuel brut dans lequel l'artiste a incorporé un travail de texte. Les vidéos dont les durées sont proches de celles des vidéoclips se caractérisent ainsi par leur détachement des codes de représentation audiovisuelle. *Something much louder* s'empare et contrecarre en effet le « rapport direct et indiscret » ⁸ de la télévision, sa sollicitation permanente et la passivité qu'elle engage par « une image qui passe, une image devant laquelle on passe sans devoir s'arrêter puisqu'elle ne s'arrête jamais ». ⁹ Ainsi, à l'écran, une image fixe, stable. Le regard adapté à l'obscurité y discerne le coin d'une chambre surplombé d'une fenêtre ouverte sur le bruit urbain, sur un grondement chaotique qui se diffuse, saccadé, dans l'espace d'exposition. Le traitement du son, marqué par ces coupures volontaires que l'artiste a réalisées au montage, transmet ce désir de rupture, de silence, et dédouble la béance du fond noir dans laquelle l'idée peut se déployer. Dans le texte qui défile en sous-titre, on retrouve cette poésie abrupte, dont le ton rappelle le langage publicitaire et dont le sens fournit les indices d'une narration structurée sous forme de dialogues discontinus. L'artiste évoque « des dialogues rendus aveugles. Laisser parler les gens. Il est question d'une transaction, peut-être, un corps qu'on vend. » Sous ce langage familier et direct, ces contradictions sèment le doute sur les « parlants » à identifier derrière ces strophes, des « parlants » en perpétuels déplacements. Il revient à chacun d'inventer les règles de sa propre lecture.

8. Raymond Bellour, *L'entre-image 2*.
Mots: images, Paris, P.O.L./Traffic
1999, p. 117

9. *Ibid*



1. Hannah Dawn Henderson *We Never Spoke About It* 2014
2. Takahiro Kudo *Untitled (A Portrait of a Family)* 2018-2019
3. Pierre Liebaert *Michel Mich (Libre Maintenant)* 2015
Email (Libre Maintenant) 2015
4. Rokko Miyoshi *Démarcations* 2019
5. Muriel Leray *Qu'est-ce qui constitue au moins un cadre de vie?* 2019
6. Julie Larrouy *Irresolute and endless* 2017



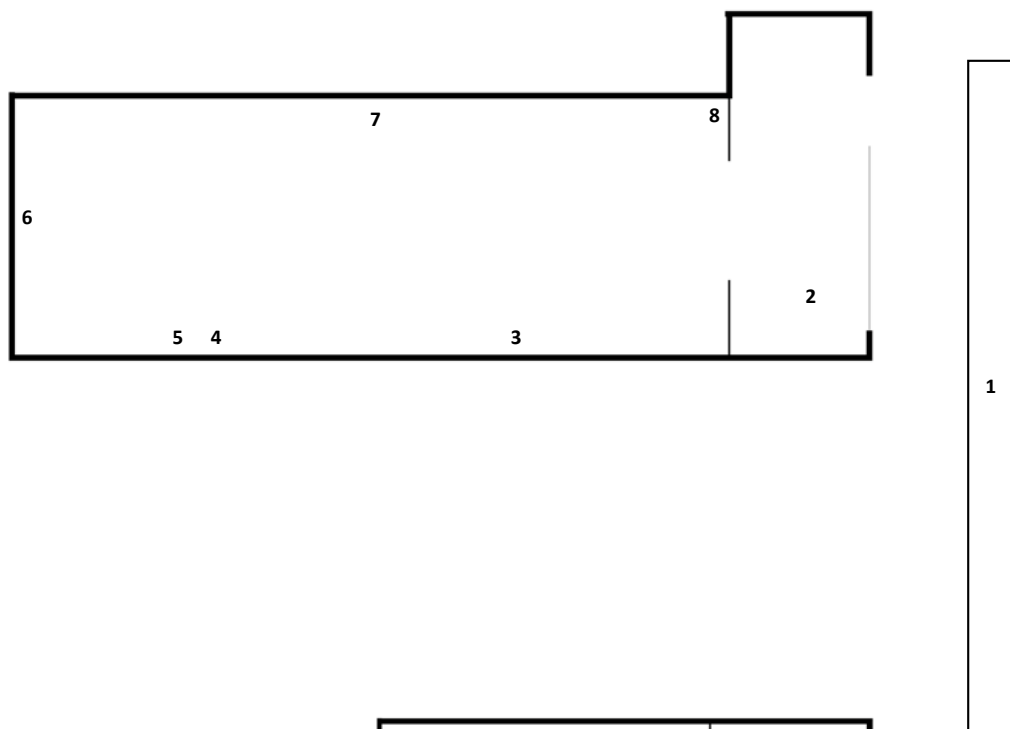
1. Annaïk Lou Pitteloud *Transposition* 2012-2019

2. Rokko Miyoshi *Pair/mair* 2019

3. Hannah Dawn Henderson *'Bevrijden', in de afwezigheid van 'Beteekenis'* 2015

4. Annaïk Lou Pitteloud *Propaganda* 2011

5. Muriel Leray *Something much louder #1 & #2* 2016

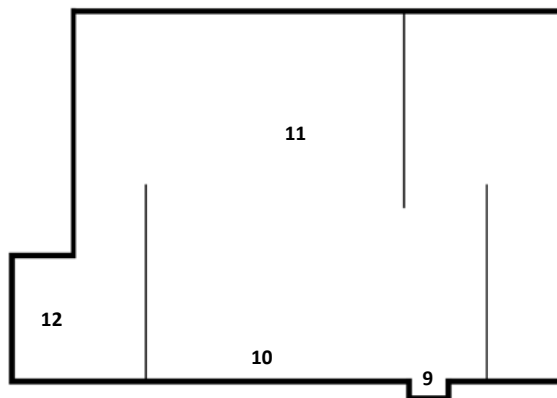


RUE DE LA TULIPE

1. **Annaïk Lou Pitteloud** *Transposition* 2012-2019
schéma gravé sur une plaque d'acier inoxydable
30,2 x 48,5 cm

WHITE CUBE

2. **Hannah Dawn Henderson** *We Never Spoke About It* 2014
installation vidéo sur deux moniteurs synchronisés
33'
3. **Takahiro Kudo** *Untitled (A Portrait of a Family)* 2018-2019
documents
21 x 29,7 cm
4. **Pierre Liebaert** *Michel Mich (Libre Maintenant)* 2015
tirages sur papier photo Hahnemühle
52 x 70 cm
5. *Email (Libre Maintenant)* 2015
tirage sur papier photo Hahnemühle
29 x 21 cm
6. **Rokko Miyoshi** *Démarcations* 2019
rideau, étagère, pique-notes
dimensions variables
7. **Muriel Leray** *Qu'est-ce qui constitue au moins un cadre de vie?*
2019
cadres en bois, carton noir, verre, lettrages vinyle
100 x 104 cm
8. **Julie Larrouy** *Irresolute and endless* 2017
affiche trouvée
23 x 195 cm



BLACK CUBE

9. **Rokko Miyoshi** *Pair/mair* 2019
objet trouvé (matrice de gravure)
10. **Hannah Dawn Henderson** *'Bevrijden', in de afwezigheid van 'Beteekenis'* 2015
objet (lexique)
11. **Annaïk Lou Pitteloud** *Propaganda* 2011
pile de feuilles de papier délimitant un format A0
12. **Muriel Leray** *Something much louder #1 & #2* 2016
vidéo, son
4'04" et 6'25"