



←
frac
île-de-france
le plateau
paris
↙

A study in Scarlet

**Commissaire
de l'exposition :
Gallien Déjean**

Avec
Beau Geste Press
Lynda Benglis
Kévin Blinderman :
masternantes
Pauline Boudry /
Renate Lorenz
Jean-Louis Brau &
Claude Palmer
Monte Cazazza
Chris & Cosey
COUM Transmissions
Vaginal Davis
Brice Dellsperger
Casey Jane Ellison
Harun Farocki
Karen Finley
Brion Gysin
Hendrik Hegray
Her Noise Archive
Robert Morris
Ebecho Muslimova
Meret Oppenheim
Pedro, Muriel & Esther
Lili Reynaud-Dewar
Christophe de Rohan
Chabot
Louise Sartor
Throbbing Gristle
Cosey Fanni Tutti
Amalia Ulman
et la participation
des Vagues.

En raison de la nature de
certaines images, pouvant
heurter la sensibilité
des visiteurs, l'exposition
est interdite aux mineurs
(– 18 ans).

Cosey Fanni Tutti (née en 1951 à Kingston-upon-Hull en Angleterre) est connue pour avoir été membre, à partir de la fin des années 1970, du groupe Throbbing Gristle qui a eu une importance considérable sur la scène expérimentale. Conjointement à ses activités musicales, elle développa une pratique artistique singulière caractérisée par son activité au sein de l'industrie pornographique. Prenant l'œuvre de Cosey Fanni Tutti comme axe de réflexion, *A Study in Scarlet* est une exposition collective dans laquelle se déploie une série de formes, de gestes et d'attitudes visant le dépassement ou la transgression des structures normatives d'identités et de genres. Au cours de l'année 1976, l'Institut of Contemporary Art (ICA) de Londres programme une exposition intitulée *Prostitution*. À l'origine du projet, COUM Transmissions est un collectif, fondé en 1969, qui se consacre à la performance et au *mail art* en puisant ses influences dans Dada, la poésie Beat, l'actionnisme viennois, la contre-culture ou encore l'occultisme. À l'occasion de l'exposition, Chris Carter, Cosey Fanni Tutti, Genesis P-Orridge et Peter « Sleazy » Christopherson, officialisent la transformation de COUM en une nouvelle entité musicale du nom de Throbbing Gristle. Cette formation deviendra en quelques années un groupe culte, pionnier de la musique électronique industrielle. À l'époque, ce n'est pas tant la performance bruitiste du groupe le soir du vernissage que le contenu sulfureux de l'exposition qui choqua l'opinion publique. Une série de revues pornographiques contenant des photos de Cosey Fanni Tutti étaient encadrées comme des œuvres d'art et présentées dans une salle de l'ICA que l'on pouvait visiter sur demande. Ne durant que quelques jours, l'exposition suffira pourtant à créer une véritable déflagration médiatique, relayée par les tabloïds, qui se propagera du monde de l'art jusqu'au Parlement, attisant le débat politique autour des questions de défense de l'ordre moral et de contrôle des dépenses publiques dans le domaine artistique. L'œuvre de Cosey Fanni Tutti, qu'il s'agisse du corpus de revues pornographiques ou de ses performances, se fonde sur une praxis émancipatrice qui transgresse les structures qui l'encadrent. Lorsqu'elle travaille dans l'industrie pornographique en tant que modèle et actrice durant plusieurs années, sa stratégie d'autoreprésentation devient paradoxale, car elle réussit simultanément à se libérer d'une identité figée tout en incarnant l'un après l'autre les stéréotypes féminins (la secrétaire, la femme de ménage, l'étudiante ingénue...) véhiculés par la pornographie hétéronormée. Par cette exhibition démultipliée d'elle-même (poses, vêtements, rôles), Cosey Fanni Tutti va à l'encontre d'une conception essentialiste de la féminité. Par la même occasion, elle dévoile les archétypes et la normativité des fantasmes patriarcaux produits par l'industrie capitaliste et, comme un miroir, retourne le regard désirant contre lui-même. Ni rétrospective ni historique, ni même monographique, l'exposition se pense comme une nébuleuse qui se déploie à partir de la pratique de Cosey Fanni Tutti pour rayonner à la fois du côté de ses influences (Beat Generation, Fluxus), de ses compagnons de route (COUM Transmissions, Monte Cazazza) et de ses

contemporains (Karen Finley), tout en reliant un certain nombre de problématiques ou de stratégies à travers des pratiques récentes : l'infiltration d'une institution ou d'une industrie (qu'elle soit artistique, pornographique ou musicale), l'absorption d'un corps dans une chaîne de production, le renversement d'une norme par son exacerbation ou sa redondance, l'autoreprésentation et l'autodéfinition de sa propre identité, le féminisme « pro-sexe », la visibilité des femmes sur les scènes musicales radicales, etc. L'exposition n'est pas thématique – il ne s'agit pas d'un projet sur la pornographie. Au contraire, *A Study in Scarlet* a pour objectif de construire sans exhaustivité une réflexion avec des pratiques et des gestes, historiques ou contemporains, qu'il faut envisager selon les similitudes et les spécificités liées à leurs contextes d'émergence. Outils d'émancipation et de réagencement des identités, ces stratégies se déploient au cœur des réseaux de distribution, de consommation et de communication de la culture pour mieux les subvertir. Dans *A Study in Scarlet*, ces questions convergent également dans l'observation de la relation entre l'artiste et son modèle – motif récurrent qu'un certain nombre de participants tentent, dans l'exposition, de déconstruire et d'inverser, à l'instar de Vaginal Davis et Christophe de Rohan Chabot. Dans l'histoire de l'art, la construction du regard se fonde sur des rapports de genre et de domination (homme/femme, artiste/modèle, habillé/dénudée, hors-champ/exhibée). Lorsqu'elle intègre le monde de la pornographie, Cosey Fanni Tutti rejoue ces schémas séculaires. En s'infiltrant hors du champ de l'art, elle accepte de porter atteinte à l'intégrité même de son statut d'artiste, puisqu'il lui faut abandonner, en tant que modèle, une partie de l'autorité créatrice au profit des opérateurs de l'industrie qui véhiculent son image – à commencer par les photographes chargés de la mettre en scène. En attaquant les prérogatives traditionnelles de sa position d'artiste, elle renouvelle les stratégies anti-hiérarchiques développées par les avant-gardes historiques qu'elle confronte aux circuits de production et de diffusion médiatiques du système capitaliste post-industriel.

Gallien Déjean (né en 1978, vit et travaille à Paris) est critique d'art et commissaire indépendant. Il enseigne l'histoire de l'art et la théorie à l'École cantonale d'art de Lausanne (ECAL) en Suisse et à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy (ENSAPC) en France. Il est membre de Treize, structure de production, d'exposition et d'édition. Il a récemment conçu la première rétrospective consacrée au collectif artistique anglais BANK (*Self Portrait - BANK's Archives & Relics - 1991-2003* à Treize en 2012 et chez Elaine MGK, à Bâle, en 2013). De 2013 à 2015, il a été commissaire d'expositions au Palais de Tokyo. En 2013, il a coréalisé l'exposition collective intitulée *Le Club des sous l'eau*, à partir des activités de réalisateur de films de Jean Painlevé. Il a publié plusieurs livres en tant qu'auteur et éditeur. En 2016, il a coordonné la publication du catalogue de UNdocumenta, un festival de films organisé à l'Asia Culture Center-Theater à Gwangju (Corée). Il prépare actuellement un catalogue sur BANK qui sera édité par Primary Information, NY (*The Bank Fax-Bak Service*).

curator:
Gallien Déjean

Cosey Fanni Tutti (b. 1951 in Kingston-upon-Hull, England) is well known as a member of the English group Throbbing Gristle, which had a significant impact on the late 1970s’ experimental music scene. Besides her musical activities, Cosey developed a unique body of work defined by her actions within the pornographic industry. The collective exhibition *A Study in Scarlet* takes her work as its point of departure to present a series of forms, gestures and attitudes through which other artists and performers exceed normative structures of identity and gender.

In 1976, the Institute of Contemporary Art (ICA) in London presented *Prostitution*, an exhibition initiated by the performance and mail art collective COUM Transmissions. Founded in 1969, COUM was markedly influenced by Dada, Beat poetry, Viennese Actionism, counterculture and occultism. Prior to the ICA exhibition, Chris Carter, Cosey Fanni Tutti, Genesis P-Orridge and Peter ‘Sleazy’ Christopherson, formed a new musical entity called Throbbing Gristle, which attained cult status as the originators of industrial electronic music. At the ICA, it was not so much the band’s brutalist performance on the opening night that shocked the public than the licentious content of the exhibition. A series of pornographic magazines with pictures of Cosey Fanni Tutti, framed as works of art, was presented in a restricted space that could be entered upon request. Although it lasted only a few days, the exhibition sparked public anger which, kindled by the tabloids, spread from the art world to Parliament and prompted a political debate on moral order and public expenditure in art.

The work of Cosey Fanni Tutti – both her corpus of pornographic magazines and her performances – is based on an emancipatory practice that transgresses institutional or social structures. When the artist worked in the porn industry as a model and actress for several years, she adopted a paradoxical self-representation strategy, as she freed herself from a fixed identity, by incarnating the various female stereotypes (secretary, maid, ingenue . . .) circulated by an essentially heteronormed industry. By exhibiting herself as multiple personae (through her poses, clothes and roles), Cosey Fanni Tutti questions the public’s essentialist conception of femininity. At the same time, she reveals the archetypes and normativity of the patriarchal fantasies generated by the capitalist industry and, like a mirror, turns the desiring gaze back onto itself.

Neither a retrospective nor a historical or monographic survey, *A Study in Scarlet* was conceived as a nebula of works revolving around Cosey Fanni Tutti’s artistic legacy, looking at its influences (Beat Generation, Fluxus), companions (COUM Transmissions, Monte Cazazza) and contemporaries (Karen Finley), while crossing various

issues or strategies also used in more recent practices: infiltrating an institution or industry (artistic, pornographic, musical), integrating the body into a production line, overturning a norm by exacerbating it or making it redundant, self-representing and self-defining one’s own identity, ‘pro-sex’ feminism, the visibility of women on radical music scenes, etc. *A Study in Scarlet* is not a thematic exhibition – it is not a project *on* pornography. Without aiming to be exhaustive, it rather seeks to construct a reflection *through* practices and gestures, both historical and contemporary, that must be seen in light of the similarities and specificities of the contexts in which they emerged. As tools for emancipation and a rearranging of identities, these strategies operate at the very heart of the channels of cultural distribution, consumption and communication the better to subvert them. *A Study in Scarlet* furthermore examines the relationships between the artist and the model – a recurring motif that several participants in the exhibition, such as Vaginal Davis and Christophe de Rohan Chabot, aim to deconstruct or invert. In art, the construction of the gaze is historically based on relationships of gender and domination (man/woman, artist/model, dressed/naked, hidden/exposed). Working in the porn business, Cosey Fanni Tutti consciously re-enacted these age-old patterns. By infiltrating a realm that lies beyond the traditional reaches of art, she deliberately imperilled her status as an artist. Indeed, as a model, she had to partly relinquish creative authority to the industry operators who circulated her image, starting with the photographers in charge of staging it. By attacking the traditional prerogatives of the artist, Cosey Fanni Tutti renewed the anti-hierarchical strategies developed by the historical avant-gardes, applying them to the networks of media production and distribution of the post-industrial capitalist system.

Gallien Déjean (born in 1978, lives and works in Paris) is an art critic and curator. He teaches art history and theory at the École cantonale d’art de Lausanne (ECAL) in Switzerland and at the École nationale supérieure d’arts de Paris-Cergy (ENSAPC) in France. He is a member of Treize, an organization of production, exhibition, and publication. He recently organized the first retrospective about the English art collective BANK (*Self Portrait - BANK’s Archives & Relics - 1991-2003* at Treize in 2012 and at Elaine MGK, Basel in 2013). Between 2013 and 2015, he works at le Palais de Tokyo as curator. In 2013, he co-organized the collective exhibition titled *Le Club des sous l’eau*, based on filmmaker Jean Painlevé’s activities. As writer and editor, he published several books. In 2016, he coordinated the edition of the catalogue of UNdocumenta, a film festival organized at the Asia Culture Center-Theater in Gwangju (Corea). He is preparing a catalogue about BANK which will be published by Primary Information, NY (*The Bank Fax-Bak Service*).

As some works may contain images that may offend the sensibilities of visitors, the entrance of the exhibition is not allowed to minors under 18 years old.

Cosey Fanni Tutti,
Art Sex Music,
Faber & Faber,
Londres,
2017, p. 81 – 82

On m’a souvent demandé ce que signifiait COUM– de l’expliquer. La définition de COUM était intentionnellement évasive. C’est ce qui nous permettait une liberté d’expression et d’interprétation totale (y compris pour le « public »), une valeur clé de COUM qui créait un espace de débat et parfois attirait de nouveaux membres. COUM n’était pas simplement un « groupe », plutôt un mouvement, une famille, un collectif composé de personnes diverses issues de tous horizons, où chacune explorait et exprimait ses fantasmes, ses obsessions, avec l’objectif d’atteindre une conscience de soi créative et une confiance en soi en tant qu’artiste, en faisant fi des compétences et critères conventionnels qui définissent les « artistes », et en s’y opposant. Avec COUM, il s’agissait de donner libre court aux idées, de ne pas se laisser limiter par les règles ou le doute – ce qui a donné lieu à quelques tensions puisque l’on défiait et brisait les règles établies, les conventions culturelles et sociales. Dans le collectif, chacun était soutenu, les idées se croisaient et se nourrissaient, elles étaient réalisées, écrites, représentées en public ou en privé, via le moyen ou la situation la plus appropriée ou disponible dans la l’ve often been asked what COUM meant – to explain it. The definition of COUM was intentionally elusive. That allowed for total freedom of expression and interpretation (including by the ‘audience’), which was a core value of COUM and created a forum for debate and sometimes brought new members. COUM was not just a ‘group’ but also more a movement, a collective family of diverse people from all walks of life, each of us exploring and living out our fantasies or obsessions with the aim of achieving creative and self-awareness, and confidence as artists regardless of, and in opposition to, the conventional skill sets and criteria by which ‘artists’ are defined. COUM was about giving free rein to ideas, about not being limited by rules or self-doubt – which lead some confrontational situations as we challenged and broke established rules and cultural and social conventions. As a collective, each person was supported, ideas cross-pollinated and performed, written, played out in public

foulée. Grâce à l’élan et la force de toutes ces énergies combinées, COUM ressemblait à une entité de création auto-suffisante et en perpétuelle évolution. COUM était un concept égalitaire ; personne ne pouvait le revendiquer à titre individuel, pas plus que les travaux créés collectivement. C’était la théorie et l’objectif. Nous avons dressé une liste intitulée ‘1001 Ways to COUM’ (un clin d’œil, notamment, à l’idée bouddhiste des millions de façons de nommer Dieu). Il s’agissait de slogans d’une seule ligne faisant référence, avec sérieux ou avec humour, à des événements sociaux, culturels ou personnels, ainsi que de définitions contradictoires de COUM, comme par exemple : ‘Everything about COUM is true’ (« Tout ce que vous savez sur COUM est vrai. ») et à l’inverse : ‘Everything about COUM is false’ (« Tout ce que vous savez sur COUM est faux. »). Cette stratégie nous laissait le champ libre. Les actions COUM généraient des réactions, que l’on intégrait à nos actions suivantes, générant ainsi un flux constant de matériau brut. La nature intouchable de COUM représentait le stratagème parfait pour détourner toutes critiques, reproches ou responsabilités – comme pour se permettre d’accepter, au passage, des éloges imprévus. or private, using whatever medium or situation was the most suitable or available at the time. The drive and force of the combined energies of everyone made COUM seem like a constantly evolving, self-perpetuating creative entity. As such, COUM was an egalitarian concept; no one person could lay claim to it or the works collectively created. That was the theory and the aim. We compiled a list of ‘1001 Ways to COUM’ (a reference in part to the Buddhist idea of ‘one million and one names of God’), one-line slogans that included serious or joke references to social, cultural or personal events, and contradictory definitions of COUM, like ‘Everything About COUM is True’ and, conversely, ‘Everything about COUM is False’. That strategy left things wide open. COUM actions caused reactions that we assimilated into further actions, generating a stream of source material. The intangibility of COUM was a perfect ploy with which to deflect criticism, blame or responsibility – and accept any inadvertent praise along the way.

Cosey Fanni Tutti,
Art Sex Music,
Faber & Faber,
Londres,
2017, p. 171 – 172

Dans les années 1970, la pornographie était un petit milieu tenu par un cercle restreint de personnes, parmi lesquelles de sombres opportunistes. Il m'est arrivé à plusieurs reprises de choisir les mauvaises personnes avant de comprendre avec qui il était plus sûr de travailler. Les films étaient généralement tournés par des professionnels : des cadreur, des techniciens, des producteurs de télé et de cinéma, des acteurs, des maquilleurs et (rarement) une costumière. Les principaux protagonistes travaillaient tous avec un petit groupe de personnes de confiance, fiables et compétentes qui faisaient du hardcore. J'ai été intégrée à ce groupe. On prenait soin les uns des autres. On connaissait nos limites et on n'hésitait pas à le faire savoir quand quelque chose nous mettait mal à l'aise – par exemple, quand une fille préférait être la meneuse dans un plan lesbien. J'ai relevé le défi de nouvelles expériences. J'en ai aimé certaines, d'autres moins que j'ai décidé de ne pas répéter. Les modèles avec qui je travaillais ignoraient pourquoi je faisais du mannequinat et du porno. Elles le faisaient pour diverses raisons – pour l'argent, par nécessité ou simplement par choix plutôt que de faire un métier moins bien payé. Certaines étaient entrées dans le milieu par le biais d'amis, d'autres l'avaient choisi juste pour le sexe. C'était difficile de travailler avec celles qui ne le faisaient qu'une fois ou deux et qui étaient inhibées par la timidité et la nervosité ; il fallait faire preuve d'une grande Pornography in the 1970s was a closed shop run by a small circle of people, including some dodgy chancers. I made the mistake of choosing the wrong people a couple of time before I figured out who were the safer ones to work for. By and large, the films were made using professional cameramen, lighting technicians, TV and film producers and actors, make-up artists and (rarely) a wardrobe lady. The main players all worked with a small group of trusted and reliable capable people who did hard-core work. I became part of that group. We looked after one another. We knew our boundaries and would modify requests if they involved anything that made someone uncomfortable – something as simple as one girl preferring to take the lead in a lesbian shoot. I took on the challenge of new experiences. Some I found I liked, others I didn't and I chose not to repeat them. The models I worked with didn't know the reason behind my doing modelling and porn. They did it for various reasons – some for the money, whether through necessity or in preference to lesser-paid straight jobs, some stumbled into it through friends, and some just for sex. Those who only did it once or twice and were inhibited by shyness or nerves were difficult to work with and needed carefully handling. Working with familiar faces made life much easier. We knew our job, were efficient and had some fun. A lot of the soft-core films also had a hard-core version for the export

délicatesse avec elles. Travailler avec des gens qu'on connaissait facilitait vraiment la tâche. On connaissait le métier, on était efficace et on s'amusait. Beaucoup des films softcore avaient aussi une version hardcore pour le marché international. J'ai fait les deux et je faisais la doublure corps d'une actrice qui ne voulait pas être nue à l'écran. Renoncer au contrôle de mon image et de mon identité était une partie importante du projet et ça m'a autant intriguée que l'expérience du procédé de co-crédation de ces images. Que ce soit « Tessa from Sunderland », « Slippery Milly from Piccadilly », « Geraldine », « Susie » ou « Cosey », j'étais comme les autres filles : du matériel de fantasme sexuel pour la masturbation. [...] Je n'étais pas une « victime » de l'exploitation. J'exploitais l'industrie du sexe à mes propres fins. Je la détournais et je l'utilisais pour créer ma propre forme d'art. C'était mon choix. Je voulais connaître l'industrie du sexe de l'intérieur, pouvoir en parler en connaissance de cause. Je cherchais une pureté dans mon travail pour repousser les attentes et mes propres inhibitions, et comprendre toutes les nuances complexes et les difficultés que ça imposait aux acteurs de ce business, y compris le marché visé. Je transgressais les règles – y compris les règles féministes. Je vis ma vie en tant que « personne », je considère que toutes les options nous sont ouvertes, à moi comme à n'importe qui d'autre. Je refuse d'être définie par mon genre ou réduite à celui-ci. market. I did both and body-doubled for actress who didn't want to be naked on camera. Relinquishing control of my image and identity was an important part of the project, and that intrigued me as much as the experience of the process of co-creating those images. Whether I was 'Tessa from Sunderland', 'Slippery Milly from Piccadilly', 'Geraldine', 'Susie' or 'Cosey', I was just like the other girls, sexual fantasy material for masturbation. [...] I was no 'victim' of exploitation. I was exploiting the sex industry for my own purposes, to subvert and use it to create my own art. It was my choice. I wanted to get to know the sex industry from within, to speak from first-hand experience. I wanted a purity in my work, to push against existing expectations and my own inhibitions, and to understand all the complex nuances and trials it imposed on everyone in that business, including the target market. I was transgressing rules – feminist ones included. I live my life as a 'person', seeing all options as being equally open to me and everyone else. I refuse to be defined or confined by my gender



Coum Transmissions 'Rectum as Inner Space',
Architectural Association, London 1976

1 – Chris & Cosey
October (Love Song),
1983
Clip vidéo

2 – Chris & Cosey
Synaesthesia,
1991
Clip vidéo

3 – Amalia Ulman
Série de
photographies,
2016



Amalia Ulman, née en Argentine en 1989, vit et travaille à Los Angeles. Sa pratique s'appuie sur la performance, l'installation, la vidéo et le net-art. En 2014, elle se fait connaître avec la série « Excellences & Perfections ». Au cours de cette performance d'une durée de quatre mois, l'artiste incarne le personnage exhibitionniste d'une *instagirl* urbaine et solitaire, dévoilant le quotidien et l'intimité de son avatar en postant régulièrement des *selfies* sur son compte Instagram. Dans sa LA-based artist Amalia Ulman (b. 1989, Argentina) focuses her practice on performance, installation, video and net art. She first attracted public attention with her 2014 series *Excellences & Perfections*, a four-month performance in which she embodies a solitary, urban, exhibitionistic "Instagram Girl" who discloses the intimate details of her daily life by posting regular selfies to her Instagram account. In her new series, *Privilege*, Ulman takes on

4 – *Evening News*,
fac-similé de placard
1976



En 1976, COUM Transmissions organise à l'ICA une exposition intitulée *Prostitution*. Conçue à la fois comme une rétrospective des activités performatives du collectif depuis le milieu des années 1970 et comme la révélation des activités d'une de ses membres (Cosey Fanni Tutti) au sein de l'industrie pornographique, In 1976, the radical art collective COUM Transmissions held a show called *Prostitution* at the ICA (Institute of Contemporary Art) in London. Designed as a retrospective of the collective's performance activities since the mid-1970s—and as a public revelation of the activities in the porn industry of one of its

l'exposition *Prostitution* sera considérée comme une attaque simultanée contre le système de l'art et contre la société anglaise. Les tabloïds de l'époque ne s'y tromperont pas – à l'instar de ce placard du *Evening News* – et participeront à l'amplification du scandale jusque sur les bancs du Parlement. members, Cosey Fanni Tutti—*Prostitution* was seen as a simultaneous attack on the art world and British society. The tabloids of the day, represented by this advert from the *Evening News*, were quick to amplify the scandal, which was taken up by Parliament.

5 – Ebecho Muslimova
FATEBE BLACK CURTAIN,
2015;
FATEBE SLIDES,
2016 ;
FATEBE ITCHY BUTT,
2017 ;
FATEBE BANKER DESK,
2016



Entre l'avatar et le comics, Fatebe est l'alter ego impudique d'Ebecho Muslimova (née en 1984 au Dagestan, vit à New York). Au fil de ses dessins, l'artiste décline les situations scabreuses auxquelles son personnage, en prise avec les Fatebe, part avatar and part cartoon character, is the shameless alter ego of New York-based artist Ebecho Muslimova (b. 1984, Dagestan, lives and works in New York). From one drawing to the next, she illustrates the various scabrous situations in which her character finds herself in

objets du quotidien, se trouve confronté. Chaque scène est une immobilisation offerte, une attente contrainte. Prisonnière de son environnement ou de sa curiosité, Fatebe incarne un BDSM burlesque et involontaire. her dealings with everyday objects. In each scene, she is immobilized like an offering, forced to wait. A prisoner of her environment or her own curiosity, Fatebe embodies a burlesque and involuntary form of BDSM.

6 – Cosey Fanni Tutti
Feeling Cosey,
1976, *Fiesta*, Uol. 10,
n° 7, 1976
Magazine action



Alors qu'elle participe activement au collectif COUM Transmissions, Cosey Fanni Tutti travaille au milieu des années 1970 dans l'industrie pornographique comme modèle, actrice et strip-teaseuse. En quittant son milieu familial, ce statut lui offre In the mid-1970s, in addition to being an active member of the COUM Transmissions collective, Cosey Fanni Tutti worked in the porn industry as a model, actress and stripper—a status that gave her independence after she'd left home. It

l'indépendance tout en lui permettant de financer les activités de COUM et de développer un travail d'infiltration qui s'incarne dans la série de ses « *Magazine actions* » (terme définissant l'ensemble du corpus des revues au sein desquelles elle a posées). also helped her finance COUM's activities and infiltrate the porn industry to produce her *Magazine action* series (the generic title for the photos she posed for in porn magazines).

7 – Cosey Fanni Tutti
Confessions of a Sexy Shop Assistant, 2003
Un magazine, le script des *Confessions* et une photographie signée

Depuis la présentation de ses « Magazine actions » à l'ICA en 1976, jusqu'à la publication en 2016 de son autobiographie *Art Sex Music*, en passant par l'édition sur cassette audio de son projet solo musical intitulé « Time to Tell » en 1982, l'énonciation est une stratégie récurrente chez Cosey Fanni Tutti. Selon le philosophe anglais J. L. Austin (1911-1960), la dimension performative du langage advient lorsqu'on donne une existence aux choses en les nommant. Chez Cosey Fanni Tutti, la parole surgit de manière significative à différentes étapes de sa carrière comme une affirmation Revelation is a leitmotif in the work of Cosey Fanni Tutti, from the presentation of her *Magazine actions* at the ICA in 1976 to the audio cassette release of her solo music project, *Time to Tell*, in 1982 and the publication of her autobiography, *Art Sex Music*, in 2016. According to English philosopher J. L. Austin (1911-1960), the performative dimension of language reveals itself when the naming of things gives them existence. Instances of verbalization occur at significant moments in Cosey Fanni Tutti's artistic career, like emancipatory retrospective utterances, the performative nature

émancipatrice qui favorise la réappropriation de soi au sein des structures patriarcales et capitalistes. De même, dans *Confessions of a Sexy Shop Assistant*, Cosey Fanni Tutti revient, trente ans après, sur les commentaires de son journal intime datant de l'année 1975 pour resituer sa fonction et son statut au sein des rapports d'interdépendances et de domination de l'industrie pornographique. Évoquant les enjeux de l'infiltration de ce milieu, Cosey Fanni Tutti affirme la nécessité de rester « *one of the girls* » (« une des filles ») en évitant la position de supériorité de l'artiste. of which fosters the reclaiming of the self within patriarchal, capitalist structures. In *Confessions of a Sexy Shop Assistant*, Cosey Fanni Tutti returns some 30 years later to entries she made in her personal 1975 diary, reviewing her role and status with regard to relationships of interdependence and domination within the porn industry. Discussing the issues involved in her infiltration of the porn world, she explains the importance of being "one of the girls" rather than taking the superior viewpoint of the artist.

9 – CTI, Mary,
1983
Clip vidéo (voir n°2)

10 – Robert Morris
Artforum, Uol.13
n° 1, Septembre 1974
Reproduction de l’affiche
de l’exposition *Labyrinths-
Uoice-Blind Time*
à la galerie
Castelli-Sonnabend,
1974

11 – Lynda Benglis
Artforum, Uol.13, n° 3,
Novembre 1974
Untitled advertisement,
1974



En 1974, l’artiste américaine Lynda Benglis fait scandale en publiant dans la revue *Artforum* une photo d’elle, nue, tenant un godemiché entre les cuisses. Prévue pour illustrer un article concernant son travail, l’image est d’abord refusée par la rédaction. Lynda Benglis décide alors d’acheter une double page de publicité dans le magazine pour y publier cette même photo. La posture de la pin-up dotée d’un pénis en caoutchouc comme témoignage offensif de son libre-arbitre est une réponse audacieuse de Linda Benglis à un poster que Robert Morris avait publié quelques In 1974, American artist Lynda Benglis sparked a scandal with the publication in *Artforum* magazine of a nude photo of herself holding a huge dildo between her legs. The picture, originally intended to illustrate an article about her work, was rejected by the editors, prompting Benglis to buy a double-page advertising spread in the magazine in order to have this photo published. Presenting this pin-up with rubber penis as an offensive expression of her free will, Lynda Benglis’s ad was actually a bold response to a poster

mois plus tôt pour annoncer son exposition personnelle à la galerie Castelli-Sonnabend. La photo de Robert Morris, réalisée pour l’occasion par la critique d’art Rosalind Krauss, représentait l’artiste minimal dans une posture homoérotique viriliste... Cette même Rosalind Krauss qui, en tant que rédactrice d’*Artforum*, s’offusquera publiquement quelques mois plus tard de la vulgarité de la photo de Lynda Benglis, avant qu’elle ne devienne une œuvre emblématique, source de polarisation au sein du monde de l’art et de la pensée féministe. published by Robert Morris a few months previously to promote his solo show at the Castelli-Sonnabend Gallery. Photographed for the occasion by art critic Rosalind Krauss, the minimalist artist strikes a hyper-masculine, homoerotic pose... yet a few months later, the same Rosalind Krauss, as editor of *Artforum*, publicly expressed her outrage at the vulgarity of the Benglis ad—which would later become an emblematic work that polarized the worlds of art and feminism.

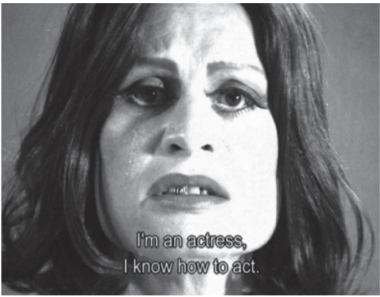
12 – Louise Sartor
Série de gouaches,
2017
Buglosse,
Cerisiers,
Rose,
Oreilles,
Freckless,
2018



Dans les petits tableaux de Louise Sartor (née en 1988, vit et travaille à Paris), les adolescentes n’ont jamais de visage comme si le miroir de l’âme s’incarnait moins dans le portrait que dans les accessoires dont elles étaient munies : iPhone, bracelets, sac à main, paires de baskets, etc. En n’existant qu’au travers des objets qui les définissent, None of the girls in these small paintings by Paris-based artist Louise Sartor (b. 1988) have faces; it’s as if their souls are reflected in their accessories (iPhones, bracelets, handbags, trainers, etc.) rather than their faces. This dependence on the objects that define them makes Louise Sartor’s girls seem rather lost, wandering in search of an identity in a

les filles de Louise Sartor semblent un peu perdues. À la fois une et multiples, elles possèdent la même dimension archétypale que les personnages endossés par Cosey Fanni Tutti dans les *Magazine actions*. Elles errent à la recherche d’une identité propre, au sein d’un monde diffracté dont la peinture prélève parfois quelques fragments. diffracted world, fragments of which are sometimes missing in these paintings. Both singular and multiple, the figures have the same archetypal quality as the characters embodied by Cosey Fanni Tutti in her *Magazine actions*.

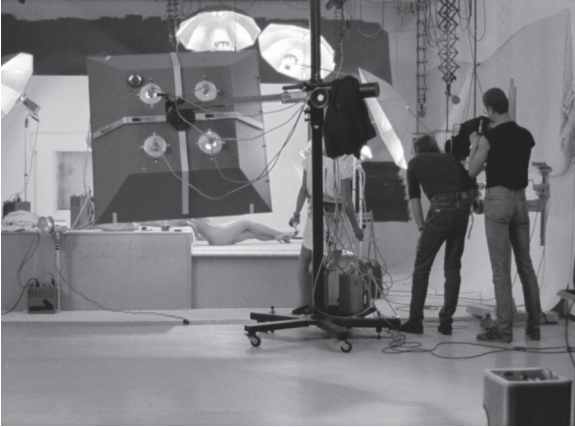
13 – Brice Dellsperger
Body Double (X),
2000
Extrait du film 14’16’’
Body Double (X) sera
présenté dans son intégralité
le 27.06.18, à 19h30.



Depuis les années 1990, Brice Dellsperger rassemble un corpus composé de remakes de films célèbres, rejoués par des acteurs non-professionnels. La série, intitulée *Body Double*, se construit méthodiquement comme un édifice dédié à l’artifice, à la reprise, au travestissement, dans un univers de simulacre technologique où l’acteur devient la doublure de lui-même. Au sein de ce corpus, Since the 1990s, Brice Dellsperger has been assembling a corpus of video remakes of famous films, re-enacted by non-professionals. Entitled *Body Double*, this methodically constructed series is like a monument to artifice, reworking and distortion in a world of technological make-believe where the actor becomes his or her own understudy. One of the videos in the

Body Double (X) est le remake de *L’important c’est d’aimer* d’Andrej Zulawski, qui met en scène l’artiste Jean-Luc Verna. Complice régulier des films de Brice Dellsperger, Verna incarne tous les rôles du film, diffractant à l’infini les rapports de focalisation scopique entre modèle et artiste, acteur et réalisateur, personnage et spectateur. series, *Body Double (X)*, is a remake of Andrzej Zulawski’s *That Most Important Thing: Love*; artist Jean-Luc Verna—a frequent participant in Dellsperger’s films—plays every part in the video, diffracting the scopophilic relations between model and artist, actor and director, character and spectator.

14 – Harun Farocki
Ein Bild - An Image,
1983
Uideo 25’
© Harun Farocki GbR



Né en Tchécoslovaquie, Harun Farocki (1944-2014) a été réalisateur et éditeur de la revue Filmkritik entre 1974 et 1984. Il est aussi théoricien de l’image. Harun Farocki a développé une œuvre dense qui envisage le cinéma sous toutes ses formes, fiction, essai ou documentaire, comme un outil dialectique de déconstruction politique de l’image. Dans le film *An Image*, la fabrication du poster de femme nue, qui se trouve au centre de chaque numéro du magazine *Playboy*, est l’objet de toutes les attentions. Dans les studios munichois du magazine, Harun Farocki filme pendant quatre jours la création de cette image, de la fabrication This film focuses on the production of one of the famous nude centerfolds in *Playboy* magazine. Farocki spent four days in the magazine’s Munich studios filming the process involved in the creation of one such photo, from the construction of the sets to the production of a convincing shot—a process involving studio managers, workers, decorators, prop assistants, makeup artists, model, photographer... The model’s naked body—the object of a well-oiled industrial

des décors jusqu’à l’obtention du cliché convaincant. Ce travail mobilise ouvriers, régisseurs, décorateurs, accessoiristes, maquilleurs, mannequin, photographe... Le corps nu du modèle est l’objet d’une chaîne de production industrielle bien huilée, il est le centre « aveuglant » de la fabrication de cette image publicitaire. Un « soleil », selon Farocki, autour duquel gravite les objets et le *lifestyle* dont le magazine fait la promotion au fil de ses pages. Cet « aveuglement » devient la manifestation exemplaire du caractère fétiche de la marchandise qui, selon Marx, masque les rapports de production capitaliste. production line and the dazzling center of production of this advertising image—is described by Farocki as a “sun” around which the goods and lifestyle promoted by the magazine revolve. This dazzle is an exemplary illustration of the fetishistic nature of merchandise, which, according to Marx, masks the capitalist relations of production.

15 – Pedro, Muriel & Esther
PME / EP,
1991
Uinyle



Pedro, Muriel & Esther est une formation punk issue de la scène Queercore de Los Angeles. Le The punk band Pedro, Muriel & Esther, founded in 1989 by Glen Meadow and performance

groupe a été fondé en 1989 par Glen Meadow et l’artiste performeuse Vaginal Davis. artist Vaginal Davis, emerged from the queercore scene in Los Angeles.

16 – Uaginal Davis
DeRohan Chabot series,
2008
Uidéo
14’54’’

De Los Angeles à Berlin, en passant par New York, Vaginal Davis est devenue au fil des années une figure incontournable de la scène queer. Performeuse, activiste, leader de groupes punk queercore (PME, The Afro Sisters, Black Fag), réalisatrice, égérie Over the years, Vaginal Davis has become a key figure on the queer scene in Los Angeles, New York, Berlin... A performance artist, activist, lead singer in queercore punk bands (PME, The Afro Sisters, Black Fag), filmmaker, filmmakers’ muse, painter,

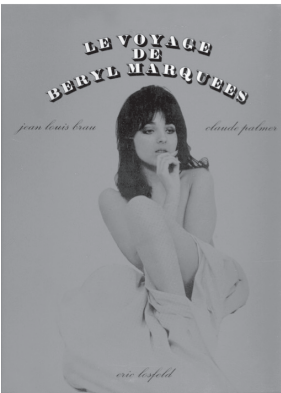
de réalisateurs, peintre, journaliste, maître de conférence à Princeton, organisatrice de soirées mythiques (le fameux Club Sucker dans les années 1990) ... Les talents de Vaginal Davis sont inépuisables, et ses désirs inassouvissables. journalist, lecturer at Princeton, organizer of legendary parties (the famous Club Sucker nights in the 1990s)... Vaginal Davis is a person of boundless talents and unquenchable desires.

17 – Christophe de Rohan Chabot
Sans titre (felix felix),
2018

vers mai 2008
je fais la connaissance de Vaginal Davis,
en juillet de façon informelle, elle me propose de jouer dans une vidéo.
vers octobre 2015, je suis régulièrement les post de Felix Felix sur Facebook , deux ans après un rencontre.
Un soir, de façon intuitive, je capture une image, récemment, publiée sur son journal.
around May 2008
I meet Vaginal Davis,
in July, she invites me, informally, to act in a video.
around October 2015, I regularly follow Felix Felix’s Facebook posts, two years after a meeting.
One evening, intuitively, I capture an image, recently, posted in her journal.

18 – Christophe de Rohan Chabot
Sans titre (Wig, rouge),
2018

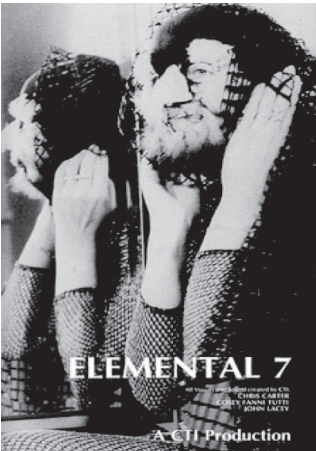
19 – Jean-Louis Brau & Claude Palmer
Le Voyage de Beryl Marquees, 1968
Éric Losfeld Éditeur, Paris
Roman photographique



Jean-Louis Brau (1930-1985) fut l’un des membres historiques du mouvement lettriste, créé par Isidore Isou en 1945. En 1952, il se détourne d’Isou pour fonder l’Internationale Lettriste aux côtés de Serge Berna, Gil Joseph Wolman et Guy Debord, avant de se faire rapidement exclure pour « déviation militariste ». Il serait facile de lui faire endosser le costume de l’aventurier, Brau est avant tout un révolté touche-à-tout : trafiquant d’opium, tenancier de bordel pendant la guerre d’Indochine, para en Algérie, peintre, fondateur de revues (*Transit*, *A*), écrivain ... À la fin des Jean-Louis Brau (1930-1985) was a prominent member of the Lettrist movement founded in 1945 by Isidore Isou. In 1952, he broke with Isou to form Lettrist International with Serge Berna, Gil Joseph Wolman and Guy Debord, though he was soon excluded for his “militaristic deviation.” Although it would be easy to define him as an adventurer, more than anything else Brau was a multifaceted rebel: an opium trafficker, a brothel owner during the Indochina War, a paratrooper in Algeria, a painter, a founder of magazines (*Transit*, *A*) and a writer (in the late 1960s, for example, he

années 1960, il publiera notamment des livres sur les mouvements révolutionnaires étudiants en Europe et sur les drogues. Au gré de ses voyages et de ses obsessions (drogues, ésotérisme, poésie sonore, etc.), Brau a incarné la figure du passeur au sein d’une histoire des avant-gardes et de la contre-culture qui s’étend au-delà de l’Europe. En 1968, il publie avec le photographe Claude Palmer *Le Voyage de Beryl Marquees*, un roman-photo érotique, inspiré par le mouvement de l’anti-psychiatrie, qui raconte le trip au LSD de Beryl, héroïne piégée par la libido masculine. published books on drugs and revolutionary student movements in Europe). With his wide-ranging travels and obsessions such as drugs, esotericism, sound poetry, Brau came to embody a role as “transmitter” of a history of avant-gardes and counterculture that extended beyond Europe. In 1968, with photographer Claude Palmer, he published *Le Uoyage de Beryl Marquees*, an erotic picture story inspired by the anti-psychiatry movement. The story recounts an LSD trip experienced by Beryl, a heroine ensnared by the male libido.

20 – CTI
Elemental 7,
1984
Uidéo 58’38’’



En 1983, Chris Carter et Cosey Fanni Tutti fondent le label indépendant Conspiracy International et l’extension Creative Technology Institute (CTI), considérée comme un laboratoire multimédia informel accueillant les collaborations avec d’autres artistes et les projets les plus expérimentaux du duo. *Elemental 7* est la première sortie de l’entité CTI. Édité en 1983 chez Doublevision – le label de Cabaret Voltaire –, le projet est à la fois un album et une vidéo en sept parties, réalisée avec la complicité de John Lacey. Ami et collaborateur de longue date, le vidéaste John Lacey a eu une importance décisive : c’est lui, notamment, In 1983, Chris Carter and Cosey Fanni Tutti founded the independent label “Conspiracy International” and its offshoot, the “Creative Technology Institute” (CTI), an informal multimedia laboratory for their more experimental projects and collaborative projects with other artists. The CTI’s first production, *Elemental 7*, was edited in 1983 at Doublevision (Cabaret Voltaire’s label). The project combined an album and a seven-part video produced in collaboration with the duo’s friend and longstanding collaborator, video artist John Lacey. The latter had played a

qui favorisera en 1975 la rencontre de Chris Carter avec Cosey Fanni Tutti et Genesis P-Orridge, rencontre qui donnera naissance au groupe Throbbing Gristle. *Elemental 7* est un album pivot, à la fois post-industriel et pré-techno, mélange d’ambiances abstraites, de nappes synthétiques et de rythmiques électroniques. À la fois vaporeuses et saturées, les sept parties de la vidéo s’enchaînent avec lenteur. Les plans sont méditatifs et les paysages diaphanes. L’ensemble évoque un rituel païen, servi par les effets technologiques du format de la vidéo (spectralisations, solarisations, superpositions, balayages, saturation, etc.). key role in 1975 by introducing Cosey Fanni Tutti and Genesis P-Orridge to Chris Carter—a meeting which resulted in the formation of the group Throbbing Gristle. *Elemental 7* was a pivotal album—a post-industrial, pre-techno mix of abstract atmospheres, synthetic sounds and electronic rhythms. The seven parts of the video slowly follow each other in a series of hazy yet saturated meditative shots and diaphanous landscapes. The overall work suggests a pagan ritual, enhanced by technological video effects (spectralization, solarization, layering, sweeping, saturation, etc.).

21 – Casey Jane Ellison
MAD with Casey Jane Ellison: Mothers and Daughters,
2018
Série web réalisée par Davis Leonard

Casey Jane Ellison (née à Los Angeles en 1988) se définit à la fois en tant qu’artiste et comédienne de stand-up. Le personnage qu’elle s’est créé, reconnaissable à sa veste en jean, son rouge à lèvres noir et à sa moue boudeuse d’adolescente gothique, se déploie sur les réseaux sociaux à travers des images plus ou moins synthétiques (simulations 3D, séries TV, tweets, talk-shows, etc.). En Casey Jane Ellison (b. 1988, Los Angeles) defines herself as an artist and stand-up comedian. Her persona, recognizable by its denim jacket, black lipstick and Goth teen-style pout, performs on social media in a variety of forms including 3D simulations, TV series, tweets and talk shows. Adopting the

acceptant d’être un archétype à cheval sur la mode, le monde de l’art, la culture *teenage* et l’univers digital, elle opère ainsi une convergence entre la figure de l’« *instant character* » – cette théâtralisation de l’existence décrite par Susan Sontag en 1964 lorsqu’elle définit l’esthétique *camp* –, et celle de l’avatar, caractéristique de l’univers digital contemporain. role of this archetypal figure in between fashion, art, teen culture, the digital world, etc.), she creates a convergence between the “instant character”—the theatricalization of experience described by Susan Sontag in her *Notes on Camp* (1964)—and the avatar, a feature of today’s digital world.

22 – Lili Reynaud-Dewar, *Who cyborgs will be is a radical question. The answers are a matter of survival.* 2014 10 Série de photographies



Lili Reynaud-Dewar est une artiste et écrivaine française, cofondatrice de la revue féministe *Petunia*. Dans son œuvre, la sculpture, le texte et la performance sont des outils de déconstruction des récits de la modernité au service de figures qui sont souvent positionnées à la marge de ces récits (Jean Genet, Sun Ra, Joséphine Baker, la poétesse Eileen Myles, sa propre grand-mère ou encore Guillaume Dustan). En 2011, Lili Reynaud-Dewar publie, dans le numéro 2 du fanzine *False Flag* – édité par Hendrik Hegray (qui participe également à l'exposition) –, une série de photographies d'elle-même, nue, le corps peint en noir, posant dans son atelier. Sur le même mode opératoire, elle conçoit en 2012 une série inspirée par des photographies de French artist and writer Lili Reynaud-Dewar co-founded the feminist journal *Petunia*. Her work uses sculpture, text and performance as tools for the deconstruction of narratives of modernity, in favor of figures often on the fringes of those narratives (such as Jean Genet, Sun Ra, Joséphine Baker, the poet Eileen Myles, her own grandmother and Guillaume Dustan). In 2011, in issue no. 2 of the fanzine *False Flag* (produced by Hendrik Hegray, another participant in this exhibition), Lili Reynaud-Dewar published a series of nude photos of herself posing in her studio with her body painted black. In 2012, she used the same modus operandi for a series inspired by photos of

performances de Cosey Fanni Tutti. Dans cette œuvre, elle reproduit, en les décontextualisant, les postures de la performeuse comme s'il s'agissait d'un corpus de signifiants abstraits. Cette série est publiée en 2012 dans l'ouvrage *Cosey Complex*, un projet collectif dirigé par l'écrivaine Maria Fusco, qui envisage la figure de Cosey Fanni Tutti en termes de linguistique, de méthodologie et d'identité. Ces deux séries photographiques sont à la genèse des performances filmées (*I'm intact and I don't care*) que Lili Reynaud-Dewar réalise, depuis 2013, dans des espaces d'exposition (le Belvédère à Vienne, le Consortium à Dijon, le Centre Pompidou à Paris, etc.) en hommage à la danseuse Joséphine Baker. Cosey Fanni Tutti's performances, reproducing the latter's postures out of context, like so many abstract signifiers. This series was published the same year in the book *Cosey Complex*, a collaborative project under the direction of writer Maria Fusco who considers the figure of Cosey Fanni Tutti in terms of linguistics, methodology and identity. These two photographic series inspired a series of filmed performances (*I'm intact and I don't care*), presented since 2013 by Reynaud-Dewar at various exhibition venues (the Belvedere in Vienna, the Consortium in Dijon, the Centre Pompidou in Paris, etc.) in honor of the dancer Josephine Baker.

23 – Hendrik Hegray *Série Sans titre,* 2012 Photographies Une sélection de fanzines est consultable dans l'espace de documentation à la fin de l'exposition. Un concert de Z.B. Aids aka Valerie Smith, l'un des projets musicaux de Hendrik Hegray, aura lieu le 30.06.18 dans l'espace d'exposition.



Hendrik Hegray est dessinateur, musicien et éditeur. Dans son œuvre, l'intérêt pour la décomposition, la déliquescence organique et les mutations génétiques se reflète dans le traitement qu'il fait subir aux images. À partir des années 2000, il développe une activité d'éditeur en publiant plusieurs fanzines (*Nazi Knife*, *False Flag*). Le contenu de ces ouvrages, aux modes Hendrik Hegray is an artist, musician and publisher. His treatment of images reflects his interest in decomposition, organic decay and genetic mutation. Hegray began publishing fanzines (*Nazi Knife*, *False Flag*) in the 2000s, using a range of printing methods (photocopy, offset,

d'impression divers (photocopies, offset, etc.), oscille entre travaux personnels (collages ou dessins), contributions d'artistes proches et documents trouvés. Son activité d'éditeur se déploie également dans le domaine de la musique par la création en 2009 du label Premier Sang, dédié aux musiques étranges, abstraites, bruitistes et électroniques. etc.). Their contents include personal works (collages or drawings), contributions by artist friends and found documents. Hegray's publishing work extends to music; in 2009, he founded the *Premier Sang* label dedicated to strange, abstract, electronic and noise music.

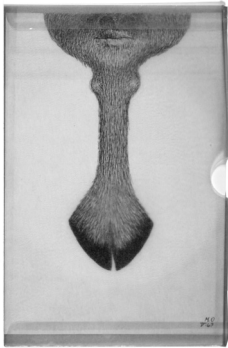
24 – Cosey Fanni Tutti *A Study in Scarlet,* 1986 (Extraits de vidéos)



A Study in Scarlet est une compilation qui réunit trois performances réalisées par Cosey Fanni Tutti au début des années 1980 (*Diorama*, 1983, *Such Is Life*, Bloomsbury Theatre, Londres, 1984, *Opinions*, Zap Club, Brighton, 1985) et *Pussy Got The Cream*, une vidéo commandée par le « Taboo » festival et présentée au Zap Club en 1986. Inspiré par un ouvrage d'Arthur Conan Doyle, le titre de la compilation est également une référence à « Scarlet », l'un des pseudonymes de Cosey Fanni Tutti lorsqu'elle était strip-teaseuse. En l'utilisant comme un masque, Cosey Fanni Tutti semble revendiquer la recherche quasi épistémologique (« A Study... ») d'une position *A Study in Scarlet* is a compilation of three of Cosey Fanni Tutti's performances from the early 1980s (*Diorama*, 1983; *Such Is Life*, Bloomsbury Theatre, London, 1984; *Opinions*, Zap Club, Brighton, 1985) and *Pussy Got The Cream*, a video commissioned for the Taboo Festival and presented at the Zap Club in 1986. The title of the compilation was inspired by a novel by Arthur Conan Doyle; it is also a reference to "Scarlet" one of Cosey Fanni Tutti's stage names when she was a stripper. By using it as a mask, Cosey Fanni Tutti seems to be pursuing an almost epistemological quest ("A Study...") for a

qui se situerait simultanément entre anonymat et identité multiple. Éditée en VHS par Conspiracy International - CTI, le label de Chris & Cosey, la compilation est d'abord censurée au nom des lois anglaises en vigueur contre la pornographie – bien qu'aucune scène ne semble véritablement relever de cette catégorie. Les performances de Cosey Fanni Tutti, qu'elle considère comme des rituels énergétiques de libération des corps et des esprits (manipulation d'objets liturgiques, enchaînements chorégraphiques proches du yoga), reflètent l'intérêt pour l'occultisme ou l'ésotérisme qu'elle nourrit depuis les années 1970. position that would encompass anonymity and multiple identity. The compilation, released in VHS by Chris & Cosey's label Conspiracy International - CTI, was initially censored in the name of British anti-porn laws, despite that fact that none of its scenes are actually pornographic. These performances by Cosey Fanni Tutti—which she regards as energetic, mind-and-body liberating rituals (manipulation of liturgical objects, yoga-like choreographic sequences, etc.)—reflect an interest in the occult and the esoteric she has cultivated since the 1970s.

25 – Meret Oppenheim *The Mirror of Genoveva de l'ensemble : S.M.S. (Shit Must Stop) n°2, avril 1968 ; Guéridon Traccia, 1936 -71 ; Catalogue de la première rétrospective de Meret Oppenheim au Moderna Museet de Stockholm en 1967 © Adagp, Paris, 2018 / CNAP*



Meret Oppenheim (1913-1985) est écrivaine, sculptrice, peintre et photographe. En 1932, elle quitte la Suisse pour se rendre à Paris. L'année suivante, Alberto Giacometti et Hans Arp lui rendent visite dans son atelier et l'invitent à exposer avec les surréalistes au Salon des Surindépendants. Dans le cercle d'André Breton, les femmes sont rares. Au sein du groupe, la position de Meret Oppenheim est ambiguë, oscillant entre le statut de pair et celui de muse. En témoignent les photographies que Man Ray réalise, à l'instar de *l'Érotique Voilée* (1933), portrait nu de Meret Oppenheim, les mains recouvertes d'encre, manipulant la manivelle de la presse à eau-forte de Louis Marcoussis. Le cliché va devenir emblématique. En 1934, il illustre « La beauté sera convulsive », article que Breton publie dans le n° 5 de la revue *Minotaure*. Elle prendra, par la suite, Meret Oppenheim (1913 - 1985) was a writer, sculptor, painter and photographer. In 1932 she left Switzerland for Paris, where she was visited in her studio the following year by Alberto Giacometti and Hans Arp, who invited her to exhibit her work with the Surrealists at the Salon des Surindépendants. She frequented André Breton and his circle, within which there were very few women. Inside the group, Meret's position was ambiguous, oscillating between peer status and muse. This is illustrated by Man Ray's photos from the period, such as *Érotique Voilée* (1933), a nude portrait of Meret Oppenheim with ink-covered hands, turning the wheel of an etching press in the studio of artist Louis Marcoussis—an image that became iconic and was used, for example, to illustrate Breton's text "La beauté sera convulsive" ("Beauty will be Convulsive"), published in May 1934 in

de la distance par rapport à cette image, refusant qu'on l'assimile à son propre travail. En 1936, elle réalise *Le Déjeuner en fourrure* composé d'une tasse, de sa soucoupe et d'une petite cuillère, recouvertes de fourrure. Alfred Barr, directeur du MoMA (New York), achète l'objet qui devient l'un des emblèmes du surréalisme. En 1959, elle organise à Berne un happening intitulé *Le Festin* au cours duquel un dîner est servi aux invités sur le corps d'une femme nue. André Breton lui demande de reproduire l'expérience lors de l'Exposition internationale du Surréalisme (EROS) qui se tient quelques mois plus tard à la galerie Cordier à Paris. Meret Oppenheim trouve que la mise en scène parisienne, spectaculaire et baroque, a perdu son sens originel. Par la suite, elle ne participera plus jamais à une manifestation surréaliste. the fifth issue of *Minotaure* magazine. Oppenheim later distanced herself from this image, refusing to have it associated with her own work. In 1936, Meret Oppenheim produced a work called *Le Déjeuner en fourrure*—a fur-covered cup, saucer and teaspoon that became a Surrealist icon after its acquisition by Alfred Barr, director of the Museum of Modern Art (MoMA) in New York. In 1959, she organized a happening called *Le Festin* in Berne, during which guests were served dinner on the body of a naked woman. André Breton asked her to repeat the event at the Exposition internationale du Surréalisme (EROS), held a few months later at the Cordier gallery in Paris. Oppenheim considered that the spectacular, baroque mise-en-scène of the Paris happening had destroyed the meaning of the original, and never again took part in a Surrealist event.

26 – OZ, n° 23, septembre 1969 et n° 25, décembre 1969, revues

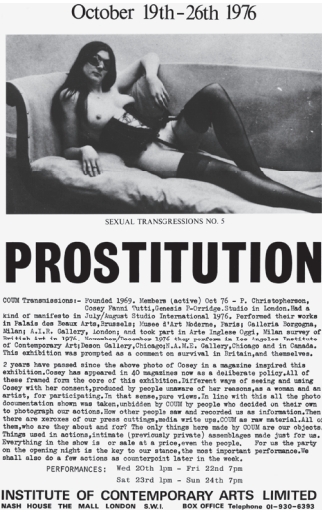
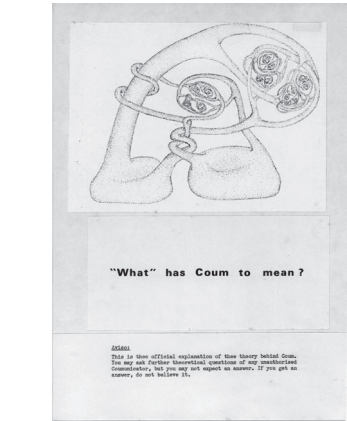
27 – *FLUXshoe*, 1972 catalogue de l'exposition *FLUXshoe* édité par Beau Geste Press et *Add end A*, 1972 Édition annexe du catalogue *Fluxshoe* éditée par Beau Geste Press



28 – Cosey Fanni Tutti Sélection de documents concernant la performance « Jusqu'à la Balle Crystal » réalisée par COUM Transmissions à la 9^e Biennale de Paris, 1975

29 – Sélection d'écrits et de manifestes rédigés dans le cadre de COUM Transmissions

30 – Photographies et documents concernant l'exposition *Prostitution* de COUM Transmissions à l'ICA en 1976



OZ est une revue anglaise fondée en 1967 qui se revendique de la culture underground et psychédélique qui émerge des deux côtés de l'Atlantique. À l'instar d'*International Times* ou de *Frendz*, OZ est une source d'inspiration à la fin des années 1960 pour les futurs membres de COUM The British OZ magazine, founded in 1967, represented the underground psychedelic culture that emerged on both sides of the Atlantic. Like the *International Times* and *Frendz*, OZ was a source of inspiration in the late '60 to the future members of COUM Transmissions. These magazines were part of

COUM Transmissions est une entité formée à Hull en 1969 par Genesis P-Orridge et rejoint en 1970 par Cosey Fanni Tutti. Le groupe, à géométrie variable, est mû par des aspirations contradictoires qui relèvent aussi bien de la banalité du quotidien, du nihilisme, du fonctionnement bureaucratique, de la libération spirituelle et corporelle, de la transgression ou de l'infiltration du monde de l'art. Influencé par les avant-gardes historiques (Dada, surréalisme), la pop culture, l'occultisme, la Beat Generation, l'actionnisme viennois, le mail art ou le transmédia, COUM Transmissions est un chaînon manquant qui se situe dans l'histoire de l'art à la croisée des époques et des pratiques. COUM incarne une transition post-psychédélique, COUM Transmissions was a collective formed in Hull (Great Britain) in 1969 by Genesis P-Orridge, joined in 1970 by Cosey Fanni Tutti. The many and diverse aspirations of the group, whose membership varied, concerned the banality of everyday life, nihilism, bureaucracy, spiritual and physical liberation, transgression, and infiltration of the art world. COUM Transmissions, influenced by historical avant-garde movements (such as Dada and Surrealism), pop culture, occultism, the Beat Generation, Viennese Actionism, mail art and transmedia, was like a missing link in the history of art, at the intersection of different periods and practices. COUM embodied a

En 1975, COUM Transmissions est invité à représenter la Grande-Bretagne à la Biennale de Paris avec le soutien du British Council. Pour les besoins de la performance finale qu'ils réaliseront dans ce cadre, COUM construit une boîte en plexiglas remplie de viande, d'asticots et de tampons usagés In 1975, with the support of the British Council, COUM Transmissions was invited to represent Great Britain at the Paris Biennale. For the requirements of the final performance at the exhibition, COUM built a Perspex box and filled it with meat, maggots and soiled tampons collected by Cosey Fanni

COUM transmissions s'envisage comme une entité singulière, à géométrie variable, qui joue notamment sur l'identité de la société secrète ou de la structure bureaucratique. COUM génère un langage, un système de valeur, une philosophie et des symboles qui lui sont propres, tout en restant ouvert aux interprétations multiples de ses membres. Le manifeste est un format qui relève de cette stratégie. « *What* » *has Coum to mean* ? est un texte rédigé par Tim Poston, mathématicien The COUM Transmissions collective viewed itself as a singular entity that played with the identities of secret society and bureaucratic structure. The collective generated its own language, value system, philosophy and symbols, while remaining open to the various interpretations of its members. The manifesto format was part of its strategy. The text "*What*" *has Coum to mean?* was written by the mathematician Tim Poston, best known for

L'exposition *Prostitution* est un véritable pivot dans l'histoire du groupe puisqu'il s'agit à la fois d'une rétrospective retraçant les activités de COUM depuis le début des années 1970 mais aussi d'un point de rupture déterminé par la naissance d'une entité nouvelle. En faisant l'annonce officielle, le soir du vernissage, de la création de Throbbing Gristle, groupe de musique expérimentale, pionnier de la scène électronique industrielle, les membres de COUM expriment la volonté de prendre de la distance vis-à-vis de la scène artistique institutionnelle. Une annonce The *Prostitution* exhibition marked a veritable turning point in the history of the group, being both a retrospective of COUM's activities since the early 1970s and a breaking point determined by the birth of a new entity. On the preview evening, COUM's members officially announced the creation of Throbbing Gristle—an experimental music band and a pioneer of industrial music—thereby expressing their desire to distance themselves from institutional art. The announcement came amid a media frenzy over the contents

Transmissions. Ces revues participent au réseau de la Free Press qui diffuse, sur un mode souvent irrévérencieux, les idées de la contre-culture : modes de vie alternatifs, libération sexuelle, drogues, droit à l'avortement, lutte contre la guerre du Vietnam, etc. the Free Press network which, in a generally irreverent tone, circulated the ideas of the counterculture: alternative lifestyles, sexual liberation, drugs, abortion rights, the anti-Vietnam War movement, etc.

partant de la mouvance du théâtre expérimental des années 1960 pour aller vers les territoires glacés, désabusés et paranoïaques de la culture industrielle. En 1972, COUM Transmissions participe à l'exposition itinérante *FLUXshoe* organisée par Beau Geste Press (maison d'édition dédiée au mail art fondée par Martha Hellion et Felipe Ehrenberg, un couple d'artistes mexicains installé dans le Devon) et David Mayor, historien de l'art et artiste, compagnon de route de COUM et de Throbbing Gristle. L'exposition, qui voyage de ville en ville, réunit un panel d'artistes internationaux issus de la performance, des mouvances Fluxus et intermédia dans un climat d'émulation réciproque. post-psychedelic period of transition from the experimental theater of the 1960s to the darker world of industrial culture. In 1972, COUM Transmissions took part in the touring *FLUXshoe* exhibition organized by Beau Geste Press, a publishing house dedicated to mail art, founded by Martha Hellion and Felipe Ehrenberg (a Devon-based artist couple from Mexico) and the artist and art historian David Mayor (a longtime friend of COUM and Throbbing Gristle). The exhibition, which traveled from city to city, featured an international panel of artists from the world of performance and the Fluxus and Intermedia movements, in an atmosphere of mutual emulation.

récoltés par Cosey Fanni Tutti. Les asticots se transformant peu à peu en mouches, l'installation devient une sculpture vivante et vrombissante. Au mur, des souris (qui s'échapperont dans l'espace durant l'exposition) grignotent, dans des cages, des photos de jeunes hommes accidentés... Tutti. As the maggots gradually turned into flies, the installation became a living, humming sculpture. Meanwhile, cages on the wall contained mice (which escaped into the exhibition space during the show) that nibbled at casualty photos of young men...

spécialiste de la théorie des catastrophes (une branche de la théorie des bifurcations, inclue dans le champ de recherche de la topologie différentielle... Le terme de « catastrophe » désigne le lieu où une fonction change brutalement de forme). Entre 1968 et 1978, Tim Poston sera un compagnon de route de COUM Transmissions. Proche de Genesis P-Orridge, il demeurera son « Conseiller Scientifique » jusqu'à sa mort en 2017. his work on catastrophe theory (a branch of bifurcation theory and part of the differential topology research field, the term "catastrophe" designating a dramatic change of state). Poston was a member of COUM Transmissions from 1968 to 1978; after that time, and until his death in 2017, he remained close to Genesis P-Orridge and acted as his "Scientific Adviser."

violemment médiatique puisque le contenu de l'exposition va générer un scandale national en raison des sculptures exposées (réalisées à partir des tampons hygiéniques usagés de Cosey Fanni Tutti) et des « magazines actions » prélevés dans des revues pornographiques. Malgré l'acharnement de la presse, il existe paradoxalement peu d'images de cette exposition. La série présentée ici est en partie inédite, elle montre le concert de Throbbing Gristle le soir du vernissage et la performance de Peter « Sleazy » Christopherson et de Cosey Fanni Tutti. of the exhibition: the sculptures (made from Cosey Fanni Tutti's used tampons) and the *magazine actions* from porn magazines caused a national scandal. Paradoxically, despite the press furore, few images of the exhibition have survived. Some of the documents presented here have never been shown before; they include images of Throbbing Gristle's preview night concert and of the performance by Peter "Sleazy" Christopherson and Cosey Fanni Tutti.

31 – Throbbing Gristle
Promo Card A et B, 1980
© Courtesy of Cosey Fanni Tutti and Cabinet, London

32 – Throbbing Gristle
20 Jazz Funk Greats, 1979.
Pochette et disque vinyle



Actif entre 1976 et 1982, Throbbing Gristle pose les jalons de ce qui deviendra la culture industrielle. Au gré d’une poignée d’albums studios et d’une multitude d’enregistrements de concerts, Throbbing Gristle déploie une approche déconstructiviste, violente et sombre de la musique qui s’appuie sur une utilisation bruitiste des instruments, sur la voix lancinante et nasillarde de Genesis P-Orridge ainsi que sur les rythmes et les effets électroniques produit pas les machines que Chris Carter fabrique lui-même. Throbbing Throbbing Gristle recorded and performed from 1976 to 1982, paving the way for industrial culture. With a handful of studio albums and a host of concert recordings, the group took a deconstructionist, violent and somber approach to music based on noisy instrumentation, the piercing, nasal voice of Genesis P-Orridge and the electronic rhythms and effects created by Chris Carter’s home-made machines.

Gristle est l’inventeur d’une esthétique de la subversion qui n’hésite pas à convoquer l’imagerie fasciste et paramilitaire. Une agit-prop nihiliste et grinçante au service d’une stratégie de perturbation et d’infiltration de l’industrie musicale, à l’instar de l’album *20 Jazz Funk Greats*, chef-d’œuvre édité en 1979. La mièvrerie – inquiétante – de la pochette pourrait laisser croire qu’il s’agit d’une innocente compilation de musique d’ascenseur et permettre ainsi une plus grande diffusion de cette musique violente. Throbbing Gristle invented an aesthetic of subversion, making liberal use of fascist and paramilitary imagery and using raucous, nihilistic agitprop to perturb and infiltrate the music industry with albums such as *20 Jazz Funk Greats*, a masterpiece released in 1979. The disturbingly bland record sleeve, suggesting an innocent compilation of elevator music, gave their violent music a wider circulation.

33 – Monte Cazazza
Something For Nobody, 1980
Pochette et disque vinyle, MP3 en écoute

À l’époque, les membres de Throbbing Gristle occupent, dans le quartier sordide de Hackney, un hangar désaffecté qui leur sert de lieu d’habitation, de studio de production et d’outil de diffusion, puisqu’il héberge Industrial Records, le label qu’ils ont créé. *Something For Nobody* est un disque édité At that time, the members of Throbbing Gristle lived in a deserted warehouse in the rundown district of Hackney (London) which also served as a recording studio and the HQ of Industrial Records, the label they’d founded. The record *Something for Nobody*, released by IR in 1980, was a

par IR en 1980. Il s’agit d’un projet de Monte Cazazza, artiste performeur américain proche du groupe et figure de la culture industrielle. La face B du vinyle est une reprise du poème de Brion Gysin intitulé « Kick That Habit Man ». project by American performance artist Monte Cazazza, a friend of the group and a key figure in the industrial culture scene. The B-side is a cover version of the Brion Gysin poem *Kick That Habit Man*.

34 – Brion Gysin et Cosey Fanni Tutti photographiés par Chris Carter, 1980

35 – Brion GysinTirages à partir d’une sélection de diapositives modifiées, vers 1961

Brion Gysin (1916-1986), acteur important de la Beat Generation, est l’auteur d’une œuvre vouée toute entière à la transitivity – entre les genres, entre les cultures, entre les médiums. Il est une source d’influence avérée pour COUM comme pour Throbbing Gristle. Personnage fascinant, de passage chez les surréalistes vers 1935 avant de se faire exclure par Breton, spécialiste de la culture japonaise, restaurateur à Tanger, peintre, poète, il est l’inventeur de Brion Gysin (1916-1986)—a major figure of the Beat Generation who dedicated his entire oeuvre to the transitivity of gender, culture and media—was an avowed source of inspiration for COUM and Throbbing Gristle. This fascinating character who frequented the Surrealists around 1935 (before being excluded by Breton) was also a specialist in Japanese culture, a restaurant owner in Tangiers, a painter, a poet and the inventor of the *Dreamachine*—a kinetic light

la *Dreamachine*, sculpture lumineuse censée produire l’état de transe. Proche de Burroughs, il lui apprend le *cut-up*, technique littéraire basée sur le fragment textuel qui permet de reconfigurer les rapports entre le texte et l’image. Gysin applique cette technique aux poèmes qu’il récite lors de performances multimédias accompagnées d’enregistrements sonores et de projection de diapositives (comme l’atteste les tirages présentés dans l’exposition). sculpture supposed to induce a state of trance. He was also a close friend of Burroughs, who he taught the cut-up technique of literary re-composition, using fragments to reconstruct the relationships between text and image. As illustrated by the prints on display in this exhibition, Gysin applied the technique to the poems he recited during his multimedia performances, accompanied by sound recordings and slides.

36 – Cosey Fanni Tutti
Szabo Sessions
2017



En 1977, au cours des séances organisées chez le photographe Szabo, Cosey Fanni Tutti s’écarte légèrement du mode opératoire qu’elle appliquait jusqu’à présent pour les magazine actions. En créant avec le photographe américain un mode de collaboration plus horizontal dans l’élaboration de l’esthétique de ces prises de vues, le statut endossé par Cosey Fanni Tutti dans l’industrie pornographique (n’être que « *one of the girls* ») s’en trouve rectifié. « Nous étions engagés dans une collaboration intime, rituelle, travaillant ensemble pour réaliser l’esthétique que nous avions envisagée conjointement. Il avait un œil incroyable et je lui faisais confiance pour la mise en scène de ma silhouette et le choix des positions. J’avais été invitée à participer à l’exposition *Hayward Annual* à la Hayward Gallery et j’ai utilisé une des photos de Szabo comme poster pour l’action solo de trois jours que j’avais During photo shoots in the studio of American photographer Joseph Szabo in 1977, Cosey Fanni Tutti slightly altered the modus operandi she had adopted for her previous *magazine actions*. The status (as “one of the girls”) she had previously assumed in the porn industry was modified by these shots, for which she and the photographer established a more horizontal collaborative relationship. « We were engaged in an intimate, ritualistic collaboration, working together to realise the easthetic we jointly envisaged. He had an incredible eye for form and I trusted him to direct me for body shape and position. I’d been selected to contribute to the *Hayward Annual* at the Hayward Gallery and used one of the Szabo’s photos as the poster for my solo three-day art action. He also loaned me some

prévue. Il m’avait également prêté quelques diapositives qu’il avait prises de moi, et que j’ai projetées à côté d’images de mes strip-teases sur un mur de l’espace où se situaient mes actions. Ces images furent complétées au cours de ces trois jours par celles de mes trois actions photographiées par Sleazy, créant un diaporama juxtaposant le corpus privé et public de mes travaux, projeté dans le cadre de l’action en cours. À partir de cette synthèse de mes activités séparées émergea un nouveau projet, « Life Forms » – mannequinat, strip-teases et actions artistiques se faisaient formellement écho dans des contextes séparés, encadrés par la relation entre mon art et ma vie. Deux mois plus tard, je présentais pour la première fois « Life Forms » dans l’exposition de groupe *Masculine & Feminine* à Graz en Autriche. » (Cosey Fanni Tutti, *Art Sex Music*, Faber & Faber, Londres, 2017, p. 253) transparencies he’d taken of me, which I projected alongside images of my striptease work on a wall of the action space. These images were supplemented over the next three days by those taken by Sleazy of my three actions, creating a slide show juxtaposing my private and public ‘body’ of works projected as part of the live action taking place. From this amalgamation of my separate activities evolved a new work, ‘Life Forms’ – modelling, sriptease and art actions echoing one other in form but unrelated in context and framed in relationship to my art and life. I first exhibited ‘Life Forms’ in the group exhibition ‘Masculine & Feminine’ in Graz, Austria, two months later. » Cosey Fanni Tutti, *Art Sex Music*, Faber & Faber, London, 2017, p. 253)

37 – Cosey Fanni Tutti
Partner Uol.1 No. 9, 1980
Throbbing Gristle

38 – Cosey Fanni Tutti
Sélection de Magazine ActionsThe Office Cleaner, Supersex n° .8, 1975 – 1976 / Cosey, Alpha n° .5, 1974 / Feeling Cosey, 1976, Fiesta, Uol. 10, n° 7, 1976 / Tessa from Sunderland, Park Lane n° 12, 1975-76 Magazine Actions

Durant la seconde moitié des années 1970, les activités de Cosey Fanni Tutti dans le domaine de l’art, du sexe et de la musique s’interpénètrent davantage, au gré d’une esthétique qui semble marquée par le registre formel mis en place dans les *Szabo Sessions*. Le sommaire du numéro 9 du magazine *Partner*, publié en 1980, contient un article sur Cosey Fanni Tutti, accompagné par des photos pornographiques, qui revient sur ses activités de performeuse et de musicienne au sein de Throbbing Gristle. Dans la continuité de l’article « Feeling Cosey ? » publié en 1976 dans la revue *Fiesta* (également présenté dans l’exposition), Cosey Fanni Tutti accepte que le récit de sa production artistique intègre les pages d’une revue pornographique, transformant le statut même de l’artiste en un stéréotype Cosey Fanni Tutti’s activities in the fields of art, sex and music became increasingly interconnected in the second half of the 1970s, when her aesthetic seemed influenced by the form and style of the *Szabo Sessions*. In the ninth issue of *Partner* magazine, published in 1980, an article on Cosey, accompanied by pornographic photos, reviews her activities as a performer and musician with the group Throbbing Gristle. Following on from the article “Feeling Cosey?” in *Fiesta* in 1976—also on display in the exhibition—Cosey Fanni Tutti agreed to have an account of her art work appear in a porn mag, turning the status of the artist into a media stereotype in an environment of adverts and classified ads, like the other

médiatique, dans un environnement peuplé de publicités et de petites annonces, au même titre que les autres personnages qu’elle incarne au fil des *Magazine actions* (« Tessa from Sunderland », « Geraldine » la strip-teaseuse de Hong-Kong, etc.). En déplaçant simultanément la mythologie avant-gardiste dans l’industrie du sexe et la presse pornographique dans le champ de l’art, Cosey Fanni Tutti opère une déconstruction critique de la posture contre-culturelle et de la radicalité artistique en les incluant au sein des réseaux de production et de diffusion médiatiques et marchands. Selon Marx, « la prostitution n’est qu’une expression *particulière* de la prostitution *générale* du travailleur » – un constat auquel l’artiste lui-même n’échappera pas. characters she embodied in her *Magazine actions* (“Tessa from Sunderland,” “Geraldine” the stripper from Hong Kong, etc.). By simultaneously shifting the avant-garde mythology into the sex industry and the pornographic press into the field of art, Cosey Fanni Tutti carried out a critical deconstruction of counterculture posturing and artistic radicalism by incorporating them into the commercial and media networks of production and distribution. According to Marx, “prostitution is only a *particular* expression of the *universal* prostitution of the worker”—and the artist is no exception to that rule.

39 – Brice Dellsperger
Body Double 34,
2015
Uidéo 05’05’’

Une reprise par
Brice Dellsperger
tirée d’une
A remake by Brice
Dellsperger of a
sequence from Gus
séquence du film *My
Own Private Idaho*
de Gus Van Sant.
Van Sant’s *My Own
Private Idaho*.

40 – Kevin Blinderman :
masternantes
Sélection de photographies



masternantes organise des séances de BDSM (« Bondage, Discipline, Sado-Masochisme »). Pour y participer, il faut d’abord remplir un formulaire sur son site internet <http://masternantes.net/>. En fonction de la rencontre et des échanges qui s’ensuivent, masternantes élabore un scénario dont le récit en image (vidéos, photos) est parfois archivé sur le site – réactualisation de la définition deleuzienne du contrat masochiste à l’aune des réseaux sociaux... Kévin Blinderman a rencontré masternantes pour lui proposer de créer une entité (« Kévin Blinderman : masternantes ») en charge du traitement de ce corpus d’images dans des contextes éditoriaux ou curatoriaux. L’objectif, cependant, n’est pas de transformer masternantes en artiste, l’ambition n’est pas non plus de réévaluer le statut de ce matériel iconographique. Pas besoin de la plus-value de masternantes organizes sessions of BDSM (Bondage, Discipline, Sado-Masochism). Anyone wishing to take part must first fill out a form on his website <http://masternantes.net/>. According to the responses he receives, he elaborates a scenario, sometimes archived on his website in the form of images (videos, photos)—an updated version of Deleuze’s definition of the masochistic contract in the age of social media... Kévin Blinderman met masternantes to suggest a collaboration in the form of a project called “Kévin Blinderman: masternantes” that would take charge of processing this corpus of images for editorial or curatorial purposes. The idea was not to make an artist of masternantes nor to re-evaluate the status of this iconographic material. The “added value” of art was not necessary:

l’art : l’esthétique BDSM est utilitaire, elle a pour fonction de mettre en scène des rapports de domination. Cette autosuffisance intéresse Kévin Blinderman car il y décèle des pratiques symboliques qui échappent au champ artistique : rituels profanes, langages spécifiques (un pied, une main, un ventre transmet une émotion), unions insolites entre les corps et les objets (une basket scotchée sur un visage, un pénis et deux tranches de pain), etc. De plus, en s’appropriant ces archives comme un substrat qu’il reconfigure, Kévin Blinderman travaille sur le hors-champ : celui depuis lequel masternantes opère puisqu’il n’apparaît jamais que par fragment dans la documentation. En révélant son absence, Kévin Blinderman fait de lui un objet de fascination, renversant ainsi les rapports de domination puisque le dominateur devient à son tour le modèle de l’artiste.
the BDSM aesthetic is utilitarian, designed to stage the relationships of domination. This self-sufficiency appeals to Kévin Blinderman as he detects symbolic practices within it that elude the field of art: profane rituals, specific languages (a foot, a hand, a belly conveying an emotion), unusual pairings of bodies and objects (a trainer stuck to a face, a penis and two slices of bread), etc. Moreover, appropriating these archives as a substratum to be reconfigured, Kévin Blinderman works on the off-camera space from which masternantes operates (he only ever appears in fragments). By highlighting his absence, Kévin Blinderman makes him an object of fascination, reversing the relationship of domination by turning the master into the artist’s model.

41 – Casey Jane Ellisson
Touching the Art
So1Eo4 (Ovation)
« Art X Entertainment,
Art U. Porn, Art N’ Fashion »
9’09’’

Touching the Art est une série web humoristique créée par la comédienne et artiste Casey Jane Ellison (voir n° 23) pour la chaîne de télévision américaine Ovation. La série prend la forme d’un talk show présenté par Casey Jane Ellison durant lequel les invités, exclusivement féminins abordent des questions liées au monde de *Touching the Art* is a comedic web series created by comedian and artist Casey Jane Ellison (see no. 23) for the US TV channel Ovation. The series takes the form of a talk show hosted by Ellison during which the (exclusively female) guests discuss issues relating to contemporary art. The fourth episode in the

l’art contemporains. Le quatrième épisode de la première saison s’intitule « Art X Entertainment, Art U. Porn, Art N’Fashion » et se résume ainsi : « L’art devrait-il être divertissant ? Quelle est la différence entre l’art et le porno ? Qu’est-ce qui se passe avec tous ces artistes qui collaborent avec les créateurs de mode ? » first season, entitled “Art X Entertainment, Art U. Porn, Art N’ Fashion,” can be summarized as follows: “Should art be entertaining? What’s the difference between art and porn? What’s up with all the artists collaborating with fashion designers?”

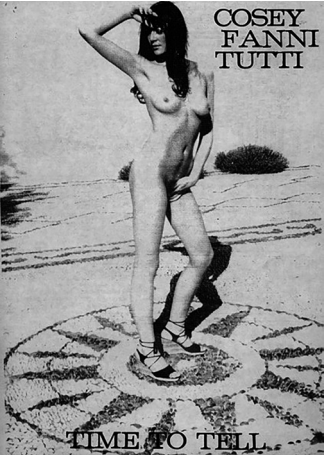
42 – Renate Lorenz /
Pauline Boudry
*To Ualerie Solanas and
Marilyn Monroe in
Recognition of their
Desperation*, 2013
Installation et film Super
16mm transféré en HD18’’
Performance : Rachel Aggs,
Peaches, Catriona Shaw,
Uerity Susman, Ginger
Brooks Taka-hashî, William
Wheeler



L’œuvre *To Ualerie Solanas and Marilyn Monroe in Recognition of their Desperation* reprend le titre d’une composition datant de 1971 de Pauline Oliveros, pionnière de la musique électronique méconnue du grand public. Avec cette composition, Oliveros entendait rendre un double hommage à Valerie Solanas – auteure du manifeste anarchoféministe SCUM et accusée de tentative d’assassinat sur Andy Warhol – et à Marylin Monroe. La partition d’Oliveros implique cinq musiciens qui doivent choisir cinq tons et les maintenir pendant un long moment jusqu’au milieu de la partition où The title of this work, *To Ualerie Solanas and Marilyn Monroe in Recognition of their Desperation*, was borrowed from a 1971 composition by electronic music pioneer Pauline Oliveros, little known to the general public. Oliveros intended her composition as a dual tribute to the tragic ends of Marilyn Monroe and of Valerie Solanas—author of the radical feminist manifesto SCUM and of an assassination attempt on Andy Warhol. Oliveros’s score requires each musician to choose five tones and hold them until the middle of the score, when

chacun d’entre eux devra, dans un deuxième temps, imiter les tons et modulations improvisés par l’autre. L’objectif de la compositrice est d’atteindre un temps d’équilibre et d’équité, un moment où toute hiérarchie est abolie, où aucun des musiciens ne peut dominer les autres. L’installation de Boudry et Lorenz met en scène la performance de six artistes underground (cinq femmes et un travesti) interprétant la partition d’Oliveros. Boudry et Lorenz s’attachent ici à célébrer, comme dans l’ensemble de leurs œuvres, des figures marginales défiant la norme, la loi et l’économie.
each musician must imitate the tones and modulations improvised by the others. The composer’s aim was to achieve a moment of equity and equilibrium when hierarchy is abolished and none of the musicians can dominate the others. Boudry and Lorenz’s installation presents a film of six underground artists (five women and a transvestite) performing Oliveros’s score. As in all their works, Boudry and Lorenz celebrate nonconformist figures who fly in the face of law and finance.

43 – Cosey Fanni Tutti
Time to Tell,
1982
Enregistrement original
sur cassette audio, réédition
sur CD et vinyle, documents
originaux ou fac-similés
provenant de la collection
personnelle de Cosey
Fanni Tutti.



En 1982, Cosey Fanni Tutti édite sur le label Flowmotion une cassette audio accompagnée par un journal contenant des photos, des textes et des interviews. À ce jour, *Time to Tell* est le seul véritable album solo de Cosey Fanni Tutti. Il est composé de deux longues plages d’ambient, « The Secret Touch » et « Ritual In 1982, the Flowmotion label released an audio cassette by Cosey Fanni Tutti, accompanied by a magazine featuring photos, articles and interviews. *Time to Tell* is Cosey Fanni Tutti’s only veritable solo album to date. It consists of two long ambient tracks, *The Secret Touch* and

Awakening » (un troisième morceau, intitulé « Time to Tell » est rajouté au moment de la réédition). L’album est composé à partir de conférences que donne Cosey Fanni Tutti la même année à Londres, Leeds et Liverpool et au cours desquelles elle témoigne de son expérience dans l’industrie pornographique.
Ritual Awakening (a third piece called *Time to Tell* was added when the album was re-released). The album is based on the lectures Cosey Fanni Tutti gave the same year in London, Leeds and Liverpool, recounting her experience in the porn industry.



Throbbing
Gristle *Promo*
Card A et B,
1980
© Courtesy
of Cosey
Fanni Tutti and
Cabinet, London

**44 – Electra with
Emma Hedditch
*Her Noise –
The Making Of*,
2007
Uidéo 60’’**

À l'origine, *Her Noise* est une exposition qui a eu lieu à la South London Gallery en 2005 avec des événements satellites à la Tate Modern et au Goethe-Institut de Londres. *Her Noise* est un projet qui envisage le son comme un moyen d'expérimentation sociale, d'action et de découverte. À cette occasion, un certain nombre d'œuvres ont été produites par les artistes Kim Gordon, Jutta Koether, Hayley Newman, Kaffe Matthews, Christina Kubisch, Emma Hedditch et Marina Rosenfeld. L'objectif de ce

The *Her Noise* exhibition was held at the South London Gallery in 2005, with additional events at the Tate Modern and the Goethe-Institut London. The project investigated sound as a means of social experimentation, action and discovery, and a number of works were produced for the exhibition by the artists Kim Gordon, Jutta Koether, Hayley Newman, Kaffe Matthews, Christina Kubisch, Emma Hedditch and Marina Rosenfeld. The aim of the project was also to compile a collection of documents

45 – Karen Finley
Tales of Taboo, 1986
Label Pow Wow Art
International
(PWAI 049)
Uinyle

Karen Finley (née en 1956) est une artiste américaine dont la pratique activiste touche à la performance, la musique, le théâtre et la poésie. La nudité, le scandale, le blasphème sont utilisés, au sein de son œuvre, comme des outils au service d'une position activiste qui relève à la fois du politique, du personnel et du social. L'abjection du corps, défini comme tel par les structures oppressives, constitue l'un de ses sujets de prédilection. Sa démarche peut être analysée à l'aune des controverses qui agitent la société américaine depuis les années 1970. Elle s'inscrit notamment dans le contexte des « *Culture Wars* » du début des années 1990, offensive néo-conservatrice américaine de grande ampleur contre le monde de l'art. La performance *We Keep Our Victims Ready* au Lincoln Center (1990), au cours de laquelle elle recouvre son corps nu de chocolat, fera scandale jusqu'au Parlement. À la suite d'un procès, elle

Through performance, music, theater and poetry, American artist Karen Finley (b. 1956) uses nudity, scandal and profanity as tools in an activism that is political, personal and social. The debasement of the body, as defined by structures of oppression, is a recurrent theme in her work. Her approach can be analyzed in the light of controversies that have agitated American society since the 1970s, especially the “culture wars” of the early '90s—a concerted attack on the art world by American neoconservatives. Her 1990 performance at the Lincoln Center, *We Keep Our Victims Ready*, during which she smeared her naked body with chocolate, prompted political outrage and an obscenity trial, as a result of which she lost her grant from the National

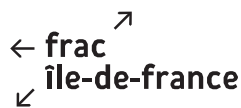
projet a été également de constituer une collection de documents permettant d'envisager l'histoire du son et de la musique selon des questions de genre – permettant ainsi de faire émerger un vaste réseau historique et contemporain de femmes utilisant l'expérimentation sonore comme médium. Aujourd'hui, Her Noise Archive est une collection de plus de 60 vidéos, 300 enregistrements audio, 40 livres et catalogues et 250 fanzines (environ 150 titres différents) compilés lors du développement de ce projet.

making it possible to approach the history of sound and music from a gender perspective and highlighting a vast historical and contemporary network of women using sound experimentation as an artistic medium. The *Her Noise Archive* is a collection of over 60 videos, 300 audio recordings, 40 books and catalogues and 250 fanzines (about 150 different titles), compiled during the development of the project.

perd sa bourse du National Endowment for the Arts. Elle décide alors de poser nue dans *Playboy*, signifiant que rien ni personne ne pourra jamais la censurer. À l'instar d'artistes comme Carolee Schneemann ou Annie Sprinkle – dont l'œuvre, située à la frontière de l'art et de la pornographie, influencera Cosey Fanni Tutti –, le travail de Karen Finley peut également se lire à l'aune des « *Sex Wars* » qui opposa durant les années 1970 et 1980, au sein du mouvement féministe américain, les « pro-sexe » et les « abolitionnistes » opposées à toute forme de pornographie. Le single « *Tales of Taboo* », produit par Mark Kamins, collaborateur de Madonna, est un monologue cru et agressif déclamé par Karen Finley sur un rythme disco. Les paroles seront par la suite samplées sur le tube d'acid house « *Theme from S Express* », l'industrie musicale devenant le moyen de diffusion d'une posture féministe offensive.

Endowment for the Arts. She went on to pose nude for *Playboy* magazine, demonstrating that nothing and no-one could censor her. Like Carolee Schneemann and Annie Sprinkle—whose work, at the intersection of art and pornography, inspired Cosey Fanni Tutti—Karen Finley's art can also be interpreted in the light of the “sex wars” of the 1970s and '80s, which polarized feminists into pro-sex and anti-porn camps. Finley's single *Tales of Taboo*, produced by Madonna collaborator Mark Kamins, is a crude, aggressive monologue performed to a disco beat. The words were later sampled on the acid house song *Theme from S Express*, the music industry providing radical feminism with a practical means of communication.

RENDEZ-VOUS*	TIME TO TELL			L'HOMME AUX CENT YEUX (REVUE)	LA UITRINE
Visite commissaire Dimanche 10.06.18 17h30 avec Gallien Déjean	Programme de rencontres, performances, concerts ... Rencontre Cosey Fanni Tutti Mercredi 06.06.18 19h30	Nos désirs liquides samedi 30.06.18 à partir de 10h Une programmation proposée par Les Vagues, qui transformera le Plateau en lieu de discussion, projection et performance féministe pro-sexe, activiste, transformiste et queer.	militantisme d'un point de vue situé. Le collectif re-cense, donne de la visibilité aux outils du changement positif et porte des pratiques professionnelles féministes égalitaires, soucieuses de la justice sociale. Pratiquer une épistémologie féministe intersectionnelle au sein du champ de l'art revient à mettre au travail les formats, les discours, les outils des sciences sociales (histoire de l'art, sciences politiques, philosophie, cultural studies) du milieu militant (dé-colonial, LGBTQIA+, queer, féminisme noir) avec et dans les écritures et les modalités de l'art.	Des artistes investissent le plateau le temps d'une soirée. Bruno Botella Jeudi 14.06.18 19h30	Katia Kameli 02 – 27.05.18 Finissage de la vitrine vendredi 25.05.18 Flora Moscovici 06.06 – 22.07.18 L'antenne culturelle 22 cours du 7 ^e art 75019 Paris
Plateau-Apéro Nocturnes Mercredi 06.06.18 Mercredi 04.07.18 Nocturnes, jusqu'à 21h, chaque 1 ^{er} mercredi du mois	Projection et rencontre <i>Body Double (X)</i> , Brice Dellsperger Mercredi 27.06.18				
Visites guidées Tous les dimanches 16h Rendez-vous à l'accueil *Rendez-vous gratuits		Le groupe de travail Les Vagues est un collectif féministe. Composé de professionnelles des arts visuels, il se réunit pour penser et mettre en œuvre les articulations entre le monde de l'art, l'histoire de l'art, la culture politique et le			

INFORMATIONS PRATIQUES	PARTENAIRES	REMERCIEMENTS
frac île-de-france le plateau, paris 22 rue des Alouettes 75019 Paris, France T +33 (0)1 76 21 13 41 info@fraciledefrance.com fraciledefrance.com Entrée libre Accès M 11 – Jourdain ou Pyrénées M 7 bis – Buttes-Chaumont Bus 26 – Jourdain Horaires Mer. – Dim. 14h – 19h Nocturnes, jusqu'à 21h, chaque 1^{er} mercredi du mois L'antenne culturelle 22 cours du 7^e art (à 50 mètres du plateau) 75019 Paris, France T +33 (0)1 76 21 13 45 Espace ouvert en semaine, sur rendez-vous, pour la consultation du fonds documentaire (livres, périodiques et vidéos). L'antenne culturelle est fermée les jours fériés. frac île-de-france administration 33 rue des Alouettes 75019 Paris, France T +33 (0)1 76 21 13 20 info@fraciledefrance.com fraciledefrance.com	Présidente du frac île-de-france: Florence Berthout Directeur du frac île-de-france: Xavier Franceschi Le Journal de l'exposition est proposé par le frac île-de-france / l'antenne culturelle Rédaction Gallien Déjean, Cosey Fanni Tutti Relecture et coordination Isabelle Fabre assistée de Margaux Simonetti Relecture Maëlle Coatleven, Maëlle Dault, Laureline Deloingce Traduction Sally Laruelle (vers l'anglais) et Marion Cole (vers le français) Le frac île-de-france reçoit le soutien du Conseil régional d'Île-de-France, du ministère de la Culture – Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Île-de-France et de la Mairie de Paris. Membre du réseau Tram, de Platform, regroupement des FRAC et du Grand Belleville. Conception graphique Baldinger • Uu-Huu	Isabelle Alfonsi, Maria Bernheim, Florence Bonnefous, Paul Buck, Maxime Bichon, Romain Chénais, Mathieu Copeland, Axel Dibie, Alix Dionot-Morani, Rozsa Farkas, Dan Gunn, Adrian Andrea Lissoni, Jean de Loisy, Alice Motard, Pierre Paulin, Juliette Pollet, Barbara Quintin, Irene Revell, Olga Rozenblum, Fintan Ryan, Didier Schulmann, Fanny Schulmann, Cosey Fanni Tutti, Les Vagues, Andrew Wheatley. Les galeries Cabinet, Arcadia Missa, Air de Paris, Marcelle Alix, Maria Bernheim, Crèvecoeur, Le CNAP, la Tate Modern. Image de couverture: Action <i>Jusqu'à la Balle Crystal</i>, 9th Biennale de Paris, 1975 © Courtesy of Cosey Fanni Tutti and Cabinet, London     TRAM PLATFORM LE GRAND BELLEVILLE   en partenariat avec    