

SPACE  
OPN

DU 11 JUIN 2023

ÉLISA PÔNE

# LA TROISIÈME

AU 10 SEPT 2023

PLUS D'INFORMATION  
> [WWW.OPN-SPACE.COM](http://WWW.OPN-SPACE.COM)

OPENSOURCE POP-UP

> 14 RUE STANISLAS  
54000 NANCY

OUVERTURE DU MERCREDI  
AU DIMANCHE DE 14H À 19H

NOUVE

# LE TRAVAIL

d'Élisa Pône s'entend dans la durée, celle d'une recherche polymorphique dont les ramifications s'expriment dans une multiplicité de formes et

de langages. Au contraire de son écriture complexe, le propos qui s'y déploie énonce une unité d'intentions, celle de rendre compte de l'état circonstancié d'une époque contemporaine aux temps déliés, où s'entremêlent la question, et les conséquences induites, de l'idée de mouvement, tant au sein de la société que du regard que l'on porte sur elle. Ou comment interroger ce « matérialisme désenchanté qui rend compte du progrès et de son corollaire, l'aliénation »<sup>(1)</sup>, comme a pu le faire Marco Ferreri dans son cinéma.

C'est d'ailleurs en se tournant vers un autre cinéaste que prend corps cette nouvelle étape de recherche. *La troisième nuque* fait ainsi référence au travail d'Alan Clarke, cinéaste britannique, dont le regard, porté sur la société anglaise, a cherché à expliciter sa structuration propre et ses enjeux liés, dans des films d'une grande expressivité formelle, où le mouvement libre de la caméra emporte avec lui celui du spectateur, dans le flux d'une lecture critique des contraintes comportementales que nous impose la structure même de la société et de ses institutions. Cette liberté de ton et de forme, Alan Clarke l'a mise en pratique au sein même de l'institution pour laquelle il travaillait, la BBC. Tout en respectant la structuration propre à la production audiovisuelle, il s'en empare pour créer une dynamique particulière, créant un corpus de films dense à un rythme soutenu. En ce sens, il fait sien ce précepte de Michel Foucault qu'évoque Maggie Nelson dans son essai *De la liberté* : « La libération ouvre un nouveau champ pour de nouveaux rapports de pouvoirs qu'il s'agit de contrôler par des pratiques de liberté »<sup>(2)</sup>.

Ce qu'interroge alors Élisabeth Pône dans cette exposition est ce qu'induit toute structure imposée ou posée par nous-même, reprenant par là-même la doctrine centrale de la théorie situationniste cherchant « la nature de la réalité sociale et les moyens de sa transformation non pas dans l'étude du pouvoir, mais dans l'observation [...] de l'expérience ordinaire ». Il est donc question dans cette exposition d'autonomie et d'automatisation avec l'implémentation d'une structure dans laquelle les œuvres évoluent « par un léger déplacement des formules courantes »<sup>(3)</sup>.

Ce déplacement se situe ici dans des images, fixes comme animées, qui ont pour point commun une déambulation panoptical dans des lieux clos évoquant une double injonction à protéger et enfermer. Elles pointent un schéma de surveillance induit par le regard, ici démultiplié par les jeux de caméra et de paroles. Elles questionnent ce regard et sa délimitation. En en contraignant l'amplitude, elles interrogent le rôle du cadrage, physique et mental, que nous impose l'évolution temporelle et ses corollaires, techniques et technologiques, qui œuvrent sourdement à modifier notre perception et tendent à nous conformer à l'unité du monde. Élisabeth Pône sonde ainsi notre rapport au mouvement, celui du temps, de sa mutation, qui dégradent ou upgradent notre regard tout comme les objets qui apparaissent en contrepoint dans l'espace de l'exposition.

Ceux-ci y développent une vie autonome, accessoire et indépendante, comme autant de fausses pistes qui viennent troubler le récit. Ils obligent le spectateur à approfondir son regard sur le monde construit par les hommes, là où règne l'énigme de l'existence quotidienne, et de nouveau à le décadrer et le réajuster et « à rejoindre cette zone impersonnelle d'indifférence où [...] toute prétention d'originalité se vide[...] de sens »<sup>(4)</sup>. Comme des fantômes, des pièges, des peaux mortes, ces objets instaurent alors leur propre instabilité future et la nôtre, celle du corps regardant.

Se faisant, Élisabeth Pône questionne, tout comme le cinéma de Marco Ferreri, « le non-sens du monde fini des choses, parce qu'il met en scène les rapports de l'individu » avec notamment « des objets « emplis de vide, oubliés, réactivés » offerts à son désir, mais un désir sans objet »<sup>(5)</sup>. Elle tend de ses mains un fil entre tous ces objets, situations et la manière dont on les regarde, nous invitant à le suivre pour découvrir sa pensée en mouvement.

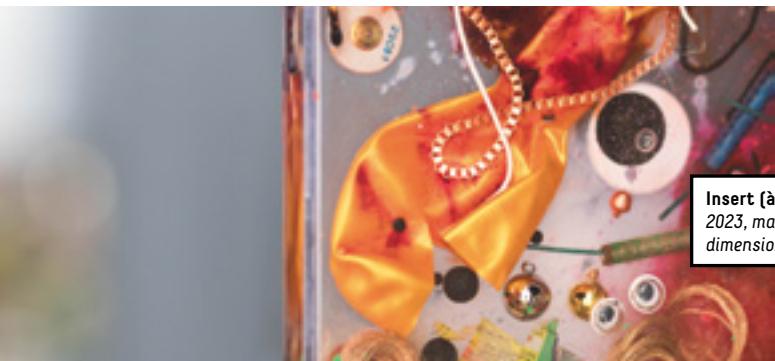
1 Gabriela Trujillo in Marco Ferreri, le cinéma ne sert à rien, Capricci, 2020, p 48

2 Maggie Nelson in De la liberté, Quatre chants sur le soin et la contrainte, Editions du sous-sol, 2022, p18

3 Greil Marcus in Lipstick Traces, une histoire secrète du XXe siècle, Editions Allia, 1998, 2018, p 194

4 Giorgio Agamben in Création et anarchie, l'œuvre à l'âge de la religion capitaliste, Editions Payot & Rivages, 2019, p 30

5 Gabriela Trujillo in Marco Ferreri, le cinéma ne sert à rien, Capricci, 2020, p 54



**Insert (à la racine)**  
2023, matériaux divers,  
dimensions variables

Lorsque nous avons commencé à discuter de ton projet d'exposition pour openspace, tu as mentionné ton attrait pour les réalisations d'Alan Clarke, quel intérêt portes-tu à son travail ?

Alan Clarke a travaillé durant une vingtaine d'années presque exclusivement dans le cadre télévisuel britannique. Il lui a notamment été demandé de réaliser de nombreuses adaptations de pièces de théâtre contemporain pour la télévision, au sein de programmes aux formats dédiés. Il a collaboré régulièrement avec des auteurs particulièrement engagés comme David Leland, David Rudkin, Roy Minton, Alun Owen et Edna O'Brien. Son travail est souvent associé au réalisme social et il s'attache à filmer les interactions humaines dans le cadre précis de certaines institutions. Il articule ainsi extrêmement finement les conditions d'existence et de mobilité des individus dans celles plus global des institutions publiques de la Grande-Bretagne des années 70 et 80. C'est, je crois, cet enchâssement qui donne la dynamique de ses personnages mais aussi celle de l'ensemble des composantes de son travail. Il se produit comme une contamination entre objets/sujets et la mise en œuvre. Ainsi la rythmique dense des dialogues, rendue visible par des séries de plans courts et serrés au début de sa carrière, se déploie vers plus d'ampleur et de fluidité par l'usage de plans séquences, filmés caméra à l'épaule puis au steadycam. Il semble trouver au fil des ans la juste distance entre lui et ses sujets mais aussi entre son media et les spectateurs.

Quels aspects de son travail t'intéressent-ils ?

Plusieurs aspects de son travail m'intéressent particulièrement. Le premier relève de la performativité. Il semble que l'aspect « performatif » du texte de théâtre entre de plus en plus en adéquation avec le flux filmique d'Alan Clarke. Il donne de plus en plus de mobilité à ses sujets au fur et à mesure que ses opérateurs en gagnent techniquement (réduction de la taille et du poids des équipements, steadycam...) Ses personnages semblent contaminés par une impérieuse nécessité de se déplacer avec ou sans objectif factuel, en intérieur comme en extérieur. À ce titre il déploie quelque chose de l'ordre d'une pensée en mouvement, une dynamique qui me semble fondamentale. Cela permet de densifier et complexifier considérablement ce qu'il filme.

Le second aspect c'est ce qui permet et sous-tend cette dynamique performative ; il s'agit de l'enchâssement dont je faisais mention plus haut, entre individus et institution. C'est ce qui produit et induit la mise en mouvement des personnages. Il y a ici un redoublement intéressant entre les institutions structurantes (et souvent dysfonctionnelles) que filme Clarke et la propre institution depuis laquelle il filme ; la télévision publique.

Enfin, l'aspect qui me touche peut-être le plus, c'est la chaîne d'autonomisation qu'il met en place. Son œuvre n'est absolument pas démonstrative. Il ne cherche jamais à

prouver quelque chose mais au contraire met en place des dispositifs qui permettent de considérer des situations dans toute leur complexité sans en imposer une résolution. C'est un activateur. Il semble parvenir par une étrange chaîne de réactions allant de l'auteur au spectateur, à autonomiser à la fois ses personnages, leurs interprètes, les opérateurs et le spectateur. Vraisemblablement parce qu'il parvient à se tenir lui-même à bonne distance de ses sujets mais aussi de ses commanditaires et destinataires, affranchissant en premier lieu son propre regard sur lequel il ne projette rien par anticipation.

Quel lien fais-tu entre son travail et le tien? Je pense principalement aux trois notions dont tu parles : performativité, enchâssement et autonomisation. Comment les inclus-tu dans ton travail et peut-être plus particulièrement dans le projet que tu développes pour openspace ?

Il s'agit peut-être d'une manière d'aborder les choses. J'ai plutôt une approche élargie des situations avec un intérêt particulier pour ce qui est ambivalent. Cela induit un certain goût du désordre et de la complexité dont je tente de rendre sensible l'hétérogénéité. Cela s'accompagne d'une certaine difficulté à figer ce que je travaille mais aussi ce avec quoi je travaille. Aussi j'utilise souvent des composants qui ont leur mouvement propre et une capacité de transformation (pyrotechnie ou ici la résine, le latex ou la cire) partant du principe que l'auteur.rice n'est que l'activateur.trice de matières et idées pré-existantes et en libre évolution.

**À l'os**  
2023, impression numériques sur papier Translucents,  
encadrement céramique, 46 x 23cm





**La troisième nuque**  
*Vue d'exposition*



**ELISA PÔNE'S** work reveals itself over time, a polymorphic research whose ramifications are expressed in a multiplicity of forms and languages. Contrasting with the complex writing, the statement reveals a set of intentions, such as circumstantial state of an era of disconnected time, where the question and the induced consequences are intertwined with the idea of movement, both in society and the way we look at it. On the other hand, it finds a way to question this “disenchanted materialism that accounts for progress and its corollary, alienation”<sup>(1)</sup>, in a similar fashion to Marco Ferreri’s work.

A new phase in the research process appears when the artist considers yet another filmmaker. *La troisième nuque* refers to Alan Clarke’s work, British filmmaker, whose gaze on English society seeks to explain its structure and issues. These films are made with considerable expressiveness, where the camera’s free movement carries the viewer along for a critical reading of the constraints imposed on us by society’s structure and its institutions. With this freedom and form and tone, Alan Clarke chose to put it into practice in the institution where he worked, the BBC. While respecting the specific structure of audio-visual production, he takes it on and creates a particular dynamic, creating a considerable body of work. In this sense, he makes his own this precept of Michel Foucault that Maggie Nelson mentions in her essay *On Freedom*: “Freedom opens up a new field for new power relations that must be controlled by practices of freedom”<sup>(2)</sup>.

In this exhibition, Elisa Pône questions what structures imposed or created by society create. In this way, she comes to explore the central doctrine of situationist theorists that seeks “social reality’s nature and the means of its transformation not in the study of power, but in the observation [...] of ordinary experiences”. This exhibition questions autonomy and automation by establishing a structure in which the works evolve by “a slight shift of the current approach”<sup>(3)</sup>.

This displacement can be found in images, both still and moving, that share a panoptical wandering in closed places evoking a double injunction to protect and lock up. They point to a pattern of surveillance prompted by the gaze, multiplied by alternating between camera and words. The images question this very gaze and its limits. By restricting its magnitude, the images question the role of the physical and mental frames, imposed on us by temporal evolution, technical and technological, which secretly work to modify our perception and tend to conform us to a unified world. Elisa Pône contemplates our relationship to movement, that of time, of its mutation, which degrades or upgrades our gaze just like the objects that appear in counterpoint in the exhibition space.

The objects in the show develop an autonomous, incidental and independent life, acting like false leads disturbing the narrative. They force the viewer to take a deeper look into the world constructed by men, where the enigma of daily existence reigns, and once again to unframe and readjust it and “to rejoin this impersonal zone of indifference where [...] any pretense of originality becomes meaningless [...]”<sup>(4)</sup>. Like ghosts, traps, dead skin, these objects establish their own future instability and ours, that of the watching body.

In doing so, Elisa Pône questions, just like Marco Ferreri’s cinematic work, «the nonsense of the finite world of things, that stages the individual’s relationship” to “objects “filled with emptiness, forgotten, or reactivated” given to one’s desire, but a desire void of anything”<sup>(5)</sup>. With her hands, she weaves a thread between all these objects, situations and the way we look at them, revealing her thinking process.

1 Gabriela Trujillo in Marco Ferreri, *le cinéma ne sert à rien*, Capricci, 2020, p 48

2 Maggie Nelson in *De la liberté, Quatre chants sur le soin et la contrainte*, Editions du sous-sol, 2022, p18

3 Greil Marcus in *Lipstick Traces, une histoire secrète du XXe siècle*, Editions Allia, 1998, 2018, p 194

4 Giorgio Agamben in *Création et anarchie, l’œuvre à l’âge de la religion capitaliste*, Editions Payot & Rivages, 2019, p 30

5 Gabriela Trujillo in Marco Ferreri, *le cinéma ne sert à rien*, Capricci, 2020, p 54

When we started discussing your exhibition project for openspace, you mentioned your interest in Alan Clarke's work, what appeals to you in his work?

For twenty years, Alan Clarke worked almost exclusively in British television. He was asked to adapt contemporary plays for television. He collaborated regularly with politically active authors such as David Leland, David Rudkin, Roy Minton, Alun Owen and Edna O'Brien. His work is often associated with social realism, and he focuses on filming human interactions within the specific framework of certain institutions. He is very skilful in portraying the conditions of existence of individuals in those more global of the public institutions of Great Britain in the 70s and 80s. It is, I believe, this layering that gives his characters such strength, as well as to all the components of his work. It is as though a contamination occurs between objects/subjects and the set-up. The dense rhythm of the dialogues, made visible by a series of short and tight shots at the start of his career, unfolds towards greater breadth and fluidity with sequence shots, filmed with a handheld camera and then with a steadycam. He seems to find over the years the right distance between himself and his subject, but also between his media and the spectators.

What aspects of his work interest you?

Several aspects of his work are of particular interest to me. The first relates to performativity. It seems that the "performative" aspect of the theatrical text becomes more and more in line with the filmic flow of Alan Clarke. He gives more and more mobility to his subjects as his operators gain more technically (reduction in the size and weight of equipment, steadycam, etc.) His characters seem contaminated by an imperious need to move with or without factual objective, indoors and outdoors. As such, it deploys something of the order of thought in motion, a dynamic that seems fundamental to me. This considerably densifies and complicates what he films.

The second aspect is what allows and underlies this performative dynamic; it is about the layering that I mentioned above, between individuals and institutions. This is what produces and induces the characters' progression. There is an interesting duplication here between the structure (and often dysfunctionality) of the institutions that Clarke films and the very institution from which he films; public television.

work is not demonstrative. He does not seek to prove anything but, on the contrary, sets up mechanisms that allow situations to be considered in all their complexity without coming to a resolution. It is an activator. It seems to achieve by a strange chain of reactions from the author to the spectator, to empower both its characters, their interpreters, the operators and the spectator. Probably because he manages to keep himself at a safe distance from his subjects but also from his sponsors and recipients, first freeing his own gaze on which he projects nothing in anticipation.



**Moitié Moiré**  
2023, ampoules,  
matériaux divers

What connection do you make between his work and yours? I'm mainly thinking of the three concepts you talk about: performativity, layering and empowerment. How do you include them in your work and perhaps more specifically in the project you are developing for openspace?

I have a broader approach to situations, with a particular interest in what is ambivalent. I find myself drawn to a certain taste for disorder and complexity, the heterogeneity

of which I try to convey. Because of this, there is a certain challenge in setting what I'm working with as well as what I am working on. I have resorted to use components that have a life of their own and that will change throughout the process (pyrotechnics, or in this case resin, latex, or wax), going on the basic principle that the artist is only the activator of these materials and pre-existing and evolving ideas.

**Insert (au trafic aérien)**  
2023, matériaux divers,  
dimensions variables



**Élisa Pône** (born in 1979 in France, lives and works in Lisbon, Portugal) is a transdisciplinary artist. After artistic studies in France, her practice is divided between film production, punk noise music and fireworks. She is interested in the contradictory impacts of technological evolution and the effects of speed in the contemporary world. Her work is haunted by a sensitive perception of time and the processes of aimless emancipation, applied in inappropriate contexts.

Her work has notably been presented at the Center d'Art L'onde (Vélizy-Villacoublay, France) in 2022, at the BBB (Toulouse, France) and at the Galeria Penseça (Porto, Portugal) in 2021, at Quadrum, Galerias Municipais de Lisbon (Lisbon, Portugal) in 2020 and at the RMCA Sérignan (Sérignan, France) in 2019. She is represented by Michel Rein Paris/Brussels.



# DIE ARBEIT

von Elisa Pône ist eine langfristige, polymorphe Forschung, deren Verzweigungen sich in einer Vielzahl von Formen und Sprachen ausdrücken. Im Gegensatz zu ihrer komplexen Schreibweise ist die Absicht, die sich in ihrem Werk entfaltet, einheitlich: Sie soll den Zustand einer zeitgenössischen Epoche mit ungebundenen Zeiten wiedergeben, in der sich die Frage und die daraus resultierenden Konsequenzen der Idee der Bewegung sowohl innerhalb der Gesellschaft als auch in Bezug auf den Blick, den man auf sie wirft, miteinander vermischen. Oder wie man diesen "entzauberten Materialismus, der über den Fortschritt und seine Folgeerscheinung, die Entfremdung, berichtet" <sup>(1)</sup>, hinterfragen kann, wie es Marco Ferreri in seinen Filmen getan hat.

Diese neue Phase der Recherche nimmt ihren Lauf, indem sie sich einem anderen Filmemacher zuwendet. *Der dritte Nacken* bezieht sich auf die Arbeit von Alan Clarke, einem britischen Filmemacher, dessen Blick auf die englische Gesellschaft deren Struktur und die damit verbundenen Herausforderungen in Filmen von großer formaler Ausdruckskraft zu erklären versucht, in denen die freie Bewegung der Kamera die des Zuschauers mit sich reißt, im Fluss einer kritischen Lektüre der Verhaltenszwänge, die uns die Struktur der Gesellschaft und ihrer Institutionen selbst auferlegt. Alan Clarke setzte diese Freiheit in Ton und Form innerhalb der Institution, für die er arbeitete, der BBC, in die Praxis um. Er respektierte zwar die für die audiovisuelle Produktion typische Strukturierung, machte sie sich jedoch zu eigen, um eine besondere Dynamik zu erzeugen, indem er einen dichten Korpus von Filmen in einem schnellen Rhythmus schuf. In diesem Sinne macht er sich das Gebot von Michel Foucault zu eigen, das Maggie Nelson in ihrem Essay Freiheit erwähnt: "Die Befreiung eröffnet ein neues Feld für neue Machtverhältnisse, die es durch Praktiken der Freiheit zu kontrollieren gilt" <sup>(2)</sup>.

Elisa Pône hinterfragt in dieser Ausstellung, was jede von uns auferlegte oder selbst gesetzte Struktur bewirkt, und greift damit die zentrale Lehre der situationistischen Theorie auf, die «die Natur der sozialen Realität und die Mittel zu ihrer Veränderung nicht in der Untersuchung der Macht, sondern in der Beobachtung [...] der gewöhnlichen Erfahrung» sucht. In dieser Ausstellung geht es also um Autonomie und Automatisierung mit der Implementierung einer Struktur, in der sich die Werke "durch eine leichte Verschiebung der gängigen Formeln" entwickeln <sup>(3)</sup>.

Diese Verschiebung findet hier in stillen und animierten Bildern statt, deren gemeinsamer Punkt ein panoptischer Spaziergang durch geschlossene Räume ist, die eine doppelte Aufforderung zum Schutz und zum Einschließen hervorrufen. Sie verweisen auf ein Überwachungsschema, das durch den Blick induziert wird, der hier durch das Spiel von Kamera und Sprache vervielfacht wird. Sie stellen den Blick und seine Begrenzung in Frage. Indem sie die Amplitude des Blicks einschränken, hinterfragen sie die Rolle der physischen und mentalen Rahmung, die uns die zeitliche Entwicklung und ihre technischen und technologischen Begleiterscheinungen aufzwingen, die unterschwellig daran arbeiten, unsere Wahrnehmung zu verändern und uns an die Einheit der Welt anzupassen. Elisa Pône untersucht so unsere Beziehung zur Bewegung, zur Zeit und zu ihrem Wandel, die unseren Blick verschlechtern oder verbessern, ebenso wie die Objekte, die als Kontrapunkt im Ausstellungsraum auftauchen.

Diese entwickeln dort ein eigenständiges, nebensächliches und unabhängiges Leben, wie falsche Fahrten, die die Erzählung verwirren. Sie zwingen den Betrachter, seinen Blick auf die von Menschen geschaffene Welt zu vertiefen, wo das Rätsel der alltäglichen Existenz herrscht, und sie erneut zu beschneiden und neu zu justieren und "diese unpersönliche Zone der Gleichgültigkeit zu erreichen, in der [...] jeder Anspruch auf Originalität leer[...] von Bedeutung ist" <sup>(4)</sup>. Wie Geister, Fallen, tote Häute führen diese Objekte dann ihre eigene zukünftige Instabilität und die unsere, die des betrachtenden Körpers, ein.

Dabei hinterfragt Elisa Pône, ähnlich wie Marco Ferreris Filme, "die Sinnlosigkeit der endlichen Welt der Dinge, weil sie die Beziehungen des Individuums in Szene setzt", insbesondere mit "Objekten", die mit Leere gefüllt, vergessen und reaktiviert werden, "die seinem Verlangen angeboten werden, aber einem Verlangen ohne Objekt" <sup>(5)</sup>. Sie spannt mit ihren Händen einen Faden zwischen all diesen Objekten, Situationen und der Art und Weise, wie wir sie betrachten, und lädt uns ein, ihm zu folgen, um ihre Gedanken in Bewegung zu entdecken.

1 Gabriela Trujillo in Marco Ferreri, *le cinema ne sert à rien*, Capricci, 2020, p 48

2 Maggie Nelson in *De la liberté, Quatre chants sur le soin et la contrainte*, Editions du sous-sol, 2022, p18

3 Greil Marcus, *Lipstick Traces, une histoire secrète du XXe siècle*, Editions Allia, 1998, 2018, p 194

4 Giorgio Agamben in *Création et anarchie, l'œuvre à l'âge de la religion capitaliste*, Editions Payot & Rivages, 2019, p 30

5 Gabriela Trujillo in Marco Ferreri, *le cinema ne sert à rien*, Capricci, 2020, p 54



Als wir begannen, über dein Ausstellungsprojekt für openspace zu sprechen, erwähntest du, dass dich die Arbeiten von Alan Clarke ansprechen. Welches Interesse hast du an seinen Arbeiten?

Alan Clarke hat über zwanzig Jahre lang fast ausschließlich für das britische Fernsehen gearbeitet. Zu seinen Aufgaben gehörten zahlreiche Adaptionen zeitgenössischer Theaterstücke für das Fernsehen, die in speziellen Formaten ausgestrahlt wurden. Er hat regelmäßig mit besonders engagierten Autoren wie David Leland, David Rudkin, Roy Minton, Alun Owen und Edna O'Brien zusammengearbeitet. Seine Arbeit wird oft mit sozialem Realismus in Verbindung gebracht und er konzentriert sich darauf, menschliche Interaktionen innerhalb des genauen Rahmens bestimmter Institutionen zu filmen. Auf diese Weise verknüpft er die Bedingungen der Existenz und der Mobilität von Einzelpersonen mit denen der öffentlichen Einrichtungen im Großbritannien der 70er und 80er Jahre. Meiner Meinung nach ist es diese Einbettung, die die Dynamik seiner Figuren, aber auch die aller Komponenten seiner Arbeit ausmacht. Es kommt zu einer Art Kontamination zwischen Objekten/Subjekten und der Umsetzung. So entfaltet sich die dichte Rhythmik der Dialoge, die zu Beginn seiner Karriere durch Serien von kurzen und engen Einstellungen sichtbar gemacht wurde, durch den Einsatz von Sequenzplänen, die mit der Schulterkamera und später mit der Steadycam gefilmt wurden, zu größerer Weite und Flüssigkeit. Im Laufe der Jahre scheint er die richtige Distanz zwischen sich und seinen Motiven, aber auch zwischen seinem Medium und den Zuschauern zu finden.

Welche Aspekte seiner Arbeit interessieren dich?

Mehrere Aspekte seiner Arbeit interessieren mich besonders. Der erste betrifft die *Performativität*. Es scheint, dass der «performative» Aspekt des Theatertextes immer mehr mit Alan Clarks filmischem Fluss übereinstimmt. Er verleiht seinen Figuren immer mehr Mobilität in dem Maße, wie seine Kameraleute technisch an Mobilität gewinnen (Verringerung der Größe und des Gewichts der Ausrüstung, Steadycam...). Seine Figuren scheinen von einer zwingenden Notwendigkeit infiziert zu sein, sich mit oder ohne faktisches Ziel, drinnen oder draußen, zu bewegen. In dieser Hinsicht entfaltet er so etwas wie ein Denken in Bewegung, eine Dynamik, die mir grundlegend erscheint. Dies ermöglicht es, das, was er filmt, erheblich zu verdichten und komplexer zu machen.

Der zweite Aspekt ist das, was diese performative Dynamik ermöglicht und ihr zugrunde liegt; es handelt sich um die oben erwähnte *Einbettung* zwischen Individuen und Institution. Es ist das, was die Bewegung der Figuren produziert und induziert. Hier gibt es eine interessante Verdopplung zwischen den strukturierenden (und oft dysfunktionalen) Institutionen, die Clarke filmt, und der eigenen Institution, von der aus er filmt: dem öffentlichen Fernsehen.

Schließlich ist der Aspekt, der mich vielleicht am meisten berührt, die Kette der Ermächtigung, die er aufbaut. Sein Werk ist absolut nicht demonstrativ. Er versucht nie, etwas zu beweisen, sondern setzt im Gegenteil Dispositive ein, die es ermöglichen, Situationen in ihrer ganzen Komplexität zu betrachten, ohne eine Lösung aufzuzwingen. Er ist ein *Aktivator*. Er scheint durch eine seltsame Kette von Reaktionen, die vom Autor bis zum Zuschauer reicht, gleichzeitig seine Figuren, ihre Darsteller, die Operateure und den Zuschauer zu ermächtigen. Wahrscheinlich, weil es ihm gelingt, sich selbst von seinen Themen, aber auch von seinen Auftraggebern und Adressaten fernzuhalten, indem er in erster Linie seinen eigenen Blick befreit, auf den er nichts vorwegnimmt.

Welche Verbindung siehst du zwischen seiner und deiner Arbeit? Ich denke vor allem an die drei Begriffe, die du erwähnst: *Performativität, Einbettung und Ermächtigung*. Wie beziehst du sie in deine Arbeit ein und vielleicht besonders in das Projekt, das du für openspace entwickelst?

Vielleicht handelt es sich hierbei um eine Art, an die Dinge heranzugehen. Ich habe eher einen erweiterten Zugang zu Situationen mit einem besonderen Interesse an dem, was ambivalent ist. Dies führt zu einer gewissen Vorliebe für Unordnung

und Komplexität, deren Heterogenität ich versuche, spürbar zu machen. Dies geht einher mit einer gewissen Schwierigkeit, das, was ich arbeite, aber auch das, womit ich arbeite, festzulegen. Daher verwende ich oft Komponenten, die eine eigene Bewegung und Transformationsfähigkeit haben (Pyrotechnik oder hier Harz, Latex oder Wachs), wobei ich davon ausgehe, dass der/die Autor.in nur der Aktivator von bereits existierenden und sich frei entwickelnden Materialien und Ideen ist.



**Copyleft**  
2023, matériaux divers,  
dimensions variables

*Élisabeth Pône* (geboren 1979 in Frankreich, lebt und arbeitet in Lissabon, Portugal) ist eine transdisziplinäre Künstlerin. Nach einem Kunststudium in Frankreich teilt sich ihre Praxis zwischen Filmproduktion, Noise-Punk-Musik und Feuerwerk. Sie interessiert sich für die widersprüchlichen Auswirkungen der technologischen Entwicklung und die Geschwindigkeitseffekte der zeitgenössischen Welt. Ihre Arbeit wird von der sensiblen Wahrnehmung der Zeit und ziellosen Emanzipationsprozessen heimgesucht, die in unangemessenen Kontexten angewendet werden.

Seine Arbeiten wurden unter anderem 2022 im Centre d'Art L'onde (Vélizy-Villacoublay, Frankreich), 2021 im BBB (Toulouse, Frankreich) und in der Galeria Penseça (Porto, Portugal), 2020 in Quadrum, Galerias Municipais de Lisboa (Lissabon, Portugal) und 2019 im MRAC Sérignan (Sérignan, Frankreich) ausgestellt. (Sérignan, France) in 2019. Sie wird vertreten durch Michel Rein Paris/Brüssel.

# LISTE DES ŒUVRES

## **OS ESTIMADOS** *(Les estimés)*

2022

Vidéo,  
8'

## **COMO UMA LUVA** *(Comme un gant)*

2020

Vidéo N&B 4:3,  
10'18

## **INSERT**

2023

Matériaux divers, résine d'inclusion et  
accroches murales profilé acier,  
40 x 29 cm

## **COPYLEFT**

2023

Plâtre, latex, parafine,  
rivets et chaînes métal,  
50 x 23 cm environ

## **À L'OS**

2023

Impression numériques sur papier Translucent,  
encadrement céramique,  
46 x 23 cm

## **SALPICOS IN GIRUM**

2023

peinture murale in situ

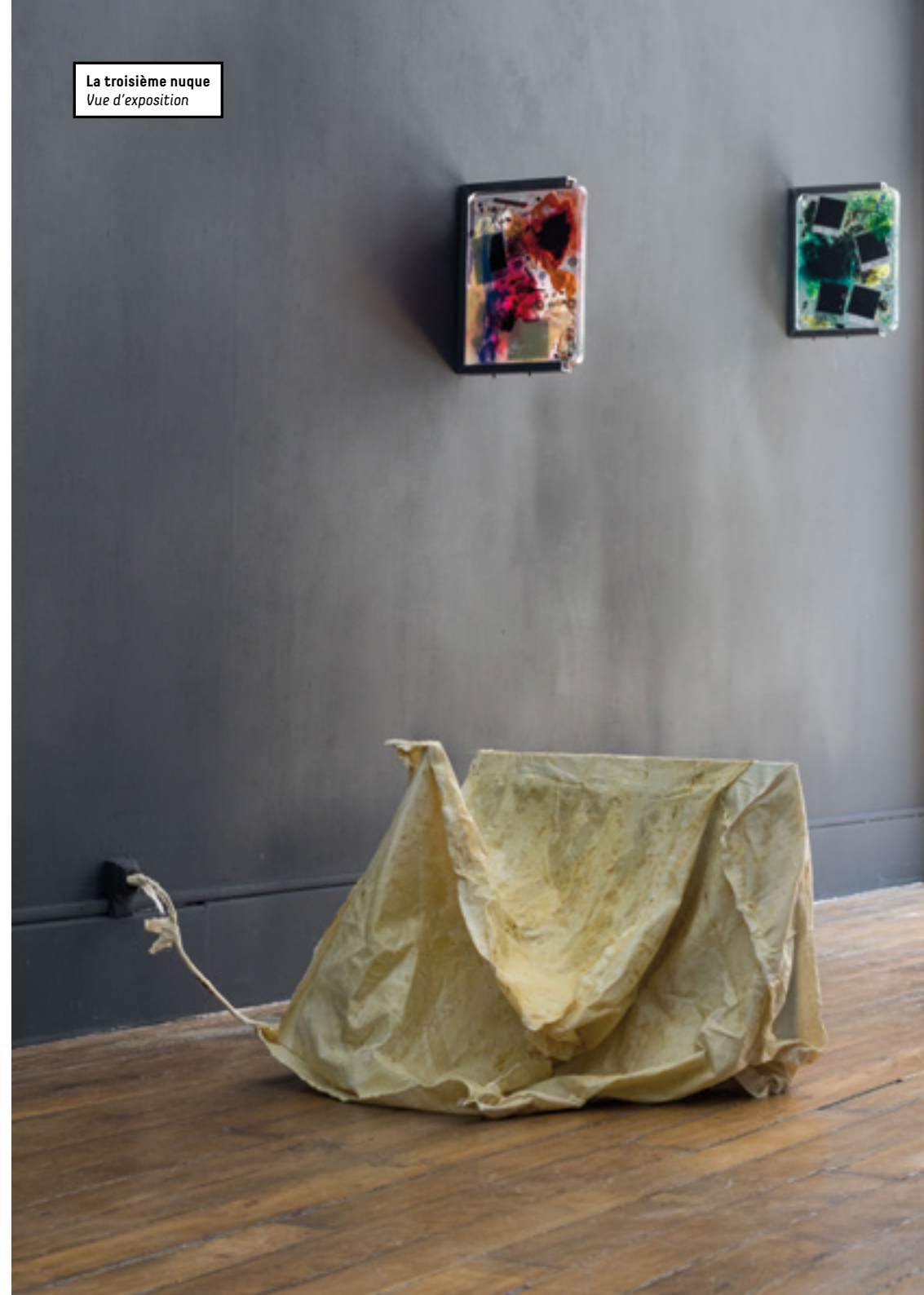
## **MOITIÉ MOIRÉ**

2023

Ampoules, matériaux divers

Toutes les œuvres présentées dans l'exposition sont disponibles à la vente. Pour plus d'informations vous pouvez nous contacter et nous vous mettrons en relation avec l'artiste.

La troisième nuque  
Vue d'exposition



**Élisa Pône** (née en 1979 en France, vit et travaille à Lisbonne, Portugal) est une artiste transdisciplinaire. Après des études artistiques en France, sa pratique se partage entre production de films, musique punk noise et feux d'artifice. Elle s'intéresse aux impacts contradictoires de l'évolution technologique et aux effets de vitesse du monde contemporain. Son travail est hanté par la perception sensible du temps et les processus d'émancipation sans but, appliqués dans des contextes inappropriés.

Son travail a notamment été présenté au Centre d'Art L'onde (Vélizy-Villacoublay, France) en 2022, au BBB (Toulouse, France) et à la Galeria Penseça (Porto, Portugal) en 2021, à Quadrum, Galerias Municipais de Lisbonne (Lisbonne, Portugal) en 2020 et au MRAC Sérignan (Sérignan, France) en 2019.

Elle est représentée par la galerie Michel Rein Paris/Bruxelles

—  
Juin 2023

#### Remerciements :

Nous remercions pour leur précieuse aide Mário Afonso, Blues Photography Studio, Droid-Id, Hélène Etre, David Ferreira, Julie Freichel, Patricia Guerreiro, Florence Grivot, Léo Guy Denarcy et le Centre d'Art de L'Onde, In Safe Hands, Institut Français Lisboa et IF-Monographie Paris, Félix Klajnerman, Martha Lecauchois, la MJC Lillebonne, Miguel Manso, Julien Mattana, Cédric Millote, Tobi Maier et les Galerias Municipais Lisboa, Estelle Nabeyrat, Paulo Prazeres, le Refuge de l'association União Zoófila, Rodrigo et Zita Pône Dias



La troisième nuque  
Vue d'exposition