

ART ORIENTÉ OBJET

rencontre avec l'autre

interview par Annick Bureau

Par-delà les catégories, entre éthologie et ethnographie, biologie et anthropologie, le duo Art Orienté Objet (Marion Laval-Jeantet et Benoît Mangin) associe les sciences dites dures et celles dites humaines dans des œuvres qui célèbrent le vivant. Ils exposent au centre d'art contemporain La Maréchalerie, à Versailles, jusqu'au 15 mars.



Après de nombreux mois de préparation et la participation à un protocole de recherche scientifique, le 22 février 2011, dans une performance réalisée à la galerie Kapelica à Ljubljana, Benoît Mangin injectait à sa partenaire Marion Laval-Jeantet du sang de cheval rendu compatible. *Que le cheval vive en moi*, performance spectaculaire et particulièrement complexe (1), devenue à juste titre emblématique, ne doit pas faire écran à la création foisonnante du duo depuis leur rencontre en 1991. Ce qui frappe, dans cette création, c'est la production d'objets singuliers d'une part et les références subtiles à l'histoire de l'art (2) et de

la culture d'autre part, par exemple dans leurs photographies précisément construites et mises en scène. Art Orienté Objet produit des objets plastiques qui peuvent trouver leur place dans les musées et foires d'art contemporain. S'ils déroutent, c'est peut-être moins par les techniques utilisées qui vont du tricot aux biotechnologies pour les plus inhabituelles, par les formes (sculptures, installations, vidéos, etc.) qui relèvent d'un vocabulaire de l'art actuel, que par le fait qu'ils sont « plus que des objets ». Au-delà de leur séduction, ou quelquefois de leur apparente simplicité, ils dépassent leur formalisme esthétique. Mais de quoi parlent-ils donc ? Dans un monde où l'on aime mettre des étiquettes, normer, y compris l'art, où ranger Art Orienté Objet ? Dans le bio-art quand ils cultivent conjointement en laboratoire des cellules de leur peau ? Dans un art environnemental quand ils installent en 2002 *Sommet*, une table de conférence munie de chaises dont les dossiers portent des lettres écrivant « L'effet de serre » autour d'un arbre du Domaine de Chamarande ?

AB

Votre œuvre comprend des performances, ou des actions, ainsi que des objets et de la photographie. Mais, ce qui est singulier, c'est qu'autour d'un même propos, il y a déclinaison de l'un et de l'autre des médiums. L'œuvre se déploie, en quelque sorte, sous différentes formes.

Marion Laval-Jeantet Il s'agit d'une expérience vitale, de questionnements existentiels, donc assez personnels, mais qui recourent des préoccupations sociales, politiques, environnementales. Et de cette expérience peuvent naître des performances et des œuvres qui en sont autant de cristallisations.

Benoît Mangin Les formes plastiques sont dépendantes de l'expérience même. Ainsi, avec *Que le cheval vive en moi*, c'était une nécessité organique que la forme produite soit aussi une performance. La beauté réside presque entièrement dans la violence de l'intitulé *Nous allons inoculer du sang de cheval à Marion*. À partir du moment où nous proposons une expérience relevant d'un franchissement de la barrière des espèces, il fallait que cela ait lieu devant témoins. Mais la vidéo, les photographies, les reliquaires avec le sang lyophilisé prélevé juste après la performance, les sculptures-prothèses de jambes de cheval que porte Marion font partie du projet dès le départ.

« Centaure ». 2011. Photographie argentique.

180 x 120 cm. Œuvre associée à la performance

« Que le cheval vive en moi ». (© Art Orienté Objet).

« Centaur. » "May the Horse Live in Me" performance

ML-J Avec le bio-art, par exemple avec les *Cultures de peaux d'artistes*, œuvre pour laquelle nous avons conjointement cultivé nos cellules épithéliales, déposées ensuite sur du derme porcin puis tatouées, nous étions dans un processus laborantin long qui ne se montrait pas. Et, même si l'artiste était dans l'œuvre, un doute persistait dans l'esprit du public. Nous travaillons beaucoup à partir d'expériences réelles. En fait, notre art est une forme de réalisme, qui s'exerce aux limites de la conscience et de la sensibilité. Le faire apparaître sous une forme performative, c'est le rendre tangible. En touchant aux bordures du sensible, on produit une action décalée, artistique.

PASSER AU TRAVERS

Beaucoup considèrent que vous êtes dans la transgression...

ML-J Il est vrai qu'il est interdit de s'injecter du sang de cheval en Europe ! Cela dit, la science le fait quand elle en a besoin, par exemple en utilisant des produits animaux pour les vaccins. La transgression est contextuelle. Je ne pense pas que ce soit l'objet de notre travail.

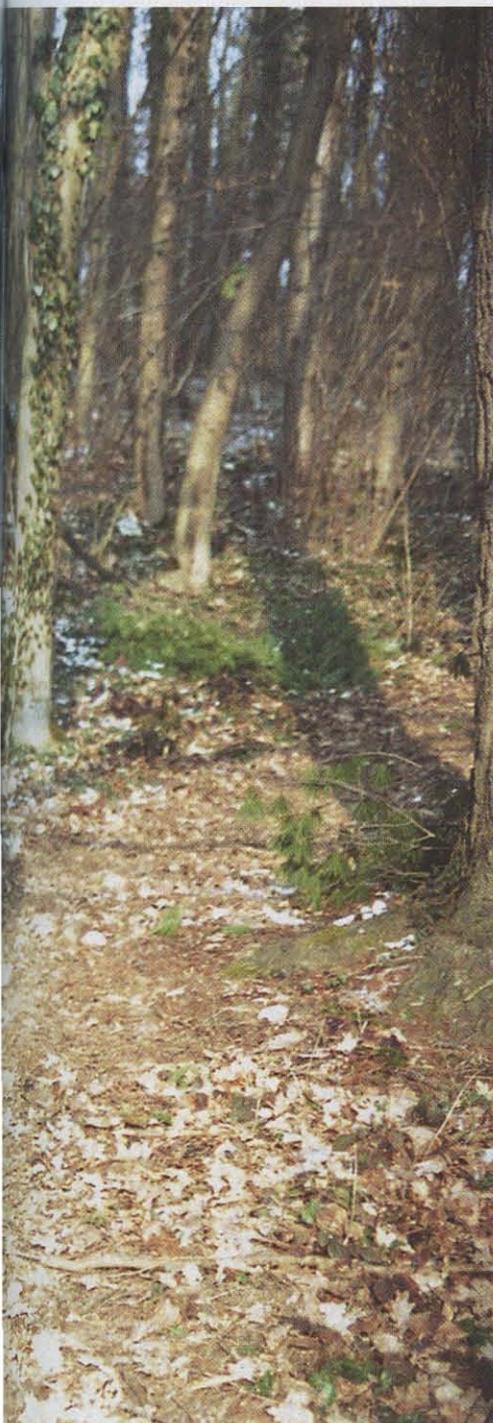
BM Étymologiquement, transgresser, c'est passer au travers. C'est ce qu'a fait Marion : passer au travers d'une forme plastique pour aboutir dans une autre. Le projet *Que le cheval vive en moi* s'intitulait au départ *Que le Panda vive en moi*. Il était construit sur l'idée, très poétique, que le panda ou le cheval disparaissait, mutait pour endosser biologiquement une partie de l'animal disparu. Nous pouvions en rester là, la transgression arrive au moment où nous décidons de réaliser l'acte et où nous faisons venir un plan idéal, poétique, dans un plan visuel.

Dans vos performances, on remarque une forme de ritualisation. Dans Que le cheval vive en moi, la science aussi y est mise en scène de manière ritualisée : Benoît porte, par exemple, une blouse blanche.

ML-J La science est présentée sous une forme apparemment lisible de sorte que l'on comprenne que la personne qui se fait faire l'injection est un patient volontaire qui retourne les outils de la science pour s'en emparer et comprendre. Il s'agit plus de prise de pouvoir que de ritualisation.

BM D'autant plus que nous faisons s'interpénétrer des plans qui, normalement, sont distincts. La présence du cheval dans la performance est importante. L'espace liturgique, mais aussi les espaces animal et éthologique font irruption dans le champ médical.

ML-J Dans tous nos travaux, il y a une présence du non-humain, de l'animal, mais aussi du végétal ou du monde des esprits.



Produire de l'art, c'est aussi se poser la question de ce que nous donnons à voir, et dans cette logique de ce qui s'incarne, il y a celle de la confrontation au non-humain. La ritualisation réside dans cette confrontation humain/non-humain. La ritualisation religieuse, shamanique ou scientifique implique toujours la présence d'un non-humain, au sens sacré du terme, dans l'humain.

La performance est une forme transitoire, distincte du vécu quotidien, c'est une mise en scène momentanée. Chaque fois que nous sommes dans une expérience face à un public, il y a nécessité de ritualiser, c'est-à-dire de donner des indices qui permettent à tous de comprendre ce qui est en train de se passer. Il y a une dimension anthropologique inhérente à l'expérience artistique. La ritualisation peut être d'ordre scientifique ou autre, mais elle repose toujours sur une figure anthropologique : l'explorateur, le scientifique, le shaman... Le non-humain dans l'art était un classique autrefois, exclusivement religieux. Qu'en est-il aujourd'hui ? La performance est un état ; la ritualisation, un *modus operandi*. Pour nous, il s'agit d'un mode de vie.

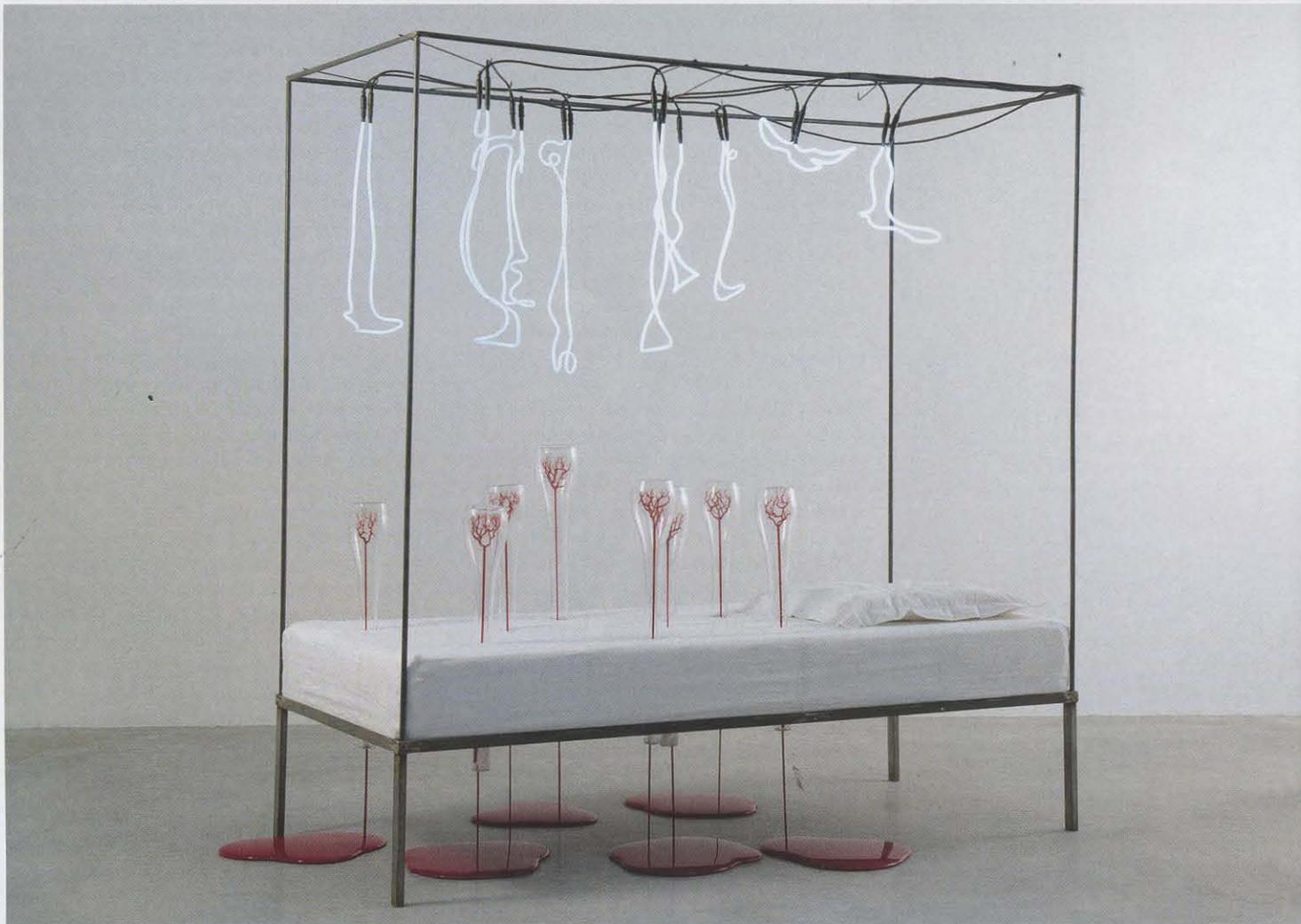
Polar Trash parle d'un mode de vie. En allant

au Spitzberg [île norvégienne, dans l'Arctique, ndlr] prélever une empreinte d'ours dans la neige, nous soulevons la question de la confrontation à une nature en voie de disparition et du paradoxe de notre action. Nous nous sommes toujours posé la question de la liberté individuelle dans un monde global et la manière dont celle-ci peut exister sans que ce soit au détriment de tout le reste. C'est cette radicalisation éthique, qui peut sembler trop engagée, qui rend notre art dérangeant aux yeux de certains.

La plupart de vos objets sont réalisés à l'aide de techniques propres à l'artisanat : le verre, la porcelaine, la sellerie, le tricot. Sur la question du changement climatique et de la disparition des espèces, vous créez la Peau de chagrin, un gigantesque ours blanc en tricot sous un plafond de centaines de lampes fluorocompactes ; sur la question éthologique et de la communication inter-espèces, vous fabriquez un leurre qui est une girafe tricotée ; parmi vos travaux plus anciens, sur l'utilisation des animaux en laboratoire, vous confectionnez une lapine au ventre ouvert en tricot. Pourquoi ces techniques ?

ML-J Nos idées esthétiques vont de pair avec nos idées existentielles. Avoir le souci de l'Autre, au sens écologique du terme, contredit beaucoup de démarches consuméristes. Les techniques féminines sont dépréciées dans la culture occidentale, considérées comme ce que Michel Foucault appelait des cultures assujetties. Ces techniques sont cohérentes avec notre parti pris en faveur de l'Autre, du minoritaire, du sensiblement mis de côté. Alors nous trictons parce que c'est une technique artisanale dépréciée, *slow*, qui va à l'encontre d'une plastification du monde industrialisé. Comme dans les années 1970, où le *craft art* ou le *pattern art* accompagnaient les utopies écologiques, nous retrouvons ce type de techniques et nous les revendiquons. Nous

Ci-dessous/below: « Tombée dans le Disumba, ou Le lit des visions ». 2012-2013. Installation. Métal, résine, tissu, néons, verre étiré, verre soufflé, plaques de verre laquées, bande sonore. 200 x 200 x 120 cm. (Ph. M. Domage). « Fallen into the Disumba, or The Bed of Visions. » Metal, resin, fabric, neons, glass, sound. Page de droite/right: « Polar Trash, CO2 Time Code ». 2010. Film vidéo, 10 mn. (Coll. des artistes ; Ph. court. Art Orienté Objet)



nous situons dans cette lignée qui a découvert un monde non anthropocentrique, mais nous sommes d'une autre génération. Sans refuser les nouvelles technologies, nous revendiquons de ne pas quitter notre humanité sous prétexte d'avancées technologiques. Les deux doivent avancer d'une manière corollaire avec notre conscience. Ces matériaux sont le rappel d'une conscience poétique, humaine et politique. Il y a aussi une cohérence conceptuelle et artistique.

Pioneer Ark est la réalisation en porcelaine d'un ensemble d'animaux recensés par les scientifiques et montrant des modifications génétiques dues à des pollutions diverses ou à des mutations spontanées. Les revues publient les descriptions génétiques, mais ne montrent plus d'images. Nous avons donné un visage à des êtres qui n'en avaient pas. La technique de la porcelaine, utilisée pour ces petites sculptures, était un écho au code génétique : une forme composée de cinq ou six bases combinées. Chacune est composée et resculptée, mais il y a quelque chose de commun, parce que nous sommes dans une logique de mutation, d'hybridation. Cette œuvre pose aussi la question de ce que nous devons faire de cette biodiversité nouvelle, mutante. Pourquoi la parque-t-on, la considère-t-on comme non visible ?

Quelle est votre relation avec les artisans ?

ML-J Tout ce que nous imaginons entraîne une prise de tête pour sa réalisation technique ! *Transe Fusion* associe un squelette de cheval remonté à l'ancienne, un néon cristal et une cire anatomique d'un corps de femme debout, ce qui, normalement, ne se fait pas, ce matériau étant trop fragile. Elle a été fabriquée avec l'aide du plus grand professeur de cire vivant en France. C'est un savoir presque oublié. Nous ressortons aussi ces techniques des tiroirs parce que la biodiversité des savoirs diminuant, nous devons les apprendre, comme les livres dans *Fahrenheit 451*. Ces œuvres sont absurdes parce qu'elles requièrent des réalisations complexes. C'est du *slow art* où la technique est poussée à son maximum.

BM Souvent, nous allons dans des directions opposées aux règles artisanales. Le principe de la cornemuse repose sur une basse continue et une mélodie. Pour *la Machine à faire chanter les cerfs dans la brume*, qui est une cornemuse réalisée à partir de la peau d'un cerf entier, nous n'avons voulu que des sons gutturaux, pas de mélodie. Il faut donc inventer, avec un facteur d'instruments, un nouveau type de pipes.

Les reliquaires de sang et les prothèses de Que le Cheval vive en moi, les chaussures-prothèses de pattes de chat de Félinanthrophie, les deux cœurs liés en verre

d'Herzen aus Glas : vos objets ont souvent un aspect fétichiste, dans les deux sens du terme, érotique mais aussi objet actif.

ML-J Ils ont tous une visibilité et une autonomie. Mais, effectivement, ce sont des objets qui sont presque des reliques, des fétiches, comme des preuves. Ils se donnent facilement dans le sens où ils ont un aspect très séduisant, mais ils sont inhabituels en tant qu'objets d'art, car ils ont une histoire sociale propre. Ils traitent moins d'une référence plastique pour elle-même que d'un contexte formel historique. Utiliser le tricot, la porcelaine, avec un goût marqué pour le recyclage, c'est revendiquer une position politique contemporaine.

UNE CATHARSIS DU DÉSESPOIR

BM Si nous montrions les prothèses seules, il y aurait un problème. Mais nous présentons au minimum un objet associé à une photographie. L'un est l'indice de l'autre. Ils ne sont pas dissociables.

Vos objets sont ambivalents. Ils sont à la fois séduisants et dérangeants.

ML-J Pour que l'œuvre soit active, elle doit toujours être conçue avec des antagonismes, qu'ils soient esthétiques ou conceptuels. *Roadkill Coat*, un manteau réalisé avec la fourrure d'animaux trouvés morts au bord des routes, a le côté séduisant du manteau de fourrure, mais un aspect répulsif avec les photos des animaux morts imprimées sur la doublure. Sans cet antagonisme, le manteau ne deviendrait pas un récit. Il n'est pas morbide, il est plutôt une catharsis de notre désespoir face à la nature en voie de disparition. Nous avons toujours travaillé dans cette approche faite d'attraction-répulsion. Sans cet antagonisme, un

oxymore en fait, nous serions dans l'immobilisme. Nous croyons fondamentalement à un art qui peut faire bouger les consciences individuelles. Si nous faisons quelque chose malgré tout – le respect de l'écologie impliquerait que nous ne fabriquions rien – il faut le faire *slow* et très bien. Ce n'est plus de l'ordre écologique, mais anthropocentrique. Nous revenons à l'humain, spectateur de ce que nous créons. Il n'y a que lui qui peut prendre conscience et rétroagir sur le monde. ■

(1) Cette performance est complexe dans sa mise en œuvre médicale. Elle a consisté en l'injection d'immunoglobulines de cheval (vecteurs de l'information immunitaire) à raison d'une injection pendant plusieurs mois, puis du plasma de sang de cheval contenant un ensemble de ces immunoglobulines, lors de la performance. Les artistes ont travaillé dans un contexte de recherche scientifique pour la première partie, mais ont réalisé eux-mêmes l'injection du plasma lors de la performance. Cette performance est aussi complexe dans sa mise en scène en tant que performance artistique qui inclut un travail éthologique avec le cheval en amont puis, outre l'injection, diverses actions dont l'interaction de Marion Laval-Jeantet, montée sur des prothèses évoquant des jambes de cheval, avec un cheval présent dans la galerie. On trouvera une description du projet sur : <http://artscienceethics.tumblr.com/DuChevalAuPanda> et un extrait de la performance à https://www.youtube.com/watch?v=yx_E4DUWXbE

(2) Cf. l'exposition au musée de la Chasse et de la Nature, qui ouvrirait sur une reproduction du *Jardin des délices* de Jérôme Bosch.

Annick Bureau est critique d'art, commissaire d'expositions et organisatrice de manifestations, et chercheuse indépendante dans le champ de l'art et des technosciences. Elle est directrice de *Leonardo/Olats* (www.olats.org), branche européenne de la revue *Leonardo*.



Art Orienté Objet: towards the Other

Combining ethology and ethnography, biology and anthropology, the two-person partnership known as Art Orienté Objet (Marion Laval-Jeantet and Benoît Mangin) connects the so-called hard and human sciences in artworks that celebrate living things. They are holding a show at the Centre d'Art Contemporain La Maréchalerie in Versailles, January 23-March 15, 2015.

After long months of preparation and participation in a scientific research protocol, on February 22, 2011, during a performance given at the Kapelica gallery in Ljubljana, Benoît Mangin injected his partner Marion Laval-Jeantet with compatibilized horse serum. This spectacular and highly complex live piece, titled *Que le cheval vive en moi*

(May the Horse Live in Me, 1) should not be allowed to overshadow the rich creative output of this duo since they first came together in 1991. What is most striking about this is the singularity of the objects they come up with and their subtle art historical and cultural references,(2) notably in their precisely constructed and staged photographs. Art Orienté Objet make visual objects that are at home in museums and art fairs, and if these can be disorienting then it is probably less because of the techniques they use, which go from knitting to biotechnologies (to take the most unusual cases), or their forms (sculptures, installations, videos, etc.), which are very much part of current artistic vocabulary, than because they are "more than objects." Whatever their appeal or apparent simplicity, they transcend aesthetic formalism.

What, then, are they about? In a world that loves to label and standardize, where should we pigeonhole Art Orienté Objet? As bio art, when they grow cells from their own skin in a lab? As environmental art when, as at Domaine de Chamarande, their installation features a conference table surrounded by chairs on with letters spelling out the words "greenhouse effect"? Or as something else?

Your work includes performances and actions as well as objects and photos. What makes it unique is that each subject is treated in several media. The artwork unfolds in different forms.

Marion Laval-Jeantet For us these are vital experiments involving existential and therefore very personal questions that overlap with social, political and environmental issues. These experiments can give birth to performances and the artworks that are their crystallizations.

Benoît Mangin The visual forms arise from the experiment itself. For *Que le cheval vive en moi* there was an organic necessity for the form it produced to also be a performance. The beauty resides almost entirely in the violence of the title, *Nous allons inoculer du sang de cheval à Marion* (We are going to inoculate Marion with horse serum). Once we decided to do an experiment on crossing the species barrier, it had to be carried out before witnesses. But from the inception the project also included the video, photos, reliquaries with the freeze-dried blood drawn just after the performance, and the horse leg prostheses/sculptures that Marion wears.

M.L.-J. When we do bio-art, it can be a long and complicated process that can't be shown. For the piece *Cultures de peaux d'artistes* (Artists' Skin Cultures), for instance, we cultivated our epithelial cells, deposited them on a pigskin and then had them tattooed. But even if the artist is in the artwork there remains a doubt in the mind of the public. We work with real experiments quite a bit. In fact, our art is a form of realism that pushes the envelope in terms of sensibilities and what is conscionable. Doing it in a performative form makes it tangible. And by taking it to the limits, we produce an action that is totally off the wall and therefore artistic.

Many people consider your work transgressive.

M.L.-J. True, it's illegal to inject yourself with horse serum in Europe, but scientists do it when there's a need—for example, using animal products for vaccines. Transgression is contextual. I don't think that's what our work is about.





B.M. Etymologically, to transgress means to cross over. That's what Marion did, crossed over from one visual medium to another. The *Que le cheval vive en moi* project was initially called *Que le Panda vive en moi*. It was based on the very poetic idea of pandas or horses becoming extinct, mutating, and then us biologically taking on a part of the extinct animal. We could have stopped there. The transgression took place when we decided to actually do it and inserted an ideal, poetic dimension into the visual dimension.

CROSSING BOUNDARIES

There's a kind of ritualization in your performances. In Que le cheval vive en moi, science is enacted in a ritualized manner. For example, Benoît wears a white coat.

M.L.-J. The science is presented in an apparently readable way so that viewers comprehend that the person letting herself be injected is a voluntary patient who is subverting scientific tools to appropriate them and achieve a certain understanding. It's more about taking power than performing a ritual.

B.M. This idea is reinforced by the fact that we are making usually distinct dimensions interpenetrate. The presence of the horse during the performance is important. Liturgical space, as well as animal and ethological spaces, burst into the field of medicine.

M.L.-J. There is a non-human presence in all our work, sometimes animal and sometimes vegetable or from the spirit world. Producing art means asking yourself what you are making visible, and in that logic of embodiment there is also the question of confronting the non-human. The ritualization resides in this human/non-human confrontation. Ritualization, whether religious, shamanic or scientific, always implies the presence of the non-human, in the sacred sense of the term, within the human. Performance is a transient form, distinct from everyday life, a momentary *mise-en-scène*. Whenever we do a public

Ci-dessus/above: « Félinanthropie », 2007.

Photographie analogique, tirage argentique. 125 x 180 cm.

(© Art Orienté Objet). "Félinanthropie." Analogue photo Page de gauche/page left: « La Peau de chagrin ».

2009-2010. Installation. Sculpture en résine, tricot, mille ampoules fluorocompactes. 280 x 600 x 700 cm.

(Ph. B. Adilon/Musée de la Chasse et de la Nature, Paris).

Sculpture (resin, knitting), 1,000 fluorocompact bulbs

experiment there is a need for ritualization, i.e., clues that allow everyone to understand what's going on. The artistic experiment has an inherently anthropological dimension. The ritualization can be scientific or something else, but it always rests on an anthropological figure: the explorer, the scientist or the shaman. In classical art history the non-human was present in an exclusively religious form. What about today? Performance is a state, ritualization a *modus operandi*. For us, it's a way of life. *Polar Trash* is about a way of life. By going to Spitzberg [a Norwegian island in the Arctic Circle] to take a bear footprint in the snow, we raised the question of a species in danger of extinction and the paradox of our action. We've always interrogated individual freedom in a globalized world—how can it exist without being to the detriment of everything else. That's a foundational ethical question. What makes our art disturbing to some people is its ethical radicalism and degree of commitment.

Most of your objects are handmade: glass, porcelain, saddlery and of course knitting. To address the issue of climate change and species extinction you made La Peau de chagrin, a gigantic knitted polar bear under a ceiling with hundreds of compact fluorescent lamps. To address ethological issues and inter-species communication you made a giant knitted giraffe. Among your older pieces about the use of animals in laboratories you made a knitted rabbit with its belly open. Why did you use these particular techniques?

M.L.-J. Our aesthetic ideas are of a piece with our existential ideas. Concern for the Other,

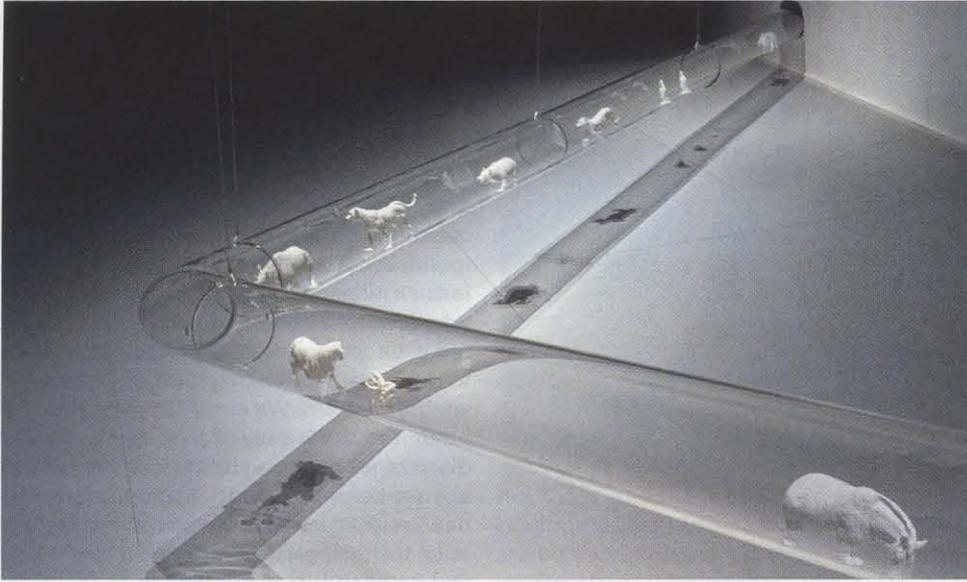
in the ecological sense of the term, contradicts consumerist approaches. Western culture devalues technologies associated with women. They're considered what Michel Foucault called subordinate cultures. These techniques or technologies are consistent with our option for the Other—minorities and the clearly marginalized. We knit because it's a slow, devalued artisanal technique, in contrast to the plastification of the industrialized world. Just as in the 1970s when craft art and pattern art were associated with ecological utopianism, we go back to these ways of making things by hand and we honor them. We consider ourselves beholden to the legacy of that approach that discovered the non-anthropocentric world, but we belong to another generation. We don't reject new technologies but we refuse to let technological advances become a pretext for abandoning our humanity. Our technology and humanity should advance as a corollary to our conscience. These materials convey a poetic, human and political consciousness. There is a conceptual and artistic coherence in our work.

Pioneer Ark is a porcelain ensemble of animals identified by scientists as undergoing genetic modifications due to various kinds of pollutants or spontaneous mutations. Scientific journals publish genetic descriptions but they no longer show pictures. We decided to provide faces for their faceless creatures. Porcelain, the technique we used to make these little sculptures, is like the genetic code, a form made up of a combination of five or six bases. Each animal is composed and sculpted, but they all have something in common because of the underlying logic of mutation and hybridization. The piece also poses the question of what we're going to do with this new, mutant biodiversity. Why is it shut away, as if no one should see it?

What's your relationship with the craftsmen you work with?

M.L.-J. All of our ideas are a real headache when it comes to their technical realization! *Transe Fusion* involves an old-fashioned horse skeleton, a crystal neon light and an anatomical wax statue of a standing woman, something that normally wouldn't be made because wax is too fragile. It was made with the help of France's greatest professor of wax lifecasting, an all but forgotten skill. We are re-viving these old techniques to counteract the shrinking of the biodiversity of knowledge. We have to dust them off and memorize them like the books in *Fahrenheit 451*. These pieces are absurd because they're so complicated to make. This is a kind of "slow art" where old techniques are taken to the max.

B.M. We break the rules pretty often. Bagpipe music, for instance, is supposed to



consist of a continuous base line and a melody. When we made *La Machine à faire chanter les cerfs dans la brume* (Machine to Make Stags Sing in the Mist), a bagpipe made out of the skin of a whole deer, we wanted it to make just guttural sounds with no melody. So we had to work with a musical instrument maker to invent a new kind of pipes.

Your objects, like the prosthesis from *Que le Cheval vive en moi*, the cat's foot prosthesis-shoes from Félinanthropie and the two connected glass hearts from *Herzen aus Glas*, are often fetishes in both senses of the word, erotic and power objects.

M. L.-J. They all have a certain visibility and autonomy. But it's true that as objects they are almost relics, fetishes, clues to something. They're accessible in that they have a very attractive aspect, but as art objects they're unusual because they have their own

De haut en bas / from top: « Pioneer Ark ». 2001. Animaux en porcelaine, tubes de verre, dimensions variables. (Coll. des artistes, Ph. Hajime Yanagisawa). Porcelain animals, glass tubes
« L'injection ». 2011. Photographie argentique. 100 x 150 cm. Œuvre associée à la performance « Que le cheval vive en moi ». (Miha Fras & AOo). Silver gelatin print. "May the Horse Live within Me."

social history. Their references are not visual references for their own sake but a formal historical context. Today, when you use porcelain and knitting and emphasize recycling, you're taking a political position.

B.M. There'd be a problem if we just showed the prostheses on their own. We always present at least an object and a photo. Each is a clue to the other. They're inseparable. Your objects are ambivalent. They're appealing and disturbing at the same time.



M. L.-J. An artwork can't be active unless it is conceived as embracing antagonisms, whether aesthetic or conceptual. *Roadkill Coat*, which is just what the title says, has the attractive side of a fur coat but also a repulsive aspect, with photos of dead animals printed on the inside lining. The coat could not become a narrative without this antagonism. Rather than being morbid, it represents a catharsis, a relief from our desperation in the face of the threatened extinction of nature itself. Our work has always been based on this approach of pairing attraction and repulsion. Without this antagonism, in fact an oxymoron, we'd be paralyzed. Basically, we believe that art can make individuals more conscious. If we are to achieve anything after all—since respect for ecology would imply that we shouldn't produce anything—it has to be done slowly and very well. The question is no longer one of ecology but anthropocentrism. This brings us back to human beings, the observers of what we create. They're the only ones who can become conscious and react back on the world. ■

Translation, L- Torgoff

(1) The medical dimension of this performance is complex. Horse immunoglobulins (vectors of immunity information) were injected regularly over several months, followed by horse blood plasma containing a set of these immunoglobulins during the performances. If, for the first part, the artists worked with scientists in a controlled research environment, they did the plasma injection during the performance themselves. The staging of the performance as an artist event was equally complex. It included ethological work with the horse and, in addition to the injection, other actions include Laval-Jeantet, wearing prostheses suggestive of horse legs, interacting with a horse in the gallery. For a fuller description of the project, see: <http://artscienceethics.tumblr.com/DuChevalAuPanda> and for an excerpt from the performance: https://www.youtube.com/watch?v=yx_E4DUWXbE
(2) Cf. the exhibition at the Musée de la Chasse et de la Nature in Paris, which opened with a reproduction of *The Garden of Earthly Delights* by Hieronymus Bosch.

Annick Bureaud is director of Leonardo/Olats (www.olats.org), the European branch of the review Leonardo.

Art Orienté Objet

Expositions personnelles récentes / Recent shows:
2010 *L'alalie*, Le Magasin, Grenoble
Niward-Darwin, Muzz Space, Kyoto
2011 *Plutôt que tout*, La Maison populaire, Montreuil-sous-Bois; *La part animale*, Centre d'art contemporain Rurart, Venours;
May the Horse Live in Me, galerie Kapelica, Ljubljana
2013-14 Musée de la chasse et de la nature, Paris
2015 *ANDACHTSRAUM*, La Maréchalerie, Versailles (23 janvier - 15 mars)
Galerie Aeroplastics, Bruxelles (2 avril - 16 mai)
Site web des artistes : <http://aoo.free.fr/>