



The Play

Kalejdoskop | exposition personnelle | du 16 septembre au 14 novembre 2020

Situant « sans raison particulière » la plupart de leurs actions dans la nature en admettant simplement « aimer le temps et l'espace infinis du plein air » [1], The Play est un groupe à géométrie variable, composé d'artistes et d'individus aux personnalités et aux compétences diverses, formé en 1967 dans la région du Kansai au Japon et toujours actif aujourd'hui. Au-delà de la critique des institutions sociales et artistiques caractéristique du contexte japonais des années 1960, le groupe n'a cessé d'inventer ses propres modalités d'actions collectives ainsi que leurs transmissions en créant à plusieurs la possibilité qu'un événement adienne sans se soucier de son résultat. Rejetant la notion d'œuvre d'art comme finalité, il a ainsi toujours mis l'accent sur sa propre dynamique, fondée sur l'échange et le « faire ensemble » dans sa dimension physique autant que spirituelle, à travers la construction de situations éphémères.

Suite à la présentation d'un grand nombre de leurs actions dans l'exposition collective « Le Mont Fuji n'existe pas » au Plateau / Frac Ile de France, Paris en 2012, cette première exposition personnelle du groupe en France à la galerie Salle Principale réunit des actions des années 1969 à 1988, témoignant de préoccupations liées au déplacement et au territoire avec une attention au vivant qui résonnent particulièrement aujourd'hui. Les documents de ces actions réunissant dessins, plans, posters, photographies et vidéos sont présentés dans un environnement poursuivant une installation de 1983 intitulée Kalejdoskop se déployant sur la totalité du sol de la galerie.

Au milieu des années 1960, un peu plus de dix ans après la fin de l'occupation américaine, alors que le traumatisme de la guerre s'efface petit à petit pour faire place à la prospérité économique et au confort moderne démontrés aux yeux du monde entier à l'occasion notamment des Jeux olympiques de Tokyo en 1964 ou de la manifestation internationale *Expo 70* à Osaka, la société japonaise connaît d'importants mouvements de contestation envers les institutions et ce nouveau mode de vie à crédit favorisé par les États-Unis. Nourris par ce vent de révolte sociale mais aussi d'ouverture et d'échange avec les avant-gardes artistiques occidentales, de nombreux artistes s'engagent alors au sein de collectifs généralement éphémères pour mener des actions politiques, radicales, délibérément provocatrices et bien souvent clandestines dans les rues des grandes villes. Pour la majorité de ces collectifs, il s'agit de sortir du musée, de désacraliser son espace tout comme celui de l'œuvre en échappant aux règles de l'institution, en participant à l'émergence d'actions « directes » et politiques ou en propageant la notion de recherche expérimentale à d'autres domaines de la création. Le critique d'art Atsushi Miyakawa se fait le défenseur de cette nouvelle tendance qu'il qualifie de « descente de l'art vers une dimension quotidienne et familière » [2].

C'est dans cette effervescence artistique contestataire que Keiichi Ikemizu et d'autres artistes créent le groupe The Play. Dans une logique d'actions aux résultats imprévisibles, il tente de retrouver les relations fondamentales qui unissent l'homme et la nature en tournant le dos à la civilisation urbaine et à la technologie. Pour les membres du groupe, « The Play sort des institutions de l'art, ce qui signifie aller en dehors, à l'extérieur. C'est important de le faire dans la vie quotidienne, empiriquement et constamment comme le font les fermiers. Les actions de The Play constituent un retour à l'essence même de l'être humain et notre persévérance autour de cela est devenue de l'art. » [3]

Travaillant à une sorte de commune temporaire en mouvement constant inspirée de la contre-culture, les membres du groupe s'intéressent aux processus de construction de « situations entre une personne et une autre, une chose et une autre, une personne et une chose ». Leurs actions passent ainsi de constructions méticuleusement préparées nécessitant une importante implication temporelle et physique — à l'instar de *Canoe* (1974-1975), consistant à construire un canoë de A à Z en suivant des méthodes traditionnelles pour naviguer sur le lac Biwa — à des actions fondées sur le simple déplacement de leurs participants. Il en va ainsi de *Cross Meetin'* (1969) pour laquelle, après avoir déterminé un emplacement sur une carte, les membres du groupe s'y donnent rendez-vous à un jour et un horaire donné, employant pour ce voyage tous les moyens de transport à leur disposition, ou encore de *Wandering in the Wind* (1976) : une marche de cinq jours effectuée contre le vent dans les plaines désertiques de l'île d'Hokkaido au nord du Japon.

Mais s'ils réalisent de nombreuses actions comme des expéditions collectives dont les détours sur le chemin importent davantage que la destination finale, d'autres s'inscrivent dans des sites déterminés et viennent alors en souligner des usages passés. *Torokko* (1974) révèle ainsi la mémoire de la production de canne à sucre, la transformation du paysage liée à cette activité, par le fait de pousser sans finalité des wagons sur l'ancien chemin de fer traversant l'île de Minamidaitojima à Okinawa, construit à cette occasion. Les grands tubes en

carton peints en jaune manipulés par les membres du groupe dans *Yellow Pipe* (1988) accentuent de façon absurde la présence d'une mine abandonnée sur le mont Oe à côté de Kyoto.

Au-delà de sa constance à mener ses actions, la longévité du groupe s'explique par la liberté accordée à chacun de participer ou non à tel ou tel projet et par la volonté de ne pas se réunir autour d'un manifeste, d'une esthétique ou d'un programme. Son organisation, ses raisons, ses idéaux se sont ainsi formés librement et graduellement, au fil de ses différentes activités et des textes qui les accompagnaient. À l'occasion de l'action *White Cross, As a Matter of Sight and Thought* (1970), consistant au déploiement pendant deux jours d'une croix blanche en tissu de cinquante mètres par cinquante mètres sur le mont Rokko, visible depuis trois quartiers de la ville de Kobe, et de la publication de sa documentation, on trouve cependant un texte non signé, en japonais et en anglais [4], intitulé « Comment » : « Notre groupe « THE PLAY » s'est organisé en 1966. Il ne s'agit pas d'un groupe de personnes ayant la même façon de penser ou la même idéologie. Chaque membre a sa propre conception de « l'art » et des « happenings ». Nous débattons et discutons de temps en temps et réalisons un « happening » quand nous arrivons à un point d'intersection de nos pensées. Par conséquent, il s'agit la plupart du temps de trouver chez les membres du groupe des pensées motivées par différents points de vue au moment du « happening ». Nous ne cherchons pas à transmettre une certaine idéologie aux spectateurs. Nous espérons seulement que quelque chose se produise dans leurs consciences en assistant à nos « happenings ». Nous avons jusqu'à présent utilisé des espaces naturels en extérieur comme scènes à la plupart des « happenings » que nous avons réalisés. Il n'y a cependant aucune raison particulière à cela. Nous aimons simplement le temps et l'espace infinis du plein air. « THE PLAY » pratique deux sortes d'activités en parallèle. L'une est de réaliser des « happenings », l'autre est de publier le journal THE PLAY. La raison d'être de cette publication est d'approfondir, d'enrichir et de défendre nos pensées » [5].

Afin de rendre publiques leurs actions et de les diffuser au-delà du cercle (très) réduit de ses spectateurs habituels composé de proches et d'amis, The Play publie en effet des journaux photocopiés où sont reproduites des photographies de leurs actions, généralement accompagnées d'un court texte descriptif et, le cas échéant, de posters, de dessins, de plans et d'articles de presse [6]. Bien qu'ils n'aient jamais refusé l'attention des médias, ils prennent ainsi conscience de l'importance de communiquer eux-mêmes autour de leurs activités, car s'ils « échouent à investir la vie quotidienne des gens par ces moyens de communication, leurs projets ne seront rien d'autre que des expériences personnelles » [7].

Si l'essence même de leur travail se déroule en plein air, le groupe accepte aussi des invitations à participer à des expositions dans des musées, proposant des actions qui en éprouvent alors les limites. Invité en 1973 à la 2ème Biennale de Kyoto, The Play transplante pour la première fois ses aspirations extérieures dans un espace d'exposition, tout en se ménageant une porte de sortie. Ses membres choisissent d'y construire un pont suspendu de trente mètres de long connectant l'entrée à la sortie de la salle qui leur est assignée avant de le déplacer à la fin de l'exposition dans un environnement naturel. Dans un geste caractéristique d'aller-retour entre le musée et l'extérieur, ils lui redonnent ainsi son essence et sa fonctionnalité première, créant pendant une journée un nouveau point de traversée sur la rivière Kizu. En 1982, au Prefectural Museum of Modern Art de Hyogo, ils réalisent *MAP 1/1*, une copie approximative à échelle un sur papier d'une zone d'environ 3000 m2 en attente d'un projet de rénovation urbaine dans les environs d'Osaka. Avec la même volonté de faire rentrer le quotidien, l'extérieur à l'intérieur du musée, dans un déplacement constant, The Play conçoit en 1983 l'exposition *Kalejdoskop* au Namba Media Studio d'Osaka, pour laquelle il réalise un sol avec des rondins de bois, fournissant alors un environnement à la présentation de la documentation de ses actions passées, adapté aujourd'hui à l'architecture de Salle Principale.

Comme l'explique le critique d'art Keiji Nakamura en 1985, dans le journal *Yomiuri Shimbun*, suite à une exposition du groupe intitulée *Traces and the Present of N Floating Entities* à la Galerie 16 de Kyoto: « Dénuées de toute prétention artistique, les activités de The Play reposent sur un travail physique mené à l'extérieur. Pour autant, leurs activités ne sont pas totalement courantes. C'est-à-dire que leurs actions volontaires, sans finalité, défient le sens commun, ce qui précisément fait de leur travail un art. Pourtant, ils n'aspirent pas à « monter » sur la scène de l'art mais ils se situent à une place qui, en soi, constitue une critique de l'art. Ce n'est ni à l'intérieur ni à l'extérieur de l'art. Leur présence étrange à cet endroit est dangereuse et ennuyeuse pour l'art satisfait de son existence » [8]. Pour ces raisons longtemps ignoré y compris dans son propre pays, le travail de The Play commence toutefois à recevoir une certaine attention critique au Japon et à l'international [9], qui s'accompagne par ailleurs d'un intérêt de la part d'une plus jeune génération d'artistes.

Sans faire de distinction entre l'art et la vie, The Play réside dans cet entre-deux soustrait aux systèmes établis de l'art, de sa production à sa consommation. Depuis plus de cinquante ans, il souligne par son engagement une attitude, un esprit dont le jeu, la sincérité et l'humour restent essentiels. Sa persistance dans la durée, qui s'explique en partie par le modèle collectif de son fonctionnement, et l'extraordinaire engagement de ses membres lors de chacun des projets en fait un groupe à part dans l'histoire de l'art japonais, ni complètement intégré, ni complètement à la marge. Cette persistance dans l'action éphémère signée collectivement cristallise aujourd'hui comme hier un refus de céder aux codes du monde de l'art, mais également une relation au travail et à l'art à l'exact opposé d'une recherche d'efficacité, de performance et de réussite.

Yoann Gourmel & Elodie Royer *

Ce texte reprend des extraits du texte « PLAY » publié dans *PLAY (Big Book)*, édité par <o> future <o> avec Yoann Gourmel & Elodie Royer et publié par Bat, avec le soutien du Centre national des arts plastiques (aide à l'édition) et du Frac Île-de-France, Les presses du réel, novembre 2014, www.f-u-t-u-r-e.org

[1] « Comment », non signé, 1970, republié dans *Play* [couverture noire], Osaka, publié à compte d'auteur par The Play, 1981, n.p.

[2] Atsushi Miyakawa cité par Reiko Tomii, « After the Descent to the Everyday: Japanese Collectivism from Hi-Red Center to The Play, 1964-1973 », in Blake Stimson, Gregory Sholette (éds.), *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2007, p. 45-76, p. 47.

[3] Préface non signée, publiée dans *Play* [couverture noire], *Ibid.*, n.p.

[4] On peut d'ailleurs souligner que les titres et les descriptions de toutes les actions, de même que le nom du groupe, ont dès le début été traduits en anglais.

[5] « Comment », non signé, republié dans *Play* [couverture noire], *op. cit.*, n.p.

[6] Ces journaux seront par la suite réunis dans deux ouvrages publiés à compte d'auteur, *Play* [couverture noire] en 1981 et *Play* [couverture bleue] en 1991.

[7] Citation tirée de *Play* [couverture noire], *op. cit.*, n.p.

[8] Keiji Nakamura, *Yomiuri Shimbun*, 29 mars 1985.

[9] Le groupe a notamment bénéficié récemment d'une exposition retrospective, *THE PLAY since 1967: beyond unknown currents* au National Museum of Art d'Osaka (2016) et de la présentation de quelques actions à la 57ème Biennale de Venise, 2017. En France, un ensemble de vidéos avait été présenté en 1986 dans l'exposition *Japon des avant-gardes* au Centre Pompidou. Nous les avons par ailleurs invités à participer aux expositions *Le Sentiment des choses*, au Plateau—Frac Île-de-France, à Paris (2011) et *Le Mont Fuji n'existe pas*, également au Plateau en 2012, pour laquelle, outre la présentation d'une vaste documentation de leurs actions, le groupe a poursuivi sur la Seine l'action *Current of Contemporary Art* de 1969.

Kalejdoskop | solo exhibition | september 16 to november 14, 2020

Staging most of their actions, “without particular reason,” in “natural outdoor spaces,” and admitting they “only like[d] the infinite time and space of open air,” [1] The Play is a fluctuating art collective that is still active today, gathering individuals with various personalities and skills. It was formed in 1967 in the Japanese Kansai region. Beyond its critique of social and artistic institutions—a typical stance in the 1960s Japanese art scene—the group has constantly devised its own methods for collective actions and the ways for transmitting them, its members coming together to create the possibility of an event without any concern for its result. Rejecting the notion of the artwork as an end, The Play has always stressed its own particular dynamics, based on sharing and on “making-together,” in a physical as well as a spiritual sense, through the staging of ephemeral situations.

Following a large presentation of their actions in the collective exhibition « Le Mont Fuji n'existe pas » at Le Plateau / Frac Ile de France, Paris in 2012, this first solo exhibition of the group in France gathers together works from 1969 to 1988. It focuses on the relationships between human beings and their natural or constructed environments through outdoors physical labor, cultivating care for the living, which is still of particular relevance nowadays. Drawings, sketches, posters, photographs and videos, the documents of these actions are presented in a site-specific installation from 1983 entitled *Kalejdoskop*, which spreads out on the entire gallery floor.

In the mid-1960s, slightly more than ten years after the end of the American occupation, the war traumas were starting to wear off as economic prosperity and modern comforts were setting in—a change the whole world witnessed during, for instance, the 1964 Tokyo Olympics or the Osaka Expo 70. Japanese society was then subject to significant protest movements directed against institutions and the new credit-based way of life promoted by the United States. Feeding on this wave of social protest, as well as on ideas of openness and of exchange with Western artistic avant-gardes, many artists got involved with generally ephemeral collectives as a vehicle for political, radical, resolutely provocative and often clandestine actions in the streets of major cities [2]. Most of these collectives aimed at getting out of the museum, at demystifying their space, as well as that of the work, through the bypassing of institutional rules, at taking part in the emergence of “direct,” political actions, at extending the notion of experimental research to other creative fields. An advocate of this new current, art critic Atsushi Miyakawa described it as a “descent to everyday life. [3]”

In this climate of confrontational, artistic ebullience, and following their involvement in several independent exhibitions and curatorial projects, Keiichi Ikemizu and other fellow artists founded The Play. Following a logic in which the projects lead to unforeseeable results, the group attempted to recover fundamental relations uniting mankind and nature by turning away from urban civilisation and technology. As the group stated, “In the feeling of reform or change that controlled the ‘sixties,’ it was ‘THE PLAY’ that went outside of the system and was the synonym to outdoor art. The importance is to continue daily experimentations like an agriculturist. ‘THE PLAY’ action is a return to the eternal human life and it will be called ‘art,’ meaning: cultivating around its existence. [4]” Seeking to create a form of temporary and ever-moving community inspired by counter-culture, the group members were interested in the construction processes of situations “between a person and another person, a thing and another thing, and a person and a thing.” Their projects oscillated between meticulously prepared constructions demanding a considerable temporal and physical involvement, such as *Canoe* (1974 – 1975), which consisted in building a canoe from scratch using traditional method to float on the

Lake Biwa – to actions relying on the mere displacements of its members, like *Cross Meetin'* (1969) for which, using all sorts of available transportation means the members of the group met at a given date on a spot previously marked on a map, or *Wandering in the wind* (1976), a five day walk against the wind in the wild plains of Hokkaido Island in Northern Japan: the shifting directions of the wind defining the aimless direction of the walk.

Setting off for collective excursions on which detours were more important than the final destination, several actions were also conducted on carefully chosen sites to underline their history. *Torokko* (1974), for instance, reveals the memory of the former production of sugarcane in the Minamidaitojima Island in Okinawa and the transformation of its landscape, by pushing trolley cars on the abandoned railroad running around the island; while the large cardboard tubes painted in yellow manipulated by the group's members in *Yellow Pipe* (1988) absurdly highlight the presence of the disused mining site of Komouri on the Mount Oe, in Kyoto.

Besides its determined drive to carry out actions, the group's persistence may be explained by the way each member was free to participate, or not, in the projects, and by their desire not to follow the rules of a particular manifesto, aesthetics, or agenda. Its organisation, its reasons, its ideals thus developed freely and gradually, along with their various accompanying activities and texts. For the action *White Cross, As a Matter of Sight and Thought* (1970), which consisted of deploying, during twenty-four hours, a 50 × 50 m white cross made of cloth over Mt. Rokko, visible from three different Kobe neighborhoods, and publishing its documentation, an unsigned text, written in Japanese and English [5], entitled "Comment," however recalls a manifesto: "Our group "THE PLAY" was organized in 1966. It is not a group of people who have the same way of thinking or ideology. Each member has his or her own thoughts about "art" or "happenings." We have debates and discussions from time to time, and we perform a "happening" when we come across the point of intersection of our thought. Therefore, it is often a case of finding that the members of the group are motivated by the thoughts of different points of view at the time of the "happening." It is not our aim to convey a certain ideology to spectators. We only expect that something will happen in their consciousness by learning about our "happenings." We have used natural outdoor spaces as the stages for most of the "happenings" we have performed so far. There is no special reason for this, however. We only like the infinite time and space of open air. "THE PLAY" practises two kinds of activities in parallel: One is to perform "happenings," and the other is to publish the organ paper THE PLAY.

The purpose of publishing THE PLAY is to deepen and enrich our thoughts and advocate these. [6] » In order to make their actions public and to circulate them beyond their (small) circle of regular followers, made up of relatives and friends, The Play published photocopied newspapers that included photographic reproductions of their actions, usually accompanied by a brief, concise statement, posters, plans and articles [7]. Even though they never shied away from media coverage, they were aware of the importance of communicating about their activities, for if they "fail to enter people's everyday life through these means of communication, their project will never be anything other than personal experiences. [8]"

For all that, the group also accepted invitations for museum exhibitions, and proposed actions aiming at testing the limits of such spaces. When they were invited to the 2nd Kyoto Biennial in 1973, The Play transplanted for the first time its outside-looking aspirations into an exhibition space, while still taking care to keep a way out at hand. The members chose to build a 30 m high hanging bridge connecting the entrance to the exit door of the room they were assigned, then moved it outside into a natural environment once the exhibition was over. With this typical, oscillating gesture between the museum and the outside, they returned its main essence and main functionality by creating a new crossing path over the Kizu river for a single day. In 1982, at the Prefectural Museum of Modern Art in Kobe, they conceived *MAP 1/1*, a real-scale, 3.000 square-metre map

surrounding a temple on the outskirts of Osaka. Following the same desire to bring everyday life and exteriority inside the museum through a process of constant displacement, The Play organised *Kalejdoskop*, an exhibition taking place in 1983 at Namba Media Studio in Osaka, for which they created a floor with wooden logs, providing an environment for the documentary presentation of the group's former actions, currently adapted to the Salle Principale gallery space.

As art critic Keiji Nakamura explained in 1985 in the newspaper *Yomiuri Shimbun* after an exhibition of the group called *Traces and the Present of N Floating Entities*, at Gallery 16 in Kyoto: "Devoid of any artistic pretence, their activities were predicated upon physical labor outdoors. However, their activities are not completely mundane. That is to say, their voluntary and unrewarded act defies our common sense, yet this precisely and barely makes their labor art. Still, they never aspire to "climb up" onto the stage of art, but stay in a place where staying there itself constitutes a critique of art. It's neither inside nor outside art. Their presence in a strange/delicate nook is dangerous and annoying to art that is content with its existence ». [9]

Refusing to distinguish art from life, The Play dwells in an in-between space, removed from the established structures of art, from its production to its consumption. For these reasons long ignored even in its own country, The Play is now raising a certain critical interest in Japan and abroad [10]. Through its involvement, the group underlines, for more than 50 years an attitude and an outlook focused on playing, sincerity and humor, notions that remain crucial today. Its persistence and longevity, which may be partly explained by the collective organisational model, as well as the outstanding motivation of its members for each project, have set The Play apart from other groups in Japanese art history, never completely integrated, yet never completely at the margins. Their persistence in collective and ephemeral actions still crystallizes a refusal to abide by the codes of the (art) world, situated at the exact opposite of a search for efficiency, performance or success.

Yoann Gourmel & Elodie Royer *

This text contains modified excerpts of the text "PLAY" originally published in *PLAY (Big Book)*, edited by <o> future <o> with Yoann Gourmel & Élodie Royer and published by Bat, with the support of the Centre national des arts plastiques (aide à l'édition) and Frac Île-de-France, Les presses du réel, November 2014, www.f-u-t-u-r-e.org

[1] "Comment", unsigned, reprinted in *Play* [black cover], trans. Reiko Tomii (Osaka: self-published by The Play, 1981), n.p.

[2] It would be too lengthy to detail the agendas and actions of the groups and collectives that helped redefine production and exhibition processes of art during this period. For a deeper study of art during that period, see art historian Reiko Tomii, more specifically "After the 'Descent to the Everyday': Japanese Collectivism from Hi-Red Center to The Play, 1964-1973," in Blake Stimson, Gregory Sholette (eds), *Collectivism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007), 45-76.

[3] Atsushi Miyakawa, quoted by Reiko Tomii, in "After the 'Descent to the Everyday'", 47.

[4] Unsigned preface, printed in *Play* [black cover], n.p.

[5] It should be noted that all the actions' titles and descriptions, as well as the name of the group, were translated into English from the onset.

[6] "Comment," unsigned, reprinted in *Play* [black cover], n.p

[7] Later collected by the group in two self-published books, both with a print run of 500 copies (*Play* [Black cover] in 1981 and *Play* [Blue cover] in 1991).

[8] Quotation from *Play* [black cover], n.p

[9] Keiji Nakamura, *Yomiuri Shimbun*, March 29, 1985

[10] The group recently had a retrospective exhibition, *THE PLAY since 1967: beyond unknown currents* at the National Museum of Art in Osaka (2016) and was included in the 57th Venice Biennale (2017). In France, a set of videos documenting their actions was presented in 1986 for the exhibition *Japon des avant-gardes* held at the Centre Pompidou. More recently, we invited The Play to take part in *Le Sentiment des choses* at Le Plateau—FRAC Île-de-France, in Paris (2011), and *Le Mont Fuji n'existe pas*, also at Le Plateau (2012), for which, besides presenting a vast array of documents related to their past actions, the group continued the action *Current of Contemporary Art* on the Seine.

* **Yoann Gourmel & Élodie Royer**

Yoann Gourmel est curator au Palais de Tokyo où il a récemment organisé l'exposition *Le milieu est bleu* d'Ulla von Brandenburg, présentée jusqu'au 3 janvier 2021.

Yoann Gourmel is a curator at Palais de Tokyo where he has recently curated Ulla von Brandenburg's exhibition *Le milieu est bleu*, presented until January 3rd, 2021.

Élodie Royer est commissaire d'exposition indépendante. Elle travaille actuellement sur une collaboration curatoriale entre KADIST et le MOT Musée d'art contemporain de Tokyo, initiée en 2016 avec Che Kyongfa, curatrice basée à Tokyo. Elles viennent de concevoir l'exposition collective *Things Entangling* présentée au MOT jusqu'au 27 septembre 2020.

Élodie Royer is an independent curator. She currently works on a long-term curatorial collaboration between KADIST and the MOT Museum of contemporary art in Tokyo initiated in 2016 with Tokyo-based curator Che Kyongfa. They have recently curated the collective exhibition *Things Entangling* presented at MOT until September 27th, 2020.

Ensemble, Yoann Gourmel et Élodie Royer ont collaboré avec de nombreuses structures d'art contemporain en France (DOC !, Le Plateau-FRAC Île-de-France, CEAAC) et à l'étranger (Mercer Union, Tate Modern, GAMEC). En 2011, ils ont été pensionnaires de la Villa Kujoyama, Kyoto où ils ont mené des recherches sur différentes pratiques artistiques performatives et conceptuelles japonaises des années 1960 à nos jours. Depuis, ils travaillent régulièrement avec le groupe The Play. Cette collaboration a notamment donné lieu à des expositions au Plateau-FRAC Île-de-France, en 2011 et 2012, et à la publication d'un ouvrage rétrospectif sur les activités du groupe publié en 2014 par <o> future <o> et BAT.

Together, Yoann Gourmel and Elodie Royer have collaborated with different contemporary art organizations in France (DOC !, Le Plateau-FRAC Île-de-France, CEAAC) and abroad (Mercer Union, Tate Modern, GAMEC). In 2011, they were laureates of the Villa Kujoyama residency program in Kyoto for a research on Japanese post-war conceptual and performance art. Since then, they have been regularly working with the group The Play. This on-going dialogue has led to different exhibitions at the Plateau-FRAC Île-de-France, in 2011 and 2012, as well as the retrospective publication on the group's activities in 2014, published by <o> future <o> and BAT.



vue exposition The Play, Kalejdoskop | Salle Principale | du 16 septembre au 14 novembre 2020



vue exposition The Play, Kalejdoskop | Salle Principale | du 16 septembre au 14 novembre 2020



vue exposition The Play, Kalejdoskop | Salle Principale | du 16 septembre au 14 novembre 2020



vue exposition The Play, Kalejdoskop | Salle Principale | du 16 septembre au 14 novembre 2020

Yellow Pipe, Ancienne mine de Komori, Mont Oe, Kyoto, 3 septembre | 1988 | vidéo



vue exposition The Play, Kalejdoskop | Salle Principale | du 16 septembre au 14 novembre 2020

salle principale
28 rue de Thionville
75019 Paris
+ 33 09 72 30 98 70
gallery@salleprincipale.com

mercredi à vendredi | 14h - 19h
samedi | 11h - 19h
et sur rendez-vous

www.salleprincipale.com