

esse

arts + opinions

73

INTERCOURSE:
ART AS
COMMERCE:

L'ART
COMME
TRANSACTION



VANESSA
MORISSET

PARTICIPATION
À VENDRE!

PARTICIPATION
FOR SALE!



2



1

↑

↓



1 Goldin+Senneby, lecture publique de l public reading of *Looking for Headless* par l by K.D., Royal Art Academy Library, Stockholm, 2007. photo : Emma Kihl

2 Goldin+Senneby, *Headless*, The Power Plant, Toronto, 2008-2009. photo : Rafael Goldchain

3 Goldin+Senneby, *Headless*, *From the Public Record*, Index, Stockholm, 2009. photo : permission des artistes | courtesy of the artists



3

South Kensington, Christie's, vente n° 5537, lot 36, le 25 mars 2010. Une œuvre est à vendre. Elle est estimée entre 5 000 et 7 000 £. Elle partira à 5 625 £. Ce n'est pas très cher pour une œuvre d'art, mais très correct pour une œuvre conceptuelle qui, de plus, n'est pas très ancienne. À vrai dire, elle n'existe même pas encore tout à fait. Son processus de création vient tout juste d'être amorcé.

Fiction on Auction est une œuvre de Goldin+Senneby¹, deux artistes suédois qui collaborent depuis 2004. Elle consiste en la vente à un futur acquéreur d'un rôle dans un roman en cours d'écriture (en collaboration avec un écrivain mystérieusement nommé K.D.). Intitulé *Looking for Headless*², ce roman entremêle des faits et des personnes réels – dont les artistes eux-mêmes – avec des éléments de fiction. Ce que le collectionneur de *Fiction on Auction* achète est la promesse d'une aventure par procuration.

Mais l'absence de matérialité n'est pas ce qui fait l'originalité de l'œuvre. Depuis Yves Klein et ses « ventes de zones de sensibilité », au début des années 1960, beaucoup d'immatériel a été vendu. Ici, le projet se distingue plutôt par l'organisation d'une vente aux enchères, en premier marché, par les artistes eux-mêmes. En choisissant ce mode de transaction, Goldin+Senneby font allusion au rapport entre l'art et l'argent tel qu'il s'est noué à partir de la fin des années 1990. Ils rappellent à notre mémoire les records de prix atteints par les œuvres de Damien Hirst, la mainmise des milliardaires-collectionneurs sur les maisons de vente (notamment, l'achat de Christie's par François Pinault, en 1998), le soupçon de ventes fictives pour faire monter les prix...

Goldin+Senneby s'intéressent en effet au monde de l'argent et à son évolution récente. *Looking for Headless* se réfère aux théories de Georges Bataille ; pronées dans la revue *Acéphale* et développées dans *La Part maudite* (1949), sur la possibilité d'une société postmonétaire. Il fait allusion au phénomène de l'eurodollar survenu dans les années 1950. Des pays du bloc soviétique détenteurs de dollars avaient alors retiré leur argent des

South Kensington, Christie's, Sale No. 5537, lot 36, March 25, 2010. A work is for sale. Estimated at between £5,000 and £7,000, it sells for £5,625. Not very expensive for a work of art, but about right for a conceptual work which, moreover, is not all that old. In truth, it still does not quite exist. The process of its creation has just begun.

Fiction on Auction is a work by Goldin+Senneby,¹ two Swedish artists who have been collaborating since 2004. It consists of the sale, to some future owner, of a character-role in a novel-in-progress (written in collaboration with a writer mysteriously named K.D.). Entitled *Looking for Headless*,² this novel blends real facts and people—including the artists themselves—with fictional elements. What the collector of *Fiction on Auction* purchases is the promise of adventure by proxy.

But the absence of materiality is not what makes the work original. A lot of immateriality has been sold since Yves Klein and his sales of "Zones of immaterial pictorial sensibility" at the beginning of the 1960s. Here, the project distinguishes itself more by the artists themselves organizing its first sale at auction. In choosing this kind of transaction, Goldin+Senneby allude to the relationship between art and money as it has evolved since the end of the 1990s. It calls to mind the record prices attained for Damien Hirst's work, the takeover of auction houses by billionaire collectors (notably the purchase of Christie's by François Pinault in 1998), and suspicions over fictional sales being used to drive up prices...

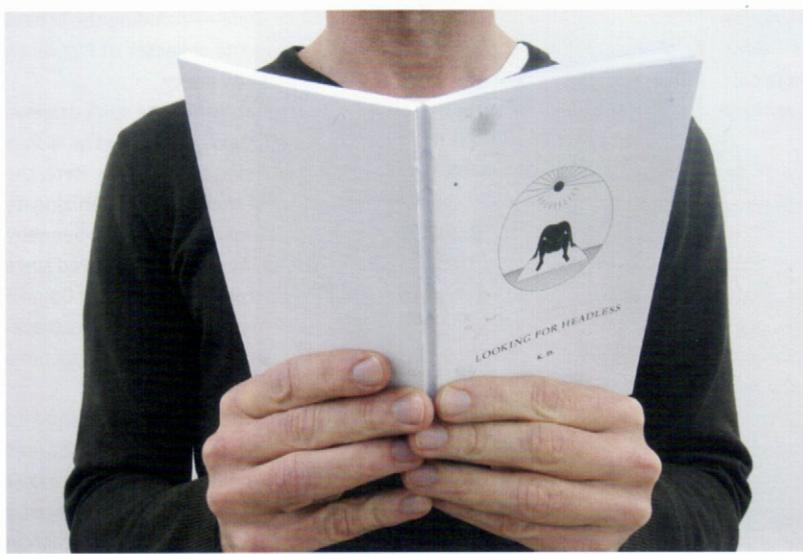
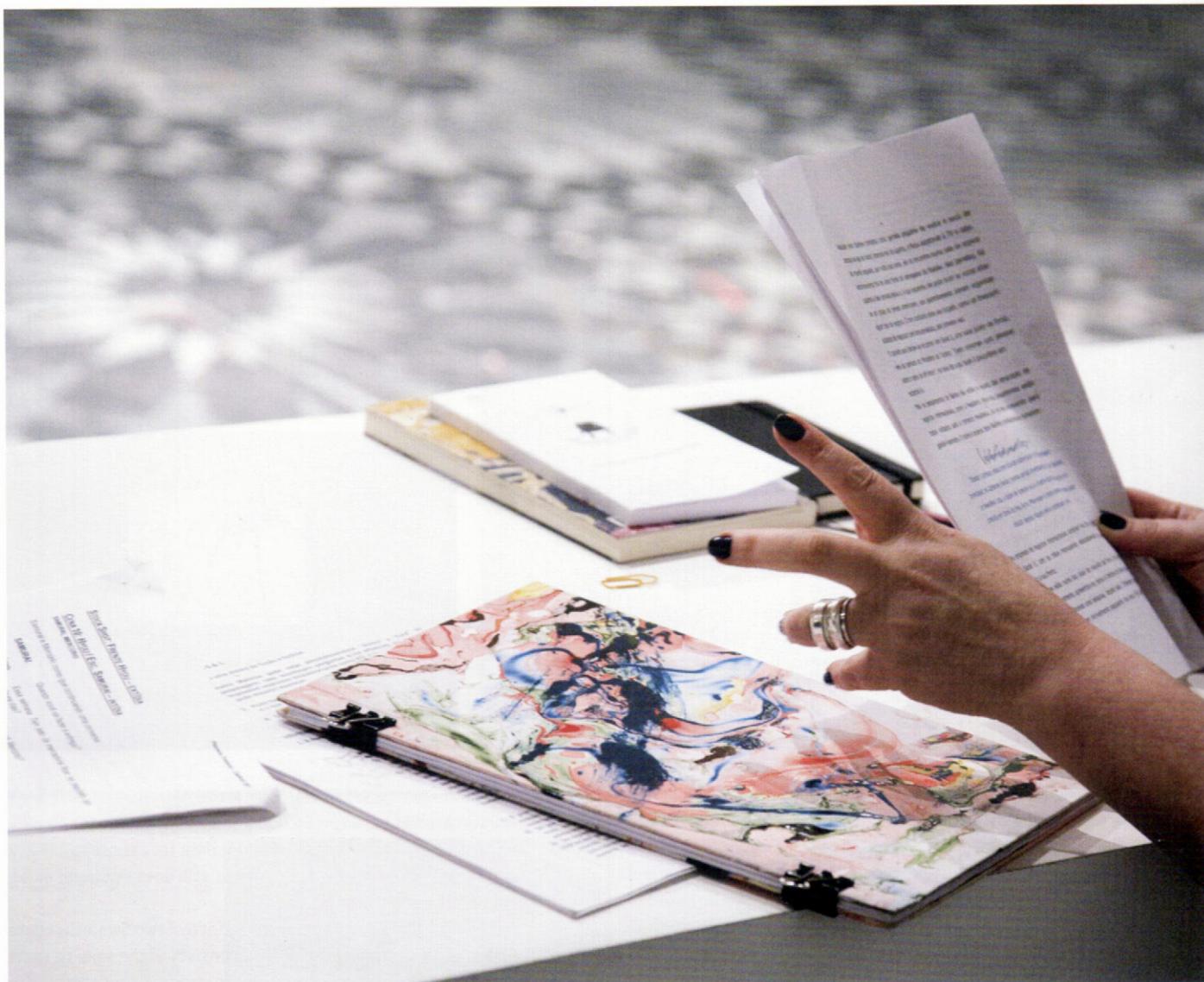
Goldin+Senneby are in fact interested in the world of money and its recent evolution. *Looking for Headless* refers to the theories of Georges Bataille, advocated in the magazine *Acéphale* and developed in *La Part maudite* (1949) (translated into English as *The Accursed Share*), concerning the possibility of a post-monetary society. It alludes to the phenomenon of the Eurodollar as it arose in the 1950s, when Soviet Bloc countries withdrew their dollar holdings from American banks and placed them, for the most part, in Eastern Europe. For the U.S. and its allies, these deposits constituted a quite singular reserve of dollars. By appearing in their accounts

1. www.goldinsenneby.com

2. Ce titre rend hommage à Georges Bataille et à sa revue *Acéphale* créée dans les années 1930 (voir plus bas).

1. www.goldinsenneby.com

2. The title is in homage to Georges Bataille and his 1930s magazine *Acéphale* (see below).



Goldin+Senneby, discussion avec K.D., l'auteur de *I talk with K.D.*, author of *Looking for Headless*, 28th Biennale de São Paulo, 2008.
photo : Autumn Sonnichsen

Goldin+Senneby, *Looking for Headless*, chapitres 1-4, 2008.
photo : Goldin+Senneby

banques américaines pour le placer principalement en Europe de l'Est. Ces placements constituaient une réserve de dollars bien singulière pour les États-Unis et leurs alliés. En apparaissant dans leur comptabilité sans toutefois être accessibles, ils devenaient une sorte d'argent fantôme. Dans leur roman, Goldin+Senneby font un parallèle entre l'eurodollar et les sociétés offshore : « La monnaie offshore, ce n'est pas de la monnaie offshore, mais de la xénomonnaie. L'eurodollar, c'est de la xénomonnaie, de la monnaie à l'extérieur. Elle n'est nulle part, c'est une fiction légale. L'idée d'une économie réelle à laquelle appartient l'économie offshore est une fiction : l'économie est une fiction³ ». *Looking for Headless* met en lumière ce caractère fictionnel de l'économie en racontant comment Goldin+Senneby sont impliqués dans une fausse enquête sur une société offshore, Headless Ltd, domiciliée aux Bahamas. Ce faisant, ils immergent la figure de l'artiste dans le monde de l'argent, tandis que celui-ci devient irréel. La vente aux enchères d'une place dans le roman est donc l'acmé de cette initiative.

Presque de tout temps, l'art a été lié à l'argent, par le biais du mécénat et des commandes. Dans cette perspective, Goldin+Senneby se situeraient dans la longue lignée des artistes protégés par de riches amateurs d'art et seraient l'incarnation contemporaine du fonctionnement économique d'un monde où désormais, même les capitalistes raffolent de l'art conceptuel.

Mais ce serait oublier que leur travail réagit à un contexte plus immédiat, celui du bilan de l'esthétique relationnelle, qui avait recours à la participation pour déjouer les rapports habituels entre l'art et l'argent. Selon Nicolas Bourriaud, les artistes de l'esthétique relationnelle ont en effet su faire comprendre que le commerce de l'art ne considère qu'un aspect de l'œuvre qui, de surcroît, ne lui est pas propre. Dans le monde de l'économie pure, l'œuvre devient le comble de la marchandise⁴, estimée en fonction de sa seule valeur d'échange. Mais, lorsque l'on envisage l'œuvre de ce point de vue, on écarte précisément son caractère artistique : « Mais de quoi parle-t-on exactement ? De l'objet d'art, pas de sa pratique ; de l'œuvre telle qu'elle se voit prise en charge par l'économie générale, et non pas de son économie propre⁵ ». Bourriaud distingue l'économie générale et l'économie propre de l'œuvre, car c'est presque malgré elle que l'œuvre est prise dans l'économie générale. C'est d'abord le galeriste, en premier marché, qui fixe le prix. Puis, en second marché, une vente aux enchères peut être tenue entre collectionneurs. Or, l'art que défend Bourriaud entend dénoncer cette confusion en évitant toute réification du processus artistique et en revenant à une forme d'échange primitive fondée sur la sociabilité. Car « l'art représente une activité de troc que ne peut venir réguler aucune monnaie, aucune "substance commune" : il est le partage du sens à l'état sauvage – un échange dont la forme est déterminée par celle de l'objet lui-même, avant de l'être par des déterminations qui lui sont extérieures⁶ ».

Or, avec *Fiction on Auction*, non seulement les artistes vendent quelque chose, mais ils organisent eux-mêmes une vente aux enchères. Ce mode de transaction est même constitutif de l'œuvre, comme l'indique son titre. Contrairement, donc, aux œuvres défendues par Bourriaud, celle-ci n'aurait pas d'économie propre qui se distinguerait de l'économie générale. Elle s'apparenterait à l'esthétique relationnelle dans le sens où son contenu consiste à créer des liens entre des personnes, mais s'en éloignerait en s'inscrivant au cœur du marché de l'art.

3. *Looking for Headless*, p. 59 de la version PDF 2007-2008, accessible à l'adresse suivante : www.alphagalileo.org/ViewItem.aspx?ItemId=85388&CultureCode=en.

4. Même si Bourriaud ne le cite pas, on peut penser ici au diamant d'Adam Smith dans *Recherches sur la nature et les causes de la richesse des nations* (1776), chapitre IV, « De l'origine et de l'usage de la monnaie » : « Il n'y a rien de plus utile que l'eau, mais elle ne peut presque rien acheter ; à peine y a-t-il moyen de rien avoir en échange. Un diamant, au contraire, n'a presque aucune valeur quant à l'usage, mais on trouvera fréquemment à l'échanger contre une très grande quantité d'autres marchandises. »

5. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les presses du réel, 2001, p. 44.

6. Ibid.

without being accessible, the deposits became a kind of ghost money. In their novel, Goldin+Senneby make a parallel between the Eurodollar and offshore companies: "Offshore money — it's not offshore money but xeno-money. The eurodollar is xeno-money, money outside. It's not anywhere, it's a legal fiction. The idea that there's a real economy of which offshore belongs is a fiction: economy is a fiction."³ *Looking for Headless* highlights this fictional aspect of the economy by recounting how Goldin+Senneby are implicated in a false investigation of an offshore company, Headless Ltd., based in the Bahamas. In doing so, they immerse the figure of the artist in the world of money, as it becomes unreal. Selling a role in the novel at an auction is therefore the height of this enterprise.

Art has nearly always been tied to money through a patron and commissions. From this perspective, Goldin+Senneby situate themselves in a long line of artists protected by rich art-lovers, and could be considered a contemporary incarnation of the economic workings of a world in which, henceforth, even capitalists are wild about conceptual art.

Yet this would be forgetting that their work reacts to a more immediate context: that of the appraisal of relational aesthetics, which utilized participation in order to elude the customary relationships between money and art. According to Nicolas Bourriaud, artists under the rubric of relational aesthetics indeed managed to clarify that the art trade considers only one aspect of a work, which, increasingly, is not separate from it. In a world of pure economics, a work of art becomes the highest form of merchandise,⁴ measured only in terms of its exchange value. Yet, when one envisages art in this way, one dismisses its precise nature as art: "But what exactly are we talking about? About the art object, not about artistic practice, about the work as it is assumed by the general economy, and not its own economy."⁵ Bourriaud distinguishes the general economy from the specific economy of the work, since it is almost in spite of itself that the work is part of the general economy. It is the dealer who primarily determines its price, or a sale by auction can be arranged among collectors. And yet the art championed by Bourriaud tries to denounce this confusion by avoiding any reification of the artistic process and by returning to a primitive form of exchange rooted in sociability. As "Art represents a barter activity that can be regulated by any currency or any 'common substance,' it is the division of meaning the wild state—an exchange whose form is defined by that of the object itself, before being so defined by definitions foreign to it."⁶

In the case of *Fiction on Auction*, not only are the artists selling something, but they themselves are also organizing the auction. This kind of transaction is even constitutive of the work, as its title suggests. Contrary to the works championed by Bourriaud, this has no specific economy to distinguish it from the general economy. It allies itself with relational aesthetics in the sense that its content consists of creating ties between people, but distances itself by acting within the very heart of the art market.

Does this mean that Goldin+Senneby belong to a generation of artists that shamelessly participate in the art world and accept it as is? Or is *Fiction on Auction* more ambiguous than it seems? What position is expressed by this work in regard to the contemporary art business?

If one were inclined to cynicism, one might consider that Bourriaud proposed a utopian kind of art, one with a social and humanitarian

3. Goldin+Senneby, *Looking for Headless*, (Goldin+Senneby 2007-2008), 59-60, PDF accessed June 23, 2011, www.alphagalileo.org/ViewItem.aspx?ItemId=85388&CultureCode=en.

4. Even if Bourriaud does not cite it, one might think here of Adam Smith's diamond in "On the Origin and Use of Money" in *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776), Book 1, Chapter 4: "Nothing is more useful than water: but it will purchase scarce anything; scarce anything can be had in exchange for it. A diamond, on the contrary, has scarce any value in use; but a very great quantity of other goods may frequently be had in exchange for it."

5. Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods with the participation of Mathieu Copeland (Dijon: Les Presses du réel, 2002), 42.

6. Ibid.

Est-ce à dire que Goldin+Senneby appartiennent à une génération d'artistes qui accepte le monde de l'art tel qu'il est et y prend part sans vergogne? Ou alors *Fiction on Auction* est-elle plus ambiguë qu'il n'y paraît? Quelle est la position exprimée par cette œuvre par rapport au commerce de l'art contemporain?

Pour abonder dans le sens du cynisme, on peut rappeler que Bourriaud présentait un art utopiste à vocation sociale et humanitaire – les soupes distribuées par Rirkrit Tiravanija, les hamacs installés par Orozco – qui, depuis, a été récupéré par le marché. L'esthétique relationnelle ne lui a pas plus résisté que les autres formes d'art apparemment moins contestataires. Les œuvres de Tiravanija sont vendues sous forme d'installations ou de vidéos, celles de Gonzalez-Torres atteignent des prix très élevés chez Christie's...

Certains auteurs vont plus loin dans leur critique en dénonçant comme un leurre l'utopisme des artistes de l'esthétique relationnelle. Par exemple, pour Claire Bishop, Rirkrit Tiravanija est «l'une des figures les plus établies, les plus influentes et les plus omniprésentes dans le circuit de l'art international» et son œuvre, en transposant naïvement des problématiques des années 1970 dans l'économie mondialisée d'aujourd'hui, cautionne le modèle économique dominant plutôt qu'il ne le récuse⁷.

Alors, dans ces conditions, pourquoi les artistes ne choisiraient-ils pas la fuite en avant et ne livreraient-ils pas eux-mêmes leurs œuvres aux enchères, chez Christie's ou ailleurs, puisque c'est ce qu'ils peuvent espérer de mieux pour elles?

Récemment, deux artistes français, Olive Martin et Patrick Bernier, ont organisé successivement à San Francisco et à Paris une performance dans laquelle la création d'une œuvre dépendait d'une vente aux enchères. Animée par un commissaire-priseur américain professionnel, elle invitait le public à enchérir pour faire parcourir à l'œuvre une distance virtuelle depuis San Francisco jusqu'à Paris pour la première performance, et inversement pour la deuxième, en passant par les adresses IP d'une série d'ordinateurs situés entre les deux villes. *Traceroute chant* était réussie et donnait lieu à la réalisation de la vidéo de la performance à condition que, grâce aux enchères, le cheminement virtuel atteigne son but⁸. Pour cette œuvre, comme pour *Fiction on Auction*, la vente aux enchères est déterminante, car l'achat permet de prendre part à la création. Dans *Traceroute chant*, chaque personne qui enchérît est acteur de la performance et accroît les chances de sa réussite. De même, dans *Fiction on Auction*, la personnalité de l'acquéreur infléchit les dernières pages du roman. Si, dans les années 1960, la participation du public relevait d'une volonté d'abolir les frontières entre artiste et non-artiste, entre l'art et la vie, aujourd'hui, la participation devient l'apanage des mécènes qui rêvent d'être au plus près des artistes.

Pourtant, ces œuvres ne ressemblent pas tout à fait à celles qui plaisent aux grands collectionneurs. Dans *Traceroute chant*, les enchères sont suffisamment basses (prix de départ de 20 \$, enchère par tranche de 5 \$, chaque participant remportant l'œuvre au prix qu'il a proposé) pour permettre à tout un chacun de participer, tandis que le prix final est calculé pour couvrir le coût de la production. Cette pièce renouvelle l'utopie participative des années 1970 où le public apporte une contribution selon ses moyens. Elle peut aussi être située dans la lignée des Readymade appartenant à tout le monde® (1987-1993) de Philippe Thomas, une agence qui parasitait le marché de l'art en livrant des œuvres clé en main à des inconnus qui en devenaient les auteurs.

Quant à *Fiction on Auction*, elle manifeste une grande ironie. Tout d'abord par la page du catalogue de Christie's qui annonce la vente et fait office d'œuvre en attendant l'écriture des pages du roman : la publicité se substitue à l'ouvrage, tandis que l'acquéreur se laisse sciemment manipuler. Puis, les auteurs réalisent une vidéo promotionnelle qui, bien que réellement présentée sur le site de Christie's, ne peut qu'être fausse. On peut en juger par la surabondance de superlatifs et l'insistance avec laquelle l'œuvre est présentée comme une «fantastique occasion» de prouver que l'on est un véritable amateur d'art⁹. Mais cette «campagne promotionnelle» est en réalité un piège pour les grands collectionneurs,

vocation — the soup distributed by Rirkrit Tiravanija, the hammocks installed by Orozco — that has since been taken up again by the market. Relational aesthetics could resist this no more than other seemingly less subversive forms of art. Tiravanija's works are sold as installations or videos, and those of Gonzalez-Torres attain very high prices at Christie's...

Certain authors go further in their criticism, denouncing as a snare the utopianism of artists associated with relational aesthetics. For Claire Bishop, for example, Rirkrit Tiravanija is “one of the most established, influential, and omnipresent figures on the international art circuit” and his work, in naively transposing the problematics of the 1970s to today’s globalized economy, supports the dominant economic model rather than challenging it.⁷

Accordingly, in these conditions, why wouldn't artists choose to forge ahead and bring their works to auction themselves — at Christie's or elsewhere — since this is their best hope?

Recently, two French artists — Olive Martin and Patrick Bernier — organized, in San Francisco and Paris successively, a performance in which the creation of a work depended on an auction. Led by a professional American auctioneer, the public was invited to bid in order to help move the work the virtual distance from San Francisco to Paris in the first performance, and the reverse in the second, by passing through the IP addresses of a series of computers situated between the two cities. *Traceroute chant* was successful and gave rise to a video edition of the performance predicated on the virtual routing reaching its goal via the bids.⁸ For this work, as with *Fiction on Auction*, the auction was a determining factor: the purchase allowed the public to participate in the creation. In *Traceroute chant*, each bidder was an actor in the performance and increased its chances of success. Similarly, in *Fiction on Auction*, the personality of the buyer would shape the last pages of the novel. If in the 1960s audience participation revealed a desire to abolish the division between artists and non-artists, between life and art, today such participation has become the prerogative of patrons who dream of being as close as possible to artists.

Nonetheless, these works do not quite seem the kind to delight major collectors. The bids in *Traceroute chant* were sufficiently low to allow anyone to take part (opening at \$20, bidding in increments of \$5, each participant was able to purchase the work for the price he or she offered), while the final price was calculated to cover the costs of production. This piece revives the participatory utopia of the 1970s in which participants made contributions according to their means. It can also be read as part of the tradition of the Readymade appartenant à tout le monde® (1987-1993) by Philippe Thomas, an agency that interferes with the art market by delivering readymade works to strangers who become their authors.

As for *Fiction on Auction*, it manifests great irony; first and foremost by the page announcing the sale in Christie's catalogue, which represented the work while the pages of the novel were still to be written: publicity took the place of the work, while the buyer knowingly let himself be manipulated. In addition, the authors created a promotional video, which, despite being presented on Christie's site, could only have been fake. This was clear in the overabundance of superlatives and the insistence with which the work was presented as a “fantastic opportunity” to prove oneself as a true art lover.⁹ But this “promotional campaign” was — in reality — a trap for major collectors, particularly for those coming from multinationals. *Fiction on Auction* suggests a means for art to maintain its critical independence from the economy, responding in some way to the question raised by Jean-Pierre Cometti in 2002 in an article entitled “A Run for the Money: Comments on Art, Exchange and Value,” in which he sought to know “whether art is so economically and culturally loaded — in this respect economic and cultural stakes are on a par — that art has no critical function left to exert.”¹⁰ For Cometti, economic investments in art, patronage, even the “culture of enterprise” favours a return to hedonistic aesthetics, through, for example, the theme of beauty. From this point of view, the chance for a storybook adventure by proxy offered by *Fiction on Auction* would place the work in the hedonistic camp and would accommodate itself fairly well to the culture of enterprise. But the content developed



Patrick Bernier & Olive Martin,
Traceroute chant, Fondation Kadist, Paris, 2010.
photo : C. Perrin

en particulier pour ceux qui viennent des multinationales. Car *Fiction on Auction* laisse entrevoir un moyen pour l'art de conserver son indépendance critique à l'égard de l'économie. Elle répond d'une certaine manière à la question que soulevait Jean-Pierre Cometti en 2002 dans un article intitulé « La Monnaie de la pièce. Remarques sur l'art, l'échange et la valeur », à savoir si « la façon dont l'art est aujourd'hui économiquement et culturellement investi laisse des chances à une fonction critique de l'art¹⁰ ». Car les investissements économiques dans l'art, le mécénat, voire « la culture d'entreprise » favorisent selon lui le retour d'une esthétique hédoniste, par exemple à travers le thème de la beauté. De ce point de vue, la chance d'une aventure romanesque par procuration qu'offre *Fiction on Auction* placerait l'œuvre du côté de l'hédonisme et s'accorderait assez bien avec la culture d'entreprise. Mais le contenu développé par Goldin+Senneby – sur l'évasion fiscale, les sociétés offshore, l'argent comme fiction – ne constitue pas un contexte favorable à tous les milliardaires ! On imagine en effet mal certains dirigeants d'entreprise vouloir apparaître dans une enquête, même fictionnelle, qui mêle crime et scandale financier. C'est finalement là que réside l'ironie de l'œuvre : même si la vidéo promotionnelle se termine par un claquement de doigts et un enthousiaste « you can get it, just like that ! », peu de grands collectionneurs peuvent se l'offrir.

L'auteure remercie vivement les artistes Goldin+Senneby ainsi que Léna Monnier, curatrice à la Fondation Kadist, Paris, pour leur très aimable collaboration.

7. Claire Bishop, « Antagonism and Relational Aesthetics », *October*, n° 110 (automne 2004), p.58.

8. Cela a été le cas pour la première performance à San Francisco le 13 mai 2010, mais pas pour celle qui a eu lieu à Paris le 16 mars 2010. Pour plus de précisions, voir le site de la fondation Kadist : www.kadist.org.

9. www.christies.com/features/2010-march-goldin-senneby-fiction-on-auction-478-3.aspx.

10. Article publié dans *Parachute*, n° 106 (avril-mai-juin 2002), p. 71-85.

Vanessa Morisset, historienne de l'art, critique d'art et enseignante de culture générale, vit et travaille à Paris. Elle a publié récemment « Le Jour de la marmotte. Jonathan Monk et les bizarries de l'espace-temps », dans la revue 20/27, n° 5. Elle collabore en tant qu'auteure de documents pédagogiques au Centre Pompidou et prépare un doctorat sur la rencontre du cinéma et de la peinture dans l'œuvre de Mimmo Rotella.

by Goldin+Senneby on fiscal evasion, offshore companies, and money as fiction does not constitute a favourable context for billionaires! One has difficulty imagining, in fact, why some business managers would want to appear in an, even fictional, investigation that involves crime and financial scandal. This, finally, is where the work's irony resides: even if the promotional video ends with a snapping of fingers and an enthusiastic "you can get it, just like that!" few major collectors could afford to.

The author would like to offer her sincere thanks to the artists Goldin+Senneby and Léna Monnier, curator at the Kadist Foundation, Paris, for their generous collaboration.

[Translated from the French by Peter Dubé]

7. Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics," *October* 110 (Fall 2004): 58.

8. This was the case with the first performance in San Francisco, May 13, 2010, but not with the one that took place in Paris on March 16, 2010. For more details, see the Kadist Foundation website: www.kadist.org.

9. www.christies.com/features/2010-march-goldin-senneby-fiction-on-auction-478-3.aspx

10. Article published in *Parachute* 106 (April-May-June 2002): 71-85.

Vanessa Morisset is an art historian, art critic and general culture instructor, who lives and works in Paris. She has recently published "Le Jour de la marmotte. Jonathan Monk et les bizarries de l'espace-temps" in the magazine 20/27, Number 5. She has authored pedagogical documents for the Pompidou Centre and is currently working on a doctorate focusing on the encounter between cinema and painting in the work of Mimmo Rotella.