

art press

SEPTEMBRE 2014 BILINGUAL ENGLISH / FRENCH

1984-1999. LA DÉCENNIE

AU CENTRE POMPIDOU-METZ

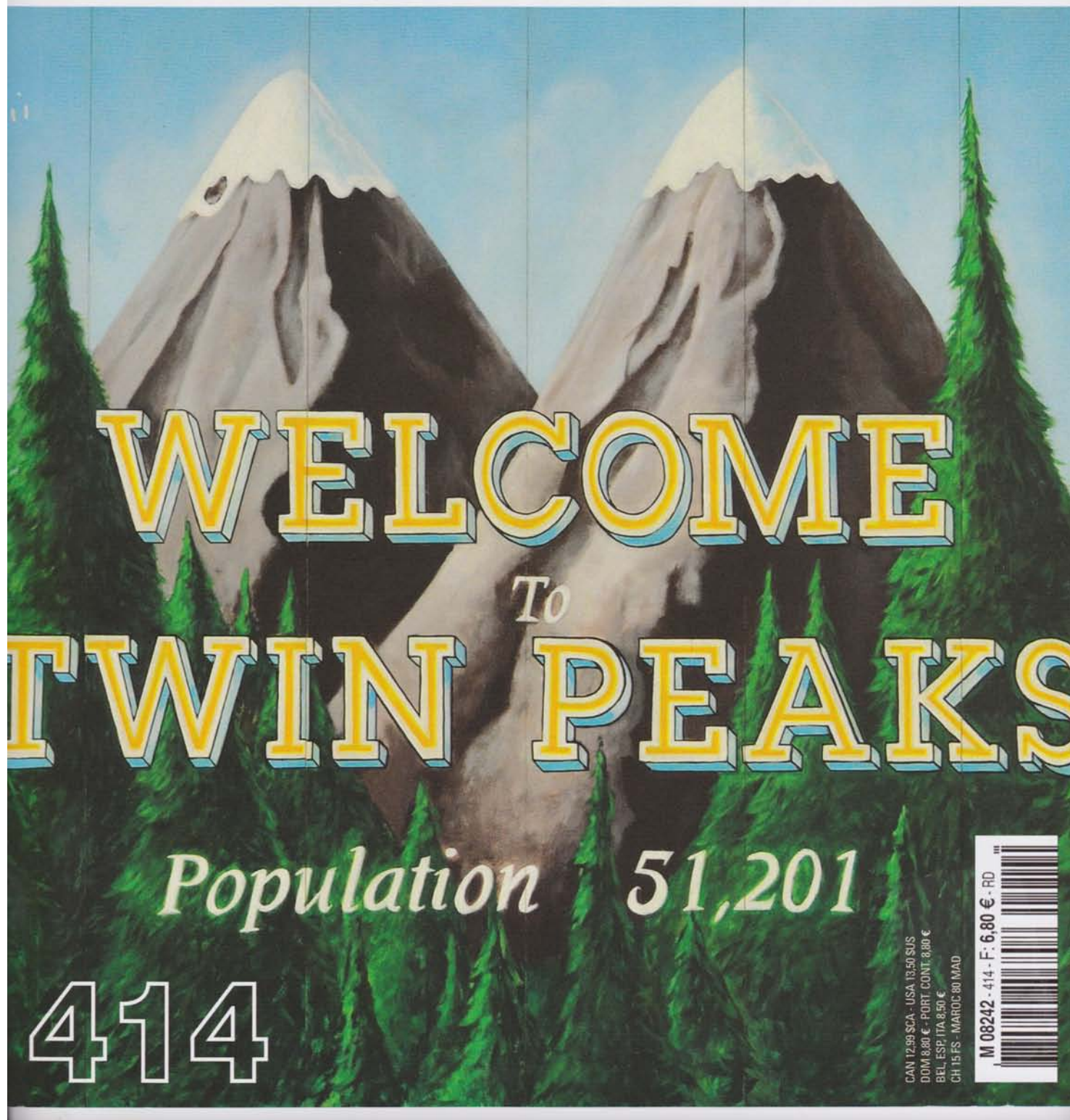
BRUNO DUMONT BERNARD-HENRI LÉVY

E. VILA-MATAS et D. GONZALEZ-FOERSTER

LATIFA ECHAKHCH GUILLAUME LEBLON

THOMAS HIRSCHHORN ERIC BAUDELAIRE

J. LICHTENSTEIN O. CORPET MAUPASSANT



ANNÉES 1990 : PORTRAIT DE GROUPE DANS UN MIROIR

Catherine Francblin

« 1984-1999. La Décennie ».

Galerie 1, Ville, intérieur, nuit

(© Scénographie conçue sur une proposition
artistique de Dominique Gonzalez-Foerster

© Centre Pompidou-Metz/Ph. Rémi Villaggi).

Au fond : Marc Antoine Dumont. Los Angeles, la nuit

à gauche/left: Maurizio Cattelan ; à droite/right:

Dominique Gonzalez-Foerster. « Moment Ginza ».

1999. Néon, 20 x 120 cm. (Court. E. Schipper, Berlin)

Installation based on an idea by

Dominique Gonzalez-Foerster

Enquête sur une génération d'artistes dans l'exposition 1984-1999. *La Décennie*, présentée au Centre Pompidou-Metz (jusqu'au 2 mars 2015). Orchestré par Stéphanie Moisdon et scénographié par Dominique Gonzalez-Foerster comme sur un grand plateau de cinéma évoquant un paysage entre ville et forêt, ce rassemblement d'œuvres, significatives d'un rapport renouvelé au réel, permet de revenir sur quelques idées-forces des années 1990.



■ Il faut un certain aplomb ou une certaine innocence pour proposer aujourd'hui une exposition prétendant raconter l'histoire d'une décennie artistique apparue une génération plus tôt. Ne s'est-on pas livré avec frénésie, ces dernières années, à d'innombrables « relectures » de l'histoire telle qu'elle s'était construite au 20^e siècle ? Qui dit relecture dit réévaluations et dévaluations. D'une part, des artistes que la volonté d'être modernes nous avait fait dénigrer ou encenser ressortent ou disparaissent ; d'autre part, des pans importants d'une œuvre, négligés jusque-là, refont surface. En 1995, au musée d'art moderne de la Ville de Paris, on célèbre Derain le malaimé en héros de la désillusion. Plus récemment, au Centre Pompidou, on salue l'actualité d'un Dalí kitsch et exhibitionniste, alors qu'il y a peu la plupart des études sérieuses sur son œuvre se bornaient à sa période surréaliste. De même, le Fontana de 2014 diffère-t-il sensiblement de celui de 1988, le plus récent bénéficiant d'un regain d'intérêt pour l'art de la céramique en général (1), et par conséquent d'une faveur nouvelle accordée à ses céramiques figuratives et colorées, exposées en début de parcours dans sa dernière rétrospective au musée d'art moderne de la Ville de Paris, tandis que les seules céramiques retenues dans la rétrospective précédente, au Centre Pompidou, étaient des boules ou des formes cubiques, fort belles, mais dans la stricte orthodoxie « géométrique » à laquelle on rattachait alors Lucio Fontana.

UNE PARTIALITÉ REVENDIQUÉE

1984-1999. *La Décennie*, l'exposition conçue par Stéphanie Moisdon avec la complicité de Dominique Gonzalez-Foerster, entend faire émerger la spécificité des années 1990. Un recul d'une génération, c'est peu pour mettre une époque en perspective. En ouverture de l'ouvrage publié en marge de l'exposition (2), ouvrage qu'il a dirigé, François Cusset reconnaît que, « au présent, un temps ne ressemble à rien », qu'aucune vue d'ensemble ne s'offre « dans le chaudron de la vie ». S'est-on aujourd'hui suffisamment éloigné du chaudron de ces années – commençant, selon une chronologie curieuse, dès 1984 ? S'en est-on assez éloigné pour être en mesure non seulement de décoder les principales lignes de force de l'époque, mais aussi d'échapper à la nostalgie que sécrète inévitablement le regard que l'on porte sur ses années de jeunesse lorsque, comme celles-ci, elles se sont distinguées, dixit Moisdon, par « un temps suspendu et joyeux, presque toujours libéré des impératifs de la productivité ». Toutefois, en dépit de l'annonce contenue dans son titre, ce n'est pas l'histoire globale d'une décennie que l'exposition de Metz ambitionne de retracer. La commissaire re-



Sturtevant. « Gobar Partially Buried Sinks », 1997
(Court. Galerie Thaddaeus Ropac, Paris - Salzbourg
© Ph. C. Duprat)

vendique un point de vue, un angle particulier. Il ne s'agit pas d'une vision synthétique (pas d'un « manifeste générationnel »), mais de la perception du langage d'une époque par un témoin engagé assumant une part essentielle de subjectivité. On ne peut donc reprocher à 1984-1999. *La Décennie* son manque d'ouverture et son caractère parcellaire, même si la partialité revendiquée eût été plus clairement exprimée par un titre comme *Notre décennie*, à l'exemple de l'intitulé (*Notre histoire*) adopté par Nicolas Bourriaud et Jérôme Sans pour leur dernière exposition en tant que directeurs du Palais de Tokyo, en 2006.

Pas l'histoire d'une décennie, donc, plutôt l'histoire restreinte d'un groupe de copains – ou, comme aime à le dire Parreno, d'une communauté d'acteurs. Cette communauté, soudée par son attachement au travail collectif et son aversion pour la notion d'auteur, se compose d'un noyau central d'artistes qui ont souvent créé des œuvres ensemble, ont collaboré aux mêmes revues (*Purple*, *Documents sur l'art*, *Bloc Notes*) et exposé de concert dans des lieux-repères tels que Le Magasin à Grenoble, le CAPC à Bordeaux, le Frac et le Consortium à Dijon, la Villa Arson à Nice. Les noms des Français Pierre Joseph, Dominique Gonzalez-Foerster, Philippe Parreno et Pierre Huyghe s'y mêlent à ceux de Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Carsten Höller, Angela Bulloch ou Douglas Gordon, et forment un réseau informel lié à une poignée de commissaires nommés Éric Troncy, Hans-Ulrich Obrist et Nicolas Bourriaud.

FENÊTRES SUR LE RÉEL

Réunissant des œuvres produites dans les années 1990, l'exposition a été scénographiée par Dominique Gonzalez-Foerster qui a inscrit l'ensemble dans un vaste paysage ouvert, entre ville et nature, donnant d'un côté sur une vue panoramique grandiose de Los Angeles la nuit, et de l'autre sur les allées d'un parc à l'orée d'une futaie. Quelques figures de référence ou des artistes auxquels les membres du premier cercle ont été associés de façon plus ponctuelle font également partie de la sélection. Ainsi, on pénètre dans l'exposition par une petite salle présentant trois *Date Painting* de On Kawara (datées de 1990) et une série de moulages en élastomère noir signés Fischli & Weiss. Ces objets sont entourés de photographies de Paul McCarthy, de Philippe Thomas, de Richard Prince, d'Allan McCollum et de deux œuvres de Felix Gonzalez-Torres qui témoignent du climat de mélancolie des années sida. Mais cette salle tout en grisaille est pourvue d'une fenêtre permettant d'apercevoir un espace, au contraire, totalement dégagé, dans lequel la vie semble avoir repris. On y trouve une composition savoureuse de Maurizio Cattelan (un âne taxidermisé charriant un téléviseur sur son dos), deux installations au sol étrangement similaires (l'une de Mike Kelley faisant dialoguer des animaux en tissu, et l'autre de Pierre Joseph constituée d'une paire de Reebok), ainsi qu'une collection de maquettes d'architectures (Herzog et De Meuron, Jean Nouvel, Rem Koolhaas), symboles d'un nouvel habitat, enveloppées dans la lumière rose d'une enseigne au néon, *Moment Ginza*, de Gonzalez-Foerster, et que prolonge la skyline de la ville américaine, comme une autre fenêtre sur le réel, sur l'extérieur.

Dans la partie « nature » de cette scénographie – dont l'effet est aussi une scénarisation des œuvres –, après un passage par un espace « chambre à coucher » dû aux stylistes et designers Bless (duo formé en 1997), on chemine le long d'une allée bordée de pelouses synthétiques. Sur celles-ci, les œuvres s'agencent selon une dramaturgie rappelant les expériences collectives fondatrices au fil desquelles s'inventait un nouveau modèle d'exposition. On se souvient à ce propos de l'idée défendue par Éric Troncy dès *No Man's Time* en 1991 – idée suivant laquelle le spectacle est la forme la plus adaptée à la présentation des œuvres. « *No Man's Time*, écrivait-il, n'est pas un dispositif qui vise à mettre en valeur l'œuvre propre de chaque artiste [...], il s'agit d'un spectacle, d'une discussion : le sujet, s'il passionne les protagonistes, peut ennuyer certains auditeurs (3). » Loin d'être ennuyeuse, la présentation imaginée par Dominique Gonzalez-Foerster construit une trame générale, une sorte de méta-récit qui plonge les œuvres dans cette atmosphère à la fois futuriste et diffractée par les vibrations de la présence humaine typique de son travail. Dans un tel bain commun, les œuvres tendent à disparaître ; elles deviennent des incrustations dans une image, ce qui, du reste, correspond aux objectifs de certains dispositifs expérimentés alors, au sein desquels, d'après Troncy, les œuvres avaient plutôt « valeur d'indices ». Ainsi, dans la présente exposition, le petit tri-cycle de Carsten Höller (*Killing Children II*) fait inévitablement surgir la pensée d'un enfant qui l'aurait abandonné sur l'herbe pour filer vers d'autres jeux. Près de lui, la pierre en résine figurant dans *la Pierre qui parle* de Parreno trouve sa place sur la pelouse tout aussi naturellement, c'est-à-dire moins comme une œuvre que comme un élément du paysage.

Bien qu'admirable de fluidité, cette recontextualisation n'empêche pas de questionner le choix des œuvres en elles-mêmes. Et d'être frappé par l'absence d'œuvres majeures représentatives de la période. À l'exclusion du panneau peint de Parreno, *No More Reality* (*Twin Peaks*), pièce iconique mettant en évidence l'influence de la narration et du langage cinématographique pour cette génération, à l'exception d'une installation de Sturtevant, d'un mur de photographies de Wolfgang Tillmans, important pour ses portraits de jeunes homosexuels ou de junkies, trop peu d'œuvres ayant marqué la décennie figurent dans le parcours. Le manque le plus criant concerne General Idea dont on garde en mémoire l'éblouissante participation à *Hiver de l'amour* en 1994 (trois bébés phoques en peluche échoués sur une grande banquise en polystyrène), et dont on n'a retenu ici qu'une plaquette de comprimés factices, accrochée, qui plus

est, dans un étroit couloir. Certes, l'espace d'exposition embrasse aussi une salle de cinéma où sont programmés de nombreux films des membres du réseau. Il est néanmoins surprenant que Tiravanija – qui a animé de façon si singulière les expositions des années 1990 en offrant des soupes aux visiteurs – ne soit présent que dans cette section, au titre de sa collaboration à *Vicinato* (avec Parreno et Höller). On peut regretter, d'autre part, que la production filmique de Pierre Huyghe se limite au remake de *Fenêtre sur cour* (1985) et néglige ses réalisations ultérieures comme *Blanche Neige Lucie* et *l'Ellipse*.

ACCÈS À TOUT

Alors, on se prend à rêver d'une exposition d'envergure sur cette décennie. Un tout autre projet évidemment, beaucoup moins homogène, plus complexe, qui brouillerait les lignes, bousculerait les évidences, ferait se rencontrer les œuvres également au-delà des affinités nourries par l'amitié ; une exposition élargie qui questionnerait un moment au lieu de reproduire des modèles, qui tiendrait moins du remake que de l'investigation, du souci de dégager un sens latent, une exposition qui pourrait accueillir plus d'œuvres et disposerait de plus de moyens. Car, en effet, ces années ont vu les artistes se libérer des dogmes. Peut-être parce que l'espoir politique était mort et que, comme l'observe Moisdon, l'idée d'art moderne se mourait, peut-être parce que la culture était omniprésente, jusque dans une publicité de Benetton (comme Serge Daney le soulignait), peut-être parce que la vie se cherchait alors partout hors des questions de forme et que la création se frottait de nouveau au réel.



L'éclatement de la scène de l'art des années 1990 est souvent stigmatisé comme un signe de faiblesse. Mais cet éclatement n'est-il pas l'expression du sentiment qu'une époque s'est achevée et que tout, désormais, est à réinventer ? C'est au fond ce qui ressort d'un entretien avec Michel Houellebecq recueilli par Stéphanie Moisdon à l'occasion de l'exposition et diffusé, à l'instar de quelques autres, via un « audiopen » à la disposition du visiteur. Dans cet entretien, l'auteur d'*Extension du domaine de la lutte* (1994) rappelle que, dans ces années, est arrivée à l'âge d'écrire une génération qui avait grandi avec le livre de poche et avait ainsi eu accès à tout, pas seulement à la littérature classique, facilement délaissée au profit du roman policier et de la science-fiction. Le rôle considérable joué par le cinéma repose, semble-t-il, sur le même besoin d'ouverture et de contact avec la réalité. Car le cinéma – genre populaire et non savant – permet de se réassurer sur l'existence du monde, de frémir avec des gens sur l'écran, d'amplifier les possibles. À partir des années 1990, le cinéma cesse d'apparaître « comme une technique pour se donner comme une expérience », écrit justement Emmanuel Burdeau (in ouvrage cité). Ajoutons que les cinémas dits « d'ailleurs » ou « du monde » (asiatique, iranien, etc.) sont, dès ce moment, de fabuleux signaux en provenance du lointain.

Dans le récit construit à Metz, récit dont la séduction doit beaucoup au talent de Dominique Gonzalez-Foerster, se trouve une photographie prise par Carsten Höller au pied de l'escalier du CAPC lors de l'exposition *Traffic* en 1996. Ce portrait de groupe, dans lequel on reconnaît quelques-uns des artistes de la *Décennie*, a valeur de photo-souvenir. Au moment où les membres du noyau dur – avec, en tête, Pierre Huyghe, Philippe Parreno et bientôt Dominique Gonzalez-Foerster (attendue au Centre Pompidou l'année prochaine) – connaissent les honneurs des grandes institutions, cette photographie vient rappeler un temps où l'exposition était un jeu collectif. La proposition du musée lorrain ressemble à ce cliché. Elle est comme une dernière image avant que tout le monde se disperse. ■

(1) Cf. *artpress* 2, « La céramique au-delà de la céramique », n° 31, novembre 2013.

(2) *Une histoire (critique) des années 1990. De la fin de tout au début de quelque chose*. La découverte/Centre Pompidou-Metz.

(3) In *Flash Art*, nov.-déc. 1991, repris dans *le Colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le Chandelier*.

Paul McCarthy, « Garden Girl », 1984-1999. Cibachrome. 160 x 122 cm. (Court. de l'artiste et Hauser & Wirth)



DÎNER NOIR

Au carrefour du texte et de l'image, un projet expérimental de Dominique Gonzalez-Foerster, Tristan Bera et Charles-Arsène Henry réunit périodiquement une vingtaine de participants pour une mystérieuse cérémonie nocturne autour de la lecture de textes du marquis de Sade, Huysmans, Pasolini, Burroughs ou Alain et Catherine Robbe-Grillet. La dernière rencontre a eu lieu au printemps 2014 à Istanbul en présence de Catherine Robbe-Grillet.

Stéphanie Moisdon est critique d'art et commissaire d'exposition indépendante : *Présomés innocents* (Capc-Bordeaux, 2000), *Manifesta 4* (Francfort, 2001), *Before the End* (Consortium, Dijon, 2004), 9^e Biennale d'art contemporain de Lyon (2007, avec Hans Ulrich Obrist). Elle enseigne à l'École cantonale d'art de Lausanne. Dominique Gonzalez-Foerster vit et travaille à Paris et Rio de Janeiro. Elle a récemment exposé à la 303 Gallery, New York (mai 2014), au Palais de Cristal à Madrid, au Stedelijk Museum à Amsterdam et au Guggenheim Museum, New York. Expositions en 2015 : Centre Pompidou, Paris, Museum of Modern Art, Rio de Janeiro. Catherine Francblin est critique d'art. Elle a récemment publié Niki de Saint Phalle. *La révolte à l'œuvre*. Hazani.

« 1984-1999. La Décennie ». Galerie 1, Nature, extérieur, jour. Au fond: Philippe Parreno. « No More Reality (Twin Peaks) ». 1991: Exposition/Exhibition « No Man's Time », Villa Arson, Nice. 1991
(© Centre Pompidou-Metz/Ph. Rémi Villaggi)

The 1990s: Group Portrait in a Mirror

1984-1999. *La Décennie*, on view at the Centre Pompidou-Metz through March 2, 2015, is a survey of Generation X artists orchestrated by Stéphanie Moisdon and designed by Dominique Gonzalez-Foerster to resemble a giant movie set of a landscape midway between a city and forest. This selection of work marked by a renewed relationship with the real makes it possible to revisit some of the key ideas of the 1990s.

It takes a certain self-confidence or naivety to mount an exhibition that claims to be an account of an artistic decade a mere generation ago. Lately, haven't we seen a veritable frenzy of innumerable "rereadings" of art history as it was constructed in the twentieth century? A rereading inevitably implies revaluations and devaluations. Some artists whom our desire to be modern led us to denigrate or praise back then now stand out more strongly or fade away, and whole swathes of previously neglected work reemerge. A 1995 show at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris celebrated the hitherto spurned André Derain as a hero of disillusionment. More recently the Pompidou Center hailed the reborn relevance of Salvador Dalí's kitsch and exhibitionist work, whereas until recently most serious studies

were confined to his Surrealist period. Similarly, today's Lucio Fontana is significantly different than in 1988, now that the renewal of interest in ceramic art (1) in general has brought into favor the figurative colored ceramics featured at his latest retrospective at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, while the only ceramics in the previous survey of his work, at the Paris Pompidou Center in 1988, were balls and cubic shapes that were pretty enough but constrained by the strict "geometric" orthodoxy Fontana adhered to at that time.

1984-1999. *La Décennie*, an exhibition curated by Stéphanie Moisdon and designed by Dominique Gonzalez-Foerster, seeks to bring out the specificity of the 1990s. The passing of a single generation does not usually provide enough perspective for understanding an era. In his preface to the exhibition catalogue,(2) its editor François Cusset recognizes that "to speak about today's times means nothing" because "the cauldron of life" affords no overall view from within. Are we far enough out of the "cauldron" of the decade that began, in this show's curious chronology, in 1984? Yes, Cusset asserts, enough time has passed so that we can make out that period's core ideas and also avoid the nostalgia that inevitably creeps in when looking back on the years of one's youth, especially these parti-

cular years when, as Moisdon says, "time was suspended and joyful, almost always free of the imperatives of productivity."

Still, despite the promise of its title, the ambition of the Metz exhibition is not really to retrace the overall history of a decade. The curator has opted for a point of view, a particular angle. The result is not a synthetic vision (not a "manifesto of a generation") but a personal take on the period's vocabulary by an actively engaged witness who fully admits a large degree of subjectivity. Thus 1984-1999. *La Décennie* cannot be reproached for its lack of openness and its fragmented character, even though its admitted partisanship could have been more clearly stated if the exhibition had been called *Our Decade*, in the manner of the title *Notre histoire* adopted by Nicolas Bourriaud and Jérôme Sans for the last show they curated as co-directors of the Palais de Tokyo in 2006.

So, this is not the story or the history of a decade; instead, it focuses more narrowly on a group of friends, or, as Philippe Parreno likes to say, a community of actors. Held together by a penchant for collective work and an aversion for the concept of author, at the core of this community were artists who often made work together, wrote for the same magazines (*Purple*, *Documents sur l'art*, *Bloc Notes*) and exhibited together in favorite venues such as Le Magasin in Grenoble, the capc in Bordeaux, the FRAC and the Consortium in Dijon, and the Villa Arson in Nice. The names of the French artists Pierre Joseph, Gonzalez-Foerster, Parreno and Pierre Huyghe are part of a mix that also includes Liam Gillick, Rirkrit Tiravanija, Carsten Höller, Angela Bulloch and Douglas Gordon, an informal network connected to a handful of curators, namely Éric Troncy, Hans-Ulrich Obrist and Nicolas Bourriaud. Gonzalez-Foerster's design for this exhibition of works produced during the 1990 symbolically placed it in a vast open landscape located between the city and country. One side looks out on a panoramic vista of nighttime Los Angeles, the other on the paths of a park at the edge of a forest. The curator's choices include a few figures and artists who were a reference for the inner circle of this group or associated with it from time to time. The exhibition begins in a small room with three of On Kawara's *Date Paintings* (dated 1990) and a series of black elastomer castings by Fischli & Weiss. These objects are surrounded by photos by Paul McCarthy, Philippe Thomas, Richard Prince, Allan McCollum and two pieces by Felix Gonzalez-Torres, all testament to the gloomy climate of the AIDS years. But this entirely gray room has a window through which visitors have a totally clear view on a contrasting space where the art seems to have come

back to life. We see a tasty Maurizio Cattelan piece (a donkey carrying a TV on its back); two strangely similar floor installations (one by Mike Kelley, a dialogue between cloth animals, and the other a pair of Reeboks by Pierre Joseph); and a collection of architectural models (by Herzog and De Meuron, Jean Nouvel and Rem Koolhaas), symbolic of the new habitat. Bathed in the pink light of a neon sign (*Moment Ginza*, by Gonzalez-Foerster), they seem to be an extension of the LA skyline, like another window on reality, on the outside world.

WINDOWS ON REALITY

In the "nature" section of this movie set, after going through a "bedroom" space designed by the stylists Bless (a duo formed in 1997) visitors walk along a garden path bordered by synthetic grass. Sitting on this lawn are artworks arranged in a manner that recalls the collective experiments through which a new model of the exhibition was developed. In this regard, what comes to mind is the idea Éric Troncy put forward starting with *No Man's Time* in 1991, according to which the best way to present artworks is as a spectacle. "No Man's Time," he wrote, "is not a system meant to flatter the individual work of each artist... rather, it is a spectacle, a discussion whose subject, so fascinating for the protagonists, may bore certain listeners." (3) Far from being boring, Gonzalez-Foerster's exhibition design constitutes a framing device, a kind of meta-narrative that plunges the artworks into an atmosphere that is simultaneously futuristic and diffracted by the vibrations of human presence in a way that is

typical of her production. The artworks tend to disappear into the common bath; they become incrustations in an image, in keeping with experimental display mechanisms which, according to Troncy, reduced artworks to "simply clues." For example, in this current exhibition, the little bike in Höller's *Killing Children II* inevitably makes you think of a kid who left it on the grass and went off to play other games. Nearby Parreno's resin stone *La Pierre qui parle* is also just naturally sitting on the turf, not so much like an artwork as a part of the landscape.

The fluidity of this display is admirable, but still this recontextualization does not keep us from questioning the criteria used to select the work, nor from being struck by the absence of major pieces representative of that period. Apart from Parreno's painted panel *No More Reality (Twin Peaks)*, iconic of the influence of narration and filmic language on that generation, a Sturtevant installation and a wall of photos by Wolfgang Tillmans, important for his portraits of young homosexuals and junkies, there are way too few of the artworks that really marked that decade. The most howling lacuna concerns General Idea, who will long be remembered for their knockout piece at the 1994 *Hiver de l'amour* (three toy stuffed baby seals washed up on a polystyrene sheet of ice). Their only work in this exhibition is a blister pack of fake pills, which, even worse, is hung in a narrow corridor. Furthermore, although the exhibition space includes a movie theater where visitors can see numerous films by members of this network, it is surprising that Rirkrit Tiravanija—



Pierre Huyghe, «La Toison d'Or», 1993
15 polaroids (fac-similé). "The Golden Fleece"



who so singularly brought to life many 1990s exhibitions by offering soup to visitors—is represented only in this film section, and at that, only in the collaborative work *Vicinato* (made with Parreno and Höller). It's also too bad that the only Pierre Huyghe video is his remake of Hitchcock's *Rear Window* (*Fenêtre sur cour*, 1985) and not his later films such as *Blanche Neige Lucie* and *L'Ellipse*.

THE AGE OF ACCESS

We begin to imagine a different, major exhibition about that decade. It would be completely different, of course, less homogeneous and more complex, blurring boundaries, challenging the obvious and bringing together work linked by more than the friendship of the artists. An expanded exhibition that would interrogate an historical moment rather than reproduce models, not so much a remake as research, an investigation, meant to uncover latent meaning, an exhibition that could include more artworks and enjoy more resources. What makes the 1990s distinctive is that it was a time when artists liberated themselves from dogmas. Perhaps because political hope was dead and, as Moisdon remarks, the idea of modern art was dying; perhaps because culture was to be found everywhere, even in Benetton adds (as Serge

Carsten Höller, «Photo de groupe», 1996.
Photographie noir et blanc. 188 × 129 × 2,2 cm.
(Court. Carsten Höller et Air de Paris). "Group photo"

Daney emphasized). Perhaps because people were looking for life in places other than formal questions and art was once again rubbing up against the real.

The breaking up of the art scene during the 1990s is often labeled a sign of weakness. But, on the contrary, wasn't this fragmentation an expression of the feeling that an era had come to an end and now everything needed to be reinvented? That is what comes out, implicitly, in Moisdon's interview with novelist Michel Houellebecq for the exhibition, which, like a few other recordings, visitors can listen to on an "audiopen" they are provided with. In this interview the author of *Extension du domaine de la lutte* (1994, published in the U.S. under the title *Whatever*) recalls that the generation that matured and began to write during the 1990s had grown up with post-war mass-market paperbacks and thus had enjoyed access to everything, not just classical literature, and they eagerly gobbled up crime novels and science fiction instead. Their strong affinity for movies arose, it would seem, from the same need for openness and contact with reality. Cinema, a popular medium not restricted to in-

tellectuals, lets us reassure ourselves of the world's existence. It lets us shiver with emotion along with the people on the screen and broadens the horizon of the possible. Starting in the 1990s, cinema ceased to seem like "a technique to be displayed but an experience," as Emmanuel Burdeau perceptively remarked. In addition, that was when so-called "world movies" (from Asia, Iran, etc.) were beginning to arrive, like fabulous signals from far away. As part of the narrative constructed at the Pompidou-Metz, a narrative whose attraction owes much to Gonzalez-Foerster's talent, is a photo taken by Höller at the foot of the stairway at the CAPC in 1996 during the exhibition *Traffic*. This group portrait, where we recognize several of the artists in *La Décennie*, could easily be a souvenir photo. At a time when museums are now honoring the hardcore members of this group (first Huyghe and Parreno and soon Gonzalez-Foerster, to be featured in an exhibition at the Pompidou Center next year), this photo brings back the time when exhibitions were a collective game. The show in Metz resembles that snapshot. It is like a last group photo taken before everyone goes their separate ways. ■

Translation, L-S Torgoff

- (1) See *ap2*, "La céramique au-delà de la céramique," no. 31, November 2013.
- (2) *Une histoire (critique) des années 1990. De la fin de tout au début de quelque chose*, La Découverte/Centre Pompidou-Metz.
- (3) Originally published in *Flash Art*, November-December 1991, and included in *Le Colonel Moutarde dans la bibliothèque avec le Chandelier*.

DINNER IN THE DARK

An experimental project at the intersection of images and language by Dominique Gonzalez-Foerster, Tristan Bera and Charles-Arsène Henry periodically brings together some 20 participants for a mysterious nocturnal ceremony involving the reading of works by the Marquis de Sade, Huysmans, Pasolini, Burroughs and Alain and Catherine Robbe-Grillet. The last such event took place in spring 2014 in Istanbul, with the participation of Catherine Robbe-Grillet.

Stéphanie Moisdon is an art critic and freelance curator. Her shows include *Présumés innocents* (Capc-Bordeaux, 2000), *Manifesta 4* (Frankfurt, 2001), *Before the End* (Consortium, Dijon, 2004) and the ninth *Biennale d'art contemporain de Lyon* (2007, with Hans Ulrich Obrist). She teaches at the *École Cantonale d'Art* in Lausanne. Dominique Gonzalez-Foerster lives and works on Paris and Rio de Janeiro. Her work was recently shown at the 303 Gallery in New York (April 17–May 31, 2014), the *Palacio de Cristal* in Madrid, the *Stedelijk Museum* in Amsterdam and the *Guggenheim Museum*, New York. Exhibitions in 2015: *Pompidou Center*, Paris; *Museum of Modern Art*, Rio de Janeiro. Catherine Francblin is an art critic. Her most recent book is *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre* (published by Hazan).