

ELLE ERIT



Une exposition Lab'Bel
au Palais de Tokyo
du 26 novembre
au 26 décembre 2021

Avec: Thomas Bayle
Mel Bochner
Daniel Buren
Wim Delvoye
Hans-Peter
Feldmann
Jonathan Monk
Karin Sander
Rosemarie Trockel

Commissariat : Laurent Fiévet
Silvia Guerra



PALAIS
DE TOKYO



Sommaire

<i>Elle Rit !</i> présentée Palais de Tokyo.....	1
<i>Huit boîtes en quête d'auteurs</i> par Laurent Fiévet	2
<i>Elle Rit !</i> par Silvia Guerra	9
Les artistes présentés dans <i>Elle Rit !</i>	11
<i>Sélection de visuels</i>	13
<i>La Vache qui rit® et les arts</i>	15
Jalons chronologiques.....	16
À propos de Lab'Bel, le Laboratoire du Groupe Bel.....	18

Elle Rit !

En prenant pour exemple le travail des huit artistes qui ont collaboré depuis 2014 au projet de la Boîte Collector La Vache qui rit®, l'exposition interroge notre rapport à l'art contemporain et les approches ambivalentes qu'il peut engendrer en fonction de ses contextes de production et de présentation.

Une exposition réalisée dans le contexte du centième anniversaire de La Vache qui rit® rassemblant des œuvres de Thomas Bayrle, Mel Bochner, Daniel Buren, Wim Delvoye, Hans-Peter Feldmann, Jonathan Monk, Karin Sander et Rosemarie Trockel.

Commissaires : Laurent Fiévet et Silvia Guerra pour Lab'Bel et le groupe Bel, présentée au Palais de Tokyo, du 26 novembre au 26 décembre 2021

Le Palais de Tokyo est ouvert tous les jours, sauf le mardi, de midi à minuit

Accès :

13, avenue du Président Wilson 75116 Paris

Métro : Ligne 9, stations Léna et Alma Marceau

Bus : Lignes 32, 42, 63, 72, 80, 82, 92

RER : Ligne C, Station Pont de l'Alma

Pass sanitaire et masques obligatoires

Libre accès aux détenteurs d'un billet d'entrée au Palais de Tokyo

Huit boîtes en quête d'auteurs

Par Laurent Fiévet, co-commissaire de l'exposition

Ils sont huit à avoir jusqu'à présent relevé le défi de transformer en édition artistique une boîte de 24 portions de fromage fondu. Lancé en 2014 par Lab'Bel, Le Laboratoire artistique du Groupe Bel créé quatre ans plus tôt, le projet de la *Boîte Collector* avait à l'origine pour ambition d'accompagner et d'annoncer le centenaire de *La Vache qui rit*® en 2021 en invitant chaque automne un artiste à utiliser le support de la boîte pour créer une œuvre d'art de format imposé ; avec pour objectif de la diffuser auprès du grand public, par le biais de la grande distribution, pour mieux bousculer certaines idées reçues sur l'art contemporain et pour ambition de provoquer l'enthousiasme de certains au point de susciter chez eux une nouvelle vocation de collectionneur. La période tant attendue de cet anniversaire étant arrivée, *Elle rit* constitue le prétexte rêvé pour rassembler les travaux de ces artistes au sein d'une même exposition et de mettre en perspective, à travers l'éclairage d'autres de leurs réalisations, les dimensions conceptuelles d'un projet pointant différentes ambivalences sur notre approche de l'art contemporain au quotidien.

Comme on le sait, certains des artistes sollicités entretenaient déjà, avant l'invitation de Lab'Bel, un lien fort avec *La Vache qui rit*® pour l'avoir spontanément convoquée dans leur travail. Et à défaut de l'impressionnante installation *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* conçue par Wim Delvoye à partir de milliers d'étiquettes de différentes périodes et destinations géographiques de la marque — œuvre qui fut, on s'en souviendra peut-être, l'une des propositions phares de la Biennale de Lyon en 2005 mais que les contraintes spatiales de l'exposition et l'équilibre désiré entre ses différents acteurs rendait, faute de place suffisante, impossible à convoquer dans ce contexte —, certaines de ces pièces historiques figurent au sein de l'exposition. Ainsi, le fameux tapis bleu à motifs de *Vache qui rit*® imaginé par Thomas Bayrle en 1967, *La Vache qui rit (blau) Tapete* a été cérémonieusement déployé pour accueillir les visiteurs dans l'un des deux escaliers d'accès. Ses motifs sont repris sur des imperméables (*Kleiderständer*), réalisés au cours de la même période, que porteront par moments certains médiateurs de l'exposition pour mieux incarner les principes d'appropriation de la marque et d'interaction avec les œuvres présentées. D'autres, à l'instar d'un billet de banque d'un dollar américain d'un Hans-Peter Feldmann présentant George Washington affublé d'un nez de clown, de *Pneus (Tiles)* d'un Wim Delvoye aux flans et à la bande de roulement retravaillés en motifs floraux et géométriques ou des photographies d'une Karin Sander restructurant le paysage par le biais d'annonces publicitaires collées aux vitres d'un compartiment de train matérialisent les influences qui ont nourri certaines des éditions *Collector* et permettent de mieux comprendre les idées qui les sous-tendent.

En suivant le même fil rouge, *Elle rit* rassemble des œuvres réalisées dans la continuité de la collaboration engagée avec la marque. Présentée pour la première fois en 2019, l'installation de Jonathan Monk, *A Mirrored Carpet Reversal With Segmented Cheese And Underside Reveal*, constitue ainsi un prolongement évident de son édition *Collector* de 2016 et une matérialisation nouvelle de sa proposition pour le Groupe Bel. Un redéploiement sculptural des éléments de son multiple y pose autrement les principes esthétiques et conceptuels qui y étaient à l'œuvre et plus particulièrement l'inversion de *La Vache qui rit*® sur l'étiquette qui en constituait le geste principal et y apparaît réactualisé sur un tapis de forme circulaire. Des œuvres en lien très direct avec le projet (un *road-movie* musical au traitement saturé et très graphique réalisé par Rosemarie Trockel présentant le périple d'une jeune consommatrice, du supermarché où elle acquiert des *Boîtes Collector* à d'accueillants pâturages où elle renouera avec certaines valeurs essentielles), voire entretenant avec lui des rapports un peu plus lâches (des *Mailed Paintings* de Karin Sander ayant rejoint le Palais de Tokyo après avoir transité, sur différents continents, dans plusieurs sites de production de *La Vache qui rit*®, des dessins de Jonathan Monk exécutés sur des tickets de caisse rendant hommage à certains des artistes de la série) ont ainsi fait l'objet de commandes auprès des artistes de l'exposition. On ne manquera pas ainsi de remarquer la grande installation constituée de colonnes réalisée avec des centaines de boîtes de *Vache qui rit*® campée entre les deux salles de l'espace Toguna. Imaginée par Daniel Buren à la suite de celle qui avait été réalisée en 2019 pour la présentation de son édition *Collector* au Grand Palais, elle impose le rouge du bovidé comme une valeur incontournable et indissociable de son succès, au point d'éclipser, dans le contexte particulier de cette réalisation, celle que l'artiste utilise habituellement dans ses productions personnelles. Chacun sera laissé libre

d'interpréter cette accumulation tout aussi impressionnante qu'acrobatique de boîtes de fromage fondu comme l'expression d'un hommage discret au succès industriel de la marque dans la lignée de celui que lui avait rendu Wim Delvoye quelques années plus tôt dans *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*.

À travers la présence d'œuvres fortement marquées par l'intervention de *La Vache*, voire, à défaut, de l'intervention de ses cousines (au même titre que dans le premier des huit films consacrés à chacune des éditions *Collector*, des bovidés apparaissent à la fin du *road-movie* tricolore de 2021, un autre sur l'un des tableaux de paysage constitutifs des *11 Horizons* de Hans-Peter Feldmann), de la promesse de leur venue imminente (comme le rappellent malicieusement les titres de deux monochromes en laine bleue de Rosemarie Trockel, *Tills the Cows come Home*) ou du constat de leur énigmatique disparition (un monochrome blanc de Karin Sander, ... *And There Is a Cow, on it, Too* laisse entendre au visiteur que l'une d'entre elles aurait été par mégarde effacée), l'exposition ne manque pas d'afficher la dynamique dans laquelle s'engage un projet qui prend à la fois appui, d'une part, sur la tradition historique de collaboration des Fromageries Bel avec les artistes (dont le dialogue fondateur engagé dès 1923 avec l'illustrateur animalier Benjamin Rabier), et d'autre part, la dimension fortement contemporaine d'une marque que lui confère son indéniable iconicité, source d'appropriations et de détournements toujours plus nombreux dans le monde ; un écartèlement pleinement assumé entre une dimension patrimoniale orientée vers le passé et une pleine inscription dans les projections et les questionnements de notre époque que tend à illustrer, de façon presque littérale, une proposition performative de Jonathan Monk présentée au sein de l'exposition invitant à faire cohabiter, côte à côte, sur une même banquette, un individu à qu'il il a été demandé de se plonger dans des considérations sur les temps révolus et un autre à qui a été proposé d'imaginer notre avenir commun (celui, peut-être où les vaches des monochromes de Rosemarie Trockel finiraient par *revenir à la maison* ou la pluie par perler depuis les verrières des plafonds du Palais de Tokyo pour mieux jouer des imperméables d'un Thomas Bayrle). Si notre vache centenaire s'associe volontiers à nos souvenirs d'enfance, se prévaut de toute la richesse de ses origines jurassiennes et des bénéfices d'un processus de transmission transgénérationnel qui caractérise tout autant les entrepreneurs familiaux qui assurèrent son expansion internationale que les consommateurs qui la plébiscitent au quotidien, elle participe en effet tout autant des grands débats idéologiques et politiques du moment comme en témoignent, au-delà de l'intérêt indéniable que lui ont prêté les huit artistes de l'exposition, ses nombreux emprunts par des caricaturistes pour commenter l'actualité — elle est notamment utilisée régulièrement pour stigmatiser des femmes et des hommes politiques — ou ses boycotts récurrents dans certaines zones géographiques pour faire pression contre le gouvernement français ou opposition au modèle de société qu'il incarne — à l'instar de ceux, toujours exercés dans certains pays du Moyen-Orient, qui firent suite à la position ferme adoptée par le Président Emmanuel Macron pour défendre la liberté d'expression après l'assassinat de Samuel Paty à l'automne 2020.

Cette tension qui engage la marque dans des perceptions contrastées est, soulignons-le, au cœur d'une proposition artistique toujours attentive à créer des difficultés d'approche chez les individus qui la plébiscitent, qu'ils soient de simples amateurs de fromage ou des collectionneurs d'art contemporain avisés. Car la boîte *Collector* — faut-il encore le rappeler au moment du lancement de sa huitième édition ? — pose systématiquement à celles et ceux qui y sont confrontés l'alternative de la conserver intacte comme un objet de collection ou de l'ouvrir pour en dévorer le contenu et jouir de l'expérience particulière qu'elle propose ; un dilemme que, malgré l'approche artistique que semble privilégier le contexte d'exposition, ne manquent pas de pointer les *Bread Photographs* de Hans-Peter Feldmann, accrochées dans le second escalier d'accès à l'espace Toguna, qui convoquent à la fois, par leur sujet, le principe d'une dégustation en rappelant l'un des modes de consommation les plus courants de la marque (que la plupart de ses consommateurs aiment à étaler sur des morceaux de pain similaires à ceux utilisés comme modèles sur les clichés) et, par leur statut et leur format, celui de renoncer à cette même tentation pour respecter la pleine intégrité des œuvres. Plus que *La Vache* elle-même, dont la présence pourra être rapidement éclipsée des considérations des visiteurs au même titre que celles évoquées par les monochromes de Karin Sander et Rosemarie Trockel, c'est en effet l'ambivalence de positionnement que chacun d'entre nous est susceptible d'adopter face à une œuvre d'art que l'exposition cherche à démontrer par le sourire ; une souplesse intellectuelle que rappelle non sans malice le titre de l'installation composée de 28 toiles colorées de différents formats de Mel Bochner *If/And/Neither/Both (Or)* dont on pourrait penser qu'elles procèdent d'un assemblage aléatoire que l'on aurait pu imaginer tout autre si elle avait

été présentée ailleurs ou l'œuvre, celle-ci sans titre, de Rosemarie Trockel constituée d'un blanc couvert d'un ouvrage en laine aux couleurs de son édition *Collector* qui interroge d'emblée le visiteur sur son utilisation et sa fonction possible ou non d'assise.

Suivant ses contextes et ses modes de présentation, l'approche d'une même œuvre est en effet susceptible de basculer totalement. Et au même titre qu'il pourra emprunter l'un ou l'autre des deux escaliers d'accès, le visiteur pourra adopter tout à tour face aux œuvres de l'exposition une attitude de surprise ou de connivence complice, de distance respectueuse ou de proximité, de dédain ou de fascination. Le tapis aux motifs de *Vache qui rit*[®] d'un Thomas Bayrle y sera tout aussi susceptible d'être foulé sans discernement qu'apprécié pour ses résonances contextuelles ; ses imperméables aussi bien perçus comme des vêtements promotionnels que convoités comme des œuvres remarquables. Ne serait-ce que dans son seul principe de combiner des *Boîtes Collector* à des œuvres plus clairement institutionnelles, l'exposition invite intentionnellement ses visiteurs à danser sur un pied ou sur un autre — une chorégraphie intellectuelle que pointent aussi bien, au centre de la première salle, les mouvements de jambes articulées d'une sculpture de Jonathan Monk, esquissant leurs caractéristiquement parisiens jeux de cancons, qu'à l'entrée de la seconde, ceux des bras mécaniques du *Scheibenwischer (Dirigent)* de Thomas Bayrle battant alternativement dans des directions opposées comme le feraient sur un pare-brise les balais d'essuie-glace dont ils sont constitués.

Les éditions *Collector* participent activement de cette complexité. Loin d'être, comme on pourrait hâtivement le penser, de simple boîtes de fromage *relookées* dans le cadre d'une opération commerciale imaginée pour moderniser une marque centenaire, elles constituent, en plein accord avec leurs différents auteurs, des œuvres d'art conceptuelles qui s'inscrivent, pour chacun d'entre eux, dans une démarche esthétique personnelle et, pour Lab'Bel, dans le cadre d'un projet artistique ambitieux déployé au fil des ans. Ce statut ambivalent explique tout autant leur présence dans les supermarchés que filme une Rosemarie Trockel que dans le cadre de la FIAO où elles sont proposées depuis 2016 en avant-première aux collectionneurs du monde entier et sont célébrées régulièrement par la presse comme les œuvres les plus abordables de la foire ; et qu'après avoir retenu l'attention des étudiants de commerce et des chercheurs qui les ont érigées en cas d'école dans une bible de *marketing* américaine pour mieux pointer les rapports vertueux que peuvent tisser les entreprises et les acteurs du monde de l'art, elles aient été adoptées comme un exemple remarquable de sensibilisation du grand public à l'art contemporain dans une exposition récente consacrée aux collectionneurs privés au Musée de la Ville de Ljubljana intitulée *When in Doubt, Go to a Museum*.

Susceptible tout autant de prendre place dans une galerie d'art que sur les rayons d'une supérette, de figurer dans la vitrine d'un musée — les premières ont rejoint récemment les collections du MUCEM —, que sur la table d'une salle à manger, la boîte *Collector* semble en effet capable de s'adapter à de nombreux environnements. Et l'exposition *Elle rit* ne manque pas de s'appuyer sur cette polyvalence pour mieux analyser nos attitudes face aux œuvres qui y sont rassemblées. Codes institutionnels de l'art contemporain — certains travaux exposés invitent, par leur gigantisme, à une approche clairement muséale —, tel qu'on les attendrait naturellement au Palais de Tokyo, et codes domestiques régissant notre quotidien — on pourra notamment découvrir dans l'espace Toguna une vaste collection de timbres sans grande valeur marchande, un ensemble de valises traînant sur le sol, des tables à repasser oubliées, des pneus de voiture abandonnés — sont invités à cohabiter dans l'espace Toguna pour créer des effets de rupture qui permettent aux visiteurs de prendre conscience de ces mécanismes.

Tout est affaire d'ajustement du regard comme nous le rappellent le filtre derrière lequel disparaît *La Vache qui rit*[®] dans l'édition *Collector* de Karin Sander ou le pare-brise imaginaire que délimitent les bras articulés du *Scheibenwischer (Dirigent)* de Thomas Bayrle. Et on pourra ainsi se demander si les structures constituées de boîtes de fromage en carton empilées par Daniel Buren au cœur de l'espace Toguna doivent être considérées d'un œil plus critique, pour la seule raison du matériau dont elles sont constituées, que celles réalisées en marbre de Carrare structurant les *Deux plateaux* à l'entrée des jardins du Palais Royal, si la vache qui les orne incite à les aborder avec plus de désinvolture que celles dont les photographes amateurs se servent pourtant quotidiennement de piédestal pour réaliser leurs *selfies*. Rappelons en tout cas que chez l'artiste français, chaque œuvre demeure un lieu à partir duquel on peut percevoir le monde et qu'à travers son environnement, elle est susceptible de se transformer ; une philosophie que ne manque pas de reprendre à son actif le projet

Collector et à laquelle il invite clairement chacun de ses collectionneurs à travers ses nombreuses possibilités de contextualisation.

Au-delà des enjeux liés à ces ambivalences, *Elle rit* interroge les différents statuts qui peuvent être prêtés à l'œuvre d'art au regard d'indices dont s'est emparé le marché. Quelles considérations introduit aujourd'hui le multiple face à l'œuvre unique ? La démultiplication dont l'œuvre ferait l'objet impose-t-elle un autre type de regard critique, d'autres modes spécifiques d'appréhension que celui de son incidence économique ? Près d'un siècle après les *Telephone Paintings* de László Moholy-Nagy (qui, coïncidence amusante, furent réalisées la même année que fut apposée, sur sa boîte de fromage fondu, la vache hilare de Benjamin Rabier), comment continue d'être perçue une œuvre dans le contexte de délégation industrielle de son processus de production ou de sa diffusion dans un réseau distribution autre que celui d'une galerie d'art ?

Pour mieux le confronter à ces questionnements, l'exposition introduit en son sein différents types de multiples et d'objets industriels détournés. Moins dans l'objectif de valoriser les *Boîtes Collector* à travers des présentations à chaque fois différenciées visant à pointer leurs spécificités conceptuelles, que pour inviter le visiteur à considérer ces œuvres comme des propositions artistiques à part entière qui méritent non seulement une pleine attention mais constituent une alternative consciente de la part de celles et ceux qui les ont signées en raison des différentes opportunités qu'elles ont concouru à offrir. On comprendra ainsi que c'est en partie du fait qu'elle ait été envisagée comme un élément modulaire pouvant se prêter à différents types d'agencements sculpturaux que l'édition *Collector* de Daniel Buren tire sa pertinence esthétique. Ce sont les principes-mêmes de sa démultiplication semi-industrielle (les étiquettes latérales des différentes boîtes ayant été collées, une à une, à la main dans le but de faire coïncider, conformément à la volonté de l'artiste, les bandes de couleurs qui y sont imprimées avec celles figurant sur les étiquettes supérieures dans un alignement parfait rendu impossible par les machines) qui lui permettent de se prêter aux installations spectaculaires à laquelle elle se prête. En d'autres termes, c'est précisément son statut de multiple qui permet de l'engager dans des combinaisons infinies et de déléguer à celui qui les manipule les alternatives d'agencement qu'elle contribue à proposer. D'une manière comparable, l'installation *A Mirrored Carpet Reversal With Segmented Cheese And Underside Reveal* de Jonathan Monk qui redéploie l'image inversée de *La Vache qui rit*[®] sous la forme d'un tapis circulaire ne saurait ouvrir, par son caractère unique, davantage de perspectives que l'édition *Collector* dont elle s'inspire. Elle interagit simplement de façon différente avec son environnement et joue sur d'autres ambiguïtés de perception. Malgré les différents changements d'échelle sur lesquels s'amuse à jouer constamment l'exposition, elle ne présente aucun risque de confusion avec une boîte de fromage classique, ni d'introduire chez celui qui la découvrirait dans un supermarché le doute d'un accident dans sa réalisation industrielle. Le miroir sur lequel le tapis est disposé permet d'emblée de comprendre que l'inversion de la vache sur le tapis est volontaire. Même chez l'artiste coutumier du principe d'édition ouverte qu'est un Hans-Peter Feldmann, le recours au multiple fait sens dans le contexte de sa collaboration avec Lab'Bel. Car au même titre qu'on peut aisément comprendre que la charge portée à un George Washington, en le dotant d'un nez de clown, n'est pas tout à fait la même quand elle est présentée sur un billet d'un dollar qu'elle le serait sur un portrait peint du même Président ou sur la reproduction de ce même portrait dans un livre d'histoire, on peut se douter que détourner *La Vache qui rit*[®] sur les étiquettes de boîtes vendues en supermarché gagne nécessairement en charge critique et militante sur l'intervention de l'art dans notre quotidien. C'est tout autant le consommateur que le collectionneur qu'elle prend à partie directement. Et au même titre que pour un Thomas Bayrle, l'intégration de son travail autour de *La Vache qui rit*[®] sur une boîte de la marque, elle-même reproduite à grande échelle, pousse encore plus loin une logique d'appropriation de son icône et de démultiplication sérielle amorcée avec ce même motif à la fin des années soixante, elle constitue pour un Wim Delvoye une forme d'aboutissement de la démarche de collection et de redéploiement proposée dans *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, en lui offrant la possibilité d'expérimenter, sur un nouveau terrain de jeu, des détournements de codes industriels et commerciaux déjà pleinement à l'œuvre dans son travail (du sympathique génie de *Mr Proper*[®] à l'inévitable typographie de *Coca-Cola*[®]).

C'est aussi parce qu'elle constitue, au-delà du principe de sa démultiplication, un multiple engagé dans une dynamique de circulation (un mouvement qui, du *road-movie* de Rosemarie Trockel aux *Mailed Paintings* de Karin Sander, des balais d'essuie-glace de Bayrle aux *Suitcases* ouvragés de Wim Delvoye, apparaît constamment reconduit au sein de l'exposition) et une œuvre diffusée, le plus souvent de façon aléatoire, dans

des contextes très divers, que la proposition *Collector* intéresse les artistes qui ont accepté de participer au projet, mobilité que ne manque d'illustrer précisément, chez ses détenteurs, la souplesse intellectuelle du point de vue que son statut ambivalent contribue à engendrer. « Trouver quelque chose dans un supermarché qui va faire sourire quelqu'un ou le faire réfléchir, ça m'attire plus que d'accrocher un tableau au Louvre » déclare notamment Hans-Peter Feldmann à ce sujet.

Le déplacement de perception qu'entraîne l'introduction des boîtes en série est également expérimenté sous différents modes. Collaboration après collaboration, chaque proposition nouvelle contribue à éclairer la richesse des éditions précédentes, à rendre compte de leurs singularités, à souligner, par les différences qu'elles engagent entre elles, les dimensions conceptuelles qui les caractérisent malgré un même cahier des charges et les contraintes apportées à leur production. Une réalité qu'à défaut des étiquettes de *On the Origin of Species* de Wim Delvoye, viennent pointer timbres poste de Hans-Peter Feldmann ; ou encore l'agencement qu'il propose de plusieurs tableaux de paysage en les reliant, malgré leurs différences de sujet, sur une même ligne d'horizon. Dans chacune de ces propositions, l'artiste utilise clairement le principe de la collection pour envisager les œuvres qui les composent comme un ensemble d'individualités.

Dans l'installation constituée de timbres, les questions relatives aux incidences de la répétition et de la dimension des pièces semblent également soulevées. Les principes retenus, pour la réalisation des pièces rassemblées, d'une impression à grande échelle et de réduction du format des tableaux célèbres dont ils proposent l'illustration — considérés par ailleurs comme des chefs-d'œuvres inestimables de l'histoire de l'art que s'arracheraient à prix d'or les collectionneurs s'ils réapparaissaient sur le marché — semblent imposer *de facto* une appréhension ou une estimation au rabais, toute attentive qu'ait été l'attention portée à leur présentation (écartant l'album traditionnel pour l'usage d'étagères et de marie-louise singeant les codes plus institutionnels utilisés pour les œuvres d'art). Ne sont-ce pas les mêmes conclusions auxquelles invitent les deux monochromes de Rosemarie Trockel ? La duplication de *Tills the Cows come Home* en un format plus petit qualifié par son auteure d'*Étude* à la différence du premier — mais pourtant, en tous points similaires, une fois la question du format écartée — impose-t-elle au visiteur un autre type de regard que le modèle plus grand qu'elle aurait inspiré ?

Size matters insistent les dimensions inscrites sur les 28 canevas colorés de *If/And/Either/Both (Or)* de Mel Bochner ou l'imperméable géant de Thomas Bayrle accroché dans le premier des deux escaliers d'accès. Et on ne manquera de percevoir une affirmation de stature dans le plus grand des monochromes de Rosemarie Trockel, comme si sa taille venait souligner, voire signifier, l'importance de l'œuvre présentée. L'ouvrage dut être d'ailleurs entièrement démonté de son support par les mains de l'artiste pour pouvoir franchir les portes trop petites de l'espace Toguna. Stratégie du spectaculaire, me direz-vous ? Sans doute, mais aussi passerelle au même titre que l'étaient 'ces ponts mystérieux' qu'un Eugène Delacroix imaginait dressés dans sa peinture 'entre l'âme des personnages et celle des spectateurs'. Car ce carreau de tissu, dont la texture n'est pas sans rappeler les travaux d'aiguille au même titre que la trame tricolore imaginée pour son édition *Collector*, renvoie clairement à une intimité dont la taille du canevas contribue opportunément à faciliter l'accès, à favoriser l'immersion de notre regard dans la matérialité colorée.

Dans la même logique que proposée par ce monochrome dont elles n'apparaissent pas si étrangères d'un point de vue formel, les tranches de pain de Hans-Peter Feldmann jouent à une certaine démesure. Dans un entretien accordé pour Libération à Clémentine Mercier en 2016, l'artiste déclarait au sujet de leur taille qu'elles étaient *photographiées 'dans le style de Düsseldorf'*. Et précisait '*Toutes la photographie de Düsseldorf est faite de grands tirages, comme celle d'Andreas Gursky, Thomas Ruff, Thomas Struth. Je ne me moque pas d'eux car moi aussi je viens de là. Mais moi aussi, je me suis mis à faire du grand format pour ne pas être plus stupide qu'eux'*.

Certaines œuvres de l'exposition nous invitent toutefois à ne pas trop nous laisser bernier par ces effets démonstratifs d'accumulation et de format. En claire opposition avec le principe d'immersion de Trockel, les altérations et les bandes autocollantes de transport des *Mailed Paintings* de Karin Sander contribuent à faire rempart sur la virginité du canevas. Elles font résistance au support et invitent le regard à dévier des toiles pour nous plonger dans d'autres considérations. À leur manière, elles rappellent aux visiteurs qu'au même titre que pour ce qui en est des étiquette sur les *Boîtes Collector*, l'œuvre d'art n'est pas simple surface mais objet

remarquable générateur de sensations, d'émotions et d'idées et que ces effets restent essentiels à la perception qu'elle peut engendrer.

Œuvre à prix modeste s'inscrivant en décalage des logiques de cotes véhiculées par le marché, l'édition *Collector* introduit également des problématiques liées à la valeur marchande de l'art.

Dans un néon réalisé en 2009 mentionnant en lettres et chiffres lumineux la formule *Don't pay more than 60 000\$*, Jonathan Monk invitait à la fois à souscrire aux valeurs imposées par le marché de l'art contemporain et à les remettre en cause en relativisant leur objectivité. Et c'est peut-être à la même lecture critique à laquelle nous invite Hans-Peter Feldmann en dotant la figure d'un George Washington d'un nez de clown sur un billet d'un dollar en nous poussant à la fois, dans l'impertinence d'une même intervention, à faire fi de l'indice économique qu'il propose et en relever l'incidence. La valeur économique est ici dénoncée et interrogée, mais pas moins amplifiée par le geste qui la condamne, le prix de l'œuvre étant vendu bien plus cher que celui du support utilisé. Comment considérer au regard de cette proposition, les tickets de caisse que revisite par quelques coups de crayon un Jonathan Monk en hommage à certains des artistes qui ont collaboré au projet *Collector* ? Bien que paraissant similaires dans leur processus de production, leur valeur marchande est pourtant directement déterminée par le montant des achats et la nature des services inscrits sur leur support, imposant une logique économique très différente des usages du marché l'art et pouvant paraître, à ceux qui le fréquentent, bien plus aléatoires et contestables, que chez un Hans-Peter Feldmann.

L'exposition pose parallèlement à ces questions, celle du déplacement de perception qu'engage l'intervention dans l'œuvre d'une marque industrielle. L'association entre art et *marketing* rend-elle la proposition artistique suspecte ou nécessairement impure ? Engage-t-elle des formes de compromission indésirables entre les mondes de l'art et de l'entreprise comme pourraient le signifier dans leurs multiples une Karin Sander en faisant disparaître la vache derrière une grille ajourée ou une Rosemarie Trockel en précipitant à son encounter un effet d'éclipse ? Répondre par l'affirmative à ces questions serait pourtant mécomprendre leur démarche ou la charge que les motifs à base de *Vache qui rit*[®] d'un Thomas Bayrle engagent contre la société de consommation. Et ce sont d'ailleurs bien sur de tels préjugés que surfe un Wim Delvoye en introduisant d'autres logos de marques industrielles dans ses œuvres pour inviter le spectateur à réagir à leur présence. En quoi des artistes s'abimeraient-ils d'ailleurs à s'emparer de signes qui envahissent notre quotidien ? Et pourquoi ne pourraient-ils pas les détourner, comme ils le font d'autres icônes, pour véhiculer certaines dénonciations ?

L'exposition déplace par endroits ce débat dans une dialectique entre pureté et souillure et les sentiments contrastés que les esthétiques auxquelles ces termes pourraient être associés sont capables de provoquer chez chacun d'entre nous. Les *Mailed Paintings* de Karin Sander engagent notamment une dualité entre les canevas blancs et non préparés qui leur sert à l'origine de support et les différentes marques et altérations qu'ont entraîné leur itinérance par voie postale. Chez Hans-Peter Feldmann, un trait de rouge à lèvres dérapant de la bouche d'une figure portraiturée, comme consécutif à une nouvelle maladresse du Herbert H du *Tombreur de ces dames*, marque un rupture de convention qui a moins pour effet de dénaturer le tableau que d'en accentuer la singularité et détourner sur lui une attention dont il aurait été probablement privé sans son exécution.

Dans ce système qui impose sa distance critique, l'humour est d'ailleurs utilisé pour mieux bousculer nos certitudes et nos réflexes de perception et, comme pourrait le faire *La Vache qui rit*[®] auprès de ses consommateurs, en s'emparant du jeu et de notre âme d'enfant pour aider à recentrer notre regard et transformer les hiérarchies mises en place. Ici un nez de clown dépoussiéré chez Feldmann le traitement trop académique d'un portrait de bambin malicieux. Là des empilements de boîtes organisent chez Buren un gigantesque jeu de construction pouvant rappeler l'esprit des installations monumentales de *Comme un jeu d'enfant* ; une manière sans doute de retrouver une fraîcheur de regard et une spontanéité de jugement.

Le jeu invite à remanier les cartes, à revoir et réviser les ordres établis. Il rappelle que l'art invite, d'une manière ou d'une autre, à penser autrement le monde dans lequel nous vivons. Quitte à changer de format, il nous enseigne qu'on gagne souvent à rester petit. Et ce n'est pas l'Alice de Lewis Carroll qui, après avoir laissé son imperméable suspendu dans l'entrée, nous contredira sur ce point.

D'une façon tout aussi ludique et impertinente, l'exposition s'attèle d'ailleurs à signifier les liens que tissent les différents artistes sollicités en brouillant l'identification de leurs pratiques respectives. Jonathan Monk n'hésite pas par exemple à citer Daniel Buren dans une accumulations de références pouvant rappeler les *Clusters* d'une Rosemarie Trockel. Une continuité finit par se dégager entre les œuvres à l'instar des horizons que, par effet de juxtaposition, Hans-Peter Feldmann relie dans sa collection de paysages ou des interactions que construisent les panneaux rassemblés par Mel Bochner dans *If/And/Neither/Both (Or)*.

Dans le dialogue engagé, des éléments finissent par transiter d'un univers à l'autre comme de Lons-le-Saunier à Ho Chi Minh, de Tanger à Leitchfield, du Caire aux plateaux jurassiens, les *Mailed Paintings* de Karin Sander furent contraintes à migrer de continent en continent. Au même titre que les traces de cette itinérance, l'exposition s'attèle à mettre en relief la porosité des huit pratiques artistiques présentées, aussi bien à travers les correspondances engagées entre leurs esthétiques et enjeux respectifs qu'à travers les connivences, parfois inattendues, qu'elles entretiennent avec une marque centenaire avec laquelle elles furent successivement invitées à cohabiter.

Chacun des huit artistes de l'exposition témoignent en effet d'une même volonté de vouloir changer les perceptions de l'art contemporain, que ce soit en écornant ou en alternant ses icônes, en associant au geste artistique un processus de démultiplication viral, en l'engageant dans une dimension expérimentale et ludique, ou plus simplement en l'invitant à investir de façon surprenante notre quotidien ; autant de procédés qui auront été à l'œuvre dans les propositions des boîtes *Collector* et continueront, à n'en pas douter, à l'être dans les prochaines éditions.

Elle rit !

Par Silvia Guerra, co-commissaire de l'exposition

Une exposition qui réunit 8 artistes internationaux qui n'ont pas peur de s'associer à une marque populaire de l'industrie alimentaire est en soi un fait remarquable.

On le sait, l'histoire de l'art est inséparable des commandes faites aux artistes. Au temps où les papes régnaient sur les représentations, un Caravaggio ou des peintres plus secrets comme Josefa d'Obidos leur devaient leur renommée. Depuis, les supports et les problématiques ont changé. Nous voilà avec une boîte ronde divisée en 24 portions de fromage.

Il y a toujours une certaine gêne à l'idée d'associer l'art à son circuit commercial, surtout quand on descend au royaume du produit alimentaire. Pourtant Andy Warhol nous a donné une bonne leçon en la matière. La série est au cœur de l'industrie, et c'est précisément sur cette notion que travaille le Laboratoire Artistique du Groupe Bel depuis dix ans. Et la rencontre de l'art avec l'industrie fait partie de l'image de marque dès l'origine, Benjamin Rabier est l'inventeur de son graphisme devenu iconique. En 2021, nous célébrons le centenaire du vénérable ruminant – et je ne peux m'empêcher de penser que les artistes allemands de notre série se réjouissent que la reine des prés ne soit pas une Valkyrie.

Hans-Peter Feldmann a donné le ton en étant le premier artiste à lancer la série.

Son mot d'ordre était « J'aime bien quand c'est simple » – et on sait combien il est difficile de l'être. Être au musée du Louvre, disait-il, ne l'intéressait pas autant que d'être au rayon frais d'un supermarché. Et il espérait que la boîte qu'il avait conçue serait achetée de préférence à l'habituelle. Il a gagné son pari, ses boîtes ont été vendues dans les hyper-marchés sans aucune indication de celui qui l'avait dessinée. Ceux qui l'ont choisie l'ont fait parce qu'ils appréciaient cette vache marron au nez rouge.

Depuis, les variations se sont enchaînées. Mel Bochner a détourné le sourire de Mona Lisa en la faisant éclater de rire. Jonathan Monk a inversé l'étiquette habituelle. Karin Sander l'a masquée derrière une trame en nid d'abeilles. Wim Delvoye, le plus grand collectionneur au monde d'étiquettes de La Vache qui rit, en a fait un album à collectionner. Thomas Bayrle a substitué à la vache le portrait de la laitière monté en vitrail, comme si elle était venue en ville visiter la cathédrale. Rosemarie Trockel a fait jouer en mosaïque un motif en V. Et Daniel Buren a été ravi de découvrir que la boîte ronde correspondait exactement à la largeur de sa bande rayée, 8,7 cm – il n'y a plus qu'à la poser au sommet d'une des colonnes des jardins du Palais Royal !

Tous sont des artistes conceptuels qui ont pris la boîte en carton et son support papier comme une petite sculpture portable.

Les réunir au Palais de Tokyo célèbre un siècle de langage artistique au cours duquel les œuvres tant muséales que domestiques ont opéré un grand déplacement de notre regard sur l'art.

L'exposition célèbre un anniversaire, mais elle s'ancre aussi bien dans le moment présent.

En 2021, les voyages ne peuvent plus être autant pris à la légère qu'ils l'étaient avant la pandémie. D'autant plus quand on imagine les millions de caisses manipulées au long de chaînes de transports complexes par d'innombrables mains que nous ne voyions pas. Ce sont ces voyages qui marquent les *Mailed Paintings* de Karin Sander, une commande passée pour cette exposition. Des toiles blanches ont été envoyées aux sites de production de la Vache qui rit à travers le monde. Contrairement aux contraintes qui pesaient sur les humains, elles ont pu traverser les frontières pour arriver jusqu'au Palais.

Au fond, toutes les œuvres viennent de loin. Et bouleversent les dimensions.

Il y a celles qui nous viennent d'un passé récent, comme les *Raincoats* de Thomas Bayrle, créés dans les années 60 et encore possiblement portés de nos jours.

Ou celle qui entre par magie dans l'espace d'exposition. C'est le cas de *Till the Cows Come Home*, de Rosemarie Trockel, un monochrome de 3x3 m qui ne pouvait passer les portes. Mais comme il est fait de laine, on a pu le déplier pour le faire entrer dans la salle.

La pièce de Jonathan Monk bouscule également notre perception avec des jambes qui jouent un cancan métallisé en *All the Possible Combinations of Eight Legs Kicking II* et Thomas Bayrle nous rend un chef d'orchestre, *Scheibenwischer (Dirigent)* qui dirige la musique d'ameublement d'Eric Satie. Bienvenue au pays d'Alice.

La performance presque invisible de Jonathan Monk, *Speaking about the past, speaking about the future* activée par deux performeurs présents dans l'espace de l'exposition aiguise notre écoute entre passé et futur.

Avec ses timbres, Hans-Peter Feldmann invite à relire l'histoire de l'art à travers une paire de jumelles.

Les pneus de Wim Delvoye qui sentent presque encore le bitume sont des bijoux extraordinaires.

L'échelle du monde selon Mel Bochner n'est pas celle des atlas dans *If / And / Either / Both (All)*

Et Thomas Bayrle continue à se raser tous les jours (*Rasierer VI*).

Ils sont tous là, réunis dans cet espace où il existe une porte et une terrasse, dans cette terrasse une balançoire, il faut s'y assoir et tourner le dos pour voir la tour Eiffel. Écoutons l'histoire : il était une fois une Vache qui rit... Mais pourquoi ? De nous ? De ce que nous ne voyons pas ?

Silvia Guerra, co-commissaire de l'exposition

Les artistes présentés dans *Elle Rit !*

Hans-Peter Feldmann

Né en 1941, Hans-Peter Feldmann vit et travaille à Düsseldorf (Allemagne). Ses œuvres – séries photographiques, sculptures, installations, collections et livres – se fondent sur l'archivage et l'assemblage, notamment d'images. Qu'il s'agisse d'images trouvées – coupures de presse, cartes postales, documents, photographies... – ou qu'il réalise lui-même, elles se caractérisent par leur hétéroclisme et sont toutes constitutives d'une culture visuelle commune à la société occidentale contemporaine. À partir de ces images, banales, parfois bizarres, sans hiérarchies entre culture populaire et avant-garde artistique, Feldmann réalise des livres d'artiste, ainsi que des interventions dans le champ de l'exposition. Ses livres sans texte et séries photographiques inventorient différents motifs particuliers, comme les jambes de femmes, des personnages en train de fumer ou des représentations de l'amour.

Dans les années 1980, l'artiste décide de se retirer du monde de l'art, en réaction à la place prépondérante de l'argent dans ce milieu ; avant d'y revenir une dizaine d'années plus tard en produisant des œuvres en édition illimitée et non-signées, bousculant ainsi les règles habituelles du marché.

Thomas Bayrle

Né à Berlin en 1937, Thomas Bayrle compte parmi les pionniers du mouvement Pop art en Europe.

Dans sa jeunesse, Thomas Bayrle travaillait dans une usine de tissage, une expérience qui a marqué son œuvre dans lequel on retrouve souvent des assemblages et des répétitions de motifs. En effet, la démarche artistique de Thomas Bayrle se caractérise par le recours à ce qu'il nomme des collages de *superforms* - une *superform* étant une image composée résultant de la multiplication à l'extrême d'une même image iconique. Réalisés initialement avec de simples tampons encres, ces collages sont aujourd'hui la résultante de recherches menées grâce à des programmes informatiques. Son art graphique emprunte les codes du Pop art et de l'Op art, en multipliant des motifs simples pour en créer de nouveaux. Il révèle l'unité dans la multiplicité grâce au principe de l'anamorphose et grâce au changement d'échelle du micro au macro.

Thomas Bayrle a également étendu ses recherches esthétiques aux flux de circulations et aux grands ensembles urbains.

Jonathan Monk

Né à Leicester en Angleterre en 1969, Jonathan Monk vit et travaille à Berlin. Cet artiste contemporain cite et révisé des œuvres d'autres artistes contemporains, pour pointer du doigt leur propension à l'autoréférentialité de l'art contemporain.

La démarche de Monk combine avec humour des références à l'histoire de l'art contemporain en empruntant notamment les codes artistiques de l'art conceptuel et minimaliste, tout en démystifiant son processus de création artistique.

Souvent irrévérencieuses, ses peintures, sculptures, photographies et installations rendent hommage aux grands noms de la création contemporaine, de Sol LeWitt à Bruce Nauman tout en y insérant des éléments et anecdotes de la vie quotidienne de l'artiste.

Wim Delvoye

Né à Wervik (Belgique) en 1965, Wim Delvoye est un artiste belge. Il est notamment célèbre pour *Cloaca*, une machine reproduisant le système digestif humain, à la fois déroutante et subversive. Ses œuvres controversées associent savoir-faire artisanaux et scientifiques aux technologies de pointe, dans des créations inventives et souvent humoristiques. Delvoye combine les techniques mais aussi les styles et motifs de différentes périodes de l'histoire de l'art, puis les appose sur des objets de notre quotidien, inattendus dans le monde de l'art : des cages de football, des bétonnières ou encore des pneus de tracteur.

Karin Sander

Née en 1957 à Bensberg en Allemagne, Karin Sander est une artiste conceptuelle vivant entre Berlin et Zurich. Quel que soit le médium utilisé – installations, interventions architecturales, photographies 3D, peintures, etc. –, Sander travaille à partir de protocoles précis de création ou d'évolution, qui modifient la perception des œuvres par le spectateur au fil de leur exposition. Dans sa démarche artistique, Karin Sander questionne les contextes structurels, sociaux et historiques des situations et des espaces existants et, à l'aide de divers médias, elle crée de nouvelles façons de les voir et de les vivre.

Daniel Buren

Né en 1938 à Boulogne-Billancourt, Daniel Buren est un peintre et sculpteur français. Son travail est marqué par des installations *in situ* présentes dans des espaces publics du monde entier.

La base du vocabulaire artistique de Daniel Buren sont des rayures blanches et colorées de 8,7 cm de large, un motif décliné par l'artiste sur tous types de supports et de médiums. À Paris, ce motif est visible dans la cour d'Honneur du Palais Royal dans son œuvre *Les Deux Plateaux*. Grâce à cette intervention d'apparence minimaliste, l'artiste crée un lien entre spectateur, œuvre et site de présentation.

Daniel Buren est avec Olivier Mosset, Michel Parmentier et Niele Toroni, membre du Groupe BMPT, ayant pour pratique commune la répétition systématique d'un motif unique en peinture.

Mel Bochner

Mel Bochner, né en 1940 à Pittsburgh aux États-Unis, vit et travaille à New York. Il est considéré comme une figure tutélaire de l'art conceptuel dans les années 1960 et 1970 à New York, et s'intéresse notamment aux structures mathématiques et linguistiques.

Mel Bochner utilise l'installation, la sculpture, la photographie, la vidéo, mais surtout la peinture, et ce depuis les années 1960, période à laquelle ce médium était considéré par ses pairs comme dépassé.

Utilisant le langage dans le domaine du visuel avec des mots comme sujets picturaux, Mel Bochner explore la manière dont nous lisons et comprenons la peinture et le langage. Les chiffres ponctuent également son œuvre, car les mathématiques constituent également un champ non-visuel que l'artiste tente de rendre visible et concret.

Rosemarie Trockel

Née en 1952 à Schwerte, Rosemarie Trockel est une artiste conceptuelle allemande.

Depuis la moitié des années 1970, elle a produit un important corpus d'œuvres comprenant des installations, des vidéos, des meubles, des vêtements et des livres. Elle travaille des matériaux variés tels que l'argile, le plastique, la laine, la photographie et divers objets trouvés, tout en conservant une maîtrise des techniques traditionnelles comme la sculpture et la peinture. Sa pratique, dans laquelle se mêlent des associations et des références à l'histoire de l'art, à la philosophie, ou encore la théologie, est caractérisée par le rejet des hiérarchies conventionnelles des arts plastiques. Rosemarie Trockel adopte une approche fluide et radicale du genre, combinant des activités typiquement considérées comme féminines en termes de production en contradiction avec des formes mécaniques et industrielles agressives.



Jonathan Monk
Exhibit Model Detail with Additional Information XVII
 2021
 Inkjet print on aludibond in grey shadowbox frame, The Smiths 'The Smiths
 – Heaven Knows I'm Miserable Now' in painted wooden frame;
 Daniel Buren Wide White Space announcement 1969-1974, in plexiglas box;
 Charlotte Perriand Nemo table lamp on aluminium shelf;
 Comme des garçons Beatles tote bag
 Courtesy the artist and Lisson Gallery, London
 © Jonathan Monk Studio



Wim Delvoye,
Sans titre
 2010
 Pneu sculpté à la main
 71 x 14 cm
 Studio Wim Delvoye



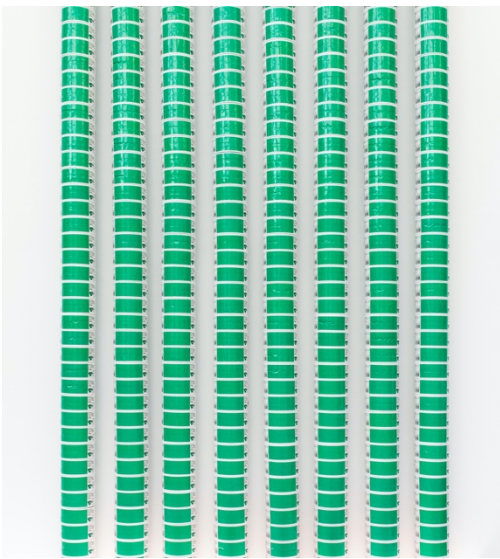
Hans-Peter Feldmann
Portrait d'un enfant avec un nez rouge
 2017
 Huile sur toile, encadrée
 87 x 71 cm
 Galerie Medhi Chouakri

Thomas Bayrle,
Kleiderständer
 Vue de l'exposition All-in-One, au Wiels, 2013

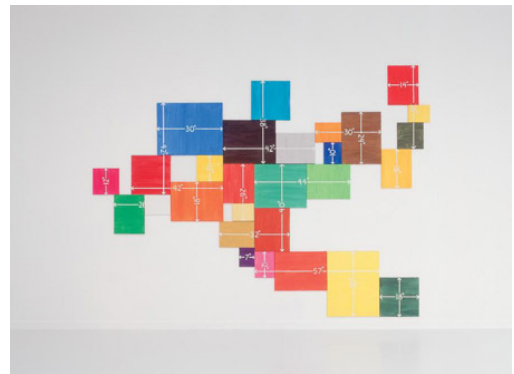




Mel Bochner,
If/And/Either/Both (Or)
 1998
 Huile et caséine sur toile
 28 toiles de 17,8 x 28 à 55,9 x 76,2 cm
 installation : 293 x 393 cm
 FRAC Bourgogne



Rosemarie Trockel
Till the Cows come Home
 2016
 Wool (dark blue) on canvas, wood
 296 x 296 cm
 © Rosemarie Trockel and ADAGP
 Courtesy Sprüth Magers and the artist



Karin Sander
Mailed Painting 107,
 2010
 Ø 80 cm
 Photo © Studio Karin Sander

Daniel Buren
Installation in situ, FIAC au Grand Palais, 2019
 © Martin Argyroglo



La Vache qui rit® et les arts



Lorsqu'en 1921, Léon Bel dépose la marque La Vache qui rit®, il n'a pas encore en tête d'en confier la représentation à Benjamin Rabier. Il faut attendre 1923 pour qu'à l'issue d'un concours destiné à lui donner plus d'attractivité, elle finisse par apparaître sur les étiquettes.

Une collaboration s'engage dès lors entre les deux hommes qui se poursuivra bien après la disparition de l'artiste en 1939, comme en témoigne la publication, dans les années cinquante, d'albums remplis de ses joyeuses images animalières.

Bien que celle-ci demeure aujourd'hui la plus connue, la politique publicitaire inventive des Fromageries Bel fait appel à bien d'autres illustrateurs. Luc-Marie Bayle, Corinne Baille, Hervé Baille, Paul Grimault et Albert Dubout prêtent tour à tour leur plume pour concevoir les nombreux cadeaux destinés aux jeunes consommateurs. En 1954, Alain Saint-Ogan fait entrer La Vache qui rit® au paradis des animaux, tout aussi bien dans ses célèbres albums illustrés que dans

l'émission radiophonique éponyme. Une tradition promotionnelle qui prend bien d'autres formes par la suite, comme lorsque Jacques Parnel opère dans les années soixante-dix une révolution remarquée dans l'Histoire de la marque, en invitant la vache à se dresser et à se déplacer sur ses deux pattes postérieures. Parallèlement à cette activité industrielle, La Vache qui rit® inspire de nombreux artistes. Dès 1924, le peintre Marcel Lenoir la représente dans une Nature Morte que l'on peut découvrir aujourd'hui à La Maison de La Vache qui rit de Lons-le-Saunier (Jura).

Le détournement le plus célèbre demeure probablement celui opéré par Bernard Rancillac qui l'érige en 1966 comme un soleil dans son tableau Notre Sainte-Mère La Vache. D'après les propres déclarations du chef de file du mouvement de la Figuration narrative, il l'impose à la fois comme symbole de la société de consommation occidentale et rappel du carcan hindouiste. En 2005, l'artiste belge Wim Delvoye la redéploie sous la forme d'une impressionnante collection d'étiquettes, dans le cadre de la Biennale de Lyon. La référence darwinienne du titre de son intervention, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, y associe audacieusement histoire de l'art et logique marketing.

Dans la continuité de ce double mouvement de collaboration et d'appropriation, il apparaissait bien naturel que la marque soit à nouveau revisitée par des artistes. Et c'est ce que propose précisément, année après année, cette série de Boîtes Collector en leur demandant de détourner la boîte de La Vache qui rit® 24 portions avec la malice et l'impertinence qui sont les leurs.

Laurent Fiévet

Directeur de Lab'Bel, le Laboratoire artistique du Groupe Bel

Jalons chronologiques

1923

L'illustrateur Benjamin Rabier propose à Léon Bel le dessin d'une vache qui rit qui sera adoptée l'année suivante sur toutes les boîtes. On y retrouve les codes qui font encore aujourd'hui le succès de la marque : le rire bien entendu, mais aussi la couleur rouge, les boucles d'oreilles et les yeux malicieux. Ce dessin est préféré à celui de Francisque Poulbot qui avait également été sollicité par Léon Bel. Pourtant, les deux artistes travailleront avec les Fromageries Bel pendant plusieurs années, et c'est ainsi que l'on retrouve sur de nombreuses factures et publicités de l'époque des dessins de Rabier et Poulbot.

C. 1929

Le peintre Marcel Lenoir décide de représenter une nature morte avec, figurant en son centre, une boîte de *La Vache qui rit*[®]. Une consécration précoce pour la marque.

1950

Les Fromageries Bel collaborent avec Alain Saint-Ogan. Ce partenariat donnera lieu à l'édition de nombreux supports publicitaires signés de la main de l'artiste : protège-cahiers, buvards, mais aussi une série de 10 albums pour enfants intitulés *La Vache qui rit*[®] au paradis des animaux.

1966

Le peintre Bernard Rancillac, chef de file de la Figuration narrative, compose une œuvre intitulée Notre Sainte-Mère La vache où sont représentés une femme, un enfant et un âne portant des jarres au milieu d'un désert écrasé par la chaleur d'un imposant soleil figuré par le dessin d'une boîte de Vache qui rit[®]. Une reproduction de cette œuvre sera réalisée en 1985 par Bernard Rancillac pour être directement apposée sur la boîte.

1967

Thomas Bayrle réalise pour la première fois plusieurs superforms à base du logo de *La Vache qui rit*[®]. La première d'entre elles, Mädchen/Fille/Girl, servira, près d'un demi-siècle plus tard, de base pour la réalisation de l'édition 2015 de la *Boîte Collector*.

1968

L'artiste belge Marcel Broodthaers utilise la boîte de *La Vache qui rit*[®] pour l'une des éditions de sa galerie Wide White Space d'Anvers. *La Vache qui rit*[®] de Marcel Broodthaers se compose de huit boîtes sur lesquelles l'artiste déstructure la phrase Je vous aime, un peu, beaucoup, passionnément, à la folie, pas du tout et appose sa signature.

1971

Pour leur nouvelle campagne publicitaire, les Fromageries Bel font appel à Jacques Parnel qui relève le défi de représenter *La Vache qui rit*[®] de plain-pied. Il en décline l'image de multiples façons : en différents costumes régionaux, en robe, en blue jean, etc.

1975

Le graphiste et typographe Albert Hollenstein compose, pour ses amis et ses clients, une carte de vœux de forme ronde directement inspirée de *La Vache qui rit*[®] mais représentant une Dame qui rit. La carte reprend la forme des portions, fond bleu, étoiles blanches, visage rouge et cornes blanches.

1985

Pour promouvoir la marque, le Groupe Bel fait appel à Franquin qui crée un album promotionnel. Sur la couverture, on retrouve le célèbre Gaston Lagaffe portant deux boucles d'oreilles identiques à celles de *La Vache qui rit*[®].

2005

L'artiste belge Wim Delvoye, grand collectionneur d'objets liés à la marque, présente lors de la Biennale internationale d'art contemporain de Lyon une installation intitulée *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* composée de plus de quatre mille étiquettes de *La Vache qui rit*[®].

2010

Création de Lab'Bel, le Laboratoire artistique du Groupe Bel. REWIND, la première exposition du Laboratoire, est inaugurée au printemps 2010 à La Maison de La Vache qui rit (Lons-le-Saunier, Jura).

2014

Sur l'initiative de Lab'Bel, le Groupe Bel met en place l'opération des *Boîtes Collector*. La première œuvre de la série est confiée à l'artiste conceptuel allemand Hans-Peter Feldmann.

2015

La deuxième *Boîte Collector* est réalisée par Thomas Bayrle sur la base d'une réactualisation de son œuvre *Mädchen/Fille/Girl* de 1967, première superform de l'artiste utilisant le logo de *La Vache qui rit*®.

2016

La réalisation de la troisième *Boîte Collector* est confiée à l'artiste conceptuel britannique Jonathan Monk. Elle fait son entrée pour la première fois dans le cadre de la FIAC, la Foire internationale d'art contemporain de Paris, où un stand lui est entièrement consacré. Le succès de cette présentation est immédiat auprès des médias et des collectionneurs de la foire.

2017

L'artiste belge Wim Delvoye est choisi pour réaliser la quatrième *Boîte Collector*. Pour sa première exposition solo à la galerie Almine Rech, Paris, l'artiste Chloe Wise décline la portion de *La Vache qui rit*® sous différentes formes dans ses sculptures, installations et peintures figuratives.

2018

L'artiste allemande Karin Sander réalise la cinquième *Boîte Collector*.

2019

Écarté en 2012 pour des raisons de difficultés techniques insolubles sur le plan industriel, le projet inaugural conçu par Daniel Buren pour la série des *Boîtes Collector* est finalement concrétisé. Pour la première fois de son histoire, la *Boîte Collector* se décline en quatre versions de couleurs différentes (bleu, jaune, rouge, vert). Elles seront présentées aux collectionneurs en avant-première à la FIAC dans une installation tout spécialement conçue par l'artiste pour le projet.

2020

Mel Bochner est le septième artiste à réaliser une *Boîte Collector*. Elle est déclinée en deux versions, jouant sur un effet d'alternance de couleurs. Les sept premières *Boîtes Collector* intègrent les collections du MUCEM.

2021

Une galerie éphémère est ouverte dans le quartier du Marais à Paris pour diffuser les *Boîtes Collector* de Mel Bochner.

Les sept premières *Boîtes Collector* sont présentées au Musée de la ville de Ljubljana, dans le cadre de l'exposition collective *When in Doubt, Go to a Museum* interrogeant les nouvelles pratiques des collectionneurs d'art contemporain.

L'artiste allemande Rosemarie Trockel réalise trois nouvelles éditions de la *Boîte Collector*, dont l'une sans tête de vache.

À Paris, au Palais de Tokyo, une exposition rassemble les travaux des huit premiers artistes ayant collaboré au projet des *Boîtes Collector*, dans le contexte du centième anniversaire de *La Vache qui rit*®.

À propos de Lab'Bel, le Laboratoire du Groupe Bel

Lab'Bel a été créé au printemps 2010 dans une démarche de soutien à la création artistique contemporaine. Les activités de ce laboratoire d'idées et d'innovation au ton impertinent se partagent entre la constitution d'une collection, aujourd'hui en dépôt au Musée des Beaux-Arts de Dôle, et la réalisation d'expositions et d'événements artistiques en France et en Europe. Lab'Bel initie également des séries de projets performatifs et transversaux où il est aussi bien question d'architecture moderniste que de poésie et de musique.

En parallèle, Lab'Bel est également l'initiateur de publications et d'éditions artistiques, dont certaines, à l'instar des Boîtes Collector La Vache qui rit®, sont menées en étroite collaboration avec les équipes du Groupe Bel et servent de cadre à différents types de recherches et d'expérimentations.

Laurent Fiévet et Silvia Guerra en assurent respectivement la direction et la direction artistique.

Site internet de Lab'Bel : www.lab-bel.com

Contacts

Groupe Bel
2 allée de Longchamp, 92150 Suresnes
www.groupe-bel.com/fr

Lab'Bel
Laboratoire artistique du groupe Bel
2 allée de Longchamp, 92150 Suresnes
www.lab-bel.com

Communication et médias
l'art en plus
5, rue Tronchet 75008 Paris
+33 (0)1 45 53 62 74
Marine Lebris m.lebris@lartenplus.com
Alice Houée a.houee@lartenplus.com



*« Pour tous. Pour de bon »