



Marc Kokopeli, *Of Seven, Fitter Happier, and Brigid's Girdle*, 2022, cotton, steel hardware, H 23 cm, ø 55 cm, C-prints on card, leatherbound album, 35.5 × 35.5 × 10 cm, polyethylene pedestal, 134 × 72 × 42 cm, audio on headphones, 53:31 min loop

a photo of a baby riding a motorcycle diaper cake in new york city

Annie Ochmanek

Marc Kokopeli, "Meeting people is easy"
Édouard Montassut, Paris
October 20–December 17, 2022

At the Bonner Kunstverein in summer 2021, and the following spring at Reena Spaulings Fine Art in New York, Marc Kokopeli exhibited a series of more than sixty sculptures made in the style of the *pampertaart*—a gift that one gives to new parents in the UK and Europe, consisting of arrangements of diapers in recognizable shapes, from multi-tiered cakes to edifices or vehicles. The concept was popularized for American audiences in a *Sex and the City* episode from the early 2000s, when Miranda is pregnant and Carrie and Samantha order a wrapped *pampertaart* online. Kokopeli's versions took the genre to a new level of absurdity. They ranged in specific personalities and references, from a papal entourage to militarized dirt bikes, agricultural tractors, and minimal Calvin Klein-branded looks. Filling the gallery space on low, felt-covered pedestals, the diaper sculptures were as baffling in scope as they were pleasing on the level of craft and attention to stylistic detail.

Kokopeli's show at Édouard Montassut in Paris, which opened in October 2022, followed from this body of work, but its presentation was more restrained. Seven photo albums lay on milk-white plinths made of thermoplastic at the far end of the gallery. Cotton gloves were there for handling the albums, and viewers could put on white Bluetooth headphones and two canvas girdles designed after the ones Andy Warhol had to wear after he was shot in the stomach.

For the show, Kokopeli explored the neural pathways of text-to-image generative AI models, which were a new and alien territory then, having been released to the public in mid-August. He asked the model DALL-E to produce "a photo of a baby on an atv made of diapers, in soho," "a photo of a baby riding a motorcycle diaper cake in new york city," and other similar descriptions, creating hundreds of images that were pasted into the large photo albums as C-prints.¹ The results of his inputs depict believable shots of the sidewalks of SoHo, cobblestone streets of TriBeCa, Chinatown facades, NYC scaffolding,

¹ Other prompts included "a photo of babies on a parade of motorcycles, made out of diapers, in times square," "a photo of a motorcade of motorcycles made out of diapers in tribeca," "a photo of a baby, riding a motorcycle made out of diapers, in central park," "a photo of a baby driving a pampertaarten motorcycle made out of diapers in soho new york," "a photo of a baby on a cell-phone made out of diapers, in a car made out of diapers, in soho," and more. The photo albums were handmade by an elderly couple based in the English countryside.

and Times Square traffic lanes in bright, sunny-day light or cinematic nights. But the human figures and *pampertaart* vehicles look pliable, made of bizarre gauzy textures, a computer's conception of the diaper. Features slide off the forms, and parts adhere to gravity only partially or unpredictably within a realm constructed by an unseeing, probabilistic system of vectorized data.

In the images, the babies manning the starchy vehicles are depicted with a strange, unspeaking but purposeful agency. They roam solo or in packs, some taking calls, commuting, others appearing to do repairs. The fact that the prints are shown in photo albums raises the topic of family, and that these diaper-babies appear to be operating without one. But the absence of the family structure, or any sign of childcare, from DALL-E's renderings doesn't seem to come with a liberatory politics, as in a revolutionary abolishment of private property, or a technofeminist world in which automation delivers women from reproductive labor. Here, the nuclear family is deleted, but so too is any palpable form of human kinship. And in the background, the neoliberal city we know appears relatively intact.

Maybe the parentlessness of these DALL-E babies does more as a metaphor—personifying the authorless, copyrightless nature of any raw content generated by AI. The babies' roving autonomy evokes something of the chaos of free-market competition. It captures the eerie, startling speed with which generative AI models, now in their infancy, have appeared in public—their rapid acceleration in scope and ability, and their power to displace labor pools. Kokopeli's albums also pose ethical concerns surrounding this new type of authorless picture, its lack of moral onus. There is a cruelty to the anonymous, unfeeling images, which is part of their curiosity. A few were prompted to scenes of wrecks (“a photo of a baby crashing a mini motorcycle made out of diapers in soho”) and demonstrate accidents with bloodless fragmentation. Others are hard to look at because of the deformations or bandage-like surfaces depicted; there's a brutality to the synthetic morphing that results from the technology's strain to picture bodies.

Radiohead's 1997 tour-diary album *OK Computer*, a classic Gen X response to robotic corporate and globalized life, played on the headphones as a soundtrack.² Its title refers to someone verbally addressing a computer with a command (something like today's “Hey Siri,” or just “Alexa”). Alternately comforting and cloying, *OK Computer*'s electronic sounds contextualized DALL-E's images in a lineage of 1990s crash-test-dummy aesthetics or the android-like CPR mannequin on the cover of *The Bends*. While paging through the photo albums, Thom Yorke's voice acted like a retrograde pull from early-internet days, giving the feeling of standing in a wake as this new generation of artificial intelligence is dispatched, along with the further social alienation and capital accumulation it portends.

² The album used computer-generated cover art and a robotic SimpleText voice to speak lyrics on the track “Fitter, Happier”—“Fitter, happier, more productive ...” This track also opens *Meeting People Is Easy*, a 1998 documentary about Radiohead after which Kokopeli's show was titled.



All following images produced by DALL-E

The facsimiles of Warhol's abdominal girdles were a curious companion to feeling emo with headphones on. After Valerie Solanas's assassination attempt, Warhol wore these corsets to hem in his damaged internal organs. They pinch on some of the motivating contradictions found in Warhol—being all surface versus alleging referential or biographical depth; he “want[ed] to be a machine,” but was of course only human. Pop art seems an especially analog transition technology in the face of AI and its capacity to mutate new imagery out of massive preexisting training sets. One wonders what Warhol would have made of its appropriative engines, and how it metabolizes us and our content in real time as we use it, a fact Kokopeli's show was no doubt playing with. But though the absorption of decades of cultural production—Warhol's and Thom Yorke's and Kokopeli's included—by algorithmic omniscience was summoned, the show's effect was to retain that bit of critical distance that constitutes art-making. DALL-E was, on the whole, positioned as an object of study, one that artists can probe for its funny vulnerabilities, rather than an object of wonder to which artists are subject. Which aspects of this we will one day feel most nostalgic for is difficult to predict.

The medical girdle and the diaper are both containers for seepage and our bodily lack of control, and thus are both poignant props in the context of new debates and boundaries being drawn regarding man versus machine. And then there's the *pampertaart*, a sublimatory gift to expecting parents made of wasteful cushioned underpants tied up with bows, a phenomenon so pitifully human that, if a machine could ever understand it, it might truly know something of what it is to be alive.



une photo d'un bébé conduisant une moto en gâteau de couches dans new york

Annie Ochmanek

Marc Kokopeli, *Meeting people is easy*
Galerie Édouard Montassut, Paris
20 octobre – 17 décembre 2022

À l'été 2021 au Bonner Kunstverein et au printemps suivant à Reena Spaulings Fine Art à New York, Marc Kokopeli a exposé une série de plus de soixante sculptures réalisées dans le style du *pampertaart* – un cadeau que l'on fait aux jeunes parents au Royaume-Uni et en Europe, consistant en un lot de couches de bébé agencées selon des formes reconnaissables, allant du gâteau de mariage à certains bâtiments ou véhicules. Le concept a été popularisé auprès du public américain dans un épisode de *Sex and the City* diffusé au début des années 2000, lorsque Miranda est enceinte et que Carrie et Samantha commandent en ligne un *pampertaart* emballé. Les réalisations de Kokopeli portent le genre à un nouveau degré d'absurdité. Les personnalités et les références varient, allant d'un entourage papal à des motos tout-terrain militarisées, en passant par des tracteurs agricoles et des tenues minimalistes signées Calvin Klein. Remplissant l'espace de la galerie et disposées sur des socles bas recouverts de feutre, les sculptures de couches sont aussi déconcertantes par leur variété qu'elles sont plaisantes par la qualité de leur fabrication artisanale et l'attention portée aux détails stylistiques.

L'exposition de Kokopeli à la galerie Édouard Montassut à Paris, qui s'est ouverte en octobre 2022, fait directement suite à ce premier ensemble d'œuvres, l'artiste optant cette fois-ci pour une présentation plus restreinte. Sept albums photos ont été posés sur des socles en thermoplastique blanc laiteux au fond de la galerie. Des gants de coton étaient prévus pour manipuler les albums, et les visiteurs pouvaient mettre des écouteurs Bluetooth blancs ainsi que deux gaines médicales en toile conçues d'après celles qu'Andy Warhol dut porter après avoir reçu des balles dans le ventre.

Cette exposition était l'occasion pour Kokopeli d'explorer les trajectoires neuronales des modèles d'IA conçus pour générer du texte et des images, qui constituaient alors encore un dispositif nouveau et peu familier, puisque n'ayant été rendus disponibles au grand public qu'à la mi-août. L'artiste a demandé au modèle DALL-E de produire « une photo de bébé sur un véhicule tout-terrain fait de couches, à soho », « une photo de bébé sur un gâteau en forme de moto fait de couches, à new york », et autres descriptions similaires, obtenant de cette manière des centaines d'images, ensuite imprimées et collées dans

les grands albums photo¹. Si l'IA est parvenue à générer des clichés crédibles des trottoirs de SoHo, des rues pavées de TriBeCa, des façades de Chinatown, des échafaudages de New York et des voies de circulation de Times Square, le tout éclairé par la lumière d'un jour ensoleillé ou d'une nuit illuminée, les figures humaines et les véhicules de *pampertaart* ont l'air bizarrement malléables, leurs textures diaphanes calquées sur la conception informatique de la couche-culotte. Dans ce monde conçu par un système aveugle et probabiliste de données vectorisées, les traits se détachent des formes, et les différents éléments n'obéissent à la gravité que par endroits et de manière imprévisible.

Dans ces images, les bébés au volant de ces véhicules amidonnés sont représentés avec une étrange agentivité, muette mais puissante. Ils errent, seuls ou en meute, certains passent des coups de fil ou sont en route pour le travail, d'autres s'affairent à effectuer des réparations. Le choix de présenter les tirages dans des albums photos soulève la question de la famille, et souligne le fait que ces bébés en couche-culotte ont l'air de se débrouiller tout seuls. L'absence de toute forme de structure familiale ou de garde d'enfants dans les rendus de DALL-E ne semble toutefois pas porteuse d'une quelconque politique de libération, d'une suppression révolutionnaire de la propriété privée ou d'un monde technoféministe dans lequel l'automation libérerait la femme de toute forme de travail reproductif. Ici, la famille nucléaire est abrogée, comme l'est toute forme visible de relation humaine. Et en arrière-plan, par contraste, la ville néolibérale qui nous est si familière semble, elle, relativement intacte.

Peut-être l'absence des parents de ces bébés DALL-E fonctionne mieux en tant que métaphore – personnifiant le caractère sans auteur et sans copyright de toute donnée brute générée par l'IA. L'autonomie itinérante des bébés n'est pas sans évoquer le chaos de la concurrence sur le marché libre. Elle capture la vitesse étrange et surprenante avec laquelle les modèles d'IA générative, qui n'en sont qu'à leurs débuts, sont apparus publiquement – leur accélération rapide en termes de portée et de capacité, et leur pouvoir de rendre redondants des corps de métier entiers. Les albums de Kokopeli soulèvent également des questions éthiques concernant ce nouveau type d'images sans auteur et sans impératif moral. Ces images anonymes et insensibles dégagent une certaine cruauté, ce qui contribue à la curiosité qu'elles suscitent. Certaines ont été conçues comme des scènes d'accident (« une photo de bébé perdant le contrôle de sa minimoto faite de couches dans le quartier de soho »), où la collision est évoquée par le biais d'une fragmentation sans effusion de sang. D'autres sont difficiles à regarder en raison des déformations ou des surfaces qui ressemblent à des pansements ; le morphing synthétique qui résulte des efforts mis en œuvre par la technologie pour représenter les corps est d'une grande brutalité.

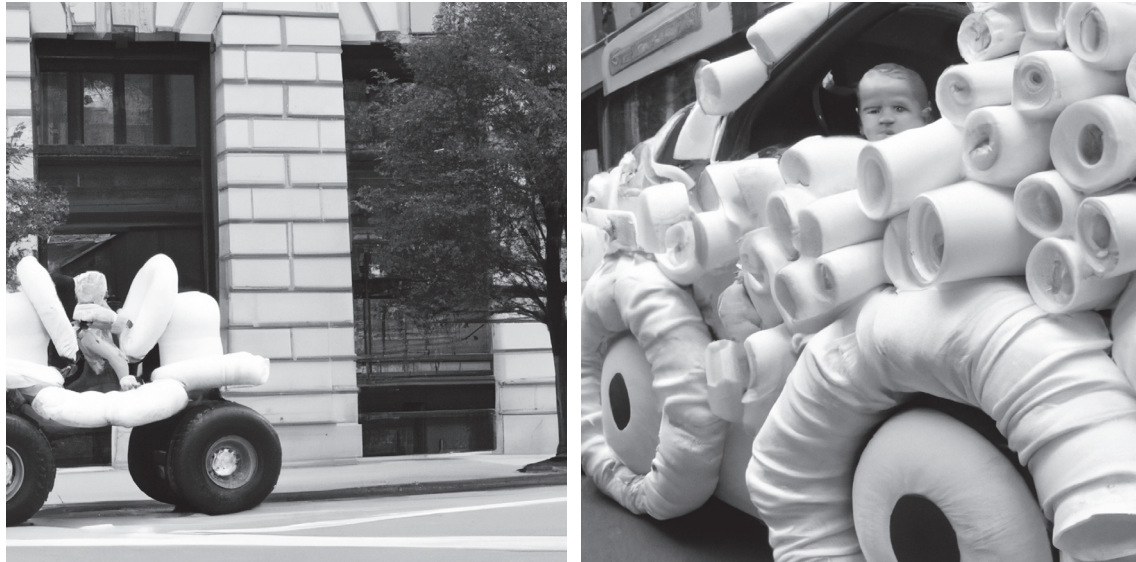
1 Les autres consignes incluaient « une photo de bébés dans un défilé de motos faites de couches, à times square », « une photo d'un cortège de motos faites de couches à tribeca », « une photo de bébé conduisant une moto faite de couches dans central park », « une photo de bébé conduisant une moto pampertaart faite de couches à soho, à new york », « une photo de bébé sur un téléphone fait de couches, dans une voiture faite de couches, à soho », et ainsi de suite. Les albums photos ont été faits à la main par un couple de personnes âgées habitant dans la campagne anglaise.

OK Computer de Radiohead, album-journal enregistré pendant une tournée du groupe en 1997, érigé en classique par la génération X en réponse à l'automatisation corporatiste de la vie corporatiste et mondialisée, résonnait dans les écouteurs en guise de bande-son². Son titre suggère une commande émise à haute voix et adressée à un ordinateur (l'équivalent de nos « Hey Siri » ou « Alexa »). À la fois réconfortants et étouffants, les sons électroniques d'*OK Computer* inscrivent les images de DALL-E dans la lignée de l'esthétique des *crash-test-dummy* des années 1990 ou du mannequin de réanimation androïde qui figure sur la couverture de *The Bends*. En feuilletant les albums photos, la voix de Thom Yorke agissait comme force d'attraction rétrograde nous ramenant aux premiers jours d'Internet, tout en provoquant le sentiment d'être pris dans le sillage de cette nouvelle génération d'intelligence artificielle qui se déploie sous nos yeux, avec l'aliénation sociale et l'accumulation de capital qu'elle laisse présager.

Les fac-similés des gaines abdominales de Warhol étaient de curieux compagnons pour cette séance d'écoute emo. Après la tentative d'assassinat de Valerie Solanas, Warhol fut contraint de porter ces corsets pour faire tenir en place ses organes internes endommagés. Ils incarnent certaines des contradictions à l'œuvre chez Warhol : n'était-il que surface, ou au contraire doté d'une profondeur référentielle et biographique ? Celui qui « voulait être une machine » était bien sûr seulement humain. Le pop art apparaît comme une technologie de transition particulièrement analogue et rudimentaire face à l'IA et à la capacité de celle-ci à faire surgir de nouvelles images à partir de vastes ensembles d'apprentissage préexistants. On pourrait spéculer sur ce que Warhol aurait fait des moteurs d'appropriation de l'IA, penser à comment ceux-ci métabolisent nos personnes et les contenus que nous produisons en temps réel au fur et à mesure que nous les utilisons – question avec laquelle l'exposition de Kokopeli jouait sans aucun doute. Mais bien que l'assimilation de décennies de production culturelle – celles de Warhol, de Thom Yorke et de Kokopeli incluses – par l'omniscience algorithmique ait été invoquée ici, l'enjeu de l'exposition a été de conserver ce geste de distance critique qui est le propre de la création artistique. DALL-E y a été, en fin de compte, positionné comme un objet d'étude, un objet que les artistes peuvent explorer pour en relever les vulnérabilités et les failles qui prêtent à sourire, plutôt qu'un objet d'émerveillement auquel ils sont désormais soumis. Reste à voir quels aspects de cette approche nous inspireront le plus de nostalgie dans un avenir proche.

La gaine médicale et la couche-culotte sont toutes deux des prothèses qui visent à contenir les fluides qui s'écoulent de nos corps et notre absence de maîtrise sur eux, et, en cela, sont des accessoires poignants qui nous renvoient vers le contexte des débats actuels et des nouvelles frontières qui se dessinent

2 L'album utilise une pochette générée par ordinateur et une voix robotique SimpleText pour prononcer les paroles de la chanson *Fitter, Happier* – « *Fitter, happier, more productive ...* » (Plus conforme, plus heureux, plus productif...). Cette chanson ouvre également *Meeting People Is Easy*, un documentaire de 1998 sur Radiohead auquel l'exposition de Kokopeli emprunte le titre.



Images produites par DALL-E

entre l'humain et la machine. Et puis il y a le *pampertaart*, ce cadeau sublimatoire offert aux futurs parents, fait de couches-culottes rembourrées et orné de nœuds ; un phénomène si pitoyablement humain que la machine qui parviendrait à le comprendre saisirait enfin quelque chose de ce que c'est que d'être en vie.

Traduit de l'anglais par James Horton

Animal Fiction & Licence to graze

Benoît Lamy de la Chapelle

Nicolas Ceccaldi, *Animal Fiction*
Greene Naftali, New York
28 janvier – 26 février 2022

Nicolas Ceccaldi, *LICENCE TO GRAZE*
Neue Alte Brücke, Francfort
14 décembre 2022 – 5 février 2023

Une vache qui mâche, c'est beau¹.

Dans ses expositions récentes, Nicolas Ceccaldi a présenté des séries de tableaux à la manière dont ceux-ci sont produits et montrés dans un réseau de galeries d'art ne correspondant pas au sien, celles qu'en France nous appelons avec dédain, « les galeries de la Place des Vosges » ou celles des marchands de tableaux anciens du VIII^e arrondissement de Paris. Mais toutes les grandes capitales en ont. Les galeries « Place des Vosges » présentent des œuvres d'un kitsch criard, pastiches d'œuvres connues et validées par l'histoire de l'art plus ou moins récente. Bien qu'on puisse se demander qui achète de telles œuvres, hideuses et mal présentées, produites à partir de codes et poncifs mal intégrés, il se trouve qu'il existe malgré tout un marché pour ses réalisations. Quant à celles du VIII^e, on leur reprocherait d'être figées dans un académisme poussiéreux, présentant des toiles encadrées de dorures des plus baroques, dans des boutiques boisées, à l'atmosphère sombre et feutrée. Si les œuvres montrées dans l'exposition *HONK HONK JOKER* à Gaga, Los Angeles (2020) correspondaient aux premières, celles présentées par l'artiste récemment à la galerie Greene Naftali, New York et Neue Alte Brücke, Francfort, correspondaient aux deuxièmes, une manière pour lui d'interroger formellement et conceptuellement une autre version du kitsch, celle de styles passés ramenés au présent, souvent interprétés comme réactionnaires, que cela soit en peinture, en architecture² ou toutes autres formes de disciplines artistiques.

Intitulées, non sans humour, *Animal Fiction* et *LICENCE TO GRAZE*, ces deux expositions successives mettaient à l'honneur un sujet classique en peinture aussi banal qu'il paraît étrange dans la programmation habituelle de ces galeries : des vaches dans des paysages. D'un tableau à l'autre, une grande paix se dégage de l'appréciation de ces vaches qui, tour à tour, se reposent, se promènent, paissent ou ruminent. La palette est limitée à quelques couleurs typiques du sujet : vert et marron pour les scènes de prairie ; ocre, bleu et gris

¹ Charles Trenet, *Il y avait des arbres*, 1969.

² Lire Sam Kriss, « On the Disney-style built fantasies of neotraditional architecture », *Spike Art Magazine*, n° 74, hiver 2022-23, p. 148.