

# **67<sup>e</sup> Salon de Montrouge**

**05.10-29.10.2023**

# **67<sup>e</sup> Salon de Montrouge**

**05.10-29.10.2023**

Édito   <i>Edito</i>	<b>04</b>	Gala Hernández López	<b>54</b>
Note curatoriale   <i>Curator's note</i>	<b>06</b>	Sarah Illouz & Marius Escande	<b>56</b>
		Léa Laforest	<b>58</b>
Pierre Allain	<b>10</b>	Collectif MASI	
Renaud Artaban	<b>12</b>	(Madlen Anipsitaki et Simon Riedler)	<b>60</b>
Chedly Atallah	<b>14</b>	Ibrahim Meité Sikely	<b>62</b>
Collectif B93	<b>16</b>	Rafael Moreno	<b>64</b>
Geoffrey Badel	<b>18</b>	Théophile Peris	<b>66</b>
Élisabeth Baillon	<b>20</b>	Russell Perkins	<b>68</b>
Flo*Souad Benaddi	<b>22</b>	Pierre-Alain Poirier	<b>70</b>
Nelson Bourrec Carter	<b>24</b>	Régis Samba-Kounzi	<b>72</b>
Alice Brygo	<b>26</b>	Victorien Soufflet	<b>74</b>
Vincent Burger	<b>28</b>	Anne Swaenepoël	<b>76</b>
Loucia Carlier	<b>30</b>	Emma Tholot	<b>78</b>
Omar Castillo Alfaro	<b>32</b>	Kianuë Tran Kiêu	<b>80</b>
Clara Cimelli	<b>34</b>	Zoé Tullen	<b>82</b>
Ife Day	<b>36</b>	Joris Héraclite Valenzuela	<b>84</b>
Théophylle Dcx	<b>38</b>	Eugénie Zély	<b>86</b>
Marjolaine Dégremont	<b>40</b>		
Caroline Déodat	<b>42</b>		
Frederik Exner	<b>44</b>	Comité de sélection   <i>Selection committee</i>	<b>90</b>
Garance Früh	<b>46</b>	Auteur·rice·s   <i>Authors</i>	<b>92</b>
Mounir Gouri	<b>48</b>		
Amine Habki	<b>50</b>		
Elen Hallégouët	<b>52</b>	Colophon   <i>Impressum</i>	<b>96</b>

[FR] Au fil des décennies, le Salon de Montrouge est devenu un puissant marqueur de l'identité de notre ville et un indéniable élément de son rayonnement culturel. En mettant à l'honneur l'art contemporain, cet événement de réputation internationale positionne Montrouge à l'avant-garde de la création et des questionnements qui agitent la planète.

Montrer, interroger, surprendre: tel est le triptyque qui guide le Salon. Cette 67<sup>e</sup> édition n'échappe pas à la règle, avec la présentation des œuvres de trente-neuf artistes et collectifs parmi les deux mille candidatures reçues. Cette sélection de qualité s'avère vivante et engagée, à l'image du monde actuel, ce dont rendent compte les thématiques qui émanent de l'exposition:

- la culture Internet et les formes plastiques qu'elle permet d'inventer;
- le corps et ses faiblesses, vecteur d'une réflexion sur cette période post-pandémique;
- l'archéo-futurisme, avec des objets hybrides mêlant les imaginaires archéologique et futuriste;
- la présence fantôme, dans des œuvres qui évoquent ainsi des mémoires peuplées d'êtres disparus et de récits personnels;
- la laine, comme illustration d'une attention renouvelée à la matière, aux pratiques artisanales et à la transmission d'un savoir-faire réinventé;
- et la force de l'engagement, avec des réalisations qui expriment une révolte ou une subversion.

Afin d'éclairer le processus créatif à l'œuvre, les objets documentaires des artistes sont présentés au public et, pour la première fois, le Salon sort du Beffroi: la place Émile Cresp et le square Schuman se transforment également en lieux d'exposition, offrant ainsi aux habitants et aux passants l'occasion de vivre différemment ce temps fort de la vie locale. Après l'installation d'un rideau de scène ouvragé dans la salle de spectacle Moebius et d'une œuvre textile monumentale en l'église Saint-Jacques-le-Majeur, ainsi que la succession des peintures éphémères sur le mur de Montrouge Le Hublot, nous continuons

donc à décliner «l'art dans la ville», pour que l'art contemporain et le Salon de Montrouge irradient encore plus largement notre commune.

Soyez les bienvenus pour découvrir un Salon à la scénographie renouvelée et pensée comme une exposition collective. Mais aussi pour profiter d'une ville au diapason de cet événement concocté avec talent par ses commissaires artistiques Guillaume Désanges et Coline Davenne, avec les équipes municipales de la direction de la culture et de l'événementiel.



**Étienne Lengereau**  
Maire de Montrouge  
Vice-président de Vallée  
Sud-Grand Paris



**Colette Aubry**  
Maire-adjointe à la Culture  
et au Patrimoine

[EN] Over the last decades, the Salon de Montrouge has become a key marker of our town's identity and an undeniable part of its cultural influence. By celebrating contemporary art, this internationally renowned event places Montrouge at the forefront of creation and the issues currently unsettling our planet.

To reveal, to question, to surprise: such is the triptych that drives the Salon. This 67<sup>th</sup> edition is no exception to the rule, with the presentation of works by thirty-nine artists and collectives chosen amongst two thousand candidates. This high-quality selection is vibrant and socially committed, a reflection of today's world, as evidenced by the themes that emerge from the exhibition:

- internet culture and the artistic forms it fosters;
- the body and its weaknesses, as a vector for reflection in this post-pandemic period;
- archaeo-futurism, with hybrid objects combining archaeological and futuristic imaginary worlds;
- phantom presences, in works that evoke the collective memories of lost beings and personal narratives;
- wool, as the illustration of renewed attention to materials, craft practices and the passing on of re-invented know-how;
- and the power of social action, with works that convey a sense of revolt or subversion.

To shed light on the creative process at work, the artists' documentary objects are presented to the public and, for the first time, the Salon extends beyond the Belfry: Place Émile Cresp and Square Schuman have been transformed into exhibition venues, offering residents and passers-by the opportunity to experience this important part of our local community in a new way. With the installation of an elaborate stage curtain in the Moebius auditorium and a monumental textile work in the Saint-Jacques-le-Majeur Church, as well as the series of ephemeral paintings on the wall of Montrouge Le Hublot, we are thus seeking to expand our "Art in the City" programme, so that contemporary art

and the Salon de Montrouge have an even greater impact on our town.

We welcome you to discover a Salon with a renewed scenography and conceived as a collective exhibition. But you will also be able to enjoy a town in tune with its event, skillfully devised by its curators Guillaume Désanges and Coline Davenne and in conjunction with the town's cultural and events municipal teams.

**Étienne Lengereau**  
Mayor of Montrouge  
Vice-President of Vallée  
Sud-Grand Paris

**Colette Aubry**  
Deputy Mayor for Culture  
and Heritage



[FR] C'est dans la continuité des inflexions proposées lors de la saison précédente que s'est organisée cette nouvelle édition du Salon de Montrouge. Rappelons-en certains enjeux : une sélection resserrée d'artistes dans une scénographie ouverte qui tente d'associer plutôt que d'isoler ; la suppression des «prix», remplacés par une multiplication de «perspectives» construites en collaboration avec des partenaires ; une ouverture à des artistes de différentes générations, incluant des invitations directes (sans passer par l'appel à candidatures) adressées notamment à des collectifs ; une attention au suivi des créateurs et créatrices en amont et en aval de l'événement ; et des conditions financières améliorées pour toutes et tous. Ces ajustements ne relèvent pas de décisions téméraires ou de partis pris radicaux, mais suivent naturellement, il nous semble, l'évolution des idées et des pratiques de l'art d'aujourd'hui, tout comme les œuvres présentées résonnent, dans leur diversité féconde, de l'époque dans laquelle nous vivons. C'est cette ambition que le Salon batte au rythme mouvementé des préoccupations de la société et du monde de l'art qui a donc guidé nos choix, comme la conviction que les manières de faire sont indissociables des formes finales.

C'est un passionnant paradoxe que ce Salon, qui, à plus de soixante-cinq ans, reste l'espace-temps d'une «tradition du nouveau». Autrement dit, sa capacité à se renouveler assure précisément sa durabilité dans le temps. Une réponse aux apories écologiques de l'art contemporain, qui nous obligerait à choisir entre le vivant d'un côté (c'est-à-dire le périssable), le statique de l'autre (c'est-à-dire le durable).

Dans les choix artistiques, nous revendiquons un autre fertile paradoxe : celui d'une cohésion dans la différence et donc d'une «identité hybride» du Salon. Elle n'empêche pas des lignes de force (formelles, techniques, thématiques, conceptuelles ou économiques) creusées dans cette nébuleuse foisonnante de la création contemporaine. C'est probablement que l'Histoire récente et les bouleversements de société qui l'ont accompagnée ont indéniablement imprégné les œuvres autant que les manières de les produire.

Les conséquences psychiques, sociales et morales de la pandémie et des confinements de 2020, ainsi que l'urgence écologique qui s'affirme de manière toujours plus spectaculaire, pour ne pas dire dramatique, dans l'imaginaire collectif, sont probablement parmi les phénomènes qui continuent de marquer les artistes comme ils marquent toute la société. Sans devenir des thématiques en soi, elles ne sont peut-être pas étrangères à cette volonté, que l'on trouve chez beaucoup d'artistes, de créer des systèmes alternatifs, autonomes et engagés – une vertueuse association d'idéalisme et de pragmatisme dans la recherche de solutions, plus que de défaitisme face aux incertitudes. Plus précisément, quelques motifs récurrents apparaissent, comme les vulnérabilités partagées, la santé mentale et psychique et la nécessité de soins qui en découlent, la question de l'amour et des affects dans une dimension politique. Mais aussi des formes de romantismes qui passent par la critique des technologies, des questions identitaires qui s'actualisent dans des récits de soi pour parler des autres, un intérêt pour le surréalisme et la science-fiction et, enfin, des pratiques artisanales et manuelles qui s'affirment de plus en plus, sous-tendues par des référents culturels volontiers classiques, archaïques ou folkloriques.

Ces quelques pistes n'épuisent pas, loin s'en faut, la richesse de toutes les œuvres présentées ici et des confrontations que le Salon produit en les agençant dans l'espace. Nous souhaitons donc à tous les publics autant de surprises, de plaisir et de curiosité à découvrir cette édition que nous en avons eu à la préparer, en collaboration étroite avec les équipes de la ville de Montrouge, notre précieux comité de sélection, nos partenaires privés et publics – notamment ceux des «perspectives» –, les auteurs et autrices de cette publication, l'équipe de Work Method et bien sûr les artistes. Que toutes et tous soient remerciés pour ce travail collectif de création d'énergies nouvelles et renouvelables, dont l'intensité, le talent et l'humilité vont de pair.

**Guillaume Désanges et Coline Davenne (Work Method)**

[EN] This new edition of the Salon de Montrouge is in line with the changes proposed last year. Here are just a few of the issues at stake: a tighter selection of artists in an open scenography that aims to create dialogue rather than isolate, the elimination of “prizes” in favour of a multiplication of “perspectives” built in collaboration with our partners, an openness to artists from different generations, including direct invitations (bypassing the call for submissions) and to collectives in particular, more emphasis on artist support before and after the event, and improved financial conditions for all. These adjustments are not the result of rash decisions or radical partisanship, but seem to naturally follow the evolution of the ideas and practices found in contemporary art, just as the works presented resonate, in their fertile diversity, with the times we live in. Our ambition that the Salon should beat to the pulse of the concerns of society and that of the art world, and our belief that the processes by which art is made are inextricably linked to its final form, have therefore guided all our choices.

A fascinating paradox is that the Salon, now over 65 years old, remains the time-space for a “tradition of renewal”. In other words, its capacity for renewal is precisely what ensures its sustainability over time. A response to the ecological aporia of contemporary art, which forces us to choose between the living (and therefore perishable) and the static (and therefore durable).

In our creative decisions, we assert another fertile paradox: the cohesion in difference, and therefore the “hybrid identity” of the Salon. This does not preclude the existence of (formal, technical, thematic, conceptual, or economic) field lines within the teeming nebula of contemporary creation. This is probably because recent history and the social upheavals which have happened alongside it have undeniably permeated the works as much as their methods of production. The psychological, social, and moral consequences of the pandemic and the 2020 lockdown, as well as the ecological emergency that asserts itself ever more spectacularly, not to say dramatically, in collective imagination, are probably among

the phenomena that continue to impact artists and society as a whole. Without becoming themes in themselves, they are perhaps not unrelated to many artists' desire to create alternative, autonomous and socially aware systems, to combine idealism and pragmatism in the search for solutions rather than to despair in the face of uncertainty. More specifically, a number of recurring motifs have emerged, such as shared vulnerability, mental and emotional health and the resulting need for care, the question of love and affect in its political dimension, forms of romanticism that involve a critique of technology, identity issues that come to life in narratives of the self to speak of others, an interest in surrealism and science fiction, and manual practices that are becoming increasingly more important, underpinned by cultural references that are deliberately classical, archaic, or folkloric.

These few lines of enquiry are by no means representative of the works shown here and of the forms of confrontation the Salon encourages by presenting them together in a shared space. We therefore wish all our visitors to experience as much as surprise, pleasure and curiosity in discovering this edition as we had in preparing it, in close collaboration with the town of Montrouge, our invaluable selection committee, our private and public partners, particularly those involved in “Perspectives”, the authors of this publication, the Work Method team and, of course, the artists. We would like to thank them all for their collective work in creating new and renewable energy, which have been characterised by a shared intensity, talent and humility.

**Guillaume Désanges and Coline Davenne (Work Method)**





**[FR] Né en 1998 à Nantes. Vit et travaille à Paris.  
Diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon.**

En mai 2006 au Portugal, plusieurs lycées recensent d'inquiétants symptômes dans leurs rangs : un grand nombre d'élèves font état d'éruptions cutanées, de problèmes respiratoires et d'importants vertiges, dont aucun facteur d'ordre bactérien ou viral ne semble être la cause. Pourtant le mal se répand et touche plusieurs centaines d'adolescent·es. On finit par comprendre que cette épidémie répond à la diffusion d'un épisode de la sitcom *Morangos com Açúcar*, qui mettait en scène un phénomène de contagion affectant les différents protagonistes, lycéen·nes également. Cette histoire a accompagné tout un pan de la production récente de Pierre Allain. Sans que ses œuvres y fassent directement référence, l'anecdote permet de comprendre ce qu'elles mettent en jeu : les formes d'incorporation des images et des histoires qui circulent autour de nous, ou la manière dont la fiction donne corps à un mal-être structurel sous-jacent.

Ainsi, *Tip of My Tongue* (2022) restitue, par l'intermédiaire d'un interphone, les messages postés sur un forum par des internautes à la recherche de films dont certaines scènes les ont traumatisés. Tout comme dans l'histoire du virus de *Morangos com Açúcar*, le contenu du forum témoigne de l'empreinte psycho-physique de l'entertainment sur les contributeur·rices, et de leur désir de collectiviser – ou du moins de mettre en circulation – leur malaise. Dépliant cette logique, Pierre Allain produit à l'aide d'entreprises spécialisées des émetteurs (comme cette borne d'accès de pénitencier qui sert d'interphone à *Tip of My Tongue*) et des

récepteurs. Recouvertes d'un polymère ultra-absorbant, les sculptures qui composent la série *Skins Screen* (2023) ont la capacité d'enregistrer et d'incorporer les modifications climatiques de leur environnement. En référence à des sources insituables ou forcloses, les dispositifs de Pierre Allain sont souvent en retrait ou encastrés, affleurant à peine du mur, quand ils ne sont pas totalement camouflés. C'est le cas de *And Everywhere: Shooting Orders and Insurgent Singing* (2021), un haut-parleur qui, caché dans les arbres, diffuse le chant du bruant à gorge blanche. L'ensemble de cette espèce d'oiseau, perturbée par des mutations environnementales, a transformé sa manière de pépier.

La pratique de Pierre Allain est ainsi traversée par des questions chronopolitiques : la synchronisation du corps collectif, au diapason de certaines intimités, et le dérèglement des rythmes (de travail, de sommeil...) qui en résulte. Les matériaux ou dispositifs qui évoquent l'univers médical ou pénitentiaire font affleurer, sous les chants bucoliques et les mélodrames adolescents, les logiques de contrôle des corps et des esprits. Entre les pôles émetteur et récepteur, c'est-à-dire parmi le public, circule une certaine anxiété qui se situe toujours sur le seuil de notre intériorité<sup>1</sup>. Elle ne constitue pas une réponse affective à un événement mais est, à l'image du bruant, en constant déplacement, à la recherche du prochain corps ou objet sur lequel se poser.

1. Voir l'analyse, inspirée du travail de Sigmund Freud, que livre Sianne Ngai au sein du chapitre qu'elle consacre à l'anxiété dans *Ugly Feelings*, Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2007.



[1]

# Pierre Allain

par | by Elsa Vettier

[2]



- [1] Pierre Allain, *Tip of My Tongue*, 2022, Interphone, haut-parleur, son, 49,3 x 15,5 cm, (40, 52 min, boucle), courtesy of the artist, crédit photo : Blaise Adilon | Pierre Allain, *Tip of My Tongue*, 2022, Interphone, loudspeaker, sound, 49.3 x 15.5 cm, (40, 52 min, loop), courtesy of the artist, photo credit: Blaise Adilon
- [2] Pierre Allain, *Heimta*, 2021, acier, dimensions variables, courtesy of the artist, crédit photo : Inès Fontaine | Pierre Allain, *Heimta*, 2021, steel, dimensions variable, courtesy of the artist, photo credit: Inès Fontaine
- [3] Pierre Allain, *No One Has Seen the Day Fall or The Enemy Rise*, aluminum, néon lumière du jour, 205 cm de diamètre, courtesy of the artist, crédit photo : Pierre Allain | Pierre Allain, *No One Has Seen the Day Fall or The Enemy Rise*, aluminum, neon daylight, 205 cm diameter, courtesy of the artist, photo credit: Pierre Allain



[3]

**[EN] Born in 1998 in Nantes. Lives and works in Paris.  
Graduated from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon.**

In Portugal, in May 2006, several high schools were reporting worrying symptoms among their students: many reported skin rashes, breathing difficulty and severe dizziness, for which no bacterial or viral factor seemed to be the cause. Yet the disease spread, affecting several hundred teenagers. Eventually, it became clear that this epidemic was a response to an episode of the sitcom *Morangos com Açúcar*, which featured a contagion phenomenon affecting the various protagonists, all of whom were also high-school students. This story has been an integral part of Pierre Allain's recent work. Although his works make no direct reference to it, the anecdote helps us to understand what is at stake: the ways in which we incorporate the images and stories surrounding us, or the way in which fiction fleshes out an underlying structural malaise.

*Tip of My Tongue* (2022), for example, uses an intercom to play back messages posted on a forum by Internet users looking for films that have traumatised them. As in the story of the *Morangos com Açúcar* virus, the forum's content bears witness to the psycho-physical imprint of entertainment on the users, and their desire to collectivise – or at least to spread – their discomfort. Expanding on this logic, Pierre Allain works with specialised companies to produce transmitters (like the penitentiary kiosk used as an intercom in *Tip of My Tongue*) and receivers. Covered in ultra-absorbent

polymers, the sculptures that make up the *Skins Screen* series (2023) have the ability to record and integrate climatic changes to their environment. Referring to unlocatable or enclosed sources, Pierre Allain's devices are often concealed or built-in, hardly protruding from the wall, when not completely camouflaged. This is the case with *And Everywhere: Shooting Orders and Insurgent Singing* (2021), a loudspeaker which, hidden in the trees, broadcasts the song of the white-throated sparrow. This entire bird species, which has been affected by environmental mutations, has transformed the way it chirps through adaptation.

Thus, Pierre Allain's practice is permeated by chronological issues: the synchronisation of the collective body, in tune with certain intimations, and the resulting disruption of rhythms (of work, of sleep...). Beneath their bucolic songs and teenage melodramas, materials and devices that evoke the world of healthcare and penal institutions reveal the logic of controlling bodies and minds. Between transmitter and receiver, in other words among the public, a certain form of anxiety circulates, which is always located on the threshold of our interiority<sup>1</sup>. This anxiety is not an emotional response to an event, but, like the stampede, is constantly on the move, looking for the next body or object to land on.

1. See Sianne Ngai's analysis, inspired by the work of Sigmund Freud, in her chapter on anxiety in *Ugly Feelings* (Cambridge/London: Harvard University Press, 2007).



# Renaud Artaban

par | by Ana Mendoza Aldana



[1]

**[FR] Né en 1992 à Marseille. Vit et travaille à Paris.  
Diplômé de l'École supérieure d'arts et de design de Marseille-Méditerranée.**

Dans les histoires qui nous étaient racontées lorsque nous étions enfants par nos parents ou à la télévision, le manichéisme était absolu. Les méchant·es avaient pour objectif ultime de détruire la planète, et les héro·ïnes de la sauver. En janvier 1991, pendant la guerre du Koweït, l'armée irakienne mit le feu à plus de 600 puits de pétrole avant de se retirer du pays. Dans ces images épouvantables diffusées par les médias, le noir de la fumée, dense et mortelle, la sombre viscosité du pétrole mais aussi celle des cendres, étaient omniprésentes. Cette incommensurable catastrophe humaine et écologique fut également filmée par le réalisateur allemand Werner Herzog. Dans ses *Leçons de ténèbres* (1992), notre planète prend des airs extraterrestres. Un enfer obscur et désertique, étouffant toute forme de vie, semble à portée de main. Ces images (sans que nous ayons à choisir de camp, dans un conflit où tout le monde fut perdant) subliment la terreur d'une possible fin du monde, ayant lieu en temps réel et pourtant bizarrement déconnectée du quotidien. Ces images ont profondément marqué le regard de Renaud Artaban.

Le goudron bitumeux est le support principal de la plupart de ses peintures. Appliqué par strates, le noir recouvre progressivement le grain de la toile, qui n'est jamais visible. Il ne s'agit pas d'un noir parfait et homogène. En travaillant sur trois ou quatre toiles en même temps, l'artiste se saisit de techniques peu traditionnelles, dont certaines lui viennent des chantiers où il les a d'abord apprises. Sur une même surface sont superposés le goudron dilué, mais aussi de la peinture de carrosserie, de la cire, de l'acrylique mélangée à du bicarbonate de sodium, de la peinture en aérosol et du pastel.

Les images qui semblent flotter au-dessus de l'obscurité parfois mate, parfois réfléchissante, sont rarement nettes: elles dégoulinent, elles sont grasses, ont été grattées, lacérées, ou sont boursoufflées. Parfois, sous une partie de la toile recouverte par le bitume, une épaisseur indique la présence fantomatique d'interventions passées.

Renaud Artaban combine cette facture violente à la nostalgie de l'innocence. Une marelle, des fleurs, des chevaliers, un papillon, des paillettes ou encore des loups, à la fois menaçants et protecteurs, font leur apparition. Des enfants cohabitent dans ses œuvres avec l'imminence sourde d'un danger. La candeur de leurs jeux est hantée par des silences lourds de signification, la brutalité des non-dits entre adultes et par le flux constant des écrans, qui ne fait aucune distinction entre les dessins animés et les horreurs quotidiennes du monde qu'affrontent d'autres mineur·es démunis·es.

Les sculptures de l'artiste renvoient également à un univers intime et familial. Une odeur de caramel émane d'un château de carrés de sucre, car le feu a partiellement consumé cette structure précaire et enfantine. Le feu a également carbonisé un lit dont la tête suggère un château médiéval, tout comme il a noirci le pain d'un repas de famille – un repas constitué de poisson cru, à manger sur une table froide en acier, avec des couverts en étain peu utiles.

Notre maison brûle, car nous y avons mis le feu nous-mêmes. Le processus d'effondrement de la civilisation industrielle semble bien entamé<sup>1</sup>. Mais qu'avons-nous retenu de cette leçon de ténèbres? Pour Renaud Artaban, une lueur d'espoir existe dans l'idée du refuge, de la cabane et dans les histoires qu'on raconte. Les faits ne reflètent pas toujours au mieux la réalité. Les récits ont le potentiel et la force de nous projeter au plus près de la vérité: plus efficacement encore que les faits, ils nous mettent en garde contre l'avenir qui s'annonce mal.

1. Le travail de Renaud Artaban est, entre autres, nourri de collapsologie, un courant de pensée qui s'intéresse à l'effondrement systémique de la civilisation industrielle et des écosystèmes. Les collapsologues prédisent que l'accès à l'eau, à la nourriture, au logement et aux transports, ne pourront plus être assurés à la majorité de la population mondiale dans un futur proche. En France, ces réflexions ont été développées par Pablo Servigne et Raphaël Stevens dans *Comment tout peut s'effondrer. Petit manuel de collapsologie à l'usage des générations présentes*, Paris, Seuil, 2015.

**[EN] Born in 1992 in Marseille. Lives and works in Paris.  
Graduated from the École supérieure d'arts et de design de Marseille-Méditerranée.**

In the stories we were told as children by our parents or on television, Manichaeism was absolute. The villain's ultimate goal was to destroy the planet, and the hero's was to save it. In January 1991, during the war in Kuwait, the Iraqi army set fire to over 600 oil wells before withdrawing from the country. In these appalling media images, the darkness of the smoke, dense and deadly, the black viscosity of the oil and of the ashes, were omnipresent. This immeasurable environmental and humanitarian disaster was also filmed by German director Werner Herzog. In his *Lessons of Darkness* (1992), our planet appears to be alien. A barren and gloomy hell, one suffocating all forms of life, seems just around the corner. These images (without us having to choose sides, because in this conflict everyone lost) sublimate the terror of a potential doomsday taking place in real time and yet strangely disconnected from everyday life. These images have had a profound impact on Renaud Artaban's gaze.

Bituminous tar is the main medium for most of his paintings. Applied in layers, the black gradually covers the grain of the canvas, which is never visible. It is not a perfect, homogeneous black. By working on three or four canvases at a time, the artist makes use of unconventional techniques, some of which he first learned on construction sites. Diluted tar is layered on the same surface, along with body paint, wax, acrylic paint mixed with sodium bicarbonate, spray paint and pastels.

The images, which seem to float above the sometimes matte, sometimes reflective darkness, are rarely sharp: they drip, they're greasy, they've been scratched, lacerated, or blistered. Sometimes, under the bitumen-covered part of the canvas, a thickness indicates the ghostly presence of past interventions.

Renaud Artaban combines this violent style with a certain nostalgia for innocence. Hopscotch games, flowers, knights, butterflies, sequins, and wolves, which are both threatening and protective, come to the fore. In his works, children coexist with the muted imminence of danger. The innocence of their play is haunted by significant silences, the brutality of unpoken words between adults, and the constant flow of screens, which make no distinction between cartoons and the daily world horrors experienced by other impoverished minors.

The artist's sculptures also evoke an intimate, domestic world. The smell of caramel emanates from a castle of sugar cubes because a fire has partially consumed this precarious and childlike structure. The fire has also charred a bed whose headboard suggests a medieval castle, just as it has blackened the bread of a family meal consisting of raw fish, to be eaten on a cold steel table, with useless pewter cutlery.

Our house is burning because we have set fire to it ourselves. The collapse of industrial civilisation seems to be well underway<sup>1</sup>. But what have we learned from this lesson of darkness? For Renaud Artaban, a glimmer of hope exists in the idea of the refuge, the hut, and the stories we tell. Facts are not always the best reflection of reality. Stories have the potential and the power to project us closer to the truth: even more effectively than facts, they warn us of a bleak future.

1. Renaud Artaban's work is rooted in collapsology, a school of thought that focuses on the systemic collapse of industrial civilisation and our ecosystems. Collapsologists predict that access to water, food, housing and transport will no longer be guaranteed for the majority of the world's population in the near future. In France, these ideas were developed by Pablo Servigne and Raphaël Stevens in *How Everything Can Collapse: A Manual For Our Times*, Paris, Seuil, 2015.



[2]

[1] Renaud Artaban, *Sous le bitume, les fleurs*, 2022, Goudron bitumeux, résine, spray, peinture à l'huile, pastels et cire sur bois, 170 x 130 cm, courtesy of the artist, crédit photo: Renaud Artaban | Renaud Artaban, *Sous le bitume, les fleurs*, 2022, Bitumen tar, resin, spray, oil paint, pastels and wax on wood, 170 x 130 cm, courtesy of the artist, photo credit: Renaud Artaban

[2] Renaud Artaban, *Saint Georges 2134*, 2021, Goudron bitumeux, pastels et peinture de carrosserie sur toile, 180 x 140 cm, courtesy of the artist, crédit photo: Renaud Artaban | Renaud Artaban, *Saint Georges 2134*, 2021, Bituminous tar, pastels and body paint on canvas, 180 x 140 cm, courtesy of the artist, photo credit: Renaud Artaban

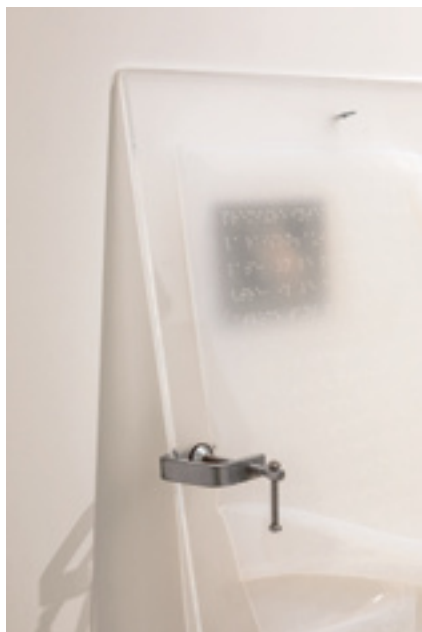


**[FR] Né en 1991 à Tunis, Tunisie. Vit et travaille à Paris.  
Diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.**

Les œuvres de Chedly Atallah se découvrent comme une archéologie de la géopolitique du monde arabe, composée de strates d'histoires personnelles, d'événements historiques et de récits fictifs, superposées ou fondues. Du Liban à la Tunisie en passant par la Libye, la Syrie, et la Palestine, l'actualité et les archives des conflits et révolutions populaires dans la région sont traitées comme une argile à façonner, à recomposer, à dissoudre. Le passé et l'histoire en train de se faire sont pour l'artiste une matière plastique brute qui ne saurait se réduire à une forme et un discours unique, mais qui au contraire se fragmente et se diffracte.

Portant le même nom que son grand-père, militant panarabe et poète tunisien reconnu, l'artiste détient les carnets que celui-ci a tenus chaque année de 1924 à 1981. À cette source intime et familiale, l'artiste puise des bribes du passé faisant écho aux circonstances contemporaines et joue avec tous les dédoublements possibles: entre lui et son grand-père, entre la mémoire individuelle et collective, entre ce qui fut appelé par miroitement Orient et Occident, entre le regard et l'objet.

La plupart des œuvres de Chedly Atallah naissent d'un extrait de ces carnets et sont ensuite situées dans un espace-temps donné. Le travail de l'artiste égrène les lieux: la ville martyre d'Alep, Sardacht, à la frontière irano-irakienne, les plages de Sousse, la Place du Bardo à Tunis. Des dates s'y écoulent: l'arrestation de son grand-père en 1943, la «catastrophe climatique» de l'automne 1969 en Tunisie, la signature de la Convention sur les armes chimiques en 1993, l'attentat de Sousse du 26 juin 2015.



[1]

Ces réalités historiques se font progressivement déborder par l'imperfection de la mémoire qui les convoque, et par des récits spéculatifs et métaphoriques que l'artiste entremêle selon un principe d'uchronie. Ce sont alors autant de couches historiques, religieuses, politiques, avérées ou fictives, qui bâtissent une mythologie personnelle de l'artiste, mais surtout s'additionnent dans une saturation et un aveuglement presque total. Pour libérer l'Histoire de son canon officiel, il applique aux étendues, événements historiques, images et espaces mentaux le principe de l'accumulation aveuglante, inspirée de la rétinopathie, maladie provoquant une perte progressive de la vue dont souffrait son grand-père.

À la manière de l'eau qui n'a pas de forme propre, l'Histoire, entre les mains de Chedly Atallah, adopte les contours de son contenant, de son médium, le fond appelant ainsi la forme. L'artiste a recours à une grande variété de techniques: film, photographie, dessin, sculpture, qu'il fait dialoguer et coexister dans ses installations. Du grain de moutarde aux structures archi-tubulaires, les échelles sont variables. De l'écriture en braille sur du silicone à celle en Arabe, gravée dans de l'argile, les possibilités de lecture sont multiples et les clés de compréhension dispersées. Du photomontage au dessin

pointilliste à l'encre à micro-pigment, les images sont empêchées. D'un relief à un autre, d'une texture à une autre, ligne du regard et ligne d'horizon sont accidentées, opérant une désagrégation du point de vue sur le monde dans des frontières impossibles ou des mirages.

# Chedly Atallah

par | by **Andréanne Béguin**

**[EN] Born in 1991 in Tunis, Tunisia. Lives and works in Paris.  
Graduated from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.**

Chedly Atallah's works can be discovered as an archaeology of the geopolitics of the Arab world, with layers of personal histories, historical events, and fictional narratives, which come to merge and superimpose one another. From Lebanon to Tunisia, via Libya, Syria and Palestine, the news and archives of conflicts and popular revolutions in the region are treated as clay to be shaped, recomposed, and dissolved. For the artist, the past and history in the making are a raw visual material that cannot be reduced to a single form and discourse, but rather one which becomes fragmented and diffracted.

Bearing the same name as his grandfather, a pan-Arab activist and renowned Tunisian poet, the artist holds the notebooks that his grandfather kept from 1924 to 1981. From this intimate family source, the artist draws snippets of the past echoing contemporary circumstances and plays with all possible doubles: between himself and his grandfather, individual and collective memory, what was once reflected as the East and the West, and between the gaze and the object.

Most of Chedly Atallah's works originate from extracts of these notebooks which are then situated in a given space-time. The artist's work is punctuated by places: the martyred city of Aleppo, Sardacht on the Iran-Iraq border, the beaches of Sousse, the Place du Bardo in Tunis... Dates come and go: the arrest of his grandfather in 1943, the "climatic disaster" of autumn 1969 in Tunisia, the signature of the Chemical Weapons Convention in 1993, the attack in Sousse on June 26, 2015.

These historical realities are gradually swamped by the imperfection of the memory that summons them, as well as by speculative and metaphorical narratives that the artist interweaves according to the principle of uchronia. Both real and fictional, these layers of history, religion, and politics create the artist's personal mythology, but above all add up to a saturation and almost total blindness. To free History from its official canon, the artist applies the principle of blinding accumulation to historical expanses, events, images and mental spaces, drawing inspiration from retinopathy, a disease that causes the gradual loss of sight, from which his grandfather suffered.

Like water, which has no form of its own, History, in the hands of Chedly Atallah, adopts the shape of its container and medium, the content thus calling forth the form. The artist uses a wide variety of techniques such as film, photography, drawing, and sculpture, all of which coexist in his installations. From mustard seed to tubular structures, the scales vary. From Braille writing on silicone to Arabic engraved in clay, the reading possibilities are manifold and the keys to understanding are scattered. From photomontage to pointillist drawings in micro-pigment ink, the images are prevented. From one relief to another, from one texture to another, the line of sight and the horizon are blurred, disintegrating our view of the world into impossible frontiers and mirages.



[2]

[1] **Chedly Atallah, La parabole des aveugles, 2023, résine, silicone, acrylique, acier, impression jet d'encre, 100 x 70 x 10 cm, © Chedly Atallah et Andréhn-Schiptjenko. ADAGP, Paris, 2023, Crédit photo: Alexandra de Cossette | Chedly Atallah, The parable of the blind, 2023, resin, silicone, acrylic, steel, inkjet print, 100 x 70 x 10 cm, © Chedly Atallah and Andréhn-Schiptjenko. ADAGP, Paris, 2023, Photo credit: Alexandra de Cossette**

[2] **Chedly Atallah, MATAR, MATAR, MATAR, 2023, acier, photographie, vidéo, argile, silicone, PLA, aluminium, dimensions variables. Crédit photo: Nicolas Brasseur, © Adagp, Paris, 2023. Production Mondes nouveaux et La Maréchalerie – centre d'art contemporain / ÉNSA Versailles. © ADAGP, Paris, 2023 | Chedly Atallah, MATAR, MATAR, MATAR, 2023, steel, photography, video, clay, silicone, PLA, aluminium, variable dimensions. Photo credit: Nicolas Brasseur, © Adagp, Paris, 2023. Produced by Mondes nouveaux and La Maréchalerie – center d'art contemporain / ÉNSA Versailles. ADAGP, Paris, 2023**





[1]

### [FR] Collectif fondé en 2020.

Pendant plus de trois ans, le collectif B93 a pris possession d'un hangar abandonné de 2500m<sup>2</sup> entre La Courneuve et Drancy. S'y déploient dans un premier temps les soirées «Good Dirty Sound» dédiées aux scènes émergentes rap et trap, rassemblant un public à la fois local et francilien avant que la programmation du lieu ne s'ouvre à d'autres collectifs et scènes underground.

Porté par l'envie de se construire un espace de liberté dans une zone urbaine délaissée, le collectif s'est peu à peu ouvert à d'autres domaines de création, visant à transformer sur le long terme le hangar en tiers-lieu, à la jonction entre cultures urbaines et art contemporain. Une première étape s'est concrétisée avec l'invitation faite aux artistes Silina Syan et Rayan Mcirdi pour collecter l'histoire du lieu et mettre en récit ses archives. Financée par le programme *Mondes nouveaux* du ministère de la Culture, cette phase de préfiguration pose les fondements du collectif en présentant ses activités et ses valeurs à un public plus large, malgré sa situation administrative encore précaire. Ces archives artistiques ont été présentées pour la première fois en janvier 2023 sous le nom de *B93 PREQUEL*, au Sample Bagnolet.

Fin juin 2023, l'expulsion du collectif et la fermeture du hangar coupe court à tout projet de transformation en tiers-lieu et met un stop définitif aux espoirs d'obtenir une convention d'occupation officielle. Cet événement isolé s'inscrit dans une actualité dramatique et un climat social délétère, suite à l'assassinat du jeune Nahel à Nanterre quelques jours plus tôt. Les révoltes, dénonçant les agissements des

forces de l'ordre, rappellent qu'il est urgent de proposer de nouvelles politiques urbaines dans la périphérie parisienne, et soulignent l'abandon et la répression auxquels la jeunesse issue de ces territoires fait face quotidiennement. Pour le collectif B93, cet événement entérine le peu de considération porté à l'impact et au rayonnement d'un projet culturel local et autogéré, par et pour la population vivant en banlieue parisienne, au cœur du territoire clé de la Seine-Saint-Denis.

Bien que brutalement interrompu dans son développement, B93 saisit l'invitation du Salon de Montrouge pour se réinventer et s'autodéterminer comme collectif artistique mouvant et sans murs. Il décide alors de reprendre l'histoire là où elle s'est arrêtée, par le biais d'une collaboration artistique avec Mawena Yehouessi, curatrice, chercheuse et artiste. Celle-ci devient alors à son tour porte-voix de B93, retraçant les multiples trajectoires du lieu, ses transformations, ses identités réelles ou fictives, à travers les projections des membres du collectif et de ses publics. En complément d'une exposition des archives du lieu, c'est une mise en récit de son passé, de son présent et de ses futurs potentiels qui est orchestrée par Mawena Yehouessi, dont les travaux résonnent à de multiples endroits avec les enjeux de B93. Les visiteur·ices sont convié·es à se projeter au cœur des relations interpersonnelles qui constituent l'essence d'une pratique collective, à saisir les horizons d'attente et d'espoir liés à la précarité de la situation de B93, ainsi que les potentiels d'affects et de désillusions qui y sont liés.

### [EN] Collective founded in 2020.

For over three years, the B93 collective took possession of a 2,500 square meter abandoned hangar between La Courneuve and Drancy. Initially, the 'Good Dirty Sound' nights were dedicated to the emerging rap and trap scenes, attracting both local and Île-de-France audiences, before the venue's programming opened to other collectives and underground scenes.

Driven by the desire to create a free space in a neglected urban area, the collective gradually opened to other creative fields, with the long-term aim of transforming the hangar into a third place, at the crossroads of urban culture and contemporary art. The first step was taken when artists Silina Syan and Rayan Mcirdi were invited to document the history of the site and tell the story of its archives. Funded by the Ministry of Culture's *Mondes Nouveaux* programme, this preliminary phase laid the foundations for the collective by presenting its activities and ethos to a wider audience, despite its still precarious administrative situation. This artistic archive was presented for the first time in January 2023 under the name *B93 PREQUEL*, at Sample Bagnolet.

At the end of June 2023, the eviction of the collective and the closure of the hangar put an end to its transformation plans into a third place, and also permanently put an end to any hopes of obtaining an official tenancy agreement. This event took place during dramatic events and a tense social climate, following the murder of young Nahel in Nanterre just a few days earlier. The uprisings, which condemned the

actions of the police, served as an urgent reminder of the need for new urban policies on the outskirts of Paris, while also highlighting the abandoning and repression that the youth of these areas face on a daily basis. For the B93 collective, this event confirms how little consideration is given to the impact and influence of a local, self-managed cultural project, by and for the people living in the Paris suburbs, at the heart of the key territory of Seine-Saint-Denis.

Although its development was abruptly interrupted, B93 seized the opportunity offered by the Salon de Montrouge to reinvent and determine itself as an artistic collective on the move, free of walls. It decided to pick up the story where it left off, through an artistic collaboration with curator, researcher, and artist Mawena Yehouessi. In turn, she became the voice of B93, retracing the multiple trajectories of the site, its transformations, its real or fictitious identities, through the projections of members of the collective and its audiences. In addition to an exhibition of the venue's archives, Mawena Yehouessi, whose work resonates in many ways with the issues at stake in B93, is orchestrating a narrative of its past, present, and potential future. Visitors are invited to project themselves into the heart of the interpersonal relationships that constitute the essence of a collective practice, to grasp the expectations and hopes tied to the precarious situation of B93, as well as the potential for affect and disenchantment attached to it.

# Collectif B93

par | by Laure Togola et Inès Geoffroy pour le collectif B93

[2]



- [1] Photographie des membres de B93 (Laure Togola, Inès Geoffroy Moustafha Baldé, Titus, Silina Syan, Rayane Mcirdi et Samuel Blazy) par Matcha Studio | Photograph of B93 members (Laure Togola, Inès Geoffroy, Moustafha Baldé, Titus, Silina Syan, Rayane Mcirdi and Samuel Blazy) by Matcha Studio
- [2] Photographie d'un reportage sur B93 par Matcha Studio. Crédit photo: Matcha Studio | Photograph from a report on B93 by Matcha Studio. Photo credit: Matcha Studio



# Geoffrey Badel

par | by Anya Harrisson

[FR] Né en 1994 à Montélimar. Vit et travaille à Montpellier.  
Diplômé de l'École supérieure des beaux-arts de Montpellier.

Dans *The Weird and the Eerie*, le théoricien britannique Mark Fisher définit *the weird* (bizarre) et *the eerie* (troublant, perturbant) comme deux concepts étroitement liés dans l'imaginaire populaire à l'horreur, qui nous permettent d'interpréter le réel par le biais du fantastique et du surnaturel. À la croisée du dessin, de la sculpture, de l'installation, du rituel et de la performance, la pratique de Geoffrey Badel est pleinement préoccupée par ces (para-)mondes, autres et invisibles. Elle est aussi propulsée par deux passions et champs de recherche qui l'occupent de longue date: la magie et la culture sourde. Une danse permanente, qui vise à donner forme à ce qui doit nécessairement rester hors du champ du visible ou de l'audible.

En 2018, Geoffrey Badel enclenche *Phantasma* (2018- en cours), une recherche au long cours sur des lieux hantés. Avant de s'y rendre, souvent en compagnie de professionnel·les de la parapsychologie, il récolte à leur sujet un maximum d'informations, d'archives et de témoignages. Une fois sur place, l'artiste et les personnes qui l'accompagnent utilisent des outils d'enregistrement pour ausculter l'espace. Elles prennent le pouls de sa dimension sensorielle, entrent en contact avec les présences qui l'habitent encore et tentent de leur rendre leur voix. En dépit de ce travail préparatif, ou peut-être grâce à lui, c'est pourtant le hasard et l'accidentel qui sont mis en avant.

Le Centre chorégraphique national de Montpellier (ICI-CCN), ancien couvent des Ursulines transformé plus tard en prison pour femmes, est souvent au centre de ces fouilles paranormales. Ces dernières se sont matérialisées dans un livre d'artiste, *Akousma - Partie II* (2022), une série de dessins automatiques réalisés sur des reproductions d'anciens documents administratifs du couvent,

dont les tâches, décolorations et autres marques du temps servent de support à l'artiste. Comprenant également une première partie, le triptyque *Akousma* sera complété par une vidéo tournée en collaboration avec la chorégraphe, danseuse et ancienne directrice de l'ICI-CCN, Mathilde Monnier. À travers son corps, ses gestes, ses respirations, elle rentre en communion avec les rumeurs invisibles qui traversent les espaces vides du Centre.

La volonté de guérir et d'apaiser n'est pas étrangère à ces démarches. Pour l'exposition collective *Trans(m)issions. L'Expérience du partage* (2022) au MO.CO., à Montpellier, Geoffrey Badel a présenté une installation qui évoquait un éventuel lieu de soin. Une forte odeur d'épices et de plantes émanait d'anciens draps en lin, teintés d'une encre préparée à partir d'ingrédients présents dans la thériaque, un antipoison universel connu depuis l'Antiquité. On pouvait trouver, sur l'envers, sur l'endroit et dans les interstices entre les draps, des formes et des figures étranges: des moulages de doigts en cire que l'on pouvait entrevoir entre les plis, accrochés non loin d'un moulage en plâtre vernis représentant le visage de l'artiste percé d'aiguilles d'acupuncture, arborant une mue de serpent (*Je me suis mue*, 2022). Autant de signes de mutations, ceux d'une énergie pulsionnelle à laquelle Geoffrey Badel reste toujours fidèle. Et si certaines images et sensations réapparaissent à maintes reprises, deviennent perceptibles et, justement, hantent son travail, c'est afin de construire une para-syntaxe qui se dévoile au fur et à mesure - là où s'enfouissent «*the weird and the eerie*».



[2]

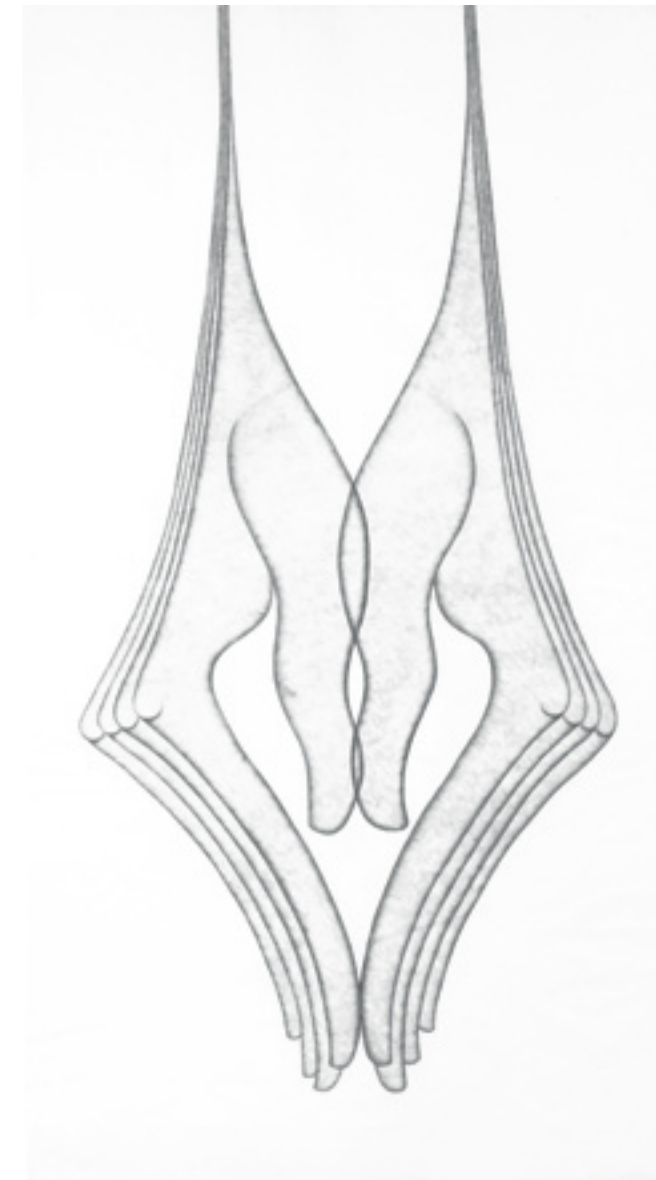


[1]

[1] Geoffrey Badel, *Je me suis mue*, 2022, moulage en plâtre vernis, aiguilles d'acupuncture, mue de serpent, 105 x 16 x 8 cm, courtesy of the artist © ADAGP crédit photo: Pauline Rosen-Cros | Geoffrey Badel, *Je me suis mue*, 2022, varnished plaster cast, acupuncture needles, snake molt, 105 x 16 x 8 cm, courtesy of the artist © ADAGP, photo credit: Pauline Rosen-Cros

[2] Geoffrey Badel, *Chiroptera*, 2022, Dessin cristallisé au graphite, papier japonais, 136 x 36 cm, courtesy of the artist avec la Production FRAC Occitanie Montpellier © ADAGP crédit photo: Geoffrey Badel © ADAGP | Geoffrey Badel, *Chiroptera*, 2022, Graphite crystallized drawing, Japanese paper, 136 x 36 cm, courtesy of the artist and Production FRAC Occitanie Montpellier, © ADAGP, photo credit: Geoffrey Badel © ADAGP

[3] Geoffrey Badel, *Je verrai le jour au dedans*, 2021, Dessin au graphite et crayons de couleur sur papier ancien javellisé et cristallisé, 30 x 22 cm, courtesy of the artist © ADAGP | Geoffrey Badel, *Je verrai le jour au dedans*, 2021, Graphite and colored pencil drawing on bleached and crystallized antique paper, 30 x 22 cm, courtesy of the artist © ADAGP



[3]

[EN] Born in Montélimar in 1994. Lives and works in Montpellier.  
Graduated from the École supérieure des beaux-arts de Montpellier.

In *The Weird and the Eerie*, British theorist Mark Fisher defines “the weird” and “the eerie” as two concepts closely linked in popular imagination with horror, enabling us to interpret reality through the fantastic and the supernatural. At the crossroads of drawing, sculpture, installation, ritual, and performance, Geoffrey Badel’s practice is fully preoccupied by these invisible and other (para-)worlds. It is also propelled by two of his long-standing passions and fields of research: deaf culture and magic. A permanent dance, which aims to give form to what must necessarily remain outside the field of both the visible and the audible.

In 2018, Geoffrey Badel embarked on *Phantasma* (2018-ongoing), a long-term investigation of haunted places. Before going to these sites, often in the company of parapsychology professionals, he gathered as much information, archives, and testimonies as possible. Once there, the artist and those accompanying him used recording tools to examine the space. They took the pulse of its sensory dimension, made contact with the presences still inhabiting it and tried to give them back their voice. Despite this preparatory work, or perhaps because of it, it was nevertheless chance and the accidental which came to the fore.

The Centre chorégraphique national de Montpellier (ICI - CCN), a former Ursuline convent later transformed into a women’s prison, is often at the center of these paranormal excavations. These have materialised in an artist’s book, *Akousma - Part II* (2022), a series of automatic drawings

made on reproductions of old administrative documents from the convent, whose stains, fading, and other marks of time serve as the artist’s medium. The first part of the *Akousma* triptych will be completed by a video shot in collaboration with choreographer, dancer, and former director of ICI - CCN, Mathilde Monnier. Through her body, gestures and breathing, she will enter into communion with the invisible rumors that permeate the Center’s empty spaces.

The desire to heal and soothe is not alien to these approaches. For the group exhibition *Trans(m)issions. L'Expérience du partage* (2022) at the MO.CO. in Montpellier, Geoffrey Badel presented an installation that conjured up a possible place of healing. The strong scent of spices and herbs emanated from ancient linen sheets, stained with ink made from ingredients found in theriac, a universal anti-poison that has been known since Antiquity. Strange shapes and figures could be found on the front, back and in the interstices between the sheets: wax finger casts could be glimpsed between the folds, hanging not far from a varnished plaster cast of the artist’s face pierced with acupuncture needles, sporting a snake-like molt (*Je me suis mue*, 2022). These are all signs of the mutations and impulses to which Geoffrey Badel remains faithful. And if certain images and sensations reappear repeatedly, become perceptible and, indeed, haunt his work, it is to construct a para-syntax that unfolds as he goes along - where “the weird” and “the eerie” are buried.



**[FR] Née en 1941 à Boulogne-sur-Seine.  
Vit et travaille à Millau. Autodidacte.**

Fille invisible de la réconciliation, Élisabeth Baillon est une agente de liaison qui crée une harmonie dans la dissonance, des chemins de traverse entre deux mondes. Vouée à resserrer des filiations distendues, elle tente de tisser un maillage entre les mondes antagonistes de ses parents musiciens, pour en faire son armure. Cette vocation s'est perpétuée de manière inconsciente et imprévue, dès lors qu'on a taillé en elle l'impossible corrélation entre une maternité et l'acte de création, ou encore sa position de femme dans une lutte portée majoritairement par des figures masculines. En effet, cette fileuse en retrait s'est impliquée dans une lutte qui durera une dizaine d'années contre l'installation d'un camp militaire sur le Larzac, pays minéral où règnent les moutons. Elle cherche à créer un lien entre les citadin·es intellectuel·les et les paysan·es résistant à l'appropriation de cette terre abandonnée, devenue «terre promise», à protéger face à l'armée. Dans cette quête commune, la solitude de sa condition féminine l'emporte. Elle découvre alors la revue féministe *Sorcières* dans laquelle elle s'implique pour porter une parole libre, celle des paysannes du Larzac, et, ainsi, défaire le mythe que les intellectuelles parisiennes nourrissaient à propos d'elles et leurs implications dans la lutte.

Les étapes de nos vies composent des paysages qui se succèdent, se recourent, mais où des incisions peuvent créer des trous béants, des lambeaux que nous devons renouer. La broderie, tel un pansement, permet cette réparation. Machine en mains, Élisabeth Baillon travaille des kilomètres de fils qui avancent et dessinent une balade infinie, à travers des

strates d'une vie, de corps endormis presque momifiés, de figures humaines, animales, d'architectures végétales et d'organes pareils à des parcelles de la terre vue du ciel. Au commencement, les horizons d'Élisabeth Baillon étaient d'un noir profond comme une nuit sans étoile. Désormais, comme les nuages qui se colorent à la tombée du jour, les tissus blancs maculés de tâches dévoilent des horizons aux couleurs nouvelles, des tons de gris dominant, relevés pas des étendues de couleurs vives.

À l'inverse de sa marraine, qui brodait des ouvrages de dames pour se consoler d'une vie minuscule, Élisabeth s'émancipe d'une condition qu'on pouvait à l'époque attribuer à cette pratique domestique. Elle pratique aussi la broderie comme un lien intime entre une matière de plaisir et de poésie, dans une solitude choisie, accompagnée par le seul vrombissement de sa confidente aiguillée. Les photographies transférées puisent dans une archéologie familiale, annotées de souvenirs communs à ces constellations de visages inconnus à nos yeux. Peintures de fils, d'images et de mots, ces matières se mêlent et révèlent les amas de distance qu'Élisabeth Baillon parcourt. Évoquant une pensée bachelardienne, c'est par l'énergie, la vitesse et le mouvement que la matière se transforme, labourée par la machine industrielle qu'elle a domptée. Comme le cuir, ces étoffes affectives sont des enveloppes, qui se refusent à devenir les archives poussiéreuses de sa mémoire, mais préfère être le trait d'union entre le passé et le présent.

# Élisabeth Baillon

par | by Liza Maignan

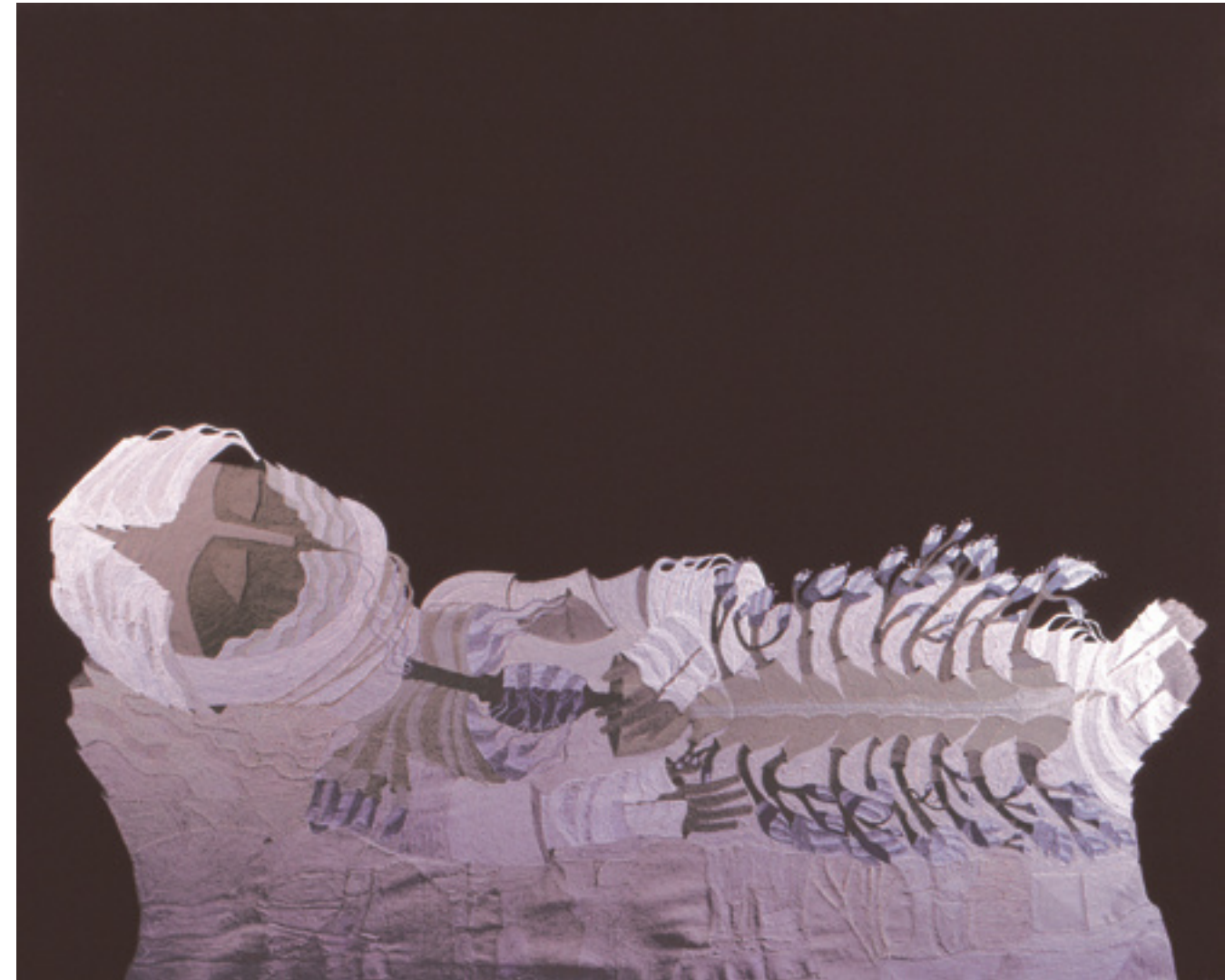
**[EN] Born in 1941 in Boulogne-sur-Seine.  
Lives and works in Millau. Self-taught artist.**

Invisible daughter of reconciliation, Élisabeth Baillon is a liaison agent who creates harmony in dissonance, building bridges between two worlds. Devoted to strengthening fractured ties, she attempts to weave the antagonistic worlds of her musician parents, making them her own armour. This vocation was perpetuated in an unconscious and unforeseen way, as soon as the impossible correlation between motherhood and the act of creating was pointed out to her, or perhaps it was her position as a woman in a struggle largely fought by male figures. In fact, this withdrawn spinner became involved in a ten-year struggle against the installation of a military camp on Larzac, a stony land where sheep reign. She sought to forge a link between the intellectual city-dwellers and the peasants resisting the appropriation of this abandoned land, which had become a "promised land," to be protected from the army. In this collective quest, she was overwhelmed by her gender's isolated position. She then discovered the feminist magazine *Sorcières*, where she became involved in speaking out on behalf of the peasant women of Larzac, thereby dispelling the myths that Parisian intellectuals were harbouring about them and their involvement in the struggle.

The stages of our lives form continuous, intersecting landscapes where incisions can create gaping holes, shreds that we must stitch back together. Embroidery, like a bandage, enables us to repair them. Machine in hand, Élisabeth Baillon works with kilometres of thread which move forward

and outline an infinite journey, through the layers of life, through sleeping and almost mummified bodies, human and animal figures, plant architectures and organs, as if they were patches of land seen from the sky. In the beginning, Élisabeth Baillon's horizons were as pitch black as a starless night. But now, like clouds changing colour at dusk, the stained white fabrics reveal horizons of new colours, dominated by shades of grey and underscored by vivid colour expanses.

Unlike her godmother, who practiced embroidery, creating works for ladies to console herself regarding her circumscribed life, Élisabeth emancipated herself from a status which, at the time, could be attributed to this domestic practice. She also practised embroidery as the intimate link between a material of pleasure and poetry, in a chosen state of solitude, accompanied only by the hum of her trusted needle. The transferred photographs draw on a family archaeology, annotated with memories shared by constellations of faces that are unknown to us. Paintings of threads, images and words, these materials intermingle to reveal the vast distance Élisabeth Baillon has travelled. Evoking Bachelardian thought, it is through energy, speed and movement that matter is transformed, ploughed by the industrial machine it has tamed. Like leather, these affective fabrics are envelopes that refuse to become the dusty archives of her memory, preferring instead to be a link between the past and present.



[1]



[2]

- [1] Élisabeth Baillon, *Les rêveries du repos*, 1975, broderies de laine à la machine sur toile noire, 175 × 210 cm, courtesy of l'artiste | Élisabeth Baillon, *Les rêveries du repos*, 1975, machine-embroidered wool on black canvas, 175 × 210 cm, courtesy of the artist.
- [2] Élisabeth Baillon, *Robe du dimanche*, 1980, broderies de laine à la machine sur toile noire, 125 × 85 cm, courtesy of l'artiste | Élisabeth Baillon, *Robe du dimanche*, 1980, machine-embroidered wool on black canvas, 125 × 85 cm, courtesy of the artist.



[1] Flo\*Souad Benaddi-FSB Press, *Les Restes*, 2022, carton, chutes de papiers, papiers d'emballages sérigraphiés, papiers déchiquetés, dimensions variables, courtesies de l'artiste, crédit photo: Jean-Christophe Lett / Villa Arson | Flo\*Souad Benaddi-FSB Press, *Les Restes*, 2022, cardboard, scrap paper, screen-printed packaging paper, shredded paper, dimensions variable, courtesy of the artist, photo credit: Jean-Christophe Lett / Villa Arson

[2] Flo\*Souad Benaddi-FSB Press, *Typo 2 Gouixnes*, 2022, Affiches en papier fluo A4 assemblées, sérigraphie fluo, scotch, dimensions variables, courtesies de l'artiste, crédit photo: Jean-Christophe Lett / Villa Arson | Flo\*Souad Benaddi-FSB Press, *Typo 2 Gouixnes*, 2022, Assembled A4 fluorescent paper posters, fluorescent silkscreen, scotch tape, dimensions variable, courtesy of the artist, photo credit: Jean-Christophe Lett / Villa Arson



[1]

# Flo\*Souad Benaddi

par | by Liza Maignan

[2]



[FR] Né en 1997 aux Lilas.

Vit et travaille à Bruxelles. Diplômé de la Villa Arson (Nice).

Dans un de ses usages linguistiques, l'astérisque (symbole typographique ressemblant à une étoile) placé devant un mot, *signale une forme restituée*. Ce n'est pas un tiret (-), ni un slash (/), ni un plus (+). L'astérisque est un liant sans rupture. Flo\*Souad Benaddi utilise un astérisque pour lier son prénom d'usage à son prénom marocain. Il me glisse à l'oreille qu'il a rencontré l'astérisque grâce à Sam Bourcier<sup>1</sup>, qui l'utilise pour signifier la *transness\**. Flo\*Souad recompose par affiliation une nouvelle phonétique qui résonne sur nos cordes vocales, lorsqu'on s'adresse à lui, [floswa]. Les lettres de nos prénoms sont les premiers signes que nous apprenons à dessiner de nos mains d'enfant tremblantes, en tenant des plumes du bout de nos doigts tachés d'encre.

Flo\*Souad est un astérisque. Les lettres le rassurent. J'imagine Flo\*Souad en figure de Sherlock Holmes (il est plutôt du style inspecteur Barnaby, m'a-t-il dit), entouré d'une nuée de lettres qui s'agitent, créant toutes les combinaisons possibles pour résoudre une enquête. Dans les archives lesbiennes de Bruxelles (sous l'influence des adelphe de Bye Bye Binary et de la pensée *open source*), il cherche à comprendre: qu'est-ce qu'une typographie militante? À l'époque du Letraset, c'était l'usage libre des typographies *mainstream* (celles de la grande distribution de mots: la presse) qui était militant, et non la production des lettres en elles-mêmes. Alors, on manipulait des lettres existantes, normées, calibrées comme une matière brute: on découpait, on ratu-rait, on collait. Selon Flo\*Souad, les familles typographiques sont comme les familles de lesbiennes: *il y a les butch et les italiques, les lipsticks et les bold*. Il travaille des morceaux de lettres découpées pour redessiner des identités existantes, composées par la rencontre de courbes et de déliées qui déroge à la règle d'un calibrage pur, envisageant ainsi une politique du rapiècement. La pratique de Flo\*Souad est souple et perméable. Les peintures et les sérigraphies qu'il réalise (seul, ou avec Luna Petit) sur les vitres des bâtiments dans lesquels il

est invité, se propagent et colorent le vide lorsque les rayons du soleil traversent cette membrane solide. Il refuse d'être contraint, ses gestes respirent la liberté du faire, comme les plantes qui s'envolent depuis les poches des habits de cueillette qu'il réalise pour ses ami-e-s.

L'écriture est chargée d'une substance intime (*quality: no\*energy: yes*)<sup>2</sup>. La traduction colore les mots, d'une langue à l'autre. La publication est une forme de *ready-made-pirate* de la pensée qui se disperse. Nous sommes des passeur-euses.

Avec FSB Press, Flo\*Souad écrit et remet en circulation des textes théoriques ou, récemment, des savoirs en botanique et en phytothérapie - glanés, rangés, sourcés en amateur - sous le prisme d'une *cureture queer\*trans*. Témoin de l'évolution des conditions et des législations pour accéder aux hormones de synthèse, il redistribue des ressources et des savoirs concernant les plantes hormonales<sup>3</sup>. Loin d'une mise en opposition de ces substances («de synthèses» / «naturelles»), interprétation régulière, clivante et réductrice de la part de personnes cisgenres), ces cartes sont des outils qu'il offre à la communauté queer afin de contourner les réglementations, en complément ou en attente d'une prise en charge réelle pour des personnes qui entament leur transition.

*Flo\*Souad est un astérisque entre les mots, les corps et les savoirs.*

*Flo\*Souad écrit et imprime pour «ne pas oublier».*

1. Sam Bourcier, *Homo Inc.orporated: Le Triangle et la licorne (qui pète)*, Paris, Cambourakis, 2019.
2. Pensée mentionnée par Flo\*Benaddi, extraite d'un article à propos du workshop «Energy: Yes! Quality: No!» de Thomas Hirschhorn. GDLP, «Thomas Hirschhorn @ Kochi», *The White Pube*, 14 février 2019, <https://thewhitepube.co.uk/art-reviews/thomas-hirschhorn>.
3. Dont des textes disponibles en ligne: Dori Midnight, *Holistic Health for Transgender & Gender Variant Folks*, 2009; Jacoby Ballard, *Transcure*, 2013 (traduit par le collectif TRANSLation); Kara Sigler, *TransNatural for Professionals*, 2015; *Herb Support for Top Surgery*, Jakery, 2016; Vilde Chaya Fenster-Ehrlich et Larken Bunce, *Competant Care for Transgender, GenderQueer and Non-Binary Folks*, 2018.

[EN] Born in 1997 in Les Lilas.

Lives and works in Brussels. Graduated from Villa Arson (Nice).

In one of its linguistic uses, the asterisk (a typographic symbol resembling a star) is placed in front of a word and *indicates a restored form*. It is not a hyphen (-), a slash (/) or a plus (+). The asterisk does not interrupt; it is a binding element. Flo\*Souad Benaddi uses an asterisk to link his preferred name to his Moroccan first name. He tells me that he first came across the asterisk thanks to Sam Bourcier's<sup>1</sup>, who uses it to signify *transness\**. Flo\*Souad uses his affiliation to reconstruct a new phonetic system that reverberates across our vocal cords when we speak to him, [floswa]. The letters of our first names are the first signs we learn to draw with our trembling children's hands, holding fountain pens in our ink-stained fingertips.

Flo\*Souad is an asterisk. Letters reassure him. I imagine Flo\*Souad as a Sherlock Holmes figure (he's more of an Inspector Barnaby type, he told me), surrounded by a swarm of fluttering letters, as he forms every possible combination to solve an investigation. In the lesbian archives of Brussels (under the influence of Bye Bye Binary siblings and open source thinking), he tries to understand: what is militant typography? At the time of Letraset, it was the free use of mainstream typography (the mass distribution of words: the press) that was militant, not the production of the letters themselves. We manipulated existing, standardised, calibrated letters like raw material: we cut, crossed out and glued them together. According to Flo\*Souad, typographic families are like lesbians families: *there are butches and italic types, lipsticks and bold types*. He works with the cut up parts of letters to redraw existing identities, composed by the union of curves and non-curves that deviate from the rules of pure calibration, thus adopting a patchwork politics. Flo\*Souad's practice is flexible and permeable. The paintings and silkscreens he creates (alone or with Luna Petit) for the windows of the buildings where he is invited, expand and

colour the void when the sunlight passes through these solid membranes. He refuses to be constrained; his gestures breathe with the freedom of doing, like the plants that fly from the pockets of the harvesting clothes he makes for his friends.

His writing is charged with an intimate substance (*quality: no\*energy: yes*)<sup>2</sup>. Translation colours words from one language to another. Publication is a form of ready-made-pirate of scattered thought. We are passers-by.

With FSB Press, Flo\*Souad writes and recirculates theoretical texts and, more recently, botanical and phytotherapeutic knowledge - gleaned, filed away and sourced by amateurs - through the prism of a *queer\*trans cureture*. A witness to the changing conditions and legislation governing access to synthetic hormones, he distributes resources and knowledge about hormonal plants<sup>3</sup>. Far from pitting these substances against each other ("synthetic" / "natural", which is a regular, divisive, and reductive interpretation on the part of cisgender people), these charts are tools that he offers the queer community to bypass regulations, in addition to or in anticipation of real support for people beginning their transition.

*Flo\*Souad is an asterisk between words, bodies, and knowledge.*

*Flo\*Souad writes and prints so that we "don't forget".*

1. Sam Bourcier, *Homo Inc.orporated: Le Triangle et la licorne (qui pète)*, Paris, Cambourakis, 2019.
2. Thought mentioned by Flo\*Benaddi, taken from an article about the "Energy: Yes! Quality: No!" by Thomas Hirschhorn. GDLP, "Thomas Hirschhorn @ Kochi", *The White Pube*, 14 February 2019, <https://thewhitepube.co.uk/art-reviews/thomas-hirschhorn>.
3. Including texts available online: Dori Midnight, *Holistic Health for Transgender & Gender Variant Folks*, 2009; Jacoby Ballard, *Transcure*, 2013 (translated by the TRANSLation collective); Kara Sigler, *TransNatural for Professionals*, 2015; *Herb Support for Top Surgery*, Jakery, 2016; Vilde Chaya Fenster-Ehrlich and Larken Bunce, *Competant Care for Transgender, GenderQueer and Non-Binary Folks*, 2018.



**[FR] Né en 1988 à Paris. Vit et travaille à Paris et Los Angeles. Diplômé de l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy et de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Nantes Métropole.**

Nelson Bourrec Carter est un artiste et vidéaste franco-américain dont la pratique artistique articule le film, la photographie et l'installation. Ayant grandi en Île-de-France, il interroge son héritage afro-américain et ce que l'apprentissage d'une culture à la fois intime et étrangère suppose de fantasme, d'appartenance négociée et d'appropriation. Il s'intéresse aux objets de culture populaire tels que les séries et l'histoire du cinéma, plus particulièrement dans leur rapport aux représentations minoritaires et au traitement du paysage, qu'il soit urbain, périurbain ou rural. Il montre que ces tropes visuels sont plus liés qu'il n'y paraît: ils articulent des questions de genre, de race, et de classe, et prêtent à se demander quels corps – qu'ils soient incarnés ou inscrits en négatif par l'architecture – occupent les espaces de la représentation dans l'économie culturelle américaine. Dans son travail, la construction historique et sociale de la banlieue résidentielle américaine (*suburbia*) entre en relation avec l'histoire de la ségrégation raciale aux États-Unis, tandis que l'étude des séries télévisuelles permet de retracer l'apparition progressive de personnages racisés et queer dans les pratiques cinématographiques. Les régimes fictionnels qui sont mobilisés pour décrire les communautés queer et afro-américaines à l'écran constituent une matière que son travail vient commenter, distordre et transformer, au même titre que la construction narrative du genre documentaire, pris entre description et traduction du réel.

Pour son œuvre *Strange Bedfellows* (2023), produite dans le cadre de l'exposition du prix Utopi-e, il s'intéresse à la temporalité de l'image fixe à partir de la série *Oz*, diffusée sur HBO de 1997 à 2003. Dans un épisode de 1998 qui donne son titre à l'œuvre, *Oz* met en scène une romance homosexuelle entre les prisonniers Keller et Beecher, dont le premier baiser marque un tournant dans l'émergence des relations LGBTQIA+ sur le petit écran. Néanmoins, le caractère ultra-violent de la série et le paysage morbide de la prison sont caractéristiques de l'illustration par la culture dominante des amours gays, toujours marqués par le trauma et le tabou. Prenant la forme d'une mosaïque de 112 carreaux en céramique impressionnés, c'est-à-dire utilisés comme support pour un tirage argentique réalisé à la main, *Strange Bedfellows* vient dilater ce bref moment de tendresse à partir de trois images-sources. Le surplus de texture qu'apporte le traitement par chlorobromure, et la répétition de trois images formant un succinct mouvement, viennent épaissir la temporalité de l'instant et sa charge sémantique. L'œuvre de Nelson Bourrec Carter nous parle de survivance, du danger qui menace les vies queer, mais aussi de la puissance de ces rares images d'altérité qui ont marqué les esprits d'une génération née au tournant des années 1990.



[1]

- [1] Nelson Bourrec Carter, *Strange Bedfellows*, (détail), 2023, 112 tirages en chlorobromure d'argent sur céramique, 160 x 280 cm, courtesy de l'artiste | Nelson Bourrec Carter, *Strange Bedfellows*, (détail), 2023, 112 silver chlorobromide prints on ceramic, 160 x 280 cm, courtesy of the artist
- [2] Nelson Bourrec Carter, *Levittown* (vidéo de 13 min, 2018) présenté lors de l'exposition "Thinking Beyond" à la Manifattura Tabacchi, Florence | Nelson Bourrec Carter, *Levittown* (13 min. video, 2018) presented at the "Thinking Beyond" exhibition at Manifattura Tabacchi, Florence
- [3] Nelson Bourrec Carter, *Allensworth #5*, 2023, tirage en chlorobromure d'argent sur miroir, 65 x 50 cm, courtesy de l'artiste | Nelson Bourrec Carter, *Allensworth #5*, 2023, silver chlorobromide print on mirror, 65 x 50 cm, courtesy of the artist



[2]

# Nelson Bourrec Carter

par | by Thomas Conchou

**[EN] Born in Paris in 1988. Lives and works in Paris and Los Angeles. Graduated from the École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy and École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Nantes Métropole.**

Nelson Bourrec Carter is a French-American artist and video artist whose art practice combines film, photography and installations. Raised in Paris, he questions his African American heritage and how learning about a culture that is both intimate and foreign entails fantasy, as well as a negotiated belonging and appropriation. He is interested in the objects of popular culture, such as television series and the history of cinema, especially as they relate to the representations of minorities and landscapes, whether they be urban, peri-urban, or rural. He demonstrates that these visual tropes are more interconnected than they appear and that they articulate questions of gender, race, and class, while raising the issue of which bodies – whether they are embodied or inscribed in a ghostlike manner within the architecture – occupy the spaces of representation in the American cultural economy. In his work, the historical and social construction of American suburbia links up with the history of racial segregation in the United States, while his study of television series traces the gradual appearance of racialised and queer characters in cinematic practices. The fictional regimes that are mobilised to describe queer and African American communities on screen constitute a material that his work comments, distorts, and transforms, in the same way as the narrative construction

of documentary film genre, somewhere between description and translation of reality.

For his work *Strange Bedfellows* (2023), produced as part of the Utopi-e Prize exhibition, he examines the temporality of the still image using the *Oz* series, which aired on HBO from 1997 to 2003. In a 1998 episode, whose title he borrows for his work, *Oz* features a homosexual romance between prisoners Keller and Beecher, whose first kiss marks a turning point in the emergence of LGBTQIA+ relationships on the small screen. Nevertheless, the ultra-violent nature of the series and the morbid prison landscape are characteristic of the dominant culture's illustration of gay love, which is always marked by trauma and taboo. Taking the form of a mosaic of 112 printed ceramic tiles, used as supports for a handmade silver print, *Strange Bedfellows* expands this moment of tenderness found in the three source images. The surplus texture provided by the chlorobromide processing, and the repetition of three images which form a fleeting movement, thicken the temporality of the moment and its semantic charge. Nelson Bourrec Carter's work addresses survival, the danger threatening queer lives, but also the power of those rare images of otherness which have marked the minds of the generation born at the turn of the 1990s.



[3]



**[FR] Née en 1996 à Montpellier. Vit et travaille à Aubervilliers. Diplômée de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (Paris) et du Fresnoy – Studio national des arts contemporains.**

Alice Brygo est cinéaste et artiste. Dans son travail, qui navigue entre film et installation, elle s'intéresse aux espaces de l'urbanité et aux frictions des communautés qui les traversent. Son intérêt pour la captation directe, parfois immédiatement dans l'action ou dans l'événement, s'inspire de la méthode documentaire ou journalistique pour produire des matériaux qui sont ensuite tissés dans la trame narrative de ses projets. Bien qu'il flirte toujours avec le fantastique, son cinéma est résolument social et questionne à travers ses personnages les relations intergénérationnelles, l'appartenance culturelle ou encore la trajectoire de classe des individus. C'est dans l'ambiance, et par des incursions de présences surnaturelles, que la narration vient dérailler pour révéler la fragilité et l'instabilité de la fiction.

Dans ses projets *Soum* (2021) et *Le Mal des ardents* (2022), réalisés lors de ses études au Fresnoy, elle dresse le portrait du territoire francilien respectivement depuis ses marges (Noisy-le-Sec ou Aubervilliers) et son hypercentre (l'Île Saint-Louis). Dans *Soum*, une petite collectivité de personnages queer part à la recherche d'un nouvel espace inhabité à squatter. Chacune à son endroit, Inti, Jai et Paulo se questionnent à propos de la culture transmise par leurs parent·es. Leur quête d'un espace à partager fait écho à la manière dont iels cherchent à habiter un héritage culturel au croisement du fantasme et de la perpétuation des traditions. Dans cette fresque sur



[1]

la transmission, l'appropriation et le métissage, le rapport entre le lien familial et la famille choisie – ou la communauté – est frappant, et dit l'attachement de l'artiste à habiter le monde collectivement.

*Le Mal des ardents* se déploie dans un espace-temps flottant, teinté de lumière bleue, une sorte de dimension crépusculaire plutôt qu'un décor. En naviguant dans un champ/hors-champ perpétuel, la caméra passe d'un personnage à un autre au fur et à mesure que se font entendre des voix dans ce long plan séquence. Chacune exprime un avis en relation à l'événement qui se déroule sous leurs yeux et semble chercher un objet, ou une raison, à une catastrophe en cours. La lumière d'un incendie teinte progressivement la scène. Dans ce paysage en suspension, le sujet s'évade toujours, tandis que l'irréalité de la fiction cherche à s'incarner par l'intermédiaire de ces personnages indéterminés. Construit à partir d'une captation audio de la foule rassemblée devant l'incendie de Notre-Dame le 15 avril 2019, le film ne dévoile que tardivement son lien avec un épisode clivant de notre actualité récente. Réalisé autour de ce matériau-source, le film présente cependant des individus recomposés en post-production à partir de scans 3D – et, montré en boucle dans une installation immersive, il invite les spectateur·ices à entrer dans ce moment où l'incertitude règne en maîtresse.

personnages indéterminés. Construit à partir d'une captation audio de la foule rassemblée devant l'incendie de Notre-Dame le 15 avril 2019, le film ne dévoile que tardivement son lien avec un épisode clivant de notre actualité récente. Réalisé autour de ce matériau-source, le film présente cependant des individus recomposés en post-production à partir de scans 3D – et, montré en boucle dans une installation immersive, il invite les spectateur·ices à entrer dans ce moment où l'incertitude règne en maîtresse.

**[EN] Born in 1996 in Montpellier. Lives and works in Aubervilliers. Graduated from the École nationale supérieure des Arts Décoratifs (Paris) and Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains.**

Alice Brygo is a filmmaker and artist. In her work, which moves between film and installation, she is interested in urban spaces and the friction between the communities that inhabit them. Her interest in live filming, sometimes occurring immediately within an action or event, draws on documentary or investigative methods to produce material that is then woven into the narrative fabric of her projects. Although her films always flirt with fantasy, they are resolutely social, and, through their characters, question intergenerational relations, cultural belonging and the class trajectory of individuals. The atmosphere and intrusion of supernatural presences derail the narrative to reveal the fragility and instability of fiction.

In her projects *Soum* (2021) and *Le Mal des ardents* (2022), produced during her studies at Le Fresnoy, she paints a portrait of the Île-de-France region from its fringes (Noisy-le-Sec and Aubervilliers) and its hypercentre (Île Saint-Louis) respectively. In *Soum*, a small group of queer characters embarks on a quest to find a new uninhabited space to squat in. Inti, Jai and Paulo, each based on their personal trajectory question the culture that was passed on to them by their parents. Their search for a shared space echoes the ways in which they seek to inhabit a cultural heritage located at the crossroads of fantasy and the perpetuation



[2]

of traditions. In this fresco of inheritance, appropriation and interbreeding, the connection between family ties and a chosen family – or community – is striking, and reflects the artist's desire to inhabit the world in a collective manner.

*Le Mal des ardents* unfolds in a floating space-time, bathed in blue light, creating a twilight dimension rather than a setting. In this long tracking shot, the camera moves from one character to the next, continuously moving in and out of frame, as voices are heard. Each voice expresses an opinion about the event unfolding before their eyes, and seems to be looking for a cause, or a reason for an ongoing disaster. The light from a fire gradually colours the scene. In this suspended landscape, the subject is always evasive, while the unreality of fiction is embodied through these indeterminate characters. Constructed around an audio recording of the crowd gathered in front of the Notre-Dame fire on 15 April 2019, the film only later reveals its connection with this divisive episode in recent history. Created from this source material, the film does however present individuals who have been recomposed from 3D scans in post-production. Shown in a loop within an immersive installation, it invites viewers to enter this moment where uncertainty reigned supreme.



[3]

# Alice Brygo

par | by Thomas Conchou

[4]



- [1] Alice Brygo, *Le Mal des Ardents* (capture d'écran), 2022, boucle vidéo et installation immersive, 15 min, courtesy de l'artiste | Alice Brygo, *Le Mal des Ardents* (screen capture), 2022, video loop and immersive installation, 15 min, courtesy of the artist
- [2] Alice Brygo, *Andrei*, photographie issue de la série *Les habits neufs de l'empereur*, 2023, tirage argentique, 60 x 72 cm, courtesy de l'artiste | Alice Brygo, *Andrei*, photograph from the series *Les habits neufs de l'empereur*, 2023, silver print 60 x 72 cm, courtesy of the artist.
- [3] Alice Brygo, photographie issue de la série *L'Homme sans Nombriil*, 2017, photographie argentique couleur, tirage sur papier baryté, 120 x 80 cm, courtesy de l'artiste | Alice Brygo, Photograph from the series *L'Homme sans Nombriil*, 2017, color silver photograph, print on baryta paper, 120 x 80 cm, courtesy of the artist
- [4] Alice Brygo, *Les îles périphériques* (capture d'écran), 2020, vidéo HD, 4:3, 20 min, courtesy de l'artiste | Alice Brygo, *Les îles périphériques* (screen capture), 2020, HD video, 4:3, 20 min, courtesy of the artist





[1]



[2]

# Vincent Burger

par | by Eva Barois De Caemel

**[FR] Né en 1994 à Paris. Vit et travaille en région parisienne. Diplômé de la Villa Arson (Nice).**

Vincent Burger pratique la sculpture, l'installation, la vidéo, le collage, la sérigraphie ou encore le dessin. Il s'agit, avec chacun de ces médiums - qui peuvent se rencontrer - de distiller une même atmosphère qualifiée de «cyber-rustique» par l'artiste. Ce peut-être la fusion, grâce au transfert sur bois, de l'image d'objets issus d'une culture digitale déjà dépassée (icônes, onglets, claviers) et de matériaux (presque toujours de récupération) évoquant la rue, le rebut, le précaire voire le dégradé (pics à pigeons, bois de caquettes, plexiglas, cartons d'expédition). Du dépassé et du dégradé dont Vincent Burger prend soin: il en fait des autels, des mausolées, des dioramas pour créatures fatiguées lancées dans le siècle du dérèglement.

*TRUST GODNI* est un petit autel chinois décrépit sur lequel l'artiste a bâti des échafaudages miniatures. Sur le fond de l'autel, là où devrait figurer le dieu du sol, on trouve un slogan sérigraphié par l'artiste. Prélevé sur un vêtement contrefait, ce slogan souffre d'altérations multiples: «TRUST GODNI PARDSE NOTHING». Vincent Burger l'a trouvé «punk et dyslexique». Il possédait peut-être aussi le souffle épique des aventures désastreuses de la *fast fashion* et de l'économie de plateforme que l'on retrouve dans l'ensemble de l'installation intitulée *The Turd Place* (2019), évocation d'un entrepôt joliment inquiétant dans lequel vient notamment prendre place *TRUST GODNI*.

Plus récemment, Vincent Burger a présenté des cartons d'expédition fictifs (il leur invente des logos et des messages, très proches de ce que produit le réel et, là encore, l'univers de la contrefaçon, mais de manière vraiment décalée) et des drones-lustres de son invention (des semi *ready-made*, tout

à fait cyber-rustiques) postés devant des gravures agrandies d'Albert Robida (1848-1926). Robida avait imaginé le ciel plein du futur, celui des voitures volantes. Celui, interprète Vincent Burger, de la livraison par drone, fantôme pénible et en suspens.

Vincent Burger fait appel aux termes *curse* (maudit, «au sens que ce mot revêt aujourd'hui sur Internet pour désigner la simultanéité du grotesque et de l'irrationnel») et *Camp* (qui prend la pose, «un style esthétique qui tient en estime le mauvais goût par un mélange d'ironie et d'affection sincère»). Il a le don du mot-valise comme de l'œuvre-valise: ainsi de l'appellation «tech-naze», de sa création, pour qualifier sa pratique faite «de pathétique et de ruines contemporaines, de loufoquerie et de dystopie, de rétro-futurisme et de psychédéisme» (très sensible dans son travail vidéo).

Vincent Burger m'est apparu comme un bricoleur tendre et érudit, qui lutte contre le temps et, peut-être, tente d'aimer quelque chose de ce présent-là. Sillonnant avec effroi et délice les vestiges digitaux de sa propre mémoire, il contemple les spams et les CD-roms avec gourmandise, mais évoque, soudain, la fin de tout imaginaire possible du futur. Le futur: cette vieille chose devenue une version pathétique de notre présent déjà bien pourri. Et l'âge d'or? Car il y a aussi beaucoup d'enfance, de jeux, dans ce travail: un BlackBerry (on l'avait oublié) version jouet pour enfant encore sous blister; une créature dans le coin gauche d'un dessin qui s'apprête à tourner la manivelle de sa boîte à musique. Le travail de Vincent Burger pourrait bien être celui d'un Peter Pan à l'abord cynique, plus doux qu'il n'y paraît. Il attrape les bugs au filet à papillons.

**[EN] Born in 1994 in Paris. Lives and works in the Paris region. Graduated from Villa Arson (Nice).**

Vincent Burger's practice spans sculpture, installation, video, collage, screen printing, and drawing. With each of these media - which can be combined - the aim is to distill an atmosphere that the artist describes as cyber-rustic. This could be the fusion, through transfer onto wood, of the image of objects from an already outdated digital culture (icons, tabs, keyboards) and materials (almost always salvaged) evoking the street, its junk, precariousness or even what is degraded (pigeon spikes, wooden crates, Plexiglas, shipping cartons). Vincent Burger takes care of what is obsolete and damaged, transforming it into altars, mausoleums, and dioramas for tired creatures launched into the age of disorder.

*TRUST GODNI* is a small, decrepit Chinese altar on which the artist has built miniature scaffolding structures. At the back of the altar, where the god of soil should appear, is a slogan screen-printed by the artist. Taken from a counterfeit garment, the slogan has suffered multiple alterations: "TRUST GODNI PARDSE NOTHING". Vincent Burger thought it was "punk and dyslexic." Perhaps it also captured the epic spirit of the disastrous adventures of today's fast fashion and platform economy, reflected in the installation *The Turd Place* (2019), a beautifully disquieting warehouse in which *TRUST GODNI* is housed.

More recently, Vincent Burger presented fictitious shipping cartons (he creates logos and messages for them, which are very close to the real thing and, here again, part of the world of counterfeit goods, but which are also truly offbeat) and drone-chandeliers of his own invention (semi-ready-mades and completely cyber-rustic) positioned in front of

enlarged engravings by Albert Robida (1848-1926). Robida had imagined a future sky filled with flying cars. As Vincent Burger interprets it, a future of drone delivery, a painful and pending fantasy.

Vincent Burger calls upon the terms *curse* ("in the sense that this word is now used on the Internet to designate the simultaneity of the grotesque and the irrational"), and *Camp* (striking a pose, "an aesthetic style which values bad taste through a combination of irony and sincere affection"). He has a gift for portmanteau words and portmanteau works: for example, he invented the term "tech-naze"<sup>1</sup> to describe his practice, which is made up of "pathos and contemporary ruins, zaniness and dystopia, retro-futurism and psychedelia" (which stands out in his video work).

Vincent Burger struck me as a tender, erudite handyman fighting against time and, perhaps, attempting to love something of the here and now. Wandering with fear and delight through the digital vestiges of his own memory, he contemplates spam and CD-ROMs with delight, before suddenly evoking the end of any possible imaginary future. The future: that old thing which has become a pathetic version of our already rotten present. And the golden age? For there is also a lot of childhood, a lot of play, in this work: a toy BlackBerry (we had forgotten about it) still safe in its blister pack; a creature in the left-hand corner of a drawing about to turn the crank on its music box. Vincent Burger's work could well be that of a cynical Peter Pan, one who is gentler than he seems. He catches glitches with a butterfly net.

1. In French, the word "naze" is slang for "pathetic."

[3]



- [1] Vincent Burger, *UAV (Une Affaire Véreuse)*, 2019, cartons, encre, scotch, bois, métal, tissus, plastique, dimensions variables, courtesy de l'artiste © ADAGP, crédit photo: Vincent Burger © ADAGP | Vincent Burger, *UAV (Une Affaire Véreuse)*, 2019, cardboard, ink, scotch tape, wood, metal, fabric, plastic, dimensions variable, courtesy of the artist © ADAGP, photo credit: Vincent Burger © ADAGP
- [2] Vincent Burger, *Paysage d'été*, 2021, photogramme de son vidéo HD 16:9, 8 min 25 sec, courtesy de l'artiste © ADAGP | Vincent Burger, *Paysage d'été*, 2021, 16:9 HD video sound frame, 8 min 25 sec, courtesy of the artist © ADAGP
- [3] Vincent Burger, *Chariv Aldi*, 2021, crayon, encres, feutres sur papier bristol, 65 x 50 cm, courtesy de l'artiste © ADAGP, crédit photo: Vincent Burger © ADAGP | Vincent Burger, *Chariv Aldi*, 2021, pencil, inks, felt-tip pens on Bristol paper, 65 x 50 cm, courtesy of the artist © ADAGP, photo credit: Vincent Burger © ADAGP



# Loucia Carlier

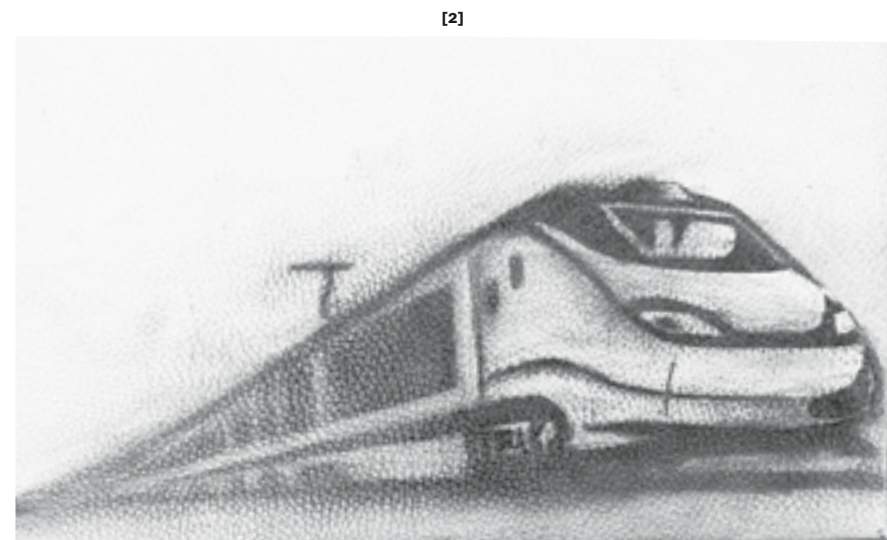
par | by Claire Contamine

[FR] Née en 1992 à Paris. Vit et travaille à Paris.  
Diplômée de l'École cantonale d'art de Lausanne.

Journal intime ou bloc-notes, le travail de Loucia Carlier se présente comme l'expression plastique de ses ressentis. Ses sculptures forment un patchwork soumis à l'influence du monde qui nous entoure. La série des *Tardis* (2021) en est un bon exemple. Tel un *moodboard*, ces œuvres rectangulaires accrochées au mur combinent des images glanées sur le web, des photographies, des images d'archives, des dessins ou du texte. Croquis ou rébus, elles restituent les préoccupations visuelles et psychologiques de l'artiste à un instant t. Fragments de corps, motifs ufologiques<sup>1</sup>, scènes d'amour kitsch et éléments psychédéliques sont tatoués par lithographie ou sérigraphie sur du similicuir. Parfois même rehaussées de maquillage, ces œuvres sont en quelque sorte la seconde peau de Loucia Carlier: réactive aux agressions extérieures et aux inflammations intérieures, que l'on s'acharne, tant bien que mal, à camoufler.

L'interdépendance du corps à son environnement n'est pas forcément des plus réjouissantes à l'ère du capitalisme, du patriarcat et de la crise écologique. Le travail de l'artiste exprime les angoisses sous-jacentes d'une génération née dans les années 1990. Ses nouvelles œuvres présentées au Salon de Montrouge font référence à la douleur sous forme de panneaux intégrés à des maquettes. La douleur devient générique, tout en exprimant sa propre condition de femme artiste contemporaine. Un cri sourd.

Plus directement, c'est un sentiment de fatigue qui se donne à voir. L'ensemble de sculptures murales *Sick Sad World* (2022) - vortex, paysages post-apocalyptiques creusés dans les nuances de gris - renvoie à une forme d'apathie sociale. C'est cet état même que décrit le philosophe Byung-Chul Han dans son ouvrage *La Société de la fatigue*, où il démontre comment l'hyper-positivité ambiante mène à des pathologies comme le burnout ou le déficit d'attention<sup>2</sup>. Le vocabulaire visuel du sommeil scande tout le travail de Loucia Carlier:



[2]

matelas, draps, maquettes de lits, corps allongés, étoiles. Le dimanche revient aussi dans les titres de plusieurs pièces, où figurent des architectures d'espaces domestiques ou des personnages endormis sur des bureaux, dans des locaux déserts. Symptomatique d'une éthique de la performance, l'esprit *corporate* se dessine comme la fiction d'un monde où l'on prétend que tout va bien. L'artiste opère un rapprochement entre monde du travail et science-fiction féministe, dystopie et utopie. L'intérêt pour ce champ littéraire émane de ses activités éditoriales pour le magazine *Klima*, au croisement de l'art contemporain et de la recherche, qu'elle a co-fondé en 2018.

Puissamment émancipatrice, la science-fiction invite à transformer la passivité en action; à imaginer que les dormeurs de Loucia Carlier œuvrent pour une révolution endormie; à imaginer ses bureaux vides comme des salles de réunions pour réinventer le monde; à appréhender son camaïeu de gris comme une multitude de potentialités. Sa pratique est en réalité celle d'un volcan en sommeil. Elle contient de multiples émotions et énergies prêtes à jaillir. Son exposition personnelle *We Are Volcanoes*<sup>3</sup>, reprenant une expression de l'écrivaine féministe Ursula

[1]

K. Le Guin<sup>4</sup>, présentait des sculptures à l'aspect croûteux, entre caillots de lave et formes viscérales. Elle annonçait déjà tout l'enjeu que soulève son travail: les femmes sont des volcans, qui, lorsqu'elles se réveillent, modifient tout le paysage existant de manière indélébile.

1. L'ufologie rassemble les pratiques d'observation et de collectes de données liées aux objets volants non-identifiés.
2. Byung-Chul Han, *La Société de la fatigue*, trad. Julie Stroz, Belval, Éditions Circé, 2014.
3. *We Are Volcanoes*, Art: Concept, Paris, du 4 septembre au 9 octobre 2022.
4. Ursula K. Le Guin, "Bryn Mawr Commencement Address", in *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, New York, Grove Press, 1989.

[1] Loucia Carlier, *Tardis 2*, 2021, Lithographie, gaufrage, maquillage sur simili cuir, 201 x 120 x 3 cm, courtesy de l'artiste, crédit photo: Claire Dorn | Loucia Carlier, *Tardis 2*, 2021, Lithography, embossing, make-up on imitation leather, 201 x 120 x 3 cm, courtesy of the artist, photo credit: Claire Dorn

[2] Loucia Carlier, vue de détail *Tardis 3*, 2021, Lithographie, gaufrage, maquillage sur simili cuir, 201 x 120 x 3 cm, courtesy de l'artiste, crédit photo: Claire Dorn | Loucia Carlier, *Tardis 3* detail view, 2021, Lithography, embossing, make-up on imitation leather, 201 x 120 x 3 cm, courtesy of the artist, photo credit: Claire Dorn

[3] Loucia Carlier, *Tardis 1*, 2021, Lithographie, gaufrage, maquillage sur simili cuir, 201 x 120 x 3 cm, courtesy de l'artiste, crédit photo: Claire Dorn | Loucia Carlier, *Tardis 1*, 2021, Lithography, embossing, make-up on imitation leather, 201 x 120 x 3 cm, courtesy of the artist, photo credit: Claire Dorn

[4] Loucia Carlier, *Tardis 3*, 2021, Lithographie, gaufrage, maquillage sur simili cuir, 201 x 120 x 3 cm, courtesy de l'artiste, crédit photo: Claire Dorn | Loucia Carlier, *Tardis 3*, 2021, Lithography, embossing, make-up on imitation leather, 201 x 120 x 3 cm, courtesy of the artist, photo credit: Claire Dorn



[3]



[4]

[EN] Born in 1992 in Paris. Lives and works in Paris.  
Graduated from the École cantonale d'art de Lausanne.

Whether it is a diary or a notebook, Loucia Carlier's work is a visual expression of her feelings. Her sculptures form a patchwork under the influence of the world surrounding us. The *Tardis series* (2021) is a good example. Like a moodboard, these rectangular works hung on the wall combine images gleaned from the Web, photographs, archival images, drawings, and text. Sketches or rebus, they capture the artist's visual and psychological concerns at a given moment. Body fragments, ufological<sup>1</sup> patterns, kitsch love scenes, and psychedelic elements are lithographed or silkscreened onto imitation leather. These works, which are sometimes even enhanced with make-up, are a kind of second skin for Loucia Carlier: reactive to external aggressions and internal inflammations, which we do our best to camouflage.

In an age of capitalism, patriarchy and our environmental crisis, the body's interdependence with its environment is not necessarily a cause for rejoicing. The artist's work expresses the underlying anxieties of a generation born in the 1990s. Her new works, presented at Salon de Montrouge refer to pain in the form of panels included into models. Pain becomes generic, while expressing her own condition as a contemporary woman artist. A muffled cry.

More bluntly, what comes to the fore is a sense of fatigue. The group of wall sculptures in *Sick Sad World* (2022) - vortexes, post-apocalyptic landscapes carved out of varying shades of grey - evoke a kind of social apathy. This is the very state described by philosopher Byung-Chul Han in his book *The Society of Fatigue*, in which he demonstrates how ambient hyper-positivity leads to pathologies such as burnout and attention deficit disorder<sup>2</sup>. The visual vocabulary of sleep runs through Loucia Carlier's work: mattresses,

sheets, bed models, reclining bodies, and stars. "Sunday" also recurs in the titles of several pieces, which feature the architectures of domestic spaces or figures asleep on desks in deserted premises. Symptomatic of the ethics of performance, the corporate mindset emerges as the fiction of a world where we pretend that everything is fine. The artist links the world of work with feminist science fiction, dystopia and utopia. Her interest in this literary field stems from her editorial work for the magazine *Klima*, which stands at the crossroads of contemporary art and research, and which she co-founded in 2018.

Powerfully emancipatory, science fiction invites us to transform passivity into action; to imagine Loucia Carlier's sleepers working for a sleeping revolution; to imagine her empty offices as meeting rooms for reinventing the world; to apprehend her cameo of grey as a multitude of potentialities. Her practice is in fact that of a dormant volcano. It contains multiple emotions and energies ready to erupt. Her solo exhibition *We Are Volcanoes*<sup>3</sup>, which echoes a phrase coined by the feminist writer Ursula K. Le Guin<sup>4</sup>, featured crusty sculptures, somewhere between lava clots and visceral forms. It already hinted at the issues raised by her work: women are volcanoes, which, when they awaken, irrevocably alter the existing landscape.

1. Ufology encompasses the practice of observing and collecting data on unidentified flying objects.
2. Byung-Chul Han, *The Fatigue Society*, trans. Julie Stroz, Belval, Éditions Circé, 2014.
3. *We Are Volcanoes*, Art: Concept, Paris, September 4 to October 9, 2022.
4. Ursula K. Le Guin, "Bryn Mawr Commencement Address", in *Dancing at the Edge of the World: Thoughts on Words, Women, Places*, New York, Grove Press, 1989, pp. 147-160.



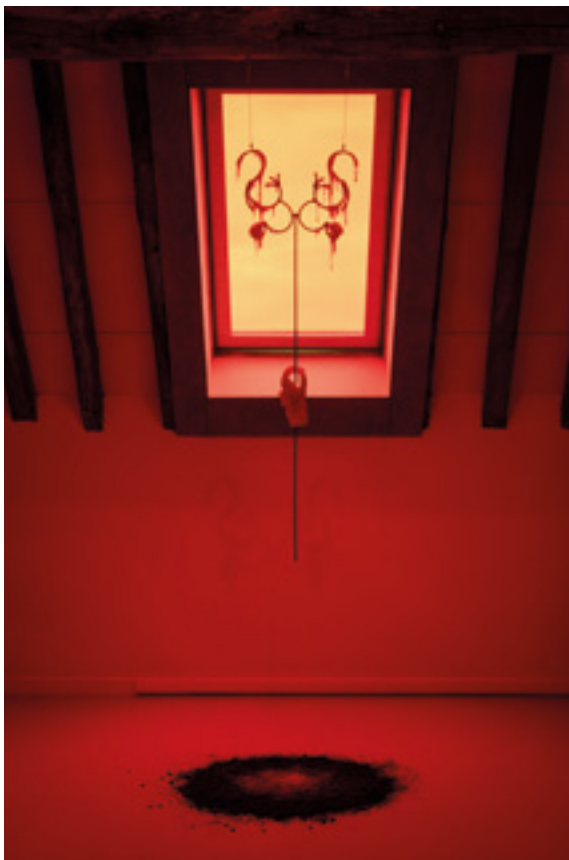


[1]

# Omar Castillo Alfaro

par | by Ana Mendoza Aldana

[2]



[1] Omar Castillo Alfaro, *Archéologie du goût*, 2022, métal, plexiglas, impression numérique, bijoux, terre, Triptyque composé de trois panneaux de 124 x 83,5 cm chacun, courtesy de l'artiste. Vue de l'exposition « Les Sillons #1 », La Ferme du Buisson, crédit photo : Émile Ouroumov | Omar Castillo Alfaro, *Archéologie du goût*, 2022, metal, Plexiglas, digital print, jewelry, earth, triptych of three panels, 124 x 83.5 cm each, courtesy of the artist. Exhibition view of "Les Sillons #1", La Ferme du Buisson, photo credit: Émile Ouroumov

[2] Omar Castillo Alfaro, *Ah naab*, 2023, Installation, fer à béton, terre, marbre, stéatite, cinabre, acier inoxydable, filtres, rouges, dimensions variables, courtesy de l'artiste. Vue de l'exposition « Les Sillons #1 », La Ferme du Buisson, crédit photo : Émile Ouroumov | Omar Castillo Alfaro, *Ah naab*, 2023, Installation, rebar, earth, marble, soapstone, cinnabar, stainless steel, filters, red, dimensions variables, courtesy of the artist. Exhibition view of "Les Sillons #1", La Ferme du Buisson, photo credit: Émile Ouroumov

[FR] Né en 1991 à Tulancingo, Mexique. Vit et travaille à Paris.  
Diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon.

En 1994, pendant les fouilles du Temple XIII de Palenque au sud du Mexique, l'archéologue Fanny López Jiménez découvre un sarcophage contenant les restes d'une noble maya. Afin de redonner sa force sanguine à la défunte, le corps avait jadis été recouvert de cinabre, un pigment minéral à base de sulfure de mercure. Ce pigment vermillon qui imprègne les ossements de la « Reine Rouge de Palenque » se retrouve aussi dans d'autres sites archéologiques mexicains, comme Teotihuacán. Pendant son enfance, perché sur les pyramides de cette métropole-vestige à une heure de route de Mexico, Omar Castillo Alfaro passe d'innombrables week-end en famille.

Plus intense que le carmin, ce rouge palpité et enveloppe entièrement certaines œuvres de l'artiste. Cette couleur fait partie de son vocabulaire plastique. Elle traduit un attachement et une connaissance de l'Histoire et de l'art préhispaniques, mais ajoute aussi à ses œuvres une note flamboyante qu'on pourrait qualifier de *Camp*<sup>1</sup>. Chère à l'artiste, cette énergie se retrouve dans l'architecture baroque espagnole, dans les chansons d'amours déchirées de Rocío Dúrcal, de Selena, ou dans une *telenovela* comme *Marimar*, qui met en scène une lutte des classes amoureuse aussi cruelle que sensuelle entre une paysanne, un propriétaire terrien et sa famille.

Dans les œuvres d'Omar Castillo Alfaro, les antipodes cohabitent. Des tiges de fer à béton revisitent les élégants décors des corniches des temples mayas et aztèques, en projetant dans l'espace la majesté et le mystère de ces édifices antiques. Fragiles et délicates, des fleurs en paraffine, sculptées une à une par l'artiste, couvrent le métal de stalactites blanches. Dans la lumière rouge des filtres colorés et du cinabre, le noir de la terre et la dureté de la pierre prennent, au sol, la forme de becs d'oiseaux ou de flammes stylisées.

L'artiste s'intéresse aussi aux *amantecas*, des artistes aztèques d'élite maîtrisant la plumasserie – cet art des plumes, à l'époque aussi précieuses que sacrées, que l'on utilisait pour

orner les coiffes des souverain·es, les boucliers des guerrier·es ou certains objets religieux. Les moines installés au Mexique se servent encore de la plumasserie pour réaliser des icônes chrétiennes. Aussi, entre les mains d'Omar Castillo Alfaro, qui l'utilise pour reproduire des personnages de manga qu'il voyait à la télévision dans les années 1990, cet art questionne le statut des images à l'ère de leur circulation sur Internet.

Les installations immersives, les vidéos, les sculptures et les poèmes de l'artiste – qu'il traduit en Maya avec l'aide de locuteur·ices natif·ves – viennent interroger le puzzle hétérogène que forment les différentes identités contemporaines.

À l'image de la cathédrale métropolitaine de Mexico, édifée avec les pierres du *Templo Mayor*, haut lieu sacré de Tenochtitlán détruit par les conquistadors, ces cultures se sont bâties dans la violence extrême, le démembrement et le déracinement dus au trauma colonial. Ceci laisse des traces concrètes : dans l'écriture de l'« Histoire » d'une société, comme dans la manière dont on lit son propre vécu.

Réactualiser les savoir-faire traditionnels et les gestes artistiques du passé, à la lumière des réflexions décoloniales, transféministes, marxistes et analectiques<sup>2</sup>, permet à l'artiste d'agir dans le réel, et de débloquer les situations endiguées dans les affects négatifs<sup>3</sup> dont on hérite.

1. « La marque distinctive du *Camp* c'est l'esprit d'extravagance. Le *Camp*, c'est une femme qui sort avec une robe faite de trois millions de plumes. » Susan Sontag, *Le Style Camp*, trad. Guy Durand, Paris, Christian Bourgeois, 2010, p. 25.
2. Née de la Philosophie latinoaméricaine de la libération – mouvement philosophique pointant l'eurocentrisme de la philosophie classique – cette méthode propose d'aller à la rencontre de l'Autre : ce qui me fait dépasser ma compréhension de l'être, et aller au-delà de mes propres intérêts.
3. *Ugly Feelings* de Sianne Ngai (Cambridge/Londres, Harvard University Press, 2007), figure parmi les nombreuses réflexions qui nourrissent le travail d'Omar Castillo Alfaro. Cet ouvrage enquête sur les formes culturelles qui émergent des sentiments négatifs et non dynamiques comme l'envie, l'irritation ou la paranoïa, souvent à partir des discriminations de race et de genre.

[EN] Born in 1991 in Tulancingo, Mexico. Lives and works in Paris.  
Graduated from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon.

In 1994, during excavations at Temple XIII in Palenque, southern Mexico, archaeologist Fanny López Jiménez discovered a sarcophagus containing the remains of a Mayan noblewoman. In order to restore the deceased woman's blood flow, the body had been covered with cinnabar, a mineral pigment made from mercury sulfide. The vermillon pigment found deep within the bones of the "Red Queen of Palenque" is also present on other Mexican archaeological sites, such as Teotihuacán. During his childhood, Omar Castillo Alfaro spent countless weekends with his family perched on the pyramids of this relic city, an hour's drive from Mexico City.

More intense than carmine, this red pulsates and completely envelops some of the artist's work. The colour is part of his visual vocabulary. It expresses a deep attachment to, and knowledge of, pre-Hispanic history and art, but also adds a flamboyant note to his work, which could be described as *Camp*<sup>1</sup>. This energy, dear to the artist, can be found in Spanish Baroque architecture, in the heart-rending love songs of Rocío Dúrcal and Selena, or in *telenovelas* such as *Marimar*. This show, which is both cruel and sensual, depicts a class struggle between a peasant woman, a landowner and his family.

In the works of Omar Castillo Alfaro, antipodes coexist. Concrete rods re-activate the elegant cornice adornments of Mayan and Aztec temples, projecting the majesty and mystery of these ancient buildings into space. Fragile and delicate kerosene flowers, sculpted one by one by the artist, cover the metal with white stalactites. In the red light of coloured filters and cinnabar, the black soil and hard stone take on the form of bird beaks or stylised flames on the ground.

The artist also takes an interest in *amantecas*, the elite Aztec artists who mastered featherwork – the art of feathers, which, at the time, were as precious as they were sacred, and

used to adorn sovereigns' headdresses, warriors' shields and certain religious objects. Monks in Mexico still use featherwork to make Christian icons. And, in the hands of Omar Castillo Alfaro, featherwork is used to recreate the manga characters he saw on television in the 1990s, and to question the status of images in the age of Internet circulation.

The artist's immersive installations, videos, sculptures and poems – which he translates into Mayan with the help of native speakers – question the heterogeneous puzzle of contemporary identities.

Like the Mexico City Metropolitan Cathedral, which was built with stones from the *Templo Mayor* – the sacred site of Tenochtitlán destroyed by the conquistadors –, these cultures were built under the extreme violence, mutilation and uprooting of colonial trauma. This has left concrete traces: in the writing of a society's "History", as well as in the way we interpret our own experiences.

Modernising the traditional skills and artistic gestures of the past in the light of decolonial, transfeminist, Marxist and analectics<sup>2</sup> reflections enables the artist to take action in our present reality, and to unlock the situations which are trapped in the negative<sup>3</sup> affects we inherit.

1. "The hallmark of *Camp* is the spirit of extravagance. *Camp* is a woman walking around in a dress made of three million feathers." Susan Sontag, *Le Style Camp*, trans. Guy Durand, Paris, Christian Bourgeois, 2010, p. 25.
2. Born from the Latin American Philosophy of Liberation – a philosophical movement pointing out the Eurocentrism of classical philosophy –, this method suggests an encounter with the Other: that which takes me beyond my own understanding of being and beyond my own interests.
3. Sianne Ngai's *Ugly Feelings* (Cambridge/London, Harvard University Press, 2007) is one of the many reflections that inform Omar Castillo Alfaro's work. This book investigates the cultural forms that emerge from negative, non-dynamic feelings such as envy, irritation or paranoia, often based on racial and gender discrimination.



[FR] Née en 1997 à Paris. Vit et travaille à Paris.

Diplômée de l'École supérieure d'arts et de design de Marseille-Méditerranée.

À bord, ça tangué et ça hurle dans une joyeuse immédiateté, un désordre jouissif aux mille actions simultanées. Clara Cimelli est la capitaine d'euphoriques paquebots en papier aux bords accidentés. Réalisée à la verticale, au mur, mais plusieurs fois tournée et retournée pendant sa création, la surface d'une œuvre comme *Sea Life* (2022) ondule au rythme des morceaux de papiers collés au pistolet. Traits de feutres en bout de course, rayures compulsives au stylo BIC, coulures de peinture à la bombe et aplats de vernis donnent naissance à un univers aquatique aux couleurs vives, voire fluorescentes, et à la perspective écrasée. La réalisation dans une forme d'urgence, comme l'attention aux effets bienvenus du hasard, n'empêchent en rien une préparation étudiée. Clara Cimelli réalise systématiquement des croquis qui fixent les grandes lignes des œuvres à venir: thème général, traits de construction et teintes dominantes sont ainsi posés dès le départ.

Enfant de la classe moyenne du mitan des années 1990, elle puise pêle-mêle dans les souvenirs qui ont construit son imaginaire – des mercredis d'errance dans les grandes surfaces de banlieue aux vacances familiales en Italie, à courir les musées, les églises et les *palazzi*. Clara Cimelli en a conservé un amour immodéré de la peinture du Trecento et du Quattrocento, plaçant notamment au panthéon de ses références les fresques siennoises d'Ambrogio Lorenzetti (1338-1339). Quand l'attrait pour l'histoire de l'art rencontre la pop culture, les gargouilles médiévales prennent subitement un air de famille avec Ronald, feu le clown emblématique de la malbouffe mondialisée. Ce grand mélange est à l'origine d'une troupe de personnages plus ou

moins monstrueux sans jamais être réellement effrayants, pris dans d'improbables scénarios évoquant le psychédéisme des années 2000.

Souvent, ses compositions en *all-over* renvoient à un «espace libérateur» dans lequel l'univers de Clara Cimelli se déploie, et où «rien n'est incohérent, tout est possible». Parcs d'attraction, lieux touristiques et lieux de fête lui permettent de donner visuellement corps à un sentiment d'euphorie qu'elle explore de plus en plus, en lien avec l'importance de la musique dans son œuvre, et à l'échelle de l'environnement. Elle organise par exemple des concerts et conçoit les scénographies au sein du collectif BRIGANDS. Elle réalise également des costumes peints pour les *live* d'amis musiciens, sans rechercher une quelconque maîtrise de la couture. Les vêtements qui en résultent sont peints à l'acrylique, à la bombe, recouverts de dessins crochetés à l'épingle à nourrice, parfois pour un usage *one-shot*.

Dans son approche du costume comme dans ses œuvres sur papier, il y a chez Clara Cimelli une forme de dépense d'énergie en pure perte, conjuguée à l'idée d'un présent éternel, que l'on pourrait rapprocher du concept de *Post-Crash Party Music* théorisé par l'universitaire Dan Dipiero. Selon lui, une tendance de la pop américaine festive, apparue en réaction à la crise financière de 2008, se distingue par «une célébration frénétique, radicale, nihiliste du temps présent, une fête qui dure indéfiniment et qui est aussi l'ultime fête (avant la fin du monde)<sup>1</sup>.»

1. Dan Dipiero, «Danser jusqu'à l'effondrement. La pop festive de l'après-crise», trad. Julie Ghibaudo et Guillaume Heuguet, *Audimat*, n°13, mai 2020, p. 14.



[1]

# Clara Cimelli

par | by Marie Chénel

[2]



[1] Clara Cimelli, *Venise Dubaï*, détail, 2021, feutres, crayons de couleurs, stylos bics, 340 x 150 cm, courtesy of l'artiste | Clara Cimelli, *Venise Dubaï*, détail, 2021, felt pens, colored pencils, bic pens, 340 x 150 cm, courtesy of the artist

[2] Clara Cimelli, *Le Circuit de la mort*, détail, 2019, feutres, crayons de couleurs, stylos bics, 215 x 150 cm, courtesy of l'artiste | Clara Cimelli, *Le Circuit de la mort*, détail, 2019, felt pens, colored pencils, bic pens, 215 x 150 cm, courtesy of the artist

[3] Clara Cimelli, *Le Circuit de la mort*, détail, 2019, feutres, crayons de couleurs, stylos bics, 215 x 150 cm, courtesy of l'artiste | Clara Cimelli, *Le Circuit de la mort*, détail, 2019, felt pens, colored pencils, bics pens, 215 x 150 cm, courtesy of the artist



[3]

[EN] Born in 1997 in Paris. Lives and works in Paris.

Graduated from the École supérieure d'arts et de design de Marseille-Méditerranée.

On board, things rock and howl in a joyous immediacy, the delightful disorder of a thousand simultaneous actions. Clara Cimelli is the captain of euphoric paper boats with jagged edges. Produced vertically on the wall, but turned over and over during the creative process, the surface of a work like *Sea Life* (2022) undulates to the rhythm of the pieces of paper glued on with a spray gun. End-of-stroke felt-tip pen traces, compulsive BIC pen scratches, spray-paint run-offs and varnish patches give rise to an aquatic world of bright, even fluorescent colours, with a flattened perspective. The urgent nature of her work, and the attention paid to the welcome effects of luck, in no way preclude careful preparation. Clara Cimelli systematically produces sketches that broadly outline the works to come: the general theme, construction features, and dominant hues are established from the outset.

A middle-class child in the mid-1990s, she draws from a jumble of memories that have shaped her imagination – from Wednesdays spent wandering around suburban supermarkets to family holidays in Italy, with visits to museums, churches, and *palazzi*. Clara Cimelli has maintained an undying love of Trecento and Quattrocento painting, placing the Siena fresco panels painted by Ambrogio Lorenzetti (1338-1339) in the pantheon of her references. When her fascination for art history meets pop culture, medieval gargoyles are suddenly reminiscent of Ronald, the late iconic clown of global junk food. This great melting pot gives rise to a cast of characters who are monstrous without ever being truly

frightening, caught up in improbable scenarios evoking the psychedelic nature of the 2000s.

Often, her all-over compositions refer to the “liberating space” in which Clara Cimelli’s universe unfolds, and where “nothing is incoherent, everything is possible.” Amusement parks, tourist spots, and party venues allow her to visually convey a sense of euphoria that she explores in crescendo, reflecting the importance of music in her work, and the scale of her environment. For instance, she organises concerts and conceives set designs within the context of the BRIGANDS collective. She also creates painted costumes for the live performances of musician friends, without seeking to master the art of sewing. The resulting garments are painted with acrylic that is spray-painted, and covered with crocheted safety-pin drawings, occasionally for one-off use.

In both her approach to costume-making and her works on paper, Clara Cimelli’s work combines a kind of wasteful disbursement of energy with the idea of an eternal present, one which can be likened to the concept of “Post-Crash Party Music” theorised by academic Dan Dipiero. According to Dipiero, this was a trend in American party music which emerged in reaction to the 2008 financial crisis and was characterised by “a frenetic, extreme, nihilistic celebration of the present, a never-ending party that is also the last party (before the end of the world).”<sup>1</sup>

1. Dan Dipiero, “Dancing to Collapse. Party Pop in the Post-Crisis Era”, trans. Julie Ghibaudo and Guillaume Heuguet, *Audimat*, n°13, May 2020, p. 14.



[FR] Né·e en 1987 à Port-Au-Prince, Haïti.  
Vit et travaille à Marseille.

Il y a de la sensibilité, de l'onirisme et une force de résistance dans le travail d'Ife Day. Iel trouble nos cadres perceptifs, parasités par des systèmes de domination aliénants pour s'interroger sur les futurs possibles. Iel stimule nos imaginaires à partir des mondes créolisés, esquissant avec humilité, et par une multiplicité de détours, une métamorphose sociale.

Au cœur de sa pratique, il y a la notion de déplacement qu'iel déroule, dédouble, distord, jusqu'à en extraire une substance protéiforme. Ife Day déplace la matière, détourne son usage comme une allégorie des corps en mouvement. Dans la série *Pasaje* (2023–en cours), aiguilles et fils barbelés scarifient de manière indélébile la surface du plâtre, transpercent des textiles disloqués. Ils s'assemblent en sculptures énigmatiques à l'équilibre précaire. Chaque élément devient l'indice de récits fragmentés. Le «*pasaje*» évoqué est, peut-être, le sanglant «*Passage du milieu*»<sup>1</sup>. Rien ne se donne à voir de manière évidente. Au contraire, c'est au-delà des mots, dans les espaces laissés par les creux suggestifs du silence que le travail d'Ife Day devient perceptible, comme la résurgence d'une pratique de la dissimulation maronne transmise par l'oralité des récits familiaux haïtiens. Ife Day emprunte des chemins sinueux, souterrains, portant une attention discrète aux expériences de traversées.

Les œuvres de l'artiste brouillent la linéarité des espaces-temps concrets. Dans ses performances et ses dessins, la nuit devient un motif de résistance. Les esclaves ont fait de leurs cérémonies nocturnes des lieux alternatifs radicalement politiques. Ife Day s'en saisit, s'inscrit dans une filiation. Celle de Cécile Fatiman et Boukman, conteur·ses du soulè-

vement révolutionnaire haïtien qui ont, pendant la cérémonie du Bois-Caïman, transmis les outils d'émancipation. En s'introduisant dans les tréfonds mystérieux de ces espaces interstitiels propices aux rêves de libération, Ife Day déplie des mondes autres. Le corps devient le véhicule-passerelle à partir duquel le réel est transfiguré par l'imaginaire. Dans la performance *Les Retournées* (2023), un rituel de sommeil fait apparaître deux créatures aussi métamorphiques qu'enfantines. Iels se rencontrent dans une temporalité suspendue, dont le sens des échanges et celui des gestes répétés échappent aux spectateur·rices. Plonger dans l'obscurité mystique de la nuit permet certainement de produire l'éveil, un éveil qui se veut collectif. Pendant la performance, l'artiste répète inlassablement à son auditoire «*C'est dodo, toujou dodo*», pendant que défile en arrière-plan un mantra silencieux: «*C'est fini. C'est fini. C'est fini*». Dans un jeu tendu, entre une invitation à sortir de l'apathie et l'attente d'une rédemption reposante qui ne se manifeste pas, Ife Day propose peut-être une expérience angoissante de l'errance contemporaine.

Dans le travail d'Ife Day, les vécus façonnés par le souvenir de l'enfance, la mémoire résistante et l'expérience de la migration deviennent des matières vivantes. Elles constituent les strates à partir desquelles repenser et panser un présent inscrit dans une violence capitaliste, coloniale et hétéropatriale.

1. Expression utilisée pour désigner la traversée de l'Atlantique du point de vue des esclaves africain·es, qui est également utilisée par Analee Davis, Ufumoa R. Davies ou Ana-Leena Toivanen, pour parler de traversées plus contemporaines ou touchant d'autres populations.

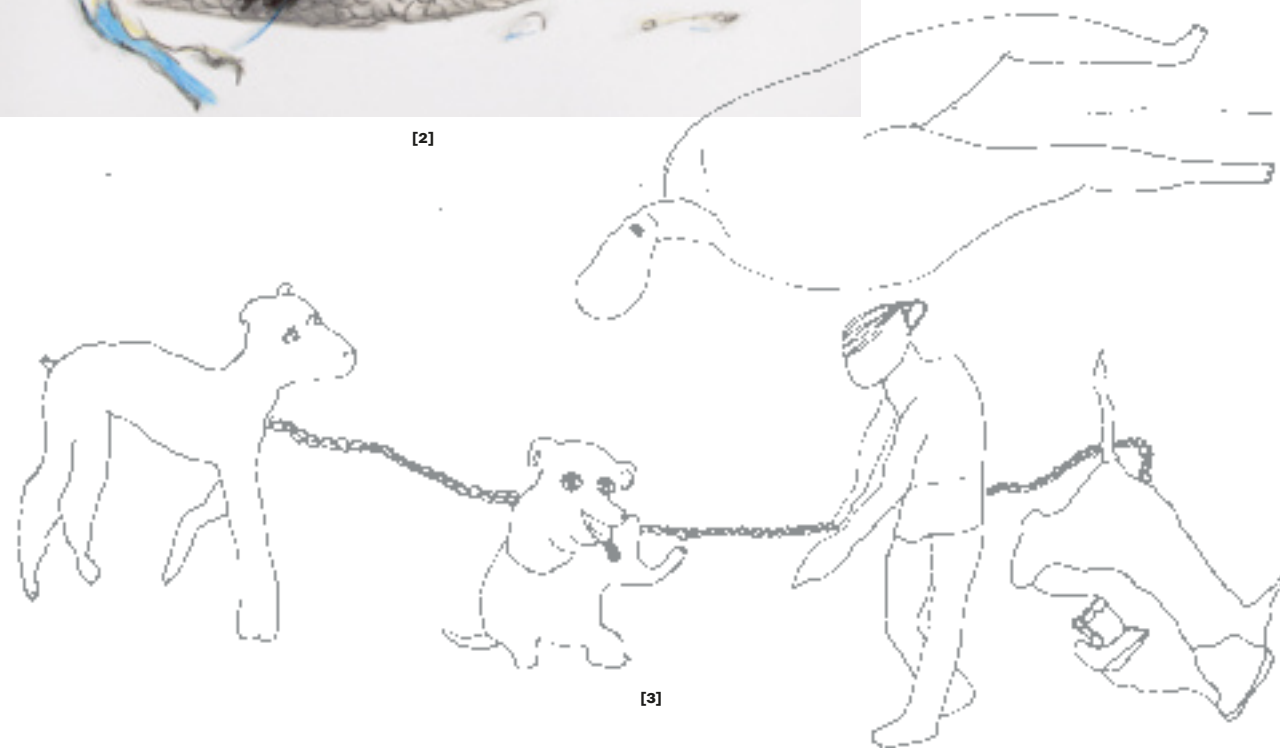
# Ife Day

par | by Daisy Lambert

[1]



[2]



[3]

[EN] Born in 1987 in Port-Au-Prince, Haiti.  
Lives and works in Marseille.

Ife Day's work is sensitive, dreamlike, and resilient. It disturbs our perceptual frameworks, which are paralysed by alienating systems of domination, and interrogates possible futures. They stimulate our imagination with creolised worlds, humbly sketching out a social metamorphosis through a multiplicity of detours.

At the heart of their practice is the notion of displacement, which they unfold, duplicate, and distort until they extract a protean substance. Ife Day displaces materials, hijacking their use as an allegory of bodies in motion. In the *Pasaje* series (2023–ongoing), needles and barbed wire indelibly mark the surface of plaster and puncture dislocated fabrics. They come together in enigmatic sculptures in precarious equilibrium. Each element becomes a clue to fragmented narratives. The «*pasaje*» evoked is, perhaps, the bloody «*Middle Passage*»<sup>1</sup>. Nothing is obvious. On the contrary, Ife Day's work becomes perceptible beyond words, in the spaces left by the suggestive hollows of silence, like the resurgence of a Maroon concealment practice passed down through the oral tradition of Haitian family narratives. Ife Day takes winding, subterranean paths, paying discreet attention to crossings.

The artist's works blur the linearity of our tangible space-time. In their performances and drawings, night becomes a symbol of resistance. Slaves have transformed their nocturnal ceremonies into radically political alternative spaces. Ife Day embraces this and becomes part of the filiation of

Cécile Fatiman and Boukman, storytellers of the Haitian revolutionary uprising who, during the Bois-Caïman ceremony, passed on the tools of emancipation. By delving into the mysterious depths of these interstitial spaces that foster dreams of liberation, Ife Day unfolds other worlds. The body becomes the vehicle through which reality is transfigured by the imaginary. In the performance *Les Retournées* (2023), a sleep ritual gives rise to two creatures that are both metamorphic and childlike. They meet in a suspended temporality, the meaning of their exchanges and repeated gestures eluding the viewer. Plunging into the mystical darkness of the night is certainly a way of creating a collective awakening. During the performance, the artist tirelessly repeats to her audience «*C'est dodo, toujou dodo*», while a silent mantra plays in the background: «*C'est fini. C'est fini. C'est fini*». In a tense game between an invitation to emerge from apathy and the expectation of a restful redemption failing to manifest itself, Ife Day seems to offer a harrowing experience of contemporary roaming.

In Ife Day's work, the experiences shaped by childhood memory, resistant memory and the experience of migration become living matter. They constitute the strata from which to rethink and heal a present that is rooted within colonial, heteropatriarchal, capitalist violence.

1. An expression used to describe the Atlantic crossing from the point of view of African slaves, also used by Analee Davis, Ufumoa R. Davies and Ana-Leena Toivanen to refer to more contemporary crossings or those affecting other populations.





[1]



[2]

[1] Théophylle Dcx, *Un troupeau till the world ends*, 2023, installation vidéo de 22 min 47 s, courtesy de l'artiste © ADAGP | Théophylle Dcx, *Un troupeau till the world ends*, 2023, video installation, 22 min 47 s, courtesy of the artist © ADAGP

[2] Théophylle Dcx, *Le chant du 16 juin 1869*, 2022, installation vidéo de 4 min, courtesy de l'artiste © ADAGP | Théophylle Dcx, *Le chant du 16 juin 1869*, 2022, 4 min video installation, courtesy of the artist © ADAGP

[FR] Né en 1996 à côté de Saint-Etienne.  
Vit et travaille à Marseille. Diplômé de la Villa Arson (Nice).

Dans le travail de Théophylle Dcx est mentionnée à plusieurs reprises une catastrophe, sans que l'on sache tout à fait si elle est fantasmée, attendue, ou tout simplement passée, vécue par d'autres avant lui. Au fil de son œuvre, composée d'écrits, de performances et de vidéos, il aborde le deuil, la maladie, la violence, qui se déploient sous plusieurs formes et peuvent tour à tour incarner cette catastrophe, mais aussi la cadence de la fête, les corps qui s'entremêlent, l'étreinte et la fusion des relations. Les sentiments que l'on éprouve et les blessures dont on souffre deviennent ce qui nous lie. Son expérience vécue est son principal matériau de travail - l'artiste a d'ailleurs réalisé une autobiographie sous forme de portrait pharmacologique filmé, *Curriculum Vihtae* (2022). Toutes les boîtes de médicaments qui lui ont été prescrits ces dernières années dans le cadre de sa séropositivité et qu'il a conservées lui permettent de déployer une narration dans le temps à la fois personnelle, médicale et politique, en imbibant d'intimité l'austérité de l'emballage cartonné des comprimés.

L'écriture de Théophylle Dcx expérimente, joue à tordre la langue dominante, épouse le rythme de la musique et se laisse contaminer par les paroles des chansons qu'il écoutait dans sa chambre d'adolescent - il se traduit, se dilue dedans. Dans son livre *Rose2Rage*, paru en 2023, il écrit : « on ne fait plus qu'un sur le remix, on se marie sur un remix, on remixe - on ré-é-x-ist-e, BOOM, en remix - je continue de faire exister mes moi·X·s<sup>1</sup> ». Pareille à un remix, son écriture revisite

et recompose, comme autant de thèmes et variations, énergie sexuelle et réflexion sociale, fluides et rage, substances et passions, tumulte et émotions. Il y fait coïncider la prosodie de la mélodie à celle du cri, du silence ou de la danse, qui apparaît dans son travail comme un moyen de convoquer, par le mouvement, nos héritages et nos passés pour mieux les sublimer.

Et si catastrophe il y a, alors qui y survit ? L'artiste s'interroge sur les mécanismes systémiques qui légitiment certains combats et en invisibilisent d'autres. À l'image de la charge virale dans le sang, il note que certaines survies sont rendues « indétectables », la société ne laissant pas suffisamment de place à leur douleur ou à leur lutte. Théophylle Dcx réinvente les généalogies dans lesquelles il s'inscrit : en célébrant ses « daddys », inconnus décédés du sida auxquels il rend hommage ; en s'imaginant que les luttes de la génération précédente ont fait des suivantes des « filles de survivant·es » ; en déclarant son amour à celles et ceux qu'il nomme ses « aimé·es ». Dans une performance récemment présentée au Palais de Tokyo, l'artiste faisait des paroles de la chanson techno du musicien américain LaTour, *People Are Still Having Sex*, une ritournelle. Les gens continuent de s'unir ; même si la catastrophe est là, sa pratique se fait courroie de transmission du désir, et n'est exempte ni d'espoir, ni de résilience.

1. Théophylle Dcx, *Rose2Rage*, Romainville, Éditions Burn-Août, 2023,

# Théophylle Dcx

par | by Lou Ferrand

[EN] Born in 1996 near Saint-Etienne.  
Lives and works in Marseille. Graduated from Villa Arson (Nice).

In Théophylle Dcx's work, a catastrophe is mentioned several times, without it being entirely clear whether it is fantasised, anticipated, or it simply has happened and been experienced by others before him. Throughout his work, consisting of writings, performances, and videos, he deals with grief, illness, and violence, which unfold in many forms and alternately embody this disaster, the pace of the party, the intertwining of bodies, and the embrace and fusion of relationships. Our feelings and the wounds we suffer are what bind us together. The artist's lived experience is his main source material - he also created an autobiography in the form of a filmed pharmacological portrait entitled *Curriculum Vihtae* (2022). He has kept all the boxes of medication prescribed to him in recent years due to his HIV-positive diagnosis, enabling him to develop a narrative that is at once personal, medical, and political, imbuing the austerity of the pills' cardboard packaging with intimacy.

Théophylle Dcx's writing is experimental, twisting the dominant language, embracing the rhythm of music, and letting itself be contaminated by the lyrics of the songs the artist listened to in his teenage bedroom - he translates and dilutes himself in that writing. In his book *Rose2rage*, published in 2023, he writes: "we become one on the remix, we marry on a re-mix, we remix - we re-e-x-ist, BOOM, in remix - I continue to make my selves [moi·X·s<sup>2</sup>] exist".<sup>2</sup> Like a remix, his writing revisits and recom-poses the many themes and

variations of sexual energy and social reflection, fluids and rage, substances and passions, as well as turbulence and emotions. He combines the prosody of melody with that of shouting, silence, or dancing, which appear in his work as a means of summoning, through movement, our legacies and pasts, in order to better sublimate them.

And if there is a disaster, then who will survive it? The artist questions the systemic mechanisms which legitimise certain struggles while rendering others invisible. Like the viral load found in one's blood, he notes that some survivors are rendered "undetectable", as society does not leave enough room for their pain or struggle. Théophylle Dcx reinvents his genealogies: by celebrating his "daddys", unknown people who have died of AIDS and to whom he pays tribute; by imagining that the struggles of the previous generation have turned the next one into "survivors' sons and daughters"; by declaring his love for those he calls his "loved ones". In a recent performance at the Palais de Tokyo, the artist turned the lyrics of American musician LaTour's techno song, *People Are Still Having Sex*, into a ritornello. People continue to come together; even in the face of the disaster, the artist's practice acts as a drive belt for desire, and is not devoid of hope or resilience.

1. These typographical midpoints are used to make nouns inclusive in the French language.  
2. Théophylle Dcx, *Rose2rage*, Romainville, Éditions Burn-Août, 2023



**[FR] Née en 1957 à Buenos-Aires, Argentine.  
Vit et travaille entre Paris et La Marne.**

«Nous sommes vivantes et belles». Inversant en quelque sorte le fameux «*Women don't get AIDS, they just die from it*»<sup>1</sup> imaginé par Gran Fury en 1991, ce slogan a accompagné la commission Femmes d'Act Up-Paris, créée en 1998 afin d'annihiler les préjugés mortifères accablant les femmes séropositives et pour apporter des réponses adaptées à leur combat contre le VIH/sida. Reprendre le contrôle, redevenir visibles, redevenir audibles : tels étaient les enjeux des femmes cis et trans se battant pour leur agentivité et leurs droits. En 1991, après avoir découvert sa séropositivité, l'artiste Marjolaine Dégremont rejoint la lutte d'Act Up-Paris et milite durant plusieurs années avant de prendre la présidence de l'association en 2008. Sans proposer un travail plastique frontalement politique, son œuvre est toutefois irriguée par cet entremêlement entre art, maladie et engagement, jusqu'à représenter un lieu privilégié où expérimenter une forme de refuge, de retrait, quelque chose de la vulnérabilité, mais aussi de la protection ou de la prophylaxie.

Le travail artistique de Marjolaine Dégremont semble en effet nous soustraire pour un temps au bruit et à la brutalité du monde. Le blanc immaculé ou les nuances éthérées que ses œuvres revêtent (rappelant les *Cellules* de l'artiste Absalon, lui aussi touché par le sida sans jamais directement l'évoquer dans ses pièces) ont moins à voir avec une image de pureté, que l'artiste ne revendique pas, qu'avec un sentiment d'inachèvement, d'incomplétude, d'évanescence. Bien que presque exemptes de langage, ses œuvres sont chargées de poésie et l'artiste les inscrit volontairement dans une

généalogie d'écrivaines plutôt que de plasticiennes, ayant elles aussi tenté de sculpter la mort : Virginia Woolf, Sylvia Plath ou encore la poétesse Alejandra Pizarnik, originaire – tout comme l'artiste – d'Argentine. À l'image des deux slogans cités plus haut, le dialogue entre vie et mort, survie et finitude, est partout, comme dans l'installation *Frère, souviens-toi qu'il faut mourir*, comprenant 365 tableaux portant la mention éponyme tamponnée sur un camaïeu de cieus bleus. Série initiée en 1991, l'artiste en a réalisé un par jour, *memento mori* ainsi scandé et déployé pour davantage résonner.

Dès ses prémices, la pratique de Marjolaine Dégremont, au-delà de son apparente abstraction, est implicitement chargée d'un imaginaire appartenant à la mythologie ou à la tragédie, rejoignant au sein d'un espace-temps pourtant indéfini les nœuds, mais aussi les dénouements du drame. Ce geste de «*dé-dramatiser*» passe notamment par un recours à l'humour et à la dérision, venant nimer la scène de légèreté et de grâce, et ainsi l'égayer. Plus récemment apparus dans le travail de la plasticienne, les champignons symbolisent tout autant la contamination, la pullulation et la décomposition que la résilience

et la force créative. Le 1er décembre dernier, journée mondiale de lutte contre le sida, était consacré pour la première fois par Act Up-Paris à la question des femmes. Les solidarités expérimentées, qu'elles se situent dans l'action directe ou dans les métaphores empruntées à d'autres vocabulaires, continuent d'informer les alliances désirées.

1. «Les femmes n'attrapent pas le sida, elles en meurent seulement.»



[1]

[2]



[1] Marjolaine Dégremont, *Refuge*, 2007-2008, feuilles de zinc soudées au plomb, 270 x 150 x 150 cm, courtesy de l'artiste © ADAGP, crédit photo : Marjolaine Dégremont © ADAGP | Marjolaine Dégremont, *Refuge*, 2007-2008, lead-soldered zinc sheets, 270 x 150 x 150 cm, courtesy of the artist © ADAGP, photo credit: Marjolaine Dégremont © ADAGP

[2] Marjolaine Dégremont, *Frère souviens-toi qu'il faut mourir*, installation de 365 tableaux de 20 x 20 cm chacun, huile sur toile, courtesy de l'artiste © ADAGP, crédit photo : Marjolaine Dégremont © ADAGP | Marjolaine Dégremont, *Frère souviens-toi qu'il faut mourir*, installation of 365 paintings, 20 x 20 cm each, oil on canvas, courtesy of the artist © ADAGP, photo credit: Marjolaine Dégremont © ADAGP

[3] Marjolaine Dégremont, *Pyramide*, 2007-2008, feuilles de zinc soudées au plomb, 150 x 100 x 100 cm, courtesy de l'artiste © ADAGP, crédit photo : Marjolaine Dégremont © ADAGP | Marjolaine Dégremont, *Pyramide*, 2007-2008, lead-soldered zinc sheets, 150 x 100 x 100 cm, courtesy of the artist © ADAGP, photo credit: Marjolaine Dégremont © ADAGP



[3]

# Marjolaine Dégremont

par | by Lou Ferrand

**[EN] Born in 1957 in Buenos-Aires, Argentina.  
Lives and works between Paris and La Marne.**

“We are alive and beautiful.” Reversing, as it were, the famous “Women don't get AIDS, they just die from it” slogan coined by Gran Fury in 1991. This slogan accompanied Act Up-Paris Women's Commission, created in 1998 to annihilate the deadly prejudices plaguing HIV-positive women and to offer appropriate solutions for their fight against HIV/AIDS. Taking back control, becoming visible and audible again: these were the issues at stake for cis and trans women fighting for their agency and rights. In 1991, after discovering her HIV-positive status, artist Marjolaine Dégremont joined the Act Up-Paris movement and was active with them for several years before becoming their president in 2008. Although her work is not directly political, it is nonetheless irrigated by the intertwining of art, illness, and activism, to the point of representing a privileged place in which to experiment with a form of refuge, withdrawal, vulnerability, as well as protection and prophylaxis.

Marjolaine Dégremont's art work does indeed seem to provide a respite from the noise and brutality of the world. The immaculate whiteness or ethereal hues of her works (reminiscent of *Cellules* by the artist Absalon, who was also affected by AIDS, but never directly evoked it in his work) have less to do with an image of purity, which the artist does not claim, than with a feeling of incompleteness and evanescence. Though nearly devoid of language, her works are charged with

poetry, and the artist deliberately inscribes them in a genealogy of women writers, rather than visual artists, who have also attempted to sculpt death: Virginia Woolf, Sylvia Plath, and the poet Alejandra Pizarnik, who – like the artist – hails from Argentina. Like the two slogans mentioned above, the dialogue between life and death, survival and finitude, is everywhere, as in the installation *Frère, souviens-toi qu'il faut mourir*, which comprises 365 paintings bearing the eponymous words stamped on a camaïeu of blue skies. Initiated in 1991, the artist produced one painting per day, a *memento mori* chanted and amplified for greater resonance.

From the outset, Marjolaine Dégremont's practice, beyond its apparent abstraction, is implicitly charged with an imaginary belonging to mythology and tragedy, re-enacting within a non-defined space-time the crux and denouement of drama. This “de-dramatising” gesture involves a recourse to humor and derision, imbuing the scene with lightness and grace, and thus brightening it up. Mushrooms, a more recent addition to the artist's work, symbolise contamination, proliferation, and decomposition, as well as resilience and creative strength. Last December 1<sup>st</sup>, World AIDS Day, was the first time that Act Up-Paris dedicated a day entirely to women. The forms of solidarity experienced, whether located in direct action or in the metaphors borrowed from other vocabularies, continues to inform its desired alliances.



# Caroline Déodat

par | by Daisy Lambert



[1]

**[FR] Née en 1987 à Paris. Vit et travaille à Paris. Diplômée de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales et de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon.**

Caroline Déodat pense les voix en images. Artiste et anthropologue, elle fait dialoguer ces pratiques pour s'inscrire dans le sillage de ce que Saidiya Hartman nomme la « fabulation critique<sup>1</sup> ». Outil de déconstruction, la fabulation pense les alternatives d'une réalité à partir de l'imaginaire. En regard de sa thèse sur le séga mauricien, un rituel poétique dansé et chanté hérité des esclaves africain·es, les films de Caroline Déodat se posent comme des tentatives de transgression à l'ordre du visible, de la transparence et de l'appropriation à l'œuvre dans la modernité occidentale. Ils contrent et déplacent, autant que possible, la violence inhérente aux archives coloniales.

*Landslides* (2020) est un film du passage, de la traversée: à travers le jour et la nuit, entre la terre et la mer, entre les vivant·es et les mort·es, Caroline Déodat construit par l'image une topographie mythologique de la résistance. Du refuge des esclaves marron·nes, le morne Brabant, à l'arrière-cour de la maison des grands-parents de l'artiste servant autrefois aux rituels sacrificiels, le danseur Jean Renat Anamah convoque, se lie et se confond avec les présences spectrales qui hantent les lieux<sup>2</sup>. Le paysage devient le théâtre d'une narration mimant le principe de composition poétique du séga typique. L'enchevêtrement de plans superposés, la fluidité de la déambulation du danseur répondent à la polyphonie vocale qui caractérise la pratique des ségatièr·es. Le film produit alors, à partir de la résurgence du passé, une nouvelle texture. Il devient un hors champ de l'archive. Mais comment montrer ce qui se trouve dans le champ?

*Sous le ciel des fétiches* (2023), son second film, trace un continuum visuel entre des scènes de séga filmées à l'Hilton Mauritius Resort de Flic en Flac et des séquences extraites

d'*Ô pauvre Virginie* (1963), film ethno-esthétique de Louise Weiss. Près de soixante ans séparent ces images où, pourtant, se rejoue la même mise en spectacle. La même objectivation des corps noirs est à l'œuvre pour satisfaire le goût de l'altérité, celui du « folklore ». Mais le cinéma de Caroline Déodat contraint le regard voyeur. Le son inaudible de l'orchestre altère l'intelligibilité du récit des ségatièr·es. Le rituel par le feu brouille l'archive projetée, il l'exorcise par sa désintégration. Seule la lumière éblouissante du rétroprojecteur persiste, provoquant peut-être, symboliquement, un retournement entre le statut de l'observateur·ice et de l'observé·e, entre celui de l'anthropologue et de l'artiste.

Le travail de Caroline Déodat répond à une urgence, celle de se défaire de l'aliénation et de l'oubli auxquels on assigne certains corps et certaines voix, celle d'une réappropriation d'héritages de résistance. Ses films agissent comme des contre-archives sensibles, conjurant la confiscation d'une mémoire plurivocale. Dans son prochain film, son enquête portera sur l'histoire de l'innocence. Sans théorie à démontrer et de manière spéculative, ce film remontera aux origines d'une norme fondamentale de la mécanique de la preuve dans le droit pénal occidental et dans le présent de la colonisation et de l'esclavage – depuis l'Europe jusqu'aux États-Unis, en passant par le Sénégal. Une autre étape pour combler, en différé, les creux de l'histoire, et rendre opérante les transmissions empêchées ou restées jusque-là silencieuses.

1. Saidiya Hartman, « Venus in Two Acts », in *Small Axe, A Caribbean Journal of Criticism*, vol. 12, n°2, juin 2008.
2. La tradition orale raconte qu'à l'arrivée des colons anglais, les fugitives se seraient livrées à un suicide collectif depuis le morne Brabant – geste ultime contre le renoncement à leur liberté.

**[EN] Born in 1987 in Paris. Lives and works in Paris. Graduated of the École des Hautes Études en Sciences Sociales and the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon.**

Caroline Déodat imagines voices in images. As an artist and anthropologist, she brings these practices into dialogue, in the wake of what Saidiya Hartman dubbed “critical fabulation<sup>1</sup>”. As a tool for deconstruction, fabulation considers the alternative of a reality through the imaginary. Based on her doctorate thesis on Mauritian Segá, a danced and sung poetic ritual passed down from African slaves, Caroline Déodat's films are attempts to transgress the order of visibility, transparency, and appropriation at work in Western modernity. They counter and displace, as far as possible, the violence inherent in colonial archives.

*Landslides* (2020) is a film of passage, of crossings: throughout the day and the night, between the land and the sea, between the living and dead. Caroline Déodat uses images to construct a mythological topography of resistance. From Morne Brabant, the refuge of Maroons slaves, to the backyard of the artist's grandparents' house which was once used for sacrificial rituals, dancer Jean Renat Anamah summons, connects and merges with the spectral presences haunting the space<sup>2</sup>. The landscape becomes the stage for a narrative that mimics the poetic composition principle of the typical segá. The interweaving of superimposed shots and the fluidity of the dancer's wanderings respond to the vocal polyphony that defines the practice of Segá. The film produces a new texture from the resurgence of the past. It becomes an off-screen archive. But how do you show what's in the frame?

*Sous le ciel des fétiches* (2023), the artist's second film, sketches a visual continuum between Segá scenes filmed at the Hilton Mauritius Resort on the beaches of Flic en Flac and sequences from *Ô pauvre Virginie* (1963), Louise

Weiss's ethno-aesthetic film. Nearly sixty years separate these images, yet they re-enact the same spectacle. The same objectification of black bodies is at work to satisfy the desire for Otherness and “folklore”. But Caroline Déodat's cinema constrains the voyeuristic gaze. The inaudible sound of the orchestra alters the understanding of the Segá performers' narrative. The fire ritual blurs the projected archive, exorcising it through its disintegration. Only the dazzling light of the overhead projector persists, perhaps symbolically inducing a reversal between the status of the observer and that of the observed, between the status of the anthropologist and that of the artist.

Caroline Déodat's work responds to the urgent need to break free from the alienation and oblivion to which certain bodies and voices are assigned, and to the need to reappropriate legacies of resistance. Her films act as sensitive counter-archives, warding off the confiscation of multi-vocal memory. In her next film, her investigation will focus on the history of innocence. With no theory to prove, and in a speculative manner, this film will retrace the origins of what is a fundamental norm of the mechanics of proof in Western criminal law and in the present of colonisation and slavery – from Europe to the United States, via Senegal. This is another step in the process of filling in the gaps in history and activating the forms of passing on that have until now been prevented or remained silent.

1. Saidiya Hartman, “Venus in Two Acts”, in *Small Axe, A Caribbean Journal of Criticism*, vol. 12, no. 2, June 2008.
2. Oral tradition has it that when the English colonists arrived, the fugitives committed mass suicide from Le Morne Brabant – the ultimate act against giving up their freedom.



[2]

- [1] Caroline Déodat, *Sous le ciel des fétiches*, 2022, Vue de l'exposition « *Bientôt, Là-bas : Sublimer les flux constants et disséminés* », Réfectoire des Nonnes, (Lyon Biennale – Résonnances), courtesy of l'artiste, crédit photo : Blanche Lafarge | Caroline Déodat, *Sous le ciel des fétiches*, 2022, View of the exhibition “*Bientôt, Là-bas : Sublimer les flux constants et disséminés*”, Réfectoire des Nonnes, (Lyon Biennale – Résonnances), courtesy of the artist, photo credit: Blanche Lafarge

- [2] Caroline Déodat, *Sous le ciel des fétiches*, 2023, Photogramme de sa vidéo HD, 16 min 53 sec, noir et blanc, couleur, son, courtesy de l'artiste, Adagp, Paris | Caroline Déodat, *Sous le ciel des fétiches*, 2023, Photogram of her HD video, 16 min 53 sec, black & white, color, sound, courtesy of the artist, Adagp, Paris





[1]

# Frederik Exner

par | by Ana Mendoza Aldana

**[FR] Né en 1991 à Aarhus, Danemark. Vit et travaille à Paris. Diplômé de The Royal Danish Academy of Fine Arts et de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.**

D'ici 2120, Onkalo, un site de stockage de déchets nucléaires dans le Sud de la Finlande, devrait non pas ouvrir, mais être définitivement scellé. L'objectif unique de ces carrières souterraines qui s'étendent sur plusieurs kilomètres sous terre est d'enfouir, tel le plus funeste des trésors, plusieurs tonnes de matière radioactive pendant cent millions d'années. Comment mener à bien une mission d'une telle durée, lorsque que nous savons qu'aucune construction humaine ne résiste au-delà de dix millions d'années? Et quelles images, quels signes, pourrions-nous convoquer afin de prévenir les civilisations futures - dont nous ne pouvons que rêver la forme - du grand danger que dissimule un tel lieu, à n'ouvrir ou à ne pénétrer en aucun cas?

À travers les images narratives et totémiques qu'il réalise, Frederik Exner questionne lui aussi la sémiotique et le devenir des images. Les êtres-grenouille, êtres-salamandre et autres créatures hybrides qui peuplent ses sculptures en bois, en terre cuite, en résine ou en béton, semblent se livrer à des rites tour à tour initiatiques, funéraires, d'expiation ou de libation. Le bestiaire étrangement humain de l'artiste danois emprunte à la fois aux hiéroglyphes égyptiens, aux idéogrammes méso-américains et aux fictions d'anticipation. Il ne cesse de nous rappeler le langage visuel des civilisations antiques, mêlant récits étologiques et mythes aux événements politiques ou religieux fondateurs de ces sociétés. Ainsi, faire l'herméneutique de ce mystérieux peuple amphibien, dont on ne saurait dire s'il vient d'un passé lointain, du futur ou d'un récit de science-fiction, n'est pas tout à fait hors de notre portée. Ces images étrangères à notre monde, par ricochet, « parlent » de nous.

Avec leurs yeux et bouches expressives, leurs pattes aux doigts bien séparés, leurs membres allongés et l'absence de queue, ces grenouilles partagent curieusement bon nombre de similitudes avec l'être humain. Pourtant, à la différence du nôtre (du moins en apparence), leur petit corps poreux et visqueux semble directement connecté à son milieu naturel. Dépourvus de poumons, certains amphibiens respirent par la peau. Tous pondent leurs œufs transparents directement dans les mares ou la tourbe, et transforment ainsi des surfaces planes et aqueuses en marécages miasmatiques, ponctuées d'amas globuleux où grouille la vie.

Répartis sur l'ensemble de la planète, à l'exception des pôles, les amphibiens envahissent l'imaginaire et les croyances de tous les peuples. Ils incarnent la fertilité, la métamorphose et maîtrisent les intempéries. Jadis, on disait des salamandres qu'elles naissaient du feu, en s'échappant, encore à moitié endormies, des flammes qui consumaient le bois humide jeté dans les cheminées.

Alors que la crise climatique et sociétale gronde de plus en plus fort, les amphibiens anthropomorphes de Frederik Exner qui prient, se scarifient, se sacrifient ou se libèrent, évoquent parfois les ruines d'un monde futur - la représentation pleine d'espoir d'un seuil critique entre deux ères, qui a été franchi. S'adaptant avec acharnement à de nouveaux milieux, ces grenouilles semblent nous rappeler qu'inextinguiblement, comme nous l'a appris *Jurassic Park* (1993), *life finds a way*<sup>1</sup>.

1. "Life finds a way", citation mythique du film *Jurassic Park* (1993) dans lequel, entre autres, l'ADN d'une grenouille permet aux scientifiques de faire renaître des dinosaures.

**[EN] Born in 1991 in Aarhus, Denmark. Lives and works in Paris. Graduated from The Royal Danish Academy of Fine Arts and École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris.**

By 2120, Onkalo, a nuclear waste storage site in southern Finland, is not due to open, but to be sealed for good. The sole purpose of these underground quarries, which extend several kilometers underground, is to bury several tons of radioactive material for one hundred million years, like a treasure trove. How can we carry out such a long-term mission, when we know that no human construction can withstand more than ten million years? And what images, what signs, could we conjure up to warn future civilizations - whose form we can only dream of - of the great danger concealed in such a place, which must not be opened or entered under any circumstances?

Through the narrative and totemic images he creates, Frederik Exner also questions semiotics and the future of images. The frog-beings, salamander-beings and other hybrid creatures that populate his wood, terracotta, resin or concrete sculptures seem to be engaged in consecutive rites of initiation, funeral, atonement or libation. The Danish artist' strangely human bestiary borrows from Egyptian hieroglyphs, Mesoamerican ideograms and futuristic fiction. He constantly reminds us of the visual language of ancient civilizations, blending etiological narratives and myths with the political or religious events that founded these societies. So doing, the hermeneutics of this mysterious amphibian people, whose origins could lie in the distant past, the future or a science-fiction story, is not entirely out of our

reach. These alien images thus "speak" of us.

With their expressive eyes and mouths, well-separated toes, elongated limbs and their lack of a tail, these frogs oddly share many similarities with human beings. Yet, unlike our own body (at least in appearance), theirs is small, porous, slimy and seems directly connected to their natural environment. Lungless, some amphibians breathe through their skin. All of them lay their transparent eggs directly in ponds or peat, transforming flat, watery surfaces into miasmatic swamps, punctuated by globular clusters teeming with life.

Scattered all over the planet, with the exception of the Earth's poles, amphibians invade the imagination and beliefs of all peoples. They embody fertility, metamorphosis and a mastery of the elements. In the past, salamanders were said to be born of fire, when, still half-asleep, they escaped from the flames that consumed the damp wood thrown into fireplaces.

As a climatic and societal crisis rumbles ever louder, Frederik Exner's anthropomorphic amphibians, who pray, scarify, sacrifice or liberate themselves, sometimes evoke the ruins of a future world - the hopeful representation of the critical threshold between two eras which has now been crossed. Fiercely adapting to new environments, these frogs seem to remind us that, as "Jurassic Park" (1993) taught us, *life finds a way*<sup>1</sup>.

1. "Life finds a way", a legendary quote from the film "Jurassic Park" (1993) in which, among other things, the DNA of a frog enables scientists to bring dinosaurs back to life.



[2]

[3]



[1] Frederik Exner, *Bird Bath no.4*, 2019, béton blanc, 65 x 110 x 110 cm, courtesy de l'artiste, crédit photo : Frederik Exner | Frederik Exner, *Bird Bath no.4*, 2019, white concrete, 65 x 110 x 110 cm, courtesy of the artist, photo credit: Frederik Exner

[2] Frederik Exner, *Diptykon I*, 2022, résine, aérographe, 130 x 70 cm, courtesy de l'artiste, crédit photo : David Stjernholm | Frederik Exner, *Diptykon I*, 2022, resin, aerographe, 130 x 70 cm, courtesy of the artist, photo credit: David Stjernholm

[3] Frederik Exner, *Un-head*, 2023, résine acrylique, Aérographe, gomme, laque, polycarbonate, mousse, profilés d'aluminium, miroirs, 105 x 45 x 45 cm, courtesy de l'artiste, crédit photo : Mikkel Kaldal | Frederik Exner, *Un-head*, 2023, acrylic resin, aerograph, gomme, lacquer, polycarbonate, mousse, aluminum profiles, miroirs, 105 x 45 x 45 cm, courtesy of the artist, photo credit: Mikkel Kaldal



**[FR] Née en 1992 à Strasbourg. Vit et travaille à Paris. Diplômée de la Gerrit Rietveld Academie (Amsterdam) et de l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy.**

Garance Früh est sculptrice et déploie le plus souvent ses œuvres *in situ*, en relation à l'espace qui les accueille. Son vocabulaire formel se développe à partir d'un intérêt pour la corporalité et se nourrit du design des objets sportifs et médicaux: prothèses, orthèses, casques, cuissardes, coquilles, berceaux, chaises de bain, anneaux dentaires et tant d'autres. Démontés, réassemblés, moulés puis tirés en céramique, ils forment une catégorie d'objets-outils qui s'affranchissent de leur fonction originelle. Ils sont régulièrement présentés en conversation avec des surfaces textiles, tissus aux couleurs chair rappelant l'élasticité, la douceur et la robustesse de la peau, des sous-vêtements ou des étoffes prisées par l'industrie du vêtement sportif comme l'élasthane ou la viscose. Ces voiles diaphanes et souples viennent se tendre autour des éléments saillants de l'architecture, et jouent d'effets d'échelle et de lumière avec l'espace d'exposition. Mis en tension par des lanières, qui ne sont pas sans rappeler des muscles ou des tendons, ils charrient souvent de petits objets qui ressemblent à des bijoux sous-cutanés. Si le corps n'est jamais représenté de manière figurative dans les installations de Garance Früh, il demeure toujours présent par le biais des formes exo-squelettiques qui les composent. Ces corps composites nous parlent des notions d'ergonomie, de protection, et figurent le soin et le maintien qu'elles apportent aux parties les plus vulnérables du corps.

Au-delà d'un vocabulaire formel de la flexibilité ou de la tension, le travail de Garance Früh interroge les biais gen-

rés qui informent la perception des corps féminins et infantiles, ainsi que les régimes descriptifs de la faiblesse et de la douceur dans lesquels ils se retrouvent souvent enfermés. En citant l'article *Lancer comme une fille* (1980) de la théoricienne Iris Marion Young, elle s'intéresse à la phénoménologie du corps féminin dans son rapport à la puissance et à la musculature<sup>1</sup>. Supposer que les corps des femmes et des enfants sont vulnérables les relègue dans le domaine esthétique de la délicatesse ou de la fragilité, tout en participant à amoindrir leur agentivité, c'est-à-dire leur capacité d'action au regard des structures sociales. Les installations de Garance Früh appellent à une réappropriation de la force, informée par sa pratique d'atelier où son corps est tout entier engagé dans l'effort des formes qu'elle produit. Quant à la «cuteness» (mignonnerie) contemporaine, telle que la décrit la philosophe Siane Ngai<sup>2</sup>, elle sature certains objets qui s'intègrent à ces sculptures, rappelant leur caractère ambivalent – entre attraction et répulsion – et les structures d'identification qu'ils véhiculent: nous destinons des objets mignons aux corps jugés «fragiles» afin de transférer cette qualité en eux, pas parce qu'elle les définit préalablement.

1. Iris Marion Young, «Lancer comme une fille. Une phénoménologie de la motilité, de la spatialité et du comportement corporel féminin», trad. M.-A. Casselot, D. A. Landes et C. Mercier, *Symposium*, vol. 21, n°2, automne 2017.
2. Sianne Ngai, «The Cuteness of the Avant-Garde», *Critical Inquiry*, vol. 31, n°4, été 2005.

[1]



[2]



[1] Garance Früh, *Coquille*, 2022, céramique émailée, plastique, métal, textile, s.d, courtesy de l'artiste | Garance Früh, *Coquille*, 2022, glazed ceramic, plastic, metal, textile, s.d, courtesy of the artist

[2] Garance Früh, *Vue de l'exposition Soft Armor*, 2023, exposition personnelle à In Extenso, Clermont Ferrand (3 février – 1 avril 2023), curation Katia Porro, courtesy de l'artiste | Garance Früh, *View of the exhibition Soft Armor*, 2023, solo show at In Extenso, Clermont Ferrand (February 3 – April 1, 2023), curated by Katia Porro, courtesy of the artist

[3] Garance Früh, *No Title*, 2021, élasthane, cuir, crochets en métal, fil de coton, vue de l'exposition «Le saint Ennuï» (BQ Gallery, curation. Clément Delépine), courtesy de l'artiste, crédit photo: Roman März | Garance Früh, *No Title*, 2021, elastane, leather, metal hooks, cotton thread, exhibition view "Le saint Ennuï" (BQ Gallery, curation. Clément Delépine), courtesy of the artist, photo credit: Roman März



[3]

# Garance Früh

par | by Thomas Conchou

**[EN] Born in Strasbourg in 1992. Lives and works in Paris. Graduated from the Gerrit Rietveld Academie (Amsterdam) and the École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy.**

Garance Früh is a sculptor whose works are most often installed *in situ*, in relation to the space welcoming them. Her visual language was developed around her interest in the body, drawing on the design of sports and medical objects: prostheses, orthoses, helmets, waders, shells, cradles, bath chairs, dental rings and many others. Taken apart, reassembled, moulded and then cast in ceramic, they form a category of tool-objects that are freed from their original function. They are regularly presented in a dialogue with textile surfaces – flesh-coloured fabrics reminiscent of the elasticity, softness, and robustness of the skin –, underwear or fabrics favoured by the sportswear industry, such as elastane or viscose. These diaphanous, supple veils are stretched around the protruding elements of the architecture, playing on effects of scale and light within the exhibition space. Tautened by straps reminiscent of muscles or tendons, they often carry small objects resembling subcutaneous jewellery. Although the body is never represented figuratively in Garance Früh's installations, it is always present through the exo-skeletal forms that compose them. These composite bodies evoke notions of ergonomics and protection, showing the care and support they provide to the most vulnerable parts of the body.

Beyond the visual language of flexibility and tension, Garance Früh's work questions the gendered biases that

inform the perception of female and infant bodies, as well as the descriptive systems of weakness and softness in which they often find themselves trapped. Quoting the article *Throwing like a Girl* (1980) by theorist Iris Marion Young, she looks at the phenomenology of the feminine body in its relationship to power and musculature<sup>1</sup>. Assuming that women and children's bodies are vulnerable relegates them to the aesthetic realm of delicacy or fragility, while at the same time undermining their agency or capacity for action in relation to social structures. Garance Früh's installations call for a re-appropriation of strength, based on her studio practice, in which her entire body is engaged in the labour of the forms she produces. As for contemporary 'cuteness', as described by philosopher Siane Ngai<sup>2</sup>, it sticks to certain objects that are part of these sculptures, reminding us of their ambivalent nature – between attraction and repulsion – and the structures of identification they convey: we design cute objects for bodies deemed 'fragile' in order to transfer this quality onto them, not because it predefines them.

1. Young, Iris Marion (1980). "Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality". Available on JSTOR
2. Sianne Ngai, "The Cuteness of the Avant-Garde", *Critical Inquiry*, vol. 31, n°4, été 2005.





[1]

# Mounir Gouri

par | by Béatrice Josse

[FR] Né en 1985 à Annaba, Algérie. Vit et travaille en région parisienne.

Diplômé de l'École des beaux-arts d'Annaba et de l'École Nationale Supérieure d'Arts Paris-Cergy.

Depuis sa ville natale des environs d'Annaba sur la côte algérienne, Mounir Gouri voit fuir une jeunesse déseuvrée poussée par la guerre civile, les dérives politiques et religieuses, la crise économique et plus généralement par l'absence de perspectives de travail. Ses œuvres sont empreintes des rêves et des inquiétudes de ses compatriotes, formulées via la vidéo, le dessin et la performance dans lesquels il utilise fréquemment du charbon de bois. Revenir sur la noirceur, les traumas et les angoisses serait l'expédient pour décrire le deuil et l'exil communs à toute une génération d'algérien·nes.

Après ses études achevées à l'École des beaux-arts d'Annaba (2006-2010), Mounir Gouri poursuit sa formation à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy d'où il sort diplômé en 2020. Entre temps, il aura poursuivi sa trajectoire artistique en exposant dans nombre de lieux en Espagne, en Allemagne, aux États-Unis, et c'est donc fort d'une carrière internationale qu'il poursuit et développe son singulier travail à Paris depuis 2018.

La jeunesse de Mounir Gouri se déroule dans une banlieue défavorisée d'Annaba, ville portuaire et touristique au nord-est de l'Algérie. Elle est ponctuée par une période dépressive dont il sortira essentiellement par la pratique de l'art, qu'il entreprend alors qu'aucune influence familiale ne l'y encourageait. Le dessin et la performance, complétés par l'usage de la vidéo, lui servent à exprimer et évacuer les traumas et violences sourdes que vivent les jeunes hommes innocupés qui se voient contraints de quitter non sans souffrance une famille, un clan, un quartier.

Mounir Gouri témoigne par ses œuvres de la vie de ses voisin·es, ami·es et futur·es clandestin·es qui fuient le pays

sur des bateaux de fortune afin de rejoindre l'Europe. En 2016, il propose à deux artistes candidats au départ, rencontrés au hasard de discussions dans un café, de les filmer juste avant qu'ils n'embarquent sur leur embarcation qui les emmènera peut-être ailleurs, vers une vie, une carrière de professionnels. Les improvisations du danseur comme celles du joueur de oud (instrument de musique traditionnel) produisent comme un rituel, une longue séquence poétique dansée et jouée la peur au ventre, avec l'immense espoir de ne pas se noyer. Cette performance est par ailleurs une poignante adresse de pardon aux parent·es et aux proches abandonné·es à leur départ. Les mots écrits au charbon de bois sur le torse du danseur servent ainsi d'incantation contre une issue fatale, celle de la noyade au large des rives algériennes, au milieu de la Méditerranée.

Cette scène, celle d'une barque sur le départ au milieu de l'eau, est emprunte d'une forte spiritualité alors même qu'elle dénonce une tragique violence sociale: celle qui pousse de jeunes hommes à la mer, à s'exiler, à devenir des *harragas* («brûleurs de papier», celles et ceux qui brûlent leurs papiers pour commencer une nouvelle vie).

Outre ce film, *Nauffrage* (2009), les formes récurrentes de la barque, des empreintes de doigts et de mains, les cicatrices et les lames de rasoir constituent les bases du vocabulaire plastique de Mounir Gouri dont le travail est la métaphore d'un naufrage institutionnel et politique: celui d'un régime postcolonial ne pouvant offrir une vie décente à ses citoyen·es.

[EN] Born in 1985 in Annaba, Algeria. Lives and works in the Paris region. Graduated from the École des Beaux-Arts d'Annaba and the École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy.

From his hometown near Annaba on the Algerian coast, Mounir Gouri witnessed the exodus of an idle youth spurred on by the civil war, political and religious abuses, the economic crisis and, more generally, by the absence of job prospects. His works are imbued with the dreams and anxieties of his people, expressed through video, drawing and performance, in which he frequently uses charcoal. Revisiting darkness, trauma and anguish is an expedient for describing the grief and exile experienced by a whole generation of Algerians.

After completing his studies at the École des beaux-arts d'Annaba (2006-2010), Mounir Gouri continued his training at the École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy, from which he graduated in 2020. In the meantime, he has pursued his artistic trajectory by exhibiting in various spaces in Spain, Germany and the United States. Following his international career, he has been pursuing and developing his singular practice in Paris since 2018.

Mounir Gouri grew up in a very disadvantaged suburb of Annaba, a port and tourist town in north-east Algeria. His youth was marked by a period of depression, from which he emerged with the help of art, which he took up despite having no encouragement from his family. Drawing and performance, as well as video, help him to express and release the trauma and muted violence experienced by unemployed young men who are forced to leave a family, a clan or a neighbourhood, all the while suffering.

Through his work, Mounir Gouri bears witness to the lives of his neighbours, friends and the future illegal migrants who flee the country on makeshift boats to reach Europe. In 2016, he asked two artists, whom he met chatting in a café, to film them just before they boarded their small, fragile boat, which could take them elsewhere: a life, a professional career. The improvisations of the dancer and the oud player (a traditional musical instrument) are like a ritual, a long poetic sequence danced and played fearfully, with the immense hope of not drowning. This performance is also a poignant plea for forgiveness to the parents and loved ones they are leaving behind. The words written in charcoal on the dancer's torso serve as an incantation against the fatal outcome of drowning off the Algerian coast, in the middle of the Mediterranean.

This scene, of a boat on its way out to the middle of sea, is imbued with strong spirituality even as it denounces the tragic social violence that leads young men to the sea, to exile, to become *harragas* ("paper burners", those who burn their papers to start a new life).

Alongside this film, *Nauffrage* (2009), the recurring shapes of the rowboat, fingerprints and handprints, as well as the scars and razor blades form the basis of Mounir Gouri's visual language. His work is a metaphor for an institutional and political shipwreck: that of a post-colonial regime unable to offer its citizens a decent life.



[2]

[1] Mounir Gouri, *Sans titre*, techniques mixtes, 200 x 150 cm, courtesy de l'artiste © ADAGP, crédit photo : Mounir Gouri © ADAGP | Mounir Gouri, *Untitled*, mixed media, 200 x 150 cm, courtesy of the artist © ADAGP, photo credit: Mounir Gouri © ADAGP

[2] Mounir Gouri, *Aller sans retour*, fusain noir, technique mixte, 102 x 67 cm, 2020, courtesy de l'artiste © ADAGP, crédit photo : Anna Lopez Luna | Mounir Gouri, *Aller sans retour*, black charcoal, mixed media, 102 x 67 cm, 2020, courtesy of the artist © ADAGP, photo credit: Anna Lopez Luna



# Amine Habki

par | by Andréanne Béguin

[FR] Né en 2000 à Nantes. Vit et travaille à Paris.  
Diplômé de l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy.

De ses premiers dessins filandreux, Amine Habki a conservé la texture et l'a transposée en volume et en matérialité avec des fils de laine, dans des installations mêlant broderie artisanale et peinture sur toile de jute. Au fil des expérimentations plastiques, sa pratique a débordé les catégories artistiques traditionnelles. Émancipé des supports classiques d'une peinture ou d'un dessin, il s'est saisi de filets de foot et d'objets textiles industriellement produits, en émergeant progressivement du mur pour tendre vers le sculptural.

Hybrides dans leurs formes et leur plasticité, ses installations le sont aussi dans leurs inspirations, leurs esthétiques et leurs représentations. Entre les empreintes intimes de motifs orientaux puisés dans la chaleur conviviale des réunions de famille, l'iconographie du primitivisme, du romantisme italien et des ornements persanes, son langage esthétique est un foisonnement, haut en couleur. Cet héritage méditerranéen commun est pourtant fragmenté en une pluralité de signes, symboles, métaphores et allégories. S'appropriant leur puissance de circulation, Amine Habki, par des croisements, fait émerger des interprétations peu explorées, manie son *punch needle*<sup>1</sup> au service de réécritures volontairement anachroniques, où les mythes religieux et culturels fondateurs volent en éclat au contact de la modernité.

Du *kouros*<sup>2</sup> au gladiateur en passant par le *Rajel*<sup>3</sup>, il s'applique à détricoter les archétypes de la virilité et la performance de la masculinité, pour mieux laisser apparaître des récits alternatifs, esquisser un spectre renouvelé de valeurs. Plutôt que des matériaux nobles et monochromes comme le

marbre ou le métal, il incarne ces représentations masculines et prône leur vulnérabilité dans des matières molles, flexibles, fragiles, que sont les tissus et la laine. Il les déploie sur des objets domestiques comme des rideaux ou des tapis, et les anime par des couleurs chatoyantes, acidulées et saturées. À cela s'ajoute également un détournement des artefacts de la virilité: l'artiste brode directement sur des objets-témoins comme des gants de foot ou un punching-ball cotonneux, qui appelle l'enlacement plus que la frappe.

Le corporel se dissout dans l'ornemental: la silhouette d'un homme se fond dans les voûtes d'une porte, les abdominaux deviennent des motifs géométriques abstraits. Anatomie et architecture fusionnent pour créer de nouveaux temples et de nouvelles icônes.

Chaque œuvre recèle un micro-récit situé, une bribe de sa quête identitaire et de sa quête du désir. On y devine un prolongement de sa propre chair. Sans visée autobiographique pour autant, le travail d'Amine Habki met en scène des alter ego, et les effeuille. Il les dépersonnalise et les fond dans des schémas référentiels plus génériques, qui font enfin place aux corps manquants, aux corps manqués et aux corps marginaux. Par des complémentarités chromatiques, des impressions en négatif, en jouant avec le recto et le verso des œuvres, Amine Habki donne à voir les variations et contrastes d'une intériorité en construction.

1. Aiguille à poinçonner, utilisée selon une technique de broderie ancestrale.
2. Archétype grec du jeune homme.
3. Terme arabe qui désigne l'archétype de l'homme viril.

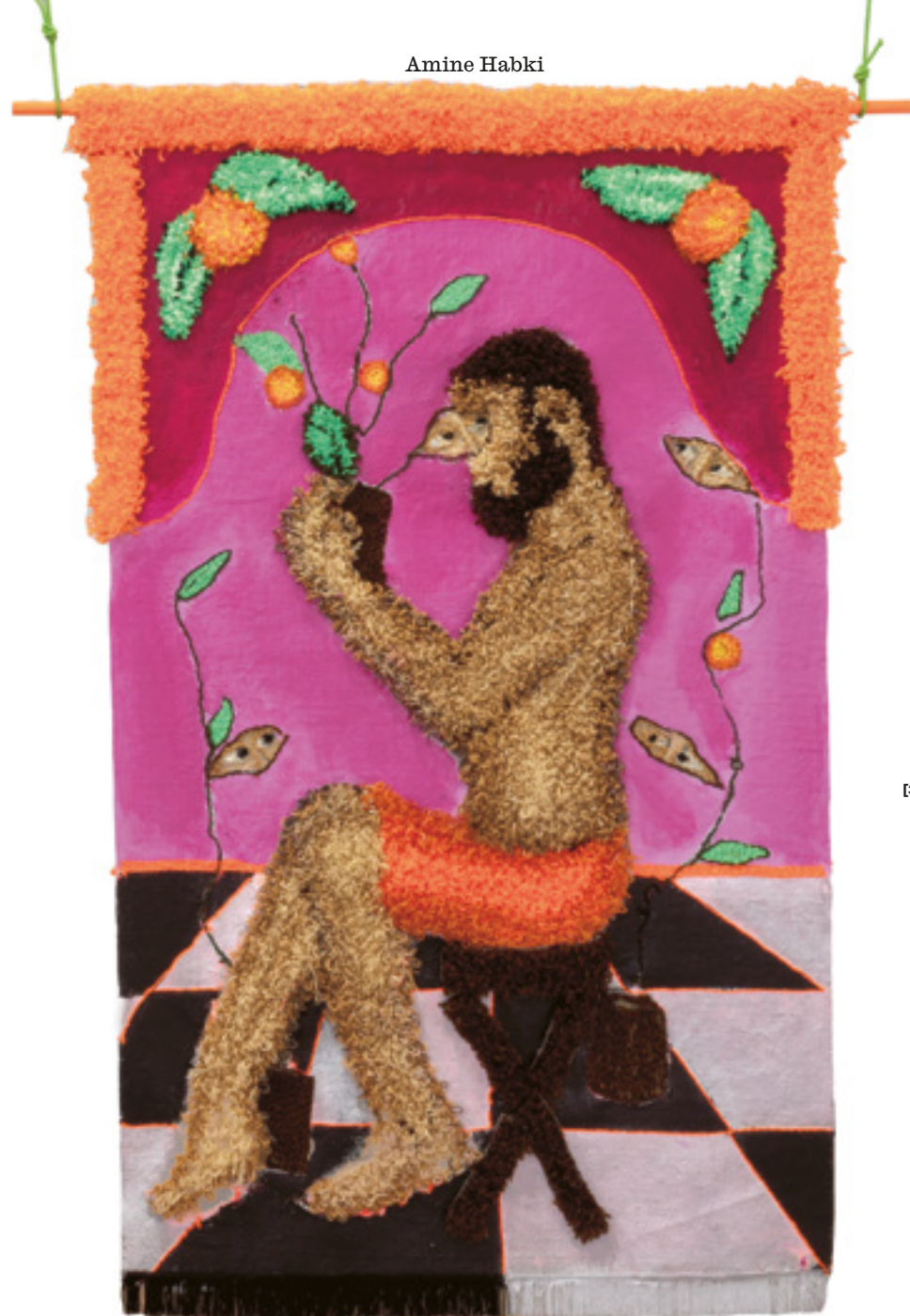


[1]



[2]

- [1] Amine Habki, *Endless course*, 2022, broderie et peinture acrylique sur toile de jute, 120 x 70 cm, courtesy of l'artiste, crédit photo: Amine Habki | Amine Habki, *Endless course*, 2022, embroidery and acrylic paint on jute canvas, 120 x 70 cm, courtesy of the artist, photo credit: Amine Habki
- [2] Amine Habki, *Voisinage*, 2021, diptyque de broderie et peinture sur toile de jute, 60 x 40 cm, courtesy of l'artiste, crédit photo: Amine Habki | Amine Habki, *Voisinage*, 2021, diptych of embroidery and paint on burlap, 60 x 40 cm, courtesy of the artist, photo credit: Amine Habki
- [3] Amine Habki, *Jardin des aveugles*, 2022, broderie et peinture sur toile de jute, 180 x 90 cm, courtesy of l'artiste, crédit photo: Amine Habki | Amine Habki, *Jardin des aveugles*, 2022, embroidery and paint on burlap, 180 x 90 cm, courtesy of the artist, photo credit: Amine Habki



[3]

[EN] Born in 2000 in Nantes. Lives and works in Paris.  
Graduated from the École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy.

Amine Habki has retained the texture of his early thread-like drawings, transposing them into volume and materiality with wool threads, in installations that combine handmade embroidery and painting on hessian. Throughout his visual experimenting, his practice has transcended traditional art categories. Emancipated from the classical mediums of painting and drawing, he embraced soccer nets and industrially-produced textile objects, gradually emerging from the wall to become sculptural.

His installations are hybrid in their form and plasticity, as well as in their sources of inspiration, aesthetics, and representation. Between the intimate imprint of oriental motifs drawn from the convivial warmth of family gatherings, the iconography of primitivism, Italian Romanticism and Persian ornamentation, his aesthetic language is a colourful outburst. Yet this common Mediterranean heritage is fragmented into a plurality of signs, symbols, metaphors, and allegories. Appropriating their powerful circulation, Amine Habki uses cross-referencing to highlight under-explored interpretations, wielding his punch needle in the service of deliberately anachronistic rewritings, in which founding religious and cultural myths are shattered upon contact with modernity.

From the *kouros*<sup>1</sup> to the gladiator and the *Rajel*<sup>2</sup>, the artist sets out to unravel the archetypes of virility and masculine performance, revealing alternative narratives and outlining

a new spectrum of values. Rather than using noble, monochromatic materials such as marble or metal, he embodies these masculine representations and advocates their vulnerability using soft, flexible, fragile materials such as fabrics and wool. He deploys them on domestic objects such as curtains and carpets, bringing them to life with shimmering, acidic, saturated colours. In addition, the artist subverts the artefacts of virility by embroidering directly on token objects such as soccer gloves or a fluffy punchbag, which calls for an embrace rather than a blow.

The bodily is dissolved into the ornamental: a man's silhouette blends into the arches of a doorway, his abs become abstract geometric patterns. Anatomy and architecture merge to create new temples and icons.

Each work conceals a situated micro-narrative, a snippet of his quest for identity and desire. In them, we glimpse an extension of his own flesh. Although it is not autobiographical, Amine Habki's work stages alter egos, stripping them bare. He depersonalises and incorporates them into more generic referential schemes which finally make room for missing bodies, missed bodies, and marginal bodies. Through chromatic complementarities and negative prints, and by playing with the front and back of his works, Amine Habki reveals the variations and contrasts of an interiority under construction.

1. The Greek archetypal young man.
2. Arab term for the archetypal virile man.



[FR] Née en 1991 à Landerneau. Vit et travaille à Brest.  
Diplômée de l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy.

L'histoire est connue: vers la fin du XV<sup>e</sup> siècle, l'excavation de la villa antique de Néron et la redécouverte de ses décors, jusqu'alors ensevelis, donnent naissance au style grotesque. Il se répand dans l'art et l'architecture de la Renaissance et inspire la construction de grottes artificielles qui, dans les jardins de certaines villas italiennes, tentent de recréer la rugosité humide de la pierre érodée. Cet imaginaire archéologique qui mêle ornementation, cavernes et faux-semblants est, à mon sens, assez proche de celui déployé par Elen Hallégouët dans ses œuvres.

Au fil de ses déplacements, notamment sur le territoire breton, elle repère ce que l'on qualifie de «petit patrimoine»: celui qui, en extérieur, finit par s'éroder ou se recouvrir de végétation. Ce sont par exemple les bas-reliefs païens d'anciennes paroisses, ou les lavoirs. Son attention se porte également sur les moulures d'appartement et les frises de salles de réception qui n'attirent plus vraiment l'œil. Après avoir identifié ces ornements discretes, Elen Hallégouët procède à la prise d'empreinte ou au moulage. Un relevé archéologique des formes, par lequel elle s'imprègne de l'histoire et de l'esprit des lieux, avant de les traduire en sculpture – en ce sens, on peut dire qu'elle les *empreinte*.

À la pierre qui traverse le temps, Elen Hallégouët préfère des matériaux qui exhibent leur fragilité (le verre), leur mutabilité (la terre), mais surtout leur transparence. En témoigne un ensemble d'empreintes de la statuare bretonne et de moulures réalisées en verre, ou la série des «fenêtres», des plaques de plexiglas à la surface ridée. Leur transparence les rend attirantes et insaisissables, comme des leurres. Elles

ont une dimension aquatique, comme si les vestiges dont elles sont la réplique avaient été engloutis et que nous regardions, à travers la surface de l'eau, leur image déstabilisée par un clapotis perpétuel et hypnotique.

Dans le travail d'Elen Hallégouët, le rapport à l'élément liquide est constamment rejoué. Il est ce qui permet la circulation et la transformation des formes et des histoires qu'elles charrient, de la même manière que, paradoxalement, depuis l'Antiquité, l'eau abîme *et* préserve, par submersion, des artefacts qui auraient sinon été détruits. À chaque fois, la dimension sociale et orale de ce patrimoine est centrale: le lavoir, comme la salle de réception, sont des lieux de rencontres et d'échanges que les reliefs encapsulent silencieusement. La transparence frémissante des sculptures d'Elen Hallégouët réinjecte une dimension ondulatoire aux sites et aux récits, un mouvement de propagation qui se transmet, par l'effet d'ombres portées, de la surface des œuvres à l'espace environnant. Aussi il n'est pas étonnant que pour l'exposition *Radio Lavoir*<sup>1</sup>, l'artiste ait gravé, à même la terre, les paroles qui s'échangeaient autour des bassins. Ou que dans *So Solo*<sup>2</sup>, un disque de reprises résonne parmi les moulures en verre de l'appartement. Les pierres parlent, Elen et les grotesques de la Renaissance le savent bien. Dans les jardins de Bomarzo, sur une sculpture grotesque on peut lire: «Toi qui entres ici, ait l'esprit de me dire si tant de merveilles furent faites pour tromper ou purement pour l'art.»

1. Tiphaine Buhot-Launay et Elen Hallégouët, *Radio Lavoir*, Maison du patrimoine de Concarneau, du 1<sup>er</sup> juillet au 6 novembre 2022.
2. *So Solo*, La Vitrine – Cité internationale des arts, Paris, du 6 au 16 avril 2022.

# Elen Hallégouët

par | by Elsa Vettier



[1]

[1] Elen Hallégouët, *Le dragon de Sizun*, 2020, 45 x 25 cm, tiges de cuivre, PMMA, courtesy de l'artiste | Elen Hallégouët, *Le dragon de Sizun*, 2020, 45 x 25 cm, copper rods, PMMA, courtesy of the artist

[2] Elen Hallégouët, *vue de l'exposition « 600W »*, Galerie Treize, 2018, verre, aluminium, zinc, cuivre, métal coulé sur plaque, 40 x 40 cm, courtesy de l'artiste, crédit photo: Ethan Assouline | Elen Hallégouët, exhibition view "600W", Galerie Treize, 2018, glass, aluminum, zinc, copper, metal cast on plate, 40 x 40 cm, courtesy of the artist, photo credit: Ethan Assouline

[3] Elen Hallégouët, *vue de l'exposition « Je te caverneierai »*, CAC La passerelle (Centre contemporain de Brest), 2020, grillages et fenêtres en plexiglas déformé, verre borosilicate, PMMA, fer, courtesy de l'artiste, crédit photo: Aurélien Mole | Elen Hallégouët, exhibition view "Je te caverneierai", CAC La passerelle (Centre contemporain de Brest), 2020, grids and windows in deformed Plexiglas, borosilicate glass, PMMA, iron, courtesy of the artist, photo credit: Aurélien Mole



[2]



[3]

[EN] Born in 1991 in Landerneau. Lives and works in Brest.  
Graduated from the École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy.

It's a well-known story: towards the end of the 15th century, the excavation of Nero's ancient villa and the rediscovery of its previously buried decors led to the emergence of the grotesque style. The latter spread to Renaissance art and architecture, inspiring the construction of artificial grottoes in the gardens of certain Italian villas, in an attempt to recreate the moist roughness of eroded stone. To my mind, this archaeological imagination, with its blend of ornament, caves and pretense, is quite similar to the one Elen Hallégouët deploys in her work.

In the course of her travels, particularly in Brittany, she finds what we call "local heritage": one which, being outdoors, ends up being eroded or covered by vegetation. Examples include the pagan bas-reliefs of former parishes, and wash-houses. Her attention is also drawn to apartment moldings and reception room friezes which no longer really appeal to the eye. Once she's identified these discreet ornaments, Elen Hallégouët takes impressions or proceeds to molding. It's an archaeological survey of forms, through which she immerses herself in the history and spirit of places, before translating them into sculpture – in this sense, we could say she borrows by taking their *imprint*.

Elen Hallégouët prefers materials that show their fragility (glass), their mutability (earth), but above all, their transparency, rather than timeless stone. This is illustrated by a set of prints of Breton statuare and moldings made of glass, or the "windows" series, sheets of Plexiglas with a wrinkled surface. Their transparency makes them both attractive and elusive, like fishing lures. They have an aquatic dimension,

as if the remains they replicate had been swallowed up and we were looking through the surface of the water at their image, destabilised by a perpetual, hypnotic ripple.

In Elen Hallégouët's work, the connection to the liquid element is constantly reasserted. It is what enables the circulation and transformation of forms and the stories they carry, just as, paradoxically, since ancient times, water has damaged *and* preserved, through submersion, artefacts that would otherwise have been destroyed. Each time, the social and oral dimension of such heritage is key: the wash-house, like the reception hall, is a place for encounters and exchanges, which the reliefs silently encapsulate. The quivering transparency of Elen Hallégouët's sculptures reinjects an undulatory dimension to the sites and their stories – a wave propagating movement that is transmitted, through the effect of cast shadows, from the surface of the works to their surrounding space. It's not surprising, then, that for "Radio Lavoir"<sup>1</sup>, the artist engraved the words exchanged around the ponds directly into the earth. Or that in "So Solo"<sup>2</sup>, an album of cover songs resonates through the glass moldings of the apartment. Stones speak, as Elen and the grotesque figures of the Renaissance well know. In the gardens of Bomarzo, a grotesque sculpture reads: "You who are entering here, have the spirit to tell me if so many wonders were created to deceive or purely for the sake of art."

1. Tiphaine Buhot-Launay and Elen Hallégouët, *Radio Lavoir*, Maison du patrimoine de Concarneau, from 1<sup>st</sup> July to 6 November 2022.
2. *So Solo*, La Vitrine – Cité internationale des arts, Paris, from 6 to 16 April 2022.



[FR] Née en 1993 à Murcia, Espagne. Vit et travaille à Paris et Berlin.

Doctorante, École doctorale esthétique, sciences et technologies des Arts – Université Paris 8.

Gala Hernández López est à la fois cinéaste, artiste et chercheuse. À côté d'une démarche universitaire mise en pratique par des lectures, des analyses et des textes, elle prolonge ses recherches documentaires par une matière plastique glanée sur Internet et réalise des œuvres vidéo qu'elle qualifie d'essais documentaires ou de « docu-fictions ».

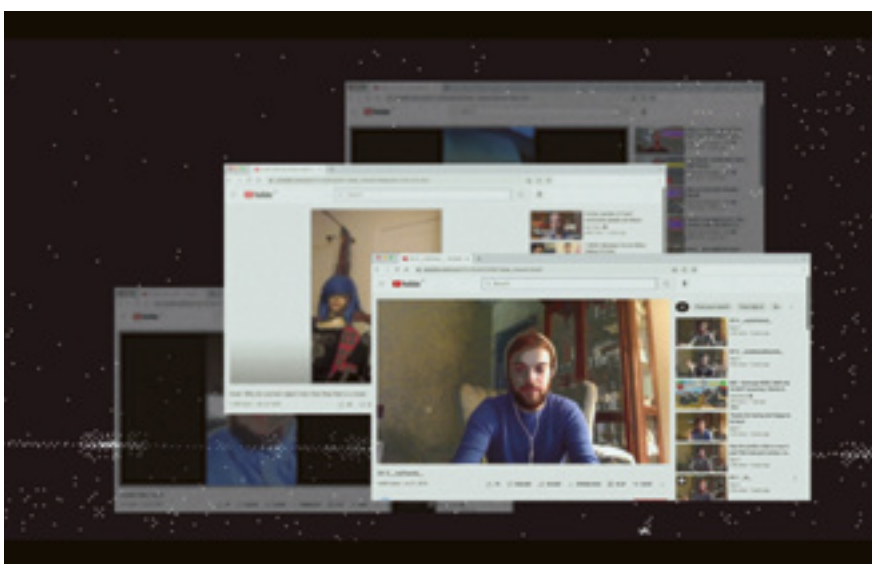
Sans affirmer que le cinéma n'existe plus, mais plutôt qu'il a perdu son hégémonie sur l'image en mouvement, l'artiste envisage le futur du cinéma « caméré » comme une rencontre entre le septième art et les médias numériques, caractérisée par l'utilisation à l'écran d'animations 3D, d'images déjà existantes publiées sur le web – des images d'autrui laissées sur Internet « comme autant de parties de soi », pour reprendre une phrase de son film *La Mécanique des fluides* (2022).

Gala Hernández López procède ainsi par redoublement, par images d'images. Elle navigue sur les forums Reddit, déambule sur les plateformes de contenus comme YouTube, fouille les méandres et recoins des réseaux sociaux. De cette masse de contenus, elle extrait des captures d'écran nécessairement situées et filtrées par sa propre subjectivité, puis assemblées et montées selon des cadrages, des zooms et des enchaînements, accompagnés par une voix off poétique qui les recontextualise et produit une narration. À rebours du flux illimité et désordonné d'Internet, l'artiste tente de mettre en récit le web, les affects, les effets psychiques et physiques qu'il génère chez ses utilisateur·rices.

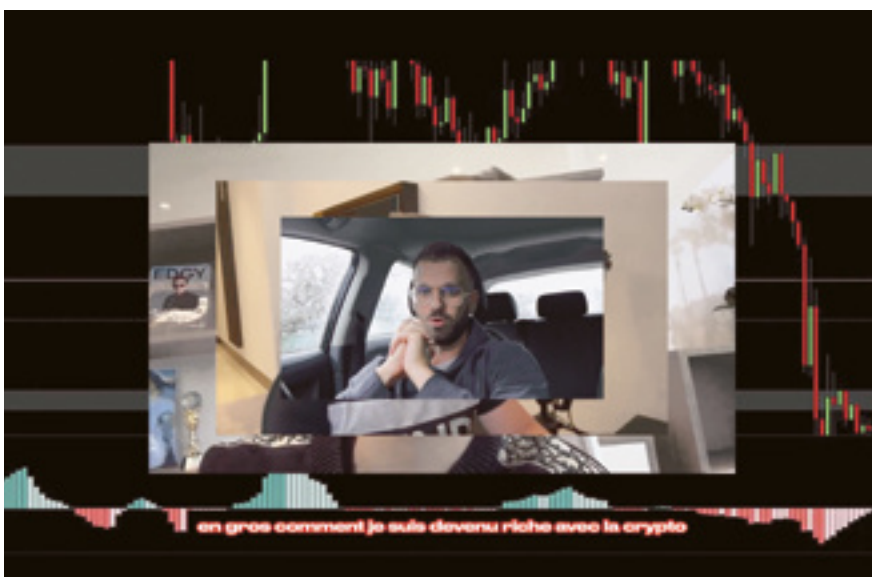
Tout en mettant en lumière et en écran ces mécanismes intérieurs, sa pratique les rattache à travers un prisme féministe aux réalités sociales qui les sous-tendent: la marginalisation de certaines personnes, les diverses formes de précarité économique et émotionnelle, l'expression d'une misogynie décomplexée ou le mirage constitué par les monnaies numériques. Chaque film, dans son sujet, son contenu et sa matière première, répond en filigrane à des communautés virtuelles à qui seul Internet permet d'exister: communautés des *incel* (célibataires involontaires), communautés de crypto-influenceurs et d'investisseurs, communautés des *reality shifters* (qui cherchent à atteindre un état de conscience altéré), etc. Internet, en offrant des espaces de rassemblement et de discussion, des algorithmes pour forger des systèmes de croyance et des langages communs, donnent les outils à ces communautés pour se rendre accessibles, se mettre en actes et en pratique dans des vidéos – pour se mettre en scène. Toutes sont les fruits plus ou moins viciés du capitalisme numérique computationnel, symptômes du mal de notre temps.

Le geste cinématographique de Gala Hernández López et sa mise en exposition permet de revenir hors ligne. Il nous invite à sortir du règne de l'individu-tyran, qui navigue dans l'hyper-objet Internet, et nous impose une expérience de visionnage collective en empêchant toute interaction. Il nous dirige ainsi vers un régime attentionnel plus captif et plus critique.

[1]



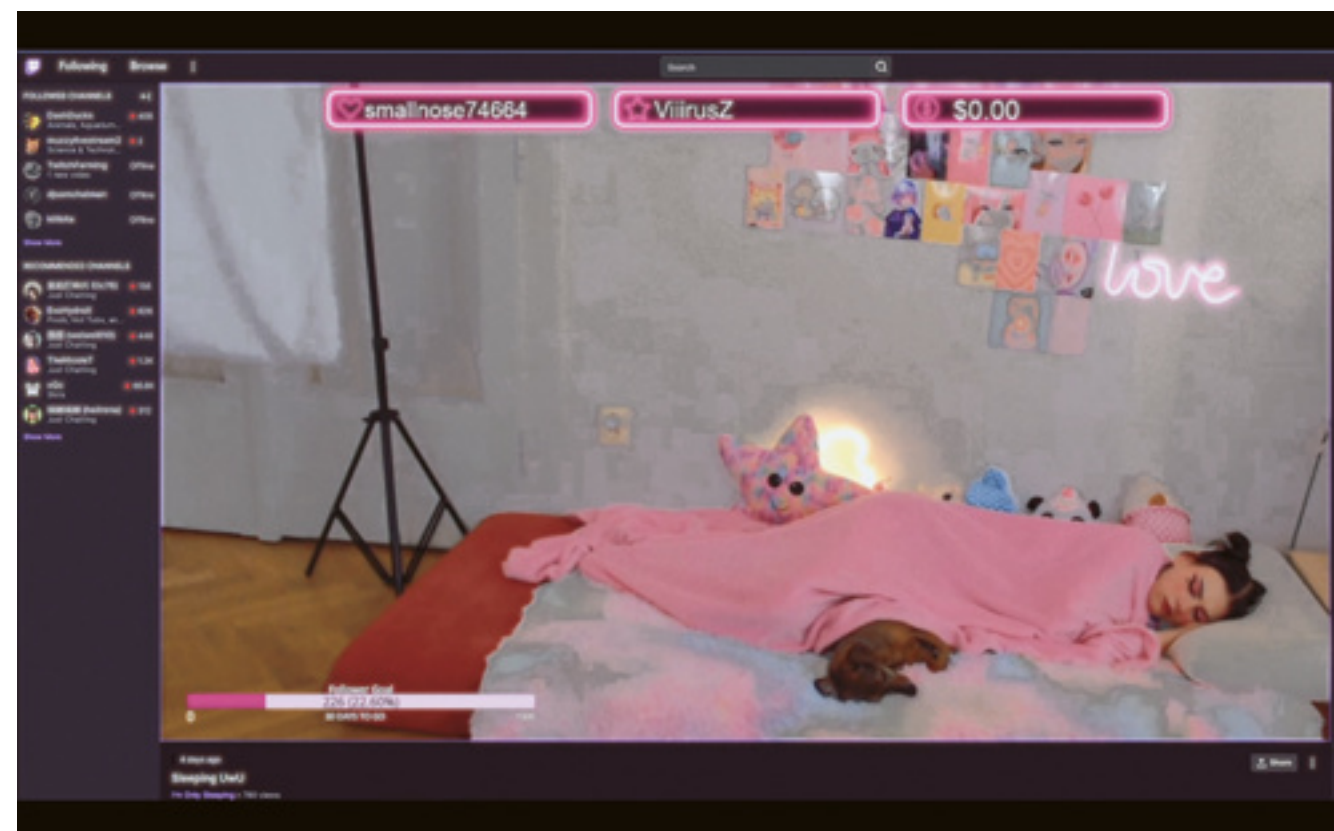
[2]



[1] Gala Hernández López, capture d'écran de *La mécanique des fluides*, 2022, installation film et vidéo, 38 min, courtesy de l'artiste | Gala Hernández López, screen capture of *La mécanique des fluides*, 2022, film and video installation, 38 min, courtesy of the artist

[2] Gala Hernández López, capture d'écran de l'installation vidéo *HODL (Hold On for Death Life)*, 2023, 30 min, courtesy de l'artiste | Gala Hernández López, screen capture of the video installation *HODL (Hold On for Death Life)*, 2023, 30 min, courtesy of the artist

[3] Gala Hernández López, capture d'écran de *La mécanique des fluides*, 2022, installation film et vidéo, 38 min, courtesy de l'artiste | Gala Hernández López, screen capture of *La mécanique des fluides*, 2022, film and video installation, 38 min, courtesy of the artist



[3]

# Gala Hernández López

par | by Andréanne Béguin

[EN] Born in 1993 in Murcia, Spain. Lives and works in Paris and Berlin.

Doctoral student, École doctorale esthétique, sciences et technologies des Arts – Université Paris 8.

Gala Hernández López is a filmmaker, artist, and researcher. In addition to her academic approach, which she puts into practice through readings, analyses, and texts, she extends her documentary research with artistic material gleaned from the Internet, and produces video works that she describes as documentary essays or “docu-fiction”.

While she does not claim that cinema no longer exists, but rather that it has lost its hegemony over the moving image, the artist views the future of “camera-based” cinema as an encounter between the seventh art and digital media, characterised by the on-screen use of 3D animations, already existing images published on the web – images of others left on the Internet “like so many parts of oneself,” to quote a phrase from her film *La Mécanique des fluides* (2022).

Gala Hernández López proceeds by redoubling, using images of images. She browses Reddit forums, wanders through content platforms such as YouTube, and delves into the nooks and crannies of social networks. From this mass of content, she extracts screenshots which are then situated and filtered by her own subjectivity, assembled and edited according to compositions, zooming, and sequences, as well as accompanied by a poetic voice-over that recontextualises them and produces a narrative. Against the backdrop of the limitless and disorderly flow of the Internet, the artist attempts to turn the web into a narrative, the affects and the psychological and physical effects it generates in its users.

While highlighting these inner mechanisms on screen, her practice links them, through the lens of feminism, to the social realities underlying them: the marginalisation of certain people, the various forms of economic and emotional precarity, the expression of unabashed misogyny or the mirage produced by digital currencies. Each film, in its subject matter, content and raw material, responds to virtual communities that only the Internet allows to exist: communities of *incels* (involuntary celibates), of crypto-influencers and investors, of reality shifters (who seek to achieve an altered state of consciousness), etc. The Internet, by providing gathering and discussion spaces, as well as algorithms for forging belief systems and common languages, gives these communities the tools to make themselves accessible, to put themselves into action and practice in videos – in short, to stage themselves. All are the tainted fruits of our computational digital capitalism, the symptoms of the flaws of our times.

Gala Hernández López's cinematic gesture and its display allow us to return offline. It invites us to leave behind the reign of the individual-tyrant who navigates the Internet hyper-object, by forcing upon us the impossibility of interaction and a collective viewing experience – and thereby to slide toward a more critical and captive attentional regime.



# Sarah Illouz & Marius Escande

par | by Andréanne Béguin

[FR] Marius Escande est né en 1994 dans les Alpes. Diplômé de l'École de recherche graphique (Bruxelles). Sarah Illouz est née en 1997 à Paris. Diplômée de la Villa Arson (Nice). Vivent et travaillent ensemble depuis 2021 entre Paris et Bruxelles.

La pratique en duo de Sarah Illouz & Marius Escande est animée par une éthique et un mode de vie qui embrassent chaque étape de la production de leur écosystème plastique: de la recherche des matériaux jusqu'aux résultats formels, en passant par diverses collaborations circonstanciées. L'utilisation du feutre et ses déploiements en tapisserie les a par exemple conduit·es à s'immerger dans la filière de la laine en Belgique, et à partir à la rencontre des éleveur·euses, tondeur·euses, trieur·euses, négociant·es et industriel·les, avec qui un dialogue est noué à chaque étape de la transformation du matériau. Ce dernier est utilisé non plus seulement pour ses qualités plastiques, mais aussi pour la charge symbolique et économique qu'il charrie.

Il s'agit de revenir à la source de la matière, mais également de l'accompagner dans tous ses cycles, au-delà de sa finitude. Sarah Illouz et Marius Escande mettent en pratique une circularité et un réemploi exhaustif où chaque chute est utilisée, trouve une nouvelle place, une nouvelle fonction, et se dote d'un surplus d'existence. À l'encontre des standards de production et de rendements capitalistes, leur expression plastique et toutes les étapes qui la précèdent ne peuvent advenir que sur un temps nécessairement long et étiré, en adéquation avec un de leur leitmotiv: *good things take time*.

La matière est travaillée dans une recherche manuelle de facture exigeante, qui intègre pourtant l'accident, et surgit au gré des expérimentations sur le matériau. Leurs gestes se mélangent et fusionnent, jusqu'à ce qu'il ne soit plus possible de savoir quelle main en est responsable. Si les écosystèmes et les items de chaque installation migrent de contexte en contexte, chaque élément est quant à lui non reproductible – comme une capsule temporelle unique, qui scelle la rencontre entre un moment précis et une action donnée.

Des accidents de la matière et de la faille temporelle que leur pratique creuse dans le rythme productiviste, surgissent des lieux de vie et des façons d'être ensemble. C'est dans ce



[1]

[2]



cadre que tapisseries, bibliothèques et portes se dotent d'une autre agentivité, non plus seulement fonctionnelle, mais également esthétique et organique.

Guidé·es par l'affirmation d'Emanuele Coccia selon laquelle «Nous n'habitons vraiment que les choses<sup>1</sup>», peu importe aux artistes la forme extérieure de la maison. Le duo privilégie son contenu et la richesse des énergies qui la peuple. Chaque élément interagit avec les autres selon les motifs issus de leurs dessins, voyageant entre les médiums comme dans un grand jeu d'assemblage. Dès la conception participative des dispositifs jusqu'aux rencontres avec le public, celui-ci est invité à l'interaction et pourra spontanément passer les portes, voir à travers elle, piocher dans la bibliothèque ou y ajouter des livres, se réunir et échanger.

Les transpositions plastiques leur permettent aussi d'explorer le récit historique dominant et la formulation de mythes communément admis, dans un va-et-vient entre différentes versions et réactualisations contemporaines. Dans leurs installations, des artefacts du pouvoir sont placés ici et là, des objets totémiques sont détournés, puisant dans les diverses références et dérivés de récits tutélaires, comme celui de la *Toison d'Or*<sup>2</sup>. Les deux artistes réécrivent l'Histoire et bouleversent les rôles préétablis, tout en esquissant des pistes pour s'émanciper des mécanismes de domination et de la quête du succès, afin d'élargir l'accès à l'action et la création.

Choisissant de pratiquer un art résolument furtif, une écologie discrètement glissée dans la matérialité et l'ouvrage, Sarah Illouz & Marius Escande donnent vie à des constellations de fragments, de citations, de moments passés ou à venir, pris dans un enchevêtrement de récits, légendes archaïques et actuelles.

1. Emanuele Coccia, *Philosophie de la maison. L'Espace domestique et le bonheur*, trad. Léo Texier, Paris, Rivages, 2021, pp. 67-68.
2. Dans la mythologie grecque, le héros Jason, pour récupérer le trône qui a été volé à son père, doit s'emparer de cette toison d'or, trésor merveilleux, symbole de richesse et de pouvoir.

[1] Sarah Illouz & Marius Escande, *Prière de laisser cet endroit comme vous désirez le trouver en entrant*, 2022, porte et montants en pin et mélèze locaux, gonds va-et-vient, dimensions variables, courtesy des artistes © ADAGP, crédit photo: Sarah Illouz & Marius Escande © ADAGP | Sarah Illouz & Marius Escande, *Prière de laisser cet endroit comme vous désirez le trouver en entrant*, 2022, door and jambs in local pine and larch, two-way hinges, dimensions variable, courtesy of the artists © ADAGP, photo credit: Sarah Illouz & Marius Escande © ADAGP

[2] Sarah Illouz & Marius Escande, *MAGMA*, mai 2021, Porte de saloon, pin lamellée collé, 2,50 x 1 m, Week-end de clôture du festival Magma, MAGCP Carjac, crédit photo: Sarah Illouz & Marius Escande © ADAGP | Sarah Illouz & Marius Escande, *MAGMA*, May 2021, Saloon door, glued laminated pine, 2.50 x 1 m, Magma Festival closing weekend, MAGCP Carjac, photo credit: Sarah Illouz & Marius Escande © ADAGP

[3] Sarah Illouz & Marius Escande, *Felt, felt, felt*, 2022, Installation, dimensions variables, courtesy des artistes © ADAGP, crédit photo: Sarah Illouz & Marius Escande © ADAGP | Sarah Illouz & Marius Escande, *Felt, felt, felt*, 2022, Installation, variable dimensions, courtesy of the artists © ADAGP, photo credit: Sarah Illouz & Marius Escande © ADAGP



[3]

[EN] Marius Escande was born in 1994 in the Alps. Graduated from the École de recherche graphique (Bryxelles). Sarah Illouz was born in Paris in 1997. Graduated from Villa Arson (Nice). Living and working together since 2021 between Paris and Brussels.

The practice of Sarah Illouz and Marius Escande is driven by an ethics and way of life which encompasses every stage in the production of their artistic ecosystem: from the search for materials to the formal results, by way of various circumstantial collaborations. The use of felt and its implementation in tapestry, for example, led them to delve into the wool industry in Belgium, meeting breeders, shearers, sorters, traders and manufacturers with whom they maintained a dialogue at every stage of the material's transformation. The material is not only used for its aesthetic qualities, but for its symbolic and economic significance.

Their aim is to return to the source of the material, but also to accompany it through all its cycles, beyond its finitude. Sarah Illouz & Marius Escande practice an exhaustive recycling process in which each scrap is used, finds a new place, a new purpose, and acquires a surplus of existence. Contrary to capitalist production and performance standards, their artistic expression and all the stages that precede it can only take place over a necessary long, extended period, consistent with one of their leitmotifs: *good things take time*.

While there is still room for accidents, materials undergo a demanding manual process, and emerge as the artists experiment with them. The gestures of both artists blend and merge until it is no longer possible to tell which hand is responsible for what. While the ecosystems and items in each installation migrate from context to context, each element is non-reproducible – like a unique time capsule, which seals the encounter between a precise moment and a given action.

New spaces for life and ways of coming together emerge from the materials' accidents and the temporal rifts carved by their practice within our productivity-driven rhythm. It's within this context that tapestries, bookcases, and doors take on new agency, one that is no longer merely functional, but also aesthetic and organic.

Guided by Emanuele Coccia's assertion that "we truly only inhabit things"<sup>1</sup>, the artists are not concerned with the exterior form of a house. Rather, as a duo they focus on its contents and the abundance of energies inhabiting it. Each element interacts with the rest according to patterns derived from their drawings, moving across media as if in a great game of assemblage. From the collaborative design of the devices to their encounters with the public, the latter are invited to interact with the works, spontaneously walking through their doors, seeing through them, picking up or adding books in the library, while gathering and exchanging.

Their visual transpositions also enable them to explore the dominant historical narrative and formulation of commonly accepted myths, in a back-and-forth movement between these different versions and their contemporary re-actualisation. In their installations, artefacts of power are placed here and there, totemic objects are hijacked, drawing on the various references and versions of tutelary narratives such as the *Golden Fleece*<sup>2</sup>. The two artists rewrite History and overturn predetermined roles, while outlining ways to emancipate ourselves from the mechanisms of domination and the quest for success, thus broadening access to action and creation.

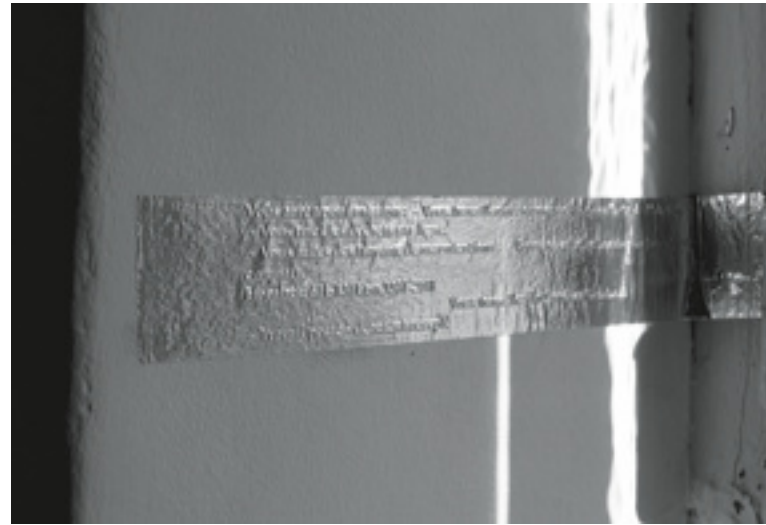
Choosing to practice an art form that is deliberately furtive, a form of ecology discreetly concealed in materiality and the piece of work, Sarah Illouz & Marius Escande give life to constellations of fragments, quotations, past and future moments, which are caught up in a web of archaic and contemporary narratives and legends.

1. Emanuele Coccia, *Philosophy of the Home. The Domestic Space and Happiness*, trans. Léo Texier, Paris, Rivages, 2021, pp. 67-68.
2. In Greek mythology, the hero Jason must seize the Golden Fleece, a marvelous treasure and symbol of wealth and power, in order to recover his father's stolen throne.





[1]



[2]

# Léa Laforest

par | by Marie Chênél

**[FR] Née en 1993 à Lons-le-Saunier (Jura). Vit et travaille à Chalon-sur-Saône (Saône-et-Loire).**

**Diplômée de l'Institut supérieur des beaux-arts de Besançon, post-diplôme à l'École Média Art de Chalon-sur-Saône.**

«Et l'usine  
Quand tu en sors  
Tu ne sais pas si tu rejoins le vrai monde ou si tu le quittes!»

Pour parler de son travail, Léa Laforest évoque d'abord une quête d'efficacité politique. Sa pratique est selon elle «un moyen d'expression, un outil d'action et d'union des forces». En l'ancrant dans des thématiques liées à son histoire familiale et à une réalité économique concrètement vécue, elle place au cœur de la discussion le rôle social et démocratique que peut avoir l'art. Ce faisant, elle en interroge les conditions de réception: il s'agit toujours de comprendre à qui l'on s'adresse, de générer des récits communs plutôt que de nouvelles formes d'exclusion. Ainsi fait-elle, à travers ses installations et ses projets de films, comme dans ses engagements collectifs, dialoguer des mondes qui se côtoient mais se rencontrent rarement, tout du moins dans les représentations dominantes.

Léa Laforest agit précisément à cet endroit, bien loin des stéréotypes à la peau dure, ceux d'un art contemporain dont les préoccupations et les enjeux seraient hors-sols. *Vivre pour le meilleur* (2021) renvoie aux bruits de la machine à café qui ont rythmés les aubes de son enfance, lorsque son père, ouvrier de l'industrie chimique dans une usine jurassienne, se levait pour embaucher. Le dispositif en vase clos d'une cafetière à filtre qui rejette et récupère *ad vitam* un liquide bleu lagon, mis en regard d'un puzzle de paysage bucolique, est ainsi sous-tendu par une approche critique de la place occupée par le travail dans nos vies.

Les promesses d'épanouissement que le discours néo-libéral véhicule sont aussi remises en question dans la série *Votre mission* (2023-en cours). Sur des rubans adhésifs aluminium déployés dans l'espace, on peut lire des extraits d'annonces pour des emplois intérimaires, dont les exigences semblent en sérieux décalage avec le terrain. Son œuvre est aussi parsemée d'images transférées sur porcelaine, extraites de la société de loisirs ou renvoyant au quotidien des travailleuses – tel ce menu du jour d'un café ouvrier, manuscrit sur une feuille à petits carreaux et dont la beauté a trait à son caractère ritualisé.

À la question posée par l'historienne de l'art Estelle Zhong-Mengual, «Dans quelle mesure l'art est-il à même de contribuer à la réinvention des conditions et des formes possibles d'un faire collectif?», Léa Laforest apporte une réponse à travers les activités du collectif Freed From Desire (FFD). Né après le premier confinement, cofondé avec les artistes Mégane Brauer et Anne-Claire Jullien dans le village natal de Léa Laforest, Bletterans, FFD organise annuellement une session de résidences, une exposition collective, des ateliers et un temps festif ouvert à tous·tes les habitant·es. Pleinement inscrit dans le renouveau actuel de l'engagement collectif porté par des artistes en zones dites rurales, FFD fait partie de ces projets artistiques qui inventent de nouvelles formes du politique, créent des relations au bénéfice de la collectivité, et contribuent à faire l'expérience de la communauté.

1. Joseph Ponthus, *À la ligne. Feuilletts d'usine*, Paris, La Table Ronde/Folio, 2020, p. 19.
2. Estelle Zhong-Mengual, *L'Art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon, les presses du réel, 2019, p. 12.

**[EN] Born in 1993 in Lons-le-Saunier (Jura). Lives and works in Chalon-sur-Saône (Saône-et-Loire). Graduated from the Institut Supérieur des Beaux-Arts de Besançon, post-graduate diploma at the École Média Art – Chalon-sur-Saône.**

“The factory  
When you leave it  
You don't know whether you're regaining the real world or leaving it.”

To speak of her work, Léa Laforest first evokes a quest for political efficiency. In her own words, her practice is “a mean of expression, a tool for action and uniting forces.” By anchoring her work in themes linked both to her family history and a concrete economic reality, she places the social and democratic role of art at the heart of the discussion. In doing so, she questions the conditions of how it is received: it's always a matter of understanding whom we are addressing, of generating shared narratives rather than new forms of exclusion. Thus, in her installations and film projects, as well as in her collective commitments, she creates a dialogue between worlds that coexist but rarely encounter, or at least in mainstream representations.

This is precisely where Léa Laforest operates, far from the hard-shelled stereotypes of contemporary art whose concerns and issues are out of touch with the world. *Vivre pour le meilleur* (2021) refers to the sounds of the coffee machine that punctuated the dawns of her childhood, when her father, a Jura chemical plant worker, would rise to hire people. The self-contained device of a filter-coffee machine discharging and collecting a lagoon-blue liquid *ad vitam* is displayed opposite the jigsaw puzzle of a bucolic landscape and thus underscores a critical approach to the place of work in our lives.

The promise of personal development conveyed by neo-liberal discourse is also called into question in an ongoing

series, *Votre mission* (2023-ongoing). On aluminum adhesive tapes unfurled in space, we can read excerpts from advertisements for temporary jobs, whose requirements seem to be seriously out of touch with the field. Her work is also punctuated with images transferred onto porcelain, taken from the entertainment industry, or referring to workers' everyday lives – such as this daily menu from a working-class café, handwritten on a small checkered sheet of paper, with a beauty that stems from its ritualised nature.

To the question posed by art historian Estelle Zhong-Mengual, “To what extent can art contribute to the reinvention of the conditions and possible forms of collective action?”<sup>2</sup>, Léa Laforest provides an answer through the activities of the Freed From Desire (FFD) collective. Born after the first lockdown and co-founded with artists Mégane Brauer and Anne-Claire Jullien in Léa Laforest's native village of Bletterans, FFD organises a yearly session of residencies, a collective exhibition, and workshops, as well as a special event open to all local residents. Fully in line with the current revival of collective action by artists in so-called rural areas, FFD is one of those artistic projects inventing new political forms, creating relationships that benefit the collective and contribute to the experience of community.

1. Joseph Ponthus, *On the Line. Notes from a Factory*, tr. Stephanie Smee, Head of Zeus, 2022.
2. Estelle Zhong-Mengual, *L'Art en commun. Réinventer les formes du collectif en contexte démocratique*, Dijon, les presses du réel, 2019, p. 12.

[3]



- [1] Léa Laforest, *Puisqu'il faut y croire*, 2021, porcelaine émaillée, silicone, 200 x 250 cm, courtesy of the artist | Léa Laforest, *Puisqu'il faut y croire*, 2021, glazed porcelain, silicone, 200 x 250 cm, courtesy of the artist
- [2] Léa Laforest, *Votre mission*, 2023, empreinte sur scotch aluminium, série de six bandeaux dimensions variables, courtesy of the artist | Léa Laforest, *Votre mission*, 2023, print on aluminum tape, series of six banners, dimensions variable, courtesy of the artist
- [3] Léa Laforest, *Dehors dedans*, 2023, porcelaine, ficelle agricole, dimensions variables, courtesy of the artist, photo credit: Nicolas Waltefaugle | Léa Laforest, *Dehors dedans*, 2023, porcelain, agricultural twine, dimensions variable, courtesy of the artist, photo credit: Nicolas Waltefaugle



**[FR] Madlen Anipsitaki, née en 1987 à Athènes, et Simon Riedler, né en 1991 à Paris. Vivent et travaillent à Paris et Athènes. Diplômé-es de l'École nationale d'architecture Paris-Malaquais et des Universités Paris-Dauphine et Paris-Diderot.**

MASI est un collectif formé de Madlen Anipsitaki et Simon Riedler. *μαζί* signifie également «ensemble» en grec, l'une des langues de Madlen et de Simon. Ensemble, MASI possède un diplôme d'ingénierie en environnement, un autre en architecture; enfin, un diplôme de sociologie. MASI est arrivé à la pratique artistique par différents chemins qui ne correspondent pas au parcours classique en école d'art mais en réponse à une nécessité thérapeutique intime, à l'issue d'une recherche universitaire théorique et d'expériences en contexte associatif et militant, notamment dans les bidonvilles d'Île-de-France et auprès de populations roms. Chacun·e, puis ensemble, Madlen Anipsitaki et Simon Riedler se sont mis·es à produire des formes dont on peut dire qu'elles sont des sculptures ou des assemblages, des installations plus ou moins éphémères dans l'espace public, des performances peut-être, mais aussi une documentation de ces formes.

Être «riverain·es» d'un bidonville, partager l'espace avec un groupe ethnique nouvellement arrivé, reconnaître des situations de mal-logement non identifiées comme telles, s'interroger sur la possibilité d'échanger quotidiennement avec des personnes vivant sur d'autres continents tout en ayant si peu de contact avec ses voisin·es – MASI travaille à répondre artistiquement et de façon collective à ces expériences. Il y a un lieu, une communauté et des formes qui sont inventées à partir de ces réflexions, et d'autres apportées par le contexte. Ce peut être à Paris, Athènes, São Paulo, San José, Mexico ou Berlin. Les gestes que proposent MASI sont simples: tirer un fil, faire couler des peintures sur drap depuis les balcons, avancer en procession hissé·es sur des sculptures mobiles. Ces gestes permettent cependant de modifier l'espace public tout en travaillant sur des préjugés, le racisme ordinaire, la frontière entre chez soi et chez l'autre, ou les rencontres hasardeuses rendues possibles par la ville et leur contention, parfois, par l'architecture et les politiques d'urbanisme.

Citons pour l'exemple *Hippodamia in Context* (2021), résidence pendant laquelle MASI s'est intéressé·e à la vie d'une place publique d'Athènes, la place Victoria: celle-ci fut à la fois une étude des relations entre les réfugié·es qui l'habitent temporairement et les habitant·es déjà résident·es, de la sta-

tuaire et de son imaginaire (lutte de Thésée et du Centaure, qui enlève Hippodamie tandis que sa servante assiste passivement à la scène) et l'invention d'un dispositif de médiation quotidien et ludique. Œuvre globale, *Hippodamia* s'est composée à la fois de peintures et de sculptures qui rejouent le mythe, d'occupations multiples de la place, de discussions, de processions, de gestes pédagogiques, d'intrusions dans des domiciles privés; et d'archives photographiques et vidéo.

La pratique de MASI existe à un endroit qui n'est pas forcément facile à cerner pour l'institution artistique occidentale qui a fait, lentement, une place aux *socially engaged practices* à grand renfort de concepts et de théorie<sup>1</sup>. Si l'art contemporain traite largement, à un niveau symbolique, de pratiques militantes et associatives qui impliquent des publics «non-artistes», le contraire – l'existence de formes qui sont produites en contexte militant ou associatif et par des publics «non-artistes», ainsi que leur reconnaissance comme art qu'il est légitime de faire exister dans les lieux de l'art – est plus rare.

À Montrouge, MASI installe un tapis rouge désaxé (il ne mène plus à aucune entrée d'honneur). Parallèle au Beffroi, il est aussi moins rigide que celui que nous connaissons. Dépouillé de son rôle habituel – mettre en scène le pouvoir – il suscite d'autres interactions et se laisse gagner par des aspérités, puisque des objets domestiques, collectés par MASI auprès des Montrougien·nes, sont agrégés sur son envers. Cette pièce m'a rappelé l'in-

tervention – mais peut-être aussi l'esprit, là aussi difficile à saisir par une histoire de l'art poussive – de l'artiste Kumiko Shimizu à Londres en 1989<sup>2</sup>. Il s'agit également d'un art du recyclage (par nécessité), de la mort de l'individualisme, d'un décalage par rapport à l'espace sacré de l'institution, du refus de certaines logiques de production, du choix d'une esthétique déconsidérée: toutes choses précieuses.

1. Voir sur ce sujet Nato Thompson (dir.), *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, Cambridge, MIT Press, 2017.
2. Je fais référence à son installation sur la façade de la Hayward Gallery, faite d'objets trouvés dans les rues de Londres et présentée lors de l'exposition *The Other Story: Asian, African and Caribbean Artists in Post-War Britain*, Hayward Gallery, Londres, du 29 novembre 1989 au 4 février 1990. Curateur: Rasheed Araeen.



[1]



[2]



[3]

# Collectif MASI (Madlen Anipsitaki et Simon Riedler)

par | by Eva Barois De Caebel

**[EN] Madlen Anipsitaki, born in 1987 in Athens, and Simon Riedler, born in 1991 in Paris. Live and work in Paris and Athens. Graduated from the École Nationale Supérieure d'architecture Paris-Malaquais and the Universities of Paris-Dauphine and Paris-Diderot.**

MASI is a collective formed by Madlen Anipsitaki and Simon Riedler. *μαζί* also means “together” in Greek, one of Madlen's and Simon's languages. Together, MASI holds a degree in environmental engineering, architecture, and, lastly, in sociology. MASI came to their artistic practice not through art school, but through a personal therapeutic need, the outcome of their theoretical university research and experience of community work and activism, particularly in the shanty towns of Île-de-France and with Roma communities. Individually, and then together, Madlen Anipsitaki and Simon Riedler began to produce forms that could be described as sculptures or assemblage, ephemeral installations in the public space, even performances, but also a documentation of these forms.

MASI works to respond artistically and collectively to these experiences, whether it be living in a shanty town, sharing space with a newly arrived ethnic group, recognizing situations of poor housing that are not identified as such, or pondering the possibility of their daily exchanges with people living on other continents while having little or no contact at all with their own neighbours. A space, a community and its forms are invented on the basis of these reflections, while others are provided by the context. This could be in Paris, Athens, São Paulo, San José, Mexico City or Berlin. The gestures proposed by MASI are simple: pulling a thread, dripping paint onto sheets from balconies, marching in procession suspended on mobile sculptures. These practices allow for the modification of a public space while simultaneously working on its prejudices, ordinary racism, and the boundary between home and other people's homes, or the chance encounters which are facilitated by the city, or, sometimes, how they are impeded through architecture and urban planning policies.

One example is *Hippodamia in Context* (2021), a residency during which MASI took an interest in the life of a public square in Athens, Place Victoria. It is at once a study of the relationships between the refugees who temporarily inhabit this square and the residents already living there, a study

of statuary and the imaginary world associated to it (the struggle between Theseus and the Centaur, who abducts Hippodamia while her maid passively watches the scene); and the invention of an everyday, playful mediation device. *Hippodamia* is a comprehensive work that has evolved into paintings and sculptures re-enacting the myth, multiple occupations of the square, discussions, processions, educational activities, intrusions into private homes, and photographic and video archives.

MASI's practice is located in a place that is not necessarily easy to pin down for the Western art establishment, which has been slowly making room for *socially engaged practices* through the use of concepts and theory<sup>1</sup>. While, at a symbolic level, contemporary art largely deals with militant and associative practices that involve 'non-artist' audiences, the opposite – the existence of forms that are produced in militant and associative contexts and by 'non-artist' audiences, and their recognition as art, which has a legitimate place in art spaces – is less common.

In Montrouge, MASI is installing an off-centre red carpet (no longer leading to any sort of main entrance). Parallel to the Belfry, it is also more malleable than the one we are familiar with. Stripped of its usual role – to showcase power – it gives rise to other interactions, and its surface is uneven, as domestic objects belonging to Montrouge inhabitants and collected by MASI, are gathered on its reverse side. This piece reminds me of the 1989 intervention – but perhaps also the spirit, which is also difficult to grasp in our sluggish history of art – of the artist Kumiko Shimizu in London<sup>2</sup>. It is also about the art of recycling (out of necessity), the death of individualism, the shift away from the sacred space of the institution, the rejection of certain production logics, and the choice of a discredited aesthetics: all that is valuable.

1. See for reference Nato Thompson (dir.), *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2011*, Cambridge, MIT Press, 2017.
2. I'm referring to his installation on the façade of the Hayward Gallery, made from objects found on the streets of London, and presented during the exhibition *The Other Story: Asian, African and Caribbean Artists in Post-War Britain* (29 November 1989 – 4 February 1990). Curator: Rasheed Araeen.

- [1] Collectif Masi, *Piédestal vol No 3, 2021*, Sculpture, Éléments récupérés, métal, plastique, 250 × 140 × 90 cm, courtesy du collectif | Masi collective, *Piédestal vol No 3, 2021*, Sculpture, Recovered elements, metal, plastic, 250 × 140 × 90 cm, courtesy of the collective
- [2] Collectif Masi, *Perséphone, le tapis rouge*, Photographie d'une performance en juin 2023 à Elefsina (Grèce), courtesy du collectif, crédit photo: Joshua Olsthoorn | Collectif Masi, *Perséphone, le tapis rouge*, Photograph of a performance in June 2023 in Elefsina (Greece), courtesy of the collective, photo credit: Joshua Olsthoorn
- [3] Collectif Masi, *Hippodamia! Procession de salut*, Photographie de la performance Place avec vue, 17 octobre – 3 décembre 2021, Place Victoria, Athènes, courtesy du collectif, crédit photo: Alexandra Masmanidi | Masi collective, *Hippodamia! Procession de salut*, Photograph of the performance Place with a view, October 17 – December 3, 2021, Victoria Square, Athens, courtesy of the collective, photo credit: Alexandra Masmanidi



**[FR] Né en 1996 à Marseille. Vit et travaille entre Paris et Champigny-sur-Marne. Diplômé de la Villa Arson (Nice) et de l'École Nationale des Beaux-Arts de Paris.**

Intensément personnelles, les œuvres d'Ibrahim Meité Sikely se nourrissent autant de la peinture européenne du XIX<sup>e</sup> siècle que des mangas japonais ou des comics américains. L'iconographie qu'il déploie sur ses toiles est faite de ces inspirations contradictoires: des images de son enfance entre Marseille et la banlieue parisienne fusionnent avec des personnages d'*anime* et des super-héros, dans des compositions picturales qui s'inspirent de Gustave Doré (1832-1883) ou de Goya (1746-1828). Par exemple, avec *Cavalier qui rit* (*Famine*), une œuvre de 2021, l'artiste prend pour point de départ une aquarelle du peintre romantique Théodore Géricault intitulée *Épisode de la guerre coloniale. Noir sur un cheval cabré* (1818-1819), dont il propose une interprétation contemporaine et banlieusarde. Dans sa toile s'entremêlent ainsi le rire mutilé de *L'Homme qui rit* (1869) de Victor Hugo, le mythe de Jason et la toison d'or, ainsi qu'un sac de riz de la marque préférée de sa mère, dans un mélange saisissant d'éléments autobiographiques et de détails issus de la culture populaire. Ibrahim Meité Sikely développe un langage alternatif, déhiérarchisant les références culturelles afin «de raconter d'autres histoires qui se démarquent des récits officiels, factuels ou idéologiques produits par les institutions du pouvoir<sup>1</sup>.»

Hybride dans la forme comme dans le fond, son œuvre se caractérise par une utilisation audacieuse de la couleur, une pluralité de techniques allant de l'aplat à l'empâtement et un dessin tantôt lisse, tantôt nerveux. Souvent inspirées de scènes intimes où l'on peut reconnaître l'artiste et ses proches, ses peintures, comme *The Marvelous Neighbors of the 5th Floor* (2023), situent la vie de son entourage dans un univers fantasmagorique. L'artiste utilise le langage

visuel et les traditions picturales occidentales auxquelles il associe des éléments de la culture populaire comme Ryûk, l'ange de la mort de *Death Note*<sup>2</sup> ou le Surfer d'argent des *Quatre Fantastiques*<sup>3</sup>. Dans *Tête d'étoile* (2021), l'artiste se représente enfant, les yeux pleins d'innocence, vêtu d'une cape et de bouées-brassards rouges, prêt à se transformer en Super Saiyan ou super guerrier comme Trunks personnage de *Dragon Ball Z*<sup>4</sup>, dont il tient une figurine dans la main. Les références sont multiples et disséminées dans ses toiles comme des leitmotivs. Certaines œuvres sont empreintes de tendresse et de quiétude, comme *Maman/ GOLDEN AGE* (2019) où l'on peut notamment lire l'influence de la peintre britannique Lynette Yiadom-Boakye (1977-). D'autres, au contraire, renvoient à une existence faite de lutte et de résistance, comme *La Menace Namek* (2019) ou *Get Ready for the Next Battle* (2021). La composition de cette dernière toile reprend l'interface d'un jeu vidéo. L'artiste confie d'ailleurs l'importance des jeux vidéo dans son processus créatif, qui lui inspirent des figures comme celle du cheval du *Cavalier qui rit*. Oscillant entre réalité et fiction, intimité et fantastique, l'œuvre d'Ibrahim Meité Sikely invente des formes hybrides pour visibiliser et sublimer son quotidien et ses proches.

1. Edward Saïd, «Opponents, Audience, Constituencies and Community» dans Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983, p. 158. Traduction de l'autrice.
2. Tsugumi Ôhba et Takeshi Obata, *Death Note*, Paris, Kana, 2007, treize volumes.
3. Créé en 1966 par Jack Kirby et Stan Lee, le Surfer d'argent est un super-héro de l'univers Marvel. En français, voir notamment John Buscema et Stan Lee, *Intégrale Silver Surfer*, Paris, Soleils productions, 2001, cinq volumes.
4. Akira Toriyama, *Dragon Ball*, Grenoble, Glénat, vingt-et-un volumes.

[1]



- [1] Ibrahim Meité Sikely, *The Marvelous Neighbors of the 5th Floor*, 2023, Huile sur toile, 162 x 130 cm, courtesy de l'artiste et de la galerie Anne Barrault | Ibrahim Meité Sikely, *The Marvelous Neighbors of the 5th Floor*, 2023, Oil on canvas, 162 x 130 cm, courtesy of the artist and galerie Anne Barrault
- [2] Ibrahim Meité Sikely, *Thus our SPEED alone will prevent you from sliding OFF!*, 2020, Huile sur toile, 65 x 50 cm, courtesy de l'artiste et de la galerie Anne Barrault | Ibrahim Meité Sikely, *Thus our SPEED alone will prevent you from sliding OFF!*, 2020, Oil on canvas, 65 x 50 cm, courtesy of the artist and galerie Anne Barrault
- [3] Ibrahim Meité Sikely, *Chevalier qui rit (Famine)*, 2022, Huile sur toile, 100 x 82 cm, collection privée | Ibrahim Meité Sikely, *Chevalier qui rit (Famine)*, 2022, Oil on canvas, 100 x 82 cm, private collection



[2]



[3]

# Ibrahim Meité Sikely

par | by Sonia Recasens

**[EN] Born in Marseille in 1996. Lives and works between Paris and Champigny-sur-Marne. Graduated from Villa Arson (Nice) and the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.**

Ibrahim Meité Sikely's intensely personal works draw as much on 19th-century European painting as they do on Japanese manga and American comics. The iconography displayed on his paintings is made up of these contradictory inspirations: images from his childhood between Marseille and the Paris suburbs merge with anime characters and superheroes, in pictorial compositions inspired by Gustave Doré (1832-1883) or Goya (1746-1828). For example, with *Cavalier qui rit* (*Famine*), a work from 2021, the artist takes as a starting point a watercolour by the Romantic painter Théodore Géricault entitled *Épisode de la guerre coloniale. Noir sur un cheval cabré* (1818-1819), providing both a contemporary and suburban interpretation of it. The mutilated laugh from Victor Hugo's *L'Homme qui rit* (1869), the myth of Jason and the Golden Fleece, and a bag of his mother's favorite rice are thereby interwoven in a striking mix of autobiographical elements and details from popular culture. Ibrahim Meité Sikely develops an alternative language, de-hierarchising cultural references in order "to tell other stories that stand out from official, factual or ideological tales, produced by the institutions of power<sup>1</sup>."

Hybrid in form and content, his work is characterised by a bold use of colour, a plurality of techniques ranging from flat to highly textured areas of paint, and drawing that is at times smooth and at times restless. Often inspired by intimate scenes in which the artist and his loved ones are recognisable, his paintings, such as *The Marvelous Neighbors of the 5th Floor* (2023), place the lives of those around him in a phantasmagorical universe. The artist uses Western visual language and pictorial traditions, which he associates with

elements of popular culture such as Ryuk, the Angel of Death from *Death Note*<sup>2</sup>, or the Silver Surfer from the *Fantastic Four*<sup>3</sup>. In *Tête d'étoile* (2021), the artist depicts himself as a child, with eyes full of innocence, dressed in a cape and red armbands, ready to transform into a Super Saiyan or super warrior like Trunks, the character from *Dragon Ball Z*<sup>4</sup>, whose figurine he holds in his hand. Multiple references are scattered across his paintings like leitmotivs. Some works are imbued with tenderness and tranquility, such as *Maman/ GOLDEN AGE* (2019), where the influence of British painter Lynette Yiadom-Boakye (1977-) can be detected. Others, on the contrary, refer to a life of struggle and resistance, such as *La Menace Namek* (2019) or *Get Ready for the Next Battle* (2021). The composition of the latter is reminiscent of a video game interface. The artist reveals the importance of video games in his creative process, such as the horse in *Cavalier qui rit*. Oscillating between reality and fiction, the intimate and fantasy, Ibrahim Meité Sikely's work invents hybrid forms to render visible and sublimate his daily life and loved ones.

1. Edward Saïd, «Opponents, Audience, Constituencies and Community» dans Hal Foster (dir.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, 1983, p.158 "tell other stories that stand out from official, factual or ideological tales, produced by the institutions of power"
2. Tsugumi Ôhba and Takeshi Obata, *Death Note*, Paris, Kana, 2007, thirteen volumes.
3. Created in 1966 by Jack Kirby and Stan Lee, the Silver Surfer is a Marvel superhero. In French, see John Buscema and Stan Lee, *Intégrale Silver Surfer*, Paris, Soleils productions, 2001, five volumes.
4. Akira Toriyama, *Dragon Ball*, Grenoble, Glénat, twenty-one volumes.



# Rafael Moreno

par | by Lou Ferrand

**[FR] Né·e en Colombie en 1993. Vit et travaille à Paris. Diplômé·e de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris et de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon.**

*All the world's a stage* – et si le monde de Rafael Moreno était une scène, peuplée entre autres de robots, canettes de coca pourvues de membres, mannequins, intelligences artificielles, mouches et fourmis aux yeux rouges, il me semble que pourraient s'y interchanger les rôles de machine et de machiniste, de marionnette et de marionnettiste – voire de créature et de créateur-riche. Car qui tire les ficelles, et que se passe-t-il ici? Un squelette tourne sur lui-même à l'infini, un échafaudage manque de s'effondrer – ça vibre ça vacille ça convulse; peut-être même que ça va jusqu'à gronder. Les dispositifs mécaniques et électriques de Rafael Moreno amplifient et font trembler les forces invisibles qui nous contraignent. Les mouvements que nous pensions nous être propres sont répertoriés dans un alphabet de gestes, une chorégraphie grinçante de l'obéissance et du rendement. Rafael Moreno crée à partir de l'appréhension d'un langage corporel qui devient parlant. Iel s'intéresse au mime et à la théâtralité à une échelle réelle ou métaphorique – les notions d'autorité, de pouvoir ou d'hégémonie qui s'exercent sur scène rejouant celles qui sévissent en coulisses.

J'ai l'impression que Rafael me dit que «tout est technologie»; les fantasmes, les désirs, et peut-être les terreurs. Nos corps sont des technologies de contrôle, et les architectures dans lesquelles ils se meuvent, des technologies de pouvoir. L'électricité, substance faite de mystère et de danger que l'artiste emploie pour amener ses êtres à la «vie», fonctionne comme conducteur, en même temps que disjoncteur. L'art de Rafael Moreno embrasse les liens entre le corps et la machine, la viscosité et le trou, le métal et des textures que je ne parviens même pas à nommer. Il y a dans ses pièces et leurs composantes – qui semblent parfois monstrueuses,

[1]



[1] Rafael Moreno, *A Bottom's Poem*, 2022, Guitare, cannette, tiges filetées, centimes, pare-choc de moto, papier, 100 × 50 × 40 cm, courtesy de la Galerie Gaudel de Stampa, crédit photo : Aurélien Mole. | Rafael Moreno, *A Bottom's Poem*, 2022, Guitar, can, threaded rods, pennies, motorcycle bumper, paper, 100 × 50 × 40 cm, courtesy of Galerie Gaudel de Stampa, photo credit: Aurélien Mole

[2] Rafael Moreno, *The Lawyer*, 2021, sac à main, chaussures, centimes d'euros, 60 × 40 cm, courtesy de l'artiste | Rafael Moreno, *The Lawyer*, 2021, handbag, shoes, euro cents, 60 × 40 cm, courtesy of the artist

[3] Rafael Moreno, *Boners* (détail), 2021, Impression 3D en céramique, boîte, résille, impression 3D, plastiline et papier journal, 120 × 80 × 60 cm, courtesy d'Établissement d'en Face, crédit photo : Raphael Massat | Rafael Moreno, *Boners* (detail), 2021, 3D ceramic print, box, mesh, 3D print, plastiline and newspaper, 120 × 80 × 60 cm, courtesy of Établissement d'en Face, photo credit: Raphael Massat

hantées ou maudites – une poésie de la collision, une érotique de l'automate, un conflit et une étreinte de la punition et du plaisir. Les images pornographiques ou fétichistes qu'iel emploie parfois nous mènent à un endroit où les liens entre fascination et fascisme (pour reprendre les termes de Susan Sontag, l'une des références de l'artiste<sup>1</sup>), ou entre oppression et *kink*<sup>2</sup>, sont une manière de se réapproprier une esthétique et une idéologie répressives pour mieux s'en libérer. C'est une transgression autant qu'une invitation à inventer d'autres manières de communiquer hors des canaux dominants: par le recours à l'humour, par la fissure d'un mur séparant deux cellules, en dissimulant sous la langue employée un message codé ou une intention cryptée.

*Allez en prison, ne passez pas par la case départ, ne touchez pas 20 000 €* – l'art de Rafael Moreno semble parfois se déployer sur un plateau de Monopoly, avec stratégies spéculatives, ascension et chute du capitalisme, qui nous propulse en un coup de dés de la prospérité à la ruine, esthétique de la triche, et fatal passage par la case prison. Les billets violets en papier – ou les pièces rouges sous une semelle de chaussure – deviennent des signes, et leur caractère ludique maquille une interrogation plus profonde sur la manière dont les institutions interprètent les questions d'argent, les gestions de budget, voire, par moments, dont elles réifient une œuvre pour l'ancrer au sein d'une économie libidinale. Peuvent alors entrer en scène la criminelle, la faussaire, la conspiratrice et l'arnaqueuse.

1. Susan Sontag, « Fascinant fascisme », *Sous le signe de Saturne*, Paris, Éditions du Seuil, 1985 (1974).
2. Le kink est une forme d'exploration de la sexualité au-delà des pratiques normées.



[2]

**[EN] Born in Colombia in 1993. Lives and works in Paris. Graduated from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris and École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon.**

*All the world's a stage* – if Rafael Moreno's world were a stage, populated by robots, limbed Coke cans, mannequins, artificial intelligence, flies and red-eyed ants, it seems to me that the roles of machine and machinist, puppet and puppeteer – or even creature and creator – could be interchanged. For who's pulling the strings, and what's going on here? A skeleton spins endlessly, a scaffold almost collapses – it vibrates, wobbles, convulses, perhaps even roars. Rafael Moreno's mechanical and electrical devices amplify and shake the invisible forces that constrain us. Movements we thought were our own are recorded within an alphabet of gestures, a grating choreography of obedience and performance. Rafael Moreno's work is based on the understanding of a body language that becomes its own language. The artist is interested in mime and theatricality on a real or metaphorical scale – the notions of authority, power and hegemony that are exercised on stage re-enact the ones prevailing behind the scenes.

I feel as if Rafael is telling me that “everything is technology”: fantasies, desires, and perhaps terrors. Our bodies are technologies of control, and the architectures in which they navigate are technologies of power. Electricity, the substance of mystery and danger that the artist uses to bring their beings to ‘life’, functions as both a conductor and a circuit-breaker. Rafael Moreno's art embraces the links between the body and the machine, viscosity and holes, metal and textures I can't even name. In their works and their components – which sometimes seem monstrous, haunted, or cursed –, there is

a poetics of collision, an erotic of the automaton, a struggle and an embrace of punishment and pleasure. The pornographic or fetishist images the artist sometimes uses lead us to



[3]

a place where the links between fascination and fascism (to quote Susan Sontag, one of the artist's references<sup>1</sup>), or between oppression and kink<sup>2</sup>, are a way of reappropriating a repressive aesthetics and ideology to better free ourselves from it. It's a transgression as much as an invitation to invent other ways of communicating outside the dominant channels: through humour, through the crack in a wall separating two cells, by hiding a coded message or encrypted intention behind a particular language.

*Go to prison, do not leave square one, do not touch the €20,000* – Rafael Moreno's art sometimes seems as if it is unfolding on a Monopoly board, with its speculative strategies, the rise and fall of capitalism, which in a throw of the dice propels us from prosperity to ruin, the aesthetics of cheating, and that fatal passage to prison. The purple banknotes made of paper – or the red coins beneath the soles of our

shoes – become signs, and their playful nature disguise a deeper questioning of the way in which institutions interpret questions of money and budget management, and even, at times, the way they reify a work of art to anchor it within a libidinal economy. Here, the criminal, the forger, the conspirator, and the swindler all come into play.

1. Susan Sontag, « Fascinant fascisme », *Sous le signe de Saturne*, Paris, Éditions du Seuil, 1985 (1974).
2. Kink is a way of exploring sexuality that goes beyond normative practices.





[1]

# Théophile Peris

par | by Andréanne Béguin

[2]



[3]

- [1] Théophile Peris, *Collections*, 2022, os, étoile de mer, poil de vache, dimensions variables, courtesy de l'artiste, crédit photo: Théophile Peris | Théophile Peris, *Collections*, 2022, bone, starfish, cowhair, dimensions variable, courtesy of the artist, photo credit: Théophile Peris
- [2] Théophile Peris, *La Sèrg*, 2022, mâchoire de brebis, cornes de vaches, 100 x 40 cm, photo: Théophile Peris | Théophile Peris, *La Sèrg*, 2022, sheep jaw, cow horns, 100 x 40 cm, photo: Théophile Peris
- [3] Théophile Peris, *René Darfeuille*, 2022, tôle de fer, veste en coton, emballages, bois, feuilles, 110 x 60 cm, crédit photo: Théophile Peris | Théophile Peris, *René Darfeuille*, 2022, sheet metal, cotton jacket, packaging, wood, leaves, 110 x 60 cm, credit photo: Théophile Peris
- [4] Théophile Peris, *Poche*, 2022, laine brute, 130 x 150 cm, courtesy de l'artiste, crédit photo: Confort Moderne, Poitiers | Théophile Peris, *Poche*, 2022, raw wool, 130 x 150 cm, courtesy of the artist, photo credit: Confort Moderne, Poitiers

[FR] Né en 1997 à Agen. Vit et travaille ici et là.

Diplômé de l'École européenne supérieure de l'image de Poitiers.

Au gré de ses pérégrinations, Théophile Peris fait des rencontres humaines, paysagères, animales. Elles lui inspirent l'usage de matières brutes, qu'il s'attache à transformer manuellement dans des formes plastiques variées. Chaque œuvre est le produit d'une observation, d'un moment donné et circonstancié, comme autant d'interprétations sensibles de ces rencontres.

Dans le lit d'une rivière du Lot-et-Garonne, il prélève de l'argile affleurante, la travaille et la transforme en céramique. Coulant dans ces heaumes-fontaines en terre-cuite, la cascade lui traverse alors littéralement la tête. Aux environs de Clermont-Ferrand, il entend parler d'une source de bitume pur. Il part à sa recherche, et, une fois qu'il l'a trouvée, en récolte un bidon, qui attendra d'être utilisé plus tard.

Partout où il passe, il tisse des liens avec des éleveur.euses de moutons et récupère des ballots de laine odorante, encore grasse du suint des bêtes. La laine est ensuite valorisée selon la chaîne de transformation classique du feutre: triage, cardage, lavage, teinture, foulage, rinçage.

Mû par un désir insatiable d'apprendre, Théophile Peris s'est formé à ce savoir-faire artisanal, originaire d'Asie centrale, par des recherches théoriques, par tâtonnements et en expérimentant les différents outils et techniques traditionnelles - mais aussi grâce à l'immersion qui le porte de foyer en foyer, et de création en création. Chaque feutre répond au contexte dans lequel il a été créé, l'artiste respectant les temporalités propres aux lieux d'accueil, se nourrissant des conseils et des anecdotes que chacun.e se sent libre de partager. Le travail du feutre est une aventure collective: par le labeur et les étapes physiques multiples qu'il implique, par le poids et les quantités des matériaux à manipuler. Théophile

Peris s'entoure souvent d'amis.e pour le réaliser. Le temps est patiemment pris pour chaque geste, et chacun.e participe selon son envie; l'attention est portée sur la fabrication des objets qui nous entourent, à rebours des standards de productivité et de spécialisation.

Aussi important que soit l'apprentissage pour l'artiste, la transmission fait également partie intégrante de sa démarche. Aux contacts de publics scolaires par exemple, la co-création lui permet de faire passer des messages sur l'impact inévitable de toute action humaine, et de montrer l'imbrication de toutes les étapes dans un processus de transformation: de l'extraction végétale de la couleur pour une teinture, jusqu'à la consommation d'eau pour agglomérer et entremêler la laine.

Il veille à ne pas opposer, à ne pas créer de dichotomie entre le naturel et l'artificiel, entre le manufacturé et l'industriel, entre l'art et l'artisanat. Tout comme pour les dessins et les motifs de ses feutres, il cherche plutôt la conciliation entre l'ancien et l'actuel, et fait apparaître des liens entre des formes et des symboles, archaïques ou vernaculaires, qui resurgissent dans notre modernité.

De dimensions variables, les feutres se retrouvent parfois pris et assemblés dans de grandes toisons, une sorte de zochorie riche d'histoires en devenir. Parfois encore, ils sont d'un seul tenant, longs de plus de dix mètres, car l'artiste réagit aux échelles des lieux où il travaille: exposé dans une forêt, par exemple, le feutre sera monumental. Autrement, sa vie et sa pratique itinérante l'incite à ramasser et à transporter avec lui - comme une collection de poche, qu'il pose et dispose selon les contextes - des petits objets et fragments: os, savon, terre cuite, métal, bois, marbre, grès, peaux de brebis, chardons...

[EN] Born in 1997 in Agen. Lives and works here and there.

Graduated from the École Européenne Supérieure de l'Image in Poitiers, France.

During his wanderings, Théophile Peris encounters people, landscapes, and animals. They inspire him to use raw materials, which he then transforms by hand into a variety of art forms. Each work is the product of an observation, a given moment in time, like an array of thoughtful interpretations of his encounters.

In the bed of a river in Lot-et-Garonne, he collects outcropping clay, working and transforming it into helmet-shaped ceramics. The waterfall literally flows through his head into these terracotta helmets and fountains. When travelling near Clermont-Ferrand, he was told about a pure bitumen source. He set off in search of it, and once there, collected a barrel of it for later use.

Everywhere he goes, he builds strong ties with sheep breeders and collects bundles of fragrant wool, still greasy with the animals' secretions. The wool is then processed according to the classic felt transformation chain: sorting, carding, washing, dyeing, stomping, and rinsing.

Driven by his insatiable desire to learn, Théophile Peris has self-trained in this craftsmanship, originally from Central Asia, through theoretical research, trial and error experimentation with different tools and traditional techniques - but also through his immersive practice, which has taken him from home to home and creation to creation. Each felt piece responds to the context in which it was created. The artist respects the specific temporalities of the places he works in, drawing from the advice and anecdotes provided by each of these encounters. Working with felt is a collective adventure: both because of the necessary labour and multiple physical stages it involves, but also because of the weight and quantity of handled

materials. Théophile Peris often asks friends to join in. Time is patiently taken for each gesture, and everyone participates according to his or her desire; the focus is on making our everyday objects, contrary to the standards of productivity and specialisation.

While learning is crucial for the artist, teaching is also an integral part of his approach. When he works with school groups, for example, co-creation enables him to convey messages about the inevitable impact of human action, and to show the interweaving in its stages of the transformation process: from the plant extraction of the colour used for dyeing to the consumption of water used to clump and interweave wool.

He is careful not to oppose or create a dichotomy between the natural and the artificial, the manufactured and the industrial, or between art and crafts. Rather, as with the designs and patterns of his felt pieces, he seeks to reconcile the ancient with the contemporary, and to reveal links between archaic, vernacular forms and their symbols, which often resurface in our modernity.

Varying in size, the felt pieces are sometimes assembled in large fleeces, a kind of zochory brimming with stories in the making. Sometimes, too, they constitute a single piece, over ten meters long, as the artist responds to the scale of the places he works in: when exhibited in a forest, for instance, the felt can be monumental. Otherwise, his transient life and practice prompt him to collect and carry with him small objects and fragments (bones, soap, terracotta, metal, wood, marble, sandstone, sheepskins, thistles) like a pocket-format collection, which he places and arranges according to each context.



[4]



# Russell Perkins

par | by Lou Ferrand

**[FR] Né aux États-Unis. Vit et travaille à Londres.  
Diplômé du Hunter College de New York, États-Unis.**

Par la proximité de son école d'art avec Wall Street et le quartier financier de New York, Russell Perkins a décelé l'analogie des dynamiques qui existent dans l'une et l'autre de ces instances. Non loin du jeu ou du pari, ces institutions louent en effet la notion de « prise de risque », mais aussi de spéculation, avec toute l'ironie grinçante que sous-entend ce rapprochement entre les mondes de l'art et de la Bourse. De là, la pratique de Russell Perkins s'est attachée à observer comment les mécanismes tacites du capitalisme tardif dans lequel nous vivons président à nos mouvements, nos corps et nos affects. À quel point sommes-nous traversés-es d'électricité, d'ondes et de données? Son œuvre prend la mesure de la relation et de l'écart qui existent entre la forme et le chaos, la figuration et l'abstraction, dans un monde où l'économie libidinale et l'instabilité géopolitique rendent parfois illisible ou crypté ce que chacun-e expérimente pourtant.

Russell Perkins s'est intéressé au poker en tant que jeu principalement pratiqué par des hommes, les règles de la partie partageant avec les failles de l'hétéro-masculinité le fait de reposer sur la capacité à dissimuler et enfouir ses émotions, tout en jouant, selon ses mots, « les aléas du marché financier, l'effondrement rapide, le drame du profit et de la perte ». Il s'est également intéressé au casino – espace de divertissement autant que piège prédateur – en remarquant comment nos sens y étaient charmés par de nombreux artifices addictifs : le parfum synthétique conçu pour l'occasion, la lumière, la vitesse, mais aussi le son. Russell Perkins a ainsi réalisé sa première œuvre sonore en demandant à un ensemble vocal de huit personnes d'imiter, par le chant, le tumulte envoûtant de la machine à sous. En travaillant le son, il rend le bruit musique, et fait d'elle une métaphore possible

de la complexité du monde, amplifiant le pouls de la société, le poids de sa modernité, ses vacillements et ses crises. Il a réitéré le geste avec les données GPS de personnes confinées lors de la pandémie, traduites en un requiem dont un algorithme empêche la résolution harmonique, rendant vaine toute possibilité de deuil ou de catharsis. Récemment, il a tenté d'interpréter des fluctuations bancaires avec sa propre voix, se demandant quel serait le son de l'argent à l'heure de son immatériabilité croissante. S'entourant, comme à son habitude, de spécialistes de la question – l'artiste prônant la collaboration plutôt que l'expertise solitaire –, un trader lui a répondu que, dans son vocabulaire, le bruit était « pur présent, non prévisible par le passé et non prédictif du futur ».

Dans son *Manifeste Hacker* (2004), McKenzie Wark étend le terme de « hacker » au-delà de sa définition de pirate informatique, désignant tout être qui aspire à un affranchissement des pensées et des actes, et qui lutte pour libérer l'information du langage dominant. L'autrice écrit que « nous produisons de nouveaux concepts, de nouvelles perceptions, de nouvelles sensations, hackées à partir de données brutes. Quel que soit le code que nous hackons, serait-il langage de programmation, langage poétique, mathématique ou musique, courbes ou couleurs, nous sommes les extracteurs des nouveaux mondes<sup>1</sup>. » Russell Perkins, en proposant une traduction de la prose des datas en une symphonie que l'on pourrait qualifier de « hackée », ne demeure pas dans le pur présent mais se tourne vers le futur – un futur fait de spéculation grinçante, d'incertitude, de menaces, et de musique. Et si notre vue brouillée peine à distinguer l'avenir, peut-être pourrait-on alors tenter de l'écouter.

1. McKenzie Wark, *Un manifeste Hacker*, note #2, Paris, Éditions critical-secret, 2006 (2004).

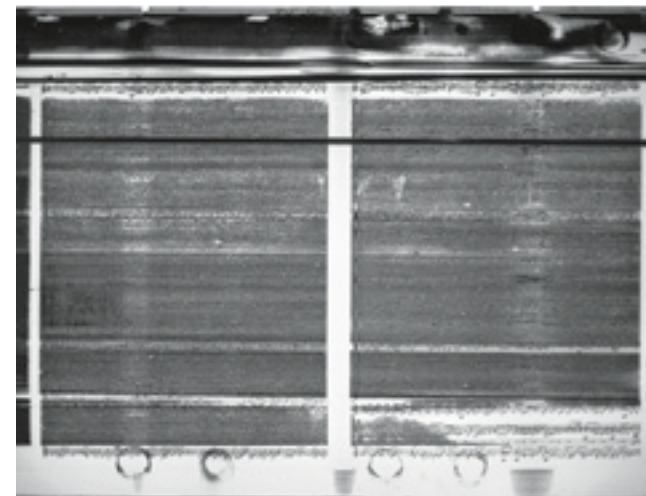
[1]



[1] Russell Perkins, *Safe Harbor*, 2023, impression sur néobond, son, 143 x 93 cm, courtesy de l'artiste avec la collaboration de Hoang Nguyen et David Gobber, crédit photo: Felix Hüffelmann

[2] Russell Perkins, *Resorts World transcription for recorded voices, Plate*, 2020, plaque d'impression offset en aluminium, 58 x 80 cm, courtesy de l'artiste, crédit photo: Zorawar Sidhu | Russell Perkins, *Resorts World transcription for recorded voices, Plate*, 2020, aluminum offset printing plate, 58 x 80 cm, courtesy of the artist, photo credit: Zorawar Sidhu

[3] Russell Perkins, *Conduit*, 2022, flux de données, faux plafond modifié, excitateurs audio, dimensions variables, vue de l'installation au CAPC (Musée d'art contemporain de Bordeaux), courtesy de l'artiste, crédit photo: Arthur Pequin | Russell Perkins, *Conduit*, 2022, data feed, modified drop ceiling, audio exciters, variable dimensions, installation view at CAPC (Musée d'art contemporain de Bordeaux), courtesy of the artist, photo credit: Arthur Pequin



[2]



[3]

**[EN] Born in the USA. Lives and works in London.  
Graduated from Hunter College, New York, USA.**

Because of the proximity of his art school to Wall Street and New York's financial district, Russell Perkins came to recognise the analogous dynamics in both of these institutions. Not unlike gambling or betting, these institutions praise the notion of “risk-taking”, but also of speculation, with all the ironic undertones implied in this link between the world of art and the stock exchange. Hence Russell Perkins' practice of observing how the tacit mechanisms of late capitalism govern our movements, our bodies and our affects. To what extent do electricity, waves, and data flow through us? His work assesses the relationship and gap between form and chaos, figuration and abstraction, in a world where libidinal economy and geopolitical instability sometimes render our common experiences incomprehensible or cryptic.

Russell Perkins became interested in poker because it is a game played mainly by men, with rules that overlap with the flaws of heterosexual masculinity, namely the ability to conceal and bury one's emotions, while re-enacting, in his words, “the uncertainties of the financial market, the rapid collapse, the dramatic nature of profit and loss”. He has also been interested in the casino – both an entertainment space and a predatory trap – remarking how our senses are seduced by its many addictive devices: the synthetic fragrance that has been specially designed for the environment, the light, the speed, but also the sound. Russell Perkins produced his first sound work by asking an eight-person vocal ensemble to imitate the bewitching tumult of the slot machine in song. Through his work with sound, he turns noise into music, making it a viable metaphor for the complexity of the world,

magnifying the pulse of society, the weight of its modernity, its vacillations and crises. He reiterated this gesture with the GPS data of people confined during the pandemic, translating it into a requiem whose harmonic resolution is prevented by an algorithm, thereby negating any possibility of mourning or catharsis. Recently, he attempted to interpret the fluctuations of banking using his own voice, reflecting on what the sound of money might be at a time of increasing immateriality. Surrounding himself, as usual, with specialists in the field – the artist advocates collaboration rather than solitary expertise – a trader remarked that, in his vocabulary, noise was “pure present, not predictable by the past and not indicative of the future”.

In her *Hacker Manifesto* (2004), McKenzie Wark extends the term “hacker” beyond its definition of computer hackers, to include anyone who aspires to freedom of thought and action, fighting to liberate information from dominant language. The author writes that “We produce new concepts, new perceptions, new sensations, hacked out of raw data. Whatever code we hack, be it programming language, poetic language, math or music, curves or colourings, we are the abstracters of new worlds.<sup>1</sup>” Russell Perkins, in translating the prose of data into a symphony that could best be described as “hacked”, doesn't remain in the pure present, but looks to the future – a future of wry speculation, uncertainty, threats and music. So if our blurred vision struggles to make out the future, perhaps we can try to listen to it.

1. McKenzie Wark, *A Hacker Manifesto*, Boston, Harvard University Press, 2004.



[FR] Né en 1988 à Pontoise. Vit et travaille à Paris.

Diplômé de la Villa Arson (Nice) et de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (Paris).

Apparition. Les images et les mots dans les œuvres de Pierre-Alain Poirier se manifestent à la manière de scènes de vie aperçues dans les fenêtres éclairées des rez-de-chaussée.

Soleil. Minuit. *Love*. Les images se déposent à l'intérieur des boîtes de médicaments, comme une pommade qui colore le côté chair de cette peau cartonnée, déployée. Il dissèque ces écrins, qui conservaient des collections de cachets, de gélules, et autres formes ovoïdes pour lutter contre le cancer, la dépression ou un banal mal de crâne. Ces écrins pelliculés décorent et rythment son quotidien et celui de ses proches. Lune. Midi. Mort. On enveloppe nos réminiscences dans des capsules de temps, pour combattre la peur de la perte. Comme lorsque j'essaie de contenir de l'eau (ou ton cœur) dans le creux de mes mains. Elles s'échappent immanquablement, comme les images. Elles tombent, se plient sous le poids du vide, prennent la forme de l'attente. L'oreiller se souvient de la forme des visages qui s'allongent sur la table du médecin, comme les courbes des reposes-têtes à la morgue, qui accueillent les premières minutes de l'infini, des nuques froides qui nous quittent. Elles gardent le temps en mémoire.

Les œuvres de Pierre-Alain font réapparaître un temps qui s'est échappé. Une enfant aux yeux recouverts de deux coquilles de noix, sa sœur filmée par sa mère dont la pellicule perdue est reconstituée plusieurs années après la scène. Elle devient l'image photographique d'un souvenir. Un corps figé dans sa perte d'équilibre entre deux temps, à la manière d'une sculpture de Giacometti. Cette fois-ci, c'est un ersatz de Michael Jackson: une figure fantomatique opère la réplique chorégraphique d'un *moonwalk* dans une chambre d'hôtel (l'histoire veut que la célébrité ait dormi une nuit dans cette chambre, a-t-il dansé cette nuit-là?). Pierre-Alain filme cette chorégraphie de la rétrospection, comme la promesse d'un désé-

quilibre, d'un intervalle de temps dans la décomposition d'un corps en mouvement: deux pieds qui glissent et miment le temps inversé.

Sous nos peaux tannées par l'hier, comme les couvertures des livres qui jaunissent, se cachent des histoires. Elles contiennent, dans leurs cellules, l'essence de toutes les présences qui nous traversent. La mort de celles-ci se cache dans la minute qui suit.

Des peaux artificielles recouvrent des squelettes métalliques aux formes architecturales et sans organes. Des cages thoraciques vidées de leurs substances vivantes, sans sang, sans battements de cœur ou d'ailes. A-t-on perdu l'oiseau, le chat, l'amour, la valise?

D'autres peaux recouvrent le corps de Pierre-Alain. Dans leurs doublures, se cache des liasses de papiers sur lesquelles sont imprimées les pensées des autres<sup>1</sup>. Une pratique de dissimulation, inscrite dans un rituel familial. Sa grand-mère avait cousu des doubles poches dans les vestes de ses enfants, afin qu'ils puissent voler des choses, notamment des livres. Dans la doublure d'une veste de son grand-père, Pierre-Alain conserve un manuscrit écrit par son oncle. La mère de Pierre-Alain, elle, remplit les poches vides des pantalons de son fils de poèmes et de secrets, qu'elle murmure dans ces cavités molles, avant de les coudre pour conserver cette parole intime, dissimulée dans la fiction de la couture. Une pensée magique qui l'accompagne. Souvenez-vous du mythe de l'apprentissage par le sommeil: *Glissez un livre sous votre oreiller, à votre réveil, vous connaîtrez toute l'histoire du monde, toutes les formules mathématiques et les concepts philosophiques*. Les mots recouvrent le sol des rêves, comme la neige recouvre les fleurs en hiver.

Disparition.

1. *La Nuit juste avant les forêts*, Bernard-Marie Koltès, 1977 / *Aucun de nous ne reviendra*, Charlotte Delbo, 1965 / *Étoile distante*, Roberto Bolaño, 1996 / *Le Chat de Schrödinger*, Philippe Forest, 2013 / *Le Livre*

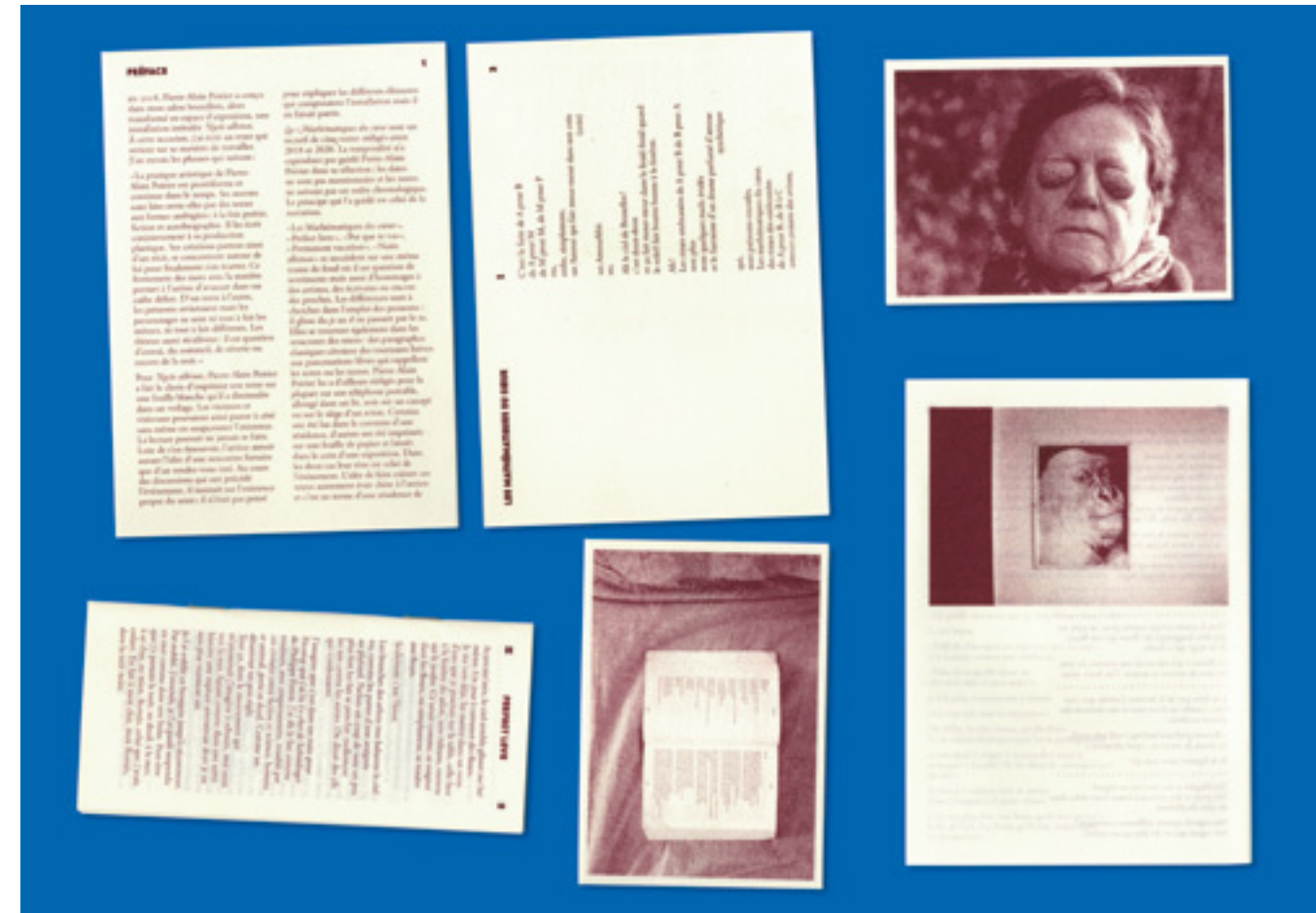


[1]

# Pierre-Alain Poirier

par | by Liza Maignan

- [1] Pierre-Alain Poirier, *Hiver (boîte/guillotine)*, 2022, métal, mélaminé, plexiglass, couverture blanche, médicaments, impressions jet d'encre, 38 x 13 x 11 cm, courtesyes de l'artiste, crédit photo: Pierre-Alain Poirier | Pierre-Alain Poirier, *Hiver (boîte/guillotine)*, 2022, metal, melamine, plexiglass, white cover, medication, inkjet prints, 38 x 13 x 11 cm, courtesy of the artist, photo credit: Pierre-Alain Poirier
- [2] Pierre-Alain Poirier, *Les Mathématiques du cœur*, Éditions Extensibles, 2021, crédit photo: Atelier Choque Le Goff | Pierre-Alain Poirier, *Les Mathématiques du cœur*, Éditions Extensibles, 2021, photo credit: Atelier Choque Le Goff
- [3] Pierre-Alain Poirier, *Automne (boîte/guillotine)*, 2022, métal, mélaminé, plexiglass, couverture orange, bétadine, résine PU, impressions, extrait de texte "La vie, simplement la vie", 38 x 13 x 11 cm, courtesyes de l'artiste, crédit photo: Pierre-Alain Poirier | Pierre-Alain Poirier, *Automne (boîte/guillotine)*, 2022, metal, melamine, plexiglass, orange cover, betadine, PU resin, prints, excerpt from the text "La vie, simplement la vie", 38 x 13 x 11 cm, courtesy of the artist, photo credit: Pierre-Alain Poirier



[2]

[EN] Born in 1988 in Pontoise. Lives and works in Paris.

Graduated from the Villa Arson (Nice) and the École nationale supérieure des Arts Décoratifs (Paris).

Apparition. The images and words in Pierre-Alain Poirier's work appear like daily life scenes glimpsed through lit ground-floor windows.

Sun. Midnight. Love. The images are laid inside medicine boxes, like an ointment that colours the fleshy sides of this unfolded cardboard skin. He dissects these cases, which once held collections of pills, capsules, and other ovoid forms used to fight cancer, depression or a common headache. These film-covered boxes decorate and punctuate his daily life and that of his loved ones. The moon. Midday. Death. We wrap our memories in time capsules to fight the fear of loss. Like when I try to hold water (or your heart) in the palm of my hands. They inevitably escape, like images. They fall, curve to the weight of emptiness, take on the shape of expectation. The pillow remembers the shape of the faces that lie on the doctor's table, like the curves of the headrests in the mortuary, which welcome the first minutes of infinity, the cold napes that are leaving us. They hold on to the memory of time.

Pierre-Alain's works summon a time that has slipped away. A child with eyes covered by two walnut shells, his sister filmed by his mother, a lost film reconstituted several years after the scene. It becomes the photographic image of a memory. A body fixed in disequilibrium between two periods, in the manner of a Giacometti sculpture. This time it's an ersatz Michael Jackson: a ghostly figure performs a choreographed replica of a moonwalk in a hotel room (the story goes that Jackson slept in this room, but did he dance on that night?) Pierre-Alain films this choreography of retrospection, like the promise of an imbalance, of a time lapse of the decomposition of a body in movement: two feet sliding and miming time in reverse.

Beneath our skins, tanned by yesterday, like yellowing book covers, lie stories. They contain, in their cells, the essence of all the presences that pass through us. Their death is hidden in the minute that follows.

Artificial skins cover metal skeletons with architectural shapes and no organs. Rib cages emptied of their living substances, without blood, without heartbeats or wings. Have we lost the bird, the cat, love, or the suitcase?

Pierre-Alain's body is covered in other skins. Hidden in their linings are bundles of paper on which the thoughts of others are printed<sup>1</sup>. This practice of dissimulation is part of a family ritual. His grandmother had sewn inner pockets into her children's jackets so that they could steal things, particularly books. In the lining of one of his grandfather's jackets, Pierre-Alain kept a manuscript written by his uncle. Pierre-Alain's mother, on the other hand, fills the empty pockets of her son's trousers with poems and secrets, which she whispers into these soft cavities, before sewing them shut to preserve this private message, now hidden in the fiction of sewing. A magical thought that accompanies him. We are reminded of the myth of learning while you sleep: *if you slip a book under your pillow, when you wake up you will know all of world history, all existing mathematical formulae and philosophical concepts*. Words cover the ground of dreams, like snow covers the flowers in winter. Disappearance.

1. *La Nuit juste avant les forêts*, Bernard-Marie Koltès, 1977 / *Aucun de nous ne reviendra*, Charlotte Delbo, 1965 / *Étoile distante*, Roberto Bolaño, 1996 / *Le Chat de Schrödinger*, Philippe Forest, 2013 / *Le Livre des disparitions*, Jean Rubin, 1992 / *Un bonheur parfait*, James Salter, 1975 / *L'Alcool et la nostalgie*, Mathias Enard, 2011.



[3]





[1]



[2]

# Régis Samba-Kounzi

par | by Clément Raveu

[1] Régis Samba-Kounzi, *Princesse, quartier des prostituées, Port-Bouët, Abidjan, RCI*, tirée de la série *Erzulie*, 2017, photographie numérique, courtesy de l'artiste et de l'Adagp, crédit photo: Régis Samba-Kounzi | Régis Samba-Kounzi, *Princesse, quartier des prostituées, Port-Bouët, Abidjan, RCI*, from the *Erzulie* series, 2017, digital photograph, courtesy of the artist and Adagp, photo credit: Régis Samba-Kounzi

[2] Régis Samba-Kounzi, *Stéphanie, femme trans, Anyma, Abidjan, Côte d'Ivoire*, tirée de la série *Molènde*, 2016, photographie numérique, courtesy de l'artiste et de l'Adagp, crédit photo: Régis Samba-Kounzi | Régis Samba-Kounzi, *Stéphanie, femme trans, Anyma, Abidjan, Côte d'Ivoire*, from the series *Molènde*, 2016, digital photograph, courtesy of the artist and Adagp, photo credit: Régis Samba-Kounzi

[3] Régis Samba-Kounzi, *Couple de deux jeunes hommes, Abidjan, RCI*, Série *Molènde*, 2016, photographie numérique, courtesy de l'artiste et de l'Adagp, crédit photo: Régis Samba-Kounzi | Régis Samba-Kounzi, *Couple de deux jeunes hommes, Abidjan, RCI*, Série *Molènde*, 2016, digital photograph, courtesy of the artist and Adagp, photo credit: Régis Samba-Kounzi

[4] Régis Samba-Kounzi, *Herman & Willy au centre de convivialité de la clinique « Confiance », Abidjan, RCI*, tirée de la série *Molènde*, 2016, photographie numérique, courtesy de l'artiste et de l'Adagp, crédit photo: Régis Samba-Kounzi | Régis Samba-Kounzi, *Herman & Willy au centre de convivialité de la clinique « Confiance », Abidjan, RCI*, from the *Molènde* series, 2016, digital photograph, courtesy of the artist and Adagp, photo credit: Régis Samba-Kounzi



[3]

[FR] Né en 1969 à Brazzaville, République du Congo. Vit et travaille à Paris.

La pratique de Régis Samba-Kounzi explore les croisements entre récit photographique au long cours et critique culturelle, en remettant en question le consensus sur l'identité des communautés marginalisées en Afrique, l'oubli et l'offense dont elles font l'objet. C'est de cet «étant donné» du militantisme, de l'intime comme des enjeux de classe et de race liés à l'histoire coloniale et postcoloniale, que se sont nourris ses travaux. Dans les années 2000, il participe à la commission Nord/Sud d'Act Up-Paris, où il rencontre Julien Devemy, ancien compagnon et complice de toute une vie. C'est avec lui qu'il signe l'installation *Nos communautés de résistance* pour l'exposition *Exposé-es*<sup>1</sup> au Palais de Tokyo, comme une façon de sceller une traversée commune marquée par l'engagement contre l'épidémie de VIH/sida<sup>2</sup>.

Le manque d'image et de documentation des communautés LGBTQIA+ en Afrique, tout comme son articulation aux effets de la colonialité, son influence sur les mœurs et sur les politiques publiques, amènent Régis Samba-Kounzi à mettre en évidence la complexité des parcours de vie dans le *Projet minorités* qu'il mène depuis 2010<sup>3</sup>. Cette multitude de témoignages – et l'archive visuelle correspondante – tentent d'expliquer ce que signifie être gay, lesbienne et trans aujourd'hui en Afrique, où plus de la moitié des cinquante-quatre États ont des lois répressives envers les personnes queer. Sans toutefois tomber dans le piège d'un clivage Nord/Sud contre-productif, l'artiste donne une voix, un visage et un corps à celles et ceux qui sont en quête de termes et de manières d'être au monde. Il ne les considère pas comme des objets de réflexions mais comme les sujets d'un tissu affectif, qui laisse entrevoir un «nous» formé à la fois des personnes concerné-es et des autres.



[4]

En donnant sens à leur histoire et à leur généalogie, Régis Samba-Kounzi remet en question les normes et les récits dominants. Il révèle les conséquences de cet effacement dans l'espace public et soulève des questions sur la responsabilité collective qui nous incombe, celle de prendre soin de nos communautés face à l'urgence et de transmettre leurs récits. C'est peut-être ce qu'il y a au bord de ses photographies et de ses installations: des espaces de passage, de transition, de résistance, d'émancipation et de soin, de lutte et d'amour, de travail et d'amitié. Tout ceci, et sans doute bien plus encore, constitue une constellation opérante et sensible dans l'œuvre de l'artiste. Celle-ci nous marque pour mieux nous dessaisir des réflexes nauséabonds hérités de l'impérialisme occidental, qui stigmatise encore aujourd'hui les personnes afro-descendantes et queer.

Il y a sans doute des photographies politiques, mais il y a certainement aussi une politique de la photographie dans les méthodes mises en place pour documenter ce qui ne l'est pas assez. Régis Samba-Kounzi a une relation particulière avec les personnes qu'il photographie, une relation qui passe de l'intime au public et se poursuit au-delà des espaces d'exposition: peut-être dans ces nœuds qui entremêlent l'éthique et l'esthétique, ou encore dans ceux qui brouillent les frontières entre l'artistique et le politique.

1. *Exposé-es*, d'après *Ce que le sida m'a fait* d'Élisabeth Lebovici, s'est tenue au Palais de Tokyo, Paris, du 17 février au 14 mai 2023. Curateur: François Piron.
2. L'expression «communautés de résistance» est empruntée à bell hooks, qui ressentait le besoin de créer ce que Thich Nhất Hạnh appelle «des espaces où nous pouvons guérir et revenir à nous-mêmes entièrement, plus souvent». Voir bell hooks, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, South End Press, Boston, 1999, p. 213. Traduction de l'auteur.
3. Régis Samba-Kounzi, *Projet Minorités, une archive visuelle queer*, (2010-en cours).

[EN] Born in 1969 in Brazzaville, Republic of the Congo. Lives and works in Paris.

Régis Samba-Kounzi's practice explores the intersections between long-term photographic narratives and cultural critique, questioning the consensus on the identity of marginalised communities in Africa, and the oblivion and offense to which they are subjected. His work draws inspiration from this "given" of activism, intimacy, and issues of class and race linked to colonial and post-colonial history. In the 2000s, he took part in the North/South commission of Act Up-Paris, where he met Julien Devemy, his former lifelong companion and accomplice. They co-created the installation *Nos communautés de résistance* for the exhibition *Exposé-es*<sup>1</sup> at Palais de Tokyo, as if to seal their common journey, one marked by their commitment to the fight against the HIV/AIDS epidemic.<sup>2</sup>

The lack of images and documentation of LGBTQIA+ communities in Africa, as well as its connection to the effects of coloniality and its influence on mores and public policies, led Régis Samba-Kounzi to highlight the complexity of these life paths in the *Projet minorités* he has been developing since 2010.<sup>3</sup> The multitude of accounts – and their corresponding visual archive – attempt to explain what it means to be gay, lesbian, and trans today in Africa, where over half of the fifty-four states have repressive laws against queer people. Without falling into the trap of a counterproductive North/South divide, the artist gives a voice, a face, and a body to those seeking their own terms and ways of being in the world. He does not consider them as objects of study, but as the subjects, part of an affective fabric, which gives us a glimpse into a "we" made up of both those who are concerned and others.

By giving meaning to their histories and genealogies, Régis Samba-Kounzi challenges norms and dominant nar-

atives. He reveals the consequences of this erasure from the public space, and raises questions about our collective responsibility to care for our communities in urgent need, and to pass on their stories. Perhaps this is exactly what lies on the margins of his photographs and installations: spaces of passage, of transition, of resistance, of emancipation and care, of struggle and love, of work and friendship. All this, and no doubt much more, constitutes an effective and sensitive constellation in the artist's artwork. This constellation marks us, in order to get rid of the nauseating habits we have inherited from Western imperialism, which continues to stigmatise Afro-descendants and queer people.

Undoubtedly, there are political photographs, but there is certainly also a politics of photography – methods employed to document what has not been sufficiently documented. Régis Samba-Kounzi has a special relationship with the people he photographs, one that moves from the intimate to the public and extends beyond the exhibition space: perhaps in those knots that intertwine ethics and aesthetics, or in those that blur the boundaries between art and politics.

1. *Exposé-es*, based on *Ce que le sida m'a fait* by Élisabeth Lebovici, was held at the Palais de Tokyo, Paris, from February 17 to May 14, 2023. Curator: François Piron.
2. The phrase "communities of resistance" is borrowed from bell hooks, who felt the need to create what Thich Nhất Hạnh calls "spaces where we can heal and come back to ourselves fully, more often", bell hooks, *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*, South End Press (Boston), 1999, p. 213.
3. Régis Samba-Kounzi, *Projet Minorités, une archive visuelle queer*, (2010-ongoing).



**[FR] Née en 1992 à Bagnols-sur-Cèze. Vit et travaille à Paris.  
Diplômée de l'École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy.**

La pratique artistique de Victorien Soufflet navigue entre plusieurs médiums: sculpture, installation, peinture, écriture et édition. Dans son travail, Victorien Soufflet questionne les conditions de subsistance des jeunes artistes ainsi que le régime politique de l'hétéronormativité à travers une réappropriation du concept de reproduction. Elle questionne les poncifs de l'histoire de l'art masculine, blanche et cisgenre, notamment le geste de l'artiste - et son autorité - à travers une démarche d'autodétermination artistique et biographique. À partir de matériaux personnels, elle met en jeu des stratégies de survivance qui informent les conditions de production de ses œuvres, leurs titres et leurs contextes de monstration. L'œuvre *Daybeds, Day Dream, They Have Non Reproductive Desires* (2020) en est un exemple, présentée au travers d'une vitrine et de «filtres de subjectivité» teintés de jaune et de violet. De son vieux lit qu'elle scie en trois morceaux, elle fait une sculpture qui révèle le lieu de «désirs non-reproductifs» comme un site de *queerness*, tout en mobilisant le contexte de l'exposition pour recycler un objet devenu inconfortable. Plus tard, un drap, une râpe, un mixeur, etc., objets offerts par sa mère ou ses grands-mères, deviennent des matériaux de travail artistique, et disposent une stratégie de critique institutionnelle pour générer une économie artistique. Victorien Soufflet utilise ainsi les budgets d'exposition qui lui sont



[1]

alloués dans le but de rendre le quotidien moins précaire: en transformant de vieux objets en matériaux artistiques, elle troque une matière à produire des œuvres contre de meilleures conditions d'existence matérielles.

Initialement issue d'une formation en design, elle s'intéresse aux emprunts des industries technologiques à l'histoire de l'art, et à la manière dont ces phénomènes de citation plus ou moins assumés informent les interfaces de nos outils technologiques. Dans *High Flower Power, A Persistent Study of iPhone UX Design* (2018), elle met en forme une expérience de persistance rétinienne à partir du design de l'interface d'Apple, tout en pointant une certaine proximité formelle avec le travail d'Hilma af Klint. Cette surimposition de signes et de couleurs travaille également la question de la reproduction via la persistance de codes esthétiques à travers le temps.

Victorien Soufflet s'est également impliquée dans la coordination de projets collectifs tels que la revue *SHOW* ou *Keur*, un espace d'exposition indépendant installé dans le vingtième arrondissement de Paris jusqu'en 2022. Sa pratique éditoriale prend parfois la forme d'essais visuels, tels que *Oh Man Give Up on Being a Man Man* (2020), un texte composite naviguant entre théorie queer, *meme culture* et critique artistique, pour lequel elle sollicite divers auteur·ices et auquel elle intègre des fragments de leurs propres écrits.



[2]

- [1] Victorien Soufflet, *Painting for babies*, 2023, peinture acrylique, 75 x 96,5 cm, courtesy de l'artiste © ADAGP, crédit photo: Victorien Soufflet © ADAGP | Victorien Soufflet, *Painting for babies*, 2023, acrylic paint, 75 x 96.5 cm, courtesy of the artist © ADAGP, photo credit: Victorien Soufflet © ADAGP
- [2] Victorien Soufflet, *All frustration doesn't come from excitement*, 2022, PMMA, collage, 40 x 120 cm, courtesy de l'artiste © ADAGP, crédit photo: Margot Montigny | Victorien Soufflet, *All frustration doesn't come from excitement*, 2022, PMMA collage, 40 x 120 cm, courtesy of the artist © ADAGP, photo credit: Margot Montigny
- [3] Victorien Soufflet, *Vue de l'exposition Résistances des fluides II*, (Galerie Marcelle Alix, Paris), 2023, courtesy de l'artiste © ADAGP, crédit photo: Aurélien Mole | Victorien Soufflet, *View of the exhibition Résistances des fluides II*, (Galerie Marcelle Alix, Paris), 2023, courtesy of the artist © ADAGP, photo credit: Aurélien Mole



[3]

# Victorien Soufflet

par | by Thomas Conchou

**[EN] Born in 1992 in Bagnols-sur-Cèze. Lives and works in Paris.  
Graduated from the École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy.**

Victorien Soufflet's artist practice moves between several mediums: sculpture, installation, painting, writing, and publishing. In her work, Victorien Soufflet questions the survival conditions of young artists and the political regime of heteronormativity through a reappropriation of the concept of reproduction. She questions the clichés of male, white and cisgender art history, in particular the artist's gesture - and its authority - through a process of artistic and biographical self-determination. Using personal materials, she brings into play strategies of survival that inform the conditions of production of her works, their titles, and the contexts in which they are shown. *Daybeds, Day Dream, They Have Non Reproductive Desires* (2020) is an example of this, shown through a display case and "subjectivity filters" coloured yellow and purple. From her old bed, which she sawed into three pieces, she made a sculpture that reveals the site of "non-reproductive desires" as a site of *queerness*, while activating the context of the exhibition and recycling an object that has become uncomfortable. Later, a sheet, a grater, a blender, etc. - objects given to the artist by her mother or grandmothers - become art materials, and offer an institutional critique strategy to generate an artistic economy. Victorien Soufflet thereby uses the exhibition budgets allo-

ated to her to make everyday life less precarious: by transforming old objects into artistic materials, she trades the material used to create artworks for better material living conditions.

Initially trained in design, her interest lies in what the tech industry has borrowed from the history of art, and the way in which these more or less conscious borrowings inform the interfaces of our technological tools. In *High Flower Power, A Persistent Study of iPhone UX Design* (2018), she creates an experience of persistence of vision based on Apple's interface, while also highlighting a certain formal proximity to the work of Hilma af Klint. This superimposition of signs and colours also explores the question of reproduction through the persistence of aesthetic codes over time.

Victorien Soufflet is also involved in coordinating collective projects such as *SHOW* magazine and *Keur*, an independent exhibition space based in the 20<sup>th</sup> arrondissement of Paris until 2022. Her editorial practice sometimes takes on the form of visual essays, such as *Oh Man Give Up on Being a Man Man* (2020), a composite text navigating between queer theory, meme culture and art criticism, for which she calls on various authors and incorporates fragments of their own writings.



[FR] Née en 1998 à Méru (Oise).

Vit et travaille à Marseille. Diplômée de la Villa Arson (Nice).

Anne Swaenepoël fait des films. Elle les fait tout simplement pour chasser les démons qui menacent d'envahir son état d'esprit et de le pétrifier. Qu'ils fassent office d'auto-thérapie, d'exorcisme ou de journaux intimes, ses films déplacent sa propre intériorité, pour mieux la confronter et la contrôler, vers des personnages ou des scénarios fictionnels. Souvent solitaires et privés d'interactions humaines, les personnages auxquels l'on fait face – jeunes gens, alter ego, voix désincarnées – sont marqués par un niveau aigu d'anxiété, d'angoisse et de manque de confiance en soi.

Marque distinctive des courts-métrages d'Anne Swaenepoël: le refus délibéré d'utiliser les outils traditionnels que sont la caméra ou l'appareil photo. L'artiste leur préfère l'équivalent numérique d'une pratique pauvre: le *found footage*, c'est à dire la collecte d'images en circulation sur YouTube, extraites de vidéosurveillance, de jeux vidéo, de captures d'écran et de banques d'images libres de droits sur Internet. Cette boîte de Pandore, un coffre au trésor insondable, l'artiste la plie, la retravaille et la manipule à sa guise. Si ce choix technique est dicté au préalable par une économie de moyens, il permet à Anne Swaenepoël de mener une pratique de récupération, d'appropriation et de citation proche du *sampling* (l'utilisation d'extraits préexistants afin de créer de nouvelles compositions). La forme et le rendu visuel de ses films sont matériellement contraints par les sources utilisées et le contenu qui en découle, qu'elle peut amasser dans ces univers pixélisés, en provenance tantôt des industries multinationales, tantôt des contenus privés et anonymes qui se trouvent dans le *no man's land* d'Internet.

Ainsi, *Le Jurassique Supérieur* (2020) est une vidéo faite à partir d'images et de vidéos libres de droits qui, retravaillées et animées par l'artiste en post-production, deviennent vivantes. Sous-titré en français pour mieux comprendre les échanges qui se tiennent dans une famille de dinosaures, le film nous livre le drame existentiel du plus jeune d'entre eux, confronté au rite de passage de la sortie d'école d'art. Derrière les animations simples et un humour léger se cachent l'angoisse post-école, le stress et la peur de l'échec, qui prennent ici l'ampleur de la fin du monde.

Désireuse de ne pas pirater du contenu trouvé facilement en ligne mais dont les ayants droit restent introuvables, *Pia Pia* (2020-2023) se compose uniquement de captures d'écran des jeux vidéo *Grand Theft Auto V* et *Les Sims 4*. Pourtant, le néant reste à portée de main. Complètement seule dans un monde aux multiples dimensions, la protagoniste, Alice, erre sans but précis si ce n'est de retrouver et de s'accrocher à quelque chose de familier.

Pour la toute première génération du *net art* dont Olia Lialina est l'une des pionnières, ou Cory Arcangel plus tard, l'apparition d'Internet ouvrait la voie à une remise en cause du rapport entre technologie et culture (un déplacement des limites de l'espace numérique et de la notion de paternité), et à la construction d'une archéologie des nouveaux médias. De la même façon, Anne Swaenepoël nous plonge dans la mise en abyme qui défile devant nous, sur nos écrans. Refuge en construction, cet espace pour fuir la réalité n'est finalement qu'un mirage.

# Anne Swaenepoël

par | by Anya Harrison

[EN] Born in 1998 in Méru (Oise).

Lives and works in Marseille. Graduated from Villa Arson (Nice).

Anne Swaenepoël makes films. She makes them quite simply to banish the demons that threaten to invade and petrify her mind. Whether they are self-therapy, an exorcism or a diary, her films displace her own interiority, to better confront and control it, towards fictional characters and scenarios. Often solitary and deprived of human interaction, the characters we encounter – young people, alter egos, disembodied voices – are marked by an acute level of anxiety, anguish, and lack of self-confidence.

The hallmark of Anne Swaenepoël's short films is her deliberate refusal to use the traditional tools of the video camera or photographic camera. The artist prefers the digital equivalent of a poor practice: found footage, i.e. her collection of images circulating on YouTube, extracted from CCTV, video games, screenshots and royalty-free image banks on the Internet. This Pandora's box, an unfathomable treasure chest, can be tweaked, reworked, and manipulated as the artist sees fit. While this technical choice is dictated by an economy of means, it also enables Anne Swaenepoël to carry out a practice of recycling, appropriation, and quotation akin to sampling (the use of pre-existing musical excerpts to create new compositions). The form and visual rendering of her films are materially constrained by the source material and the resulting content, which she can amass in these pixelated worlds, sometimes from multinational companies, sometimes from the private, anonymous content that can be found in the no-man's land of the Internet.

*Le Jurassique Supérieur* (2020) is a video made from royalty-free images and videos which, reworked and animated by the artist in post-production, come to life. Subtitled in French to convey the exchanges that take place within a family of dinosaurs, the film reveals the existential drama of the youngest when confronted with the rite of passage of graduating from art school. Behind the simple animation and light-hearted humour lurks post-school angst, stress, and a fear of failure, which, in this piece, take on end-of-the-world proportions.

The artist's wish is not to pirate easily found content but content whose rightful owners remain untraceable. *Pia Pia* (2020-2023), for example, consists solely of screenshots from the video games *Grand Theft Auto V* and *The Sims 4*. Yet, the void remains within reach. Completely alone in a multi-dimensional world, Alice, the main character, wanders with no clear goal other than to find and cling to something familiar.

For the very first generation of net artists, pioneered by Olia Lialina and later Cory Arcangel, the emergence of the Internet paved the way for a reconsideration of the relationship between technology and culture: a shift in the boundaries of digital space, in the notion of authorship, and the construction of an archaeology of new media. In the same way, Anne Swaenepoël immerses us in the *mise en abyme* that unfolds before us on our screens. A refuge under construction, this escape from reality is ultimately nothing but a mirage.



[1]



[2]

[3]



- [1] Anne Swaenepoël, *One Possible End for ShaneShadow*, 2022, Installation vidéo, 7 min, courtesy de l'artiste, crédit photo: Anne Swaenepoël | Anne Swaenepoël, *One Possible End for ShaneShadow*, 2022, Video installation, 7 min, courtesy of the artist, photo credit: Anne Swaenepoël
- [2] Anne Swaenepoël, *Choose right or Die*, 2022, installation vidéo à choix multiples, 45 min, courtesy de l'artiste, crédit photo: Anne Swaenepoël | Anne Swaenepoël, *Choose right or Die*, 2022, multiple-choice video installation, 45 min, courtesy of the artist, photo credit: Anne Swaenepoël
- [3] Anne Swaenepoël, *ShaneShadow*, 2022, Installation vidéo, 15 min 30, courtesy de l'artiste, crédit photo: Anne Swaenepoël | Anne Swaenepoël, *ShaneShadow*, 2022, Video installation, 15 min 30, courtesy of the artist, photo credit: Anne Swaenepoël



**[FR] Née en 1994 à Saint-Etienne. Vit et travaille à Marseille.  
Diplômée de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (Paris).**

Bercée par les histoires empreintes de superstitions et de surnaturel que lui contait sa grand-mère espagnole et voyante, Emma Tholot construit un univers fantastique où se croisent magiciens, sirènes, fantômes et enfant divin. Ces figures archétypales sont les protagonistes d'un corpus de récits qu'elle met en scène dans des installations protéiformes. Alors que la photographie et la vidéo sont les moyens privilégiés de son exploration artistique, son vocabulaire plastique s'enrichit de collages, de sculptures ou encore d'œuvres sur tissu, qui se déploient dans des dispositifs scénographiques inspirés du théâtre.

Sa passion pour les traditions orales et la culture populaire l'amène à explorer et à interroger la permanence des rituels dans notre époque contemporaine. Elle s'intéresse plus particulièrement aux bals sur les rives de la Méditerranée, et notamment à Ibiza (sa terre familiale).

Munie de son appareil photographique argentique, Emma Tholot étudie avec l'acuité d'une ethnographe et la sensibilité d'une plasticienne les costumes, les bijoux, les coiffures et les broderies. À partir de cette collecte presque documentaire, l'artiste imagine des récits intimes et sensibles qui flirtent avec le mythe. Dans la série *Carmela* (2022-en cours), l'artiste met par exemple en scène la nourrice de sa grand-mère, qui échappa à un mariage forcé grâce à des ailes en cire... Avec finesse et poésie, l'artiste sonde l'ambivalence de ces rituels ancestraux en donnant à voir l'envers du décor de ces cérémonies folkloriques, qui perpétuent une vision patriarcale

[1]



[1] Emma Tholot, Photographie appartenant à la série *Carmela*, 1/20, 2022, tirage couleurs sur papier, 50 x 70 cm, courtesy de l'artiste | Emma Tholot, Photograph from the *Carmela* series, 1/20, 2022, color print on paper, 50 x 70 cm, courtesy of the artist

[2] Emma Tholot, *Carmela en 3 temps*, 1/3 du triptyque, 2023, transfert photographique noir et blanc sur cire, bois, 20 x 25 x 5 cm, courtesy de l'artiste | Emma Tholot, *Carmela en 3 temps*, 1/3 du triptyque, 2023, black & white photographic transfer on wax, wood, 20 x 25 x 5 cm, courtesy of the artist

[3] Emma Tholot, Photographie appartenant à l'installation *Bona Nit*, 1/13, 2022, tirage couleurs imprimé par sublimation, 60 x 90 cm, courtesy de l'artiste | Emma Tholot, Photographie appartenant à l'installation *Bona Nit*, 1/13, 2022, color print by sublimation, 60 x 90 cm, courtesy of the artist

de la société. La beauté des bijoux et des costumes ne doit pas faire oublier la hiérarchie des sexes, que mettent en scène des chorégraphies où les jeunes hommes «galopent» autour des jeunes femmes à conquérir.

À la fois légende familiale et récit d'émancipation, *Carmela* prend la forme d'une installation réunissant une grande diversité de médiums, qui se répondent les uns les autres. Il y a les photographies de mains en gros plan, recouvertes de bagues en or ou en argent; il y a les photographies mises en scène et transférées sur de la cire récupérée dans les églises; il y a des textes brodés sur des tentures; des passementeries; des médaillons aux allures d'ex-voto; des grelots... Emma Tholot collecte les détails d'un décorum qu'elle recompose et rejoue à travers des dispositifs scénographiques inspirés du théâtre de rue, en passant du documentaire à la fiction et de la réalité au conte. C'est comme si nous entrions dans les coulisses d'une pièce prête à être jouée, et où se lit la présence fantomatique de son personnage principal: Carmela.

Au-delà de sa fascination première pour le folklore et les croyances populaires qui peuplent les bords de la Méditerranée, Emma Tholot interroge la hiérarchie des sexes telle que ces cultures la performant lors des rites de passage. L'artiste célèbre la résistance et le pouvoir de subversion des femmes à travers les histoires qu'elles racontent de génération en génération, comme pour conjurer le mauvais sort de la domination masculine.



[2]



[3]

# Emma Tholot

par | by Sonia Recasens

**[EN] Born in 1994 in Saint-Etienne. Lives and works in Marseille.  
Graduate of the École nationale supérieure des Arts Décoratifs (Paris).**

Lulled by the supernatural and superstitious stories her Spanish, fortune-teller grandmother used to tell her, Emma Tholot has built a world of fantasy full of magicians, mermaids, ghosts, and divine children. These archetypal figures are the protagonists of a body of stories that she stages in protean installations. While photography and video are her preferred means of artistic exploration, her visual vocabulary is enriched by collages, sculptures and works on fabric which unfold in theatrically-inspired scenographic devices.

Her passion for oral traditions and popular culture has led her to explore and question the persistence of rituals in our contemporary world. She is particularly interested in the dances performed on the shores of the Mediterranean, and especially in Ibiza (her homeland).

With her analogue camera, Emma Tholot examines costumes, jewellery, hairstyles, and embroidery with the acuity of an ethnographer and the sensitivity of a visual artist. From this almost documentary collection, the artist imagines intimate, touching narratives that border on myth. In the *Carmela* series (2022-ongoing), for example, the artist portrays her grandmother's nanny, who escaped a forced marriage thanks to wax wings... With finesse and poetry, the artist probes the ambivalent nature of these ancestral rituals, revealing the other side of these folkloric ceremonies, which perpetuate a patriarchal vision of society. The

beauty of the jewellery and costumes must not mask the hierarchy of the sexes, as illustrated by the choreography in which young men "gallop" around the young women to be conquered.

At once a family legend and tale of emancipation, *Carmela* takes the form of an installation bringing together a wide variety of media echoing one another. There are close-up photographs of hands covered in gold and silver rings, staged photographs that are transferred onto wax collected from churches, texts embroidered on hangings, trimmings, medallions resembling ex-votos, jingle bells... Emma Tholot collects the details of a decorum that she recomposes and re-enacts using scenographic devices inspired by street theater, moving from documentary to fiction and from reality to fantasy. It's as if we were entering the backstage of a play just about to be performed, and in which we encounter the ghostly presence of its main protagonist: Carmela.

Beyond her initial fascination with the folklore and popular beliefs that inhabit the Mediterranean shores, Emma Tholot questions the hierarchy of the sexes as performed by these cultures during rites of passage. The artist celebrates the resistance and subversive power of women through the stories they pass on from generation to generation, as if to ward off the curse of male domination.



**[FR] Né·e en 1989 à Saint-Cloud. Vit et travaille entre Paris et Genève.  
Diplomé·e de l'École de la Cité.**

Le travail de Kianuë Tran Kiêu est une mémoire vive, émotive, réparant les défaillances d'une généalogie de déraciné·es. Ses deux familles – celle du sang, vietnamienne, et celle qu'iel a choisie, queer-trans-asiatique – s'entremêlent pour (r)établir une transmission altérée par les violences intra-familiales et systémiques, solidement arrimées aux vécus de l'artiste. Dès l'enfance, iel manipule l'écriture, la transforme en un espace-refuge fantastique et sensible pour s'extraire d'une réalité trop brutale. Avec le temps, iel démultiplie ses outils de résilience: photos, installations, écriture poétique et performances conjurent la douleur laissée par des héritages traumatiques. Ils (re)tissent des liens effilés et laissent entrevoir la possibilité de faire mémoire autrement. Par l'amour, avec vulnérabilité et grâce à une désobéissance libératrice.

Pour briser un sentiment de solitude, Kianuë Tran Kiêu produit *Ginsang* (2017–en cours). Les regards défilent l'objectif ou s'en amusent, les expressions de genre y sont fluides, annihilant le diktat de la minorité modèle imposé aux corps asiatiques. Dans la série, les personnes queer et asio-descendant·es se détachent peu à peu, en particulier celles et ceux issu·es de l'Asie du Sud-Est, comme si Kianuë réunissait au fil des images une adelphité dispersée. Entre représentations fantasmées et désir de réappropriation, les portraits traduisent aussi le brouillage identitaire par lequel les diasporas confrontées à l'assimilation se construisent: les symboles vietnamiens se diluent dans ceux des cultures asiatiques dites d'adoption (Chine, Japon, Corée).

Avec *Dynastie Tran* (2020–en cours), iel remonte le fil générationnel pour comprendre l'origine d'une violence physique et psychologique, qui s'est perpétrée jusqu'à provoquer une rupture au sein de sa propre famille. Le médium photographique devient l'outil à partir duquel une libération

de la parole est possible. Entre chaque prise de vue, Kianuë s'attache à restaurer des liens affectifs brisés: la pudeur laisse place à une vulnérabilité rédemptrice. Le hors champ de l'image crée un cadre exutoire où se recompose un récit familial complexe, tortueux, amorçant un processus collectif de pardon et de guérison.

Se soigner et soigner les autres est d'ailleurs au cœur de sa pratique. Ce cheminement curatif se poursuit dans *Siffler la nuit* (2022–en cours). À l'origine, il y a un acte de désobéissance, une notion investie par l'artiste dès 2017 avec le collectif Sansgene<sup>1</sup>. Dans la tradition vietnamienne, le sifflement nocturne constitue un interdit. Kianuë le détourne pour invoquer des fantômes d'amour et de tendresse: celui de sa grand-mère, et tout un panthéon d'ancêtres queers minutieusement effacé par les sociétés hétéropatriacales. Performance puis installation, *Siffler la nuit* est un espace de recueillement mystique pour les personnes privées de filiation. Au creux d'un autel circulaire composé de photographies, d'appareils d'enregistrement et d'objets de culte, chacun·e peut se blottir contre ces existences occultées. Une manière de se connecter à soi par la communion avec l'au-delà.

Pour l'artiste Alok Vaid-Menon (une figure d'inspiration pour Kianuë), «les personnes traumatisées meurent plusieurs fois<sup>2</sup>». À chaque occurrence de la violence, elles détruisent une partie d'elle-même. Le travail de Kianuë Tran Kiêu s'emploie à briser cette malédiction, il est un sanctuaire intime ravivant les substances perdues.

1. Le collectif Sansgene est créé en 2017 par d'ancien·nes étudiant·es queers et/ou racisé·es de l'école de la Cité. Pensé comme un laboratoire d'expérimentation artistique, le collectif organise les événements «Désobéissez, ce n'est pas un ordre» en 2018 et «Signaler du contenu indésirable?» en 2020.
2. Alok Vaid-Menon, *Your Wound / My Garden*, auto-publié, 2021.

# Kianuë Tran Kiêu

par | by Daisy Lambert

[1]



[1] Kianuë Tran Kiêu, *Papa, Saint-Nom-La-Bretèche*, tirage extrait de la série «*Dynastie Tran*», 2020, photographie argentique 35 mm, courtesies de l'artiste | Kianuë Tran Kiêu, *Papa, Saint-Nom-La-Bretèche*, print from the «*Dynastie Tran*» series, 2020, 35 mm silver photograph, courtesy of the artist

[2] Kianuë Tran Kiêu, *Lunar Lion Lovers*, tirage extrait de la série «*Ginsang*», en cours depuis 2017, photographie argentique 35 mm, courtesies de l'artiste | Kianuë Tran Kiêu, *Lunar Lion Lovers*, print from the «*Ginsang*» series, in progress since 2017, 35 mm silver photograph, courtesy of the artist



[2]

**[EN] Born in 1989 in Saint-Cloud. Lives and works in Paris.  
Graduated from the École de la Cité.**

Kianuë Tran Kiêu's work is a living, emotional memory, repairing the shortcomings of a genealogy of uprooted people. Their two families – their Vietnamese blood family and the queer-trans-Asian family they have chosen – intertwine to (re)establish a legacy altered by intra-familial and systemic violence, which is firmly rooted in the artist's own experience. From childhood, they played with writing, transforming it into a fantastical and emotional refuge from an all-too-brutal reality. Over time, they have multiplied their tools of resilience: photos, installations, poetic writing, and performances conjure up the pain left behind by traumatic legacies. These tools (re)weave fragile ties and offer a glimpse into a new way of remembering: through love, vulnerability, and liberating disobedience.

To shatter an overwhelming feeling of loneliness, Kianuë Tran Kiêu produced *Ginsang* (2017–ongoing). Gazes defy or mock the camera lens, gender expressions are fluid, annihilating the model minority diktat imposed upon Asian bodies. In the series, queer people and asio-descendants gradually stand out, particularly those from South-East Asia, as if Kianuë were bringing together a scattered adelphy throughout the images. Between fantasised representations and a desire for re-appropriation, the portraits also reflect the blurring of identity through which diasporas facing assimilation construct themselves: Vietnamese symbols are diluted in those of so-called adopted Asian cultures (China, Japan, Korea).

With *Dynastie Tran* (2020–ongoing), the artist retraces a generational path in order to understand the origins of the physical and psychological violence that led to a rupture within their own family. The medium of photography beco-

mes an emancipatory tool thanks to which people can speak out. Between each shot, Kianuë sets out to restore broken affective links: modesty gives way to redemptive vulnerability. The off-screen image creates an outlet where a complex, tortuous family narrative is recomposed, initiating a collective process of forgiveness and healing.

Healing oneself and others lies at the very heart of their practice. This healing journey continues in *Siffler la nuit* (2022–ongoing). At the start, there is an act of disobedience, a notion invested by the artist from 2017 with the Sansgene collective.<sup>1</sup> In traditional Vietnamese culture, nocturnal whistling is forbidden. Kianuë hijacks this practice to invoke ghosts of love and tenderness: that of their grandmother and a whole pantheon of queer ancestors meticulously erased by heteropatriacal societies. Both a performance and an installation, *Siffler la nuit* is a space of mystical recollection for people deprived of filiation. Nestled in a circular altar composed of photographs, recording devices and worship objects, everyone can snuggle up to these suppressed lives. The piece offers a way of connecting with oneself through communion with the beyond.

For artist Alok Vaid-Menon (a figure of inspiration for Kianuë), “traumatised people die more than once”.<sup>2</sup> Each time they experience violence, they destroy a part of themselves. Kianuë Tran Kiêu's work strives to break this curse; it is an intimate sanctuary reviving lost substances.

1. The Sansgene collective was set up in 2017 by former queer and/or racialised students from the Ecole de la Cité. Conceived as a laboratory for artistic experimentation, the collective organised the events “Désobéissez, ce n'est pas un ordre” in 2018 and “Signaler du contenu indésirable?” in 2020.
2. Alok Vaid-Menon, *Your Wound / My Garden*, self-published, 2021.



**[FR] Née 1993 à Genève. Vit et travaille entre Paris et Genève.  
Diplômée de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs (Paris).**

La pratique artistique de Zoé Tullen s'inspire d'un constat: les machines sont, avec les femmes, soumises au patriarcat par des mécanismes communs. Que ce soit en volume physique ou virtuel, son travail en trois dimensions révèle précisément l'objectification subie par ces deux groupes humain et non-humain. La série évolutive qu'elle a débuté en 2022, *Motherlode* (filon mère, ou code source) s'intéresse plus particulièrement aux rapports historiques entre les femmes et les appareils de programmation électronique.

Jusqu'aux années 1950, le mot *computers* désignait les femmes employées pour encoder des calculs et connecter les câbles donnant naissance aux premiers ordinateurs, avant que l'industrie informatique ne leur devienne largement hostile. Patience et minutie, vertus normativement attribuées au genre féminin, se sont effacées au profit de la performance, du progrès et du contrôle réservées aux hommes de la classe supérieure. Formellement, les membres de la *Famille Motherlode* (2022) de Zoé Tullen sont composés par des images d'archives datant des débuts de l'informatique, sérigraphiées sur plexiglas et rétro-éclairées par des néons dont les fils et branchements électriques s'étalent sur le sol. Révélant tous les éléments qui les composent, ces œuvres exhument le souvenir invisibilisé des «femmes *computers*», tout en leur redonnant leur légitime agentivité.

Si les artistes féministes des années 1980 comme Dara Birnbaum ou Anne-Mie Van Kerckhoven ont revendiqué leur place sexuée dans et grâce aux médias technologiques, Zoé Tullen mène aujourd'hui une réflexion sur l'abolition du genre comme voie d'émancipation. Sculpturales et picturales à la fois, analogues et numériques, non-binaires, donc, ses pièces ouvrent aussi la binarité du langage informatique



[1]

à d'autres horizons. L'artiste cherche à introduire l'affect et la subjectivité dans l'univers technologique, outils par lesquels les femmes et personnes queer ont non seulement résisté mais se sont aussi affranchies des carcans de la domination masculine. Sa vidéo *Shadow Box* (2022) joue par exemple des interférences entre la présence humaine et l'antenne d'un poste de télévision. Les ondes en sont troublées, l'image modifiée. À l'intérieur, une figure masculine virile est comme enfermée par les limites de sa propre image à l'écran: il est le seul adversaire d'un combat de boxe vain. La mise en scène d'identités stéréotypées rappelle le travail de l'artiste américaine Ericka Beckman, dont le langage visuel s'est fondé sur le corps en action. Dans ses films, Beckman regarde comment les individus forment leur image de soi à travers des automatismes de reproduction. Comme Zoé Tullen, elle révèle les artifices à l'œuvre dans la création contemporaine des images, en intervenant directement

sur le dispositif technique de ses films.

Les deux artistes partagent également un goût pour le jeu, comme l'illustre l'installation *Autonomie* (2021) où un enfant aux traits de marionnette performe des mouvements de gymnastique masculine. Mal adaptés à sa physiologie, ces gestes le transforment en automate, contraint de reproduire un langage corporel édicté par l'homme, pour l'homme. Cette œuvre, autoportrait de l'artiste en enfant, établit cette fois-ci un parallèle entre l'enfant et la machine, deux figures qui se construisent par l'apprentissage et l'expérience. Peut-on imaginer ce qu'aurait été l'enfance d'une machine, son état de nature? Ou quel monde adviendrait si l'enfant, comme la machine, décidaient de désapprendre? C'est ce que propose d'explorer la pratique engageante de Zoé Tullen.

[2]



[1] Zoé Tullen, vue de détail de l'installation *Autonomie*, 2021, résine souple teintée, anneaux de gymnastique, cordes, haltères et animation 3D en boucle dimension variable, courtesy de l'artiste, crédit photo: Margaux Piette | Zoé Tullen, detail view of the *Autonomie* installation, 2021, tinted soft resin, gymnastic rings, ropes, dumbbells and looped 3D animation, variable dimensions, courtesy of the artist, photo credit: Margaux Piette

[2] Zoé Tullen, *Shadow Box*, 2022, animation 3D diffusée sur écran TV cathodique, 41 x 37 x 35 cm, courtesy de l'artiste | Zoé Tullen, *Shadow Box*, 2022, 3D animation broadcast on a cathode-ray TV screen, 41 x 37 x 35 cm, courtesy of the artist

[3] Zoé Tullen, *Motherlode I & II*, 2022, sérigraphie sur plexiglass, bois, néons halogènes, transformateurs et câbles électriques, 130 x 110 x 10 cm et 118 x 110 x 10 cm, courtesy de l'artiste, ©Orbes Ateliers | Zoé Tullen, *Motherlode I & II*, 2022, silkscreen on plexiglass, wood, halogen neon lights, transformers and electric cables, 130 x 110 x 10 cm and 118 x 110 x 10 cm, courtesy of the artist, ©Orbes Ateliers



[3]

# Zoé Tullen

par | by Claire Contamine

**[EN] Born in Geneva in 1993. She lives and works between Paris and Geneva.  
Graduated from the École nationale supérieure des Arts Décoratifs (Paris).**

Zoé Tullen's art practice is inspired by the observation that machines, along with women, are subject to patriarchy through shared mechanisms. Whether in virtual or physical volumes, her three-dimensional work reveals precisely the objectification suffered by these two human and non-human groups. The evolving *Motherlode* series (2022-ongoing) focuses on the historical relationship between women and electronic programming devices.

Until the 1950s, the word "computers" referred to the women employed to encode calculations and connect the cables that gave birth to the first computers, before the computer industry became largely hostile to them. Patience and meticulousness - virtues traditionally attributed to the female gender - were replaced by performance, progress, and control, all qualities reserved for upper-class men. Formally, the members of Zoé Tullen's *Motherlode Family* (2022) are composed of archival images from the early days of computers, which have been silkscreened on Plexiglas and backlit by neon lights, whose wires and electrical connections sprawl across the floor. Revealing all their components, these works exhume the buried memory of women computers, while restoring their rightful agency.

While 1980s feminist artists such as Dara Birnbaum and Anne-Mie Van Kerckhoven asserted their gendered place in and thanks to technological media, Zoé Tullen is now reflecting on the abolition of gender as a means of emancipation. Simultaneously sculptural and pictorial, analogue and digital, as well as non-binary, her pieces also open up the binary dimension of computer language to other hori-

zons. The artist seeks to introduce affect and subjectivity into the technological universe, tools with which women and queer people have not only resisted but also freed themselves from the shackles of male domination. Her video *Shadow Box* (2022), for example, plays on the interference between human presence and the aerial of a television set. The waves are disturbed and the image altered. Inside, a virile male figure seems enclosed by the limits of his own image on the screen: he is the only opponent in a futile boxing match. Her staging of stereotypical identities recalls the work of American artist Ericka Beckman, whose visual language is based on the body in action. In her films, Beckman looks at how individuals form their self-image through automatic reproduction. Like Zoé Tullen, she reveals the tricks at work in contemporary image-making, by intervening directly in the technical process of her films.

The two artists also share a taste for play, as illustrated by the installation *Autonomie* (2021), in which a child with puppet-like features performs masculine gymnastic movements. Ill-suited to the child's appearance, these gestures transform them into an automaton, forced to reproduce a body language enacted by men and for men. This work, a self-portrait of the artist as a child, establishes a parallel between the child and the machine, two figures constructed through learning and experience. Can we imagine what a machine's childhood would have been like, its state of nature? Or what would the world be like if the child, like the machine, decided to unlearn? This is what Zoé Tullen's engaging practice proposes to explore.



# Joris Héraclite Valenzuela

par | by Béatrice Josse

**[FR] Né à Paris en 1994. Vit et travaille en région parisienne. Diplômé de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.**

Joris Valenzuela a tissé des liens intimes avec la cité de La Noue à Montrouge qu'il habite depuis son enfance et c'est très naturellement qu'il s'en inspire pour produire ses œuvres. Il utilise des matériaux pauvres et endogènes : noir de fumée, plantes rudérales (celles qui poussent sur les gravats et les espaces abandonnés) et autres organismes qui prolifèrent sur les façades décrépies et bientôt «ripolinées» des HLM de la petite couronne parisienne, puis du Grand Paris.

Rien ne prédestinait Joris Valenzuela, né d'un père chilien exilé sous la dictature de Pinochet devenu ouvrier en bâtiment et d'une française Nordiste, à entamer des études en école d'art. C'est d'abord au Mans puis aux Beaux-arts de Paris qu'il développe une sensibilité au vivant autant qu'à l'architecture. Il aime lier les êtres et les choses, la mémoire et la transmission, et composer avec la fragilité et la résilience des barres d'immeubles de son enfance à La Noue - Clos-Français. Cette cité, considérée comme «maltraitante et maltraitée» selon les mots de Marielle Macé<sup>1</sup>, est l'intermittente source d'inspiration de ce jeune artiste curieux des pratiques de son voisinage multiculturel, coincé dans l'un de ces quartiers où la France enclot certains de ses citoyens.

Joris Valenzuela fait partie de celles et ceux qui maintiennent, entretiennent, cultivent, prélèvent et recomposent, à partir d'éléments aussi bien physiques que mentaux, les liens dans ce quartier périphérique. Son nom, «la noue», est d'ailleurs parfaitement signifiant. Il désigne des espaces mouvants entre terre et rivière qui permettent de réguler naturellement la montée des eaux et d'ainsi conserver les biotopes. Ces espaces de jonction sont «comme autant d'arches, arches d'eaux vives et de pratiques, où conserver non pas des choses mais des forces<sup>2</sup>». Joris Valenzuela participe précisé-

ment de ce mouvement invisible, mais non moins puissant, qui favorise l'*empowerment* de ces espaces vulnérables et de leur habitant·es. À leur côté, il se familiarise avec les savoirs vernaculaires concernant les plantes rudérales et leurs vertus, en s'imprégnant des pratiques de ses voisin·es asiatiques comme celles de sa famille Mapuche<sup>3</sup>.

«Mes pièces ont le point commun d'être toutes réalisées à partir de matériaux pauvres, fragiles, instables, dont la pérennité n'est pas, ou difficile à assurer, comme la mémoire», dit-il. Aussi, ses pièces ne sont pas destinées à durer. Elles sont imprégnées pour certaines d'entre elles des pratiques de soins collectifs, des rituels de reliance et de guérison. Ses toiles noircies à la fumée de bougie sont en fait des plans, des chemins de traverse qu'il empruntait enfant à travers sa cité, se référant aux graffitis réalisés au briquet qui se retrouvent fréquemment dans les halles d'entrée des immeubles de la cité.

Ainsi, le plus souvent brûlées et donc trouées, ses toiles tendues sur châssis ne résisteront guère aux épreuves du temps, pas plus que ses installations à partir de plantes rudérales ou ses silicones qui viennent recueillir, telles des empreintes, les mousses qui poussent dans les failles, les interstices du béton.

Entre mues et pansements, ses silicones autant que ses toiles et installations à base de plantes témoignent d'une observance et d'une extrême bienveillance pour toutes les formes de vies (humaines et non-humaines), qui persistent et signent l'espoir au sein d'une cité des possibles.

1. Marielle Macé, *Nos cabanes*, Paris, Verdier, 2019, p. 10.
2. *Ibid.*, p. 9.
3. Peuples autochtones vivant dans le Sud du Chili et en Argentine, qui résistent à toutes les invasions : celle des Incas, des conquistadors espagnols et aujourd'hui des multinationales (Benetton ou des producteurs hydroélectriques comme Endesa).

[2]



- [1] Joris Valenzuela, *Aire de jeux 48.865124. 2.432561*, 2022, prise d'empreinte d'un segment de sol au silicone, 250 × 250 cm, courtesy de l'artiste, crédit photo: Sasha Boccara | Joris Valenzuela, *Aire de jeux 48.865124. 2.432561*, 2022, silicon impression of a floor segment, 250 × 250 cm, courtesy of the artist, photo credit: Sasha Boccara
- [2] Joris Valenzuela, *Mue 3, 2022, prise d'empreinte d'un mur au silicone, 120 × 150 cm, courtesy de l'artiste, crédit photo: Sasha Boccara* | Joris Valenzuela, *Mue 3*, 2022, silicon impression of a wall, 120 × 150 cm, courtesy of the artist, photo credit: Sasha Boccara
- [3] Joris Valenzuela, *48.8662187.2.4301801*, 2022, toile peinte au noir de fumée, 195 × 130 cm, courtesy de l'artiste, crédit photo: Anne-Sophie Mabi | Joris Valenzuela, *48.8662187.2.4301801*, 2022, canvas painted with lampblack, 195 × 130 cm, courtesy of the artist, photo credit: Anne-Sophie Mabi



[3]

**[EN] Born in Paris in 1994. Lives and works in the Paris region. Graduated from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris.**

Joris Valenzuela has forged close links with the Montrouge *cité* of La Noue where he has lived since childhood and it is only natural that he should draw inspiration from it for his work. He uses poor, endogenous materials: lampblack, ruderal plants (those that grow on rubble and in abandoned spaces) and other organisms that thrive on the decrepit and soon to be 'painted over' facades of council housing in the inner suburbs of Paris and Greater Paris.

Nothing predestined Joris Valenzuela - the son of a Chilean father who was exiled under the Pinochet dictatorship and became a construction worker and a French mother from Northern France - to go to art school. It was first in Le Mans and then at the Beaux-arts in Paris that he developed a liking for the living as well as architecture. He loves linking people and things, memory and transmission, and dealing with the fragility and resilience of the *cité* he grew up in at La Noue - Clos-Français. This council estate, regarded as "abused and abusive" according to Marielle Macé<sup>1</sup>, is an inexhaustible source of inspiration for this young artist, who is curious about the practices of his multicultural neighbourhood, which is trapped in one of those areas where France confines some of its citizens.

Joris Valenzuela is one of the people who maintain, nurture, cultivate, pick out and recombine, from both physical and mental elements, the bonds found in this neighbourhood on the outskirts. In fact, its name, "*la noue*", is perfectly meaningful. It designates the shifting spaces between land and river that naturally regulate rising water levels while also preserving biotopes. These connecting spaces are "like arches of living waters and practices, where forces as opposed to things can be conserved"<sup>2</sup>. Joris Valenzuela is part of this

invisible but no less powerful movement, which empowers vulnerable areas and their inhabitants. Alongside them, he is becoming familiar with the vernacular knowledge of ruderal plants and their virtues, immersing himself in the practices of his Asian neighbours and those of his Mapuche family<sup>3</sup>.

"What my pieces have in common is that they are all made from materials that are poor, fragile and unstable, and which, like memory, are difficult or impossible to sustain," he says. His pieces are not intended to last. Some of them are imbued with the practices of collective care, rituals of connection and healing. His paintings, blackened with candle smoke, are in fact maps of the side roads he used to take as a child through his housing estate, referring to the graffiti made with lighters that are often found in the entrance halls of the local buildings. As a result, his stretched canvases, which are usually burnt and thus riddled with holes, will hardly stand the test of time. No more than his installations created from ruderal plants or his silicone pieces, which collect, like imprints, the mosses that grow in the cracks and interstices of the concrete.

Somewhere between moulting and bandaging, his silicone works and his plant-based paintings and installations bear witness to his observance and extreme kindness for all forms of (human and non-human) life, which persist and give hope to a *cité* of possibilities.

1. Marielle Macé, *Nos cabanes*, Paris, Verdier, 2019, p. 10.
2. *Ibid.*, p. 9.
3. Indigenous peoples living in southern Chile and Argentina, who have resisted every kind of invasion: the Incas, the Spanish conquistadors and now the multinationals (Benetton and hydroelectric producers such as Endesa).



[FR] Née en 1993 à Nantes. Vit et travaille en Vendée.

Diplômée de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Nantes Métropole.

Dans son travail artistique, qui se déploie entre l'écriture, la sculpture, la vidéo, la conférence-performance et le dessin, Eugénie Zély s'intéresse aux superpositions et aux écarts qui existent «entre personnes et personnages»; mais aussi à comment on raconte les histoires, et, inversement, à comment celles-ci nous racontent. Elle observe l'agentivité du discours, la multiplicité des identités, la divulgation du «je» pour mieux s'en jouer, l'art du *storytelling* et des narrations situées. À travers des sources d'inspiration telles que l'écrivaine Dorothy Allison, Nabilla ou d'autres candidat·es de télé-réalité, Marguerite Duras ou encore le rappeur SCH – repoussant les frontières de ce qui fait littérature au-delà de celle dite canonique ou savante –, sa pratique détourne la question des seules œuvres pour demander si l'on pourrait, soi-même, être une autofiction.

Les vidéos d'Eugénie Zély tordent le modèle du vlog<sup>1</sup> de manière poétique, ses poupées donnent chair aux protagonistes de ses récits, les expositions et dispositifs qu'elle emploie augmentent l'espace de la page, ses dessins se glissent dans les vidéos comme ses objets dans les textes. Chaque médium puise dans ses spécificités formelles pour laisser la possibilité à un langage émancipé d'advenir, dans lequel le verbe s'entrelace à l'image. Son premier livre, *Thune Amertume Fortune* (2022), convoque et relie au fil des pages la précarité et le capitalisme, les superstitions et les prédictions, l'amour inconditionnel et le désir de révolution, le salut et le meurtre. La zone rurale périurbaine depuis laquelle l'artiste vit et travaille devient le décor des épopées qu'elle met en place,

ayant moins trait au genre héroïque qu'à un dialogue entre le non-précieux – voire l'apparemment banal –, le brutal, et le sublime. Ses personnages féminins transgressent leurs identités réifiées, oscillant de proies à prédatrices, de victimes à bourreaux. Les cafés entre amies, les rendez-vous chez la voyante ou les cours de zumba sont les endroits où l'on prépare cette révolution à venir.

Dans un passage du livre, l'autrice écrit: «Construire une maison est une activité pour laquelle il faut une spécifique attention. C'est voir et vivre, habiter. Comme voyager d'ailleurs. Savoir quoi déposer, où et comment, selon ses usages et ses sentiments [...]. Vivre quelque part c'est produire de la parure, parer avant de vivre c'est à peu près avouer que sa vie ne produit rien<sup>2</sup>.» Eugénie Zély transforme la fiction en faits; par son exercice de la pédagogie en école d'art ou d'éditrice pour les éditions Burn-Août, elle construit les fondations d'une autre maison, et donne des conditions d'existence aux mots qui cimentent de nouvelles appréhensions du monde. Dans la revue *C'est les vacances* qu'elle dirige depuis 2023, elle amplifie la voix d'auteur·ices dont les textes ont en commun d'exprimer une «colère transformatrice». Eugénie Zély prend le pouls de cette colère, de la violence et de la souffrance – qu'elles soient subies ou infligées – pour mieux tenter d'y remédier.

1. Contraction de «vidéo» et de «blog», le vlog est une forme de journal intime filmique diffusé notamment sur les réseaux sociaux.
2. Eugénie Zély, *Thune Amertume Fortune*, Éditions Burn-Août, 2022, p. 82.

# Eugénie Zély

par | by Lou Ferrand

[EN] Born in 1993 in Nantes. Lives and works in Vendée.

Graduated from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Nantes Métropole.

In her art practice, which spans writing, sculpture, video, lecture-performance and drawing, Eugénie Zély is interested in the superimpositions and gaps that exist “between people and characters”; in how stories are told, but also, conversely, how they tell us. She observes the agency of discourse, the multiplicity of identities, the dissemination of the “I” to better perform itself, the art of storytelling and situated narratives. Through sources of inspiration ranging from writer Dorothy Allison, Nabilla and other reality TV contestants to Marguerite Duras and the rapper SCH – pushing the boundaries of what constitutes literature beyond the so-called canonical or scholarly – her practice deflects the question of works alone to ask whether we, ourselves, might become autofiction.

Eugénie Zély's videos give a poetic twist to the vlog<sup>1</sup> model, her dolls embody the protagonists of her narratives, her exhibitions and devices expand the space of the page, her drawings slip into videos like her objects do into texts. Each medium draws on its formal specificities to allow an emancipated language to emerge, in which the word intertwines with the image. Her first book, *Thune Amertume Fortune* (2022), summons and links precarioussness and capitalism, superstitions and predictions, unconditional love and the desire for revolution, salvation, and murder. The rural periurban area where the artist lives and works becomes the backdrop for the epics she stages, having less to do with the heroic genre

than with a dialogue between the non-precious – even the seemingly banal – the brutal, and the sublime. Her female characters transgress their reified identities, oscillating between prey and predator, victim and executioner. Cafés with friends, psychic appointments and Zumba classes are the places where this future revolution is being prepared.

In a passage from the book, the author writes: “Building a house is an activity that requires specific attention. It's seeing and living, and inhabiting. Just like travelling. Knowing what to put down, where and how, according to your uses and feelings [...]. To live somewhere is to produce adornment; to adorn before living is almost to admit that your life produces nothing.” Eugénie Zély transforms fiction into fact; as an art school teacher and editor for Burn-Août, she builds the foundations of another house, and gives life to words that cement new ways of understanding the world. In the magazine *C'est les vacances*, which she has been running since 2023, she amplifies the voices of authors whose texts have in common the expression of “transformative anger”<sup>2</sup>. Eugénie Zély takes the pulse of this anger, this violence and suffering – whether endured or inflicted – as to better remedy it.

1. A contraction of “video” and “blog”, the vlog is a form of filmic diary found on social networks in particular.
2. Eugénie Zély, *Thune Amertume Fortune*, Éditions Burn-Août, 2022, p. 82.



[1]

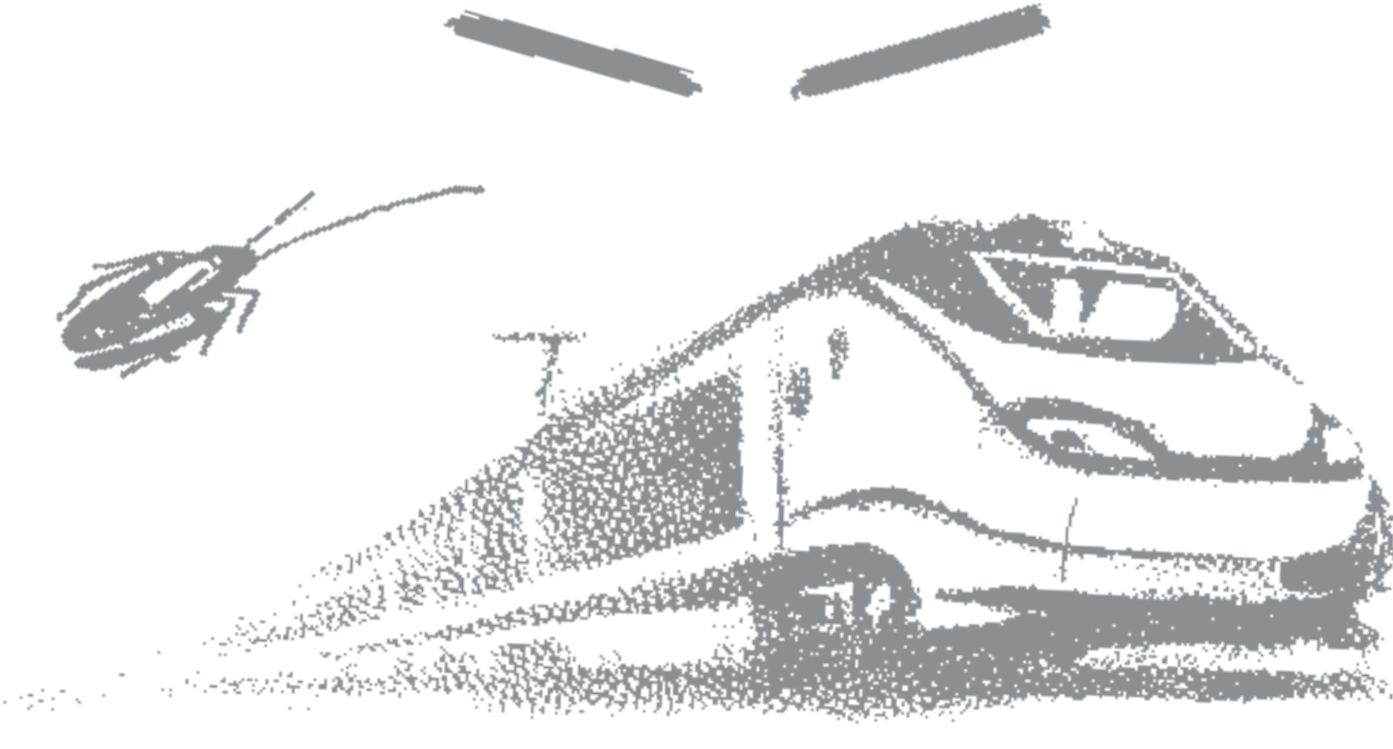
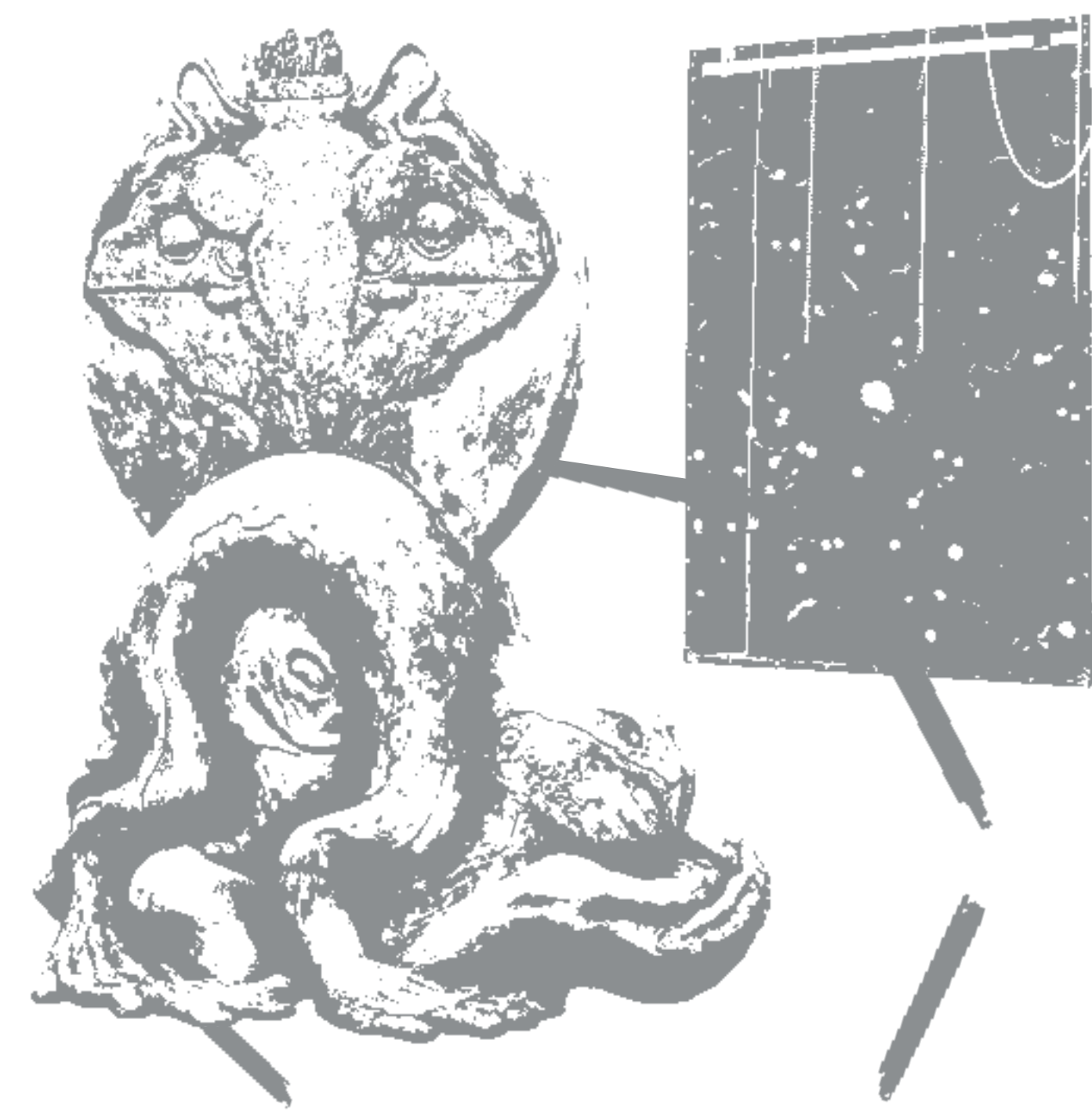
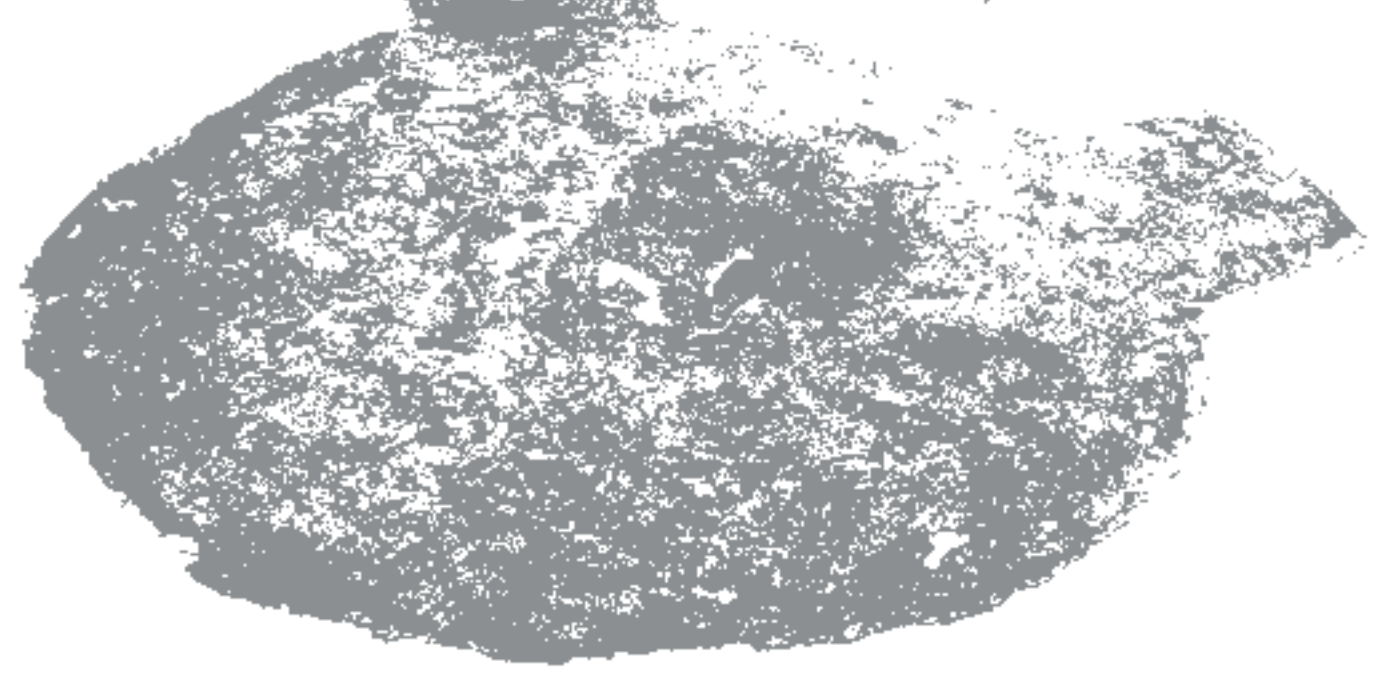
[2]



[1] Eugénie Zély, *Le pavillon c'est la vie*, 2023, capture d'écran de la vidéo *Le pavillon c'est la vie*, 7 min, courtesy de l'artiste © ADAGP, crédit photo: Eugénie Zély © ADAGP | Eugénie Zély, *Le pavillon c'est la vie*, 2023, screen capture from the video *Le pavillon c'est la vie*, 7 min, courtesy of the artist © ADAGP, photo credit: Eugénie Zély © ADAGP

[2] Eugénie Zély, *Une poupée (celle qui tue)*, un personnage, 2022, techniques mixtes, 160 x 40 x 20 cm, courtesy de l'artiste © ADAGP, crédit photo: Eugénie Zély © ADAGP | Eugénie Zély, *Une poupée (celle qui tue)*, un personnage, 2022, mixed media, 160 x 40 x 20 cm, courtesy of the artist © ADAGP, photo credit: Eugénie Zély © ADAGP







### Joseph Allen Shea

Joseph Allen Shea est à la fois galeriste, commissaire d'expositions, éditeur et écrivain. Il aborde ces activités créatives comme une production singulière, sans faire de distinction entre elles. Il est cofondateur de la Galerie Allen, ouverte à Paris en 2013, et qui représente le travail de 14 artistes internationaux et multigénérationnels. A ce jour, il a organisé plus de 150 expositions d'art contemporain dans des galeries et des institutions de différentes villes du monde et a publié plus de 40 livres d'artistes et catalogues. Son travail a fait l'objet de nombreuses publications. Il a notamment écrit des articles sur l'art pour Art & Australia, ModArt, Russh, Oyster, broadsheet.com.au et Australian Art Collector. Joseph Allen Shea est vice-président de Paris Gallery Map et a été membre du conseil d'administration de l'Information and Cultural Exchange (ICE). La Galerie Allen est membre du Comité Professionnel des Galeries d'Art et de l'International Gallery Alliance.

Joseph Allen Shea is a gallerist, curator, publisher and writer. Without distinguishing between these creative activities, he approaches his different work as a singular output. He is the co-founder of Galerie Allen, Paris which opened in 2013 and represents the work of 14 international and multi-generational artists. He has organised over 150 contemporary art exhibitions in galleries and institutions in various cities worldwide and has published over 40 artist books and catalogues. His work has been the focus of editorials in numerous publications. He has written about art for Art & Australia, ModArt, Russh, Oyster, broadsheet.com.au and Australian Art Collector. Joseph Allen Shea is the vice-president of the Paris Gallery Map and was a board member of the Information and Cultural Exchange (ICE). Galerie Allen is a member of the Comité Professionnel des Galeries d'Art and the International Gallery Alliance

### Eva Barois De Caevel\*

Eva Barois De Caevel vit et travaille à Pantin. Elle est commissaire d'exposition indépendante. Ses champs de travail sont le féminisme, les études postcoloniales, le corps et les sexualités, la critique de l'histoire de l'art occidental-centrée, ainsi que le renouvellement de l'écriture et de la parole critique. Lauréate de la bourse de recherche curatoriale du Centre national des arts plastiques en 2020 et de l'ICI Independent Vision Curatorial Award en 2014, elle a publié de nombreux textes dans des catalogues d'expositions et revues spécialisées. Elle a travaillé pour le centre d'art RAW Material Company à Dakar de 2013 à 2019 et enseigne aujourd'hui à l'École supérieure des beaux-arts de Montpellier. Eva Barois De Caevel lives and works in Pantin, France. She is an independent curator. Her interests span feminism, postcolonial studies, the body and sexualities, the critique of western-centered art history, as well as the renewing of critical writing and speech. In 2020, she received a curatorial grant from the Centre national des arts plastiques. Eva

Barois De Caevel has published numerous texts in exhibition catalogues and specialized magazines. She worked for RAW Material Company in Dakar from 2013 to 2019, and teaches art history at the École supérieure des beaux-arts in Montpellier.

### Thomas Conchou\*

Thomas Conchou est curateur et dirige le centre d'art La Ferme du Buisson à Noisiel. Il est également cofondateur du collectif curatorial Le Syndicat Magnifique et membre du collectif Curatorial Hotline. Engagé dans de nombreuses initiatives collectives et pour un art en contexte social, il développe une pratique curatoriale interdépendante et collaborative. Il conduit également une recherche-action sur les potentiels émancipateurs des pratiques artistiques queer, et anime la plateforme éditoriale *The Master's Clock* autour des politiques du temps. Il est diplômé de l'Institut d'études politiques de Lyon et titulaire du master de commissariat d'exposition de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

Thomas Conchou is a curator and director of the art centre La Ferme du Buisson in Noisiel. He is also co-founder of the curatorial collective Le Syndicat Magnifique and member of the collective curatorial hotline. Involved in numerous collective initiatives and for art in social contexts, he develops an interdependent and collaborative curatorial practice. He also conducts action-research on the emancipatory potential of queer art practices, and manages the editorial platform *The Master's Clock*, centered around the politics of time. He is a graduate of the Institut d'études politiques de Lyon and holds a master's degree in curation from the University of Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

### Marie Cozette

Historienne de l'art diplômée de l'École du Louvre, Marie Cozette a été commissaire indépendante de 2001 à 2007. En 2005, elle a cofondé le centre d'art et de recherche Bétonsalon à Paris. De 2007 à 2018, elle a été directrice du centre d'art la Synagogue de Delme, où elle a mené parallèlement au programme d'expositions des projets de publication de livres d'artistes et de catalogues, un programme de résidences dédié aux artistes émergent-es et des coproductions à travers l'Europe. Elle est directrice du CRAC Occitanie à Sète depuis 2018. Elle est par ailleurs présidente de l'École nationale supérieure d'art et de design de Nancy depuis 2018.

Trained as an art historian and a graduate of the École du Louvre, Marie Cozette was an independent curator from 2001 to 2007. In 2005, she co-founded the art and research centre Bétonsalon in Paris. From 2007 to 2018, she was the director of the art centre La Synagogue in Delme, where she led, in parallel to the exhibition programme, projects for the publication of artists' books and catalogues, a residency programme dedicated to emerging artists and co-productions across Europe. She has directed the CRAC Occitanie in Sète since 2018. She

has also been President of the École nationale supérieure d'art et de design in Nancy since 2018.

### Coline Davenne

Critique d'art et commissaire d'exposition, Coline Davenne est conseillère artistique au Palais de Tokyo depuis 2023. En 2022, elle assure la direction artistique du Salon de Montrouge aux côtés de Guillaume Désanges, avec qui elle collabore à Work Method depuis 2017. Diplômée de l'École du Louvre et de l'Université Paris Diderot, elle a pris part à de nombreux projets d'expositions, et notamment à la réalisation de la programmation artistique de La Verrière - Fondation d'entreprise Hermès à Bruxelles entre 2017 et 2022. En 2022, elle a curaté l'exposition *BOAZ* avec Romain Kronenberg à la Kunsthalle de Mulhouse. Elle a travaillé au Centre Pompidou et à la réalisation de la 57<sup>e</sup> Biennale de Venise en 2017. Elle contribue régulièrement à des publications pour des institutions ou des revues.

Art critic and curator Coline Davenne is artistic advisor to the Palais de Tokyo since 2023. In 2022, she takes over the artistic direction of the Salon de Montrouge with Guillaume Désanges, with whom she has collaborated at Work Method since 2017. A graduate of the École du Louvre and the Université Paris-Diderot, she has taken part in many exhibition projects, notably the creation of the artistic programme at La Verrière - Fondation d'entreprise Hermès in Brussels between 2017-2022. In 2022, she curated the exhibition “BOAZ” with Romain Kronenberg at the Kunsthalle de Mulhouse. She worked at the Centre Pompidou and for the production of the 57<sup>th</sup> Venice Biennale in 2017. She regularly contributes to publications for institutions and magazines.

### Gallien Déjean

Gallien Déjean est critique d'art et commissaire indépendant. Il enseigne l'histoire de l'art et la théorie à l'École cantonale d'art de Lausanne et à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy. Il est membre de Treize, structure de production, d'exposition et d'édition. Il est l'auteur de la première rétrospective consacrée au collectif BANK (2012). De 2013 à 2015, il a été commissaire d'exposition au Palais de Tokyo. En 2018, il a organisé au Plateau - Frac Île-de-France l'exposition *A Study in Scarlet* autour de Cosey Fanni Tutti. Il a publié plusieurs livres, dont un entretien avec Jacqueline de Jong en 2020. En 2021, il a codirigé la publication de *The BANK Fax-Bak Service* coéditée par Treize, Lenz Press et la Kunsthalle de Zurich.

Gallien Déjean is an independent art critic and curator. He teaches art history and theory at the École cantonale d'art de Lausanne and at the École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy. He is a member of Treize, a production, exhibition and publishing platform. He is the author of the first retrospective devoted to the BANK collective (2012). From 2013 to 2015, he was a curator at the Palais de Tokyo. In 2018, he organised the exhibition “A Study in Scarlet” at the Plateau

Frac Île-de-France around the figure Cosey Fanni Tutti. He has published several books, including an interview with Jacqueline de Jong in 2020. In 2021, he co-edited the publication of *The BANK Fax-Bak Service*, co-edited by Treize, Lenz Press and the Kunsthalle Zurich.

### Guillaume Désanges

Guillaume Désanges est commissaire d'exposition et critique d'art. Il est président du Palais de Tokyo depuis janvier 2022. Il a travaillé au sein des Laboratoires d'Aubervilliers, fondé la structure indépendante de production Work Method et a été commissaire invité au centre d'art Le Plateau - Frac Île-de-France. Il a organisé de multiples expositions au sein de grandes institutions françaises et internationales telles que le Centre Pompidou-Metz, la Generali Foundation à Vienne, le Pérez Art Museum à Miami. Il signe également le programme artistique de La Verrière - Fondation d'entreprise Hermès à Bruxelles de 2013 à 2022 et la direction artistique du Salon de Montrouge depuis 2022. Il a enseigné à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy et à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon, ainsi qu'à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Guillaume Désanges is a curator and art critic. In January 2022 he was named president of the Palais de Tokyo. He has worked at the Laboratoires d'Aubervilliers, founded the independent production structure Work Method, and was guest curator at the art centre Le Plateau - Frac Île-de-France. He has organised numerous exhibitions in major French and international institutions such as the Centre Pompidou-Metz, the Generali Foundation in Vienna and the Pérez Art Museum in Miami. He was also responsible for the artistic programme of La Verrière - Fondation d'entreprise Hermès in Brussels from 2013 to 2022 before taking over the artistic direction of the Salon de Montrouge in 2022. He has taught at the Beaux-Arts de Paris-Cergy and Lyon, as well as at the Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne.

### David Douard

David Douard collecte sur Internet des textes et des poèmes, qu'il manipule et qui deviennent un flux vital qui alimente ses sculptures. Par le langage comme matériau, il redéfinit un nouvel espace social, hybride, en mutation. En y injectant les poèmes d'anonymes empreints d'une forme de chaos, de déviance, de maladie ou de frustration, il recrée un environnement contaminé en parallèle du monde réel, augmenté par le fantasme des nouvelles technologies numériques. Diplômé de l'École nationale des beaux-arts de Paris en 2011, il enseigne à l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy. Son travail a été présenté par des institutions internationales telles que le Serralves Museum (Porto, 2022); Le Plateau - Frac Île-de-France, (Paris, 2020); Irish Museum of Modern Art (Dublin, 2019); KURA. c/o Fonderia Artistica Battaglia (Milan, 2018); Palais de Tokyo (Paris, 2018). David Douard collects on the internet

texts and poems, that are manipulated in order to become a vital flow, feeding into his sculptures. Through language as an ingredient, David Douard redefines space as hybrid and collective by injecting anonymous, chaotic, deviant, ill and frustrating poems in it. As he recreates an infected environment where the real world used to be, the fantasy brought by new digital technologies expands. Graduated from the École nationale supérieure des beaux-arts de Paris in 2011, he teaches at the École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy. His work has been shown by international institutions such as Serralves Museum, Porto (2022); FRAC Île-de-France, Paris (2020); Irish Museum of Modern Art, Dublin (2019); KURA. c/o Fonderia Artistica Battaglia, Milan (2018); Palais de Tokyo, Paris (2018).

### Béatrice Josse\*

Béatrice Josse est curatrice indépendante. Elle développe des projets pluridisciplinaires liant art/écologie/société et adopte des méthodes participatives. De 1993 à 2016, elle a été préceuseure dans la construction d'une collection et d'une programmation ouvertes aux questions de genre et d'immatérialité au sein du Frac Lorraine à Metz. Au Magasin CNAC à Grenoble, elle a insufflé des pratiques artistiques collectives, performatives, vernaculaires, possiblement thérapeutiques pour l'institution jusqu'en 2021. Béatrice Josse is an independent curator. She develops multidisciplinary projects linking art, ecology and society and adopts participatory methods in her practice. From 1993 to 2016, she initiated the collection and programming open to questions of gender and immateriality at the Frac Lorraine in Metz. At the MAGASIN CNAC in Grenoble, she instilled collective, performative, vernacular and possibly therapeutic artistic practices for the institution until 2021.

### Sonia Recasens\*

Sonia Recasens est historienne de l'art, critique d'art et commissaire d'exposition indépendante basée à Paris. Elle développe une pratique critique et curatoriale engagée, sensible et intuitive, explorant des problématiques liées à l'intime, au corps, à la mémoire ou encore à la migration. Lauréate du Prix Spécial du Jury - Prix AICA France 2019, Sonia Recasens collabore régulièrement avec des centres d'art, des musées et des maisons d'éditions pour des publications, conférences ou expositions. Nourrie de l'histoire des féminismes, des études sur le genre et des études postcoloniales, ses recherches et projets œuvrent à visibiliser les artistes femmes et/ou issues de l'immigration. Sonia Recasens is an art historian, art critic and independent curator based in Paris. She is developing a critical and curatorial practice that is socially aware, sensitive and intuitive, exploring issues linked to the intimate, the body, memory and migration. Winner of the Prix Spécial du Jury - Prix AICA France 2019, Sonia Recasens regularly collaborates with art centres, museums and publishers on publications, conferences

and exhibitions. Informed by feminist history, gender studies and postcolonial studies, her research and projects seek to give visibility to women artists and/or artists from immigrant backgrounds.

### Elfi Turpin

Elfi Turpin est directrice artistique du Centre rhénan d'art contemporain - CRAC Alsace depuis décembre 2012. Diplômée de l'Université de Bourgogne, elle rejoint, entre 2003 et 2006, Glassbox, collectif artistique parisien soutenant la scène artistique prospective en France et à l'étranger. En 2008, elle était curatrice invitée à Capacete, à Rio de Janeiro, puis en 2010 dans le cadre de la 29<sup>e</sup> Biennale de São Paulo. En 2008 et 2009, elle était curatrice invitée à La Box, à Bourges, pour un programme incluant des expositions, des conférences et l'édition d'un magazine. À travers des écrits, des pratiques curatoriales et discursives, Elfi Turpin collabore habituellement avec des artistes sur des projets de recherche très spécifiques.

Elfi Turpin has been Director of the Centre rhénan d'art contemporain - CRAC Alsace since December 2012. A graduate of the Université de Bourgogne, she was then a member of Glassbox, a Parisian art collective whose aim is to support the prospective art scene in France and abroad, from 2003 to 2006. In 2008, she was guest curator at Capacete in Rio de Janeiro, and then of the 29<sup>th</sup> São Paulo Biennial in 2010. In 2008 and 2009, she was guest curator at La Box, Bourges, for a programme including exhibitions, conferences and the publication of a magazine. Through writing, curation and discursive practices, Elfi Turpin usually collaborates with artists on very specific research projects.

### Wim Waelput

Wim Waelput est le directeur de La Loge, un lieu consacré à l'art contemporain, l'architecture et la théorie, et situé à Bruxelles. De 2006 à 2020, il a été directeur fondateur et commissaire d'exposition de KIOSK, un centre d'art contemporain affilié à la KASK School of Arts de l'Université de Gand, en Belgique, pour lequel il a été commissaire de plus de 40 expositions. Il est membre du comité d'acquisition de la collection de la Communauté flamande. Il a également enseigné dans plusieurs universités et écoles d'art et a fait partie de plusieurs jurys et conseils consultatifs.

Wim Waelput is the director of La Loge, a Brussels-based space dedicated to contemporary art, architecture and theory. Previously from 2006 to 2020, he was the founding director and curator at KIOSK, a contemporary art center affiliated with KASK School of Arts of University College Ghent, Belgium, where he has curated over 40 exhibitions. He is member of the acquisition committee of the collection of the Flemish Community. He has been a tutor and guest lecturer at various universities and art schools, and he has been a member of several juries and advisory boards.

**\* Également Auteur·rice | Also author**



### Andréanne Béguin

Commissaire d'exposition et critique d'art, Andréanne Béguin est intéressée par la pluridisciplinarité et par le croisement entre des réflexions et formes artistiques ancrées dans la société actuelle. Sa pratique se joue des incohérences et des scories du système capitalisme et de la pensée logistique, par des confrontations avec des périodes historiques prémodernes, et particulièrement le Moyen-Âge. Diplômée de Sciences Po Paris, de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et du Royal College of Art, Andréanne Béguin a été assistante commissaire au Barbican Centre à Londres et pour la 34e Biennale de São Paulo. En tant que commissaire indépendante, elle a été invitée à Gasworks (Londres, 2021), au CEAAC (Strasbourg, 2021), au Centre Tignous (Montreuil, 2023), à la Graineterie (Houilles, 2024). Elle a été en résidence curatoriale à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (2022-2023) et sera en résidence GENERATOR à 40mcube (Rennes, 2024). Curator and art critic Andréanne Béguin is interested in multidisciplinary and the intersection of artistic thought and forms rooted in today's society. Her practice explores the inconsistencies and dross of the capitalist system and logistical thinking, through comparisons with pre-modern historical periods, particularly the Middle Ages. A graduate of Sciences Po Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne and the Royal College of Art, Andréanne Béguin has been assistant curator at the Barbican Centre in London and for the 34th São Paulo Biennial. As an independent curator, she has been invited to Gasworks (London, 2021), CEAAC (Strasbourg, 2021), Centre Tignous (Montreuil, 2023) and La Graineterie (Houilles, 2024). She has been in curatorial residence at École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris (2022-2023) and will take part in a GENERATOR residency at 40mcube (Rennes, 2024).

### Marie Chénéel

Marie Chénéel développe plusieurs activités dans le domaine de l'art contemporain, notamment dans les champs du commissariat d'exposition, de la direction éditoriale et de l'enseignement. Critique d'art, membre de l'AICA, elle écrit pour des monographies d'artiste, des catalogues d'exposition, des institutions ou des galeries, tout en contribuant régulièrement à des revues spécialisées. Depuis 2021, elle est secrétaire générale de DCA - Association française de développement des centres d'art contemporain. Marie Chénéel is active in a number of fields in the contemporary art world, including curating exhibitions, publishing and teaching. As an art critic and member of the AICA, she writes for artist monographs, exhibition catalogues, institutions and galleries, while contributing on a regular basis to a number of specialised journals. Since 2021, she has been the Secretary General of DCA - Association française de développement des centres d'art contemporain.

### Claire Contamine

Claire Contamine est commissaire d'exposition et critique d'art basée à Bruxelles. Curatrice à KANAL - Centre Pompidou, elle s'occupe des projets transdisciplinaires tels que la webradio éphémère Studio K et les soirées *Night Shift*. Auparavant, elle a travaillé comme assistante curatoriale au Palais de Tokyo à Paris, puis comme responsable de l'équipe curatoriale de la deuxième édition de la biennale d'art contemporain de Riga. Elle écrit régulièrement pour des catalogues d'exposition, des monographies d'artistes et des revues comme *L'Art même* ou *transmagazine*. Elle a été commissaire de l'exposition personnelle de Nicolas Bourthoumieux au Centre Wallonie-Bruxelles (Paris, 2021) et de l'exposition collective *ATLAS EXPORT* aux Brasseries Atlas (Bruxelles, 2023). Ses recherches portent sur les marges des arts visuels, des frictions qu'ils entretiennent avec entre autres la musique, la club culture ou encore le droit, l'économie ou l'artisanat. Claire Contamine est titulaire d'un master en histoire de l'art contemporain et d'un master en droit public des Universités Paris 1 Panthéon-Sorbonne et Panthéon-Assas. Claire Contamine is a curator and art critic based in Brussels. Assistant curator at KANAL - Centre Pompidou, she specifically engages with their cross-disciplinary programmes such as Studio K, a temporary webradio and the Night Shift parties. Previously, she worked as curatorial assistant at Palais de Tokyo in Paris then as curatorial team manager for the second edition of the Riga Biennial of Contemporary Art. She writes regularly for exhibition and artists catalogs and art magazines such as *L'art même* or *transmagazine*. She curated Nicolas Bourthoumieux's solo show in CWB Paris in October 2021 and the *ATLAS EXPORT* group show at Brasseries Atlas in Brussels. Her curatorial research revolves around the margins and frictions of visual arts with other fields such as music, club culture or even the law, the economy or craftsmanship. Claire Contamine holds a master in contemporary art history from Paris Sorbonne University and a master in public law from Pantheon Assas University.

### Lou Ferrand

Lou Ferrand est curatrice et autrice indépendante. Elle est diplômée du Master 2 en études curatoriales «L'art contemporain et son exposition» de Sorbonne Université (2019). Elle a récemment curaté des expositions et événements à Treize, au DOC! et aux Beaux-Arts de Paris où elle était en résidence en 2020-2021. Ses recherches portent notamment sur les liens entre art contemporain, littérature expérimentale, et enjeux politiques, avec une attention portée à la place de l'édition et de l'archive. Elle écrit régulièrement pour des revues ainsi que pour des expositions et monographies d'artistes. Elle vient d'être lauréate de la bourse de recherche curatoriale Fluxus en vue d'une collaboration avec l'artiste Penny Goring. Elle est également cura-

trice associée au CCA Berlin cet automne 2023 dans le cadre d'un partenariat avec l'institut français d'Allemagne.

Lou Ferrand is an independent curator and author. She is a graduate of Sorbonne University's Master 2 in Curatorial Studies "Contemporary Art and the Exhibition" (2019). She has most recently curated exhibitions and events at Treize, DOC! and Beaux-Arts de Paris, where she was in residence in 2020-2021. Her research addresses the links between contemporary art, experimental literature and political issues, with a particular focus on the importance of publishing and archiving. She writes regularly for magazines, exhibitions and artists' monographs. She has just been awarded the Fluxus curatorial research grant for a collaboration with artist Penny Goring. She is also associate curator at the CCA Berlin this autumn 2023, as part of a partnership with the French Institute in Germany.

### Anya Harrison

Anya Harrison est curatrice et critique d'art. Depuis 2019, elle est curatrice au MO.CO. Montpellier Contemporain où elle a coorganisé des expositions de Max Hooper Schneider, Marilyn Minter ou Betty Tompkins. En 2017-2018, elle a fait partie de l'équipe curatoriale de la Baltic Triennial 13 sous la direction artistique de Vincent Honoré, avec qui elle a également collaboré sur le Pavillon du Kosovo pour la 58e Biennale de Venise en 2019. En parallèle, elle mène des projets indépendants et écrit régulièrement pour des revues et expositions. Elle est diplômée d'Oxford University et de Sorbonne Université, et titulaire du master d'histoire de l'art de l'Institut Courtauld à Londres.

Anya Harrison is a curator and art critic. Since 2019, she is curator at MO.CO. Montpellier Contemporain where, most recently, she has (co)organised exhibitions of Max Hooper Schneider, Marilyn Minter and Betty Tompkins. In 2017-2018, she was a member of the curatorial team for the Baltic Triennial 13 under the artistic direction of Vincent Honoré, with whom she also collaborated on the Kosovo Pavilion at the 58th Venice Biennale in 2019. She also maintains an independent practice and writes texts for magazines and exhibitions. She holds degrees from Oxford University and Université Paris Sorbonne-Paris IV, as well as a Master in History of Art from the Courtauld Institute in London.

### Daisy Lambert

Daisy Lambert a participé à plusieurs projets d'expositions en France et à l'étranger avant de devenir curatrice indépendante. Récemment, elle a travaillé avec la Villa Arson, le CAC Brétigny et Le Plateau - Frac Île-de-France. Attachée à l'étude des mécanismes d'inclusion et d'exclusion dans les institutions culturelles, elle produit des projets curatoriaux qui incitent à prendre une distance critique avec les savoirs et modes de pensées systémiques, hégémoniques, dominants. En parallèle, elle mène des recherches sur l'inclusion des communautés queer

et racisées au musée, sur la scène artistique caribéenne et, plus récemment, sur la santé mentale des artistes.

Daisy Lambert took part in several exhibition projects in France and abroad before becoming an independent curator. She has recently worked with the Villa Arson, the CAC Brétigny and Le Plateau - Frac Île-de-France. Dedicated to studying the mechanisms of inclusion and exclusion within cultural institutions, she develops curatorial projects that encourage us to take a critical distance from dominant, hegemonic, systemic knowledge and modes of thought. Parallel to this, she is conducting research into the inclusion of queer and racialised communities in museums, the Caribbean art scene and, more recently, artists' mental health.

### Liza Maignan

Liza Maignan est commissaire d'exposition, autrice indépendante et directrice de la galerie Florence Loewy. Elle est diplômée d'un DNSEP de l'Institut supérieur des arts et de design de Toulouse (département beaux-arts) et du master «L'art contemporain et son exposition» de Sorbonne Université. Elle mène diverses activités dans le champ de l'art contemporain, telles que le commissariat d'exposition - *Les Assistantes du vide* à La Salle de bains (Lyon, 2023), *Sleep No More*, curaté avec Fiona Vilmer à Placement Produit (Aubervilliers, 2021), *L'Almanach des aléas* à la Fondation d'entreprise Ricard (Paris, 2019) - et la rédaction de textes pour des expositions, des catalogues et diverses publications - *La Belle Revue*, *Revue Post-it* ou *C'est les vacances* (dir. Eugénie Zély, Éditions Burn-Août, 2023). Elle organise également des programmes de lectures ou de discussions collectives. Elle est actuellement co-présidente de l'association In Extenso à Clermont-Ferrand. Liza Maignan is a curator, freelance writer and director of the Florence Loewy gallery. She holds a DNSEP from the Institut supérieur des arts et de design in Toulouse (Fine Arts department) and a master's degree in "Contemporary Art and its Exhibition" from Sorbonne University. She has a range of activities in the field of contemporary art, which include curating exhibitions - *Les Assistantes du vide* at La Salle de bains (Lyon, 2023), *Sleep No More*, curated with Fiona Vilmer at Placement Produit (Aubervilliers, 2021), *L'Almanach des aléas* at the Fondation d'entreprise Ricard (Paris, 2019) - and writing texts for exhibitions, catalogues and various publications - *La Belle Revue*, *Revue Post-it* or *C'est les vacances* (dir. Eugénie Zély, Éditions Burn-Août, 2023). She also organises reading programmes and collective discussions. At present she is co-president of the association In Extenso in Clermont-Ferrand.

### Ana Mendoza Aldana

Née au Guatemala, Ana Mendoza Aldana est curatrice et critique d'art, elle vit et travaille à Paris. Après dix ans d'expériences en galeries (Triple V et Air de Paris), elle est depuis 2020 responsable

de la communication, des éditions et de la recherche curatoriale au Centre d'art contemporain d'Ivry - Le Crédac. Ses écrits s'intéressent tout particulièrement à la peinture et aux histoires. Les expositions qu'elle a réalisées prennent souvent pour point de départ une œuvre littéraire, servant à éclairer d'une autre lumière les pratiques artistiques contemporaines et les urgences du présent. Born in Guatemala in 1987, Ana Mendoza Aldana is a curator and art critic living and working in Paris. After ten years of experience in galleries (Triple V and Air de Paris), she is now responsible for communication, publishing and curatorial research at the Centre d'art contemporain d'Ivry - Le Crédac since 2020. Her writings are particularly interested in painting and histories. The exhibitions she has produced often take literary works as their starting point to shed a different light on contemporary artistic practices and the urgencies of the present.

### Clément Raveu

Clément Raveu est curateur indépendant basé à Paris. Il est diplômé du Pavillon Bosio (Monaco) et de l'École supérieure des beaux-arts de Nantes. Il a étudié en parallèle la sociologie des politiques et institutions culturelles dans une perspective critique au sein du master « Civilisations, cultures et sociétés » de Nantes Université. Il a travaillé comme assistant curateur au Grand Café (Saint-Nazaire) et au Palais de Tokyo (Paris) sur différents projets d'expositions. Avec Valentina D'Avenia, il curate pour 2023-2024 l'exposition *Hors de la nuit des normes (hors de l'énorme ennui)* au Palais de Tokyo, qui interroge l'amour et ses romantismes comme acte de résistance contre les barrières liées aux représentations du système hétérocispatricial. Sa pratique curatoriale aborde les implications de l'indépendance et de l'autonomie des territoires colonisés, ainsi que les intersections entre les théories queer, les luttes d'émancipation et la critique institutionnelle.

Clément Raveu is an independent curator based in Paris. He is a graduate of the Pavillon Bosio (Monaco) and the École supérieure des beaux-arts de Nantes. In parallel, he studied the sociology of cultural policies and institutions from a critical perspective as part of the 'Civilisations, Cultures and Societies' Masters at Nantes University. He has worked as an assistant curator at the Grand Café (Saint-Nazaire) and the Palais de Tokyo (Paris) on various exhibition projects. This next year, he and Valentina D'Avenia will be curating the exhibition *Hors de la nuit des normes (hors de l'énorme ennui)* at the Palais de Tokyo, which examines love and its romanticisms as an act of resistance against the boundaries of the representations of the hetero-patriarchal system. His curatorial practice explores the implications of independence and autonomy for colonised territories, as well as the intersections between queer theory, emancipatory struggles and institutional critique.

### Elsa Vettier

Elsa Vettier est commissaire d'exposition et critique d'art indépendante. Parmi ses projets récents, on peut citer: *Saint-Pierre-des-corps*, un livre co-écrit avec Jean-Charles de Quillaqc (Sombres Torrens, 2020); *LL Drops*, une émission de radio avec Julie Sas, Fabien Vallos et Kevin Desbouis (\*DUUU radio, 2020); des expositions telles qu'*Extasis Casual* de Samuel Nicolle à In-box (Bruxelles, 2019), *Mauve Zone* au Frac Bretagne (Rennes, 2021), *Le Magasin de Pulls* de Fabienne Audéoud pour Art au Centre (Brest, 2021) ou *Career Girls*, curaté avec Margaux Bonopera à Mécènes du Sud (Montpellier, 2022). En 2022, en tant que commissaire associée à la Maison Populaire de Montreuil, elle propose un cycle d'expositions et d'événements intitulé *The Artificial Kid*. En tant que critique d'art, elle collabore à des catalogues d'exposition, des revues d'art et accompagne régulièrement des artistes dans le cadre de résidences ou d'écoles d'art. Elsa Vettier is an independent curator and art critic. Her recent projects include *Saint-Pierre-des-corps*, a book co-written with Jean-Charles de Quillaqc (Sombres Torrens, 2020); *LL Drops*, a radio show with Julie Sas, Fabien Vallos and Kevin Desbouis (\*DUUU radio, 2020); exhibitions such as *Extasis Casual* by Samuel Nicolle at In-box (Brussels, 2019), *Mauve Zone* at Frac Bretagne (Rennes, 2021), *Le Magasin de Pulls* by Fabienne Audéoud for Art au Centre (Brest, 2021) or *Career Girls*, curated with Margaux Bonopera at Mécènes du Sud (Montpellier, 2022). In 2022, as associate curator at the Maison Populaire de Montreuil, she will present a cycle of exhibitions and events entitled *The Artificial Kid*. As an art critic, she contributes to exhibition catalogues and art magazines, and works regularly with artists in residences and art schools.



**Partenaires institutionnels**  
 Institutional partners

**Partenaires privés**  
 Private partners

**Partenaires médias**  
 Media partners

**Partenaires culturels**  
 Cultural partners


DIRECTEUR / ENCADREUR / ÉDITEUR D'ART





Catalogue édité à l'occasion  
du 67<sup>e</sup> Salon de Montrouge  
Catalogue published on the occasion  
of the 67<sup>th</sup> Salon de Montrouge

Le Beffroi  
2 place Émile Cresp  
92100 Montrouge

[salondemontrouge.com](http://salondemontrouge.com)

Suivez-nous sur   X



© Ville de Montrouge,  
les auteurs et les autrices.  
Tous droits réservés. Reproduction  
intégrale ou partielle interdite.

Imprimé par ICA *Imprimerie  
Courand et Associés* pour le compte de  
Grenier, France, à 2000 exemplaires  
- septembre 2023  
Dépôt légal: septembre 2023

Typographies:  
ABC Rom (Dinamo Typefaces),  
Caslon Ionic (Commercial Classics)

Séparation des couleurs:  
Color Library

© City of Montrouge, the authors.  
All rights reserved. All partial or  
total copies are prohibited.

Printed by ICA *Imprimerie  
Courand et Associés* On behalf of  
Grenier, France, in 2000 copies -  
September 2023.  
Legal deposit: September 2023

Typefaces:  
ABC Rom (Dinamo Typefaces),  
Caslon Ionic (Commercial Classics)

Colors separation:  
Color Library

ISBN 978-2-9556250-8-8

Les écrits et propos contenus dans  
les articles n'engagent que leurs auteurs  
et en aucun cas la Ville de Montrouge.

Étienne Lengereau  
Maire de Montrouge  
Mayor of Montrouge

Colette Aubry  
Maire adjointe, déléguée  
à la Culture et au Patrimoine  
Deputy Mayor in charge  
of Culture and Heritage

Michaël Duarte  
Directeur des Affaires culturelles  
Director of Cultural Affairs

Andrea Ponsini  
Responsable des expositions  
Head of Exhibitions

Marion Malissen et Léa Pagnier  
Chargées d'exposition  
Production Managers

Hanna Thévenet et Shiao-Yune Xayasing  
Assistants d'exposition  
Assistant of Exhibitions

Work Method (Guillaume Désanges  
et Coline Davenne)  
Directeurs artistiques  
Artistic Directors

Eva Foucault  
Assistante curatoriale - Work Method  
Assistant Curator - Work Method

Aletheia  
Design graphique  
Graphic Design

Work Method avec Victoria Frenak  
Scénographie  
Exhibition Design

Natacha Marini  
Assistante d'exposition - Work Method  
Assistant of Exhibitions - Work Method

Laura Buck  
Directrice de l'information  
et de la communication  
Head of Information  
and Communication

Camille Genco  
Directrice de la Démocratie participative  
et communication numérique  
Head of participatory democracy  
and digital communication

Christelle Maupetit  
Responsable médias  
Head of Media relations

Irène Pucci  
Chef de la communication  
Head of Communication

Colin Thanasi  
Webmaster  
Webmaster

Sébastien Blanc  
Community manager  
Community manager

Coline Davenne et Eva Foucault (Work Method)  
Coordination éditoriale  
Editorial coordination

Lucas Roussel et Callisto Mc Nulty  
Relecture  
Proofreading

Olivia Baes  
Traduction  
Translation

Remerciements chaleureux à l'ensemble des artistes, aux autrices, auteurs, traductrices, relecteurs et relectrices du catalogue, aux membres du comité de sélection, aux équipes de la Ville de Montrouge, ainsi qu'à tous les partenaires du Salon de Montrouge: le ministère de la Culture, la Région Île-de-France, le Département des Hauts-de-Seine, l'ADAGP, la Fondation d'entreprise Pernod Ricard (Antonia Scintilla, Franck Balland, Inès Huergo), le Grand Café - Centre d'art contemporain de Saint-Nazaire (Sophie Legrandjacques, Pauline-Alexandrine Deforge, Héléne Annereau-Barnay), l'association Orange Rouge (Corinne Digard, Clara Traversié), le Palais de Tokyo, la Villa Belleville (Vincent Prieur, Alice Zonca), Atelier TCHIKEBE (Julien Ludwig-Legardez, Olivier Ludwig-Legardez, Justine Viard, Bénédicte Larue), le Centre Pompidou-Metz (Elsa de Smet et Anne-Marine Guiberteau), Chapelle XIV (Eléonore Levai), l'Espace Colucci (Jean-Marc Lafont), L'atelier des jardiniers (Henri Van Melle, Adrien Van Melle), La Ferme du Buisson (Thomas Conchou et toute l'équipe de la ZAP), Crac Alsace (Elfi Turpin, Maria Gamboa), Art therapeia (Astrid De T'Serclaes), Artagon (Keimis Henni, Anna Labouze et Grégoire Pastor), les ateliers de la Ville de Montrouge (Didier Mouchon, Pascal Folliot, Frédéric Brethereau, Frédéric Vale, Laurent Guerber).

Work Method remercie: Étienne Lengereau - Maire de Montrouge, Colette Aubry, Ghislain Magro, Sébastien Demaret, Laura Buck, Christelle Maupetit, David Kupecek, Marc Piot, Michaël Duarte, Andrea Ponsini, Marion Malissen, Léa Pagnier, Hanna Thevenet, Shiao-Yune Xayasing, Jean-Marie Bessin, Aletheia (Anthony Vernerey et Hugo Dumont), Eva Foucault, Natacha Marini, Juliette Kernin, Victoria Frenak, Ami Barak, François Quintin, Adrien Serien, Éric Davenne, Efi Turpin.

Warm thanks to all the artists, to the authors, translators and proofreaders of the catalog, to the members of the selection committee, to the teams of the City of Montrouge, and to all the partners of the Salon de Montrouge: Ministère de la Culture, Région Île-de-France, Département des Hauts-de-Seine, ADAGP, Fondation d'entreprise Pernod Ricard (Antonia Scintilla, Franck Balland, Inès Huergo), Grand Café - Centre d'art contemporain de Saint-Nazaire (Sophie Legrandjacques, Pauline-Alexandrine Deforge, Héléne Annereau-Barnay), Association Orange Rouge (Corinne Digard, Clara Traversié), Palais de Tokyo, Villa Belleville (Vincent Prieur, Alice Zonca), Atelier TCHIKEBE (Julien Ludwig-Legardez, Olivier Ludwig-Legardez, Justine Viard, Bénédicte Larue), Centre Pompidou-Metz (Elsa de Smet and Anne-Marine Guiberteau), Chapelle XIV (Eléonore Levai), Espace Colucci (Jean-Marc Lafont), L'atelier des jardiniers (Henri Van Melle, Adrien Van Melle), La Ferme du Buisson (Thomas Conchou and the ZAP team), Crac Alsace (Elfi Turpin, Maria Gamboa), Art therapeia (Astrid De T'Serclaes), Artagon (Keimis Henni, Anna Labouze and Grégoire Pastor), les ateliers de la Ville de Montrouge (Didier Mouchon, Pascal Folliot, Frédéric Brethereau, Frédéric Vale, Laurent Guerber).

Work Method thanks: Étienne Lengereau - Mayor of Montrouge, Colette Aubry, Ghislain Magro, Sébastien Demaret, Laura Buck, Christelle Maupetit, David Kupecek, Marc Piot, Michaël Duarte, Andrea Ponsini, Marion Malissen, Léa Pagnier, Hanna Thevenet, Shiao-Yune Xayasing, Jean-Marie Bessin, Aletheia (Anthony Vernerey and Hugo Dumont), Eva Foucault, Natacha Marini, Juliette Kernin, Victoria Frenak, Ami Barak, François Quintin, Adrien Serien, Éric Davenne, Efi Turpin.



Pierre Allain, Renaud Artaban, Chedly Atallah,  
Collectif B93, Geoffrey Badel, Elisabeth Baillon,  
Flo\*Souad Benaddi, Nelson Bourrec Carter,  
Alice Brygo, Vincent Burger, Loucia Carlier,  
Omar Castillo Alfaro, Clara Cimelli, Ife Day,  
Théophylle Dcx, Marjolaine Dégremont,  
Caroline Déodat, Frederik Exner,  
Garance Früh, Mounir Gouri, Amine Habki,  
Elen Hallégouët, Gala Hernández López,  
Sarah Illouz & Marius Escande, Léa Laforest,  
Collectif MASI (Madlen Anipsitaki  
et Simon Riedler), Ibrahim Meité Sikely,  
Rafael Moreno, Théophile Peris, Russell Perkins,  
Pierre-Alain Poirier, Régis Samba-Kounzi,  
Victorien Soufflet, Anne Swaenepoël,  
Emma Tholot, Kianuë Tran Kiêu, Zoé Tullen,  
Joris Héraclite Valenzuela, Eugénie Zély



Le Salon est financé et organisé  
depuis 1955 par la Ville de Montrouge  
ISBN 978-2-9556250-8-8