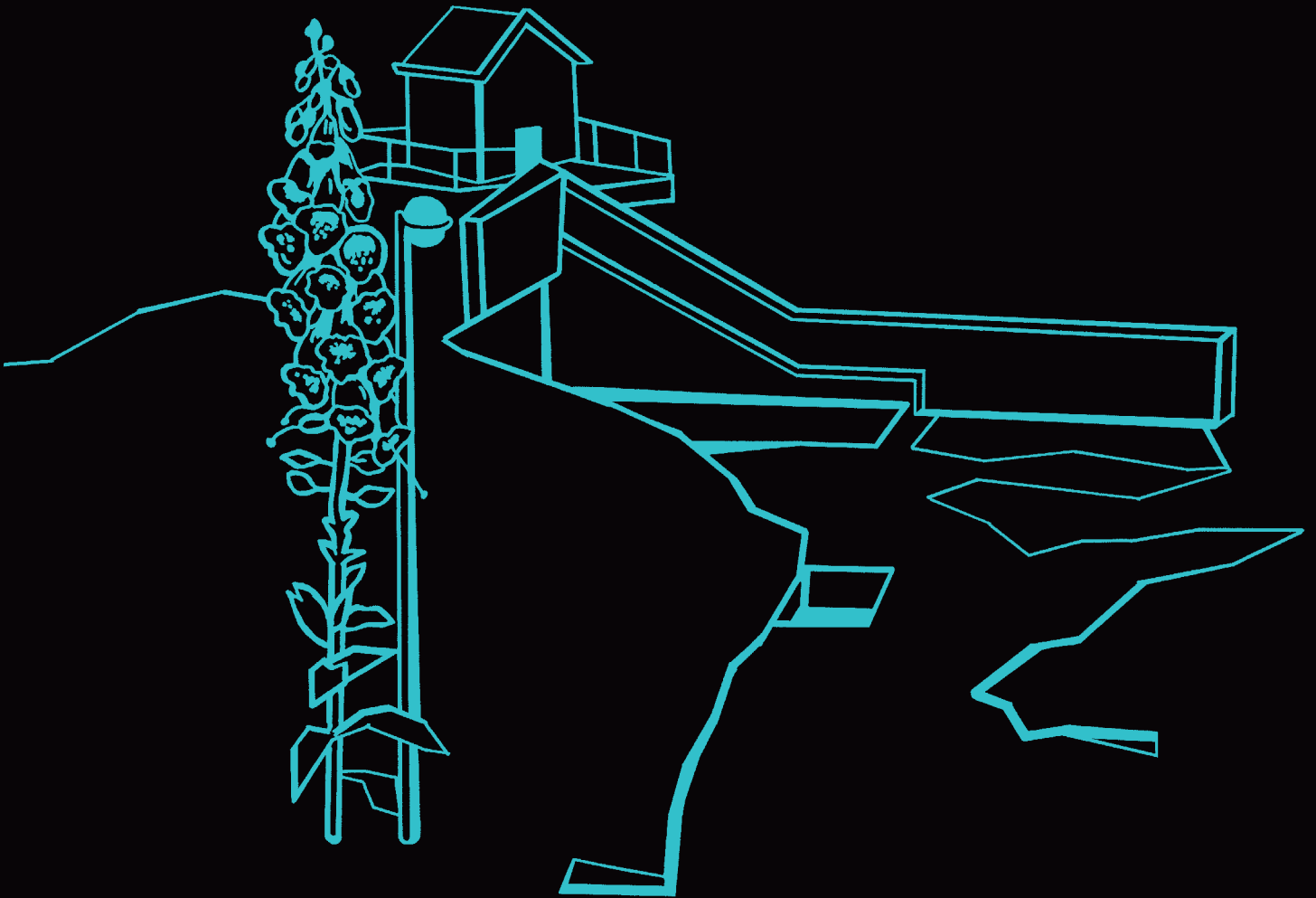


Muriel Rodolosse



**Muriel
Rodolosse**

Le Frac Aquitaine est heureux d'avoir présenté une œuvre de Muriel Rodolosse en 2008, qu'il avait contribué à produire, et se réjouit d'avoir organisé une exposition majeure de son travail en 2011. Soutenir la création contemporaine à tous ses stades, de la production à la rencontre avec le public, et le faire avec des partenaires qui ont la même ambition, est au cœur de sa mission. Avec Muriel Rodolosse, nous avons affaire à une artiste qui a beaucoup à nous dire sur notre époque et sur nous-mêmes. Peu importe qu'elle le fasse avec sa technique si particulière de peinture, encore qu'elle nous donne ainsi une leçon de liberté et d'irrespect à l'égard de tous les conformismes. Sa force vient de sa capacité à créer un univers « déplacé » qui joue avec les frontières que nous connaissons et que nous pensions immuables. Entre l'humain et le végétal vers d'impossibles greffes. Entre le corps et des appareillages dont on ne sait s'ils le prolongent ou s'ils veulent le remplacer, voire le mutiler. Entre les paysages que nous connaissons et des architectures imaginaires venues d'ailleurs. Entre la sensualité la plus naturelle et un érotisme vers lequel elle glisse d'une façon aussi discrète qu'ambiguë. N'est-ce pas le monde d'aujourd'hui, sorte de démiurge qui transgresse toutes nos catégories et crée autant d'espérances que d'impossibles et parfois dangereuses chimères ? N'est-ce pas l'image de nos interrogations et un appel à garder les yeux ouverts ? C'est ce que nous attendons de l'art d'aujourd'hui et Muriel Rodolosse en est une actrice de très grand talent, un talent qu'elle avait déjà montré lors de sa belle exposition à Berlin en 2010. Muriel Rodolosse a su réunir autour de cette édition de nombreux partenaires dont le Frac Aquitaine, le Musée Calbet, les Centres d'art contemporain la Maison des Arts Georges-Pompidou et la Chapelle Saint-Jacques, ainsi que des collectionneurs privés, qu'ils soient ici remerciés de leur soutien.

Frac Aquitaine took pleasure in presenting Muriel Rodolosse's work in 2008, a work that it had helped to produce, and it is now looking forward to a major exhibition of her work organised in 2011. To support contemporary creation in all its stages, from production to being presented to the public and to do so with partners who have the same ambition is at the heart of its mission. In Muriel Rodolosse, we are dealing with an artist who has much to say about our era and ourselves. It's irrelevant whether she does it with her very unusual painting technique, for that way she gives us a lesson on freedom and irreverence towards all conformism. Her strength comes from her ability to create a "shifting" universe that plays with the boundaries we knew and thought immutable. Between human and plant towards impossible grafts. Between the body and devices which we don't exactly know if they prolong it or want to replace it, or even mutilate it. Between the landscapes we know and the imaginary architectures coming from elsewhere. Between the most natural sensuality and an eroticism towards which she moves in a manner as discreet as ambiguous. Is it not today's world, a kind of demiurge that transgresses all our categories and creates as many expectations as impossible and at times dangerous chimera? Is it not the image of our questioning and a warning to keep our eyes open? It is what we expect from today's art and Muriel Rodolosse is a very talented performer in it, a talent she had already displayed during her beautiful exhibition in Berlin in 2010. Muriel Rodolosse has succeeded in gathering around this edition several partners, among them Frac Aquitaine, the Musée Calbet, the Centres d'art contemporain de la Maison des Arts Georges-Pompidou and the Chapelle Saint-Jacques, as well as private collectors, whose support we take the opportunity to thank here.

Bernard de Montferrand

PRÉSIDENT DU FRAC AQUITAINE
JUILLET 2011

X DEGRES DE
DEPLACEMENT

09/06 – 18/09/2011
FRAC AQUITAINE
BORDEAUX









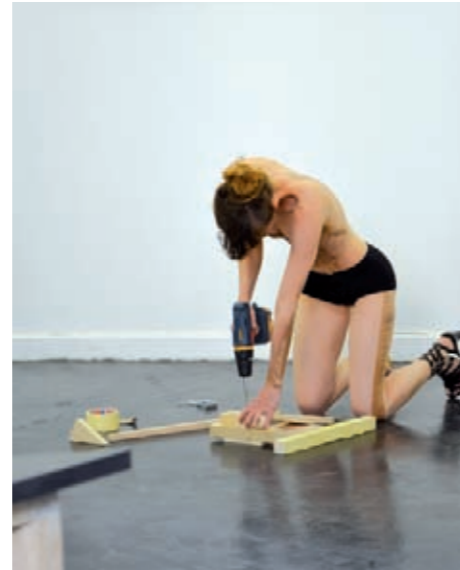
x degrés de déplacement est une exposition où s'articule un ensemble de tableaux qui questionnent le mouvement, le point de vue, la mémoire, la mobilité et le déplacement mental du visiteur. La notion de déplacement est au cœur du travail de l'artiste, dans le processus d'émergence propre à ses tableaux, dont la matière picturale est appliquée derrière le support transparent du Plexiglas. À partir du lieu qu'elle a considéré sous tous ses aspects intérieurs – espace de travail, de stockage (réserve en partie visible de la collection), de monstration – comme extérieurs – les bassins à flot –, sa proposition repose sur les degrés de déplacement possible de la peinture.

x degrés de déplacement is an exhibition based on an ensemble of paintings that question movement, point of view, memory, mobility and the mental progression of the visitor. The notion of progression is at the heart of the artist's work, in the process of emergence particular to her paintings, whose pictorial matter is applied

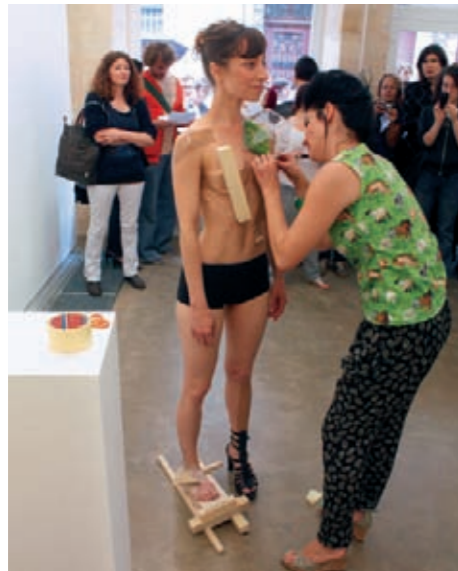
behind the transparent support of the Plexiglas. Starting from the place, she has considered all its aspects, internal – space for work, for storing (partly visible storeroom of the collection), for showing – as external – the wet docks –, her proposition lies on the degrees of possible movement of painting.



1



2



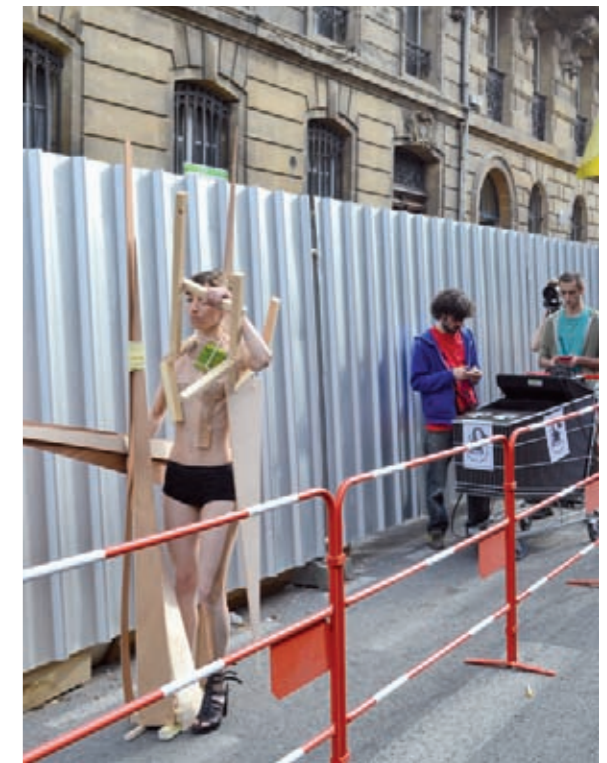
3



4



5



6



7

Marche entravée déambulatoire

PERFORMANCE DE EMMA CARPE
MISE EN SCÈNE PAR MURIEL RODOLOSSE
09/06/2011

1 GALERIE TINBOX 16H30

2 GALERIE ACDC 17H15

3 GALERIE ILKA BREE

AVEC IVANA ADAIME MAKAC 18H00

4 EPONYME GALERIE 18H15

5 CAPC MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN 18H45

6 GALERIE CORTEX ATHLETICO

AVEC 1UP COLLECTIF 19H00

7 FRAC AQUITAINE 20H00

Cette performance prend la forme d'une marche entravée déambulatoire reliant différents lieux d'art de Bordeaux. Au départ nue, la performeuse amorce une entrave autour de son pied droit et, au fur et à mesure, se charge davantage en l'alourdissant d'éléments de construction.

This performance takes the form on an impeded meandering walk that links various art places in Bordeaux. Naked at the beginning, the performance artist starts by hampering her right foot and gradually takes on more weight as she burdens herself with elements of construction.

**VERSTECKT
JUST AROUND
THE CORNER**

26/04 – 29/05/2010
RUDI-DUTSCHKE-STR. 18
BERLIN





VE
JUL
THI

ECKT
ROUND
DRAINER

Muriel
Rodolose





Starting from the idea that another side of the world is hiding behind what one sees, in the exhibition *Versteckt just around the corner* (*Hidden just around the corner*), at 18 Rudi-Dutschke Straße in Berlin, the active progression leads the spectator to position himself in angles of vision, to crouch, to look for works hiding around the "corner", instead of the exhibition space, in order to catch sight of a drawing hanging on the street window side: "if you come this way and if you are having a good time, it belongs to you". "Versteckt just around the corner" is taken in its literal sense and sets the proposition in a tension between the "physicality" of the place that becomes exhibition space and space for concealment.

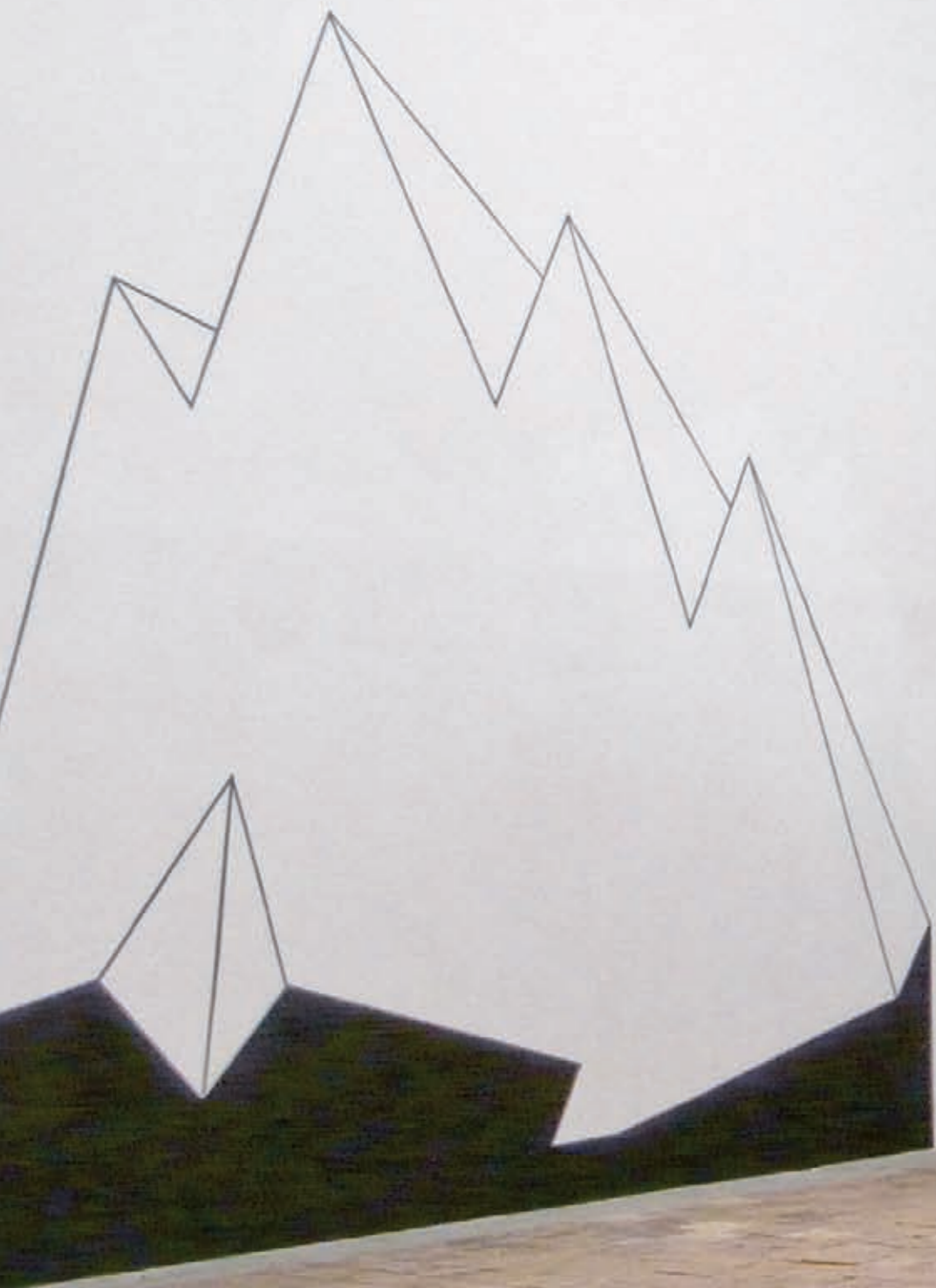


Partant de l'idée que derrière ce que l'on regarde se cache l'autre face du monde, l'exposition *Versteckt just around the corner* (*Caché juste au coin de la rue*), au 18 Rudi-Dutschke Strasse à Berlin, implique le cheminement actif du visiteur et le conduit à se positionner dans des angles de vue, à s'accroupir, à chercher les œuvres cachées derrière le « corner », à sortir du lieu d'exposition pour attraper un dessin accroché sur la fenêtre côté rue : « si tu passes par là et si tu passes au bon moment, il t'appartient ». « Versteckt just around the corner » est pris dans son sens littéral et place la proposition en tension avec la « physicalité » du lieu qui devient espace d'exposition et espace de dissimulation.



Ancora!

24/03 - 24/06/2007
CHAPELLE SAINT-JACQUES
SAINT-GAUDENS





Étude pour Ancora!

200 X 150 CM
2006



Le défi était ici de penser une exposition de peinture autour d'un seul tableau-exposition et d'articuler sa monumentalité avec des dessins muraux et une vidéo. *Ancora!* traite du désir ; plus précisément de celui d'une vieille dame filmée sur le vif dont l'artiste pare les mains en enfilant des fleurs de bignone sur ses doigts. Ce moment d'échange singulier, chargé de sensualité, s'achève par l'exclamation de cette dame, « ancora, ancora ! », lorsqu'elle voit partir l'artiste. Il est aussi question du désir de corps projeté sur une créature confuse, un agneau « païen » dont le sexe s'apparente à celui d'un homme. Et du désir de peinture dans l'acte même de juxtaposer douze tableaux pour n'en former qu'un seul : l'exposition.

The challenge here was to think of a painting exhibition around a single painting-exhibition and to structure its monumental aspect with drawings on the walls and a video. *Ancora!* deals with desire; more precisely that of an old lady filmed live, whose hands are decorated by the artist who slips bignonia flowers on her fingers. That singular moment of exchange, charged with sensuality, is terminated when the lady exclaims "ancora, ancora!" when she sees the artist leaving. It also handles the desire for a body projected on a confused creature, a "pagan" lamb whose sexual organ resembles that of a man. And the desire for painting in the act of juxtaposing twelve paintings to form only a single one: the exhibition.

Video Ancora !

11'
MONTAGE
MARIE-LAURE WIEL
MUSIQUE YOKO NEXUS6
2006



Présentée dans une vidéo box derrière la cimaise principale de l'exposition, *Ancora !* retrace une promenade masquée dans Venise jusqu'à l'île de Burano, un autoportrait en quatre tableaux : *La sieste sur un banc public*, *Le Grand canal avec un jeu en miroir*, *La grande traversée*, *La rencontre*.

Presented in a video box behind the main partition of the exhibition, *Ancora!* recalls a masked promenade through Venice to the island of Burano, a self-portrait in four scenes: *The siesta on a public bench*; *the Grand Canal with a mirror game*; *the Great Crossing*; *The meeting*.

C'exposition en question

Corinne de Thoury

Le principe d'exposition chez Muriel Rodolosse ne relève pas de l'accrochage au sens classique du terme, consistant à fixer le plus habilement possible des tableaux sur des cimaises. Il repose sur un questionnement directement lié à la peinture, envisageant l'exposition comme un médium permettant de dire quelque chose de ce qu'est la peinture. Le plus souvent, l'espace d'exposition a motivé la réalisation des tableaux. Autrement dit l'œuvre a comme intégré, avant d'exister effectivement, la question de son apparaître. Quant au lieu, avec ses contraintes propres, il est augmenté dans sa fonction de réceptacle pour se présenter lui-même en argument. Le lieu d'exposition devient un moyen de faire déborder la peinture, d'en dire l'absence de cadre et l'impossible fixité ; mieux, il n'est finalement pas si différent d'elle puisqu'il est l'occasion de faire l'expérience d'une délocalisation.

The exhibition principle of Muriel Rodolosse is not in keeping with hanging in the classic sense of the term, that is in attaching paintings to the walls in the most skilful manner possible. It rests on a questioning directly linked to painting, as it considers the exhibition as a medium that allows something to be said about what painting is. More often than not, the exhibition space has led to the creation of the paintings. In other words, the work has in a sense integrated, before effectively existing, the question of its appearing. As for the space, with its own constraints, it is increased in its function as receptacle to present itself as an argument. The exhibition space becomes a means to make painting spill out, to talk of its absence of framework and its impossible fixity; better still, it is in the end no different from painting since it is the opportunity to experiment with a de-localisation. It is necessary here to remember that the pictorial practise of the artist consists in painting behind Plexiglas, and often blindly.

Il faut ici rappeler la pratique picturale de l'artiste, consistant à peindre derrière le Plexiglas et souvent à l'aveugle. La création s'organise sur le renversement, ce qui induit deux effets contradictoires du point de vue de la réception de l'œuvre : d'une part le sentiment de partager avec le peintre l'origine d'une création, les premières touches appliquées étant aussi les premières vues. D'autre part, le sentiment d'être tenu à distance ou dans l'aveuglement, toute la matérialité picturale restant au revers du support quand la surface de Plexiglas, elle, joue de multiples reflets. La peinture bouscule les modalités ordinaires de réception, elle défait l'ordre de la vision fondé sur la stabilité, et déclenche une expérience esthétique où il faudra inventer les possibilités mêmes d'une visibilité.

Il s'agit donc de soutenir l'idée qu'une exposition est l'occasion d'enrichir la question de la peinture, en considérant que ses espaces peuvent s'organiser sur des modes ouverts et fermés, des cimaises qui montrent et d'autres qui cachent, de la transparence, de l'opacité, des ruptures d'échelle. Une exposition qui met en garde sur ce que l'on vient recevoir : une peinture qui ne se consomme pas mais se désire.

The creation is formed on the reverse, which causes two contradictory effects from the viewpoint of the reception of the work: on the one hand the feeling of sharing with the painter the origin of a creation, the first touches applied being also the first seen. On the other hand, the feeling of being kept at a distance or in a blind state, all the pictorial materiality remaining at the back of the support while the surface of the Plexiglas plays on multiple reflections. The painting shakes up the ordinary modalities of reception, it undoes the order of vision based on stability, and unleashes an aesthetic experience in which it is necessary to invent the very possibilities of a visibility.

It is therefore a matter of supporting the idea that an exhibition is the opportunity to enhance the question of painting by considering that its spaces can be organised on open and closed modes, walls that display and others that conceal, transparency, opacity and ruptures of scale. An exhibition that warns about what one has come to receive: a painting that doesn't let itself be consumed but desired.

Dans *Ancora !* (Centre d'art contemporain Chapelle Saint-Jacques, Saint-Gaudens, 2007), l'objet peinture s'impose avec force par la présence centrale d'un seul et unique tableau de grand format. Autour de cette sorte d'évidence, se déploient d'autres médiums, dessin et vidéo, qui suspendent la vision effective de la peinture mais en reprennent quelques effets voire quelques fictions (jeu de capture entre les êtres, dédoublement de figures, glissements de l'endroit sur l'envers, renversement du plus grand au plus petit). On entre dans la peinture, on y trouve sa place par les images qui soutiennent et relancent le désir ; *Ancora !* se parcourt et se dit dans un souffle (*Encore !*). L'exposition permet la doublure de l'espace physique sur l'espace mental, elle objective l'idée que la peinture est comprise dans un trajet. Au moins un trajet. Ce qui invite à se mettre en route.

Si tendre, Just around the corner (Centre Jules-Ferry, Bergerac, 2010), *Versteckt Just around the corner* (Rudi-Dutschke Straße 18, Berlin, 2010), *x degrés de déplacement* (Frac Aquitaine, Bordeaux, 2011) : les titres des récentes expositions posent d'emblée une localisation. Si on les prend au pied de la lettre, il faut aller voir ce qu'il y a « just around the corner », ou dans ces « x degrés de déplacement ».

In *Ancora!* (Centre d'art contemporain Chapelle Saint-Jacques, Saint-Gaudens, 2007) the object painting powerfully imposes itself through the central presence of a single painting of large dimensions. Around that kind of evidence, other mediums are displayed, drawings and video, which suspend the actual vision of the painting but take up some of its effects, if not some of its fictions (game of capture between beings, splitting of figures, shifts from front to back, reversal from the biggest to the smallest). We enter the painting, we find our place in it through the images that support and re-kindle the desire; *Ancora!* is covered and said in one breath (*Encore!*). The exhibition allows the doubling of the physical space onto the mental space, it objectifies the idea that the painting is included in the journey. At least a journey. Which invites us to set off.

Si tendre, Just around the corner (Centre Jules Ferry, Bergerac, 2010), *Versteckt just around the corner* (Rudi-Dutschke Straße 18, Berlin, 2010), *X degrés de déplacement* (Frac Aquitaine, Bordeaux 2011): the titles of the recent exhibitions immediately set a localization. If one takes them at face value, one needs to go and see what there is "just around the corner", or in those "x degrés de déplacement". In Berlin, the visitor is welcomed from the street, *Versteckt just around the corner* is displayed in huge

À Berlin, le visiteur est cueilli depuis la rue, « *Versteckt Just around the corner* » s'étale en lettres immenses sur la façade de la galerie. Mais une fois franchi le seuil, c'est un mur blanc qui fait front et lance l'exposition. Une surface vierge, le temps d'effacer l'image de la façade recouverte par l'imposant visuel. Quelques pas de plus, et c'est un grand format qui apparaît (*haaa... Dada !*). Quasiment contre nature, il épouse l'angle du mur, déjouant ainsi sa rigidité matérielle pour jouer physiquement l'espace. Quelque chose de la surface se déploie. Or, à ce déploiement s'oppose le repli. Des volumes cubiques disposés au sol contrarient l'approche directe, complexifient le parcours, et dissimulent, à l'occasion, d'autres œuvres plus petites. L'exposition opère un battement entre espace d'ouverture et espace de dissimulation.

À Bergerac, ironiquement, on débusque en fin de parcours, « just around the corner », une peinture de format modeste, cachée derrière l'ultime cimaise. Du point de vue technique, rien ne la distingue des autres tableaux exposés (suivant le procédé éprouvé par l'artiste, la peinture est réalisée au revers du Plexiglas).

letters on the façade of the gallery. But once across the threshold, a white wall greets him, and launches the exhibition. A virgin surface, the time to erase the image of the façade covered by the imposing visual. A few more steps and it is a piece of large dimensions that appears (*haaa... Dada!*). Almost counter-nature, it follows the angle of the wall, evading its material rigidity to play with the space physically. Something of the surface unfolds. But to that unfolding is contrasted the withdrawal. Cubic volumes arranged on the floor contradict the direct approach, make the journey more complex and occasionally conceal other smaller pieces. The exhibition operates a break between opening space and space of concealment.

In Bergerac, ironically, one uncovers at the end of the journey, "just around the corner", a painting of modest dimensions, hidden behind the last wall. From a technical point of view, nothing distinguishes it from the other paintings exhibited (because of the technique employed by the artist, the painting is made on the other side of the Plexiglas).

Pourtant, le décalage est net, le petit tableau montre une petite scène, surannée et pittoresque, une sorte de poulbot parisien, une non-œuvre de peinture dira l'artiste. Les *Just around the corner* signalent leur source, le *Going around the corner*, pièce de Bruce Nauman qui, au moyen de la vidéo, organisait pour le visiteur la quête effective de sa propre image, comme sa conquête indéfiniment repoussée. De fait, la localisation annoncée par Muriel Rodolosse a pour l'heure déjoué la rencontre avec l'œuvre mais pas les modalités de la rencontre.

De toute évidence, la peinture ne se donne jamais instantanément, dans l'immédiateté d'un regard accroché à son sujet ; c'est vrai de toute époque, mais il se trouve que cela se comprend plus nettement encore aujourd'hui, en assumant ce que décrivait Walter Benjamin, à savoir le passage d'une réception culturelle de l'art à une réception culturelle, impliquant le retrait progressif de l'original et la multiplicité des écrans. La conséquence est double : d'une part la peinture contemporaine, plus que tout autre mode d'expression eu égard à son histoire, peut engager la question même de sa visibilité et de sa saisie. D'autre part, le peintre qui aujourd'hui expose peut décider de montrer aussi ce qu'est faire une exposition.

However, the rupture is clear, the small canvas shows a little scene, outdated and picturesque, a kind of Parisian urchin, a non-piece of painting, the artist said. The just around the corner works signal their source, the *Going around the corner* piece by Bruce Nauman which, with the use of video, organised for the visitor the actual quest for his own image, like a capture indefinitely deferred. Indeed the localizing announced by Muriel Rodolosse has for the moment foiled the meeting with the work but not the modalities of the meeting.

Evidently the painting never gives itself up instantly, in the immediacy of the gaze caught on its subject; that is true of all periods, but that is understood even better today, assuming what Walter Benjamin described, namely, the passage of the cultural reception of art to the cultural reception, implying the progressive withdrawal of the original and the multiplicity of the screens. The consequence is double: on the one hand contemporary painting, more than any other mode of expression in view of its history, can put across the question of its visibility and its apprehension.

Ces deux pistes caractérisent la démarche de Muriel Rodolosse : conjointement apparaissent un dispositif qui réclame d'interroger le lieu de la peinture en retardant à l'occasion l'exercice de visée, et une exposition travaillée à titre de médium, posant la question de sa propre création et existence. *x degrés de déplacement* produite au Frac Aquitaine en fait la démonstration.

Cette exposition signale une géographie partielle, normée sans être évaluée. La mobilité naturellement prend ici valeur de principe. L'implication spatiale et temporelle du spectateur semble requise, chacun définissant une stratégie d'approche, pour estimer peut-être au fil de ses trajets ses degrés de déplacement. Toutefois, le titre nous prévient : le déplacement est orienté, ce qui écarte l'idée d'une décision entière et plus encore fait disparaître l'éventualité de la promenade au sens architectural du terme. La contrainte fait partie de la rencontre, cela se confirme dès la première peinture exposée, *L'Entrave*, la bien nommée, qui met en scène un corps-outil de performeuse, risquant sa propre dispersion (son corps est par endroits fragmenté) pour se mettre en marche et croiser notre route (elle avance dans notre direction).

On the other hand, the painter who exhibits today can decide to also show what it is to have an exhibition. Those two paths characterize Muriel Rodolosse's approach: both an apparatus that demands to question the place of painting while delaying occasionally the exercise of viewing and an exhibition worked on as a medium, questioning its own creation and existence. Produced at the Frac Aquitaine, *x degrés de déplacement* demonstrates this.

This exhibition signals a partial geography, that has been given a norm, a rule, without being evaluated. The mobility naturally takes the value of principle here. The spatial and temporal implication of the spectator seems necessary, each defining a strategy of approach, to estimate perhaps along his journeys, his degrees of progress. However, the title warns us: the movement is directed, which takes out the idea of a whole decision and even more makes the eventuality of the walk in the architectural sense of the term disappear. The constraint is part of the meeting, this is confirmed already in the first painting exhibited, the aptly named *L'Entrave*, which presents the body-tool of a female performance artist risking her own dispersion (her body is fragmented in places) to set off and cross our path (she moves in our direction).

Ce que ce personnage semble prêt à quitter est l'environnement que nous venons nous-mêmes de laisser derrière nous, en entrant dans le Frac Aquitaine, le paysage industriel des bassins à flot, peint sous la forme indicielle, telle une image amnésique. La volonté de combiner notre espace à celui de l'œuvre est frappante. De la même manière que les formes, dans la peinture de Muriel Rodolosse, suggèrent toujours la possibilité d'une transmission entre elles, produisant hybridation et décalages, *x degrés de déplacement* ouvre sur un potentiel tressage. En poursuivant, l'affaire se précise : un tableau dévie de sa cimaise (*Devenir-objet*), un autre touche le sol (*26 degrés de déplacement*), un autre encore joue sa propre dispersion et ce tableau est l'œuvre éponyme de l'exposition. On y retrouve la performeuse, le paysage industriel, et on y découvre une série d'éléments blancs, socles, tasseaux. Devant le tableau, à terre, des socles comparables sont disposés, d'un volume suffisamment imposant pour faire obstacle au parcours fluide. Empêchement du regard et multiplicité des points de vue, déploiement de la surface dans l'espace et mise à plat des volumes : les articulations s'organisent en tension. Le champ est large pour le visiteur ; à partir d'un dispositif, il développera une histoire personnelle. Premier volet de l'expérience.

What that character seems ready to leave is the environment that we left behind as we entered the Frac Aquitaine, the industrial landscape of the wet dock, painted in the form of signs, as amnemic image. The will to combine our space with that of the work is striking. In the same way that the forms, in Muriel Rodolosse's painting always suggest the possibility of a transmission between them, producing hybridization and shifts,

x degrés de déplacement, opens onto a potential weaving. By pursuing it, the project takes shape: a painting veers off its wall (*Devenir-object*), another touches the ground (*26 degrés de déplacement*), another plays with its own dispersion and that painting is the eponymous piece of the exhibition. Within it are found the female performance artist and the industrial landscape. There one discovers a series of white elements, plinths and battens. In front of the painting, on the floor, similar plinths are arranged of a sufficiently imposing volume to create an obstacle to a fluid path. The gaze is prevented and the viewpoints multiplied. The surface is unfolded in space and the volumes laid flat: the articulations are organized in series. The field is wide for the visitor; from a devise he will develop a personal story, first constituent of the experience.

Et puis arrive le constat : les tableaux disent la mise en marche d'une construction, avec ses points névralgiques, ses équilibres risqués, ses absences de repères. La promesse d'une création, mais seulement la promesse. Or, de quelle création pourrait-il s'agir sinon de la création de l'exposition elle-même ? Le second volet s'ouvre, le projet soutenu par Muriel Rodolosse pour *x degrés de déplacement* est celui de la construction d'une exposition. Le déplacement ne vise plus la lecture inventive d'une œuvre, il tend vers l'invention d'une exposition. La performeuse du tableau éponyme est un bâtisseuse en devenir, entourée d'éléments phare, socles et tasseaux blancs dont l'usage devrait permettre l'élaboration de cimaises, l'organisation d'un espace d'exposition. Et elle n'a encore rien construit, l'exposition est en cours, elle ne figure donc pas dans le tableau.

Ce sont désormais des temporalités différentes qui s'entrechoquent, ouvrant à l'expérimentation simultanée d'un processus et d'un résultat. Une nouvelle façon de dire et de faire partager la manière dont l'œuvre d'art ordonne et décline tout à fois. L'artiste avait prévenu, dès 2007, en résidence aux Maisons Daura, en parlant de son travail : « déplacer le centre, explorer la limite, excentrer la recherche ».

Then the facts are acknowledged: the paintings tell about the setting in motion of a construction, with its key points, its risked balances, its absences of markers. The promise of a creation, but only the promise. But what creation could it concern if not the creation of the exhibition itself? The second constituent opens up, the project sustained by Muriel Rodolosse for *x degrés de déplacement* is that of the construction of an exhibition. The shifting no longer has as purpose the creative reading of an artwork, it tends towards the invention of an exhibition. The performance artist of the eponymous painting is a builder in the making, surrounded by the key elements, plinths and white battens whose use should allow the construction of walls, the organisation of an exhibition space. And she hasn't build anything yet, the exhibition is in the making, therefore it doesn't figure in the painting. It is now different temporalities which bang together, opening to the simultaneous experimentation of a process and a result. A new way of saying and sharing the way the artwork organizes and jumbles up at the same time. The artist had warned us, as early as 2007, in residence at the Daura houses, talking about her work: "to shift the centre, to explore the limit, to put the research off-centre".

Peintures
sous
plexiglas

C'Entraue

100 X 80 CM
PRODUCTION FRAC
AQUITAINE
2011

L'Entraue donne à voir une femme en mouvement, vêtue d'un débardeur blanc, d'un short noir très court et chaussée de spartiates à talons hauts. Le visage est traité de manière moderniste. Elle porte sur les épaules une structure en bois peinte. Au sol, des cubes et ce qui pourrait ressembler à des bornes en béton gênent son avancée. Tout autour se dessine un paysage industriel. Ce corps en marche semble accessoirisé de la tête aux pieds, mais aussi par ce qui l'entourne dans le paysage. Le déplacement y est mis en scène de telle sorte qu'il apparaît presque mécanique, proche de la parade ou de la performance. Les spartiates à talons accentuent l'image d'un corps à la fois maintenu et contraint. L'une des chaussures a perdu son talon. Le pied gauche est séparé du reste du corps. «Ce corps-outil» additionné de prothèses renvoie à l'idée que «chaque nouvelle technologie recrée notre nature comme handicapée en relation avec une nouvelle activité qui demande à être complétée technologiquement»¹. L'ensemble de cette composition semble souligner l'extrême difficulté de mettre en marche sa propre révolution à l'intérieur d'un cadre normatif politique, culturel, économique et social qui s'impose à chacun. Ce corps agissant, résistant, n'en évoque pas moins l'idée que rien n'est borné pour ce qui relève des techniques de soi ou du processus de création, que tout peut être augmenté.

1. Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, Éditions Balland, 2000



C'Arpenteur

140 X 180 CM
PRODUCTION FRAC
AQUITAINE
COLLECTION
PARTICULIÈRE
2011



Devenir
objet

250 X 300 CM
2011

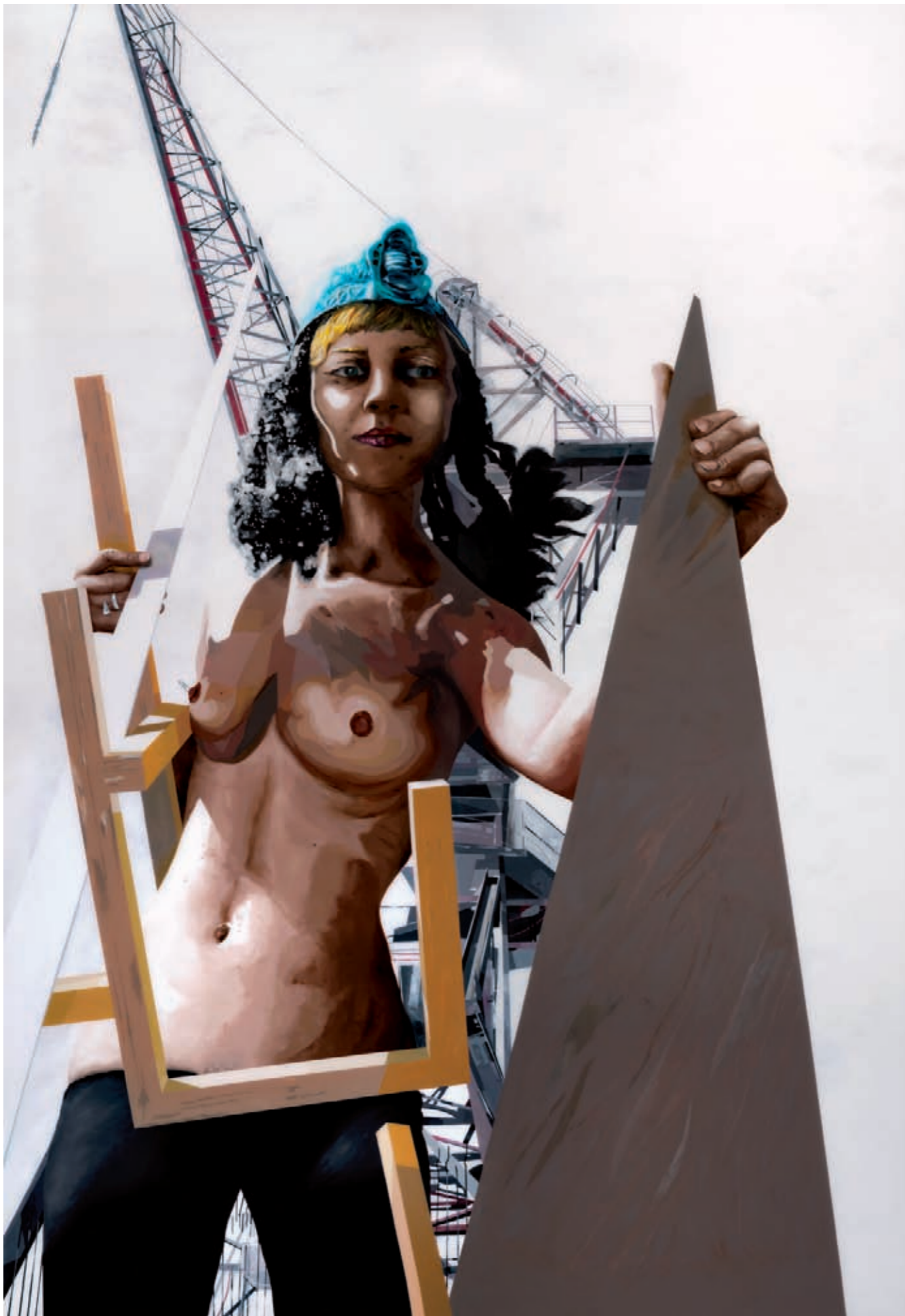


26 degrés de déplacement

400 X 280 CM

PRODUCTION FRAC AQUITAINE

2011



→

x degrés de déplacement

400 X 600 CM

PRODUCTION FRAC AQUITAINE

2011

Une femme est perchée en équilibre sur un piédestal blanc. Elle avance sur un chemin jonché de socles et de pans de cimaises. Dans ses mains, des éléments de construction, tasseaux et bouts de bois, lui offrent deux appuis au sol. Elle porte des spartiates à talons dont l'un est si étiré qu'il se finit par un point. On devine alors sa difficulté à progresser. L'arrière-plan offre une vue panoramique à 360° des bassins à flot au nord de Bordeaux où les multiples variations d'échelles et les emplacements des bâtiments déforment la réalité physique de ce paysage industriel. Dans l'espace d'exposition, face à l'œuvre, ont été disposés des socles de hauteurs variables qui se confondent avec ceux donnés à voir dans la peinture. Cette contrainte physique qui s'impose au spectateur modifie son point de vue sur la peinture au fur et à mesure de sa déambulation. *x degrés de déplacement* aborde à travers le thème de la construction, celui de la conception d'une exposition. Le contexte général, l'accrochage, l'espace, la réception des œuvres sont les sujets mis en scène de manière monumentale dans cette peinture de 4 x 6 m. Dans la partie droite de l'œuvre, une grue accueille dans ses étages ce qui évoque des éléments de cimaises ou de socles peints en rouge. Dans le fond, des formes vertes et bleues sont disposées sur le sol. Ces monochromes dispersés dans le paysage, comme des sculptures peintes, renvoient également à l'idée de gisements de couleurs dans lesquels l'artiste peut venir en temps voulu tremper ses doigts. Les traces de peinture blanche qui couvrent le visage de cette «bâtisseuse» marquent à la fois l'effort et la réflexion qu'elle engage dans cette action dont dépend le devenir de l'exposition.



Détection
humaine

110 X 150 CM
2010



Étude
Padwork

28 X 22 CM
PRODUCTION
MUSÉE CALBET
2011



Psycho lamb

22 X 28 CM
PRODUCTION
MUSÉE CALBET
2011



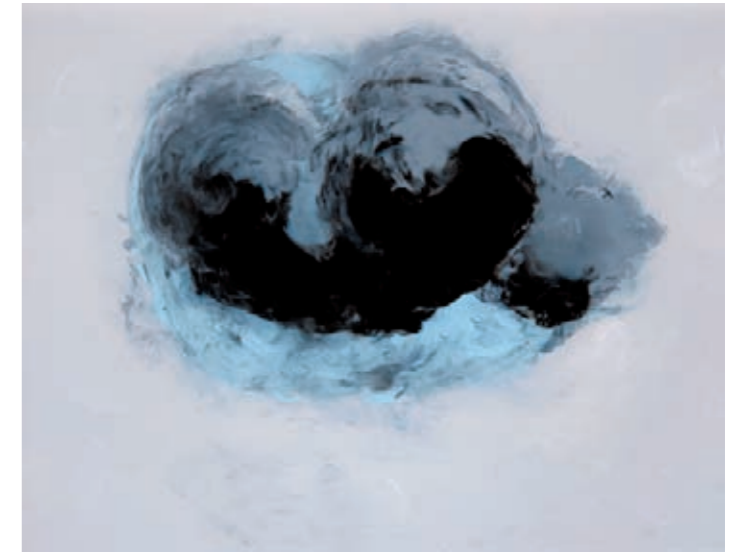
Portrait

28 X 22 CM
PRODUCTION
MUSÉE CALBET
2011



Self portrait

28 X 21.5 CM
PRODUCTION
MUSÉE CALBET
2011



**Étude
padwork**

24 X 30 CM
PRODUCTION
MUSÉE CALBET
2011



Tribal lamb

28 X 21.5 CM
PRODUCTION
MUSÉE CALBET
2011



La Tonte

200 X 140 CM
2010

Un homme aux cheveux blancs, sobrement vêtu d'un tee-shirt et d'un pantalon clairs, tond une brebis dont la toison se répand par paquets sur le sol. La bête, sur laquelle l'homme est penché, donne le sentiment de se laisser faire, à la fois nonchalante et abandonnée. Tout ici a l'air bienveillant. Cette scène, comme la plupart des autres, apparaît décontextualisée. Traitée sur fond blanc, cette représentation, où le savoir-faire et la concentration sont au cœur de l'action, est focalisée sur l'importance du geste et le contact charnel. Les mains, exécutées avec précision, occupent le centre de la peinture. La peau de la bête progressivement mise à nue et les bras dénudés du tondeur amplifient cette idée de « corps à corps » consenti entre l'homme et l'animal. Si *La Tonte* convoque, entre douceur et contrainte, l'idée d'une métamorphose, elle renvoie également à l'artiste et à sa pratique, au rapport physique que celle-ci entretient avec son support. L'arrière-plan de cette œuvre, une partie du visage du berger, ses bras découverts, la peau de l'animal et son pelage montrent combien ces différentes parties se prêtent à la technique développée par Muriel Rodolosse. La chair y est célébrée, installée dans des relations de pouvoir et de domination.

Future

200 X 140 CM
2010

Une forme architecturale futuriste occupe le centre d'un paysage rocailleux recouvert d'un épais manteau de neige. Trois longues tiges surmontées de grappes de fleurs roses, des digitales, semblent avoir trouvé les conditions favorables pour s'épanouir. Au premier plan, un agneau mort gît sur le sol, en partie enseveli sous la neige. La silhouette ensanglantée de la bête et la toxicité des digitales expriment l'hostilité de ce milieu imaginaire. Ces fleurs dont la forme épouse celle des doigts renvoient à la pratique de Muriel Rolodosse qui applique avec ses mains la peinture – elle aussi toxique – sur le Plexiglas. Un ciel unifié, étrangement laiteux, semble se précipiter sur la terre. L'ensemble de cette composition échappe progressivement au désir d'une appréhension immédiate. La palette homogène des couleurs donne une unité narrative au tableau. Seuls les corolles, les feuilles le long des tiges et le corps sans vie de l'animal introduisent des touches de couleurs en demi-teinte. Des variations d'échelles dissonantes – notamment les proportions des digitales – ainsi que la présence de cet édifice à la fonction et à la taille indéterminées transposent cette représentation dans un espace mental. Tous les éléments paraissent ici avoir été convoqués et traités comme des pièces rapportées. Pourtant, leur coexistence tricote un récit de genre proche du conte d'anticipation. Ils expriment un rapport à la chose passée; à ce qui a disparu, à ce qui a survécu et à ce qui survivra.



**Into a Sound
Flottement 1**

100 X 150 CM
RÉSIDENCE APPELBOOM
2010



**Into a Sound
Flottement 2**

150 X 100 CM
RÉSIDENCE APPELBOOM
2010

Tempête

55 CM X 45 CM
COLLECTION
PARTICULIÈRE
2009



On Fire

63 X 50 CM
2010

OCDI
Objet Citerne
Dramatiquement
Identifié

150 X 110 CM
COLLECTION PARTICULIÈRE
2009

Une citerne a l'air d'avoir trouvé sa place dans un ciel clair dont elle se détache en partie. Comme en apesanteur. Marqué par des traces de corrosion, le matériau gris qui constitue le corps du réservoir semble suinter. Plusieurs excroissances géométriques aux contours précis viennent l'ornementer. Une structure en forme d'ailes se dessine à la base du volume. Si cette peinture dégage une atmosphère énigmatique, c'est souvent le cas dans l'œuvre de l'artiste, elle semble s'inscrire dans une recherche formelle géométrique qui emprunte à l'architecture industrielle. Cette œuvre donne à voir un objet hors contexte, déraciné, qui satellise tout un hors-champ narratif. *OCDI* écrit la suite de l'histoire de cette citerne qui en raison de l'usure du temps semble avoir perdu sa fonction de réservoir. Son inutilité et sa toxicité l'ayant fait basculer de l'autre côté du miroir. Est-elle placée en orbite géostationnaire ? Ou bien stockée dans un cimetière d'épaves ? Inscire cette citerne au centre de l'œuvre comme sujet à part entière n'est pas sans évoquer le travail mené par les photographes allemands Bernd et Hilla Becher, sur les ensembles intitulés *Châteaux d'eau*, 1972-1990, qui donnent à voir en vue frontale différents modèles de citernes. Avec *OCDI*, l'artiste révèle la plasticité de cette forme traitée comme un vestige et interroge aussi la poétique des paysages industriels laissés parfois à l'abandon pour l'éternité.





haaa...
Dada!

400 X 600 CM
PRODUCTION
FRAC AQUITAINE
2008

haaa... Dada ! Un homme masqué, juché sur un agneau à trois pattes, déambule dans un paysage où diverses architectures sont organisées en un parc mental. Cet homme tient l'oreille de l'animal comme s'il s'agissait de l'accélérateur d'une mobylette. Son attitude peut rappeler aussi celle d'un cavalier faisant du rodéo. Au premier plan, les éléments, les fleurs, les architectures miniature sont peints en vue plongeante, impliquant un regard en surplomb sur le sujet. Vers le haut du tableau, le point de vue change, les éléments sont représentés en contre-plongée, de manière à favoriser un rapport plus kinesthésique à l'œuvre. L'espace perspectif n'est donc pas cohérent, les rapports d'échelle participent du trouble et du vertige, comme *Dada* du mouvement Dada qui se tient en équilibre, sur le fil du rasoir, pour refuser le spectacle sérieux et les poncifs.

—— Jeanne Quéheillard
Le titre du tableau, haaa... Dada !, nous place d'emblée devant des évocations multiples, qui oscillent entre image perçue et mots entendus. Qu'est-ce qui motive cette volonté d'orienter notre regard en s'appuyant sur un texte ? Faut-il y voir une volonté illustrative réciproque ?

haaa... *Dada !* Holding his leg a masked man on the back of a three-legged lamb strolls in a landscape in which various architectures are set up in a mental park. The man holds the lamb's ear as if it is a moped's accelerator, his attitude can also recall a horseman on a rodeo. The elements in the foreground, flowers and miniature architectures, are painted in bird's eye view, the subject is seen from high above. The viewpoint changes towards the top, the elements are represented at a low-angle, which allows a more kinaesthetic relation to the work. The perspective space is incoherent, scale relations form part of the confusion and the vertigo, like *Dada* of the Dada movement that equilibrates on the razor's edge to denounce the serious spectacle and the commonplace.

—— JEANNE QUÉHEILLARD
The painting's title is haaa... *Dada !* We're confronted straight away with multiple evocations, that oscillate from the seen image to the heard words. What motives this will to direct our vision using a text. Should one see a reciprocal illustrative will in that?

La prononciation active du titre place le spectateur dans une situation mouvante qui corrobore le mouvement du personnage représenté dans le tableau. Le spectateur, en lisant et prononçant le titre, est invité à une action performative. Ce n'est pas tant d'illustration qu'il s'agit, que d'une combinatoire de deux mouvements entre le regardeur et le regardé. Le geste qui accompagne la diction se figure par une inspiration, un arrêt et une expiration ; cela crée un mouvement de la tête ou du corps de l'arrière vers l'avant qui rappelle le mouvement du trotteur sur le tableau, celui de l'homme masqué chevauchant un agneau cahotant.

—— MURIEL RODOLOSSE
haaa... *Dada !* is a resounding title for this painting that has been executed for the *Caprice des jeux* exhibition at the Frac Aquitaine. I wanted this title as if it would be a work. I felt that, pronounced, the title could make work. The title has its proper sound. If "hahaha" creates the laugh, "haaa" sounds like an animal's cry. Actively pronouncing the title puts the spectator in a mobile situation that corresponds to the movement of the figure represented in the painting. Reading the title the spectator is invited to a performing action. Nothing to do with illustration but linking two movements between the watcher and the watched.

—— Jeanne Quéheillard
La technique utilisée – de la peinture sous Plexiglas – renforce le caractère singulier du tableau, sa force interrogative. Peut-on parler d'une peinture, qui au-delà de son sujet apparent, se rapporte essentiellement à une technique ? Quel est son sens en regard de ta pratique picturale ?

—— Muriel Rodolosse
J'utilise cette technique parce qu'elle me permet d'être au plus près de la question de la peinture telle que je veux l'affirmer. Le choix du Plexiglas est déterminant. Je peins à l'arrière du tableau, l'image est inversée. Son processus d'élaboration est renversé. Je pense en premier les détails et la fin du tableau et je finis par le fond. Je ne suis pas dans l'exposition de la matière, il n'y a pas de coulure, de grattage, la peinture ne dégouline pas.

The gesture accompanying the diction materialises itself as breathing in, halting, breathing out, which creates a movement of the head or the body from back to front recalling the figure's movement in the painting, that of the masked man riding a jolting lamb.

—— JEANNE QUÉHEILLARD
The used under perspex painting technique intensifies the particular character of the work, its questioning power. Can we talk of painting that, beyond its apparent subject, relates principally to a technique. What is its sense as regards your way of painting?

Avec cette technique, j'expose une mise à distance possible de la peinture. Ce qui provoque d'autres sensations. Le rapport physique qui s'instaure pour réaliser le tableau me place dans la peinture au sens littéral du terme. Je peins en regardant ce que je fais et en même temps, mes mains se glissent derrière le Plexiglas. Je suis devenue ambidextre. La taille du Plexiglas est relative à mon envergure corporelle qui détermine le format du tableau. Par ailleurs, je suis limitée par l'angle de vue. N'étant pas face à ce que je fais, je dois en tenir compte dans la représentation. Je travaille à l'envers. Ce qui m'a permis de penser la mise à distance du médium.

—— MURIEL RODOLOSSE
I use this technique because it allows me to be the closest possible to the question of painting that I wish to emphasize. The choice of perspex is decisive. The execution process of a painting is reversed. I paint at the back of the painting, the image is reversed. I conceive the details and the finish of the work first and end with the background. Nothing to do with exhibiting matter, no drips, no scratches, it doesn't run. With this technique I show a possibility to put painting at a distance. This provokes other sensations. The physical relation that results for realizing the work puts me literally in the painting. I paint and watch what I do at the same time, my hands slip behind the perspex. I've become ambidextrous. The size of the perspex is related to my bodily spread that determines

—— Jeanne Quéheillard
Cette technique spécifique ne passe pas inaperçue par le dispositif qu'elle implique. Elle n'est pas sans évoquer la technique du fixé sous verre. De tels rapprochements sont-ils éclairants quant à l'articulation de la technique et de l'œuvre ? En d'autres termes, en quoi peut-on dire que la technique fait œuvre ?

—— Muriel Rodolosse
Peindre sur le Plexiglas relève d'une technique précise dans laquelle je ne peux pas avoir de repentir. Il faut penser le tableau dans la totalité de sa genèse et imaginer les différentes phases, les anticiper car elles sont inversées. Ce que nous voyons, contrairement à une peinture habituelle sur toile, est ce qui a été posé en premier. C'est par principe ineffaçable. C'est en quelque sorte un compte à rebours et je finis par le fond. Il est donc difficile de penser le tout.

the painting's size. I am moreover limited by the angle of view. I must take into account in the realization that I'm not facing what I'm doing. I work in reverse. Which allowed me to conceive putting the medium at a distance.

—— JEANNE QUÉHEILLARD
This particular technique doesn't go unnoticed by the device it implies. It recalls the under-glass painting technique. Do such comparisons enlighten the articulation of the technique and the work? In other words, to what extent can one say that the technique makes the work?

Je travaille par morceaux, ce sont des masses avec plusieurs couches successives. A contrario, mis à part le support transparent, le fixé sous verre relève d’une mise en œuvre différente. Le travail pictural s’effectue d’abord avec les contours puis le brossage des surfaces dessinées, une sorte de coloriage. C’est sûrement pour ça qu’il n’existe pas de fixé sous verre de grandes dimensions, même s’il s’est développé très largement, comme art décoratif populaire en particulier. Depuis que je peins, mon souci majeur est d’être le plus possible dans la peinture. D’éliminer les artifices et de penser en quoi la peinture est au-delà de l’objet. Ce qui m’importe, c’est que cette technique me permette de développer une dimension critique afin de me positionner avec ma peinture.

—— MURIEL RODOLOSSE
Painting on perspex is a precise technique in which you can have no pentimenti. You must conceive its genesis in total, imagine its various stages and anticipate those because they’re reversed. What we see is, contrary to the usual painting on canvas, what has been put there first. That’s on principle ineffaceable. It is some sort of countdown and I finish with the background. It’s therefore difficult to work it all out. I work in parts, they’re masses with several successive layers. Under-glass painting is on the other hand, apart from the transparent support, done in a different way. Painting begins with the outlines followed by brushing the drawn surfaces, some sort of colouring in.

—— Jeanne Quéheillard
Est-ce à dire que cette pratique très identifiée de la peinture sous Plexiglas, et qui t’appartient en propre, opère sur un mode contradictoire, voire paradoxal ?

—— Muriel Rodolosse
Initialement, je peignais sur bois. J’ai toujours peint sur des supports rigides. En 1996, quand j’étais en résidence à Chicago à la Fondation John David Mooney, j’ai trouvé des boîtes en Plexiglas pour mettre des photos. J’ai eu alors l’idée de les inclure dans mon support en bois.

That’s surely why there are no large under-glass paintings, in spite of it widely spread development, particularly as a popular decorative art. Ever since I paint my major concern has been to be as much as possible in the painting. To get rid of artfices and to think in what the painting is beyond the object. What counts for me is that this technique allows me to develop a critical dimension so I can position myself with my painting.

—— JEANNE QUÉHEILLARD
Does this mean that this way of painting under perspex, whith which you identify and which is very much your own, works in a contradictory, even paradoxal way?

J’étais très préoccupée par les questions d’opposition entre la frontalité et la profondeur dans le tableau, et le Plexiglas m’a permis d’inclure de la matière en volume dans l’œuvre. Penser le tableau non comme une surface plane mais comme un contenant. Après plusieurs tableaux, j’ai peint sur des boîtes qui avaient la forme d’un tableau en Plexiglas. Ensuite, dans le Michigan, je me suis procurée des plaques en Plexiglas. Au début, je peignais sur, derrière, dedans avec des transparences. Depuis, j’ai radicalisé ma pratique et fait le choix de ne plus peindre sur la surface externe du support. En plaçant la peinture sur la surface interne, la transparence n’opère plus. Je travaille à son opacité.

—— MURIEL RODOLOSSE
At first I painted on wood. I’ve alway painted on rigid supports. During a residence at the John David Mooney Foundation in Chicago. In 1996 I found perspex boxes for photographs. The idea came to me to include them in my wooden support. I was highly concerned with problems oppositioning the frontality and the depth in painting and the perspex allowed me to include voluminous matter in the work. To see the painting not as a flat surface but as a container. After several paintings I painted on these boxes that had the form of a painting in Perspex. Later, in Michigan, I acquired Perspex sheets. At first I painted on, behind and on the inside with transparencies.

—— Jeanne Quéheillard
Tu fais du retournement du support et de l’inversion du processus la possibilité d’une mise à distance du médium. Cette prise de distance se pose-t-elle dans les mêmes termes quand il s’agit de s’affirmer comme peintre ?

—— Muriel Rodolosse
Face à mon travail, je ne pense pas que l’on soit d’emblée dans la peinture. Il me semble que notre conscience est obligée de chercher, au-delà de l’image visible, le processus d’élaboration et d’émergence du tableau. On doit se poser la question de ce que l’on voit et comment cette image a été pensée et réalisée. Atteindre une confusion du médium est une bonne chose. Par exemple, le glaçage brillant donné par le Plexiglas renvoie à la photographie.

Since I’ve radicalized my way of working and decided to paint no longer on the outer surface of the support. When you put the paint on the inner surface transparency no longer works. I work at its opacity.

—— JEANNE QUÉHEILLARD
By turning the support inside out and inversing the process you make distancing the medium possible. Does this distancing present itself in the same way when you’re concerned with asserting yourself as a painter?

Je ne cherche pas à reproduire une photographie, mais j’apprécie quand ma peinture peut s’enrichir par son apport, en dehors de toute volonté imitative. De toute façon, tout ce qui peut venir en plus de la peinture m’intéresse. En 2002, j’ai commencé des pratiques diamétralement opposées, j’ai créé un atelier provisoire et mobile qui s’appelle *La Permissive* et un atelier de customisation de vêtements ordinaires, *Passe-moi ta manche, j’te file mon col*. Je souhaitais faire l’expérience de pratiques artistiques autres et les faire se côtoyer avec la peinture. En fait, quand je pars d’un procédé ancien pour envisager la peinture aujourd’hui, je ne pratique pas une déconstruction critique du tableau.

—— MURIEL RODOLOSSE
I don’t think that facing my work you’ll find yourself straight away in the painting. I feel that, beyond the visible image, our consciousness must look for the elaboration and emergence process of the work. One must ask oneself what one sees and how this image was conceived and realized. Arriving at a confusion of the medium is a good thing. So does the brilliant shine of the Perspex recall photography. I don’t try to reproduce a photograph. But I am, beyond any desire to imitate, pleased when my painting can enrich itself by what photography has to offer. Anyway anything that can contribute an extra to painting interests me. In 2002 I began working in a way that is diametrically opposed to painting, I created a provisional

Je ne m’inscris pas dans la continuité des effrangements avant-gardistes tels qu’Adorno pouvait les définir. Les effrangements ne sont pas à l’extérieur du cadre mais intrinsèques. J’ai fait le choix de ne pas sortir du tableau, de rester dans l’espace imparti que je me donne. Le dépassement de la limite est interne.

—— Jeanne Quéheillard
Dans *haaa... Dada !*, nous sommes confrontés à un changement d’échelle permanent entre les différents objets peints, le personnage, l’animal, les architectures, les fleurs... Nous assistons à des réajustements incessants qui brouillent la stabilité du regard. Quel sens faut-il accorder aux rapports d’échelle que tu instaures ?

mobile workshop called *la Permissive* (the *Permissive*) and a workshop for customization of ordinary clothes called *Passe-moi ta manche, j’te file mon col* (*Gimme your sleeve, I’ll slip you my collar*). I wished to experience different artistic practices and have them rub shoulders with painting. Indeed, when I start from an old method to consider painting today I do not proceed by a critical deconstruction of painting. I do not follow the track and continue avant-gardiste fringes such as Adorno could define them. The fringes aren’t at the outside of the frame but intrinsic. I decided not to leave the painting but to stay in the given space that I take. Going beyond the limit is on the inside.

J'ai peint à ce jour deux tableaux de très grand format, un qui s'appelle *Ancora !*, réalisé pour l'exposition éponyme au Centre d'art Chapelle Saint-Jacques à Saint-Gaudens en 2007, et le deuxième est celui-ci pour l'exposition *Caprice des jeux* au Frac Aquitaine. Ces deux grandes œuvres sont la représentation d'une image mentale. Dans *Ancora !*, elle se cristallise sur l'hybridation des sexes. Dans *haaa... Dada !* cela se traduit par une sorte de « régrédience », cet état second propre à l'endormissement, où des choses nous échappent qu'on ne maîtrise plus du tout. La représentation d'une image mentale dépasse toute relation à la taille humaine. Elle se rapporte à l'expression de la force de la pensée. Et du désir. C'est la représentation d'une image mentale comme force mentale qui n'est pas limitée.

But as a result of its size the work can't be reduced to an immediate reading of an image. Up to now I've painted two very large works, one called *Ancora !* was realized for the eponymous exhibition at the Chapelle Saint Jacques art centre, and the second is this one for the *Caprice des jeux* exhibition. These two large works are the representation of a mental image. In *Ancora !* this crystallizes itself on the hybridation of the sexes. In *haaa... Dada !* this expresses itself by some sort of regredience, a secondary state of being proper to falling asleep in which we let things slip that we do not fully control. The representation of a mental image goes beyond all relation to human size.

Ça peut être gigantesque, car c'est un fantasme qui n'est pas restreint par des mesures et plus proprement dit par des mensurations. Pour saisir cette question, il est nécessaire de se rapprocher de la démesure ou plutôt du « sans mesure ». En fait, je ne veux pas me limiter. Si j'ai le désir de réaliser une œuvre de taille importante, je la fais. Je ne veux pas me restreindre, rien ne peut aller contre cela. L'importance est donnée à la chose que l'on regarde, et dépend de la position prise par le spectateur.

— **Jeanne Quéheillard**
C'est pourtant le personnage central juché sur un agneau qui focalise et centralise le regard.

It relates to the expression of the force of the thought. And of the desire. It's the representation of a mental image as an unlimited mental force. It's a phantasm that, not being limited by measures or, to be more precise, measurements, can be gigantic. To seize this problem it's necessary to approach what's out of measure or rather the lack of measure. Indeed, I do not want to limit myself. When I feel like realizing a large size work I'll do it. I do not wish to restrict myself, nothing can go against that. The importance is given to the thing one looks at, and depends on the position taken by the spectator.

— **Muriel Rodolosse**
C'est un personnage masqué mais ce n'est pas carnaval. Quelque chose surgit comme une figure humaine qui apparaît fantasmée, figure ambiguë, sexuée, une image « bandante ». C'est une figure érotique qui ne présente pas de signe de virilité. On dirait un cavalier dépossédé de son cheval. Ce n'est pas un dompteur. Ce que je veux donner c'est un état du corps. Ici, le corps est érotique mais sans sexualité. L'objet du désir est un objet qui se dérobe tout le temps. Si érotisme il y a, il est sans doute suscité par la construction tactile du tableau. Il y a une logique de la sensation. Je peins avec mes mains. Cette tactilité fait naître le fantasme. Cependant, le désir s'enclenche à travers un écran. En l'occurrence, le Plexiglas fait écran à la peinture.

— **Jeanne Quéheillard**
Yet it's the central figure on lamb-back that focalises and centralizes the look.

— **Muriel Rodolosse**
It's a masked person but not carnival. Something like a human figure that seems a phantasm appears, an ambiguous, sexed figure, an image with a hard-on. It's an erotic figure without the insignia of virility. A horseman deprived of his horse. It's not an animal trainer. I want to offer a state of the body. This body is erotic but has no sexuality. The subject of desire is a subject that stays out of reach. Any eroticism there is surely aroused by the tactile construction of the work. There is a logic to the feeling.

Cette technique crée une sensation particulière. Elle contient une ironie inhabituelle. C'est l'ironie sur le concept. Comme si l'on pouvait maîtriser le fantasme. C'est la faillite d'un système, le naufrage. Le concept est débordé par le fantasme.

Novembre 2008

I paint with my hands. This tactility gives rise to the phantasm. Yet the desire is set off through a screen. As it is the Perspex shields the painting. This technique creates a particular sensation. It contains an unusual irony. Irony about the concept. As if one could control the phantasm. It's the failure of a system, its breakdown. The phantasm goes beyond the concept.
November 2008



**Magic
Games**

110 X 145 CM

RÉSIDENCE

MAISONS DAURA

COLLECTION

PARTICULIÈRE

2006

Fumée de nuages

200 X 300 CM
2009



Fumée de nuages donne à voir une demi-douzaine d'éléments architecturaux anguleux qui se découpent sur un grand ciel gris-blanc. Une structure sur pilotis géants abrite ce qui pourrait évoquer un gigantesque canon à fumée. Autour de cette «méta-structure» gravitent de petites constructions, en contrebas apparaît une villa sur laquelle est projetée une scène intime à peine discernable. La forme de cette habitation rappelle celle d'un vidéoprojecteur. Certaines surfaces des différents éléments sont peintes en bleu quand d'autres semblent refléter l'image d'un ciel parsemé de cumulus. La composition, le traitement des sujets à travers leur répartition dans le plan, et leurs différences d'échelle évoquent le processus d'une modélisation architecturale numérique. Cette représentation onirique où les nuages se confondent avec la fumée transforme les constructions comme autant de surfaces de projection. *Fumée de nuages* fonctionne comme une mise en abyme du ciel. Sa représentation est partout, à la fois sujet, motif, détail, fond et peinture.



**Famille
bras cassés**

200 X 300 CM
RÉSIDENCE
CHAMALOT
2009



Broken

110 X 150 CM
COLLECTION PARTICULÈRE
2009

Under
the Bridge

150 X 200 CM
2009





Forages de pensées

150 X 200 CM
COLLECTION
PARTICULÈRE
2009

Rocko
mon
agneau

200 X 140 CM
COLLECTION
PARTICULÈRE
2007



Ce String

200 X 140 CM
2007

À la manière d'une Vierge à l'enfant, une femme (bien que le sexe et le genre soient difficiles à distinguer) porte dans ses bras un agneau comme une mère porterait son enfant. Les yeux de l'animal disparaissent sous un pelage noir qui encercle son regard et recouvre ses oreilles. L'animal est vivant. Cette composition qui charrie dans son sillage des références religieuses – l'agneau de Dieu incarnant le Christ dans l'Évangile selon saint Jean – lève le voile sur un univers profane et déviant – l'agneau porte un string –, qui interroge la dépendance réciproque entre deux êtres. Cette hybridation contre nature chargée de symboles, de secrets et de tabous, mêlant érotisation, fétichisme et fausse naïveté, nourrit cette volonté récurrente chez l'artiste de ne pas séparer l'animal et l'humain. Comme s'il était nécessaire pour elle de repenser un devenir qui défait l'être de ses identités figées. Ce canevas complexe qui noue des notions traditionnellement imperméables les unes aux autres donne à voir le fruit d'une expérience où rien ne paraît ni supérieur, ni inférieur, ni extérieur.



Cucien

165 X 110 CM
RÉSIDENCE
MAISONS DAURA
2006



no
Taxinomi(e)

132 X 100 CM
COLLECTION
PARTICULIÈRE
2006

Un personnage ambigu vêtu d'une nuisette noire est agenouillé dans l'herbe. Sa tête est recouverte d'une pensée au dessin anthropomorphe qui rejoue la forme du visage dont les yeux se discernent dans le fond des macules noires de la fleur. Les bretelles de la nuisette forment par le haut les tiges de fleurs qui encerclent ce visage. Une libellule géante s'est posée sur le sommet de l'une d'elles alors qu'une mouche aux proportions inquiétantes a atterri sur son avant-bras. À la périphérie, dans l'angle droit, un énorme scorpion évolue tel un animal domestiqué. *no Taxinomi(e)* s'offre au regard comme une image mentale sophistiquée où ce personnage au genre trouble semble en communion avec la nature. Traité à la manière d'une pastorale, où l'univers champêtre est idéalisé, le tableau se lit comme le lieu d'une symbiose, celle d'un mélange de choses habituellement identifiées, nommées et classées. Ici, tout est dans tout comme si *no Taxinomi(e)* prenait en compte « le composite de notre être », l'inextricable. Cette douce harmonie qui irrigue le tableau est, paradoxalement, adossée à une poétique de la complexité. L'abandon de toute classification, l'éclatement des cadres référentiels ainsi que le titre rappellent la manière dont la pensée « queer » définit une politique des identités affranchie de la binarité homme/femme au profit de la multitude.



Flagrant
délit

185 X 110 CM
RÉSIDENCE
MAISONS DAURA
2006



Ces fils
sous les
doigts

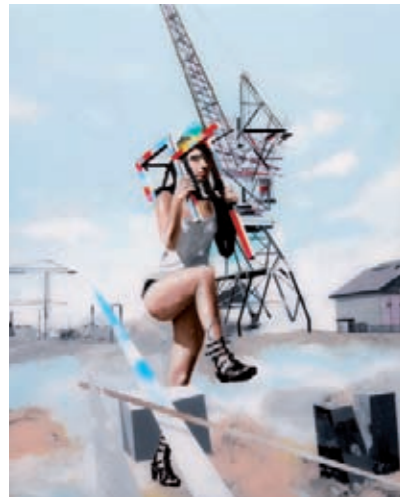
200 CM X 150 CM
2005



x degrés de déplacement

x Degrees of Movement

A woman, in the foreground, is balanced on a white pedestal. She moves forward on a path strewn with plinths and sections of hanging walls. In her hands, elements of construction, battens and bits of wood offer two supports to the ground. She is wearing heeled gladiator shoes, the heel of one is sostretched it ends up as a dot. One imagines her difficulty to progress. The background offers a panoramic 360° view of the wet dock to the north of Bordeaux where the numerous variations of scales and the sites of the buildings distort the physical reality of that industrial landscape. In the exhibition space, facing the painting, have been arranged plinths of various heights that blend with those shown in the painting. That physical constraint imposed on the spectator modifies his viewpoint on the painting as he wanders through the space. x degrés de déplacement questions, through the theme of construction, that of the conception of an exhibition. The general context, the hanging, the space, the reception of the works are the subjects monumentally set up in that 4 x 6 m painting. On the right part of the painting, a crane welcomes in its floors what evokes elements of hanging walls or plinths painted red. In the background, green and blue shapes are arranged on the ground. Those monochromes dispersed in the landscape, like painted sculptures, also refer to the idea of deposits of paint in which the artist can dip her fingers as needed. The traces of white paint covering the face of that “female builder” emphasize both the effort and the reflection she puts into that action on which the future of the exhibition depends.



L'Entraue

The Shackle

L'Entraue shows, in the foreground, an uneasy woman in movement, dressed in a white vest top, a pair of black hot pants and high-heeled gladiator shoes. The face is treated in a modernist manner. On her shoulders she carries a structure

in painted wood. On the ground, cubes and what looks like concrete blocks hinder her progress. All around her an industrial landscape is outlined. This walking body seems accessorized from head to toe, as well as by what surrounds it in the landscape. The forward movement is staged in such a way that it appears almost mechanical, close to a parade or a performance. The heeled gladiator shoes accentuate the image of a body at the same time maintained and constrained. One of the shoes has lost its heel. The left foot is separated from the rest of the body. “That body-tool” to which prostheses are added refers to the idea that “each new technology recreates our nature as handicapped in relation to a new activity that demands to be supplemented technologically”¹. The whole composition seems to underline the extreme difficulty of starting one’s own revolution inside a political, cultural, economic and social normative framework that is imposed on everyone. This acting, resisting body also evokes the idea that nothing is limited as far as the techniques of the self and the process of creation are concerned, and that everything can be increased.

1. Beatriz Preciado, *Manifeste contra-sexuel*, Editions Balland, 2000

Ca Tonte

The Shearing

A man with white hair, simply dressed in a light-coloured T-shirt and trousers, is shearing a sheep whose fleece, or part of it, is strewn on the ground in clumps. The man is leaning over the animal, which gives the impression of allowing itself to be handled in a nonchalant and relaxed way. Everything here appears benevolent. This scene, like most of the scenes the artist chooses to paint, seems de-contextualised. Treated on a white background, this representation, in which savoir-faire and concentration are at the heart of the action, is re-framed on the importance of the gesture and flesh contact. The hands, executed with precision, occupy the centre of the painting. The skin of the animal gradually laid bare and the sheep shearer’s bare arms amplify this idea of the consensual combat between man and animal. Although La Tonte, between softness and constraint, invites the idea of a metamorphosis, it also refers to the artist and her practise, to the physical relationship that the later maintains with its support. The background of this piece, part of the shepherd’s face, his exposed arms, the skin of the animal and its fleece show how those various parts are well-suited to the technique developed by Muriel Rodolosse. The flesh is celeb-rated, positioned in relationship to power and domination.



Future

A futuristic architectural shape occupies the centre of a rocky landscape covered with a thick blanket of snow. Three long stems topped with clusters of pink flowers, digitalis, seem to have found favourable conditions to blossom. In the

foreground, a dead lamb is lying on the ground, partly buried beneath the snow. The bloody silhouette of the animal and the toxicity of the digitalis express the hostility of that imaginary environment. Those flowers whose shape fit that of fingers, reflect Muriel Rodolosse’s practise as she applies paint – itself toxic – with her hands on the back of sheets of Plexiglas. A unified sky, strangely milky, seems to have been thrown on the ground. The whole composition progressively escapes the desire for an immediate apprehension. The homogenous colour palette used here gives a narrative unity to the painting. Only the corollas, the leaves along the stems and the lifeless body of the animal introduce touches of muted colours. Conflicting variations of scale – the size and proportions of the digitalis seem not to be right in their relation with the environment – as well as the presence of that construction whose function and size are undetermined, transports that representation into a mental space. The elements here appear to have been convened and treated like added pieces. However, their co-existence knits a narrative of genre close to the anticipation tale. They express a relationship to the thing past, to what has disappeared, what has survived and what will survive.

OCDI – Objet Citerne Dramatiquement Identifié

Tank Object Dramatically Identified

A tank seems to have found its place in a clear sky against which it partly stands out. As in a state of weightlessness. Marked by traces of corrosion, the grey material that constitutes the body of the container seems to be seeping. Several geometric excrescences with precise contours decorate it. A structure in the shape of wings is outlined at the base of the volume. Though an enigmatic atmosphere emanates from the painting, as is often the case with the artist's work, the piece seems to be in keeping with a geometric formal research that borrows from industrial architecture. That work shows an object out of context, uprooted, that turns an entire narrative off-screen into a satellite. OCDI writes the follow-up to the story of that tank which, because of the wear of time appears to have lost its function as a container, its uselessness and toxicity having made



it tip over to the other side of the mirror. Is it put into a geostationary orbit? Or is it stored in a cemetery for wrecks? Inscribing this tank at the heart of an art piece as subject in its own right is reminiscent of the work done by the German photographers Bernd and Hilla Becher on the industrial complexes, such as the black and white complex entitled Châteaux d'eau, 1972-

1990, which shows the frontal view of various models of tanks. With OCDI, the artist reveals the plasticity of that form treated as a remain and also questions the poetics of industrial landscapes sometimes allowed to fall into decay for all eternity.

Fumée de nuages

Clouds smoke

Fumée de nuages shows half a dozen angular architectural elements that stand out against a big grey-white sky. A structure on giant stilts houses what could



evoke a huge smoke canon. Around that meta-structure gravitate small constructions. Down below a villa appears on which a barely discernible intimate scene is projected. The shape of that habitation brings to mind a video-projector. Some of the surfaces of the various elements are painted blue while others seem to reflect the image of a sky dotted with cumulus. The composition, the treatment of the subjects through the distribution in the plane and their differences of scale evoke the process of a numeric architectural modelization. An oneiric representation in which the clouds merge with the smoke and reciprocally transforms the constructions like several projection surfaces. Fumée de nuages functions like an image-within-the-image of the sky. Its representation is everywhere, at the same time subject, motif, detail, background and painting.

Ce String

The Thong

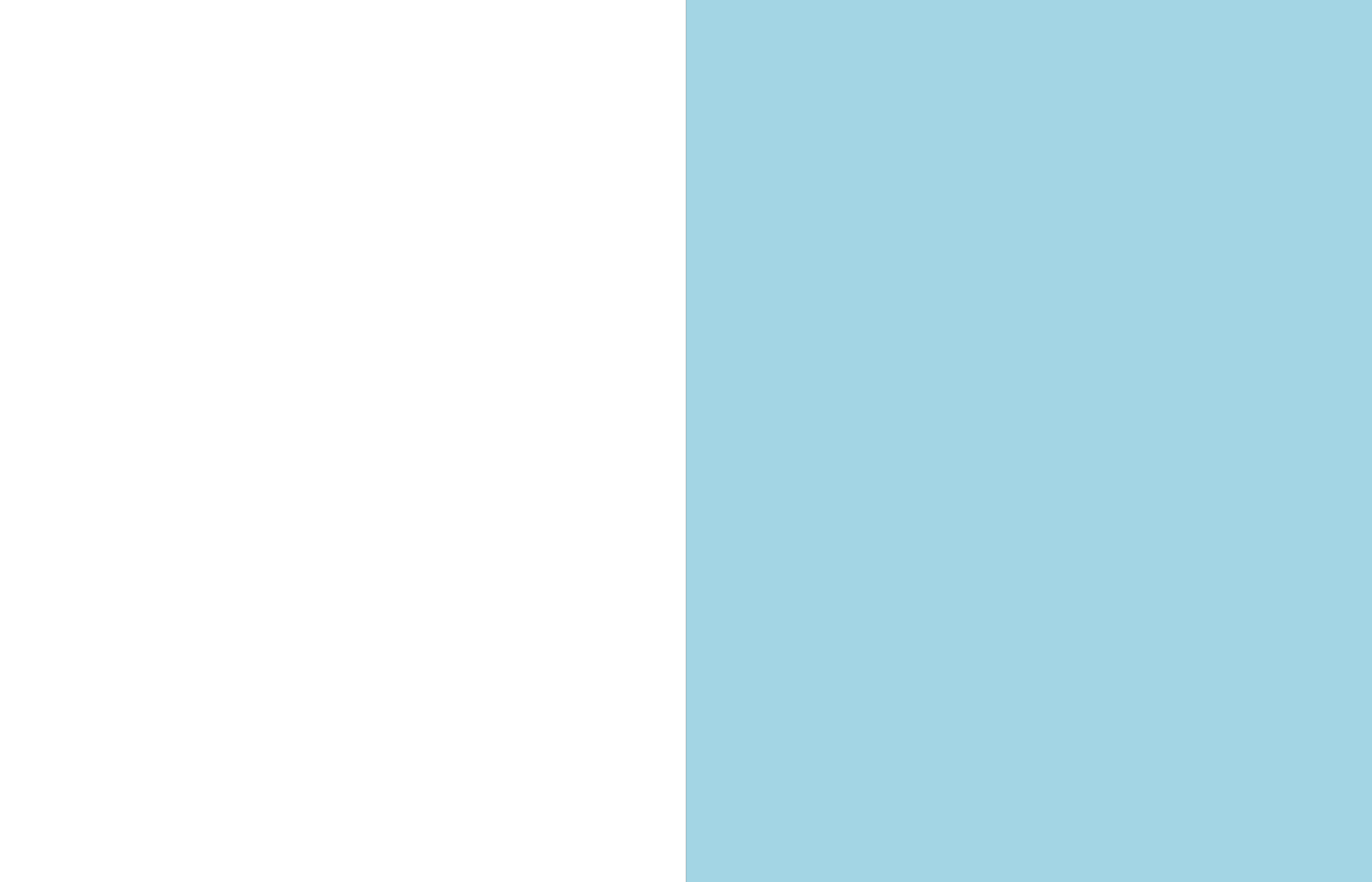
In the manner of the virgin with child, what we assume to be a woman, although the sex and gender are difficult to discern, carries a lamb in her arms as a mother would carry her child. The eyes of the animal disappear beneath the black fleece that encircles its gaze and covers its ears. The animal is alive. That composition which carries a number of religious references – the lamb of God incarnating Christ in the Gospel according to St John – lifts the veil on a profane and deviant universe – the lamb is wearing a thong – which questions reciprocal dependency between two beings. That hybridization against nature loaded with symbols, secrets and taboos, mixing eroticization, fetishism and false naivety feeds that recurrent desire in Muriel Rodolosse to not separate the animal and the human. As if it was necessary for the artist to re-think a future that strips the being of its fixed identities. This complex canvas that weaves notions traditionally impermeable to one another reveals the fruit of an experiment in which nothing appears superior, inferior or exterior.



no Taxinomi(e)

A character whose biological sex is undetermined, dressed in a black baby doll, is kneeling in the grass. Its head is covered with a pansy whose anthropomorphic interpretation echoes the shape of the face, the eyes of which can be made out deep in the black maculae of the flower. At the shoulders the straps of the baby doll form the stems of floral plants that encircle the face. A giant dragonfly has landed on the tip of one while a fly with worrying proportions has settled on the right forearm. In the periphery of that whole composition, in the right angle, an enormous black scorpion moves like a pet. no Taxinomi(e) offers a sophisticated mental image in which that ambivalent character whose gender is blurred seems to be in close harmony with nature. Treated like a pastoral, where the rural universe is idealised, the painting is read like the place of a symbiosis, that of a mix of things usually identified, named, classified. Here, everything is combined as if no Taxinomi(e) took into account “the composite of our being”, the inextricable. That sweet harmony which irrigates the painting is, paradoxically, leaning on a poetics of complexity. The relinquishment of all classification, the explosion of the referential frameworks, as well as the title bring to mind the manner in which queer thought defines a politics of identities freed from the binarity man-woman to the benefit of the multitude.





Tenir la peinture en respect

Muriel Rodolosse n'a pas mené son travail sans, au fil de ses vingt ans de carrière, être contrainte d'abandonner des pistes, des techniques, des supports, ou des motifs au profit d'autres, plus engageants, plus prometteurs. Ses glissements ou ses ajustements se font toujours, à écouter l'artiste retracer la chronologie de son œuvre, ses étapes, sa lente maturation ou ses mutations soudaines, pour des raisons assez claires.

Judicaël Lavrador

Fût-ce rétrospectivement, elle sait parfaitement aujourd'hui vous expliquer ce qui l'a conduite à passer de la toile au Plexiglas, de la peinture au silicone (et vice versa), de l'abstraction à la figuration, ou à s'aventurer du côté de la performance. Or, malgré ces nombreuses expérimentations qui en passent par différents médiums, malgré ces passages d'un attelage à l'autre, le credo reste le même, fondamentalement le même : la peinture, cette pratique tellement mise en œuvre et remise en cause au cours de l'histoire qu'elle en est devenue intimidante et glacée. Un monstre froid comme la mort, sur lequel tout aurait déjà été dit et déjà tenté, afin successivement de le tuer et de le ressusciter, si bien qu'il ne serait plus guère possible aujourd'hui de s'y livrer sans bégayer les leçons des maîtres anciens ou même celles des avant-gardes, sans répéter le même drame mais sur le ton cette fois de la farce, sans enfin devoir supporter sur ses frêles épaules le poids de la théorie qui finit par freiner votre élan.

La peinture devint en quelque sorte malade d'elle-même. Les peintres – en France notamment – durent courber l'échine et leur travail témoigna d'une certaine forme de masochisme pictural

à travers des toiles torturées, des motifs balafrés, des corps déformés peinant à émerger d'une gangue de peinture asphyxiante. L'autre option fut d'aller chercher du côté des pratiques amateurs une raison de s'affranchir des discours théoriques et de redéfinir le statut du peintre. Cette veine, creusée par Martin Kippenberger dès la fin des années 1970, approfondie par Jim Shaw au début des années 1990, par Michael Krebber et bien d'autres aujourd'hui, inclut d'ailleurs une critique ironique des lois du marché de l'art. Une troisième voie vise à froter la peinture au contact des autres médiums, en la sortant de son cadre traditionnel, en usant de moyens d'ordinaire contre-indiqués et en quelque sorte en tirant sur la corde. Dans cette veine, les peintres multiplient les contraintes comme l'Oulipo cumulait volontiers les handicaps avec ce but-là : déstabiliser le texte, la syntaxe et la narration pour mieux les mettre en branle. Remettre la mécanique romanesque en route.

L'art de Muriel Rodolosse se veut ainsi mouvant et mouvementé pour mieux remettre la peinture dans le sens de la marche (voire de l'histoire). Or cette marche en avant n'obéit pas au caprice d'une errance vague et hasardeuse.

Elle est mue par des envies autant que par des contraintes (de lieu, de temps, de moyens). Elle garde les traces de ce par quoi elle est passée et n'abandonne rien avant d'en avoir prélevé un fil, un fil conducteur qui va la mener quelque part, à l'endroit où il faudra tout détricoter pour remettre sur le métier une œuvre qui ne cesse de reculer, de dévier et de rectifier sa destination. À l'image de cette performeuse, charriant tout un attirail d'outils schématiques et cheminant vaillamment, mais pas sans mal ni détours, à travers la ville jusqu'au lieu d'exposition, tentons de récapituler les étapes du travail de Muriel Rodolosse en empruntant ses chemins de traverse.

Au tout début, elle semble réciter les gammes de la peinture de l'époque, ces années 1980, volontiers matiéristes et cherchant à inscrire sur la toile autant qu'à l'effacer, l'empreinte de l'artiste. Dans une palette sable et ocre, elle procède par petites touches rondes : la peinture reste en tas, en boule, serrée comme un nœud à l'estomac. Quelque chose ne passe pas. Ne coule pas de source : le tableau cherche son chemin en même temps que l'artiste. C'est, selon ses mots, le « magma de l'atelier » qui vient enduire la surface de la toile.

Laquelle est donc un miroir de l'atelier ou plutôt son fragment ou son extraction. Elle lui est attachée, à lui et à ses constituants, à la matière qui s'y entrepose, aux tâtonnements auxquels se livre l'artiste. La toile s'éternise dans le processus de fabrication. Et se finit logiquement en queue de poisson.

En queue de peinture sous la forme d'une espèce de tortillon. Appliqué directement du tube sur la toile, ce grossier pâté y apporte en effet la dernière touche et fait office de « signature » aux yeux de l'artiste. C'est la peinture qui signe seule, et qui, seule, fait signe. De quoi ? Qu'il ne faut pas y voir la trace d'un sujet autre que celui-là, aussi mystérieux que dérisoire : la peinture (et non pas le peintre par exemple, et encore moins un paysage). À qui fait-il signe ? Au spectateur certes, mais sans doute davantage à l'époque, à l'artiste elle-même qui va suivre ce « petit boyau » comme un fil d'Ariane. Et finira par l'user jusqu'à la corde. Bientôt, l'espace plan et frontal du tableau va de pair avec un espace en perspective.

Le petit boyau de peinture lui, n'en a cure et trace son sillon d'une zone à l'autre, et emmène, sur ses traces, l'artiste, rassurée de voir que c'est toujours la peinture qui s'affaire. Mais, c'est alors sur ce tortillon (cet autographe de la peinture) que Muriel Rodolosse tire un trait : si ce principe subsistera encore un temps, il ne tarde pas en effet à agoniser et disparaître dans un dernier souffle... de silicone.

Car, entre temps, l'artiste a changé de support, échangeant ses toiles rugueuses de parachutes ou ses panneaux de bois, pour du Plexiglas. Sa surface lisse est une patinoire pour la peinture à l'huile qui y adhère mal. Métaphoriquement, ça commence donc à glisser. L'œuvre tend à davantage de fluidité. Mais c'est une avancée un peu soudaine pour l'artiste, qui semble rester attachée à cette signature-tortillon (tortueuse). Elle le fera donc au silicone, un ersatz de peinture, auquel on ne peut décemment pas se fier pour signer « peinture ». L'artiste se tourne alors un temps vers la photographie, laquelle lui permet de travailler la représentation réaliste du corps dans ses peintures. En effet, si elle admet volontiers qu'il y eut toujours pour elle une dimension physique dans le geste de peindre, il ne pouvait être question de donner chair à la peinture.

D'autant que la figuration était à l'époque rayée de la carte du paysage moderniste, sous le double coup des avant-gardes des années 1970 qui promouvaient une peinture autonome et sous ceux de la performance qui accapara la représentation (en actes) du corps. Lequel se manifeste sur la toile à l'orée des années 1980 sous des traits essentiellement oniriques ou naïvement excentriques à travers le postmodernisme (la *New Image Painting* américaine ou la *Transavanguardia*). Ce qui ne correspond pas à l'exigence de réalisme de Muriel Rodolosse.

Le corps chez Muriel Rodolosse est surtout un corps animé, un corps secoué par de drôles de soubresauts

Mais le corps chez Muriel Rodolosse est surtout un corps animé, un corps secoué par de drôles de soubresauts. À l'image de ce personnage chevauchant acrobatiquement un agneau à trois pattes. Cet attelage improbable à la stabilité incertaine boîte d'autant plus que l'arrière-fond affiche des bâtiments aux proportions divagantes. Et puis le titre lui-même bégaie, retient son souffle, lance une incitation à aller de l'avant. *haaa... Dada!* formule bien tout cela à la fois en retenant aussi le ton farouche et absurde des Dada partant à l'assaut du conformisme. De ce tableau, on retient donc cette position de déséquilibre (du personnage mais aussi des éléments entre eux). Quelque chose s'ébranle en manquant de perdre pied. Quelque chose se lance et vacille à moitié. Pour gagner une meilleure assise (à moins d'ailleurs que ce ne soit pour se mettre davantage en danger), l'impétueux cavalier se prend la jambe. Ailleurs un personnage retient le masque qui affuble son visage et sa main en tient alors lieu (la main en lieu et place du visage...). Dans une autre œuvre encore, sa mère tient un tuyau d'arrosage emberlificoté, et de l'autre main, un cordon noueux.

Sans oublier le berger occupé à tondre sa brebis, lui tenant les pattes et passant le pelage à la tondeuse, ni cette vieille dame dont l'artiste couvrit les doigts de fleurs. Partout, les modèles de Muriel Rodolosse ont les mains prises. Comme un signe de leur affairément : ils sont occupés. Or, on ne peut s'empêcher de déceler dans ces mains-là, récurrentes et mises en évidence, celles du peintre. Car Muriel Rodolosse peint, ce n'est pas banal, avec ses doigts. Cette technique découle du support, cette plaque de Plexiglas, sur laquelle le pinceau n'accroche pas. Surface lisse et sans accroc, le Plexiglas appelle un contact insistant, quelque chose qui lui colle à la peau et s'y agrippe, glisse avec souplesse mais de manière pressante, insiste et applique onctueusement la peinture jusqu'à la modeler. Mettre une main à la pâte, ce n'est rien encore. C'est surtout que l'autre main est prise aussi, et avec elle le corps, à cheval des deux côtés à la fois, ou plutôt de trois quarts. Imaginez-vous l'artiste au travail : une main retient la plaque de Plexiglas, l'autre peint, et sans arrêt il s'agit de vérifier ce que fait cette main-là en penchant la tête de l'autre côté, du bon côté, du côté destiné à être exposé.

Car, un Rodolosse se peint à l'envers. Côté fermé, côté caché, côté atelier avec, nécessairement des incursions côté ouvert, du côté du montré, du côté exposition. D'un côté et de l'autre du support, sur le fil, Muriel Rodolosse a ainsi mis en suspens la fascination

Innovations qui vont permettre de nuancer la dimension accaparante de la peinture, de la tenir un peu en respect

trop révérencieuse à ses débuts, pour la peinture, reléguée cette fois dans les coulisses, à l'arrière. D'autant que le travail de peinture suit là l'ordre inverse des règles de la composition. Contre l'ordre habituel des choses en effet, ce qui s'applique en premier vient au premier plan – puisque cela s'inscrit contre le Plexiglas.

Ce qui vient ensuite s'inscrira derrière. C'est imparable. Mais un tel renversement de l'ordre des choses est aussi une petite révolution, qui affiche d'emblée un premier jet au lieu de le rectifier après coup. L'épaisseur de la peinture n'apparaît pas et n'éclipse pas l'image. Au mieux, elle y participe, ne vient plus s'y surimprimer comme au temps des tortillons. Muriel Rodolosse a trouvé le moyen de garder par-devers elle le travail de la peinture, de le garder pour elle, à l'abri, dans l'atelier, voire dans son intimité. Cependant, cette mise à l'écart est aussi une sorte de mise en évidence.

Se dérober tout en se livrant. Exhiber une image (comme vitrifiée et brillant d'une lumière éclatante) tout en étalant une matière opaque, secrète, cryptée : c'est ce rapport dual que met en scène Muriel Rodolosse, cette ambivalence entre la transparence et l'obstacle. Transparence initiale du support qui agit comme une plaque sensible sur laquelle « s'impressionne » la scène représentée, développée après exposition à la lumière de l'accrochage. Obstacle du médium qui dans sa matérialité et les contraintes qu'elle impose n'afficherait qu'elle même, des traces, des coulures, des barbouillis.

Dès lors, pour gommer les traces de cette césure, l'amoindrir et la résorber afin que l'œuvre ne soit pas divisée (face A vs face B) mais unie. Plusieurs motifs travaillent à synthétiser, au sens quasiment chimique du terme, cette bipolarité. Autant d'innovations personnelles, qui vont permettre de nuancer la dimension accaparante de la peinture, de la tenir un peu en respect, à bonne distance. D'en passer par d'autres applications pour mieux la maîtriser. D'en déplacer les attendus.

Ainsi, cet arrière-fond neigeux dont l'aspect aéré, duveteux et mousseux floute certaines zones. Lesquelles, par contraste, en font briller d'autres où les doigts du peintre se seront faits plus précis. La neige recouvre avec souplesse sans rien étouffer, suggérant sous sa pellicule blanche rebondie la présence d'un motif enfoui. Quelque chose se tapit dessous. C'est la piste d'un paysage fantôme, qui oscille entre une présence aveuglante (la brillance de la neige augmentée de celle du Plexiglas) et la consistance molletonnée, feutrée, assourdie des différents éléments. (J'y vois quelque chose des *Peintures métaphysiques* passées en hiver. Autrement dit, quelque chose de ces environnements spectraux, de ces « Places d'Italie » dépeintes

d'un trait réaliste et précis par Giorgio de Chirico au début des années 1910 et qui écrasées sous une lueur jaunâtre, bordées par des architectures théâtrales, faisaient planer l'ombre d'un doute).

Au passage, on signalera que le couple dessus/dessous est une des occurrences de la dichotomie entre la transparence et l'obstacle, le montré et le caché. Il est par exemple mis en scène dans le tableau *Under the Bridge*, qui s'étage en deux niveaux assez distincts, le pont faisant office de ligne de démarcation, au creux de laquelle se niche une maison miniature. Ou dans cet autre, *Détection humaine* qui dépeint deux gros rochers accueillant entre eux, à l'ombre d'une étroite trouée noire, l'ébauche d'une architecture. Partout ailleurs dans l'œuvre, jusque dans ses détails (une bretelle de nuisette, la tige d'une fleur plantée dans un socle), ses thèmes (y compris secondaires, comme le masque à une certaine époque) ainsi que dans les modalités d'accrochage (un tableau niché derrière une cimaise ou bien en partie masqué par un module), l'ambivalence de ce qui vient tour à tour dessus ou dessous, devant ou derrière, est activée.

Elle rejoint (et alimente) cet autre paradigme de l'œuvre : sa mouvance hésitante, bancale, instable. Son roulis en quelque sorte dont le spectateur ne tarde pas à percevoir les effets à travers les proportions aberrantes (en apparence) des bâtiments représentés dans nombre de tableaux. À l'image des architectures qui ponctuent le paysage de *haaa... Dada!*. Leurs proportions semblent erratiques. C'est que leurs sources diffèrent : ici, c'est une maquette de Didier Marcel, là un détail de la Villa Dall'Ava conçue par Rem Koolhaas, un peu plus loin,

De la silhouette humaine à la terre, par le truchement de l'animal, le monde est vu comme un continuum

une miniature démesurément agrandie et puis là, un bâtiment inachevé qui tient sur trois pilotis seulement tandis qu'une grue annonce le travail qui reste à faire. En perte de rigueur et en mal d'équilibre, l'architecture moderne implantée dans un décor dépeuplé, un désert blanc, vacille. En souplesse.

Entre parenthèses ce qui tangué, en souplesse, c'est encore : tout ce petit peuple, qui à une époque du travail de Muriel Rodolosse (peut-être moins aujourd'hui) a pris pied dans les tableaux : une troupe hétérogène dont les membres (animaux, plantes vigoureuses et personnages masqués) échangent entre eux leurs qualités. Le végétal et l'animal, l'homme et le paysage, comme dans *Les Métamorphoses* d'Ovide se mêlent et se confondent. C'est le fruit de la peinture qui prouve ainsi qu'elle a la capacité d'attribuer au monde et à ses acteurs des formes malléables et une consistance presque poreuse. Les contours légèrement flous, la consistance vaporeuse et floconneuse de la touche accentuent cette dissolution des personnages représentés et l'étroite confusion qui s'instaure entre eux. À l'image de ce vieil homme, dépeint dans *La Tonte* : sa blanche chevelure échevelée renvoie à la toison de la brebis qu'il est en train de tondre. Les monceaux de laine qui s'amassent au sol rejoignent eux-mêmes la texture mousseuse de la neige qui tapisse le sol : de la silhouette humaine à la terre, par le truchement de l'animal, le monde est vu comme un continuum.

À charge pour la peinture de s'en faire l'instrument : elle mousse au diapason des substances dépeintes. Mais, elle n'a plus le monopole. Elle ne fait plus écran. N'est plus seulement une abstraction désincarnée ou une matière brute, elle informe une situation réaliste. Le dos et la tête du berger penchés vers l'animal épousent curieusement les contorsions du corps et du museau de celui-ci, tandis que les bras croisés de l'homme reflètent la position emmêlée des pattes de la brebis : il n'y a pas de scission entre le travail de la peinture, celui du peintre (dans la composition) et celui du personnage. Fin de la parenthèse...

Parce que ce n'est plus tant dans ces personnages, un peu (trop) inattendus, que ce continuum a désormais lieu dans l'œuvre de l'artiste. Aujourd'hui, il s'incarne davantage dans l'image du chantier et la figure du bâtisseur – qui est d'ailleurs une bâtisseuse –, sans que le mouvement ne cesse d'imprimer son rythme, plein d'allant, mais couci-couça, vaille que vaille, malgré les obstacles. Autant de paramètres qui sont apparus ici ou là dans les œuvres antérieures, mais qui s'assemblent désormais, sur l'épaule de ces fières

silhouettes féminines qui se mettent en marche dans *L'Arpenteur et x degrés de déplacement*, à leurs pieds, et derrière elles, sous la forme de la grue.

Il y a ici bien sûr quelque chose d'autoréférentiel quant à la peinture elle-même. Comme l'écrit Philippe Hamon dans *Expositions*¹ à propos des rapports entre littérature et architecture au XIX^e siècle, « l'édifice nouveau en construction est développement idéal, exposition idéale et progressive du projet d'un architecte qui se concrétise petit à petit en objet sous les yeux du spectateur-badaud. Le chantier est autopsie permanente de l'acte même de produire, créer, de son déroulement. Il donne à voir par ajout de couches, d'étapes successives, au passage d'un plat (le plan) au volume (le bâtiment), d'un latent (le projet) à un patent (des façades) ». On ne saurait mieux dire ce que Muriel Rodolosse trouve et représente dans ce motif du chantier : « une autopsie permanente » de l'acte de peindre, à la fois fait et restant à faire, accueilli et tenu en respect dans et par l'image figurée.

1. Philippe Hamon, *Expositions*, José Corti, Paris, 1989, p. 160

Keeping painting at bay

Judicaël Lavrador

Muriel Rodolosse hasn't conducted her work for some twenty years without, in the course of her career, being compelled to abandon trails, techniques, supports or motives for others more promising, more inviting. Listening to the artist recounting the chronology of her work, its stages, its slow maturing or sudden mutations, her slidings or adjustings are always made for quite distinct reasons.

If only retrospectively, she knows perfectly well how to explain what has lead her to pass from the canvas to Plexiglas, from painting to silicone (and vice versa), from abstraction to figuration, or to venture towards performance. But, in spite of those countless experimentations through various mediums, in spite of passing from one means to the other, the credo remains the same, fundamentally the same: painting, that practise implemented and questioned so often in the history of mankind that it has become intimidating and glacial. A monster cold as death, on which everything should already have been said and tried in order to kill it and resurrect it successively, so much so that it would no longer be possible today to engage in it without stammering the lessons of the great masters or even those of the avant-garde, without repeating the same drama

but with the tone of a farce this time, finally without carrying on one's frail shoulders the weight of theory that ends up curbing the impetus. Painting became, in a way, sick of itself. The painters – in France especially – had to submit and their work bore witness to a certain form of pictorial masochism through tormented canvases, slashed motives, deformed bodies struggling to emerge from a matrix of asphyxiating painting. The other option was to go and search in the direction of amateur practices in order to free oneself from theoretical discourses and redefine the status of the painter. This option, milked for all its worth by Martin Kippenberger at the end of the Seventies, further excavated by Jim Shaw at the beginning of the Nineties, by Michael Krebber and many others today, also includes an ironic criticism of the laws of the art market.

A third way aims at rubbing painting against other mediums, by taking it out of its traditional surrounding, by using means generally considered inadvisable and in a way by pushing one's luck. In that vein, painters multiply the constraints like Oulipo used to cumulate willingly the handicaps with that purpose in mind: to destabilize the text, the syntax and narration to set them better in motion. To restart the novel's mechanics.

Muriel Rodolosse wants her art to be changing and eventful in order to put painting back in a forward direction in a better way. But that forward facing doesn't obey the whim of a vague and random wandering. It is moved by desires as well as by constraints (of time, place, means). It keeps the traces of that through which it has passed and doesn't abandon anything before having removed a thread, a conductor that will lead it somewhere, to the place where it will be necessary to undo all the stitches in order to rework a piece which constantly moves back, veers off course and changes its destination. Like that performance artist who carries along a whole set of schematic tools and bravely makes her way, though not without difficulty or detours, through the city to the exhibition place, let's try to recapitulate the stages of Muriel Rodolosse's work by following her side streets.

At the very beginning, she seems to recite the whole gamut of the painting of the time, those Eighties, matter-orientated and striving to write on the canvas as much as erase the artist's imprint. With a sandy and ochre palette, she proceeds by small round touches: the painting remains in a heap, a ball, tightened like a knot in the pit of the stomach. Something is not working. Is not obvious: the painting is looking for a way at the same time as the artist. It is, according to her words, the "magma of the studio" that coats the surface of the canvas. Which is therefore a mirror of the studio or rather its fragment or its extraction.

It is attached to it, to it and its components, to the matter that is stored there, and the tentative research the artist engages in. The canvas drags on forever in the process of its fabrication. And is logically finished as it fizzles out. Fizzling out in the shape of some kind of twist. Applied directly from the tube to the canvas, that rough paste brings to it the last touch and serves as "signature" in the eyes of the artist. It is the painting alone that signs, and that, alone, gives a sign. A sign of what? That one shouldn't see there the trace of a subject other than itself, as mysterious as derisory: painting (and not the painter, for example, and still less a landscape).

But the body for Muriel Rodolosse is above all an animated body, a body shaken by funny bounds and starts.

To whom is it giving a sign? To the spectator obviously, but undoubtedly even more to the era, to the artist herself who is going to follow that "alleyway" like an Ariadne's thread. And will end up wearing it out. Soon, the plane and frontal space of the painting goes hand in hand with a space in perspective. The alleyway of painting couldn't care less and traces its furrow from one zone to the other and takes with it on its trails the artist, reassured to see it is still painting that bustles about. But it is then on this twist (this autograph of painting) that Muriel Rodolosse draws a line: if that principle still remains for a while, it won't take long to agonize and disappear in a last breath... of silicone.

Because, in the meantime, the artist has changed support, swapping her rough canvases of parachute or her wood panels for Plexiglas. Its smooth surface is an ice rink for oil paint that refuses to adhere. Metaphorically it begins to slip. The work tends to more fluidity. But it is a slight sudden progression for the artist, who appears to remain attached to that signature-twist (twisted). Then she tried silicone, an ersatz of painting, which cannot be trusted really to sign "painting". The artist turned for a while to photography, which allowed her to work the realist representation of the body into her paintings. Indeed if she willingly admits there was always for her a physical dimension to the gesture of painting, it was out of the question to give flesh to painting. All the more for figuration was at the time wiped off the map of the modernist landscape, under the double whammy of the Seventies avant-garde which promoted an autonomous painting and the performance that took over the representation (in acts) of the body. Which manifests itself on the canvas at the beginning of the Eighties under essentially oneiric or naively eccentric features through postmodernism (the American *New Image Painting* or the *Transavantgarde*). Which doesn't correspond to Muriel Rodolosse's demand for realism.

But the body for Muriel Rodolosse is above all an animated body, a body shaken by funny bounds and starts. Just like that character acrobatically riding a three-legged lamb. That improbable means whose stability is uncertain limps all the more for the background displays buildings with incoherent proportions. And then the title itself stammers, holds its breath, delivers an incentive to go forward. *Haaa... Dada!* formulates all that quite well by also keeping up the fierce and absurd tone of the Dada launching an attack on conformism. From that painting one remembers that position of imbalance (of the character but also of the elements between them). Something moves off while almost loosing ground. Something hurls itself and half-swaps. To gain a better seating (or else it is to put himself more in danger), the impetuous horseman catches his leg.

Elsewhere, a character holds on to the mask that bedecks his face and his hand takes its place (the hand taking the place of the face...). In another work still her mother holds a hosepipe, all tangled up, and in the other hand, a knotted cord. And let's not forget the shepherd busy shearing his ewe, holding its legs and shearing the fleece with the shears, nor that old lady whose fingers the artist covered with flowers. Everywhere Muriel Rodolosse's models have their hands busy. Like a sign of their bustling activity: they are busy.

But one cannot help detecting in those hands, recurrent and positioned in a prominent place, those of the painter. For Muriel Rodolosse paints with her fingers, which is not common. This technique derives from the support, that sheet of Plexiglas on which the brush doesn't cling. Smooth surface with no rent, Plexiglas demands an insistent contact, something that sticks to its skin and holds on tight, slides with flexibility but in a pressing way, insists and applies the paint unctuously until it models it. Putting one's hand in the paste is nothing. The other hand is taken too, and with it the body, riding on both sides at the same time, or rather from profile. Imagine the artist at work: one hand holds onto the Plexiglas sheet, the other paints, and she must constantly check what that hand is doing by leaning round to the other side, the good side, the side destined to be exhibited.

For a Rodolosse is painted on the wrong side. On the closed side, the hidden side, the workshop side with, necessarily, forays on the open side, the shown side, the exhibition side. On both sides of the support, on a thread, Muriel Rodolosse has kept in suspense the too-deferential fascination for painting from the beginning of her career, relegated this time into the wings, at the back. All the more for the work of painting follows here the inverted order of the rules of composition. Against the usual order of things, what is applied first comes to the foreground – since it is inscribed against the Plexiglas.

What comes after is inscribed behind. It is unanswerable. But such a reversal of the order of things is also a small revolution that immediately displays a first draft instead of rectifying it after the fact. The thickness of the paint doesn't appear or eclipse the image. At best it takes part in it, no longer superimposing itself like at the time of the twists. Muriel Rodolosse has found the way to keep in her hands the work of painting, to keep it to herself, sheltered, in the studio, if not in her intimacy. However, this putting aside is also a kind of highlighting.

To evade while surrendering. To exhibit an image (as vitrified and shining with a sparkling light) while spreading an opaque matter, secret, encrypted: it is that dual relation that Muriel Rodolosse stages, that ambivalence between transparency and the obstacle. Initial transparency of the support that acts like a plate on which "is exposed" the scene represented, developed after exposure to light at the hanging. Obstacle of the medium which in its materiality and the constraints it imposes would only display itself, traces, drips, daubs. Then, to erase the traces of that caesura, to reduce it and reabsorb it so that the work is not divided (side A versus side B) but united. Several motives work at synthesizing, in the quasi chemical sense of the term, this bipolarity. As many personal innovations that helped to nuance the very demanding dimension of painting, to hold it at bay, at a distance. To make use of other applications in order to master it better. To shift the expected.

Like that snowy background whose airy, downy and frothy aspect blurs some zones. Which, by contrast, make others sparkle where the fingers of the painter have made themselves more precise. The snow covers with softness without stifling anything, suggesting under the white round skin the presence of a buried motive. Something hides underneath. It's the trail of a ghost landscape, which sways between a blinding presence

(the brilliance of the snow to which is added that of the Plexiglas) and the fleecy, muffled, muted consistence of the various elements. (I see something of the *Peintures métaphysiques* passed into winter. In other words, something of those spectral environments, those "Places d'Italie", depicted with a realist and precise line by Giorgio de Chirico at the beginning of 1910 and which, crushed under a yellowy light, edged by theatrical architectures, allowed uncertainty to persist.)

From the human silhouette to the ground, through the animal, the world is seen as a continuum

In passing, I shall mention that the couple above/below is one of the occurrences of the dichotomy between transparency and obstacle, the shown and the hidden. It is for example presented in the painting *Under the Bridge*, staged on two rather distinct levels, the bridge serving as a line of demarcation, in the hollow of which nestles a miniature house. Or, in that other, *Détection humaine* that depicts two big rocks welcoming between them, in the shade of a narrow black gap, the outline of a structure. Everywhere else in the pieces, as far as their details (the strap of a baby doll, the stem of a flower planted in a base), their themes (including secondary, like the mask at a certain period) as well as the modalities of hanging (a painting nestled behind a hanging wall or partly concealed by a module), the ambivalence of what comes in turn above and beneath, before and behind, is activated. It joins (and feeds) that other paradigm of the work: its moving character hesitating, shaky, unstable.

Its swaying in a way, whose effects the spectator soon perceives through the aberrant proportions (outwardly) of the constructions represented in several paintings, like the structures that punctuate the landscape of *haaa... Dada !*. If their proportions seem erratic, it is because their sources differ: here it's a maquette by Didier Marcel, there a detail of the Villa Dall'Ava conceived by Rem Koolhaas, a bit further it's a miniature excessively blown up, and then elsewhere, it's an unfinished construction that is balanced on three stilts only while a crane announces the work still to be done. Losing rigour and lacking balance, modern architecture, set in a depopulated scenery, a white desert, is swaying. Gracefully.

Between parentheses, what pitches gracefully is also all that little crowd which, at a certain period in Muriel Rodolosse's work (perhaps less today) gained a foothold in the paintings: a heterogeneous group whose members (animals, vigorous plants and masked characters) trade their qualities between them. The vegetal and the animal, men and landscape, as in *Ovid's Metamorphoses*, mingle and merge. It's the result of a painting that proves it has the capacity to ascribe to the world and its actors malleable forms and an almost porous consistency. The slightly blurred edges, the vaporous and snowy consistency of the touch highlight that dissolution in the characters represented and the attenuated confusion that settles between them. Like that old man depicted in *La Tonte*: his white tousled hair echoes the ewe's fleece that he is in the process of shearing. The heaps of wool that pile on the floor join the frothy texture of the snow that covers the ground: from the human silhouette to the ground, through the animal, the world is seen as a continuum. It's the painting's responsibility to make itself its instrument: it foams in tune with the substances depicted. But it no longer has the monopoly. It no longer forms a screen. No longer seeing solely a disincarnated abstraction or a raw matter, it informs a realist situation. The back and head of the shepherd, leaning towards the animal curiously follow the contortions of its body and

muzzle, while the crossed arms of the man reflect the tangled up position of the ewe's legs: there is no scission between the work of painting, that of the painter (in the composition) and that of the character. End of parentheses...

Because it is no longer so much in those characters, slightly (too) unexpected that this continuum occurs now in the artist's work. Today, it is rather embodied in the image of the construction site and the figure of the master-builder – who by the way is a female builder – without the movement ever ceasing to impress its rhythm, full of bounce, but so-so, somehow or other, in spite of the obstacles. So many parameters that have appeared here or there in the previous pieces, but that are combined now, on the shoulder of those proud female silhouettes who set off (in *L'Arpenteur* and *x degrés de déplacement*), at their feet and behind them, in the shape of a crane.

There is obviously here something self-referential as far as painting is concerned. As Philippe Hamon wrote in *Expositions'* concerning the relations between literature and architecture in the 19th century, "the new edifice in construction is ideal development, ideal and progressive exhibition of the project of an architect that gradually becomes an object under the gaze of the spectator-onlooker. The construction site is the permanent autopsy of the act of making, of creating, of its unfolding. It presents by addition of layers, of successive stages, going from a flat (the plane) to a volume (the construction), from a latent (the project) to a patent (façades)". What Muriel Rodolosse finds and represents in that motive of the construction site couldn't be better expressed: "a permanent autopsy" of the act of painting, at the same time made and remaining to be made, accepted and held at bay in and by the image represented.

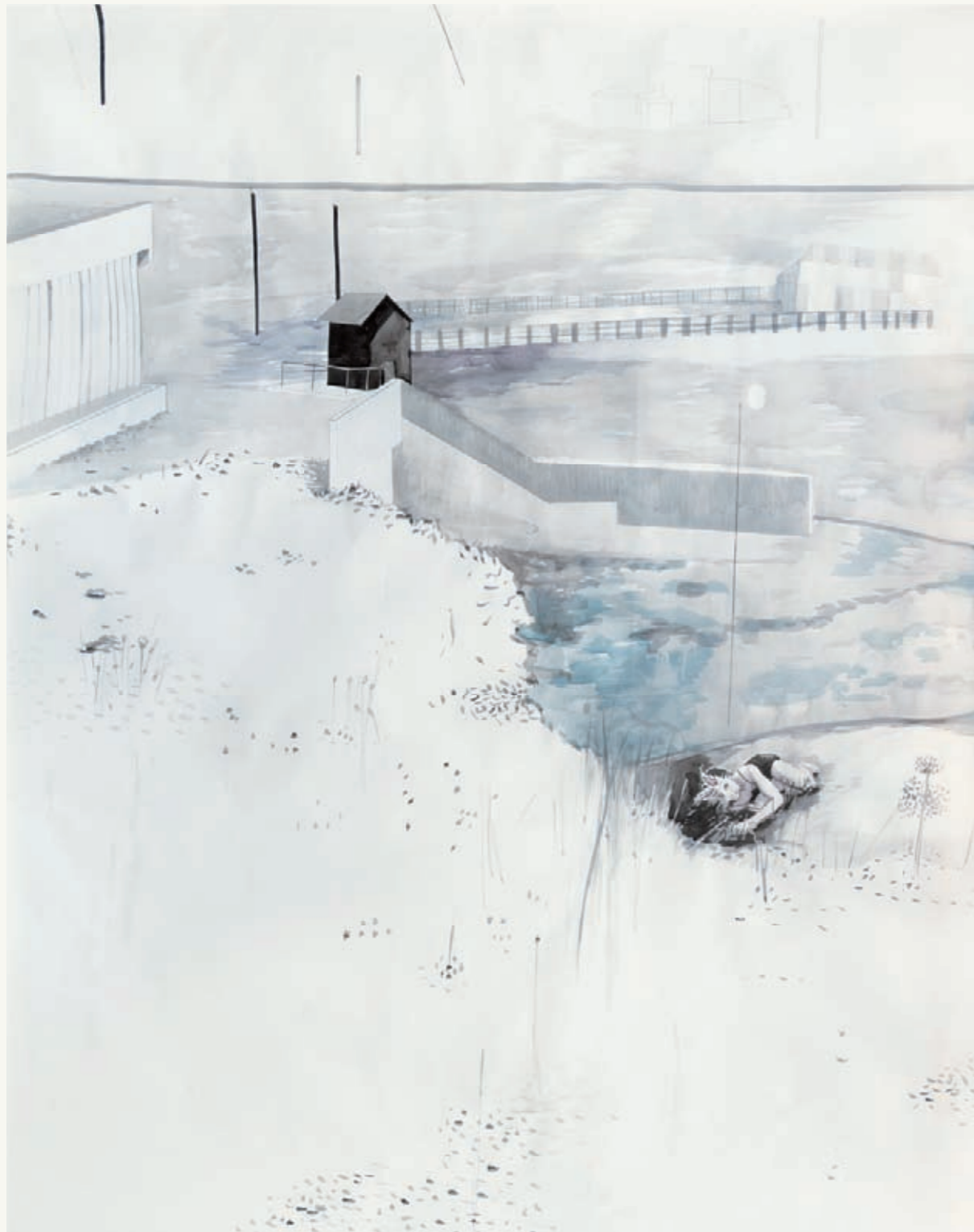
1. Philippe Hamon, *Expositions*, José Corti, Paris, 1989, p. 160



←
ILLUSION
LAVIS COLORÉ SUR PAPIER
250 X 150 CM
2009

IN THE WOOD
ENCRE DE CHINE
200 X 150 CM
2009





FRONTIÈRE
LAVIS SUR PAPIER
200 X 150 CM
COLLECTION PARTICULIÈRE
2009

JUST UNE ILLUSION
ENCRE DE CHINE SUR PAPIER
200 X 150 CM
2009







FLOATING LAND
LAVIS MURAL
FRAC AQUITAINE
300 X 400 CM
2011



WOOD IN DANCE

ENCRE DE CHINE

SUR PAPIER

42 X 60 CM

COLLECTION PARTICULIÈRE

2009

WHAT'S

ENCRE DE CHINE

SUR PAPIER

42 X 60 CM

2009



SPACE LAND
LAVIS SUR PAPIER
200 X 150 CM
COLLECTION
PARTICULIÈRE
2009





Muriel Rodolosse

NÉE LE 07/04/1964
À CASTELNAU-MONTRATIER

EXPOSITIONS PERSONNELLES (SÉLECTION)

2011

x degrés de déplacement,
Frac Aquitaine, Bordeaux
Padwork, Musée Calbet, Grisolles

2010

Versteckt just around the corner,
Rudi-Dutschke-Strasse 18, Berlin
Si tendre just around the corner,
Centre Jules-Ferry, Bergerac
Private Mécanique, Appelboom, résidence
d'art sonore, La Pommerie, Saint-Sétiens

2009

Under the bridge, Maison des arts,
Grand-Quevilly

2007

Ancora !, Centre d'art contemporain
Chapelle Saint-Jacques, Saint-Gaudens
Galerie Guislain - États d'Art, Paris

2005

Librairie du Musée des Abattoirs, Toulouse
Activation d'une Permissive, Centro
histórico, Zaragoza

2002

Éco-graphie d'une île, espace immersif
sur l'île verte, Plassac

Galerie Guislain - États d'Art, Paris

2001 Mars Gallery, Chicago

2000 Galerie Dargent Reboul, Avignon

1999

Lakeside Gallery, Artists in residence
program, Lakeside

1997 Galerie d'art contemporain, Mourenx

1996

Institut Français de Hongrie, Budapest
John David Mooney Foundation, Chicago
Galerie Suzel Berna, Paris

1995

Centre européen d'art et de civilisation
médiévale, Conques
Résidence Palace, Bruxelles

EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION)

2010

Quand je serais petite, Musée des
beaux-arts de Calais

2009

Archist, galerie des Grands bains
douches de la plaine, Marseille
La Tannerie, Barjols

2008

Caprice des jeux, Frac Aquitaine, Bordeaux
Installation Ancora !, Orangerie du Jardin
du Luxembourg, Paris

2007

Flux 2, parcours d'art contemporain en vallée
du Lot, Maisons Daura, Saint-Cirq-Lapopie
Mutations dans le jardin, installation in situ,
Jardin du Luxembourg, Paris
Dressing room, bbb centre régional
d'initiatives pour l'art contemporain, Toulouse
Stock en Stock, Aperto, Montpellier

2006

Talleres Internacionales de Arte
Contemporáneo, Centro histórico, Zaragoza

2005

Biennale d'Issy-les-Moulineaux,
Grand prix de la biennale

2004

Talleres Internacionales de Arte
Contemporáneo, Cordoba

2002

Jeune Création, Halles de la Villette, Paris
Musée d'Amarante, Amarante
Monastère Sant Cugat del Vallès
Love vidéo, Cannes

Salon d'art contemporain de Montrouge,
Grand prix du jury, Montrouge

1997

Natural, Lakeside Gallery, Lakeside
Histoire de voir, Mécénart Aquitaine
Fondation Cartier pour l'art contemporain,
Château Villemaurine, Saint-Émilien

RÉSIDENCES ET SÉJOURS

2010

Appelboom, résidence d'art sonore,
La Pommerie, Saint-Sétiens

2009 Résidence d'artistes Chamalot, Chamalot

2008 Séjours à Stockholm, Helsinki, Berlin

2007 Séjour à New York

2006

Résidences internationales d'artistes,
Maisons Daura, Saint-Cirq-Lapopie

2004

Artiste invitée Talleres Internacionales
de Arte Contemporaneo, Cordoba

ACTIONS, PERFORMANCES (SÉLECTION)

2009

Passe-moi ta manche, j'te file mon col,
Centre d'art contemporain, Maison des arts
Georges-Pompidou, Cajarc - hors les murs

2007

Passe-moi ta manche, j'te file mon col,
Musée des moulages, Lyon
Laboratoire de l'hybridation, Blanquefort

2006

Permissive, Talleres Internacionales de Arte
Contemporáneo, Centro histórico, Zaragoza

2004

Talleres Internacionales de Arte
Contemporaneo, Cordoba

Action 1 Passe-moi ta manche, j'te file mon col,
TNT Manufacture de chaussures, Bordeaux
***Action 2 Passe-moi ta manche, j'te file mon
col,*** invitation de l'association Archéoptéryx,
Bordeaux

2002

Mode d'emploi en 3 temps, création de
La Permissive 1, work in progress,
TNT Manufacture de chaussures, Bordeaux

2000

Langues sans parole, vidéo / performance /
installation, Grande Halle de la Villette,
Jeune création, Paris

2003

Un an, un artiste, une œuvre, lycée le Mirail,
Bordeaux

2000

Interventions à l'Akademija Likovnik
Umjetnosti, Sarajevo

1999

Lakeside Studio, artist in summer residence,
Lakeside

1996

John David Mooney Foundation, European
program Artists in residence, Chicago

Ce catalogue est édité par le
Frac Aquitaine, en coproduction avec
*The publication was published by the
Frac Aquitaine in association with*

le Centre d'art contemporain Chapelle
Saint-Jacques de Saint-Gaudens,
le Centre d'art contemporain Maison
des Arts Georges-Pompidou à Cajarc,
le Musée Calbet de Grisolles.

Il a bénéficié du soutien de
collectionneurs privés
*It was supported by private
collectionners*

Direction de la publication
Supervising editor
Claire Jacquet

Coordination éditoriale
Editorial coordination
Aurore Combasteix

Relecture
Reader
Marie-Pierre Tresbailes

Auteurs
Authors
Cécile Broqua et Cyril Vergès
(notices / notes)
Judicaël Lavrador
(Tenir la peinture en respect)
Jeanne Quéheillard
(entretien / interview)
Muriel Rodolosse,
Corinne de Thoury
(L'exposition en question)

Traduction
Translation
Paul Buck et Catherine Petit
Halbo Kool

Design
la/projects

Impression
Printing
Imprimerie BM

Papier intérieur
Paper
Arcoprint 1EW, Symbol matt,
Sirio color, Freelifel vellum,
Fedrigoni France

Nos remerciements s'adressent
pour leur implication à
*Our acknowledgements for their
cooperation to*
Muriel Rodolosse, Valérie Mazouin,
Martine Michard, Yvan Poulain,
Angelika Bauer, Laurent Agut

pour leur soutien à
for their support to
Philippe et Carole Coutaut,
Guyenne Art Gascogne,
les Amis du Frac Aquitaine.

L'artiste remercie
The artist would like to thank
Marie-Laure Wiel,
Emmanuel Penouty,
Émilie Clément,
Emma Carpe (modèle / model),
Patrick Hospital (modèle / model),
Pierre Lachaud (modèle / model).

L'entretien avec Jeanne Quéheillard
a été édité par Marguerite Wajnine
en 2009
*The interview was published
by Marguerite Wajnine in 2009.*

© ADAGP, Paris 2011

Crédits photos
Credits
Ivana Adaime Makac p. 10, 11
Jean-Christophe Garcia p. 3, 4, 5, 6, 7, 8,
120, 121
Christian Lefèvre p. 20, 21
Erik Loot p. 10, 11
Julie Monnet p. 12, 13, 14, 15
Emmanuel Penouty p. 126
Muriel Rodolosse p. 14, 15, 16, 17, 18, 19

© L'éditeur, les auteurs, traducteurs,
photographes, la/projects

ISBN : 978-2-905539-43-4
Prix de vente 20 €



9 782905 539434



