

SONNENDECK, ROSENGARTEN, WC WELLE-7

Sonnendeck, Rosengarten, WC Welle-7 est le titre d'une exposition collective et d'une série d'événements consacrés à la magie des villes. Pourquoi les villes sont-elles le terrain privilégié de rencontres intéressantes ? À travers cette question, le projet s'intéresse aux moments d'intimité que le contexte urbain est susceptible de générer, tout en s'interrogeant sur la manière dont ceux-ci sont liés à des infrastructures spécifiques.

Il en est ainsi des trois lieux qui donnent leur nom à l'exposition : bien qu'ils se situent concrètement à Berne, ils renvoient au-delà de leur contexte géographique. Ils deviennent ainsi synonymes d'espaces consacrés aux loisirs et à la détente, mais également propices aux rencontres sexuelles : des lieux où le désir s'épanouit. Toutefois, l'exposition s'intéresse moins à la sexualité à proprement parler, ni même au fait que ces lieux soient "sexy", comme l'écrit Huw Lemmey dans son texte *The Gay Right to the City*, mais plutôt à "la nature des contacts qu'ils permettent, qui elle aussi est différente".

Pour étayer son argument, Lemmey cite l'essai *Times Square Red, Times Square Blue* de Samuel R. Delany, publié en 1999. L'auteur y décrit la culture des cinémas pornographiques new-yorkais des années 1980 et 90, arguant que l'espace public permet des rencontres érotiques complexes au-delà des barrières sociales, telles que les différences de classe. Ce qui rendait ces lieux si particuliers, c'est que des personnes d'origines très différentes s'y rencontraient, et ce d'une manière qui se situait en dehors des rythmes quotidiens de la ville.

Mais dès les années 1980, sous le couvert de la rénovation urbaine, les maires successifs de New York – d'abord Ed Koch, puis Rudy Giuliani – ouvrirent la voie à la soi-disant "revitalisation" de Times Square. Celle-ci aboutit à la fermeture des cinémas pornographiques et au déplacement vers le sud du Bronx des sans-abris, dont une partie avait trouvé refuge dans les cinémas, désormais remplacés par de véritables temples du divertissement opérés, entre autres, par Disney. Cet exemple invite à une réflexion plus poussée sur le développement urbain néolibéral auquel nous assistons depuis les années 1980.

Certaines des œuvres présentées dans l'exposition

s'approprient la réalité construite – de "l'architecture hostile" aux lieux touristiques emblématiques, en passant par la maison individuelle et la promesse d'appartenance et d'ascension sociale qui lui est associée – pour mettre à mal la distinction entre espace public et sphère privée et interroger les critères de «droit de cité» dans l'espace public. Ce faisant, elles mettent en lumière les processus d'éviction des communautés queer, migrantes et pauvres, de même que les politiques de contrôle et de restrictions d'accès à l'espace en tant que ressource. Parallèlement, elles révèlent les astuces et les stratégies de résistance par lesquelles ces exclus créent sans cesse de nouveaux espaces.

Sans vouloir les idéaliser, force est de constater que les architectures sexuelles décrites par Delany offraient un refuge temporaire à des personnes auxquelles la société n'accordait pas d'espace propre. Partant de cette observation, le projet rassemble des pratiques de rencontre sociale au croisement de la sexualité et des formes alternatives de communauté et de solidarité. Il défend l'idée selon laquelle ces pratiques produisent des espaces qui sont nécessaires à la vie urbaine en ce qu'ils contribuent de manière essentielle à l'animer.

Sonnendeck, Rosengarten, WC Welle-7 est une invitation à penser la ville comme un lieu d'interactions diversifiées et sensuelles, à exploiter son potentiel et à le protéger. Les deux ateliers et le pique-nique dans la roseraie qui accompagnent l'exposition s'inscriront concrètement dans la ville en invitant les participant·e·s à interagir entre eux·elles et avec l'espace urbain.

Texte: Eva-Maria Knüsel & Andrea Popelka
Traduction: Patrick Kremer

Texte de l'exposition FR

**SONNENDECK, ROSEN-
GARTEN, WC WELLE-7**
*Hélén Alas, Judith Kakon,
Lou Masduraud, Jill Posener,
Sunny Pudert*

Dans les années 1980, l'activiste, photographe et dramaturge britannique *JILL POSENER* a documenté les luttes sociopolitiques en Angleterre, en particulier les mouvements féministes et lesbiens. Sa série de photographies en noir et blanc *Dirty Girls Guide to London*, que l'on retrouve tout au long du parcours d'exposition, en particulier dans la dernière salle, a été publiée pour la première fois en 1987 dans le magazine érotique *On Our Backs*, qui entendait se démarquer du magazine féministe américain *Off Our Backs* en affichant jusque dans son titre ses positions pro-sexe et pro-pratiques BDSM.

Conçue comme une réinterprétation satirique d'un guide touristique traditionnel, la série de Jill Posener montre deux femmes lesbiennes – une féminine et une butch – s'embrassant devant des monuments de la capitale britannique généralement perçus comme représentatifs et déssexualisés, tels que le pont de Westminster, Hyde Park ou le British Museum. Dans les années 1980, l'une des périodes les plus conservatrices de la politique britannique d'après-guerre, ces espaces – à l'image de l'opinion publique britannique dans son ensemble – étaient fortement réglementés et normés, ce dont la série se moquait ouvertement. La première publication de *Dirty Girls Guide to London* a précédé de peu l'introduction de l'amendement dit «Section 28», qui interdisait aux autorités locales, y compris aux écoles, de «promouvoir l'homosexualité». Restée en vigueur jusqu'en 2003, cette loi a fortement marqué le climat social et culturel de l'époque.

Les œuvres de Jill Posener documentent la manière dont les minorités sexuelles revendiquent leur place dans un espace urbain fortement disputé. Cette lutte transparaît également dans ses photographies de graffitis, qui immortalisent des interventions sur des publicités sexistes ou des affiches politiques, comme par exemple autour des conceptions de la «famille nucléaire» (*Squat Against Nuclear Family, London, 1982*, dans la salle 3).

Dans ses œuvres, *LOU MASDURAUD* met à l'honneur des éléments du mobilier urbain – fontaines, systèmes d'éclairage, urinoirs... – en s'intéressant aux interactions quotidiennes des citoyens avec ces dispositifs et à leur dimension sensorielle : la fraîcheur de l'eau lorsqu'on boit à une fontaine, la chaleur d'un baiser sur un banc public, le jaillissement d'un jet d'urine sur le carrelage.

La série d'œuvres intitulée Kisses, spécialement conçue pour l'occasion, est disséminée à travers l'exposition. Elle s'inspire des fontaines romaines, dont les bords prennent communément la forme de bouches. Les bouches en céramique surdimensionnées de l'artiste sont mises en scène comme des éléments de transition entre l'intérieur du corps et son environnement. La bouche est le lieu où, en parlant, en mangeant, en embrassant ou en tirant la langue, nous entrons en relation avec le monde, où nous incorporons le monde. L'artiste agrmente ses objets de dents en strass, en verre et en perles, ou leur confère un aspect charnel au moyen de rouge à lèvres. Les matériaux qu'elle utilise renvoient à la flore bactérienne de la bouche, mais aussi à la dentition comme symbole de réussite sociale, élément de mode ou moyen d'exprimer sa personnalité.

Au-delà de la bouche en tant que partie du corps sensuelle et érotique, les œuvres de Lou Masduraud suggèrent des associations avec des bouches d'égout, comme dans *Kiss (with a drain)*, ou encore avec les «glory holes» (*KISS (with a salivating lover)*), c'est-à-dire des formes de sexualité dans l'espace public anonymisées et non normatives. En y regardant de plus près, on notera dans *KISS (with a molar as a spy camera to get a proof for a trial)* la présence parmi les dents d'une caméra de surveillance – la bouche se fait espionne et renvoie ainsi aux notions de contrôle et de surveillance.

Dans la première salle, une armoire murale abrite des archives constituées au cours des recherches effectuées en amont de l'exposition. La petite bibliothèque, qui dispose d'un coin lecture et détente sur le côté, propose également une bibliographie à l'attention des visiteurs. Les archives continuent d'ailleurs de s'enrichir de leurs contributions, puisqu'elle se propose d'accueillir les livres, histoires et souvenirs qu'ils et elles voudront bien lui confier.

Dans la deuxième salle, les sculptures de *SUNNY PUDERT* obstruent le passage. L'œuvre *SITTING IS PLEASURE* s'inspire de ce qu'on appelle «architecture défensive» ou «hostile», en l'occurrence le mobilier urbain installé sur le site de la gare de l'Est (Ostbahnhof) à Berlin afin d'empêcher les personnes qui utilisaient cet endroit comme lieu de rencontre de s'asseoir. L'artiste a remplacé les pointes métalliques des objets d'origine par du silicone, un matériau souple et malléable qui confère aux blocs de nouvelles qualités formelles et tactiles. À travers cette installation, elle aborde le plaisir ambivalent que suscitent à la fois la sculpture et l'objet dissuasif auquel elle réagit.

Comme dans l'ensemble de son travail, l'artiste s'interroge de manière plus générale sur le droit à la ville et les structures de pouvoir qui se manifestent dans certains contextes urbains, notamment à travers la répartition de l'espace public en fonction de l'appartenance sociale. Elle s'intéresse ainsi aux manquements de la planification urbaine lorsqu'elle ignore les besoins des habitant·es ou les exclut, et à la manière dont ces lieux défaillants sont sans cesse réappropriés. Ici, un élément froid, métallique et agressif qui résiste aux corps est détourné de manière jouissive et désamorcé. Le titre de l'œuvre renvoie quant à lui aux qualités du séjour urbain et suggère que le droit à la ville devrait inclure le droit au plaisir.

Dans la deuxième salle, *JUDITH KAKON* aborde elle aussi le thème de l'«architecture hostile» à travers son installation *Commons*, une sculpture en bronze dérivée d'une structure en acier en forme d'éventail que l'artiste avait remarquée à Lyon. Il s'agissait en l'occurrence d'un dispositif installé à hauteur de taille aux angles des immeubles afin d'empêcher les personnes d'uriner en public.

Le titre *Commons* (en français : biens communs ou communaux) renvoie aux ressources produites, entretenues et distribuées en autogestion par une communauté – une conception qui s'oppose aux notions de privatisation, de gentrification et de capitalisation de l'espace public. En s'interrogeant sur la manière dont l'espace public est aménagé et réglementé, l'artiste demande à qui il appartient véritablement. Pourquoi a-t-on investi dans des mesures de dissuasion plutôt que dans des toilettes publiques à cet endroit ? La violence inscrite dans cet objet doit-elle nous interpeller ? Et quel incidence ce type de dispositif a-t-il sur nos corps et nos besoins fondamentaux dans l'espace public ?

En choisissant de réaliser cet objet en bronze patiné noir, Judith Kakon le transforme et lui

confère délibérément une valeur ajoutée. La forme rappelle un éventail ou une feuille de palmier stylisée – un motif utilisé comme ornement dans l'architecture et le design quotidien depuis l'Antiquité. Ici, l'évocation de la palmette permet à l'élément dissuasif de se muer en sculpture et en élément décoratif dans un coin de la salle.

Dans la série *Traumhäuser* (Maisons de rêve), *HÉLÏN ALAS* décortique la promesse d'ascension et d'appartenance sociales associée à la propriété immobilière. Dans ses sculptures, pour la plupart modelées ou moulées en caramel, la maison apparaît comme un lieu qui opère une distinction entre intérieur et extérieur, entre ce qui est à soi et ce qui est à autrui. Le désir de foyer et de refuge se révèle ici comme une conception étriquée.

Dans son travail, l'artiste utilise le sucre parce que c'est un matériau rapidement et facilement accessible. En même temps, il est étroitement lié au domaine de l'alimentation et de la cuisine – l'endroit même où elle chauffe et travaille son matériau pour créer ses «maisons de rêve». La production artistique est ainsi transposée de l'atelier à la sphère domestique.

La consommation de sucre est généralement associée à des sensations de douceur et de désir intense. Or, elle est indissociable des conditions de production de cette denrée, dont les origines remontent à l'ère coloniale et un système d'exploitation raciste qui se perpétue jusqu'à nos jours.

La dernière œuvre de la série a été réalisée spécialement pour l'exposition et s'intitule *Traumhaus (adulging)*. Fixé horizontalement au mur, cet objet en contreplaqué de bouleau rappelle une maquette architecturale d'un appartement. L'ouverture sur le côté avant gauche laisse entrevoir un ensemble de pièces dont les murs et les sols sont entièrement recouverts de caramel – des chambres qui se transforment et évoluent au fil de l'exposition. Alors que la maison est traditionnellement associée à la solidité et à la durabilité, les demeures de rêve de Hélién Alas commencent à se dissoudre dès qu'elles sont construites.

Texte: Eva-Maria Knüsel & Andrea Popelka
Traduction: Patrick Kremer