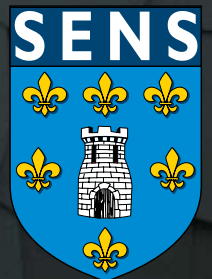
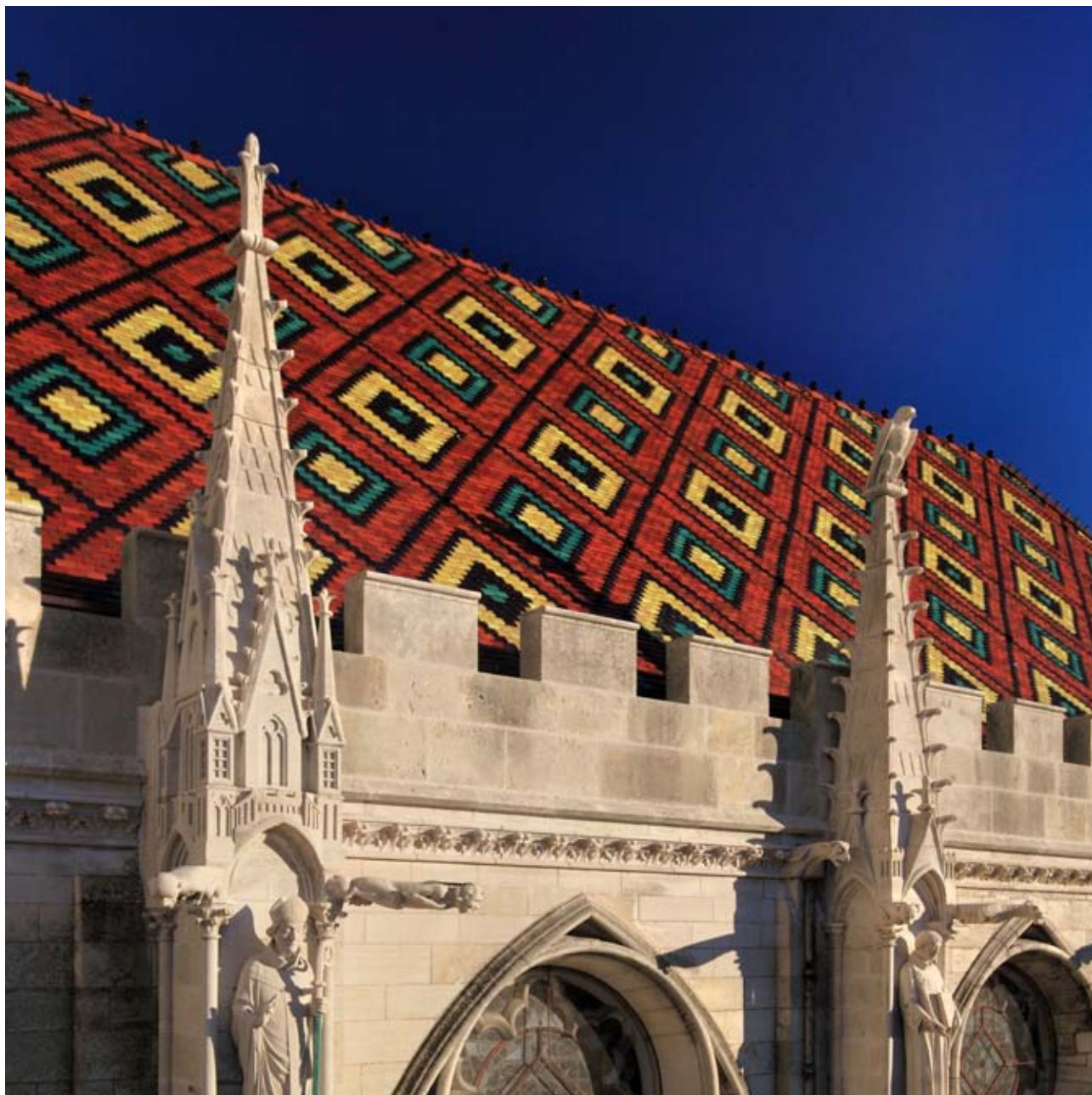


Arnaud Cohen
Rémission
RETROSPECTION



Rémission
RETROSPECTION

**Musées de Sens
2015**



cl. Musées de Sens - Y. Veron

Préface Foreword

Polyvalences mythologiques

Cette installation étonnera, sûrement, choquera, probablement. L'art ne consiste pas à flatter nos certitudes. L'art est par essence dérangeant. L'art interroge, questionne, déstabilise. Les Musées de Sens s'honorent de présenter une œuvre durablement éphémère. Éphémère parce qu'elle sera visible trois mois dans son état actuel, durable parce qu'elle s'inscrit dans plusieurs perspectives dont celles d'une rétrospection qui bruisse des apports personnels de l'artiste, des liens multiples qu'il entretient avec la civilisation, le monde, l'histoire, la culture dont il est issu et dans laquelle il s'épanouit. Cette installation est ainsi une sorte de toile, toile d'araignée dont les fils tissent une mythologie personnelle pour entrer en résonance avec la nôtre.

Mythologies, tout le monde a lu Barthes, au moins par ouï-dire. Mythologie ne signifie pas retour vers le passé. Chaque époque crée des mythes et la toile d'araignée évoque aussi une mythologie contemporaine, celle de Spiderman, pas moins déshonorante que celles convoquées par Arnaud Cohen, à partir du moment où elles sont détournées de leur destination première. Arnaud Cohen compile les mythologies, les retravaille, les recrée, nous en livrant une nouvelle interprétation. C'est ainsi que les mythes vivent. Ils forment autant de strates, de constructions culturelles, imaginaires, sociétales. Le mythe n'est pas un objet

Versatile mythologies

This installation will definitely surprise and probably shock. Art does not consist in flattering our certitudes. Art is by its essence, disturbing. Art questions, interrogates and destabilizes. The Museums of Sens are honored to present an ephemeral but timeless piece. It is ephemeral because it will only be exhibited for three months in its current state, timeless because it is part of several perspectives, a retrospection first, whispering, murmuring the artist's personal contribution; the multiple bonds that he nurtures with civilization, the world, history and the culture that he is from and grew up in. This installation is therefore a sort of web, a spider web that weaves a personal mythology echoing our own.

Mythology – everyone has read Barthes, or at the very least heard of him – does not mean a return towards the past. Each era creates myths, and the spider web also evokes a contemporary mythology of its own: Spiderman's, which is no more dishonorable than the myths invoked by Arnaud Cohen, as long as they are diverted from their primary destination.

Arnaud Cohen compiles mythologies, re-works them, and recreates them to deliver to us a new interpretation. It's like this that myths live. They can form strata, as well as cultural, imaginary and societal constructions. The 'myth', is not a dead object lying at the feet of the consumer's stall. It lives through our

mort à l'étal consumériste. Il vit à travers nos regards, nos interprétations, réinterprétations, les reprises, les mélanges parfois monstrueux. Les mythologies convoquées ici sont multiples : égyptienne (tombeau), grecque (mythe de la caverne), cinématographique (Disney)...

D'ailleurs dans cette installation il est question de monstre. L'artiste lui-même, peut-être d'abord ! En ce sens, la création est un prodige qui avertit les hommes, non plus de la volonté des dieux, mais de celle d'un dieu caché qui se révélerait à travers les productions de l'art pour nous dire le monde. La mythologie crée des monstres, elle les montre, les expose, les propose à notre effroi autant qu'à notre admiration. Monstre et montrer ont la même étymologie.

Cette installation est aussi une construction, une architecture. Il est question de mise en abyme. Donc de fascination, d'étourdissement, de vertige. Le travail d'Arnaud Cohen est une architecture qui fait écho à l'architecture du Palais synodal revisité par Viollet-Le-Duc. Elle se construit aussi en résonance avec les collections du musée, qui prennent ainsi non seulement un aspect différent, mais un sens autre. La réflexion se construit dans l'altérité.

C'est aussi un voyage dans le temps, celui originel de la construction médiévale, celui passé de sa réinterprétation dix-neuviémiste et celui actuel et à l'usage des générations futures. L'œuvre d'Arnaud Cohen est un voyage spatial autant qu'intérieur, c'est une sorte de parcours qui part d'un cercle ros(ac)e et s'achève dans une rosace disneyenne. La dimension humoristique, voire l'ironie tragique (peut-être) sont présentes dans le travail d'Arnaud Cohen. L'univers de la souffrance hospitalière, du corps et de l'esprit malades, détraqués, désaxés, aliénés nous rappellent à notre brève et instable matérialité. Le terme rémission

eyes, our interpretations, reinterpretations, through the reboots, the mixes, that are sometimes monstrous. The mythologies invoked here are multiple: from Egypt (the Catacombs), Greece (Plato's cave), cinematography (Disney)...

Moreover, monsters are the subjects of this installation – and maybe the artist himself before everything else! In this sense, creation is a miracle that warns that Man is no longer the result of God's wishes, but the one of a hidden god that reveals himself only through the production of art, in an attempt to show the world to us. Mythology creates monsters, it shows them, exposes them, and subjects them to our fears, as much as to our admiration. Actually monsters and montrer (to show, in French) have the same etymology.

This installation is also a construct, a structure. The purpose here is to place an image within an image, and therefore to cause fascination, dizziness and vertigo. Arnaud Cohen's work is a structure that echoes the revisited architecture of the Palais Synodal undertaken by Viollet-Le-Duc. The installation was also constructed in resonance with the collections of the museum, which therefore not only take on a different image, but also another meaning. The reflection is here created in the otherness.

It is also a voyage in time, back to the original (in the theological sense) and the Middle Ages' constructions, the past and its 19th century reinterpretation, the present and its use by future generations. Arnaud Cohen's piece is a spatial voyage as much as an internal one, a sort of trip starting from the circle of a pink rosette, and finishing in a 'Disneyian' rose window. The comic dimension and even tragic irony (maybe) are present in Arnaud Cohen's work. The world of hospital suffering, of the broken, psychotic, alienated

évoque bien sûr pour Arnaud Cohen les maladies de nos civilisations, dont les parcours cahoteux ont peut-être pour seules perspectives le chaos, ou le KO, dont l'art constitue l'unique et salvatrice thérapie.

Un voyage n'a de sens que s'il propose une réflexion, Rousseau nous l'a appris au XVIII^e siècle. La force de cette réflexion créée par Arnaud Cohen, c'est d'être polysémique. Comme les mythes sur lesquels elle s'appuie et qu'elle recrée, elle tente de rendre sensibles à travers l'objet, non seulement des sensations, mais des sentiments qui s'incarnent dans une pensée. Les colosses, monstres par nature et par destination, disproportionnés, désarticulés sont un exemple de ces monstruosités que l'histoire et donc les hommes ont produites. La référence à Arno Brecker (Cohen prend le risque de l'homophonie) incite à une réflexion politique sur la volonté de puissance et son utilisation politique dont les dérives tératogènes sont constantes. On retrouve ici cette mission de l'artiste d'être un « voyant » (Arthur Rimbaud), une « insurrection » (Pablo Neruda), « une mauvaise conscience » (Sénèque), « un professeur d'espérance » (Jean Giono).

L'œuvre présente d'Arnaud Cohen est une synthèse effrayante et réjouissante, dépressive et exaltante pour laquelle nous lui devons une immense reconnaissance.

body and soul, reminds us of our brief and precarious materialism. Of course the term “remission” evokes for Arnaud Cohen the disease of our civilization, the chaotic paths it took, and the only perspectives are maybe those of chaos or KO, which art provides as the only therapeutic salvation.

A voyage only gets meaning if it brings about a reflection, as Rousseau taught us in the 18th century. The strength of the reflection created by Arnaud Cohen lies in its polysemy. Like the myths which his works rely on and recreate, he attempts to stimulate, through the objects, not only sensations but also emotions, all incarnated in a singular thought. The Colossi, disproportionate, dislocated monsters by nature and destination, are an example of the monstrosity that history and therefore men, have produced. The reference made to Arno Brecker (Cohen takes the homophonic risk) brings out a political reflection on the will-to-power (will power? wish for power?) and its political use of which the Teratogenic deviations are constant. We find here again the mission of the artist: to be a “seer” (Rimbaud), an “insurrection” (Neruda), “a bad conscience” (Seneca), “a teacher of hope” (Giono). Arnaud Cohen's work is here a frightening and joyful synthesis, both depressing and exalting, for which we are immensely grateful.

BERNARD ETHUIN-COFFINET

Adjoint au maire en charge de la culture, du patrimoine et de la communication

Deputy Mayor in charge of culture, heritage and communication



Rémission
Vue de l'exposition
Exhibition view

08	RÉMISSION
	Nous n'en sortirons pas indemnes We will not come out of it unscathed par PAUL ARDENNE, écrivain et historien de l'art
36	RETROSPECTION
	par SYLVIE TERSEN, conservateur en chef des Musées de Sens
48	INTERVIEW
	SYLVIE TERSEN/ARNAUD COHEN
64	LISTE DES ŒUVRES EXPOSÉES/ LIST OF EXHIBITED WORKS
68	REMERCIEMENTS/AKNOWLEDGEMENTS



Rémission

Nous n'en sortirons pas indemnes
We will not come out of it unscathed

par PAUL ARDENNE

Arnaud Cohen, avec *Rémission*, présente au spectateur un curieux théâtre. Dans la salle synodale du palais épiscopal de Sens, devenue espace d'exposition, l'artiste a disposé de multiples personnages hybrides, la plupart assis. Ces figures, autant de mannequins de vitrine mais affublés de traits bizarres, anormaux, greffés à la hâte, sont peintes en gris ciment. Ce sont là les créatures, croirait-on, d'un savant fou : tête gauloise sur gargouille médiévale, corps à la tête perforée de seringues, de couteaux ou de fibules, Marianne républicaine affublée de jambes empruntées à une statue antique... Comme réunis en conclave, ces êtres énigmatiques se sont placés autour d'un surprenant véhicule de type capsule recouvert d'écailles de poisson, peint en gris ciment lui aussi et contenant un gisant à tête de Napoléon.

Quoi encore ? L'ensemble, sous l'œil d'un Mickey plaqué sur le remplage, en forme de rose, de la fenêtre axiale, baigne dans la fumée blanche sortant d'une cheminée latérale du palais. Diffusée sur un mur de moniteurs vidéo, une flopée d'images peu rassurantes (défilés du Ku Klux Klan, milices de Victor Orban...) achève cette composition résolument hors norme.

With *Rémission*, Arnaud Cohen presents the spectator with a peculiar theatre. In the synodic hall of the Episcopal Palace of Sens—now an exhibition space—the artist has installed multiple hybrid characters, for the most part seated. These individuals, all of them window-shop mannequins, but blemished with bizarre and abnormal traits, looking hastily transplanted are fully painted in concrete grey. Here are what we could believe to be the creatures of a deranged scientist: a Gallic head sown to a medieval gargoye, bodies with drilled heads punctuated with syringes, knives or fibulae, a French republican Marianne with legs borrowed from an antique statue... As if forming a covenant, the enigmatic beings have rallied around a surprising vehicle, a kind of capsule, covered in fish scales. It too is painted in a concrete grey. Inside is a recumbent statue with a Napoleon head.

What else? The whole place bathes in white smoke pouring from a chimney on the lateral side of the palace, all under the eye of a Mickey Mouse face pasted onto the axial rose window of the building. On a wall of video monitors, a mass of unsettling images are being screened (Ku Klux Klan processions, Victor Orban's militias...), completing this undoubtedly abnormal composition.

Monstres

Rémission : un synode post-apocalyptique ? La création d'un conservateur de musée ayant égaré tout sens de l'histoire de l'art ? Une vaste métaphore sur le désordre du temps ? Disons : une ambiance d'abord, complexe sinon malsaine, porteuse de menaces. Et le symbole d'une désorganisation, d'une désintégration des repères.

Sculpteur féru d'installations, Arnaud Cohen a conçu *Rémission* à partir d'une proposition que lui a faite la direction des Musées de Sens : créer *in situ*, à même la salle synodale, une œuvre inédite qui soit le résultat d'un échange entre son propre univers et le contenu des collections. Des mois durant, dans ce trésor où il est autorisé à puiser en toute liberté, l'artiste ponctionne fragments de statues et autres éléments lapidaires d'époques différentes, de l'Antiquité au XX^e siècle. L'inspire alors une surprenante composition sculptée signée Viollet-le-Duc, restaurateur au XIX^e siècle du Palais. Le célèbre architecte des Monuments historiques, sur la sculpture d'un corps humain trop petit pour elle, a fait poser une tête inspirée du buste-reliquaire de saint Louis (aujourd'hui disparu). Ce montage audacieux – le signe que Viollet-le-Duc, à sa manière, a joué à « l'artiste » – donne à Arnaud Cohen l'argument premier de *Rémission* : la présentation d'un cénacle de pierre où les monstres ont remplacé les humains, des monstres dont la conformation physique singulière se veut lourde de sens. Le parti pris de l'artiste, d'emblée, est celui du mixage, du collage, de la fusion brutale et énigmatique.

Parcourons *Rémission* et arrêtons-nous à son détail, foisonnant. Les quelque vingt figures que l'artiste a installées dans la salle synodale ont toutes pour

Monsters

Rémission: a post-apocalyptic synod? The creation of a museum curator who has abandoned all sense of the History of Art? A vast metaphor for the disorder of time? Let's say: an atmosphere first and foremost, complex or otherwise ominous, and involving threats. While also, a symbol of a disorganization, of a disintegration of any points of reference.

A sculptor with a passion for installations, Arnaud Cohen conceived *Rémission* in answer to an offer made to him by the Director of the Sens Museums: to create in situ, within the Synodic Hall an exclusive piece built from a dialogue between the artist's own universe and the contents of the museum's collections. During the months that he was allowed to draw from within this treasure trove with complete freedom, the artist borrowed fragments from statues and other lapidary elements of various ages, from Antiquity to the 20th century. He got inspired by a remarkable sculpted composition signed by Viollet-le-Duc, who restored the Palace in the 19th century. The famous architect of the French historical Monuments had placed a head inspired from the relic bust of Saint-Louis (now lost), onto a sculpted human body too small to carry it. This audacious installation—the sign that Viollet-le-Duc, in his own way, played the role of “artist”—gives Arnaud Cohen the primary argument for his *Rémission*: a cenacle in stone, where humans have been replaced by monsters, monsters whose distinct physiological arrangements weigh heavy in meaning. Straightaway the aim of the artist is to create a mix, a collage, a brutal and enigmatic fusion. Let our eyes scan *Rémission* and then focus on its proliferating details. All of the twenty or so figures that the artist has installed in the Synodic Hall

signature identitaire leur difformité. En ces lieux incertains, pas d'humain parfait, sculpturalement reproduit en vertu d'un critère d'exactitude. Tout au contraire, les statues « retouchées » d'Arnaud Cohen – ses « colosses » : l'artiste évoque volontiers, à propos de ses figures, les Kolossos, ces sculptures portuaires, dans la Grèce antique, chargées de contenir l'âme des marins perdus en mer – exposent en lieu et place un répertoire d'anomalies remontées du florilège tératologique. Sur la base de mannequins de vitrine achetés en Allemagne, et signalés par des attributs brékériens (Siegfrieds musculeux, à la charpente guerrière ; Walkyries à l'opulente poitrine), l'artiste greffe divers éléments de statuaire trouvés dans les collections du musée, une greffe nourrie par son impénitente pulsion à flatter l'anormalité. Exemple parmi d'autres, cette femme évoquant de loin un Botticelli. C'est une tête Renaissance, ici, qui se voit fusionnée avec le corps initial du mannequin. Son entrejambe, par l'artiste, est orné d'un « camel toe », moulage des grandes lèvres du sexe féminin par le vêtement. On trouve aussi sur une de ses cuisses une petite souris de pierre sculptée et collée – l'unique vestige de l'ancien prieuré où l'artiste travaille d'ordinaire, près de Châtellerault, dans le Poitou. « J'ai moulé cette souris avant de la placer sur la cuisse de ce mannequin féminin au corps offert » dit Arnaud Cohen.

Autres exemples de cette anormalité triomphante ? Ce buste XIX^e dont l'artiste a retourné les bras pour faire un saint Sébastien. Encore, ce mannequin à tête de Bacchus, ou cet autre avec tête et tronc hérissés de lames de couteau exhumées par l'artiste de l'ancienne coutellerie qu'a été aussi, dans l'ordre chronologique et une fois fermé, le prieuré, son atelier poitevin. « Ce personnage est le seul dont j'ai détaillé le sexe »,

have in common the same signature deformity. In this uncertain location, no perfect human has been sculpturally reproduced with an intent for accuracy. On the contrary, Arnaud Cohen's “retouched” statues –his “Kolossos”: as the artist himself willingly evokes in relation to his figures, the Kolossos, from the giant sculptures of Greek ports, that were erected to harbor the souls of sailors lost at sea—exhibit in place and space a repertoire of anomalies reminiscent of an anthology of teratology. Using as a base German made display mannequins with strong Breker like aspects (muscular Siegfrieds with warrior-like builds; Valkyries with opulent chests), the artist transplants various statuesque elements found in the collection of the museum, transplants fed by a shameless desire to flatter abnormality. An example amongst others is this woman who from afar resembles a Botticelli. It is actually a Renaissance head fused here with the initial body of the mannequin. Her crotch is adorned with a “camel toe”, a mold of the labia majora, created by tight clothing. We can also find glued on one of her thighs a small stone carved mouse resting— the only vestige of the ancient priory where the artist usually works, near Châtellerault, in Poitou. “I molded the mouse before placing it on the thigh of this naked symbol of surrender”, says Arnaud Cohen.

Other examples of this triumphant abnormality? This 19th century bust, its arms twisted backwards by the artist to form a Saint-Sebastian. Again, this mannequin with the head of Bacchus, or the other with its trunk and head prickled with sharpened knife blades unearthed by the artist from the soil of his old cutlery-mill that was also, in chronological order and once the priory was closed, his workshop in Poitiers. “This is the only character on which I have made a detailed sex organ”, indicated Arnaud Cohen when

indique Arnaud Cohen à propos de cette réalisation qu'il a intitulée *Jeff is Ilona 2*. « Il possède à la fois des jambes d'homme et de femme, un sexe féminin doté de testicules et la capacité à se pénétrer et se féconder lui-même. Son intérêt : interroger le genre, l'histoire de l'art également, dont la question de la représentation du nu. » Et de préciser : « En tant que sculpteur, je me suis intéressé à l'œuvre *Made in Heaven* (1990), de Jeff Koons – la représentation, au moyen de la sculpture, de la copulation. On y voit le célèbre artiste américain fornicuer avec sa femme d'alors, une pornstar, Ilona, dite *La Ciciolina*. De cette thématique, j'ai fait déjà une sculpture, en une autre occasion, *Jeff is Ilona* [ndlr : œuvre présentée également aux Musées de Sens dans le cadre de *Retrospection*] : un corps à la Breker paré d'un masque de Ciciolina, histoire d'aller plus loin dans la fusion des genres. *Jeff is Ilona 2* s'inscrit dans cette problématique de la fusion corporelle totale. »

speaking of his creation that he has called *Jeff is Ilona 2*. “He possesses the legs both of a man and a woman, a female sex with testicles and the ability to penetrate and impregnate himself. Its point: to question gender, and also the History of Art, and hence the representation of the nude.” And specifically: “As a sculptor I am interested in the piece *Made in Heaven* (1990) by Jeff Koons—the representation of copulation by means of sculpture. We see the famous American artist having sex with his wife at that time, Ilona, a porn star, otherwise known as *La Ciciolina*. Following this theme, I'd already made a sculpture on another occasion, *Jeff is Ilona* [ed: this piece is also exhibited at the Sens Museums in *Retrospection*]: a Breker-like male body supporting a Ciciolina mask, because I wanted to take the merging of gender that much further. *Jeff is Ilona 2* is the following step in this problematic of total physiological fusion.”



Global Balanced Pluto, 2015
Colosses, 2015







1



2



3



4



5



6



7



8



9

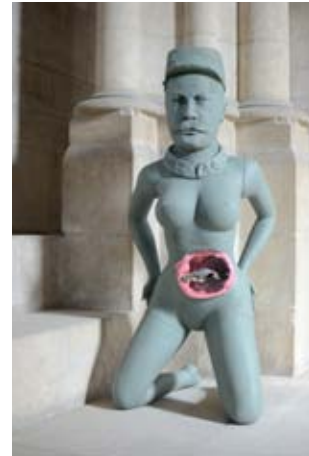


10

- #1 *The Syringe King*, 2015
- #2 *The Lothofagus*, 2015
- #3 *La Gargonille Gauloise*, 2015
- #4 *Jeff is Ilona #2*, 2015
- #5 *Heraklitos*, 2015
- #6 *Diana the Huntress*, 2015
- #7 *The Centaur*, 2015
- #8 *The Bacchanal*, 2015
- #9 *Bacchus (Roy Batty)*, 2015
- #10 *Voltaire*, 2015



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20

- #11 *Heraklitos Page Boy*, 2015
- #12 *Maginot*, 2015
- #13 *Le Petit Marquis Poudré*, 2015
- #14 *Marianne*, 2015
- #15 *Saint Sebastian*, 2015
- #16 *Camel Toe Caesar*, 2015
- #17 *La Bourgeoise*, 2015
- #18 *The Queen of my Ideal Palace*, 2015
- #19 *Post-humans (I want to break free)*, 2015
- #20 *L'extase de Justine*, 2015



Du passé au présent, le *continuum* du pouvoir et de ses images

Quels sont les ressorts créatifs de l'artiste ? La réponse est plurielle, contenue en fait dans ses différentes propositions monstrueuses.

Une préoccupation centrale d'Arnaud a trait au pouvoir ou, plus exactement, à l'« esthétisation de la politique », aurait dit le philosophe allemand Walter Benjamin. Tout ce qui touche le pouvoir, que celui-ci soit appréhendé conceptuellement (qu'est-ce que le pouvoir ?) ou matériellement (comment le pouvoir s'esthétise-t-il ?, notamment) trouve ici une évocation, par des voies là encore indirectes. Le célèbre Maginot, dont l'artiste a trouvé une tête dans les collections du musée, se voit mixé avec une tête de chien de garde momifiée. Rappel, à n'en pas douter, de cet immobilisme de l'état-major français de l'Entre-deux-guerres symbolisé par la ligne Maginot, ce rempart qui était censé nous protéger de la folie guerrière de l'Allemagne nazie. Une tête de Gaulois, datée du XIX^e siècle, que l'artiste accole à une gargouille, rend dérisoire la légende républicaine de Vercingétorix, dont le retour en gloire orchestré après la guerre franco-prussienne de 1870 visait la consolidation du sentiment national, dans l'esprit sacré de la « Revanche ». Enfin, dans la fenêtre axiale de la salle synodale, cette découpe d'une tête de Mickey derrière un concert d'angelots éventrés. Dénonciation de la disneylandisation de la culture contemporaine, amante du spectacle, dénonciation aussi du culte marchand. Mickey a remplacé Jésus, les marchands ne seront plus chassés du temple. Certains des « colosses » d'Arnaud Cohen, entre

From past to present, the *continuum* of power and its images

What are the artist's creative resources? The answer is plural, contained in fact, in his various monstrous propositions.

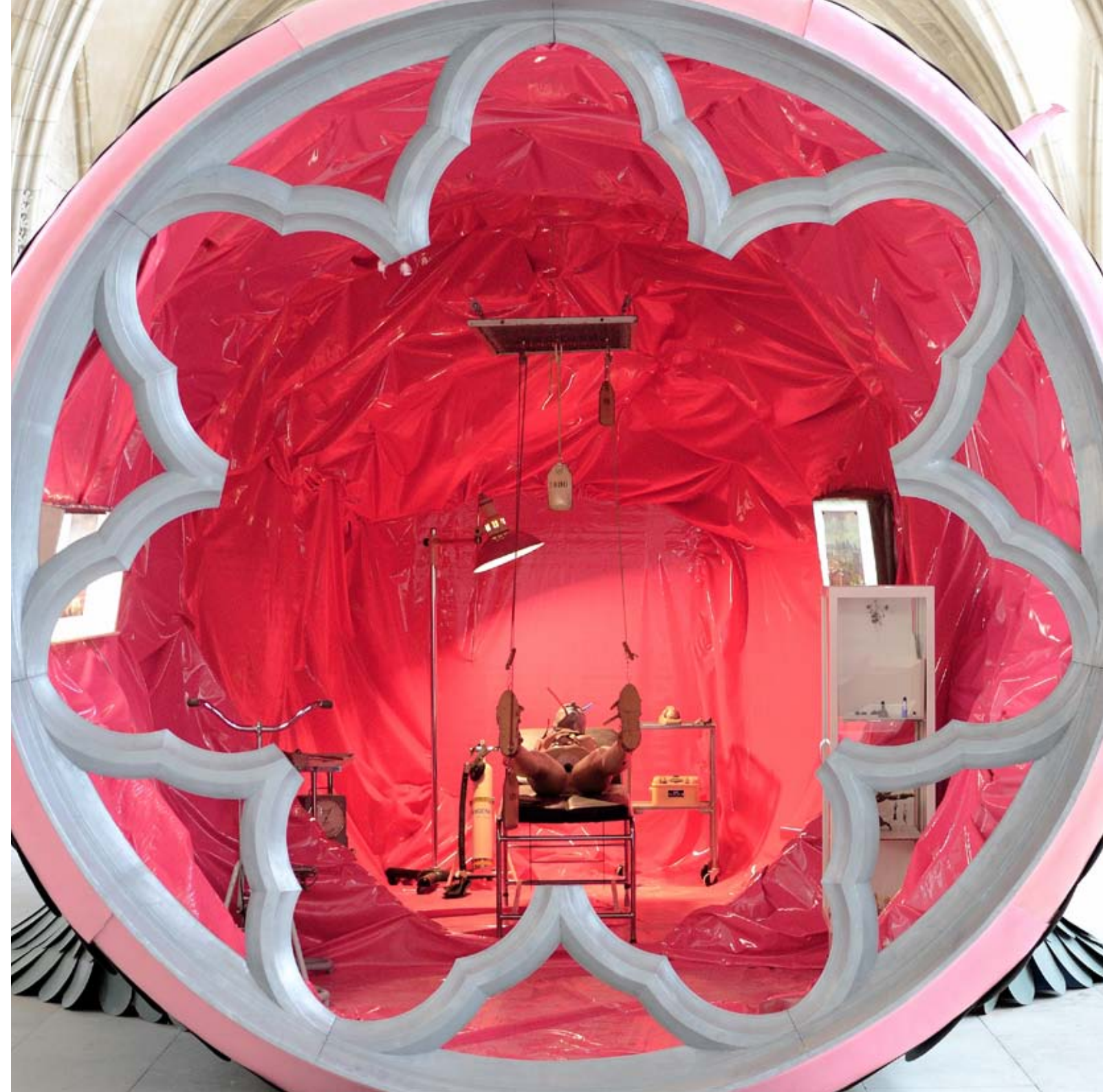
A central preoccupation of Arnaud concerns power or, to be more specific, "the aestheticizing of the political", as the German philosopher Walter Benjamin would have said. Everything that concerns power, whether approached conceptually (what is power?) or materially (notably, how does power aestheticize itself?) exists here by means that are—again—indirect. The famous Maginot, whose head the artist found in the museum collection, sees himself mixed with the mummified head of a guard dog. Undoubtedly a reminder of the immobility the French general staff showed during the inter-War period, symbolized by the Maginot line, a rampart that was meant to protect us from the follies of warmongering Nazi Germany. A sculpted head of a Gall dating from the 19th century, which the artist has coupled with a gargoyle, derides the republican legend of Vercingétorix. Orchestrated after the 1870 Franco-Prussian war, his second rise to fame aimed to consolidate a national sentiment, in the sacred spirit of Revenge. Finally, in the axial window of the Synodic Hall there is this Mickey Mouse's head cut in steel, behind a concert of gutted angels. A denunciation of both the disneylandisation of our contemporary culture, in love with showbiz and the cult of commodity. Mickey Mouse has replaced Jesus; merchants will no longer be chased from the temple. Some of Arnaud Cohen's "Kolossos",

autres spécificités, possèdent aussi un reliquaire, le plus souvent ventral, parfois crânien : un globe de verre contenant différents objets, toujours chargés symboliquement. Tel personnage féminin doté d'une jambe de pierre masculine d'époque romaine trop grande pour lui, en plus d'une tête greffée romaine elle aussi, expose sur le sommet du crâne, dans un reliquaire peint en bleu IKB® (le fameux bleu de l'artiste Yves Klein, breveté par lui), la voiture sous-marin de James Bond. Pouvoir de l'art, pouvoir des fantasmes de surhumanité.

La mise en scène du pouvoir telle que l'orchestre Arnaud Cohen, puissamment allusive, a cette double fin : témoigner et fustiger. Non que le pouvoir soit haïssable : il est, *stricto sensu*, nécessaire, sinon le désordre politique, la chienlit, la désintégration sociale. Mais tout dépend (de) qui exerce et (de) ce que sert ce pouvoir. Lorsqu'il est mis au service d'idéologies du renoncement au partage et à l'égalité, le bât blesse. Sans parler de cette atmosphère de lâcheté qui infuse des images d'actualité consacrées au fascisme qui pulsent du mur d'écrans disposé à l'aplomb de Mickey, nouveau maître de nos cérémonies politiques. En matière de rapport à autrui, le pire est toujours sûr. À cet égard, le bizarre véhicule que l'artiste a disposé au cœur de la salle synodale, sa position centrale aussi, qui connote son importance, ne laisse pas de surprendre. De quoi s'agit-il ? D'un nouveau culte, croirait-on. Les écailles de poisson qui recouvrent le véhicule n'évoquent-elles pas cette symbolique chrétienne qui a durablement régi nos consciences d'Occidentaux pendant deux millénaires ? Quant à la sculpture, à l'intérieur du véhicule, d'un Napoléon que veillent les « colosses » d'Arnaud Cohen, une sculpture où a été insérée la dépouille d'un animal crevé, ne dit-elle pas à sa manière presque littérale la vanité du pouvoir, l'obsolescence, tôt ou tard, de toute autorité fondée sur le crime d'État, la violence, le parjure, la dictature ?

amongst other particularities, possess reliquaries, often in the stomach but sometimes in the skull: a glass globe filled with different objects, always loaded with symbols. Much like the feminine character with an asymmetrical masculine Roman age stone leg: her transplanted head, it too from the Roman era, exhibits at the summit of the skull a reliquary painted in IKB blue (the famous Yves Klein blue that he patented), with James Bonds' under-water car in it. Power of art, power of the phantasy of the superhuman.

The powerfully allusive staging of power, as orchestrated by Arnaud Cohen, has a double intent: to bear witness and to denounce. Not that power is something to hate: power is, in the strict sense of the term, necessary, otherwise we get political disorder, havoc, social disintegration. But all depends on who is using this power and to what purpose. When power is put to the service of ideologies that have given up on sharing and equality, that's when the shoe pinches. Without even mentioning the cowardly atmosphere that infuses the news networks images dedicated to fascism that flash from the screen wall located below Mickey Mouse, our new master of political ceremonies. In terms of relation to the others, the worse is always to be expected. In this respect, the bizarre vehicle placed by the artist at the heart of the Synodic Hall—its central position alluding to its importance—does not fail to surprise us. What is this about? A new cult, we could be led to believe. Do the fish scales covering the vehicle not evoke the Christian symbolism that has for two millennia governed our Occidental minds? As for the sculpture inside the vehicle, a Napoleon that is watched over by Arnaud Cohens' "Kolossos", a sculpture where the dead carcass of an animal has been inserted; does it not in its own, almost literal way, express the vanity of power, the inevitable obsolescence of all authority based on State crimes, violence, perjury, dictatorship?





Inside VT2 Picture #1, 2015

Egyptian Boxes, 2011



La vie en ce royaume

Outre l'histoire de la représentation et ses stratégies, Arnaud Cohen s'intéresse également à tout ce qui fait que la vie est la vie en termes biologiques, et à comment l'humain contemporain, armé des biotechnologies, en vient à créer du vivant. En témoigne ce mannequin sur lequel a été suturée une tête royale plantée de seringues d'anti-coagulants, utiles pour les greffes. En attestent encore certains rituels chers à l'artiste, consistant, ceux-là, à enfouir dans la matière inerte d'une sculpture des animaux morts. Dans une perspective inaugurée dans les années 1960-1970 par l'Arte Povera, Arnaud Cohen traite le vivant de manière carnée, en en exposant la matière sous l'espèce du cadavre. Le concept de vie, en vertu d'une célèbre formule, renvoie en l'occurrence à tout ce qui résiste à la mort. De là, plantés dans les charognes dont sont gravides certaines de ses sculptures, ces tuyaux qui permettent aux mouches d'aller fouiller dans la carcasse de l'animal mort, d'y pondre et d'accélérer le processus bactérien.

Autre proposition de l'artiste, dans la même veine : cette tête d'apôtre changée par le truchement de l'intitulé en tête de philosophe grec, un présocratique pour l'occasion, Héraclite, pour qui « toute chose est gouvernée par la foudre ». Dans une de ses mains greffées, retournée par l'artiste, le philosophe tient un morceau de fulgurite (légué à l'artiste par son père, qui l'a ramassé dans le désert). La fulgurite, roche vitreuse, résulte du foudroiement du sable. Certains chercheurs voient dans la foudre un des acteurs de la création de la vie, suite au contact avec des acides aminés.

Life in this Kingdom

Other than the history of representation and its strategies, Arnaud Cohen is also interested in everything that makes life, in biological terms, and how the contemporary human, armed with his biotechnologies, comes to create life. As this mannequin can attest, royal head, sown to a body, punctured by anticoagulant syringes, useful for grafts. Moreover, certain rituals dear to the artist also attest this, notably the stuffing of dead animals into the inert material of the sculpture. According to the perspective developed during 1960's by the Arte Povera movement, Arnaud Cohen handles the living in his carnal style, by exhibiting the matter by guise of cadavers. The concept of life, according to a famous formula, relates incidentally also to all things that resist death. And there, planted in the decaying carcasses of the pregnant sculptures, are tubes allowing flies to enter the corpses of the dead animals, to lay eggs there and thus accelerate the bacterial process.

Another proposal from the artist, in the same vein: this apostle head, renamed Heraclitus by the artist, after the pre-Socratic philosopher who stated that “lighting rules all”. He is holding a piece of fulgurite (given to the artist by his father who found it in the desert) in one of his transplanted palms up hands. Fulgurite, a kind of glassy rock, is made by lightning strikes in the sand. Some researchers consider lightning as an actor in the creation of life, ensuing from contact with amino acids.

Rémission - qui nous sauvera ?

L'intitulé de l'œuvre, *Rémission*, est pour le moins lourd de sens. La rémission, en son sens médical, vient après la maladie, elle est cette phase qui annonce le repli de cette dernière – non la guérison, cependant. Une rémission peut n'être qu'un moment d'intervalle, avant le retour en force de la maladie. Autant dire en termes métaphoriques, si l'on s'en tient au sens implicite de rémission, que nous sommes à la fois malades et, peut-être, en voie de guérison, même si rien, à ce chapitre, n'est acquis.

La rémission, dans la culture judéo-chrétienne, c'est aussi l'allègement, voire le pardon, pour le pécheur, de ses péchés. Étant entendu que la rémission des péchés, de même que la rémission pour le convalescent, n'est pas la garantie de leur perte et de leur effacement définitifs. S'il souhaite que la rémission soit opérante, le pécheur doit résolument s'engager sur la voie du bien. En tant que violation d'une règle morale supérieure, le péché pose la question, ici centrale, du salut. Cette question essentielle du salut, on doit le rappeler, aura durablement agité le monothéisme. Le messianisme, l'invention médiévale du purgatoire, la crise des indulgences à l'orée – et en partie à l'origine – de la Réforme protestante, sont, dans cette partie les étapes d'une même stratégie visant à rendre le salut possible, contre l'hypothèse de la damnation ultime et certifiée. Le pécheur, autant que faire se peut, négocie son propre salut, ou, pour le dire autrement, il se donne la possibilité de pécher mais aussi d'être absous de ses vilenies. Cette stratégie, que ne goûtent guère les intégrismes (le protestantisme et sa théorie de la prédestination, notamment), est l'équivalent

Rémission - who will save us?

The title of the installation, *Rémission*, is deep in meaning. Remission, taken in its medical sense, comes after illness. It is the phase that announces respite from the illness—however not its healing. A remission can just be a momentary interval before the illness returns in full force. Evidently, in metaphorical terms, looking at the implicit meaning found in remission, we are at the same time ill, but maybe on the path to recovery though nothing at this stage is definite.

Remission, in the Judeo-Christian culture can also mean the relief or forgiveness of a sinner from his sins. Accepting that the remission of sins, like illness, is no guarantee of a permanent erasing. If he wishes that the remission be permanent, the sinner must resolutely engage on the path of goodness. As the violation of a primary moral rule, sin here raises the central question of salvation. This essential question of salvation, we must remember, has for a long time stirred up monotheism. Messianism, the medieval invention of purgatory, the crisis of indulgences, at the edge of—and partly at the origin of—the protestant Reformation are here part of a same strategy aiming at making salvation possible against the hypothesis of ultimate, certified damnation. The sinner, as much as the little he can, must negotiate his own salvation, or in other words: he gives himself the opportunity of sinning but also of being absolved of these crimes. This strategy, which is very much not to the taste of Fundamentalists (notably, Protestantism and its theory of predestination), is the equivalent of an arrangement with capital Law, the law of the holy Text. An arrangement with the divine demand for

d'un accommodement avec la Loi majuscule, celle du Texte sacré, un arrangement avec l'exigence divine du bien. Un commerce, pour le dire autrement. On n'a pas oublié comment le vieux Scrovegni de Padoue, qui a fait sa fortune terrestre avec le prêt bancaire et l'usure et qui sent venir sa dernière heure, offre à l'Église une chapelle. Giotto qui en fait, pour la section décorative, le chef-d'œuvre que l'on sait, y montre Scrovegni en posture d'humilité, tenant dans ses mains la maquette de la chapelle. Comment le don, encore et toujours, appelle le contredon. *Rémission*, l'installation d'Arnaud Cohen, doit être lue comme une métaphore, de même que se lisent un retable ou une grande composition picturale démonstrative. Les origines de cette œuvre païenne, paradoxalement, sont à trouver dans la peinture allégorique, celle, en premier lieu, héritée en Europe de l'âge médiéval et des débuts de l'âge classique. *L'adoration de l'Agneau mystique*, des frères van Eyck, *L'Enfer* de Jérôme Bosch, *Le jugement dernier* de Michel-Ange sont, au regard de *Rémission*, autant de portes d'entrée significatives. Ces œuvres, toutes, évoquent les risques du métier d'homme, le prix à payer en cas d'irrespect du divin, l'univers parfait, serein et apaisé dont va vous priver le péché, pour l'éternité.

In memoriam Sade et Baudelaire

Par extension, on ne saurait dénier à *Rémission* son indéniable dimension sadienne. De même que le récit sadien, très structuré, accumule les épisodes d'horreur et de viol de la morale, *Rémission* accumule aussi à sa façon des anomalies, des points de vue sur la monstruosité, sur l'anormalité. Un même esprit

goodness. To put it differently, a trade off. We have not forgotten how the old Scrovegni of Padova, who made his worldly fortune in bank loans and attrition rates and who, feeling his last days approaching, offered the Church a chapel. Giotto, who by taking charge of the decorative aspect made it the masterpiece that it is today, shows Scrovegni holding, with humility, the model of the chapel in his hand. Once again and as always the gift calls in the counter-gift. *Rémission*, Arnaud Cohen's installation, must be read like a metaphor, much like must be read an altarpiece or a huge demonstrative pictorial composition. The origins of this paginated piece are to be found paradoxically in allegorical paintings. In particular those inherited from Europe's Middle Ages and the beginnings of the Classical Age. *The Adoration of the Mystic Lamb* by the Van Eyck brothers, *Hell* by Hieronymus Bosch, *The Last judgment* by Michelangelo, are in the eyes of *Rémission*, meaningful doors of access. All these works evoke the risks in the labor of Man, the price to pay for disrespecting the divine, and the perfect, serene and appeased universe that you will be eternally deprived of for your sins.

In memoriam of Sade and Baudelaire

By extension, we could never knowingly deny *Rémission* its connections with the work of the Marquis de Sade. In the same way the highly structured Sade narrative accumulates episodes of horror and the violation of morality, *Rémission* accumulates its own anomalies, perspectives on monstrosity and abnormality. A similar spirit for profanity, a similar atmosphere of free license and blasphemy wafts here and there in

de profanation, une même atmosphère de licence et de blasphème flottent ici comme là dans l'air vicié. La thèse soutenue ? Si la perfection n'est pas de ce monde, c'est parce que l'humain n'en veut pas. Tout au contraire, contre la barrière des règlements, des lois, des anathèmes, c'est bien le désordre, l'excès, l'hubris qui se montrent désirables, et sans fin recherchés. On se souvient comment une des malheureuses héroïnes sadiennes réquisitionnées pour l'orgie se fait enfourner un rat dans le vagin, et comment on lui coud, ci-fait, les grandes lèvres du sexe. Les animaux morts qu'Arnaud Cohen associe à certains de ses mannequins, qui sait ?, peuvent évoquer cette volonté de profaner. À la fin, comme nous le rappelle sans ménagement *La Charogne* de Baudelaire, tout devient pourriture. La vie, de son côté, ne cessant jamais de faire valoir ses droits, même quand le pire a pris les rênes.

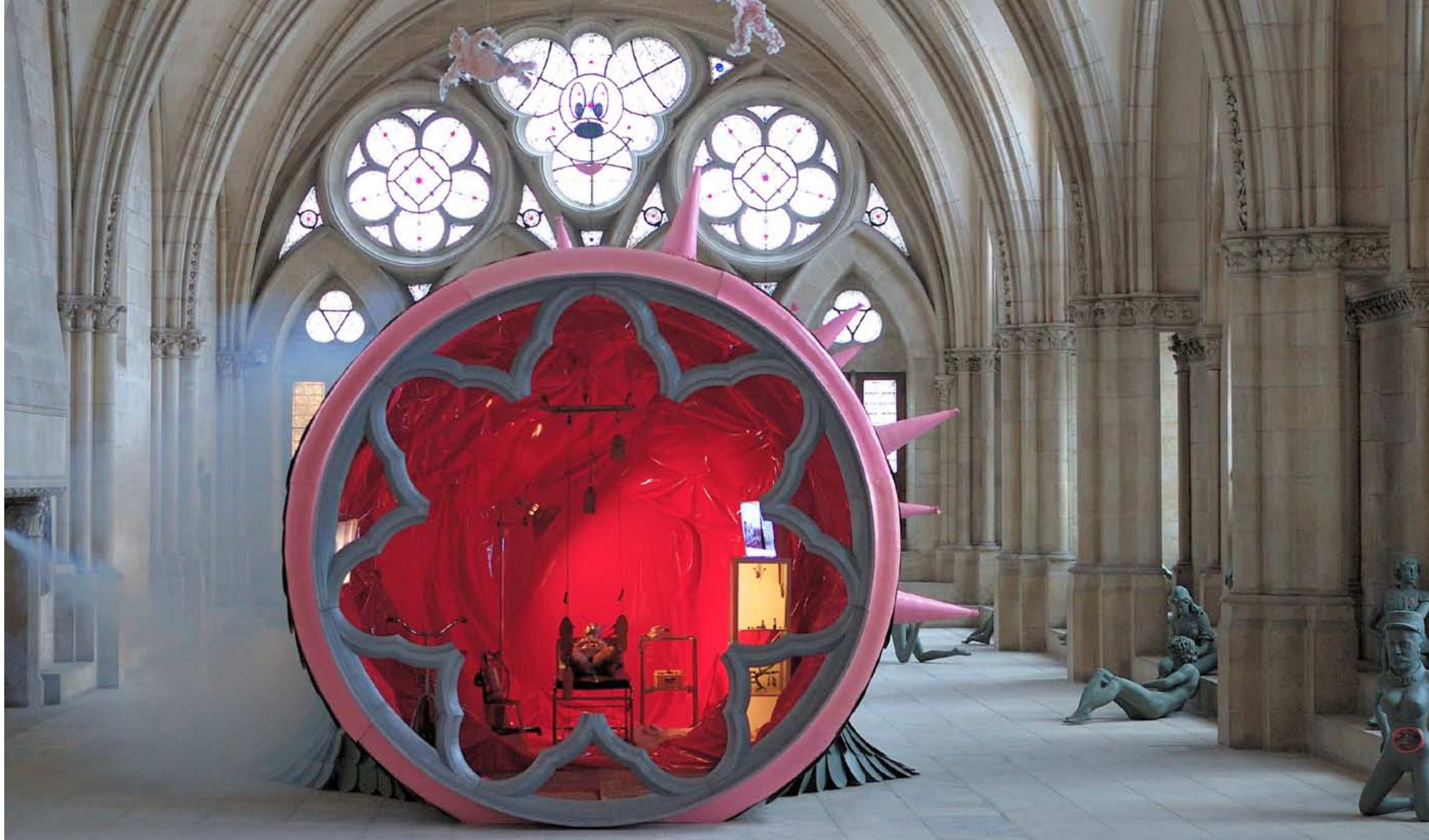
Universitaire (UFR Arts, Amiens), collaborateur, entre autres, des revues *Art press* et *Archistorm*, Paul Ardenne est l'auteur de plusieurs ouvrages ayant trait à l'esthétique actuelle : *Art, l'âge contemporain* (1997), *L'Art dans son moment politique* (2000), *L'Image Corps* (2001), *Un Art contextuel* (2002), *Portraiturés* (2003). Autres publications : *Extrême - Esthétiques de la limite dépassée* (2006), *Images-Monde. De l'événement au documentaire* (avec Régis Durand, 2007), *Art, le présent. La création plastique au tournant du XXI^e siècle* (2009), *Moto, notre amour* (2010), *Corpopoétiques 1 et 2* (2011, 2013), *Cent artistes du Street Art* (2011). Il est également romancier : *La Halte, Nouvel Âge, Sans visage, Comment je suis oiseau* (2014). Curateur en art contemporain, Paul Ardenne a conçu les expositions *Micropolitiques* (Grenoble, 2000), *Ailleurs* (Paris, 2011), *WANI* (avec Marie Maertens, Paris, 2011), *L'Histoire est à moi !* (Printemps de Septembre à Toulouse, festival de création contemporaine, édition 2012), *Aqua Vitalis* (avec Claire Tangy, Caen, 2013), *Motopoétique* (MAC Lyon, 2014), *Économie humaine* (HEC, 2014).

the stale air. The central hypothesis? If perfection is not of this world, it is because Man doesn't want it. Quite the contrary, against the barriers of rules, laws, anathemas, it is chaos, excess, hubris that happen to be appealing and without seeking an end. Remember how one of the unfortunate heroines of Sade's orgies gets a rat stuffed into her vagina, and how her labia majora is then sown shut? The dead animals that Arnaud Cohen associates with some of his mannequins—who knows?, could well evoke this will of desecrating. In the end, as Baudelaire's *La Charogne* reminds us bluntly, everything becomes rotten; life, for its part, never ceases to assert its rights, even when the worst has taken the reins.

Academic (FUR Arts, Amiens), contributor to *Art Press*, *Archistorm* and other magazines, Paul Ardenne is the author of several works concerning contemporary aesthetics: *Art, l'âge contemporain* (1997), *L'Art dans son moment politique* (2000), *L'Image Corps* (2001), *Un Art contextuel* (2002), *Portraiturés* (2003). Other publications: *Extrême - Esthétiques de la limite dépassée* (2006), *Images-Monde. De l'événement au documentaire* (with Régis Durand, 2007), *Art, le présent. La création plastique au tournant du 21^{ème} siècle* (2009), *Moto, notre amour* (2010), *Corpopoétiques 1 et 2* (2011, 2013), *Cent artistes du Street Art* (2011). He is also a novelist: *La Halte, Nouvel Âge, Sans visage, Comment je suis oiseau* (2014).

Contemporary art curator, Paul Ardenne has designed exhibitions like *Micropolitiques* (Grenoble, 2000), *Ailleurs* (Paris, 2011), *WANI* (with Marie Maertens, Paris, 2011), *L'Histoire est à moi !* (Printemps de Septembre in Toulouse, festival for contemporary creation, édition 2012), *Aqua Vitalis* (with Claire Tangy, Caen, 2013), *Motopoétique* (MAC Lyon, 2014), *Économie humaine* (HEC, 2014).

Rémission
 Vue de l'exposition
 Exhibition view

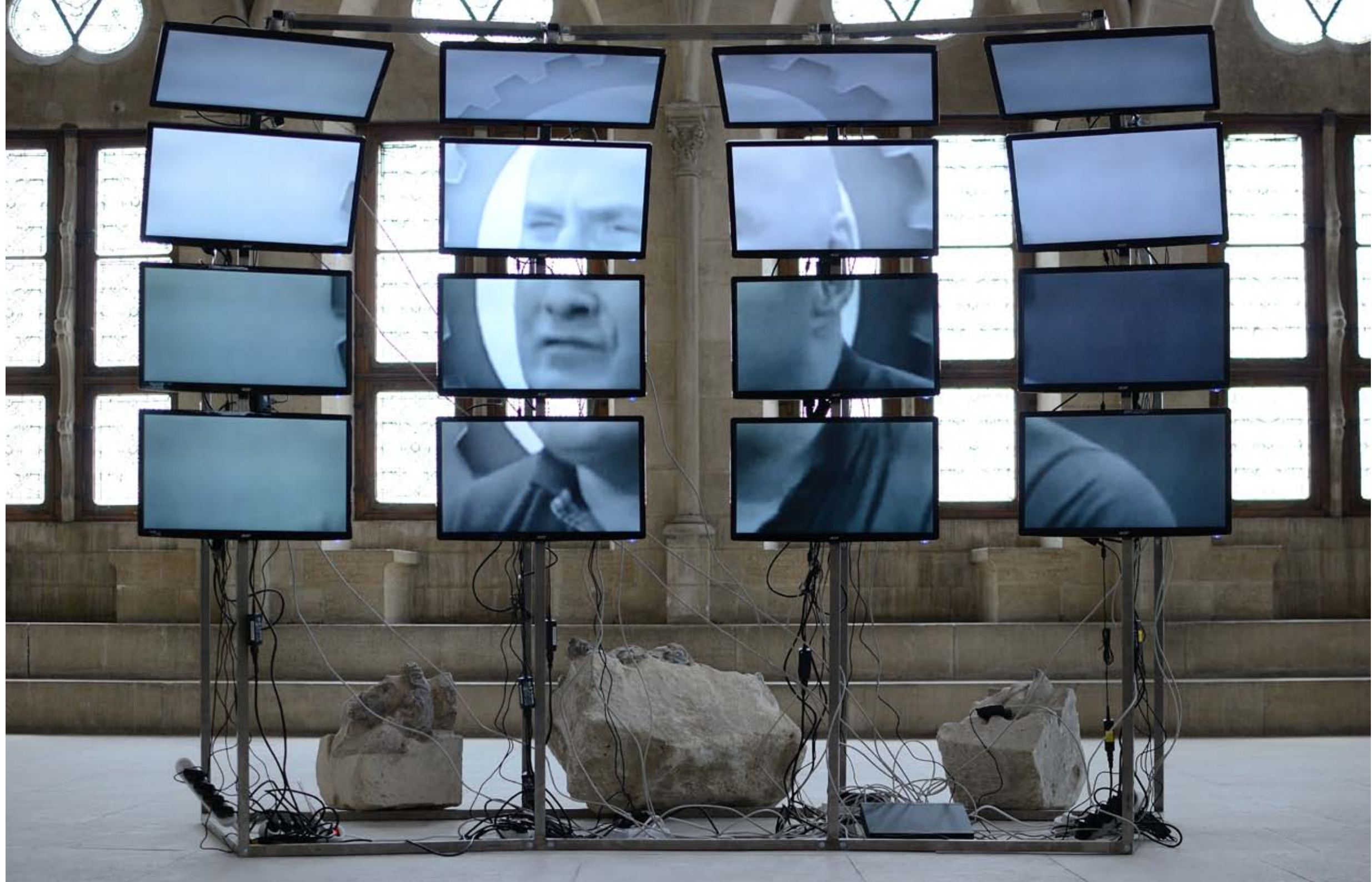


Rémission
 Croquis de l'artiste. Artist's sketch.





Rémission
vue de l'exposition
exhibition view



Fear #2 (Plato's Cave), 2015



RETROSPECTION

par SYLVIE TERSEN



Curvers, 2015

Durant l'été 2015, Arnaud Cohen présente son travail dans une première rétrospective appelée *Retrospection* ; ce qui donne d'emblée le ton de l'exposition : le sens est en effet primordial chez cet artiste qui joue malicieusement avec les mots et les images. Annoncé comme un slogan, *Retrospection* est-il un titre en français, en anglais, signifie-t-il l'action de regarder en arrière dans le passé ou celle de visiter son propre passé ? Ce mot percutant ouvre avec fracas la porte du musée et de ses collections en offrant des clefs de lecture à une œuvre provocatrice, sorte d'« Introspection ».

Dans l'ancien Palais des archevêques, à l'Orangerie et à l'extérieur des bâtiments, les premiers collages de l'artiste datant des années 90, les installations vidéo récentes et les formes sculpturales intenses et silencieuses vont venir se poser au pied des stèles gallo-romaines, dans la majestueuse chapelle du Trésor ainsi qu'au détour des salles d'exposition, complétant et modifiant pour un temps l'atmosphère des lieux.

À 47 ans, cet artiste aux influences multiples (dadaïsme, pop art, situationisme), expose une sélection d'une

During summer 2015, Arnaud Cohen displayed his work in a first retrospective, called *Restrospection*, which directly set the tone of his exhibition: meaning is indeed essential to this artist who playfully handles words and images. Sounding like a slogan, is *Retrospection* a French or English title? Does it refer to the act of looking backwards into the past, or visiting one's own past? This powerful words yanks open the door of the museum and its collections, handing us over keys to decipher a defiant work, a kind of introspection.

In the former Palace of the Archbishops, the Orangerie and outside the buildings, the first collages of the artist dating from the 90s, the recent video installations and the intense, peaceful sculptural shapes are going to be laid at the foot of the Gallo-Roman steles, in the majestic chapel of the Treasure, as well as through the exhibition rooms which will complete and alter for some time the place's atmosphere.

At the age of 47, this artist, who's work has been mainly influenced by Dadaism, Pop art and Situationism, is exhibiting a selection of around thirty works of art

trentaine d'œuvres et d'objets personnels en résonance avec les collections permanentes des Musées de Sens, créant un événement important de confrontation entre temps et espace. Au cours d'une promenade allant des salles archéologiques au Trésor de la cathédrale, le public va re-découvrir des espaces connus et méconnus. Le dialogue que l'artiste installe entre les vestiges préhistoriques, gallo-romains et les objets d'art sacré lui permet de saisir la charge émotionnelle du passé et les diverses expressions liées à la mémoire. Il explore ainsi la relation de l'art contemporain à l'archéologie. Son œuvre souvent contestataire, où le banal devient extraordinaire, interroge la place de la création contemporaine dans les espaces institutionnels et dans le monde mercantile du marché de l'art. Cette intervention est également un moyen pour l'artiste de singer les modes de monstration muséale, avec critique et humour. Toutes ces associations visuelles contiennent enfin l'engagement de l'artiste qui, enfant, rêvait d'être archéologue et qui aujourd'hui construit les strates des vestiges morts de la civilisation occidentale. Elles présentent ainsi le répertoire visuel d'Arnaud Cohen qui déconstruit avec ruse, par la voie du détournement, les codes de la société de consommation.

En déposant à l'entrée de la première salle du musée, une accumulation de couteaux rouillés collectés dans l'usine en ruine de Cenon-sur-Vienne où Arnaud Cohen a depuis dix ans installé son atelier, l'artiste nous conduit dans son univers, dans sa réflexion sur le statut de l'œuvre d'art. En transformant ainsi une ancienne coutellerie, devenue usine d'armement durant la Seconde Guerre mondiale, en atelier, il crée un nouveau concept, un nouvel *in situ* où le lieu fait partie de l'œuvre, modifiant de fait le statut de l'œuvre. L'atelier n'est plus un endroit confidentiel dans lequel le plasticien élabore son travail qui sera

and personal items, in resonance with the permanent collections of the museums of Sens, creating an important showdown between time and space. The public will be able to stroll along and re-discover known and unknown spaces, from the archaeology rooms to the Treasure of the Cathedral. The dialogue that the artist establishes between the prehistoric, Gallo-Roman remnants, and the objects of sacred art, will enable him to grab the emotionally laden past and the different manifestations of memory. He thus explores the relation of contemporary art with archeology. His often dissenting work, in which what is common becomes extraordinary, questions the place of contemporary creation in institutional settings, and in the mercantile world of art business. This presentation is also a way for the artist to mimic and wittily question the usual means of exhibiting. Finally, all these visual associations also reflect the commitment of the artist who, when he was a child, dreamed of becoming an archaeologist, and who is today building up the strata of the dead relics of western civilization. Therefore they display the spectrum of Arnaud Cohen who cunningly breaks, through diversion, the codes of consumer society.

Thanks to the display at the entrance, in the first room of the museum, of a heap of rusty knives which were collected in the decaying factory of Cenon-sur-Vienne where Arnaud Cohen's studio has been for ten years, the artist leads us through his universe, amid his thoughts on the status of art work. The mere fact of turning an old cutlery factory – which became a weapon industry during the Second Worlds War – into a studio, is the creation of a new concept, a new *in situ* where the place is part of the artwork, therefore modifying the status of what a work of art is. The studio is no longer a private place where the artist creates his work which will then be exhibited in

ensuite présenté dans un tout autre contexte (galerie ou musée), mais est une partie prenante de l'œuvre. En déplaçant ainsi de façon fragmentaire son atelier-usine, Arnaud Cohen redonne un nouveau souffle aux pièces qu'il a choisi d'exposer. C'est pour cela qu'il a choisi de placer les vestiges de la coutellerie dans des Curvers de couleurs différentes recouverts de film plastique. Exposés comme des objets collectés lors d'une fouille archéologique, ces couteaux qui appartiennent à son atelier sont aussi les éléments introductifs de l'exposition. Ils sont là pour nous rappeler le côté éphémère des choses, le rôle interprétatif de la monstration.

Au cours de la déambulation, entre les piliers et les blocs d'architecture témoignant de la monumentalité de l'architecture gallo-romaine et devant l'inscription de Marcus Magillius Honoratus, Arnaud Cohen a placé avec humour *Remains of The Day*, sortes de colonnes antiques reprenant la forme fragmentée des bouteilles de Coca-Cola. Sur l'une d'elles, une chèvre, dressée comme une figure de proue, rappelle aux visiteurs spectateurs le mythe d'Amalthée sur le Mont Ida. Mais c'est aussi un souvenir d'enfance, lié aux vacances passées avec ses parents à découvrir des sites archéologiques. Ainsi, expériences personnelles et collectives se confondent. À côté, une autre sculpture, *Excavation-Nazi Milf* datée de 2011, réalisée à partir d'un mannequin allemand, remarquable par sa forte poitrine, évoque la notion de la transmission parentale : un tuyau bleu dans lequel circulent des mouches et des chairs putréfiées d'oiseaux décomposés relie le sein d'une femme, la mère, à la bouche d'un garçonnet, l'enfant. Cette œuvre qui est également un clin d'œil à la photographie *Nazi Milk* (1979) du collectif General Idea nous interroge sur nos responsabilités de parents, de citoyens, et d'hommes libres dans une société où les valeurs se délitent progressivement.

a wholly different setting (a gallery or museum), but a very part of the work of art. By partially moving his factory-studio, Arnaud Cohen gives a new breath of life to the works he decides to exhibit. It is the reason why he has chosen to display the remains of the cutlery in curver boxes of different sizes and colors, all wrapped in plastic films. Exhibited like objects gathered during an archaeological excavation, these knives coming from his studio are also introducing the show. They are here to remind us of the ephemeral nature of things, and the interpretative role of every exhibition.

Through the meandering, between the pillars and the architectural blocks which recall the monumental Gallo-Roman architecture, and in front of the inscription of Marcus Magillius Honoratus, Arnaud Cohen placed with humour *Remains of the Day*, which looks like antique columns with the fragmented shape of Coca-Cola bottles. On one of them, a goat standing like a figurehead reminds the viewers of the myth of Amalthea on Mount Ida. But it is also a childhood memory, linked to the holidays he spent with his parents discovering archaeological sites. Therefore, collective and personal memories are merging together. Next to it, another sculpture, *Excavation-Nazi Milf* dating from 2011, made from a German mannequin, remarkable for its imposing breasts, alludes to the notion of parental transmission: a blue pipe in which flies and putrefied flesh of decomposing birds circulate, links the breast of a woman, the mother, to the mouth of a little boy, the son. This work which is a hint at the photograph *Nazi Milk* (1979) of the collective General Idea questions ourselves on our responsibilities as parents, as citizens, as free men in a society where the values are gradually crumbling.



Remains of the day, 2011
*Nazi Milf (a tribute to
General Idea)*, 2011

Arnaud Cohen collectionne, conserve, assemble et colle les fragments de son histoire. Ainsi en déposant au pied de l'autel de la chapelle haute du Trésor *The Kiss* (2008), une bouteille de Coca-Cola attaquée par deux avions, il donne du sens à un objet de série en racontant une histoire qui peut être lue de plusieurs façons. Cette œuvre est polysémique, elle peut être perçue comme une représentation symbolique de saint Sébastien criblé de flèches ou comme l'interprétation de l'attaque des tours jumelles de New York, le 11 septembre 2001. D'un côté un martyr, de l'autre un événement terroriste.

En accrochant dans l'exposition consacrée à Ferdinand Levillain *Smileys Revanchards*, trois ardoises sur lesquelles il a placé d'anciens francs retrouvés dans le sous-sol de son atelier, Arnaud Cohen nous invite à l'observation minutieuse des œuvres et à la méfiance concernant leur interprétation. En effet derrière ces trois sourires, symboles de la communication actuelle, se cachent deux périodes, deux idéologies qui arrivent à se confondre : toutes les pièces sont en aluminium mais certaines sont frappées d'une francisque, d'autres de la mention « République Française ». C'est donc une période sombre de l'histoire de France qui s'entremêle subtilement aux valeurs de démocratie et de liberté. Apprendre à regarder pour mieux comprendre...

Inviter l'art contemporain dans les collections permanentes, par un jeu provocateur, a permis d'élargir l'horizon culturel du musée en suscitant des regards croisés sur deux disciplines apparemment éloignées mais proches dans leur démarche : fouiller pour mieux comprendre, explorer pour analyser, interpréter. Une relation d'harmonie extrême a su se dégager entre les cultures anciennes et actuelles dans un déséquilibre stimulant qui a créé le vertige de l'interrogation, de l'émotion, de la perception d'un contrechamp inédit dans la confrontation de

Arnaud Cohen collects, preserves, assembles and sticks together the fragments of his story. Therefore, by placing at the foot of the altar of the High Chapel of the Treasure *The Kiss* (2008), a Coca Cola bottle assailed by two planes, he gives meaning to a serial object, telling a story which can be read at different levels. This work is polysemous, as it can be perceived as a symbolical representation of Saint Sebastian pierced by arrows, or as an interpretation of the 9/11 attacks of the Twin Towers in New York City in 2001. A martyr on the one hand, a terrorist attack on the other hand.

In the exhibition room dedicated to Ferdinand Levillain, *Excavation-Smileys* will be hung – three slates on which he placed old francs coins he found in the basement of his studio; with this work Arnaud Cohen invites us to minutely observe artwork, and to be careful regarding interpretation. Actually, hidden behind these three smiles, symbols of the actual way of communicating, there are two periods, two ideologies which manage to merge: all the coins are made of aluminum, but some are stamped with a francisque, others with the mention République Française. It is thus a dark period of French history which is subtly intertwined with the values of democracy and liberty. Learning how to see, to understand better...

Inviting contemporary art into the permanent collections, through a provocative game, led the museum to broaden its cultural horizons, by offering crossed visions on two subjects which seem far apart, but actually close in their approach: excavating to better understand, exploring to analyze and interpret. A completely harmonious relationship has been brought to light between ancient and new cultures in a defiant giddiness which creates vertiginous questioning, emotions, and perception of a previously unseen reverse angle in the confrontation of two

deux réalités au rapprochement inattendu. Il ne s'agit donc pas, comme certains le disent, d'un phénomène muséographique à la mode mais bien d'une nouvelle réalité, celle de la fin du permanent.

realities which have been unexpectedly brought together. This is actually not a trendy, "museographic" phenomenon, but a new reality, which heralds the end of the permanent.



Blinking Smiley, 2011



Jeff is Ilona, 2011



Gabrielle d'Estrées & la duchesse de Villars (Sperma is our limit 2), 1993



Et si l'abbé Pierre avait raison (a tribute to Zoran Music), 1996



De fil en aiguille (un clin d'œil à Jean-Hubert Martin), 2015

interview

Sylvie Tersen / Arnaud Cohen

Sylvie Tersen : Après votre récente installation vidéo *Play It Again Pam – Sisyphus is a woman* à la forteresse de Chillon en Suisse, pourquoi choisir les Musées de Sens pour présenter votre première rétrospective ?

Arnaud Cohen : L'expérience suisse est assez éclairante de mes choix : grâce à des amis curateurs et éditeurs Andréanne Oberson, Thomas Tixhon et Jean-Marie Reynier, et à la famille de collectionneurs Pierre Joëlle et Lætitia Clément, j'ai pu effectivement installer *Play It Again Pam – Sisyphus is a woman* (installation vidéo

Sylvie Tersen: After your recent video installation *Play It Again Pam – Sisyphus is a woman* in Chillon Castle in Switzerland, why did you choose the museums of Sens to present your first retrospective?

Arnaud Cohen: My experience in Switzerland explains my choices quite well. Thanks to Andréanne Oberson, Thomas Tixhon et Jean-Marie Reynier, friends of mine who are both curators and editors, and the family of collectors Pierre Joëlle and Lætitia Clément, I could indeed exhibit *Play It Again Pam –*

qui montre une femme répéter jusqu'à épuisement des mouvements de lancer de flotteur de sauvetage dans un bassin rose sous l'œil de caméras de vidéo-surveillance) dans ce qui était jusque dans les années 90 un des principaux bunkers de commandement de l'Armée helvétique. C'était un rêve que cette association et j'en suis très reconnaissant aux instigateurs qui ont su écouter mon désir et comprendre sa pertinence.

Exposer des œuvres représentatives de 25 ans de travail en regard des collections des Musées de Sens et qui plus est dans l'écrin du palais archiepiscopal est un rêve différent, mais il procède du même registre.

À travers mon travail, je fais avant tout œuvre de collage, et en tout premier lieu de collage d'idées. Idées de toutes provenances : politiques, économiques, artistiques, culturelles, scientifiques, médicales, philosophiques... Ces collages trouvent le plus souvent leur matérialité par le truchement d'objets existants ou d'une de leurs représentations existantes. Mon stock se partage entre disques durs externes et caisses en bois ou en plastique de toutes tailles et couleurs (mon goût me portant hélas davantage vers le lourd et encombrant, comme il se doit...)

Lorsque vous m'avez invité à réfléchir à une création spécifique pour le Palais synodal, mon intérêt pour l'archéologie et l'architecture m'ont amené rapidement à visiter non seulement le musée, mais aussi, grâce à Monique de Cargouët, ses réserves, et les réserves de ses réserves. Tout ça m'a semblé familier, d'une extrême proximité. Naturellement pas sur la qualité de nos stocks respectifs (par exemple vous n'êtes pas habités par le souci de conservation des jouets de *Happy Meal* Mac Donald ou des affiches de minitel rose, et je ne stocke pas, à mon grand regret, d'antiquités grecques ou de squelettes de fœtus humains), ni sur la quantité, même si je dispose d'une surface enviable de stockage, mon atelier étant une ancienne usine. Le

Sisyphus is a woman (a video installation which shows a woman endlessly throwing rescue floats into a pink pool under the watch of video surveillance cameras) in what was, until the 90s, one of the main head bunkers of the Swiss army. This association was actually a dream for me, and I am very grateful to the people who understood what I wanted, the relevance of my project, and made it come to life.

Exhibiting works of art which reflect 25 years of my work, next to the collections of the Museums of Sens, and what's more inside the archiepiscopal Palace, is a different kind of dream, but it is a similar process.

Actually, in my work I start by using collage, and first and foremost a collage of ideas. These ideas stem from the political, economic, artistic, cultural, scientific, medical and philosophical fields... These collages become material through the use of existing objects, or their existing representations. My stock is made of external hard drives and wooden or metal boxes from all sizes and colours (my taste unfortunately drives me more towards the heavy, cumbersome objects, as it must be...)

When you invited me to reflect on a specific creation for the synodal palace, my interest for archaeology and architecture quickly led me to visit not only the museum, but also, thanks to Monique de Cargouët, its storage, and the storage of its storage. Everything seemed familiar to me, extremely close to me. Of course not regarding the quality of our respective storage (for instance you are not prone to preserve McDonalds *Happy Meals*' toys or posters of erotic chat services, and I regretfully do not own any Greek antiques or skeletons of human fetuses), neither regarding the number, even if I have a decent surface to stock, as my studio is a former factory. The particular miscellany of your collection seemed very familiar to me. In yours as well as mine, all

caractère particulièrement hétéroclite de vos réserves m’a semblé très familier. Chez vous comme chez moi, toutes les origines, toutes les époques, toutes les formes se côtoient. Et le collage n’est pas étranger au musée : si chez moi, ce qu’on appelle communément le « high » et le « low » dans le jargon de l’art contemporain (comprenez le noble et le populaire) se rencontrent et fusionnent dans bon nombre de mes pièces, c’est aussi le cas aux Musées de Sens, aussi bien dans les réserves, Curver® contre Curver®, que dans les salles d’exposition des collections permanentes. Ainsi par exemple est-on accueilli dans les sous-sols du musée dédiés aux collections gallo-romaines par une mosaïque, œuvre d’art décoratif qui devait orner le sol d’une superbe villa, sur laquelle est placée verticalement une amphore. À l’époque le domestique qui aurait disposé de la sorte ce récipient banal, ce simple emballage vide, au beau milieu de la mosaïque, aurait immanquablement été battu. Il est tout à fait clair pour moi que cette association relève du même type de collage que ceux que j’opère moi-même. Cette amphore, objet dénué de la moindre ornementation, fonctionnel et on ne peut plus trivial il y a deux mille ans, est précisément à cette place-ci parce qu’aujourd’hui, avec un regard décalé dans le temps, on trouve cet emballage aussi beau et noble que la mosaïque. Et fait du prince (ou sans doute d’une princesse si j’en crois l’histoire somme toute récente des Musées de Sens) l’amphore est présentée seule, en position verticale, ce qui n’aurait jamais pu se produire en son temps (les amphores étaient appuyées contre une paroi et calées les unes contre les autres, souvent dans des trous pour être au frais). Dans sa mise en scène actuelle, elle évoque clairement une sculpture de Brancusi. Toutes proportions gardées, cette association est aussi incongrue (et à mon avis souhaitable) que celle qu’a opérée Marcel

origins, times and shapes stand alongside. And the museum is not devoid of collages: if at my place what is commonly known as the high and the low (ie noble and popular) in the jargon of contemporary art meet and merge in many of my works, this is also the case in the museum of Sens, in the storage rooms, Curver against Curver, as well as in the exhibition rooms of the permanent collections. Thus, for example, you can find in the basements of the museum which are given to the Gallo-Roman collections, a mosaic, a decorative work of art which should be adorning the floor of a magnificent villa, on which an amphora is perched. At the time, a domestic servant who would have placed this common container that way, this mere empty shell, in the middle of the mosaic, would have certainly been beaten. It is entirely clear for me that this association is quite similar to the kind of collages I actually make. This amphora, an object without any adornment which was practical and widespread two thousand years ago, is precisely set here because today, with a new gaze, this shell is found as beautiful and noble as the mosaic. And from the Prince’s choice (or probably Princess if you must believe the all recent story of the museums of Sens), the amphora is standing alone, vertically, what would never have happened at its time (amphoras were actually propped up against a wall, often in holes in order to remain cool). In the way it is now staged, it clearly evokes a sculpture by Brancusi. All proportions kept, this association is as incongruous (and wished for to my mind) as the one that Marcel Duchamp made a hundred years ago when he turned a manufactured urinal over and placed it inside a place devoted to art (Armory Show, NYNY) so that its plastic shapes could eventually be uncovered (which by the way also reminds us of Brancusi’s sculptures).

Duchamp il y a cent ans lorsqu’il a retourné un urinoir manufacturé et l’a placé au sein d’un lieu dédié à l’art (Armory Show, NYNY) pour qu’on en découvre enfin les formes plastiques (lesquelles d’ailleurs font elles aussi penser à un Brancusi). Le musée, on le voit, n’est pas un lieu neutre. Il est dans sa construction même un espace de choix, dans tous les sens du terme. Ces choix s’opèrent selon de très nombreux critères qui vont de l’air du temps, des goûts personnels des conservateurs, des budgets, jusqu’au « climat » voire aux pressions politiques. C’est très exactement la même chose qui s’opère dans mon travail. Compte tenu de l’ambivalence du terme « conservateur », et compte tenu des réticences que peuvent provoquer parfois certaines de mes œuvres. Réaliser que j’agis dans mon travail comme un conservateur audacieux pourrait le faire dans son musée m’amuse assez !

Ces choix dont vous parlez, faut-il les mettre en regard de votre désir adolescent de devenir archéologue ?

Sans le moindre doute. Et c’est une raison non négligeable de mon choix d’exposer dans un musée dont les collections préhistoriques et antiques sont si riches.

Un musée est un espace institutionnel qui n’est pas neutre, nous allons dire d’une certaine manière conventionnel. Comment avez-vous envisagé d’occuper les salles voire les vitrines avec vos œuvres ? Pouvez-vous nous expliquer comment la sélection de vos œuvres s’est opérée pour être en résonance avec les collections permanentes du musée ?

Le principe général est simple : je voulais pouvoir présenter mes œuvres, contemporaines, nécessairement décalées, d’une manière discrète, insidieuse, à la fois naturelle et illégitime (il est amusant de constater que ces mots recouvrent la même réalité lorsqu’il s’agit de

As we can see, museums are not neutral spaces. They are, in their very construction, chosen spaces, in every sense of the word. These choices are made according to many criteria which follow the spirit of the times, the personal tastes of the curators, the funding, as well as the political climate or pressures. The exact same thing operates in my work. I take into account the ambivalence of the word “curator”, and the reluctant reception of some of my work. Realizing that I act in my work as a bold curator could in his own museum, quite amuses me!

Those choices you are speaking about, should they be compared to your dream as an adolescent to become an archaeologist?

Without the shadow of a doubt. And this is a significant reason why I chose to exhibit in a museum whose prehistoric and antique collections are so vast.

Museums are institutional spaces which are not neutral, one can say in some conventional way. How do you consider taking up the rooms or even the showcases with you works? Could you explain to us how you selected your works so that they could fit in with the permanent collections of the museum?

The general idea is simple: I wanted to be able to exhibit my contemporary and therefore off the wall artworks, in a discrete, insidious, both natural and illegitimate manner – it is funny to realize that these words refer to a same reality when you are dealing with filiations – as naturally and illegitimately as the presence of the amphora standing in the middle of the mosaic.

Figuring out what motivated the choice of each of my exhibited works would undoubtedly be tedious. However, still about the room which opens the visit at the Gallo-Roman floor, the missing parts in the mosaic on the ground make a pattern, and make the

filiation), aussi naturelle et illégitime que la présence de cette amphore dressée au beau milieu d’une mosaïque. Décrypter ce qui a présidé au choix de chacune des œuvres présentées serait sans doute fastidieux. Mais si l’on en reste à la salle qui accueille les visiteurs au niveau gallo-romain, les manques de la mosaïque au sol forment un dessin, et font que l’ensemble peut évoquer un jardin zen : l’amphore y siège comme un de ces rochers japonais. Le choix de *Das Mädchen* s’est imposé naturellement. Le buste de jeune fille dans sa gangue pompéienne d’aluminium est elle-même entourée de ce qui me semble une revisitation sous acide du jardin zen. Les clapotis de matière figée dans le temps et dans l’espace se répondent ainsi. Surplombant la mosaïque, la reconstitution d’un grand portique romain (où cette fois-ci les manques dominant) n’est pas sans rappeler, en plus discret tout de même, les grandes reconstitutions d’architectures antiques dans lesquelles Saddam Hussein aimait se mettre en scène ou afficher son portrait géant. Mon collage *Soirée Disciplinée* a donc trouvé tout naturellement sa place entre les deux colonnes centrales du portique. C’est aussi une façon, un peu ironique j’en conviens, de rappeler à quel point archéologie, histoire, histoire de l’art et pouvoir ont toujours été étroitement liés, les premières étant toujours tenues en bride plus ou moins longue par le dernier, chez nous comme ailleurs, aujourd’hui comme sous l’Empire romain.

Theodor Adorno a écrit : « les musées sont les sépultures familiales des œuvres d’art », André Malraux pense que « le musée rapproche des œuvres opposées ou rivales ». Quelle serait votre définition du musée ?

La phrase de Malraux résume avec beaucoup de talent ce que j’ai tenté de dire maladroitement en plusieurs minutes. La phrase d’Adorno, ici tirée de son contexte, peut s’entendre de plusieurs façons, mais je crois qu’en

whole look like a Zen garden: the amphora is erected like one of those Japanese boulders. Choosing *Das Mädchen* came naturally to me. The bust of a young woman wrapped in a Pompeian aluminum veil is surrounded by what could be considered as a Zen garden when you are on acid. The time and space still waves overlap each other that way. Overlooking the mosaic, the reconstitution of a big Roman gate – where this time what is missing is obvious – could recall, more subtly though, the big reconstructions of antique architecture in which Saddam Hussein liked staging himself or flaunting his gigantic portrait. Thus, my collage *Soirée Disciplinée* all naturally found its place between two central columns of the portico. It is also a way, slightly ironic I must admit, to remind people to what extent archaeology, history, art history, and Power have always been closely related, the former ones more or less tightly bridled by the latter, here as elsewhere, nowadays as at the time of the Roman Empire.

Theodor Adorno wrote “museums are the family tombs of the works of art”. André Malraux thought that “museums bring opposite or opposed works close”. What would be your definition of a museum?

Malraux’s sentence very skillfully sums up what I awkwardly tried to say in several minutes. Adorno’s sentence, here drawn out of its context, can be understood in different ways, but I believe that considering the radical evolution of the business of contemporary art, museums are not family tombs where all creations come to die, but rather the front display of the art market, whether it is contemporary or not. Because, if museums reflect and give in more or less willingly to the wishes of the Power, the latter has substantially changed its shape since the 1980s. It has essentially turned mercantile and financial, leaving

regard de l’évolution radicale du système marchand de l’art contemporain, le musée n’est plus le caveau de famille où toutes les créations viennent mourir mais bien plutôt la tête de gondole du marché de l’art, contemporain ou non. Car si le musée reflète et se plie avec plus ou moins de grâce aux désirs du pouvoir, ce dernier a changé considérablement de forme depuis les années 1980. Il est devenu pour l’essentiel marchand et financier, laissant le politique à la traîne. Et ce nouveau pouvoir sait ce qu’il veut. Vendre plus et plus cher. Pour cela les musées sont mis à contribution en échange de parrainage, de mécénat. Entendons-nous bien : le mécénat a fait des miracles dans les musées anglo-saxons au XX^e siècle. Mais il était le fait de riches particuliers excentriques qui n’avaient que faire que leurs goûts novateurs déplaisent au plus grand nombre. Sans eux, pas d’impressionnisme, pas de cubisme, pas d’art africain, pas d’art aborigène, etc. Le mécénat d’aujourd’hui est le fait de fondations d’entreprises, lesquelles ont des choses à vendre, que ce soit des voitures, des montres ou encore des sacs. Les œuvres d’art promues ne doivent en aucun cas nuire à la vente de ces produits, c’est même le contraire qu’on en attend. Les musées, dont la situation financière est le plus souvent délicate, doivent donc composer dans leurs choix avec ces nouveaux partenaires. Au train où vont les choses, je crois pouvoir dire, sans exagérer, que bon nombre de musées ne seront plus des sépultures d’œuvres, mais des décharges de PLV (publicité sur le lieu de vente, acronyme consacré par la grande distribution pour décrire ces outils mis en place au sein même des grandes surfaces pour y vendre toujours plus). C’est ce constat qui m’a poussé l’année dernière à créer une œuvre d’art au format inhabituel : *ASFI* (pour *Art Speaks For Itself*, www.artspeaksforitself.org). Ils’agit d’une performance itérative qui vise à fédérer les curateurs et les historiens

the politics behind. And this new power knows what it wants: to sell more and at a better price. For these museums are harnessed in exchange for sponsorship and patronage. Let me be clear: sponsorship has been miraculous for the Anglo-Saxon museums in the 20th century. But it came from wealthy, eccentric private individuals who did not care if their groundbreaking tastes pleased, or did not, the great majority. Without them there would not have been any impressionism, cubism, African art, Aboriginal art, etc... Patronage today comes from corporate foundations which have things to sell, whether it is cars, watches, or even bags. The promoted works of art must not in any way harm the sale of these products, even the reverse is expected. Museums, the financial situation of which is often delicate, have therefore to square with these new partners regarding their choices. The way things are going, I think that I can say without exaggerating that many museums are not going to be sepulchers of artwork any longer, but dumps of POS Adv (Point-of-sale advertising, the acronym given by the big retailers to describe these devices put in place within the superstores to sell always more). This observation led me last year to create a work of art with an unconventional format: *ASFI* (for *Art Speaks For Itself*, www.artspeaksforitself.org) which is actually an iterative display which aims at federating the curators and art historians from all over the world who see this danger, and who, in their respective function, want to contribute to resist this overwhelming trend which massively replaces, on the whole planet, art with decorative Entertainment. *ASFI* has already sown its germinating seed into the minds of brilliant people in Beijing, Buenos Aires or Lisbon. It is a utopia, but utopias do change the world.

You exhibit in the Treasure a work entitled *Made*



Das Mädchen, 2011



Sarcophagus, 2011



d'art du monde entier qui perçoivent ce danger et qui, chacun à son poste, souhaitent contribuer à résister à cette déferlante qui substitue massivement sur toute la planète « l'entertainment décoratif » à l'art. *ASFI* a d'ores et déjà planté ses graines de mauvaise herbe dans des cerveaux brillants à Pékin, Buenos Aires ou Lisbonne. C'est une utopie mais ce sont les utopies qui changent le monde.

Vous présentez dans le Trésor une œuvre intitulée *Made Ready*. Pouvez-vous nous parler de votre lien avec Marcel Duchamp ?

Marcel Duchamp est un des grands maîtres du collage. On a tendance à l'oublier mais ses *Ready Mades* (on pourrait traduire par « déjà tout faits ») ne sont pas de simples objets transformés en œuvre d'art par la seule décision de l'artiste. Chacun de ces objets a été baptisé par Duchamp, et c'est l'association, le collage du titre et de l'objet qui fait l'œuvre. Mes *Made Readies* sont les enfants pervers de ses *Ready Mades* : de prime abord, l'intervention de l'artiste y est visible, ce qui était rarement le cas chez Duchamp. Elle consiste ici en l'apposition d'une peinture rose sur tous les orifices des objets. Les objets étaient certes « déjà tout prêts » mais le regardeur pouvait encore y projeter ce qu'il voulait. Ici la peinture rose permet d'imposer au regardeur l'obsession de l'artiste pour la chose érotique. Duchamp dit que le regardeur compte autant que l'artiste dans ce qui fait qu'une œuvre est perçue comme telle. De mon côté, par cette intervention, je montre mon intentionnalité et démontre que cette dernière peut dans une certaine mesure être imposée au regardeur, afin que ce dernier y voie l'œuvre d'art que l'artiste y a vue, et pas une autre. En inversant le nom de *Ready Made* en *Made Ready* et en en faisant le titre de cette série d'œuvres, je montre à quel point j'impose mon point de vue sur l'objet en l'ayant préalablement rendu prêt (« made ready » en anglais).

***Ready*. Could you tell us more about your link with Marcel Duchamp?**

Marcel Duchamp is one of the great masters of collage. It is often forgotten, but his *Ready Mades* are not simple objects turned into works of art through the mere decision of the artist. Each of these objects was christened by Duchamp, and it is the association, the collage of the title with the object which makes it artwork. My *Made Readies* are the distorted children of his *Ready Mades*. First of all, the intervention of the artist was noticeable here, which was rarely the case with Duchamp. It consisted here in affixing a pink paint on all the orifices of the objects. The objects were obviously “already made”, but the viewer could still project what he or she wanted. Here the pink painting forces the viewer to see the obsession of the artist for the erotic thing. Duchamp said that the viewer was as important as the artist for a work of art to be perceived as such. As for me, through this display, I show my intentions, and prove that they can be imposed to a certain extent to the viewer, so that the latter can see the work of art as intended by the artist, and not in another light. By reversing *Ready Made* in *Made Ready*, and by making it the title of this series of works, I show to what extent I impose my viewpoint on the object I had previously made ready. I did the same thing in the synodal Palace by placing the eyes, nose and mouth of a giant Mickey's face at the centre of a big rose window in the nave. It is another *Made Ready*. When I stepped into this room, I saw the watchful eye of the god of business resting on me, all smiling. After my display you'll see it too, and you will go on seeing it even years after the display has gone. Is the Disneyfication of the world underway? You won't be able to pretend not to see it anymore.

If everything is becoming a commodity, isn't

Je n'ai pas fait autre chose au Palais synodal en plaçant les yeux, le nez et la bouche d'une tête de Mickey géante en centre de la grande rosace de la nef. C'est un autre *Made Ready*. En entrant dans cette salle, j'ai vu ce regard bienveillant du dieu de la marchandise se poser sur moi tout sourire. Après mon intervention vous la verrez aussi, et vous continuerez à la voir, même des années après que l'installation aura disparu. La Disneylandisation du monde est en marche ? Vous ne pourrez plus faire semblant de l'ignorer.

Si tout devient marchandise, n'est-ce pas également le cas de l'artiste ? Iriez-vous jusqu'à dire que les artistes se prostituent pour plaire aux galeristes et aux collectionneurs ?

Je dirais que là où séduction et argent vont de pair, on n'est pas loin des rapports tarifés. Mais il serait injuste de pointer du doigt le maillon le plus exposé du système artistique marchand. Et plus encore de limiter l'analyse à ce seul secteur d'activité. La vérité nue, c'est qu'avec la régression du fait religieux dans la société occidentale, ce dont pour ma part je me réjouis, un nombre considérable de personnes a malheureusement perdu au passage tout sens du sacré. La conséquence en est que tout, tous et toutes sont à vendre. Les artistes sont les seuls acteurs du système à être en mesure de produire aujourd'hui ce sacré qui fait tant défaut. Tant et si bien que si je devais une fois de plus me référer à l'Antiquité, je dirais que si les artistes sont des prostitué(e)s, ils/elles sont les prostitué(e)s sacré(e)s qui permettent aux élites d'un monde atomisé et sans Dieu de ré-accéder à une certaine transcendance et à une forme limitée de partage.

Dans cette perspective, comment situez-vous votre pratique de performeur et de vidéaste ? S'agit-il d'oracles filmés ?

(Rires) À une telle question le grand masturbateur, comme aimait s'appeler lui-même Salvador Dali,

it also the case for the artists? Would you go as far as saying that the artists are forced into prostitution in order to please the gallery owners and collectors?

I would say that when seduction and money go hand in hand, you are not far from paid relationships. But it would be unfair to point at the weakest link of the art business – and even more to restrict your analysis to this business sector alone. The naked truth is that, with the decline of religion in western society, which by the way I'm happy about, a significant number of people have in passing lost all sense of the sacred. The result is that everything and everyone is for sale. In this system, artists are today the only actors who are able to produce this sacredness that is missing so much. All the more so that, if I had to refer to antiquity one more time, I would say that if artists are forced into prostitution, they are the sacred prostitutes who enable the elite of a godless world which has been blown apart to reach some transcendence again, and a limited form of sharing.

With this in mind, where do you place your practice as a performer and a video maker? Do you make oracular films?

(Laughs) To such a question the great masturbator, as Salvador Dali liked calling himself, would have undoubtedly said yes. I am tempted to answer the same, both out of respect and idealism. But I believe that there is a significant part of mystification in some esoteric performances, and the protocols are often here to conceal the poor propositions. It was less embarrassing in the 1960s or 1970s because at least, the produced shapes were new. As for my work, there is always a distancing effect which makes that you rarely know if you must take my displays seriously. As far as I am concerned, performances are actually means of disclosing. I proceed, as often in the other

aurait immanquablement répondu oui. Je serais tenté de faire de même autant par respect que par idéalisme. Mais je crois qu'il y a une part non négligeable de mystification dans certaines performances ésotériques, et les protocoles y sont parfois là pour dissimuler des propositions indigentes. C'était moins gênant dans les années 1960 ou 1970 car, au moins, les formes produites étaient nouvelles. De mon côté, il y a toujours une forme de distanciation qui fait que l'on sait rarement s'il faut ou non prendre mes interventions au sérieux. C'est qu'avec moi la performance est au contraire un outil de dévoilement. Je procède, comme souvent dans les autres aspects de ma pratique artistique, par le détournement de formes connues et acceptées du plus grand nombre. En cela je suis l'héritier des situationnistes et en particulier de certains des concepts développés par Asger Jorn. Ainsi lorsque mon principal avatar, Jean-Paul Raynaud, brandit des pancartes avec des slogans tels que « EN FRANCE LES ARTISTES EXIGENT QUE LES GALERIES SOIENT NATIONALISÉES SINON À QUOI BON FAIRE DE L'ART OFFICIEL », il y en aura toujours quelques-uns pour prendre ces mots au pied de la lettre. Mais beaucoup, fort heureusement, verront dans ce télescopage un procédé permettant au système de s'interroger sur lui-même. Olivier Kaepelin, alors délégué aux Arts plastiques, découvrant il y a une dizaine d'années mes slogans exposés, ne s'y était pas trompé en me disant goguenard, à l'issue de sa visite : « Continuez à pisser sur l'institution, elle finira par acheter ». Dans le même esprit, j'interroge aussi le politique sur la façon qu'il a de bâtir ses slogans à la façon dont la pythie de Delphes bâtissait ses oracles : pour les rendre retournables comme des gants... Ainsi en 2008, devant l'Hôtel de ville de Fontenay-sous-Bois et sur de vrais panneaux électoraux (grâce à la complicité de Grégor Podgorski), j'ai pu coller pour plusieurs

aspects of my art practice, with the distortion of known shapes which have generally been accepted. In this way I am the successor of the Situationists, and have in particular inherited some of the concepts which were developed by Asger Jorn. Therefore, when my main avatar, Jean-Paul Raynaud, erects placards with slogans such as “IN FRANCE ARTISTS DEMAND THAT THE GALLERIES BE NATIONALISED OR ELSE WHAT IS THE POINT OF OFFICIAL ART”, there will always be some to take it literally. But many, fortunately indeed, will see in this telescoping a process which enables the system to question itself. Olivier Kaepelin, then art Delegate when he discovered some ten years ago my exhibited slogans, was not fooled, as he jeeringly told me after his visit: “carry on pissing on the institution, which will eventually buy what you do”. In the same spirit I also question the political arena which builds its slogans the same way the Pythia of Delphi did her oracles: as reversible as gloves... Thus, in 2008, in front of the Town Hall of Fontenay-sous-Bois and on real electoral posters (thanks to the complicity of Grégor Podgorski), I was able to paste – for several weeks! – campaign slogans such as “IN FRANCE TO HIRE ARABS OUR COMPANIES RELOCATE IN MAGREB” (with a spelling mistake on Maghreb!). Whether the passers-by were leftist, liberal, conservative or xenophobes, this slogan spoke to them; it told them “I understand you”.

It is the same kind of process which is at work in my performing films. Let's take the example of the video *Hyppopothesis (a tribute to Eric Dnyckaerts)* – 2012 : the display consists in excavating with a jackhammer inside concrete cubes with one meter sides. In order to neutralize a process of self-mystification which is widespread among the viewers desperately looking for rapture, the latter are directly called out with the beginning of this sentence: “Well, I know what you

semaines (!) des slogans de campagne tels que « EN FRANCE POUR EMBAUCHER DES ARABES NOS ENTREPRISES PARTENT AU MAGREB ! » (avec une faute d'orthographe à Maghreb !). Que les passants aient été de gauche, libéraux, conservateurs, et/ou xénophobes, ce slogan leur parlait, il leur disait « je vous ai compris ».

C'est le même type de procédé qui prévaut également dans mes performances filmées. Prenons la vidéo *Hypothèse (A tribute to Eric Duyckaerts)* – 2012 : la performance consiste à pratiquer au marteau piqueur des fouilles archéologiques au sein de cubes de béton d'un mètre d'arête. Afin de neutraliser un processus d'automystification, courant chez le regardeur en quête désespérée d'extase, celui-ci est interpellé dès la première seconde par cette amorce de phrase : « Bon, je sais ce que vous allez vous dire ». Puis, alors que les codes formels traditionnels de la performance sont respectés depuis suffisamment longtemps pour qu'on ait oublié l'avertissement initial (ainsi le performeur s'épuise physiquement, exhibe les blessures produites par l'activité performatrice,...), ce sont ces mêmes codes qui sont soudainement interrogés : « normalement une bonne performance en art contemporain, il faut que ça dure des plombes ». Cette volonté de frustrer le regardeur, en créant brutalement un décalage entre ses attentes et la proposition telle qu'elle se déroule, n'a pas pour autant vocation de le pousser à abandonner la partie. C'est bien au contraire pour moi un désir de reporter la jouissance artistique à plus tard, dans l'espoir de la rendre plus élevée, plus forte. Au-delà de ce que je souhaite moi-même apporter au regardeur par le truchement de mes œuvres, et même au-delà de ce que peut produire sur lui la fréquentation exigeante de l'art contemporain, la culture est une drogue à effet retard qui nous permet de reporter, en l'amplifiant, la jouissance que la nature nous offre parcimonieusement.

are going to think". Then, although the traditional, formal codes of performing have been respected for a time long enough that we have forgotten the initial warning (thus the performer tires physically, displays his wounds made by his performances, etc), the very codes are all at one questioned: "normally, a good show in contemporary art must linger for ages". This aim at frustrating the viewers by suddenly creating a discrepancy between their expectations and the display as it unfolds, is not however meant to make them give up on it, on the contrary I want to postpone the artistic ecstasy, wishing to make it higher, stronger. Beyond what I want to bring to the viewers through the intervention of my works, and even beyond what the demanding attendance of contemporary art can produce on them, culture is a drug with a delayed effect which lets us postpone and amplify the rapture that nature parsimoniously gives.



Play It Again Pam - Sisyphus is a Woman, 2013 (détail)
Starring Gael Depauw
Cette oeuvre a été réalisée avec le soutien de la DRAC Poitou-Charentes.



Campagne JPR, Fontenay-sous-Bois, 2008



Save the Market demonstration kit, 2009-2013

Liste des œuvres exposées List of exhibited works

<i>RÉMISSION</i> <i>Anges-grenades</i>, 2014-2015 Aluminium, fibre de verre, résine, plumes, acier. Aluminium, fiberglass, resin, feathers, steel. Dimensions variables. Varying sizes. page 6-28-30 <i>Colosse #1 - The Syringe King</i>, 2015 Fibre de verre, seringues. Fiberglass, syringes. 140 x 71 x 72 cm page 16 <i>Colosse #2 - The Lothofagus</i>, 2015 Fibre de verre, résine, acier, verre. Fiberglass, resin, steel, glass. 121 x 96 x 80 cm page 16-18 <i>Colosse #3 - La Gargouille Gantoise</i>, 2015 Fibre de verre, argent, acier émaillé, résine. Fiberglass, silver, enameled steel, resin. 138 x 45 x 37 cm page 16 <i>Colosse #4 - Jeff is Ilona #2</i>, 2015 Fibre de verre, acier. Fiberglass, steel. 160 x 130 x 60 cm page 13-16 <i>Colosse #5 - Heraklitos</i>, 2015 Fibre de verre, fulgurite, résine. Fiberglass, fulgurite, resin. 130 x 90 x 80 cm page 14-16-18 <i>Colosse #6 - Diana the Huntress</i>, 2015 Fibre de verre, champignon fossile. Fiberglass, fossilized mushroom. 174 x 86 x 92 cm page 16 <i>Colosse #7 - The Centaur</i>, 2015 Fibre de verre, résine, cuivre. Fiberglass, resin, copper. 151 x 108 x 53 cm page 13-16	<i>Colosse #8 - The Bacchanal</i>, 2015 Fibre de verre, résine. Fiberglass, resin. 138 x 100 x 60 cm page 16-18 <i>Colosse #9 - Bacchus (Roy Batty)</i>, 2015 Fibre de verre, clou forgé. Fiberglass, forged nail. 70 x 76 x 162 cm page 13-14-16 <i>Colosse #10 - Voltaire</i>, 2015 Fibre de verre, verre, résine, hérisson mort. Fiberglass, glass, resin, dead hedgehog. 87 x 55 x 152 cm page 16 <i>Colosse #11 - Heraklitos' Page Boy</i>, 2015 Fibre de verre, résine, acier, céramique. Fiberglass, resin, steel, ceramic. 135 x 75 x 65 cm page 17-18 <i>Colosse #12 - Maginot</i>, 2015 Fibre de verre, tête de chien momifiée. Fiberglass, momified dog head. 126 x 67 x 56 cm page 14-17 <i>Colosse #13 - Le Petit Marquis Poudré</i>, 2015 Fibre de verre. Fiberglass. 125 x 103 x 61 cm page 17 <i>Colosse #14 - Marianne</i>, 2015 Fibre de verre. Fiberglass. 94 x 89 x 51 cm page 13-14-17 <i>Colosse #15 - Saint Sebastian</i>, 2015 Fibre de verre, aluminium. Fiberglass, aluminium. 142 x 104 x 70 cm page 15-17 <i>Colosse #16 - Camel Toe Caesar</i>, 2015 Fibre de verre, dents de lait, résine, verre. Fiberglass, milk teeth, resin, glass. 110 x 76 x 73 cm page 17	<i>Colosse #17 - La Bourgeoise</i>, 2015 Fibre de verre, trilobite fossilisé. Fiberglass, fossilized tribolite. 158 x 73 x 44 cm page 17 <i>Colosse #18 - The Queen of my Ideal Palace</i>, 2015 Fibre de verre, pierre. Fiberglass, stone. 153 x 72 x 77 cm page 15-17 <i>Colosse #19 - Post-humans (I want to break free)</i>, 2015 Fibre de verre, ammonite fossile, résine. Fiberglass, fossilized ammonite, resin. 27 x 51 x 80 cm page 17 <i>Colosse #20 - L'extase de Justine</i>, 2015 Fibre de verre. Fiberglass. 63 x 127 x 82 cm page 17 <i>Desert Rose</i>, 2015 Installation sonore. Sound installation. Acier inoxydable, bois, résine, dispositif sonore. Steel, wood, resin, sound system. Enregistrement sonore, durée : 80:00 mn Sound recording, lenght : 80:00mn 130 x 135 cm page 8-28 <i>Egyptian Box - Anish Kapoor Vs Maurizio Catelan</i>, 2011 Plastiques, fibre de verre. Plastics, fiber glass. 50 x 30 x 51 cm page 21-23 <i>Egyptian Box - Maurizio Catelan Vs Damien Hirst</i>, 2011 Plastiques, fibre de verre. Plastics, fiber glass. 30 x 32 x 51 cm page 21-23 <i>Egyptian Box - Damien Hirst Vs Jeff Koons</i>, 2011 Plastiques, fibre de verre. Plastics, fiber glass. 50 x 30 x 51 cm page 21-23	<i>Fear #2 (Plato's Cave)</i>, 2015 Installation vidéo. Video installation. Acier, moniteurs, électronique, vidéos, pierres de taille. Steel, monitors, electronic, videos, cut stones. 40 vidéos en boucle. 40 videos in a loop. 214 x 170 x 297 cm page 30-32 <i>Global Balanced Pluto</i>, 2015 Technique mixte. Mixt media. 164 x 83 x 240 cm page 6-12 <i>Inside VT2(Escape)</i>, 2015 Vidéo. Video. Durée : 15:00 mn. Lenght 15:00 mn. <i>Inside VT2(Escape) Picture #1</i>, 2015 Photo. Photo. 55 x 80 cm page 22 <i>My views from Mount-Nebo</i>, 2013 Vidéo. Video. Durée : 0:54 mn. Lenght 0:54 mn. <i>My views from Mount-Nebo #1</i>, 2013 Installation photographique. Photographic installation. 71 x 12 x 45 cm page 21 <i>My views from Mount-Nebo #2</i>, 2013 Installation photographique. Photographic installation. 122 x 14 x 44 cm page 21 <i>VT2(Escape)</i>, 2015 Technique mixte. Mixed media. 394 x 861 x 500 cm page 6-21-28-30 <i>RETROSPECTION</i> <i>Artistes à la soupe - End Game</i>, 2007 Acrylique sur toile. Acrylic on canvas. 131 x 82 cm	<i>Bouillie de 13h et son bavoir</i>, 2007 Ready Made. Ready Made. 42 x 112 cm <i>Campagne JPR End Game Goodies - En France pour embaucher des arabes les entreprises partent au Magreb</i>, 2006 Polystyrène, polyuréthane, papier. Polystyrene, polyurethane, paper. 155 x 102 cm <i>Comfy TV</i>, 2007 Ready Made. Ready Made. 50 x 80 cm <i>Curvers</i>, 2015 Acier, bacs en plastique. Steel, plastic boxes. Dimensions variables. Varying sizes. page 36 <i>Et si l'abbé Pierre avait raison (a tribute to Zoran Music)</i>, 1996 Collage. Collage. 157 x 252 cm page 47 <i>Excavation - Das Mädchen</i>, 2011 Plastiques, résine, fibre de verre, aluminium, fer. Plastics, resin, fiberglass, aluminum, iron. 73 x 40 x 53 cm page 54 <i>Excavation - Nazi Milf (a tribute to General Idea)</i>, 2011 Plastiques, résine, fibre de verre, aluminium, fer. Plastics, resin, fiberglass, aluminum, iron. 178 x 80 x 120 cm page 40 <i>Exclusive, The portrait of Président Poutin's dog</i>, 2007 Ready Made. Ready Made. 39 x 39 cm <i>Fear</i>, circa 1997 Vidéo. Video. Durée : 16:26 mn. Lenght 16:26 mn. <i>Gabrielle d'Estrées & la duchesse de Villars (Sperma is our limit 2)</i>, 1993 Collage. Collage. 86 x 103 cm page 46 <i>Hache néolithique</i> Installation scénographique <i>De fil en aiguille (un clin d'œil à Jean-Hubert Martin)</i>, 2015 Pierre polie. Smooth stone. 10 x 10 x 3,5 cm Collection de l'artiste Artist's collection page 48 <i>History Repeating</i>, 2013 Acier. Steel. 135 x 100 x 100 cm <i>Hyppopothèse (a tribute to Eric Duyckaerts)</i>, 2012 Vidéo. Video. Durée : 23:43 mn. Lenght 23:43 mn. <i>I Have A Dream</i>, 2013 Aluminium et fibre de verre. Aluminum and fiberglass. 130 x 100 x 100 cm <i>Jeff is Ilona</i>, 2011 Fibre de verre, latex, bois, cuir, acier chromé. Fiberglass, latex, wood, leather, steel. 195 x 130 x 180 cm page 44 <i>Le La Plonge Plug Présidentiel</i>, 2008 Installation scénographique <i>De fil en aiguille (un clin d'œil à Jean-Hubert Martin)</i>, 2015 Bonze poli, nickel, or, nylon. Polished bronze, nickel, gold, nylon. 25 x 7 cm page 48 <i>London</i>, 1991 Collage. Collage. 86 x 131 cm <i>Mac Donald's Happy Meal Toy</i>, 2014 Installation scénographique <i>De fil en aiguille (un clin d'œil à Jean-Hubert Martin)</i>, 2015 Plastiques. Plastics. 13 x 13 x 5 cm Collection de l'artiste Artist's collection page 48 <i>Madame rêve</i>, 1993 Collage. Collage. 110 x 128 cm
--	---	--	---	---

Made Ready #2, 2007
Technique mixte. Mixed media.
92 x 40 x 40 cm
page 56

Made Ready #3, 2007
Technique mixte. Mixed media.
86 x 35 x 35 cm
page 56

Nationals Portrait Gallery - Unknown soldier
#1, 2007
Technique mixte. Mixed media.
53 x 43 cm

Nationals Portrait Gallery - Unknown soldier
#2, 2007
Technique mixte. Mixed media.
41 x 62 cm

Nationals Portrait Gallery - Unknown soldier
#3 (*Tu seras avec Moi dans le Paradis*), 2007
Technique mixte. Mixed media.
27,5 x 33,5 cm

Nationals Portrait Gallery - 10 04 07 Ricardo,
2007
Technique mixte. Mixed media.
53 x 43 cm

Pay Now, Buy Later, 2011
Néon. Neon light.
160 x 110 cm

Play It Again Pam - Sisyphus is a Woman, 2013
Installation vidéo. Video installation.
5 vidéos en boucle, écrans verticaux sur
trépieds (nombre d'écrans variable selon le
lieu d'exposition). 5 videos in a loop, vertical
screens on tripods (number of screens varies
depending on the exhibition room).
Staring Gael Depauw
page 61

Remains of the day #1, 2011
Aluminium, fibre de verre, résine.
Aluminum, fiberglass, resin.
103 x 67 x 125 cm
page 40

Remains of the day #2, 2011
Aluminium, fibre de verre, résine.
Aluminum, fiberglass, resin.
94 x 105 x 105 cm
page 40

Remains of the day #3 - *The column with the*
goat (a tribute to Rauschenberg), 2011
Aluminium, fibre de verre, résine.
Aluminum, fiberglass, resin, stuffed goat.
94 x 105 x 105 cm
page 40

Rotten Angels - J'aime ta femme, 1999
Technique mixte. Mixed media.
220 x 90 x 65 cm

Sans titre 1, 1990
Collage. Collage.
120 x 133 cm

Sans titre 2, 1990
Collage. Collage.
80 x 56 cm

Sarcophagus, 2011
Terre cuite, papier, zinc, bois.
Terracotta, paper, zinc, wood.
41 x 50 x 82 cm
page 55

Save the Market demonstration kit, 2009-2013
Technique mixte. Mixed media.
140 x 80 cm
page 63

Self portrait (Reactivation Attempt), 2003-2015
Chiens, visons, zibelines, vache, résine.
Dogs, minks, sables, cow, resin.
Dimensions variables selon vitrine.
Varying sizes depending on museum display.
Dernière de couverture. Back cover

Smileys Revanchards, 2011
(*Apple, Blinking, Vampire*)
Ardoise, aluminium. Slate, aluminum.
30 cm
page 43

Soirée Disciplinée, 1991
Collage. Collage.
120 x 100 x 20 cm

Telephone X, 2000, NAM JUNE PAIK
Installation scénographique *De fil en aiguille*
(*un clin d'œil à Jean-Hubert Martin*), 2015
Technique mixte. Mixt media.
29 x 10 x 4,5 cm
Cette pièce unique a servi de prototype à l'une
des rares éditions réalisées par Nam June Paik
(Whitney Museum, New York). This single
work of art was used as a prototype for one of
Nam June Paik's rare multiples and (commis-
sioned exclusively by the Whitney Museum of
American Art)
Collection de l'artiste Artist's collection
page 48

The Bronze Knifeplane, 2008
Bronze poli. Polished bronze.
40 x 20 cm

The Kiss, 2008
Bronze, nickel. Bronze, nickel.
1/8 (+ 4 EA)
60 x 56 x 23 cm

The Warriors of Hu, 2011
Terres cuites, papier, métal.
Terracotta, paper, metal.
44 x 113 x 72 cm

Warhol, 1990
Collage. Collage.
41 x 49 cm

Why Fight The Press, 2008
Peinture sur toile. Painting on canvas.
50 x 50 cm

Actualités récentes Recent facts

En 2015, la performance itérative *Art Speaks For Itself* d'Arnaud Cohen a bénéficié de la participation de personnalités du monde de l'art aussi diverses que Anibal Jozami, Diana Wechsler, Wang Chunchen, Paula Aisemberg, Sandra Mulliez, Jean-Hubert Martin, Georges Didi-Huberman ou Marc Lenot. Elle a été signalée comme « l'une des dix initiatives qui réinventent la culture » par Valérie Duponchelle dans un récent article paru dans le quotidien national *Le Figaro*.
Les éditions du Petit o ont présenté en 2014, avec le soutien de la DRAC Poitou-Charentes, son installation vidéo *Play It Again Pam – Sisyphus is a woman* à la forteresse de Chillon (Suisse) et ont édité en 2015 *Mauvais Genre*, une monographie de l'artiste consacrée au sexe et aux problématiques de genre qui traversent son œuvre depuis vingt-cinq ans (préface de Claude-Hubert Tatot).
En 2014, le Black Box Center a présenté son travail à New York à l'occasion de la foire Cutlog. La même année, sa performance *Campagne JPR* a fait l'objet d'une présentation par Maxence Alcalde au Musée des arts décoratifs de Paris.

In 2015, Arnaud Cohen's iterative performance *Art Speaks For Itself* has welcomed some of the major french and international actors of the art world such as Anibal Jozami, Diana Wechsler, Wang Chunchen, Paula Aisemberg, Sandra Mulliez, Jean-Hubert Martin, Georges Didi-Huberman or Marc Lenot. Le Figaro (most read French daily news paper) wrote that *ASFI* is one of the 10 game changers in the French art world.
The swiss art editors Les éditions du Petit o have curated in 2014 Arnaud Cohen's video installation *Play It Again Pam – Sisyphus is a woman* at the Chillon Fortress (Switzerland) with the help and support of the French Ministry of Culture. They have also edited in 2015 *Mauvais Genre*, a monography on Arnaud Cohen's works on sex and gender (foreword by Claude-Hubert Tatot).
In 2014 the Black Box Center has shown the artist's work Cutlog Art Fair NYC. On the same year, his *JPR Campaign* performance was presented by Maxence Alcalde at the Musée des Arts Décoratifs, le Louvre, in Paris.

Bibliographie Bibliography

Les critiques, philosophes, écrivains et historiens d'art Paul Ardenne, Marc Lenot, Claude-Hubert Tatot, Jean-Marie Reynier, Maxence Alcalde, Marie Deparis-Yafil, Julie Crenn, Christophe Donner, Claude Guibert, Thierry Hay, Valery Poulet, Ariane Cloutier, Marie-Elisabeth de la Fresnaye, Pierre Bouvier, Francis Parent, Françoise Monnin (liste non exhaustive) ont consacré ces cinq dernières années un ou plusieurs textes ou études monographiques au travail d'Arnaud Cohen.

The art critics, philosphers, writers and art historians Paul Ardenne, Marc Lenot, Claude-Hubert Tatot, Jean-Marie Reynier, Maxence Alcalde, Marie Deparis-Yafil, Julie Crenn, Christophe Donner, Claude Guibert, Thierry Hay, Valery Poulet, Ariane Cloutier, Marie-Elisabeth de la Fresnaye, Pierre Bouvier, Francis Parent, Françoise Monnin (among others) have written one or more texts and monographic studies on Arnaud Cohen's work.

Remerciements Acknowledgments

Je remercie chaleureusement celles et ceux qui ont rendu cette exposition possible.

Aux Musées de Sens : Sylvie Tersen qui m’a donné en toute confiance une totale liberté de création dans un écrin exceptionnel, Monique de Cargouët, Jean-Michel Velo, Elodie Therial, José Dos Santos, Jessy Clemendot, Virginie Garret, Aicha El Djoudi, Philippe Polette, Dorothée Censier, et toute l’équipe des Musées.

À la Mairie de Sens : Marie-Louise Fort, député-maire de Sens, pour avoir accepté cette exposition malgré nos lectures différentes du monde (bravo, c’est assez rare pour être souligné), Bernard Ethuin-Coffinet, adjoint au maire, chargé de la culture, du patrimoine et de la communication, pour avoir soutenu mon projet avec force et conviction.

Pour leur amitié et leur soutien indéfectible même par-delà les océans, Dominique et Michel Buono, et Paul Ardenne.

Pour leur confiance constamment renouvelée, tous les membres du board d’*ASFI* : Maxence Alcade, Jean-Pierre Biron, Damien Brachet, Dominique et Michel Buono, Ariane Cloutier, Marie Deparis-Yafil, Charline Guibert, Claude Guibert, Carolyn Hancock, Guillaume Lasserre, Marc Lenot, Gérard Links, Isabelle de Maison Rouge, Sandra Mulliez Hegedus, Laurent de Verneuil et Marie-Ann Yemsi.

Levana Schütz, Sophie Caudebec, Maxime Williams, Elizabeth Lincot et Maïa Scheidecker, brillants et généreux assistants stagiaires des écoles des beaux-arts de Paris, du Havre et d’Angers.

Sarah Bousquet et Vincent Buono pour la traduction au pied levé de textes fournis à la dernière minute.

Pablo Caverio pour sa précieuse compétence vidéo et électronique.

À Châtellerault : Brionne Industrie, et en particulier François Cherel, Gérard Dubois, William Berthault, Mickaël Maubert.

Au design industriel 3D, Florient Dubois. À la mécanique et à la pousse d’épine, Pascal Bonneron, à la charpente, Patrice Enault, à l’œil vigilant sur la Coutellerie en mon absence, Helen Chastenet.

Merci également à Maïa Frey qui a exhumé du sol de la Coutellerie une bonne partie des lames que mes prédécesseurs avaient choisi d’enfouir.

Ma sœur Florence pour avoir pris sur ses épaules plus que sa part du fardeau familial pendant ces six derniers mois.

Mon fils Alcibiade pour son talent de réalisateur qu’il a mis à mon service sur *Play it Again Pam* présentée pour la première fois

I would like to express my warmfull thanks to the ones who have made this show possible.

At the Museum of Sens : Sylvie Tersen who has given me her trust and a total freedom of creation in this extraordinary jewel case, Monique de Cargouët, Jean-Michel Velo, Elodie Therial, José Dos Santos, Jessy Clemendot, Virginie Garret, Aicha El Djoudi, Philippe Polette, Dorothée Censier, and the whole team of the museum.

At the Townhall of Sens : Marie-Louise Fort, Congresswoman and Mayor of Sens, for accepting to exhibit my work besides our different visions of the world (bravo, this is rare enough to be mentioned), Bernard Ethuin-Coffinet deputy mayor in charge of culture, landmarks and communication, for his strong and resolute support.

For their friendship and unwavering support to the project, even far away across the oceans, Dominique and Michel Buono and Paul Ardenne.

For their constantly renewed confidence, all the board members of *ASFI* : Maxence Alcade, Jean-Pierre Biron, Damien Brachet, Dominique et Michel Buono, Ariane Cloutier, Marie Deparis-Yafil, Charline Guibert, Claude Guibert, Carolyn Hancock, Guillaume Lasserre, Marc Lenot, Gérard Links, Isabelle de Maison Rouge, Sandra Mulliez Hegedus, Laurent de Verneuil and Marie-Ann Yemsi.

Levana Schütz, Sophie Caudebec, Maxime Williams, Elizabeth Lincot and Maïa Scheidecker, brilliant and generous trainee assistants from the fine art schools of Paris, Le Havre and Angers.

Sarah Bousquet and Vincent Buono for translating at a moment’s notice texts given at the very last minute.

Pablo Caverio for his precious knowledge in video and electronics.

In Châtellerault : Brionne Industrie, and in particular François Cherel, Gérard Dubois, William Berthault, Mickaël Maubert.

3D industrial design : Florient Dubois. Mecanic and pousse d’épine : Pascal Bonneron. Carpentering : Patrice Enault. Helen Chastenet who’s looking after the studio while I am away. I also thank Maïa Frey for exhuming from the Coutellerie’s soil a great load of the knife blades my predecesors had buried.

My sister Florence for taking over her shoulders more than her share of the family burden during the last six months.

My son Alcibiade, gifted movie director, who helped me with *Play it Again Pam*, video installation exhibited for the first time in

en France dans le cadre de *Retrospection*.

Rafael pour avoir accepté de bonne grâce d’être (un peu) négligé ces derniers mois par sa mère à mon unique profit.

Aline de Vilallonga pour son talent mis au service du catalogue, sa générosité, sa patience infinie et son précieux soutien psychologique dans les moments compliqués (il y en a eu).

Mes parents Raymond Cohen et Jacqueline Cohen-Chaligné pour m’avoir ouvert à la mythologie et à l’archéologie à l’âge où d’autres apprennent leur catéchisme ou la thora, offert dès l’âge du biberon le contact nourrissant de personnalités exceptionnelles telles que Zoran Music, Pierre Soulages, Jean-Paul Riopelle, Alfred Manessier, Zao Wou-ki, Guy Genon-Catallo, Georges Duby, Claude Simon, Alain Lombard, Dimitri Dellis et ses amis pontes de la Sorbonne, des Belles Lettres et des Éditions Guillaume Budé (dont j’ai depuis oublié le nom, qu’ils me pardonnent).

Ma mère en particulier pour m’avoir dès l’enfance contraint aux visites régulières du Louvre, des salles de concert et d’opéra.



La Coutellerie, 2014



Ce catalogue accompagne l'exposition *Arnaud Cohen, Rémission-Retrospection*,
réalisée par les Musées de Sens, du 14 juin au 20 septembre 2015, aux Musées de Sens.

Le catalogue et l'exposition sont placés sous le patronage de
Marie-Louise Fort, député-maire de Sens, président de la Communauté de communes du Sénonais,
et de Bernard Ethuin-Coffinet, adjoint au maire en charge de la culture, du patrimoine et de la communication.

L'exposition est conçue par les Musées de Sens.

Commissariat général : Sylvie Tersen, conservateur en chef des Musées de Sens

Scénographie : Arnaud Cohen, Sylvie Tersen, José Dos Santos

Atelier de moulage : Jean-Michel Velo, Elodie Therial

Maquette du catalogue : Aline de Vilallonga

Traduction : Sarah Bousquet, Vincent Bueno, Oskar Davis, Arnaud Cohen

Relecture : Virginie Garret, Dorothée Censier, Dominique et Michel Bueno

Crédits photographiques : Aline de Vilallonga, Arnaud Cohen, Yves Veron

Toutes les photographies (sauf page 2) ©Arnaud Cohen ADAGP, Paris 2015



Self portrait (Reactivation Attempt), 2003-2015

www.ville-sens.fr



ISBN 972-2-913909-44-1

EAN 9782913909441

14 €