

STATE (IN) CONCEPTS

Cela ne pouvait pas tomber mieux : raconter la trajectoire de State of Concept dans ce contexte précis, sachant que la décision de ne pas emménager à Paris, a participé de sa création à Athènes. C'était en 2011, j'avais déjà fondé un lieu nommé ArtHub Athens, comme prémices d'une institution artistique, tandis que je passais la moitié de mon temps à Paris. Du fait de la crise dont les effets se faisaient déjà ressentir depuis 2009, j'avais imaginé de m'installer dans la capitale française. Cependant, j'y renonçai pour différentes raisons économiques, théoriques et pratiques. J'étais principalement motivée par le fait de créer une plateforme artistique à Athènes plutôt qu'ailleurs, bien plus utile au contexte culturel local. Fin 2012, State of Concept était officiellement enregistré et reconnu par l'appareil étatique et construisait petit à petit son identité. State of Concept a été inauguré au moment où la crise financière atteignait son point culminant. Elle continue depuis, non seulement dans mon pays de naissance mais aussi en Europe et dans le monde. L'année 2012 semble bien lointaine maintenant, mais les immenses changements qui eurent lieu dans le paysage politique, social et culturel en Europe au cours des dix dernières années, ont créé un sentiment d'urgence tel que, sobrement, nous nous devons d'adapter nos pratiques culturelles aux temps que nous traversons, et d'assumer nos responsabilités dans ce contexte.

Au début, State of Concept voulait aborder la question de l'ancrage à travers des questions socio-politiques et économiques, et des pratiques culturelles qui regardent le monde depuis une position active et politisée. Par conséquent, le nom même de l'institution a orienté le contenu de ce qu'elle se devait de mettre en avant. La Grèce était dans un moment de redéfinition, reconsidérant ce qu'est la Grèce contemporaine, après avoir réévalué sa place, son héritage et sa contribution au sein de l'Union Européenne et ceci tandis que le pays était trainé dans la boue en premières pages des journaux populistes traitant les Grecs-que-s de malhonnêtes, paresseu-ses-x, demandant toujours plus d'argent à l'Europe du Nord, sans remplir les conditions pré-requises par les accords de prêts de la Troïka et du FMI. Évidemment, on parlait alors très peu des raisons pour lesquelles la Grèce, avec une dette moindre que celle d'autres pays Européens, était dans un tel *état*. Son regard constamment tourné vers le Nord, et son désir d'appartenir à la soi-disant Europe civilisée et au système Westphalien, étaient pour la première fois depuis l'entrée de la Grèce dans l'Union, remis en question par les citoyen-ne-s elles-eux-mêmes, tandis que ses liens avec les pays non-occidentaux situés plus à l'Est étaient, eux, réévalués.

2 3 L'héritage et le profil culturel du pays, qui a toujours eu un pied à l'Ouest et l'autre à l'Est, était alors revisité, et la notion d'identité grecque toujours hantée par son passé antique, était pour la première fois, jugée inutile. L'État défaillant qu'est la Grèce aujourd'hui, permet de nouvelles lectures et reconfigurations possibles de l'identité grecque.

L'art contemporain en Grèce était aussi dans un état de conceptualisation, de positionnement par rapport aux canons occidentaux. Et parallèlement, elle valorisait sa position d'*outsider*, car le monde de l'art international commençait doucement à montrer de l'intérêt pour le pays, comme étant le terreau de «l'art contemporain en crise». C'est devenu évident quand des intellectuel-le-s occidenta-le-s-ux ont commencé à se rendre à Athènes et à donner des conférences en ville : Alain Badiou, Judith Butler, Slavoj Žižek entre autres. Après leurs venues, le milieu de l'art a suivi. Pour la première fois, la petite scène artistique d'Athènes se retrouvait sous les projecteurs. L'économie du *Do It Yourself*, des initiatives collectives pour faire perdurer la scène artistique, malgré la crise financière devenait le mode opératoire alternatif pour contrer l'absence de subventions ou de toute autre forme de soutien du Ministère de la Culture grec. Quoi qu'il en soit, la capacité à se réinventer d'une scène artistique qui a l'habitude d'être vue depuis l'étranger comme une *terra nullius*, devenait tout à coup intéressante. Le monde de l'art se déplace en masse dans les lieux en crise et la dimension éthique de ces nouvelles tendances ne peut être analysée ici car cela nécessiterait un texte en soi. Cependant, cet État en échec, en état de reconfiguration tant sur le plan macroscopique que microscopique (dans le pays et le milieu de l'art), se trouvait dorénavant sur la carte de l'art globale. State of Concept a ouvert ses portes en 2013, et fut la première institution de ce genre dans la capitale. Elle n'aurait pu voir le jour sans notre travail bénévole, le dévouement extrême, la flexibilité et la confiance des artistes et commissaires d'exposition qui ont travaillé avec nous, et la chance paradoxale d'opérer dans un État en faillite et de se retrouver en position de souveraineté absolue.

iLiana Fokianaki

Née en 1980 en Grèce, iLiana Fokianaki vit et travaille à Athènes, Grèce et à Rotterdam, Pays-Bas.

STATE (IN) CONCEPTS

Revisiter l'*Urstaat* inconditionné

par
iLiana Fokianaki

- 5 Comment pouvons-nous concevoir la notion d'État, au jour où une Europe qui soutenait l'idée d'un supra-État s'est effondrée, à la suite de la désagrégation mondiale, dès les années 1950, des États-nations? Par l'étude des différentes histoires rattachées au concept d'État, et à la lecture de déclarations novatrices de penseur-se-s telle que Hannah Arendt¹, définir la nature d'un État est aujourd'hui à penser au sein d'un système capitaliste mondialisé.

D'un point de vue anthropologique et sociologique, le désir des êtres humains pour la création de sociétés est aussi ancien que son existence. L'évolution du concept d'État a considérablement changé depuis le xvi^e siècle jusqu'à aujourd'hui. On ne retrouve le terme que cent quarante-cinq fois inscrit dans des documents juridiques avant les années 1930. Néanmoins, son existence relativement courte ne l'empêche pas de traverser aujourd'hui une crise existentielle fondamentale. Le théoricien italien du droit Sabino Cassese, qui considère l'État comme une formation judiciaire a écrit que «la théorie de l'État [a] perdu sa valeur normative et prescriptive²». Le terme «normatif» choisi par Cassese est fort intéressant lorsque l'on réfléchit à la notion d'État. En examinant la diversité des formations étatiques, il est parfaitement limpide que l'État établit la normativité comme le fondement qui lui permet de construire les infrastructures nécessaires à la réglementation de ses sujets, et ce, dans le but de garantir l'ordre, le contrôle, le pouvoir et son autolégitimation. C'est ici un mécanisme normatif défini et mis en place par l'État lui-même.

Dans l'abondante production de textes philosophiques qui s'étendent sur la notion d'État, le travail des philosophes français Gilles Deleuze et Félix Guattari nous offre l'une des plus stimulantes hypothèses sur ses origines et ses mécanismes internes. L'exposition *State (in) Concepts*, qui présente State of Concept, mon espace d'exposition situé à Athènes, s'appuie sur leur analyse, et introduit l'idée d'une institution d'art contemporain *comme État autonome*. Ou, autrement dit avec les termes de Deleuze et Guattari: elle introduit une institution artistique qui se *présuppose elle-même comme État*. Deleuze et Guattari mettent en évidence les origines intraquables de l'État, et affirment que les premiers signes de sa forme primitive peuvent être retrouvés au

- 1 Sinistrement prophétique lorsque l'on réfléchit aux liens et conséquences de la désintégration de l'État-nation avec la crise des réfugié-e-s actuelle.
- 2 Sabino Cassese, «The Rise and Decline of the notion of the State», *International Political Science Review*, 1986, et in Richard Wright et Sabino Cassese, (eds.), *Reconfiguring European States in Crisis*, Frances Pinter London, 1996, p. 120.

Néolithique, bien avant que l'entité soit considérée comme une structure administrative au xvi^e siècle. Pour Deleuze et Guattari, tenter de retracer la naissance de l'État constitue en quelque sorte une entreprise impossible. Il est important de constater que lorsque l'entité commence à se référer à elle-même en tant qu'État, elle le fait comme si elle avait toujours existé. Suivant cette idée, Deleuze et Guattari écrivent : « On est toujours renvoyé à un État qui naît adulte et qui surgit d'un coup, *Urstaat* inconditionné³ ». L'État est donc inconditionné dans le sens où il est le producteur de ses propres conditions ; non seulement il présuppose son existence mais également son passé. Ce stade, affirment-ils, peut être considéré comme « le moment paradigmatique de tout État : un moment d'abstraction, d'idéalité et de transcendance comme dimension objective de tout État historique. C'est cette dimension que désigne la notion d'un *Urstaat*⁴ ». Cette logique reflète une forte dimension freudienne, à savoir le fantasme originaire : « L'État ne s'est pas formé progressivement, mais surgit tout armé, coup de maître en une fois, *Urstaat* originel, éternel modèle de ce que tout État veut être et désire⁵ ».

De plus, non seulement l'*Urstaat* désire sa propre existence, mais il fonctionne également comme un fantasme de groupe : ce n'est pas seulement le prototype idéal de ce que l'État aspire à être, ni le fantasme de son passé, mais il est également ce que ses sujets désirent être. De *L'Anti-Œdipe à Mille Plateaux*, l'hypothèse de l'*Urstaat* de Deleuze et Guattari combine un mécanisme de pouvoir et d'auto-présupposition avec un fantasme de groupe, et ainsi le définit comme un système complexe d'institutionnalité d'une part, et de subjectivité collective d'autre part.

Néanmoins, il ne fait aucun doute que dans les sociétés contemporaines, l'État coordonne et est géré par des formations de pouvoir qui lui sont hors de contrôle. Deleuze et Guattari ne considèrent pas cette caractéristique comme contemporaine, mais plutôt comme une continuité dans l'histoire intraçable des multiples formations étatiques : « L'État lui-même a toujours été en rapport avec un dehors, et n'est pas pensable indépendamment de ce rapport. La loi de l'État n'est pas celle du Tout ou Rien (sociétés

3 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris : Éditions de Minuit, 1980, p. 532.

4 Guillaume Sibertin-Blanc, « La théorie de l'État de Deleuze et Guattari : Matérialisme historico-machinique et schizoanalyse de la forme-État », in *Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, Vol. 3, n. 1, janvier-juin, 2011, p. 44.

5 Gilles Deleuze et Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Paris : Éditions de Minuit, 1972, p. 257.

6 7 à État ou sociétés contre État), mais celle de l'intérieur et de l'extérieur. L'État, c'est la souveraineté. Mais la souveraineté ne règne que sur ce qu'elle est capable d'intérioriser, de s'approprier localement⁶ ».

Dans le contexte de l'exposition *State (in) Concepts*, j'ai repris la notion d'*Urstaat* – telle que définie par Deleuze et Guattari – comme matrice curatoriale : un modèle d'exposition pour permettre de comprendre les modes opératoires de mon institution artistique. *State of Concept* a toujours fonctionné en dehors de l'État qu'est la Grèce, aussi loin que l'État grec soit capable de gérer quoi que ce soit. De ce fait, l'exposition réfléchit dans quelle mesure mon institution artistique peut être comprise comme un *Urstaat*, un état qui naît en se présupposant lui-même ; c'est-à-dire, en tant qu' « État au sein d'un État. »

Performer l'*Urstaat*

Dans ce contexte, *State of Concept* peut être considéré comme le fantasme d'un État (l'*Urstaat*). C'est une forme-État qui obtient sa souveraineté par l'appropriation de son externalité locale, dans le contexte d'un État-nation qui a échoué (la Grèce), quasiment considéré comme État-client d'une entité supranationale (l'Union Européenne). J'affirme que, par cette présupposition, nous pouvons revendiquer une indépendance, une forme d'auto-détermination, et même une souveraineté. C'est précisément à travers le mécanisme des fantasmes qu'offre l'art, sa capacité à imaginer des plateformes comme autant de mondes alternatifs, que la représentation de *State of Concept* comme *Urstaat* a pu être possible⁷.

Sous l'égide théorique de Deleuze et Guattari, cette exposition présente une institution artistique comme alternative à la formation étatique, et introduit également des artistes qui réfléchissent aux multiples manifestations de l'État comme une sorte de forme artistique en tant que telle : que ce soit la conversion de territoires en propriétés de l'État au moyen de cartes administratives ou sous la forme de ces théâtres que l'on nomme « parlements ». Lorsque Kadist m'a invitée à présenter les quatre années de nos activités en revisitant les problématiques centrales qui nous ont intéressés à *State*

6 Deleuze et Guattari, *Ibidem*, p. 445.

7 Pour une analyse de la capacité de l'art à concevoir un nouveau monde par la sollicitation de l'imagination, lire la série de trois essais écrits par l'artiste Jonas Staal, « To Make a World », I, II et III, *e-flux journal*, décembre 2014 à janvier 2016.

of Concept, j'ai estimé qu'il était essentiel de porter notre 8 9
attention sur l'institution elle-même, son nom et ce que
ce nom signifie lorsque l'on en vient à réimaginer,
reconcevoir, recomposer et oui, *curater*, l'État. L'État
n'est peut-être pas une œuvre d'art, mais des formations
étatiques alternatives pourraient bien surgir, et ce dans
un premier temps, des pratiques artistiques.

Depuis l'ouverture de State of Concept, nous avons
cherché à présenter des œuvres qui détournent, examinent
ou rejouent de récentes crises contemporaines, ou
mouvements récents de l'histoire, à travers le prisme
du contexte grec. Des Jeux Olympiques de 2004, qui
ont précipité la crise de la dette que nous subissons
aujourd'hui, jusqu'à l'immense fardeau d'une crise
des réfugié-e-s que la Grèce—conjointement avec d'autres
pays du sud de l'Europe—affronte dans toute son ampleur
dévastatrice, ou encore la menace imminente de l'effon-
drement financier, et la réalité implacable d'un État
désordonné. En de très rares occasions, l'art peut susciter
un réel impact politique. Mais le plus souvent, les œuvres
provoquent au moins notre imagination pour penser
autrement un état d'être, un monde à venir. Avec nos
expositions, nous sommes toujours restés en dialogue direct
avec l'État grec, un État en concept. C'est à travers ces
échanges et expositions «scripts», que l'activation de
notre institution artistique comme *Urstaat* a pris forme.

Exposition, 1^{re} partie : parlements et représentants de l'État

Dans cette première partie de l'exposition à Kadist,
Laure Prouvost et Jonas Staal [P.16-17], présentent pour
leur première collaboration artistique, le parlement
de *State (in) Concepts*. Cette entité ne pouvait être qu'un
obscur parlement; le parlement de l'*Urstaat*, qui ras-
semble autant les morceaux désincarnés des institutions
que des citoyen-ne-s. Poursuivant la pratique antérieure
de Staal caractérisée par la conception d'installations
comme autant de «parlements alternatifs», cet obscur
parlement propose un espace où nous sommes invité-e-s
à reconfigurer et réécrire le script d'un État souverain,
des états en concept. C'est ici une proposition pour
de nouveaux états d'esprit et d'être, pour remodeler
le politique à travers les pratiques artistiques et culturelles.

Prouvost [P.18-19] lui emboîte le pas. Le titre même du
parlement joue avec sa propre appellation—tout comme
State of Concept le fait depuis ses débuts. L'obscur parle-
ment devient l'*Aube's cure Parle Ment*. Cette déformation
langagière, manœuvre récurrente dans la pratique
de Prouvost qui aime à dé- et reformer la langue, et ainsi
susciter des interrogations nécessaires vis-à-vis de
l'institution et de ses pratiques curatoriales: comment
dire la langue lorsque nous voulons échapper aux formes
normatives imposées par des politiques d'État? Comment
peut-on parvenir à s'autodéterminer en s'identifiant avec
un nouveau vocabulaire qui délaisse la normativité? ⁸
Prouvost semble avoir trouvé la réponse dans sa pratique
artistique. Les installations qu'elle a réalisées ces dix
dernières années n'ont pas attendu de permission pour
produire une réalité autre. Ses œuvres attirent la ou
le spectateur-ice au sein de sa compréhension subjective
et intime d'un monde peuplé d'identités fragmentées
—citoyen-ne-s idéal-e-s de l'*Aube's cure Parle Ment*.

C'est un parlement qui fonctionne comme le lieu
de rassemblement pour une assemblée de l'obscur,
pour ce qui n'est pas encore formulé, pour ce qui n'est
pas encore nommé. Prouvost et Staal façonnent un

8 Dès l'exposition inaugurale de State of Concept à Athènes en mai
2013 intitulée *Innate Memories* jusqu'à la trilogie d'expositions
dédiée aux crises européennes en 2016, ou encore notre récente
School of Redistribution, nous avons essayé d'utiliser le langage
comme un signifiant et un moyen d'imaginer des pratiques capables
de réaliser et performer cet état renouvelé. Nous sommes
convaincus que le langage en lui-même, est capable de provoquer
de nouveaux états.

environnement dans lequel nous pouvons initier sur de nouvelles bases une reconfiguration et restauration de nos états d'être, en tant que sujets politisés d'États européens (ou non), en tant qu'acteur-ric-e-s culturel-le-s stimulé-e-s par le désir d'un nouvel état de choses.

Margarita Bofiliou et Alexandros Tzannis accompagnent l'*Aube's cure Parle Ment* en tant que représentant-e-s d'un État en concepts. Bofiliou [P.20-21] utilise le langage, les images, les symboles et griffonnage depuis longtemps dans son travail. Ces outils lui permettent de représenter une compréhension subjective de la réalité grecque contemporaine. Ces dernières années, son intérêt pour des détails obscurs de ce que les Français-e-s appellent «la vie quotidienne», l'a amené à porter son attention sur la condition de la vie citadine contemporaine. Ainsi, elle fait le portrait par le dessin et l'écriture de la solitude grandissante des citoyen-ne-s d'aujourd'hui. L'artiste s'intéresse à la langue comme véhicule du pouvoir institutionnel et la manière dont elle affecte les citoyen-ne-s. Dans de nombreuses œuvres, Bofiliou détourne le vocabulaire et l'esthétique en perpétuel changement de la culture populaire pour représenter nos conditions de vie. L'artiste interroge sa propre position au sein d'un État à la périphérie, la Grèce, et d'une scène artistique marginale, celle d'Athènes. Elle déjoue également certains écueils lorsqu'elle tente de trouver un équilibre entre les héritages occidentaux et non-occidentaux présents en Grèce. En reconsidérant le monde à partir de sa position artistique, mais aussi de celle d'une citoyenne contemporaine d'une métropole du Sud, Bofiliou dessine un monde observé à travers les lunettes déformantes du kitsch ordinaire. C'est ici un mécanisme d'exposition et de cartographie associant les réalités parallèles et variées que nous vivons à l'intérieur des frontières européennes. Des réalités qui diffèrent selon leur lieu et se déploient dans nos vies virtuelles et non-virtuelles : historiques et calendriers, écrans de TV., salons, rues et boîtes de réception. Si Prouvost et Staal présentent le parlement d'un État en concept, Bofiliou nous montre quant à elle la vie de ses citoyen-ne-s.

Le geste cartographique est extrêmement important dans les installations sculpturales et les dessins d'Alexandros Tzannis [P.22-23], qui réalise des environnements dépassant les frontières de son quotidien de citoyen. Dans l'œuvre présentée dans l'exposition, les plans de différents quartiers de la ville deviennent des abstractions dessinées au stylo-bille. Fasciné par les effets de l'urbanisme et de l'architecture dans le processus de construction identitaire des citoyen-ne-s, Tzannis détourne la langue officielle des

10 11 instruments étatiques –le découpage des quartiers par les municipalités et ministères–pour ajouter à ces modèles d'organisation administrative une certaine beauté subliminale. C'est ici un geste troublant qui rappelle de lointaines formations qui influencent l'existence de l'État. Ainsi il aborde les représentations cartographiques des territoires urbains comme un modèle composite, à partir duquel il dessine de nouvelles strates éphémères au stylo-bille. La question de la forme est ici pertinente : à travers quelles formes appréhendons-nous le monde que nous habitons ? Quelles formes nous sont imposées par les mécanismes étatiques ? Et quelles formes alternatives pouvons-nous en tirer ? Si Prouvost et Staal proposent un parlement pour un État en concept, et Bofiliou représente ses citoyen-ne-s, alors Tzannis en est le cartographe de nouveaux États à venir.

Exposition, 2^e partie : «États obscurs» et «Concepts étatiques»

La seconde partie de l'exposition propose un programme de films qui explore la notion d'État à travers deux de ses constituants : la ville et la ou le citoyen-ne-s. Dans le premier chapitre du programme, titré «États obscurs», nous nous penchons sur l'obscurité et la confusion de l'appareil étatique. Ici l'*Urstaat* est à son sommet, en se mettant en scène en tant que réalité normative depuis toujours existante. Le film de Basim Magdy, *The Dent* de 2004 [P.24-25] en est un parfait exemple. Au cours de la dernière décennie, Magdy a développé un langage cinématographique unique, caractérisé par l'assemblage de séquences provenant de sources diverses à travers le monde. Ces images répondent à l'obsédante tentative de représenter les effets de la mondialisation. Dans *The Dent*, Magdy raconte l'histoire d'une ville sans nom. Une ville qui espère accueillir les Jeux Olympiques mais échoue totalement. Le film évoque de nombreux portraits de la Grèce. Certaines parties du script correspondent même à des gros titres parus dans des tabloïds commentant la crise grecque, tel que «Tout le monde a fait la fête et personne ne s'en est soucié⁹». La crise financière, accélérée par les Jeux Olympiques d'Athènes en 2004, représente le moment précis pendant lequel l'*Urstaat* s'est pleinement incarné en Grèce. En se reposant sur le récit mythologique d'un passé glorieux et le désir de bâtir –exactement comme nous le raconte *The Dent*– «les modèles pour de superbes villes à l'image de Paris

ou New York», l'État a fait sombrer le pays dans la dette avec comme toile de fond, l'archéologie moderne d'un stade en ruines, témoignage concret de sa propre chute. Le désir de l'État et de ses sujets de revenir néanmoins à une gloire passée, «a faussé leur perception et paralysé leur habilité à séparer la réalité de sa représentation¹⁰». Ce fantasme collectif de l'*Urstaat* performé ici dans la ville, comme la métaphore de l'inhérente crise de la mondialisation, trouve sa parfaite illustration dans les Jeux Olympiques comme l'appareil capitaliste suprême nourrissant le désir d'occidentalisation et de modernisation.

Sous un angle totalement différent, Cao Fei [P.26-27] réfléchit également à la ville mondialisée, et ce, essentiellement à travers le langage et non pas seulement par ses images. Le film s'intitule *La Town*, et à l'instar de Magdy, elle joue ici avec l'idée d'une cité anonyme qui pourrait donc représenter n'importe quelle ville. Son film emprunte le récit narratif du chef d'œuvre d'Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959), mais ici, la ville prend la forme d'un champ de bataille, une «machine de guerre». C'est une ville dévastée, habitée par une violence absolue, un chaos richement représenté, où évoluent des citoyen-ne-s corrompu-e-s et dissident-e-s, agissant au-delà des limites posées par l'appareil du pouvoir étatique. C'est ce chaos qui, à la fin du film, est proclamé comme forme artistique : les éléments qui constituent le paysage désolé (voitures brûlées et animaux qui attaquent la population), forment un art qui façonne l'extériorité appropriée par l'État. C'est la machine de guerre telle que conceptualisée par Deleuze et Guattari, qui est appropriée par l'État et en fait partie.

Dans le second chapitre du programme intitulé «Concepts étatiques», l'attention est portée sur les manifestations latérales et marginales de la citoyenneté à travers les processus d'exclusion, de discrimination et de violence (coloniale). Par exemple, les films de Keren Cytter [P.28-29] nous montrent des réalités sociales traduites par des modes de narration expérimentaux. Son travail juxtapose de multiples niveaux d'images, de conversations, de monologues et de narrations systématiquement composés de manière à perturber les conventions linguistiques et schémas d'interprétation habituels. Son film *Nightmare*, rejoue le scénario d'un meurtre survenu au sein d'un couple. Reprenant l'esthétique et le rythme des films privés amateurs et journaux vidéo, le montage assemble des scènes banales tirées de la vie quotidienne puis intensifiées et ponctuées d'une fin terrifiante. La violence

10 Extrait du script du film.

12 13 est en quelque sorte «normalisée», apaisée par la distance et la sécurité garanties par l'écran, à l'instar de l'étagage d'images violentes que nous consommons chaque jour sur nos écrans. Le mécanisme du fantasme est accentué par la constante répétition, distinguée par une logique non-linéaire et cyclique, jusqu'à ce que les frontières entre le réel et l'imaginaire se confondent complètement. Cytter livre ainsi un portrait juste et précis des violentes dynamiques de pouvoir existantes dans le couple, formation primitive d'une humanité organisée ; une famille en puissance, noyau de l'État.

Le film de Filipa César, *Transmission from the Liberated Zones* (2015) [P.30-31] fait référence à l'une des nombreuses pages que comptent l'histoire coloniale du Portugal, son pays de naissance. À travers une expérimentation visuelle, l'œuvre réfléchit au concept de «zones libérées», un terme qui décrit les territoires libres de la domination coloniale, organisés et gérés par des militants guérilleros du PAIGC (Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde) en Guinée lors de la guerre de libération qui dura onze années entre 1963 et 1974. Le film rassemble des entretiens avec le diplomate Folke Löfgren, le cinéaste Lennart Malmer, la réalisatrice et psychologue Ingela Romare et la politicienne Birgitta Dahl, tous et toutes des citoyen-ne-s suédois-e-s, qui ont visité les zones libérées au début des années 1970. César fait un usage très intéressant du passé, du présent et du futur qu'elle juxtapose dans ses choix de présentation. Un jeune garçon récite le passé à partir de documents d'époque, diffusés à travers des images *lo-fi* montées par un effet *feedback* – une dimension optique qui évolue à travers le temps. Le garçon tient le rôle d'un représentant de la mémoire mais aussi du changement. De plus, la présence de ces ancien-ne-s héros et héroïnes âgé-e-s interroge le point de vue normé d'une présence «blanche» en territoires occupés. Ces ex-dissident-e-s blanc-he-s europén-ne-s, tentent de saisir l'histoire et de dévoiler la violence institutionnelle. Elles et ils ont été pris en chasse par les autorités portugaises dans la jungle, et se sont positionné-e-s entre la machine de guerre résistante à l'État (les combattants guinéens contre les Portugais) et le privilège d'une société européenne progressiste blanche telle que la Suède. C'est un film qui restitue les différentes facettes entremêlées entre l'appareil étatique, la machine de guerre et la violence institutionnelle.

Zbyněk Baladrán a filmé *To be framed* (2016) [P.32-33] sur les lieux d'une ancienne base militaire. Le film interroge la violence symbolique en jouant avec le portrait «normatif» de l'enfance, figure de l'innocence.

L'artiste aborde la présence d'une violence au sein de sociétés organisées et de l'appareil étatique. Il en vient à poser la question suivante : « Comment pourrions-nous organiser nos vies, s'il nous était possible de ne pas répéter et reproduire la violence au sein d'un monde violent. Comment nous comporter sans violence ? Est-ce que la violence est tout simplement une partie dialectique du cycle de la vie et donc nous serait-il impossible d'y échapper ? L'innocence d'un enfant semble être un bon point de départ pour mener une telle recherche ¹¹ ». Le film discute des notions d'exclusion lorsque le script évoque les dispositions discriminatoires des sociétés envers les minorités : « Nous devons être représentés de manière juste, pour cela nous avons besoin d'une traduction. Une bonne traduction est un premier pas vers la reconnaissance. Nous ne pouvons pas nous en sortir face au dédain des autres. Nous sommes invisibles, personne ne peut nous voir, mais nous savons que nous sommes présents ¹². » dit l'enfant.

Toutes les œuvres de l'exposition témoignent de l'insaisissable pouvoir étatique, tout en se l'appropriant pour mieux le remodeler. À travers les œuvres de ces artistes, réunies dans cette performance de State of Concept comme *Urstaat*, nous sommes invité-e-s à réimaginer les institutions et caractéristiques essentielles de l'État : le parlement, la représentation des citoyen-ne-s, la carte, la ville... Elles apparaissent comme si elles avaient toujours existé et représentent un État en concepts. C'est à travers ce fantasme et cette réinterprétation de l'*Urstaat* que nous pouvons imaginer et initier différentes performances du pouvoir, de l'individu à l'institution, façonnant ainsi de multiples états à venir. L'art permet d'imaginer la politique sans la contrainte des partis et de repenser l'état actuel du continent européen. Il s'agit selon moi de la voie la plus indépendante et libératrice à travers laquelle proposer une nouvelle forme de citoyenneté. L'art donne l'imagination, le reste est entre nos mains.

14 15 La commissaire de l'exposition tient à remercier les personnes ci-dessous suivant l'ordre chronologique, pour leur relation et collaboration avec State of Concept : Elina Kountouri et Outset Greece, Dimitri Daskalopoulos et NEON Foundation, Dakis Ioannou, Maria Ioannou et DESTE Foundation, Agapi Harmani, Christianna Stamou, Myrto Katsimicha, Basim Magdy, Anahita Razmi, Filipa César, Taus Makhacheva, Jennifer Higgie, Keren Cytter, Theo Prodromidis, Tom Morton, Alexander Tovborg, Natalia LL, Mary Ramsden, Philomene Pirecki, Brian Griffiths, Scott King, Hera Buyuktasciyan, Margarita Bofliou, Hito Steyerl, Hans Op de Beeck, Tania Bruguera, Jessica Warboys, Cao Fei, Nick Aikens, Eftihis Patsourakis, Vangelis Vlahos, Chrysanthi Koumianaki, Grant Watson, Frederique Bergholtz, Christian Nyampeta, Didem Pekun, Laure Prouvost, Jonas Staal, Zbyněk Baladrán, Eva Kořátková, Tomáš Svoboda, ARE productions, Stephan Klee, Alexandros Tzannis, Antonia Alampi, Martha Rosler, Navine Khan Dossos, James Bridle, Noline Van Harskamp, Maria Lind, Mohammad Salemy, Emily Pethick, Victoria Ivanova, Nora Sternfeld, Bik Van der Pol, Castro&Olafsson, Julieta Aranda, Anton Vidokle, Maria Adela Konomi, Evita Tsokanta, Ermina Apostolaki, Sophie Goltz, Iordanis Kerenidis, Piergiorgio Pepe, Nataša Petrešin-Bachelez et Emilie Villez ainsi que Léna Monnier et Sophie Potelon de KADIST pour leur commentaires avisés dans cet échange.

11 Zbyněk Baladrán, www.zbynekbaladran.com

12 Extrait du script de *To be framed*.

JONAS STAAL (NÉ EN 1981 À ZWOLLE, PAYS-BAS)
VIT ET TRAVAILLE À ROTTERDAM, PAYS-BAS.

Le travail de Jonas Staal comprend des interventions dans l'espace public, des expositions, des pièces de théâtre, des publications et des conférences qui se concentrent sur la relation entre l'art, la démocratie et la propagande. Staal est le fondateur de l'organisation artistique et politique New World Summit, pour laquelle il a invité des membres d'organisations considérées comme terroristes ou d'États non-reconnus, leurs avocats ou leur représentant, pour constituer des assemblées alternatives. Avec BAK, basis voor actuele kunst, centre d'art situé à Utrecht (PB), ils ont fondé le New World Academy.

Jonas Staal a étudié l'art monumental à Enschede (NL) et à Boston (US) et il travaille actuellement sur son doctorat intitulé *Art et Propagande au XXI^e siècle* au département artistique de l'Université de Leiden. Ses expositions récentes incluent: *After Europe*, State of Concept, Athènes (2016); Oslo Architecture Triennial (2016); *Art of the Stateless State*, Moderna Galerija, Ljubljana (2015); *New World Academy*, Centraal Museum, Utrecht (2015); 31^e Biennale de São Paulo (2014); Van Abbemuseum à Eindhoven (2012); 7^e biennale de Berlin (2012).

16 17 JONAS STAAL (B. 1981 IN ZWOLLE, THE NETHERLANDS)
LIVES AND WORKS IN ROTTERDAM, THE NETHERLANDS.

Jonas Staal's work includes interventions in public space, exhibitions, theater plays, publications and lectures, focusing on the relationship between art, democracy and propaganda. Staal is the founder of the artistic and political organization New World Summit, for which he invited blacklisted members of terrorist organisations or unrecognised states, and their lawyers and representatives, to form alternative parliaments. Together with BAK, basis voor actuele kunst, Utrecht (NL), he founded the New World Academy.

Jonas Staal has studied monumental art in Enschede (NL) and Boston (US) and currently works on his PhD research entitled *Art and Propaganda in the 21st Century* at PhDArts program of the University of Leiden (NL). Recent exhibitions include: *After Europe*, State of Concept, Athens (2016); Oslo Architecture Triennale (2016); *Art of the Stateless State*, Moderna Galerija, Ljubljana (2015); *New World Academy*, Centraal Museum, Utrecht (2015); 31st São Paulo Biennial (2014); Van Abbemuseum, Eindhoven (2012); 7th Berlin Biennale (2012).



The Aube's cure Parle Menti, 2017. Study by Jonas Staal for a work in coproduction with Laure Prouvost commissioned by State of Concept, Athens and KADIST, Paris.

LAURE PROUVOST (NÉE EN 1986 À ANVERS, FRANCE)
VIT ET TRAVAILLE ENTRE SAWNSEA ET MOLENBECK.

Elle fait pratique la vidéo, sons, sounds et fille, objets et installations. ici une longue liste de musées et d'institutions. une ligne, des choses intéressantes, une virgule, une ligne, une liste de résidences et de prix. Une sélection de projets personnels parmi lesquels: un New Museum pour Grand-père à Milan, une tearoom

pour grand-mère dans le Derry, une salle de karaoké à Bruxelles, un nouveau bar à vodka à l'encre de pieuvre pour Gregor à Rotterdam, Une agence de voyage pour un Oncle à Francfort, un hall pour l'amour entre artistes à la Hague et Luzerne... Des sachets de thé et sols mouillés.

18 19 LAURE PROUVOST (B.1986 IN ANTWERPEN, FRANCE)
LIVES AND WORKS BETWEEN SAWNSEA AND MOLENBECK.

She practice making video, sons, sounds and daughter, objects and installation. here a long list of museum and institutions. a line, interesting things, a coma, a line, a list of residencies and prizes. A Selection of solo projects including: a New Museum for Grand dad in Milano, A tearoom for grand ma in Derry, a karaoke room

in Brussels, a new octopus ink vodka bar for Gregor in Rotterdam, A travel agency for an Uncle in Frankfurt, a lobby for love among the artists in the Hague and Luzern... tea bags, and wet floors.

**IDEALLY WE
WONT BE
LOST IN HISTORY**



MARGARITA BOFILIOU
(NÉE EN 1979 À
ATHÈNES, GRÈCE) VIT ET
TRAVAILLE À ATHÈNES,
GRÈCE.

MARGARITA BOFILIOU
(B.1979 IN ATHENS,
GREECE) LIVES AND
WORKS IN ATHENS,
GREECE.

Dans ses œuvres Bofiliou a recours aux symboles et fait référence aux pratiques sociales, à l'expérience, à la mémoire, au mysticisme primitif et à l'essence contemporaine. Elle examine la manière dont le système politique et social forme des symboles à partir des stéréotypes, de comportements et de rôles, en les tournant à son avantage. La construction et l'élaboration de la nature humaine et environnementale, conjointement à l'expérience personnelle l'intéressent également.

Elle détient un Master en Photographie du Royal College of Art, Londres (2005). Ses expositions personnelles et collectives incluent entre autres: *Sensual Abstraction a la belle étoile*, ReMap4 (Athènes, 2013); *Innate memories*, Art Athina, State of Concept (Athènes, 2013); *Parnassos*, Literary Society Parnassos (Athènes, 2012); *The Forgotten Bar*, Galerie Utopia, ReMap3 (Athènes, 2011).

Bofiliou's work uses symbols, social practices, experience and memory, primeval mysticism and contemporary inwardness as tools for her work. She investigates the way through which the socio-political system forms symbols that can include stereotypes, behaviours and roles to its benefit. The construction and elaboration of human and environmental nature, in conjunction to a personal experience, are also of interest to the artist.

Margarita Bofiliou holds a MA in Photography from the Royal College of Art, London (2005). Selected solo and group exhibitions include among others: *Sensual Abstraction a la belle étoile*, ReMap4, Athens (2013); *Innate memories*, Art Athina, State of Concept, Athens, (2013); *Parnassos*, Literary Society Parnassos, Athens (2012); *The Forgotten Bar*, Galerie Utopia, ReMap3, Athens (2011).

Margarita Bofiliou, *Samsāra*, 2017 (detail),
acrylic gouache, acrylic, vinyl colour and inox
on canvas, 200 cm x 500 cm.

Courtesy of the artist and State of Concept, Athens.



ALEXANDROS TZANNIS
(NÉ EN 1979 À ATHÈNES,
GRÈCE) VIT ET
TRAVAILLE À ATHÈNES,
GRÈCE.

Le travail de Tzannis allie des éléments figuratifs et abstraits, des formes symboliques, idéalisées, décoratives, des allégories, tout en faisant référence à l'iconographie des hiéroglyphes et de la science-fiction. Dans son travail, il affirme que notre époque contemporaine exige une archéologie pour le futur et non des prophéties du passé.

Alexandros Tzannis a suivi un Master en art au Goldsmiths College, Londres. Il a étudié à l'École des beaux-arts d'Athènes et à l'Akademie der Bildenden Künste, Vienne, Autriche. Ses expositions personnelles et collectives incluent: *Blue-black layer over the White city*, State of Concept (Athènes, 2017); *Christina Michalis, Arthur Ou, Alexandros Tzannis*, Eleni Koroneou Gallery (Athènes, 2014); *Sensual Abstraction*, Remap 4 (Athènes, 2013); *Contemporary Treasures*, Ileana Tounta Art Center (Athènes, 2013); *Flying*, Künstlerhaus Bethanien (Berlin, 2012); *Garden of Eden*, Palais de Tokyo (Paris, 2012).

ALEXANDROS TZANNIS
(B.1979 IN ATHENS,
GREECE) LIVES AND
WORKS IN ATHENS,
GREECE.

Tzannis' work combines figurative and abstract elements, idealistic and symbolic characteristics, decorative and allegorical connotations, whilst it references hieroglyphics and science-fiction iconography. His work operates on one basic axon: that our contemporary historical situation demands archaeologies for the future and not prophesies of the past.

Alexandros Tzannis holds an MFA from the Goldsmiths College, London. He studied at the Athens School of Fine Arts and at the Akademie der Bildenden Künste, Vienna, Austria. Selected solo and group exhibitions include among others: *Blue-black layer over the White city*, State of Concept, Athens (2017); *Christina Michalis, Arthur Ou, Alexandros Tzannis*, Eleni Koroneou Gallery, Athens (2014); *Sensual Abstraction*, Remap 4, Athens, (2013); *Contemporary Treasures*, Ileana Tounta Art Center, Athens (2013); *Flying*, Künstlerhaus Bethanien, Berlin (2012); *Garden of Eden*, Palais de Tokyo, Paris (2012).

Alexandros Tzannis, *Constellation Paris / Black layers over the city of light*, 2017. Ballpoint pen on paper 141 x 220 cm.

BASIM MAGDY (NÉ EN 1977 À ASSIUT, ÉGYPTÉ)
VIT ET TRAVAILLE À BÂLE, SUISSE ET AU CAIRE, ÉGYPTÉ.

Basim Magdy a créé une œuvre à multiples facettes qui inclut le film, la photographie, des projections de diapositives, des installations et des œuvres sur papier. Son travail interroge les structures de la vision, de la mémoire et de l'archive. Beaucoup de ses œuvres se basent sur des observations de la réalité, et s'apparentent à des contes surréalistes pleins d'humour énigmatique. Avec des ensembles peints aux couleurs psychédéliques, l'artiste examine les utopies collectives et formule des doutes quant aux dogmes et aux idéologies.

Basim Magdy a participé à de nombreuses expositions internationales telles que : biennale de Sharjah (2017); Jeu de Paume, Paris (2016); *Surround Audience*, New Museum Triennial, New York (2015); *Lest The Two Seas Meet*, Museum of Modern Art, Varsovie (2015); biennale de Montréal et biennale MEDIACITY, Séoul (2014).

24 25 **BASIM MAGDY (B.1977 IN ASSIUT, EGYPT)**
LIVES AND WORKS IN BASEL, SWITZERLAND, AND CAIRO, EGYPT.

Basim Magdy has created a multifaceted oeuvre encompassing film, photography, slide projections, installations, and works on paper. At the center of his works are structures of seeing, remembering, and archiving. Many of his works, which are based on observations of reality, are akin to surreal tales full of cryptic humor. With paintings and assemblies boasting psychedelic-looking colors, the artist investigates collective utopias and formulates his doubts in dogmas and ideologies.

Basim Magdy has participated in numerous international group exhibitions, including the Sharjah Biennial (2017), Jeu de Paume, Paris (2016), *Surround Audience*, New Museum Triennial (2015), *Lest The Two Seas Meet*, Museum of Modern Art in Warsaw (2015), La Biennale de Montreal and MEDIACITY Seoul Biennial (2014).



Basim Magdy, *The Dent*, 2014. Super 16mm film transferred to Full HD video, color, sound, 19 min 02 sec. Courtesy of the artist and Gypsum gallery. Commissioned by the Abraaj Group Art Prize, 2014.

CAO FEI (NÉE EN 1978 À GUANGZHOU, CHINE)
VIT ET TRAVAILLE À BEIJING, CHINE

Dans ses films et installations, Cao Fei mélange commentaire social, esthétique populaire, références au Surréalisme et format documentaire. Son travail porte une réflexion sur les changements rapides et chaotiques dans la société chinoise contemporaine.

Cao Fei a étudié à la Guangzhou Academy of Fine Arts. Ses expositions incluent : *Diorama*, Palais de Tokyo, Paris (2017); *.com/.cn*, K11 Art Foundation et MoMA PS1, Hong Kong (2017); *Cao Fei*, MoMA PS1, New York (2016); *Cao Fei: Shadow Plays*, The Mistake Room, Los Angeles (2015); *Cao Fei: Splendid River*, Secession, Vienne (2015). En 2016, Cao Fei a reçu le *Best Artist Award* de CCAA (Chinese Contemporary Art Award).

26

27

CAO FEI (B.1978 IN GUANGZHOU, CHINA)
LIVES AND WORKS IN BEIJING, CHINA

Cao Fei mixes social commentary, popular aesthetics, references to Surrealism, and documentary conventions in her films and installations. Her works reflect on the rapid and chaotic changes that are occurring in Chinese society today.

Cao Fei studied at the Guangzhou Academy of Fine Arts. Selected solo and group exhibitions include among others: *Diorama*, Palais de Tokyo, Paris (2017); *.com/.cn*, K11 Art Foundation and MoMA PS1, Hong Kong (2017); *Cao Fei*, MoMA PS1, New York (2016); *Cao Fei: Shadow Plays*, *The Mistake Room*, Los Angeles (2015); *Cao Fei: Splendid River*, Secession, Vienna (2015). In 2016 Cao Fei received the *Best Artist Award* from Chinese Contemporary Art Award (CCAA).



Cao Fei, *La Town*, 2014. Single channel video, 16:9, color, with sound, 41 min 56 sec.
Kadist collection

KEREN CYTTER (NÉE EN 1977 À TEL AVIV, ISRAËL)
VIT ET TRAVAILLE À NEW YORK, USA.

Keren Cytter réalise des films, des installations vidéo et des dessins qui représentent la réalité sociale à travers des modalités de narration expérimentales. Ses films se caractérisent par une logique non linéaire, et cyclique, et consistent en de multiples couches d'images, conversations, monologues, et récits systématiquement composés pour saper les conventions linguistiques et les schémas d'interprétation traditionnels.

Keren Cytter a étudié à l'Avni Institute de Tel Aviv et est diplômée des Ateliers d'Amsterdam. Ses expositions personnelles incluent: *Ocean*, Pilar Corrias, London (2016); *Panoramas*, Mathew Gallery, New York (2016); *Keren Cytter Selection*, Künstlerhaus Halle für Kunst & Medien, Graz (2016); *Keren Cytter*, Museum of Contemporary Art, Chicago (2015); *Here and There*, Noga Gallery, Tel Aviv (2015); *Rose Garden*, Indianapolis Museum of Contemporary Art, Indianapolis (2015).

28 29 KEREN CYTTER (B.1977 IN TEL AVIV, ISRAEL)
LIVES AND WORKS IN NEW YORK, USA.

Keren Cytter creates films, video installations, and drawings that represent social realities through experimental modes of storytelling. Characterised by a non-linear, cyclical logic Cytter's films consist of multiple layers of images; conversation; monologue, and narration systematically composed to undermine linguistic conventions and traditional interpretation schemata.

Keren Cytter studied at The Avni Institute in Tel Aviv and received her degree from de Ateliers in Amsterdam. Selected solo exhibitions include: *Ocean*, Pilar Corrias, London (2016); *Panoramas*, Mathew Gallery, New York (2016); *Keren Cytter Selection*, Künstlerhaus Halle für Kunst & Medien, Graz (2016); *Keren Cytter*, Museum of Contemporary Art, Chicago (2015); *Here and There*, Noga Gallery, Tel Aviv (2015); *Rose Garden*, Indianapolis Museum of Contemporary Art, Indianapolis (2015).



Keren Cytter, *Nightmare*, 2007. Digital video, black & white, with sound, 12'20".
Courtesy of the artist and Pilar Corrias Gallery.

FILIPA CÉSAR (NÉE EN 1975 À PORTO, PORTUGAL)
VIT ET TRAVAILLE À BERLIN, ALLEMAGNE.

Filipa César est une artiste et cinéaste intéressée par les aspects fictifs du documentaire, les frontières poreuses entre le cinéma et sa réception, et la politique et la poésie inhérentes à l'image en mouvement. Depuis 2011, elle examine les origines du cinéma du Mouvement Africain de Libération en Guinée Bissau, comme un laboratoire en résistance face aux épistémologies dominantes.

César présentera son premier film-essai long métrage, *Spell Reel*, au Forum Section de la 67^e Berlinale (2017). Ses expositions et projections incluent : MoMA, New York, Contour 8 Biennial, Mechelen et Gasworks, Londres (2017); Mumok, Vienne (2016); Tensta konsthall, Spånga (2015); SAAVY Contemporary, Berlin (2014–15); Kunstwerke, Berlin (2013); Khiasma, Paris (2011–2015); Jeu de Paume, Paris (2012); Haus der Kulturen der Welt, Berlin (2011–15).

30 31 FILIPA CÉSAR (B.1975 IN PORTO, PORTUGAL)
LIVES AND WORKS IN BERLIN, GERMANY.

Filipa César is an artist and filmmaker interested in the fictional aspects of the documentary, the porous borders between cinema and its reception, and the politics and poetics inherent to moving image. Since 2011, she has been looking into the origins of the cinema of the African Liberation Movement in Guinea Bissau as a laboratory of resistance to ruling epistemologies.

César premiered her first feature length essay-film *Spell Reel* at the Forum section of the 67. Berlinale, 2017. Selected exhibitions and screenings have taken place at: MoMA, New York, Contour 8 Biennial, Mechelen and Gasworks, London (2017); Mumok, Vienna (2016); Tensta konsthall, Spånga (2015); SAAVY Contemporary, Berlin (2014–15); Kunstwerke, Berlin (2013); Khiasma, Paris (2011–2015); Jeu de Paume, Paris (2012); Haus der Kulturen der Welt, Berlin (2011–15)



Filipa César, *Transmission from the Liberated Zones*, 2016. Digital video, color, sound, 30 minutes. Courtesy the artist and Spectre Productions.

Dans ses œuvres, Zbyněk Baladrán examine des territoires dominés par la civilisation occidentale. En utilisant la même méthodologie que l'anthropologue ou le sociologue, cet «archéologue» post-humaniste, déterre les traces d'un passé pas si lointain. Il recherche les espaces où se niche encore un mode de vie qui reflète dans ses systèmes, ses règles et ses objets, comment l'humanité organise l'image de son passé et de son avenir.

Zbyněk Baladrán a étudié l'histoire de l'art au Département de Philosophie de Charles University et à l'Académie des Beaux-arts, toutes deux situées à Prague. En 2001, il a co-fondé Display, un espace d'art contemporain qui en 2007 est devenu Tranzitdisplay au sein duquel il est chargé du programme des expositions. Il a participé à la 56^e Biennale de Venise (2013), et a co-curaté avec Vít Havránek *Monument to Transformation*, un projet de recherche sur trois ans sur les transformations sociales et politiques depuis la chute du Rideau de fer.

In his works, Zbyněk Baladrán investigates territories that are occupied by Western civilization. Using methodologies similar to those used by anthropologists and sociologists, this post-humanist "archaeologist" digs up the remnants of a not-so-distant past. He searches for spatial "pockets" where a way of life is reflected with its systems, and for the objects through which humanity is arranging the image of its past and future.

Zbyněk Baladrán studied art history in the Philosophy Department of Charles University and at the Academy of Fine Arts, both in Prague. In 2001 he co-founded Display, a space for contemporary art, which in 2007 became Tranzitdisplay where he is responsible for the exhibitions program. He participated in the 56th Biennale di Venezia (2013). In 2008, together with Vít Havránek, he curated *Monument to Transformation*, a three-year long research project on social and political transformations since the fall of the Iron Curtain.



We're invisible, nobody can see us, but we know we're here.

It could not be more fitting to recount the trajectory of State of Concept in this specific geographical location, since the decision to not move to Paris, solidified the birth of State of Concept in Athens. I had already in 2011 founded an initiative in Greece, named ArtHub Athens which was slowly formulating its first artistic steps, whilst spending half of my time in Paris. Due to the crisis already becoming apparent from 2009, I was considering a re-location to the capital of France. However, I decided against it for various economic, theoretical and practical reasons, mainly driven by the realisation that an artistic platform in Athens instead of any other location, would be a necessity rather than an addition to the local cultural ecology. By the end of 2012, State of Concept was officially registered in the tax office, recognised by the state apparatus and slowly configuring its identity. State of Concept was inaugurated amidst an acute financial crisis that is still going strong not only in my birth country but in Europe, and the globe alike, through various states and formations. 2012 seems now very far away but the immense change in the European political, social and cultural landscape, during the last ten years creates an urgency to soberly address our cultural practices with a precise—and correlative to its time—outlook, that demands we assume our responsibilities and implications in formulating positions that address this landscape directly.

From its first steps, State of Concept wanted to address primarily its location and do that through socio-political and economical questions, via cultural practices that look at the world through the spectrum of an activated, politicised position. Therefore, the name of the institution has directed the content of what the institution chose to showcase. Greece was in a state of concept, re-conceptualizing what is contemporary Greece, after re-evaluating its position, heritage and legacy within the European Union, whilst the country was dragged in the gutter through offensive front-pages of populist newspapers, labelling the Greeks as fraudulent, lazy, dishonest and forever asking money from the European North, without fulfilling the required prerequisites for the loan agreements they signed with the Troika and the IMF. There was of course little talk of why Greece with a debt not as big as other EU members, was in such a state. The constant look towards the North, and the desire to belong to the so-called “civilised” European axon and the general Westphalian profile, was now for the first time since the entry of Greece in the Union, being questioned by its citizens, and the links with non-western East geographies, re-evaluated. The cultural heritage and cultural profile of

34 35 the country, that always had one foot on the West and one on the East, was now re-visited and the notion of greek identity forever obsessing with its ancient past, was for the first time deemed unhelpful. The failed State that Greece is today, has allowed for new readings and re-configurations of the greek identity.

Contemporary art in Greece, was also in a state of conceptualization, of positioning itself in the Western canon and simultaneously value its position outside it, since slowly the international interest of the art world was looking towards the country, as a breeding ground of “contemporary art of the crisis”. This was apparent when western intellectuals begun visiting Athens and lecturing in the city: Alain Badiou, Judith Butler, Slavoj Žižek amongst others: after their visits, the art world followed. For the first time, the small art scene of Athens, was under the microscope. The DIY economies, collective initiatives igniting the art scene to continue operations despite the financial crisis -that were in any case operating in a para-state modus, since there are no subsidies, grants or any form of financial or other support from the Ministry of Culture of Greece- created if anything possibilities for a new imagination of an artistic scene that used to be—in the eyes of the outsiders—*terra nullius*, but was now becoming somewhat interesting. The art world of course flocks in locations of crisis and the ethical dimensions of these tendencies cannot be analysed here because they would necessitate a text in itself. None the less, this failed state, in a state of concept, in both its macroscopic and microscopic profile (country and art world respectively) was appearing on the global art map. State of Concept opened its doors in 2013, the first institution of its kind to operate in the capital. It would not have existed, without the voluntary labour of all of us, the extreme dedication, flexibility and trust of the artists and curators that have worked with us and the paradoxical luck of operating in a failed state: the luxury of being in a condition of absolute sovereignty.

iLiana Fokianaki

Born in 1980 in Greece, iLiana Fokianaki lives and works in Athens, Greece and Rotterdam, The Netherlands.

STATE (IN) CONCEPTS

Revisiting the unconditioned *Urstaat*

by
iLiana Fokianaki

37 How can one grasp the notion of the State today, in a collapsing Europe that promoted the notion of the supra-State, after a global disintegration of the nation-State from the 1950s onwards? Looking into the histories of the State, and following the groundbreaking testimonies of thinkers such as Hannah Arendt¹, the question of what a State is, re-emerges today in a globalized capitalist system.

From an anthropological and sociological point of view, the desire of humans to create societies is as old as its existence. The evolution of the concept of the notion of the state has changed extensively from the sixteenth century until today, and the actual reference of the word can only be found in legal documents a mere hundred-and-forty-five times before the thirties. Nonetheless, its relative short existence has not stopped it from going through a fundamental existential crisis today. Italian theorist of law Sabino Cassese, who defines the state as a judicial formation, has declared that “the theory of the state [has] lost normative and prescriptive value”². What is most interesting in Cassese’s statement, is the word “normative” in relation to the State. When looking at the variety of State formations, it is abundantly clear that the State establishes normativity as the foundation from which to build infrastructures to regulate its subjects, for purposes of order, control, power and self-legitimization. It is a normativity defined by the State itself.

From myriads of philosophical texts that unravel the notion of the State, the work of French philosophers Gilles Deleuze and Félix Guattari provides some of the most challenging hypothesis on its origins and inner working. The exhibition *State (in) Concepts*, that presents the Athens-based exhibition space State of Concept, departs from their analysis, and presents the idea of a contemporary art institution as *a state of its own*. Or, in terms of Deleuze and Guattari: it presents an art institution that *presupposes itself as a state*.

Throughout their co-signed writings between the 70s and the 80s, Deleuze and Guattari underline the untraceable beginning of the State, and claim that glimpses of its primordial form can be found even in Neolithic times, well before it emerged as an administrative structure in the sixteenth century. For them, trying to trace the

¹ Eerily prophetic when one looks at what has the disintegration of the nation-State led to, in relation to today’s massive refugee crisis.
² Sabino Cassese, “The Rise and Decline of the notion of the State”, (1986), *International Political Science Review*, and in Richard Wright and Sabino Cassese, (eds) (1996) *Reconfiguring European States in Crisis*, Frances Pinter London, p. 120.

birth of the State is somehow an impossible task. What is of main importance from the moment the State begins to refer to itself as such, is that it appears as if it had always been there. In that light, Deleuze and Guattari write: “We are always brought back to the idea of the State that comes into the world fully formed and rises up in a single stroke, the unconditioned *Urstaat*”³. In this reading, the State is unconditioned because it produces its own conditions; it presupposes not only its existence but also its past. This, they claim, can be considered as “the paradigmatic moment of every State: a moment of abstraction, ideality, and transcendence as an objective dimension of every historical State. This dimension is designated by the notion of an *Urstaat*”⁴. This logic embodies a strong Freudian dimension, namely that of the eternal primal fantasy: “the State was not formed in progressive stages; it appears fully armed, a master stroke executed all at once, the primordial *Urstaat*, the eternal model of everything the State wants to be and desires”⁵.

Moreover, the *Urstaat* does not only desire itself into existence, but it operates as a group fantasy: it is not only the ideal model of what the State desires to be, it is not only the fantasy of its past, but also what its subjects desire it to be. From *Anti-Oedipus to A Thousand Plateaus*, Deleuze and Guattari’s hypothesis of the *Urstaat*, combines an apparatus of power and self-presupposition together with group desire and fantasy, and thus consists of a complex system of institutionality on one hand, and collective subjectivity on the other.

However, there is no denial that in contemporary societies the State operates and is operated by formations of power that are outside its control. Deleuze and Guattari consider that as a characteristic that is not contemporary, but continuous in the untraceable history of a manifold State formations: “the State itself has always been in a relation with an outside and is inconceivable independent of that relationship. The Law of the State is not the law of All or Nothing (State societies or counter-State societies) but that of interior and exterior. The State is sovereignty. But sovereignty only reigns over what is capable of internalizing, of appropriating locally”.⁶

3 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1987, p. 427

4 Guillaume Sibertin-Blanc, « La théorie de l’État de Deleuze et Guattari : Matérialisme historico-machinique et schizoanalyse de la forme-État », in *Revista de Antropologia Social dos Alunos do PPGAS-UFSCar*, Vol. 3, no. 1, January-June, 2011, p. 44.

5 Deleuze and Guattari, *Anti-Oedipus*, University of Minnesota Press, 1983, p. 217-219.

6 Deleuze and Guattari, *ibid*, p. 360

38 39 In the context of the exhibition *State (in) Concepts*, I appropriate the *Urstaat* – as defined by Deleuze and Guattari – as a curatorial model, and as an exhibition model to understand the modes of operation of an art institution, namely State of Concept Athens. The institution always operated outside of the State formation that is Greece, in so far as the Greek State is able to operate at all. As such, this exhibition wants to explore to what extent an art institution can be understood as an *Urstaat*, a state that comes into existence by its self-presupposition; effectively, as a “State within a State.”

Performing the *Urstaat*

In this light, State of Concept can be perceived as a fantasy of a State (the *Urstaat*). It is a State-form that obtains its sovereignty through the appropriation of its local externality, in the context of a failed Nation-State (Greece), that is almost considered a proxy-state of a supranational body (the European Union). Through this self-presupposition, one could claim an independence, a form of self-determination, a sovereignty even. It is exactly through the fantasy mechanism that art provides, its capacity to imagine a platform that operates as an-other world, that the performance of State of Concept as an *Urstaat* has been able to come into being.⁷

Under the theoretical umbrella of Deleuze and Guattari, this exhibition presents an art institution as an alternative state formation, but also introduces artists who approach the manifold manifestations of the State as something of an art-form as such: whether that is the process in which the State transforms territories into its property through administrative maps, or in the form of its own theatres that it calls “parliaments.” When Kadist invited me to present the four years of our activities by revisiting the core issues that State of Concept has addressed, I deemed it crucial to look into the institution itself, its name and what this name signifies when it comes to re-imagining, re-designing, re-composing and one could say, *curating*, the State. The State might not be a work of art, but alternative State formations might emerge through art first.

Since it opened its doors, State of Concept has been looking into artworks that are directing, hinting or

7 For an analysis on the capability of art to create a new world through activating the imagination, please look at the series of three essays of one of the artists of the exhibition Jonas Staal “To Make a World” I, II and III, *e-flux journal*, December 2014 to January 2016.

reactivating recent crises of our contemporality, or recent folds of its histories, through the prism of the Greek context. From the Olympic Games of 2004, that spiralled the debt crises that we witness today, to the immense burden of a refugee crisis that—together with other countries of the European South—Greece tackled in its devastating magnitude, and from the imminent threat of financial collapse, to the reality of a dishevelled state. In very rare occasions, art can have direct political agency. However, more often than not, it has at the very least proven to ignite the imagination for a state of being, it is the fantasy mechanism mentioned above: one that offers the viewer a tool to imagine a world that is yet to come. Our exhibitions always stood in direct dialogue with the Greek State, a State in concept and its locality within the European Union. It is through this dialogue, through these exhibitions as scripts of some sorts, that the performance of the art institution as the *Urstaat* took shape.

Exhibition, Part I: State headquarters and State agents

In the first part of the Kadist exhibition space, Laure Prouvost and Jonas Staal [P.16-17] in their first artistic collaboration, present the parliament of the *State (in) Concepts*. It cannot but be an obscure Parliament; the parliament of the *Urstaat*, that assembles the disembodied parts of institutions and citizens alike. Following Staal's earlier practice in conceiving artworks as "alternative parliaments", this obscure parliament proposes a space where we can re-configure and re-write the script of a sovereign State, of a State in concept. It is a proposition for new states of being, for new states of mind, to re-assemble the political through artistic and cultural practice.

Prouvost [P.18-19] follows suit. The parliament's title plays with its own name – just as State of Concept has been doing since its inception. The Obscure Parliament becomes an *Aube's cure Parle Ment*. This deformation, which is a signature practice of Prouvost who often de-and reforms language in her work, brings forward a key point of the trajectory of the institution and its curatorial practices: in what ways do we utter language when wanting to escape the normative impositions of State politics? How can one self-determine, by identifying with a new vocabulary that abandons normativity?⁸ Prouvost seems to have found the answer in her artistic practice. The installations she has been creating for the

40 41 last ten years do not ask permission to create a different reality. They lure the viewer in to her own understanding of the world, one with fragmented identities—the ideal citizens for an *Aube's cure Parle Ment*.

This is a parliament that operates as a site of assembly for the obscure, the not yet formulated, the not yet-named. The combined practices of Prouvost and Staal, create an environment through which we can begin to re-configure and re-instate our states of being on different terms, as politicized subjects of European (or not) states, as cultural practitioners that desire a new state of affairs.

Margarita Bofiliou [P.20-21] and Alexandros Tzannis [P.22-23] accompany the *Aube's cure Parle Ment* as agents of a State in concepts. Bofiliou has had a long trajectory of using language, image, symbols and scribbles as the tools to represent her understanding of contemporary Greek reality. In recent years her interest in the obscure details, of what the French call "la vie quotidienne", has brought her to examine the condition of contemporary city life, through re-presenting, drawing and writing on the increasing loneliness of today's citizens. The artist is interested in language as the vehicle of institutional power and the effects it has on citizens. She often appropriates the language of pop culture and its everchanging aesthetics, to create depictions of our everyday living conditions. The artist questions her position in a peripheral State, that of Greece, and a marginal art scene, that of Athens. She also brings forward the hindering of practices when trying to balance between the Western and non-western legacies that Greece carries. Looking at the world through her artistic position, but also through that of a contemporary citizen of a metropolis of the Global South, Bofiliou draws a world through the distorting lens of the everyday kitsch. It is a mechanism of exposing and mapping the parallel and varied realities we experience within the European borders. Realities that differ according to location and they unfold both in our virtual and non-virtual lives: timelines, tv screens, living rooms, streets and email inboxes. In this light, if Prouvost and Staal present the parliament of a State in concept, then Bofiliou represents the lives of its citizens.

8 From the very first exhibition of State of Concept Athens, in May 2013 entitled "Innate Memories" to the trilogy of exhibitions on the European crises in 2016, or the recent project of platform Future Climates "The School of Redistribution" the institution has been trying to use language as a signifier and an ignition for imagining practices that can perform this new state. The institution believes language through words and discourse can trigger new states in itself.

The act of mapping has been extremely important in the sculptural installations and drawings of Alexandros Tzannis, who creates environments that challenge the frontiers of his life in the city. In the work on show, Tzannis turns the maps of neighborhoods into abstractions, through handmade drawings executed with bic ballpoints. Fascinated by the effects of city planning and architectural engineering in the process in which citizenry is composed, he appropriates the official language of the state apparatus – the cartography of neighborhoods by municipalities and ministries – installing subliminal beauty in administrative models of organization. It is an uncanny task that echoes the outer formations that influence the existence of the State. He does so by approaching the cartographic representations of the State’s urban territories as a synthesized model, to which he draws new ephemeral layers with the bic pen. The question of form here is pivotal: through what forms do we understand the world we inhabit, which forms are enforced upon us by the State apparatus, and what other forms can be extracted from them? Therefore, if Prouvost and Staal propose the parliament for the State in Concepts, and Bofilou represents its citizens, then Tzannis is its mapmaker: the cartographer of new states to come.

Exhibition, Part II: “Obscure States” and “Concepts of States”

The second part of the exhibition consists of film screenings that explore the notion of the State through two of its components: that of the city and that of the citizen. In the first chapter of films, entitled “Obscure States” we look into the obscurity of the state apparatus. Here the *Urstaat* is performed at its best, by staging itself as a normative reality that always was. A great example is Basim Magdy’s film *The Dent* from 2014 [P.24-25]. In the past decade, Magdy has developed a unique cinematic language, by assembling footage from all over the world, in an attempt to represent globalization. In *The Dent*, Magdy narrates the story of a city without a name. A city that desires to host the Olympics but completely fails to do so. The film evoked many of the portrayals of Greece, with parts of its script reading almost as headlines of tabloids on the Greek crisis, such as the phrase “everyone partied and no-one cared”.⁹ The financial crisis that was accelerated by the Olympic Games of Athens in 2004, was the definitive moment when the *Urstaat* was

42 43 performed in its totality in Greece. The State, banking on the mythology of a glorious past, and with the desire to build—just as *The Dent* narrates—“models of great cities like Paris and New York”, sunk the country in debt with the backdrop of a modern archæology of stadium-ruins that bear witness of its demise today. The desire of the state and its subjects however to return to a former glory, “distorted their vision and paralyzed their ability to separate reality from its representation”.¹⁰ What better illustration of the collective fantasy of the *Urstaat* which is performed here through the city, as a metaphor of the inherent crisis in globalization, through the Olympic Games as the absolute capitalist apparatus of fulfilling the desire of westernization and modernization.

From a completely different angle, Cao Fei [P.26-27] also addresses the city in globalization, albeit not only via image but primarily through language. The chosen title of the film is *La Town* (The town), which like in the work of Magdy, is the *topos* where Fei plays with the idea of the globalized metropolis: a city that could be any city. Her film uses parts of the script of the seminal film of Alain Resnais, *Hiroshima mon amour* (1959), but in her case, the city is profiled as a battleground, as a “war machine”. It is a city of absolute violence and disaster, a densely depicted chaos, with dissident and corrupted citizens, acting outside of the confines of the State’s power apparatus. It is this chaos which, by the end of the film, is declared into art: the elements that are part of these sceneries of chaos (burned cars, mythical animals that attack the population, advertising signs etc.) become the exhibits of art, within a “night museum”. It is an art that forms the appropriated externality of the State, it is the “war machine” of Deleuze and Guattari that now, appropriated by the State, becomes part of it.

In the second chapter of films, entitled “Concept of States,” the focus is on lateral manifestations of citizenship through exclusion, discrimination and (colonial) violence. Keren Cytter’s films for example [P.28-29], represent social realities through experimental modes of storytelling. Her work consists of multiple layers of images; conversation; monologue, and narration systematically composed to undermine linguistic conventions and traditional interpretation schemata. Her *Nightmare*, replays the scenario of murder between a couple. Recalling amateur home movies and video diaries, this montage creates intensified scenes drawn from everyday life but with a horrifying ending. Cytter uses the surreal element

9 Part of the script of *The Dent*.

10 Excerpt from the script of the film.

of repetition to enact the fantasy of death. Violence is “normalized” through the relief of the distance and safety the screen provides, just like in the array of violent imagery we witness every day on our screens. The fantasy mechanism is accentuated by the constant repetition, characterized by a non-linear, cyclical logic, until the borders of real and imaginative are completely blurred, giving an accurate portrayal of the violent power dynamics between the primal formation of organized humanity; that of the couple, of the potential family: the atom of the State.

Filipa César’s *Transmission from the Liberated Zones* (2015) [P:30-31] refers to one of the many pages of colonial histories of her native Portugal via a visual experimentation, departing from the concept of “Liberated Zones,” a designation used to describe areas freed from colonial domination, organized and managed by the guerrilla militants of the PAIGC (Partido Africano da Independência da Guiné e Cabo Verde) in Guinea during the 11-year liberation war between 1963 and 1974. The film presents interviews with diplomat Folke Löfgren, filmmaker Lennart Malmer, filmmaker and psychologist Ingela Romare, and politician Birgitta Dahl, all Swedish citizens, who visited together the Liberated Zones in the early 1970s. A young boy, narrates the past from documents of that time, presented through a low-fidelity feedback channel—an optical dimension moving through time. The boy acts as an agent of memory but also an agent of change. Furthermore, the presence of these elderly former “heroes” is questioning the standardized viewpoint of “white” presence in occupied territories. These once dissident white Europeans, trying to capture history and unmask institutional and State violence, are hunted by the State itself (the then Portuguese authorities in the jungle), and somehow stand in between the war machine that resists the State (the Guinea guerrilla fighters against the Portuguese) and the privilege of the State of a white European progressive society such as the one of Sweden. It is a film that portrays the lateral facets of the State apparatus, the war machine and the institutional State violence, all at once, with all elements meshing with one another.

Zbyněk Baladrán filmed *To be framed* (2016) [P:32-33] on the premises of a former military base. The film discusses symbolic violence, playing with the “normative” portrait of childhood representative of innocence. The artist deals with the presence of violence within organized societies and through the State’s apparatus, and he aims to ask the following question: “how it is possible to organize life, if it is possible not to repeat and reproduce

44 45 violence in a violent world. How can you behave without violence? Is violence simply a part of the dialectic cycle of life and thus it is impossible to step out of it? A child’s innocence seems to be a good starting point for such exploration”¹¹. The film touches upon notions of exclusion, with the script directing towards the discriminative patterns of societies towards minorities: “We need to be appropriately represented, and for that we need a translation. A good translation is the first step towards acknowledgement. We can’t make do with the condescension of others. We’re invisible, nobody can see us, but we know we’re here”¹² say the children.

In the works of this exhibition, there is a common thread: they bear witness to the ungraspable powers of the State, whilst appropriating and recomposing it, through various positions and strategies of artistic practice. Through the works gathered in the performance of State of Concept as the *Urstaat*, we re-imagine the key institutions and features of the State anew: the parliament, the representation of citizenry, the map, the city... They appear as if they always existed, as parts of a state in concepts. It is through this fantasy, this re-enactment of the mechanism of the *Urstaat*, that an art institution can propose ways to imagine and activate different performances of power, from the individual to the institutional, all of which compose many states to come. It is through the platform of art that we can re-imagine the political without the constraints of party politics and can re-consider our current state of being within the European continent. It is in my view, the most independent—and liberating—route through which we can become agents in a new chapter of active citizenship. Art provides the imaginary, the rest is in our hands.

¹¹ Zbyněk Baladrán, from his website www.zbynekbaladrán.com

¹² From the script of *To be framed*.

The curator would like to thank the following people in a historical timeline order, for their relationship to and collaboration with, State of Concept: Elina Kountouri and Outset Greece, Dimitri Daskalopoulos and NEON Foundation, Dakis Ioannou, Maria Ioannou and DESTE Foundation, Agapi Harmani, Christianna Stamou, Myrto Katsimicha, Basim Magdy, Anahita Razmi, Filipa César, Taus Makhacheva, Jennifer Higgie, Keren Cytter, Theo Prodromidis, Tom Morton, Alexander Tovborg, Natalia LL, Mary Ramsden, Philomene Pirecki, Brian Griffiths, Scott King, Hera Buyuktasciyan, Margarita Bofiliou, Hito Steyerl, Hans Op de Beeck, Tania Bruguera, Jessica Warboys, Barbara Polla, Katerina Gregos, Ahmet Ögüt, Cao Fei, Nick Aikens, Eftihis Patsourakis, Vangelis Vlahos, Chrysanthi Koumianaki, Grant Watson, Frederique Bergholtz, Christian Nyampeta, Didem Pekun, Laure Prouvost, Jonas Staal, Zbyněk Baladrán, Eva Kořátková, Tomáš Svoboda, ARE productions, Stephan Klee, Alexandros Tzannis, Antonia Alampi, Jens Maier-Rothe, Martha Rosler, Navine Khan Dossos, James Bridle, Noline Van Harskamp, Maria Lind, Mohammad Salemy, Emily Pethick, Victoria Ivanova, Nora Sternfeld, Bik Van der Pol, Libia Castro and Ólafur Ólafsson, Julieta Aranda, Anton Vidokle, Maria Adela Konomi, Sophie Goltz, Iordanis Kerenidis, Piergiorgio Pepe, Evita Tsokanta, Ermina Apostolaki, Nataša Petrešin-Bachelez — and Emilie Villez for giving me the gift of invitation, as well as Léna Monnier and Sophie Potelon of KADIST, for their editorial and production guidance and insightful comments in this collaboration.

46

47 Cette publication est réalisée à l'occasion de l'exposition / This publication was produced in the framework of the exhibition:

State (in) Concepts

Une proposition de / curated by iLiana Fokianaki
Avec / with: Margarita Bofiliou, Laure Prouvost
& Jonas Staal, Alexandros Tzannis
et programme vidéo avec / and a screening program with
Zbyněk Baladrán, Filipa César, Keren Cytter, Cao Fei,
Basim Magdy

21.10.17 – 17.12.17

L'exposition a reçu le soutien de
/ With the support of : Mondriaan Fund
Phenomenon



Edité par / Published by KADIST
Traduction française / French translation: Gauthier
Lesturgie, Léna Monnier, Emilie Villez, Colette Angeli
Conception graphique / Design: Alaric Garnier

KADIST remercie / KADIST would like to thank:
Les prêteurs / Lenders
The Abraaj Art Prize Collection, Emily Charles,
Pilar Corrias Gallery
Les équipes de production / Production teams:
Nick Aikens, Younes Bouadi, Corégie expo, Maud Gysseles,
Paul Kuipers, Lauren Philp, Roch de Laubier, Evelien
Scheltinga, Jan Van Den Bosch, Ciaran Wood

ISBN : 9782917385166

KADIST est une organisation
artistique à but non lucratif qui
considère la place de l'art dans la
société comme fondamentale. Ses
programmes soutiennent activement
l'engagement des artistes souvent
représentés dans sa collection, face
aux problématiques du monde
actuel.

KADIST is a non-profit organization
that believes the arts make a
fundamental contribution to a
progressive society. Its programs
actively encourage the engagement
of artists, often represented in its
collection, with the important issues
of today.

19bis-21 rue des Trois Frères
75018 PARIS
+33 (0)1 42 51 83 49
kadist.org

KADIST

Zbyněk Baladrán
Margarita Bofliou
Filipa César
Keren Cytter
Cao Fei
Basim Magdy
Laure Prouvost
Jonas Staal
Alexandros Tzannis