

Complex: Clémentine Bruno nous fait regarder son exposition à Tonus comme un réseau de relations produisant le contexte de signification des œuvres. Alignées comme une suite de mots, une phrase écrite sur deux murs contigus, celles-ci composent ce que Clémentine Bruno appelle une « scène textuelle ». Enlevez un terme, intervertissez-en deux autres, ça dira autre chose. Chaque signe est un réservoir de sens, refoulés ou exprimés, obscurcis ou éclairés par les rapports qu'il entretient avec les autres.

Se demander comment le sens est conféré, c'est poser la question de l'autorité, de la manière dont celle-ci dicte ses circonstances à son environnement, dont elle le fait parler, voire dont elle parle à travers lui. *Educational* exprime un rapport d'élévation, dont le postulat est qu'un majeur s'impose à un mineur. L'exposition est ainsi allégorique des fonctionnements hiérarchiques de l'histoire de l'art: les peintures rendent explicite la qualité industrielle des pièces en aluminium qu'elles jouxtent — et, par réverbération, la noblesse de leur propre nature. Or, *Educational Complex* est aussi une allégorie des incursions qui ont détourné le sens (la signification, mais aussi la direction) de l'histoire de l'art — en faisant référence la manière dont l'art conceptuel des années 1960, de Donald Judd à l'arte povera, s'est approprié des éléments "mineurs". Reprenant verbatim, pour son exposition, le titre d'une œuvre réalisée en 1995 par Mike Kelley, Clémentine Bruno invoque le patronage d'une figure d'autorité (un artiste reconnu) tout en choisissant un praticien qui a bousculé les phénomènes de patronage.

Si les trois peintures sont présentées, par leurs titres, comme des peintures de paysage, la cohérence de sens se dissout. Contrairement à la virgule de *Landscape, brown star*, celle de *Landscape, green stain* insère un doute quant au sujet représenté. L'indétermination nous rend notre liberté d'interprétation. Elle insiste aussi sur la forme, minimaliste, de la représentation — tandis que *Soft landscape painting* insiste sur le médium et la nature artefactuelle de ce que nous regardons: non un paysage, mais une peinture de paysage.

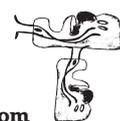
Clémentine Bruno travaille la peinture par l'application, laborieuse, de couches de gesso — impliquant des présences recouvertes, voilées, mais constitutives. *Soft landscape painting*, ayant été présentée précédemment sous un autre titre, opère comme un ready-made qui avait déjà eu une fonction dans le champ de l'art. *Total*, également, est faite à partir d'une pièce existante, encapsulée pour Tonus dans une boîte en plexiglass, analogue à une vitrine de verre de musée qui confère sa préciosité à l'objet et en valide le statut d'œuvre d'art ou d'objet d'histoire. C'est moins l'épaisseur littérale de leurs trois dimensions mesurables que l'incorporation de leurs contextes de production, de présentation, de circulation, qui fait de ces œuvres, peintures comprises, des sculptures plutôt que des images.

Ces objets ont donc eu des vies antérieures. Selon Pierre Le Loyer, un des premiers auteurs à s'intéresser à la question du spectre, ce dernier est la manifestation « d'une substance sans corps qui se présente sensiblement aux hommes contre l'ordre de nature »: quelque chose dont la nature est de n'être pas vu et mais dont le désir est de l'être, qui a donc besoin de s'incarner pour apparaître, de hanter des espaces, de posséder des objets. Clémentine Bruno parle de *City box* comme d'une excuse, d'un prétexte: l'œuvre présente est l'occasion pour une œuvre-fantôme (qui peut être une œuvre à venir) de se matérialiser.

Craig Owens soulignait que l'allégorie a le pouvoir de « sauver de l'oubli historique ce qui est menacé de disparaître » et c'est ainsi que fonctionne l'installation de Clémentine Bruno. En employant le gesso, un enduit dont la composition reste inchangée depuis le XIV^e siècle, ainsi que du bois provenant d'un fournisseur italien spécialisé dans les panneaux pour icônes religieuses, et en empruntant les sujets et compositions de la peinture d'histoire (comme les couleurs noire et verte pour performer le genre du paysage), Bruno introduit dans son œuvre des fragments intacts — matériels, esthétiques et thématiques — de l'histoire de l'art. Ce processus de prélèvement et d'intégration d'éléments « tels quels », ou de citation, font parler les fantômes, empêchant l'artiste de revendiquer une paternité (terme dont la dénotation de genre est significative) totale sur son travail. Ce procédé interroge, rétrospectivement, l'autorité même des Maîtres sur leur propre œuvre. De plus, la nature incomplète du fragment interdit aux fantômes d'avancer un propos clos, définitif.

Et ce ne sont pas seulement le long passé de l'histoire de l'art et sa pratique antérieure que Clémentine Bruno transfère dans ses pièces: y prend place également, par voisinage, le cadre de l'exposition, ici l'espace domestique de Tonus. Dans la "scène textuelle" des œuvres alignées, un radiateur s'insère, comme un signe de ponctuation: on ne croit pas une virgule aussi importante qu'un mot, et pourtant elle a sur eux un pouvoir d'influence, aussi discret soit-il. L'exposition est donc un montage, un collage ou un cadavre exquis: un ensemble disparate, fait d'entre-chocs, un réseau de significations provenant de registres divers, qui nous maintient dans un rapport « complexe », ambigu avec ce qui nous précède et ce qui nous entoure.

Estelle Marois



Complex: Clémentine Bruno makes us look at her exhibition at Tonus as a network of relationships producing the works' context of meaning. Lined up like a series of words, a sentence written on two adjoining walls, the works make up what Clémentine Bruno calls a 'textual scene'. Remove one term, swap two others, and it will say something else. Each sign is a reservoir of meanings, repressed or expressed, obscured or illuminated by the relationships it has with the others.

To ask how meaning is conferred is to raise the question of authority, the way in which it dictates its circumstances to its environment, the way in which it makes it speak, and even the way in which it speaks through it. *Educational* expresses a relationship of elevation, the premise of which is that something major imposes itself on something minor. The exhibition is thus allegorical of the hierarchical workings of art history: the paintings make explicit the industrial quality of the aluminium pieces they stand next to — and, by reverberation, the nobility of their own nature. But *Educational Complex* is also an allegory for the incursions that have hijacked the meaning (and direction) of art history — referring to the way in which 1960s conceptual art, from Donald Judd to arte povera, appropriated 'minor' elements. Using the title of a 1995 work by Mike Kelley as the verbatim reference for her exhibition, Clémentine Bruno invokes the patronage of an authority figure (a recognised artist) while choosing a practitioner who has overturned the phenomena of patronage.

If, through the titles, the three paintings are presented as landscape paintings, the coherence of meaning dissolves. Unlike that in *Landscape, brown star*, the comma in *Landscape, green stain* insinuates doubt as to the subject represented. The indeterminacy gives us back our freedom of interpretation. It also insists on the minimalist form of the representation — whereas *Soft landscape painting* insists on the medium and the artefactual nature of what we are looking at: not a landscape, but a landscape painting.

Clémentine Bruno works with paint through the laborious application of layers of gesso — implying covered, veiled but constitutive presences. *Soft landscape painting*, previously presented under a different title, operates like a ready-made that had already had a function in the field of art. *Total*, too, is made from an existing piece, encapsulated for Tonus in a Plexiglas box, similar to a museum glass case, which gives the object its preciousness and validates its status as a work of art or an object of history. It's not so much the literal thickness of their three measurable dimensions than the incorporation of their contexts of production, presentation and circulation that makes these works, including paintings, sculptures rather than images.

These objects have therefore had previous lives. According to Pierre Le Loyer, one of the first authors to take an interest in the spectre, the latter is the manifestation of 'a bodiless substance that presents itself to men against the order of nature': something whose nature is not to be seen but whose desire is to be seen, which therefore needs to be embodied in order to appear, to haunt spaces, to possess objects. Clémentine Bruno speaks of *City box* as an excuse, a pretext: the present work is an opportunity for a ghostly work (which may be a work to come) to materialise.

Craig Owens pointed out that allegory has the power to 'save from historical oblivion that which is in danger of disappearing', and this is how Clémentine Bruno's installation works. By using gesso, a plaster whose composition has remained unchanged since the 14th century, and wood from an Italian supplier specialising in panels for religious icons, and by borrowing the subjects and compositions of history painting (such as the use of black and green colours to perform the landscape genre), Bruno introduces intact fragments — material, aesthetic and thematic — of art history into her work. This process of taking and integrating elements 'as they are', or of quoting, makes ghosts speak, preventing the artist from claiming total authorship over her work. In retrospect, this process calls into question the very authority of the Masters over their own production. What's more, the incomplete nature of the fragment prevents the ghosts from putting forward a closed, definitive statement.

And it's not just the long history of art history and its previous practice that Clémentine Bruno transfers to her pieces: the framework of the exhibition, in this case the domestic space of Tonus, also takes its place. A radiator is inserted into the 'textual scene' of the lined up works, like a punctuation mark: you wouldn't think a comma was as important as a word, and yet it has a power of influence over them, however discreet. The exhibition is therefore a montage, a collage or an exquisite cadaver: a disparate whole, made up of clashes, a network of meanings from different registers, keeping us in a 'complex', ambiguous relationship with what comes before us and what surrounds us.

Estelle Marois

