

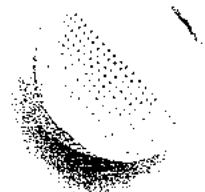
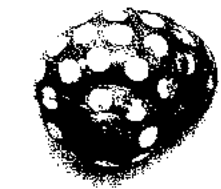
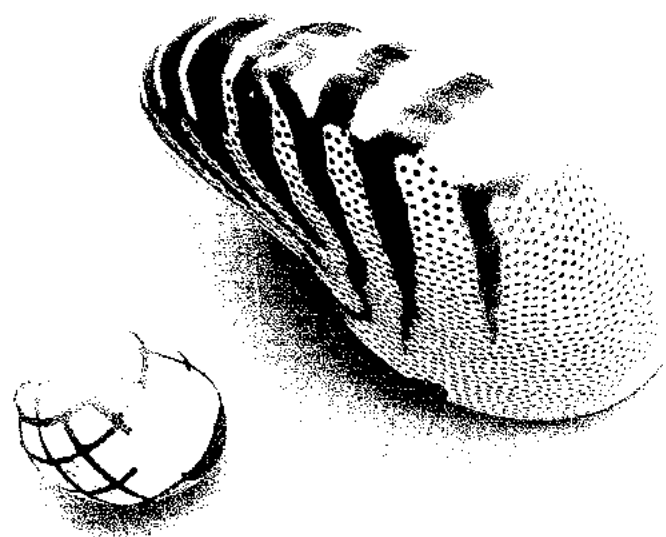
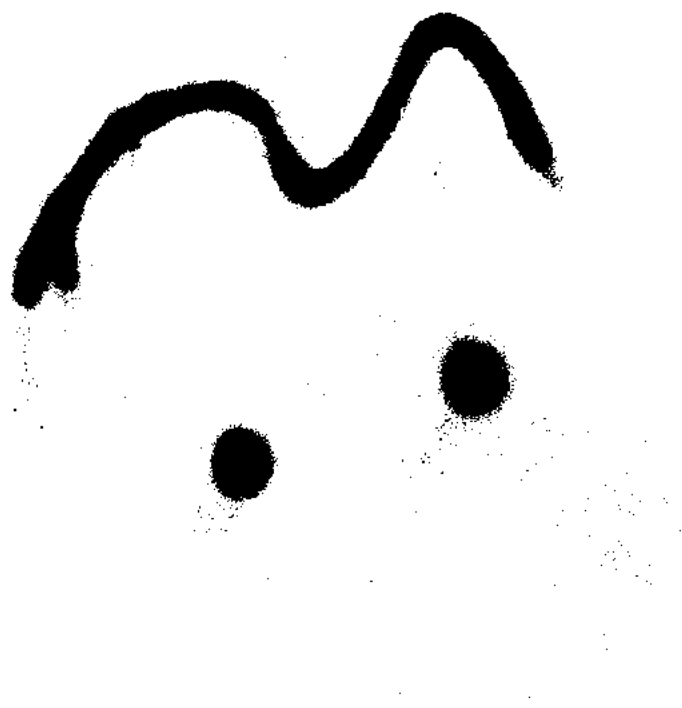
66^e SALON DE MONTRouGE

Carla Adra
Aurilian
Morgane Baffier
Jimmy Beauquesne
Cathy Bernheim
Kévin Blinderman
Elsa Brès
Aëla Maï Cabel
Léonore Camus-Govoroff
Laurie Charles

Claude Cherel
dach&zephir
Corentin Darré
Antoine Dochniak
Abdessamad El Montassir
Jot Fau
Alison Flora
Signe Frederiksen
Brandon Gercara
Tania Gheerbrant

Juliette Green
Vir Andres Hera
in.plano
Théo Jollet
Roy Köhnke
Hanna Kokolo
Jules Lagrange
Inès Malfaisan
Silvana Mc Nulty
moilesautresart

Valentin Noujaïm
Jean-Baptiste Perret
Prune Phi
Leïla Pile
Aline Ribière
Pascale Rodarie
Emma Rssx
Camille Sart
Fanny Souade Sow
Juliette Vanwaterloo



- | | | | |
|---------------------------|----------------------------|---------------------|-------------------------|
| 08 Carla Adra | 28 Claude ChereI | 48 Juliette Green | 68 Valentin Noujaïm |
| 10 Aurilian | 30 dach&zephir | 50 Vir Andres Hera | 70 Jean-Baptiste Perret |
| 12 Morgane Baffier | 32 Corentin Darré | 52 in.plano | 72 Prune Phi |
| 14 Jimmy Beauquesne | 34 Antoine Dochniak | 54 Théo Jollet | 74 Leïla Pile |
| 16 Cathy Bernheim | 36 Abdessamad El Montassir | 56 Roy Köhnke | 76 Aline Ribière |
| 18 Kévin Blinderman | 38 Jot Fau | 58 Hanna Kokolo | 78 Pascale Rodarie |
| 20 Elsa Brès | 40 Alison Flora | 60 Jules Lagrange | 80 Emma Rssx |
| 22 Aëla Maï Cabel | 42 Signe Frederiksen | 62 Inès Malfaisan | 82 Camille Sart |
| 24 Léonore Camus-Govoroff | 44 Brandon Gercara | 64 Silvana Mc Nulty | 84 Fanny Souade Sow |
| 26 Laurie Charles | 46 Tania Gheerbrant | 66 moilesautresart | 86 Juliette Vanwaterloo |

66^E SALON DE MONTROUGE

13.10 – 01.11.2022

Direction artistique: Work Method
(Guillaume Désanges et Coline Davenne)

Édito

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

Colette Aubry
Maire-adjointe à la Culture
et au Patrimoine

Le Salon de Montrouge a désormais trouvé sa place à l'automne, saison de l'art contemporain dans la capitale, avec la Foire Paris+ qui remplace cette année la FIAC (Foire internationale d'art contemporain). Deux événements culturels majeurs qui ont lieu à proximité et à la même période: c'est la garantie de brassages et de synergies, pour les artistes comme pour les amateurs d'art.

Du 13 octobre au 1^{er} novembre 2022, Montrouge accueille donc en son Beffroi la 66^e édition du rendez-vous incontournable de la création émergente française et francophone. Avec à sa tête une nouvelle équipe de commissaires artistiques: Guillaume Désanges, qui dirige par ailleurs le centre d'art contemporain du Palais de Tokyo, et Coline Davenne, réunis sous l'entité Work Method.

Leur mot d'ordre? Imprégner le Salon de Montrouge des évolutions actuelles de la société et du monde de l'art. À travers une sélection de trente-sept artistes, un collectif et deux artistes invitées, ils vont bousculer nos habitudes et nos certitudes: l'idée est de faire du Salon une plateforme nationale qui pense et agit concrètement sur la place de l'artiste dans la ville d'aujourd'hui, en y associant non seulement de jeunes créateurs mais aussi des institutions partenaires, des thématiques d'actualité, des commissaires d'exposition, des collectifs, des professionnels du monde de l'art et, bien sûr, les Montrougiennes et les Montrougiens.

Si bien que cette édition se singularise par des nouveautés qui font plus que jamais écho à des questions de société:

- La sélection s'est ouverte à un collectif d'artistes afin de mettre en avant une démarche collaborative, à rebours de l'esprit de compétition hérité de l'histoire des salons;
- La traditionnelle remise de prix à quelques-uns cède la place à l'attribution d'une subvention à l'ensemble des artistes de la sélection et à la multiplication des perspectives professionnelles à l'issue de l'événement, dans une vision repensée de la récompense;
- Ce catalogue est rédigé en écriture inclusive, pour souligner le rôle et l'influence des mots dans la désignation des personnes, permettant ainsi à chacun-e de se reconnaître;
- Des artistes interpellent le public sur les questions du genre, de l'écologie, du vivre-ensemble;
- L'appel à candidatures a été ouvert à de nouvelles disciplines dont la dimension plastique est notable – architecture, cinéma, édition, design, graphisme, paysagisme – certaines d'entre elles faisant leur entrée au Salon, afin d'illustrer la variété de la création liée aux arts plastiques;
- Toutes les générations d'artistes sont représentées, tant il est vrai qu'un jeune artiste ne se définit pas exclusivement par son âge.

À travers les œuvres exposées dans une scénographie plus fluide, cette 66^e édition nous donne à voir les diverses facettes du monde d'aujourd'hui. Tout en valorisant ce qui fait la spécificité et l'identité du Salon de Montrouge depuis des décennies: présenter l'avant-garde de l'art contemporain, accueillir tous les publics avec une attention particulière portée au jeune public, accompagner au mieux les artistes sélectionnés, et contribuer puissamment au rayonnement culturel de notre ville.

Edito

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

Colette Aubry
Deputy Mayor for Culture
and Heritage

The Salon de Montrouge has now found its place in the French capital's season of contemporary art, autumn, alongside the Paris+ art fair, which, this year, will replace the FIAC (International Fair of Contemporary Art). When two major cultural events take place in such close proximity and during the same period of time, it guarantees an intermingling and synergy for artists and art lovers alike.

From October 13th to the 1st of November 2022, Montrouge welcomes the 66th edition of the unmissable event for emerging French and Francophone creation. It is headed by a new team of curators: Work Method, a team composed of Guillaume Désanges, who is also the president of the Palais de Tokyo, and Coline Davenne.

Their guiding principle? To imbue the Salon de Montrouge with the current developments in society and the art world. Through a selection of 37 artists, 1 collective and 2 guest artists, they challenge our habits and our certainties: the idea is to make the Salon a national platform that thinks and acts concretely around the place of the artist in today's city, not only by associating young creators, but also partner institutions, topical themes, exhibition curators, collectives, professionals from the art world and, of course, the inhabitants of Montrouge themselves.

As a result, this edition stands out for its novelties, which are more than ever a reflection of current social issues:

- The selection includes an artist collective as a means of highlighting collective practices and challenging the competitive atmosphere inherent to the history of salons
- The traditional awards given to the few has led to the attribution of a grant to all the selected artists, and to the multiplication of professional perspectives at the end of the event, in a renewed vision of prizes
- The French version of the catalogue is written in inclusive writing, to shed light on the role and influence of words used to describe individuals, allowing each person to thus identify themselves
- Artists challenge the public on issues of gender, ecology and living together
- The call for applications was extended to new disciplines with a notable visual dimension: architecture, cinema, publishing, design, graphic design, landscaping, and some disciplines which are present in the exhibition in order to illustrate the variety of creation linked to the visual arts
- All generations of artists are represented, as it is true that a young artist is not defined exclusively by their age

Through the works exhibited in this more fluid scenography, the 66th edition gives us a glimpse at the various facets of today's world. Meanwhile, the Salon de Montrouge has been a unique event for decades: presenting the avant-garde of contemporary art, welcoming all audiences while paying particular attention to young generations, providing the best possible support for those artists who are selected, and having a powerful cultural influence on our city.



Étienne Lengereau



Colette Aubry

Note curatoriale

Work Method

(Guillaume Désanges
et Coline Davenne)

Depuis 67 ans, le Salon de Montrouge est une vitrine de l'art de son temps. Cette longévité exceptionnelle, dans un monde de l'art dont les mutations s'accroissent, tient en partie à sa capacité à se réinventer pour répondre aux nouveaux enjeux de l'art, de ses publics, de ses artistes et de ses institutions.

C'est qu'en quelques années beaucoup de choses ont changé. Des sujets brûlants secouent le monde de l'art comme la société, ébranlent les convictions et parfois divisent : écologie, inégalités de genre, décolonialisme, multiculturalisme, théories du « care », démocratie technologique, xénophobie, migrations et, dans le milieu artistique particulièrement, représentation des minorités, rémunération des artistes, « artwashing », etc. Si ces questions sont ici évoquées, c'est parce qu'il est impossible d'y échapper aujourd'hui lorsque l'on imagine un projet artistique porté par la puissance publique, comme c'est le cas à Montrouge. Les nier serait une erreur stratégique et artistique, car elles s'inviteraient nécessairement dans le débat. Donc, plutôt que de s'adapter de manière cosmétique à ces nouveaux sujets, il s'agit d'en faire un régime de travail, qui inspire et guide nos manières de faire.

Parmi les réflexions qui nous ont animé-es, la première concerne la notion de visibilité. Quelle visibilité ? À quel moment ? Comment et pourquoi ? Un événement comme le Salon de Montrouge doit être une courroie de transmission, c'est-à-dire un dispositif actif, accélérateur et audacieux. Une dynamique. En ce sens, il a une destination, au sens littéral et métaphorique. C'est-à-dire qu'il doit être à la fois « adressé » à un public (utile, passionnant, apportant quelque chose de neuf à un regard) et édifiant pour l'artiste (que la visibilité ne soit pas qu'une formalité, mais un enjeu qui mette en question son travail). Dans la sélection des artistes, la singularité est un critère, d'autant plus que la structuration du milieu de l'art et de ses formations a tendance à standardiser les pratiques. C'est un paradoxe : dans un monde de l'art globalisé où les informations, les idées et les images circulent partout et s'échangent instantanément, la recherche d'univers originaux et atypiques, de pratiques sincères, inédites ou vernaculaires, est devenue un impératif. Par ailleurs, c'est dans un souci de pluralité et de rééquilibrage des grandes tendances de la création que l'on doit penser les critères de sélection, en assurant la présence de pratiques et de générations différentes. Un travail émergent est d'abord un travail qui a besoin d'être vu et découvert aujourd'hui, quel que soit l'âge de l'artiste ou l'état de sa carrière. L'accompagnement des artistes, enfin, est essentiel. L'ambition de participer à la création d'une scène émergente donne des responsabilités qu'il faut assumer sur le long terme. Il s'agit d'engagement curatoriale, mais aussi d'écologie de travail : privilégier une relation durable en évitant le côté « jetable » du marché de l'art. En bref, créer un jardin de plantes vivaces plutôt qu'un joli bouquet de fleurs coupées renouvelé chaque année. Un terrain fertile qui produit ses boutures, ses greffes, fleurit et se développe sur le long terme.

Ces questions, qui nous ont guidé-es avec le comité de sélection et les services de la Ville de Montrouge, ont abouti à une sélection resserrée d'artistes dans une scénographie qui confronte les univers, une ouverture à des générations différentes, incluant des participant-es invité-es (sans passer par l'appel à candidatures) et des collectifs, le remplacement des prix par une multiplication de « perspectives » et des rencontres sur des sujets de société. Par ces renouvellements qui ne sont pas des révolutions, puisque la formule du Salon fonctionne déjà très bien, grâce au talent de nos prédécesseur-es (notamment Stéphane Corréard et Ami Barak), l'ambition est de créer une scène collective de l'art, de participer à la former, l'anticiper, l'alimenter et en suivre les évolutions.

Cette nouvelle édition voudrait être un espace-temps intense où des formes artistiques variées résonnent avec leur temps, avec leur histoire et leur géographie. Un événement au présent, qui bruisse de l'époque passionnante que nous vivons. Un patchwork généreux et signifiant où le public est invité à partager de la beauté, du trouble, des rêves, des inquiétudes et des désirs, mais aussi du savoir, des réflexions critiques et de l'intelligence. Le Salon de Montrouge tel que nous l'imaginons est un laboratoire sensible. En ce sens, avec un mélange fécond d'incertitude et de conviction, il entend participer à un écosystème de l'art, qu'il nourrit et dont il se nourrit dans une logique collaborative et vitale.

Curators' Note

Work Method

(Guillaume Désanges
and Coline Davenne)

For the last 67 years, the Salon de Montrouge has been a showcase for the art of its time. In an art world in which mutations are accelerating, this exceptional longevity is partly due to its ability to reinvent itself to meet the new challenges of art, its audiences, its artists and its institutions.

A lot has changed in recent years. Hot topics are shaking the art world and society, disrupting convictions and sometimes even causing ruptures: ecology, gender inequality, decolonialisation, multiculturalism, theories of care, technological democracy, xenophobia, migration and, in the art world in particular, the representation of minorities, artists' remuneration, "artwashing", etc. If these questions are raised here, it is because it is impossible to avoid them today when one imagines an artistic project supported by public authorities, as is the case in Montrouge. To deny them would be a strategic and artistic error because they would necessarily invite themselves into the debate. Thus, rather than cosmetically adapting to these new subjects, we need to make them a working regime that inspires and guides our ways of doing things.

Among the considerations that motivated us, the first concerns the notion of visibility. What visibility? At what moment? How and why? An event like the Salon de Montrouge must be a transmission belt, that is to say, an active, accelerating and daring device. A dynamic. In this sense, it has a destination, literally and figuratively. It must be both "addressed" to an audience (useful, exciting, bringing something new to the gaze) and edifying for the artist (the visibility is not just a formality, but a challenge that questions their work). In the selection of artists, singularity is a criterion, even more so as the structuring of the art world and its training tends to standardise practices. It is a paradox: in a globalised art world where information, ideas and images circulate everywhere and are exchanged instantaneously, the search for original and atypical universes and for sincere, unprecedented or vernacular practices has become an imperative. Furthermore, it is with a concern for plurality and a rebalancing of major creative trends that we must think about the selection criteria, ensuring the presence of different practices and generations. An emerging practice is first and foremost a practice that must be seen and discovered today, regardless of the artist's age or the stage of their career. Finally, the accompanying of artists is essential. The ambition to participate in the creation of an emerging scene brings a long-term commitment and its responsibilities. It is a question of curatorial commitment, but also of work ethics: favouring a sustainable relationship by avoiding the "disposable" side of the art market. In short, to create a garden of perennial plants rather than a pretty bouquet of cut flowers renewed every year. A fertile field that produces its own cuttings and grafts, whilst flowering and developing over the long term.

These questions – which guided the selection committee with whom we worked, as well as the services of the City of Montrouge – led to a narrowed selection of artists in a scenography that confronts the universes, open to different generations, including not only invited participants that did not respond to the open call, but also collectives, while prizes have been replaced by a multiplication of "perspectives" and encounters around social issues. Through these developments, which are not revolutionary, since the Salon's formula has been functioning very well thanks to the talent of our predecessors (Stéphane Corréard and Ami Barak in particular), our ambition is to create a collective art scene, to participate in shaping, anticipating and nourishing it while following its evolution.

This new edition is intended to be an intense space-time where various art forms resonate with their time, history and geography. An event in the present, rustling with the exciting times we live in. A generous and meaningful patchwork where the public is invited to share beauty, confusion, dreams, concerns and desires, but also knowledge, critical thinking and intelligence. We imagine the Salon de Montrouge as a sensitive laboratory. In this sense, it intends to participate in an ecosystem of art with a fertile mixture of uncertainty and conviction that it feeds from and nourishes in a collaborative and vital logic.



First House

What would be at stake in a new alliance?
What form would it take?

[FR]

Pour le dire simplement et sans détours, la pratique de Carla Adra est une pratique touchante, une pratique qui touche, une pratique qui me touche. D'ailleurs c'est véritablement une pratique du contact, de la continuité (contiguïté?) des corps, de l'incorporation et de la redistribution des vécus – et finalement une pratique dont la matière est *ce qui la touche*, elle, l'artiste. L'art de Carla Adra est un art qui touche ailleurs que là d'où elle vient, que là où elle est, que là d'où elle parle – je m'inspire du somptueux sous-titre de la pièce de Lazare – Rabah Robert – *Touche ailleurs que là où tu es né* – publiée aux Solitaires intempestifs en 2013.

À Lyon, Carla s'est attelée en 2019 à un vaste « bureau des pleurs »: le recueil, auprès de 300 personnes, du récit de ce qu'ils et elles ont perçu comme une injustice personnellement subie. Carla a mangé ces récits, elle les a gravés sur disque pour une postérité anonyme, puis elle les a simplement redits, en y mettant toute son empathie. En résidence à La Galerie à Noisy-Le-Sec, Carla présentait récemment l'exposition « Paroles chaudes », un titre sensuel et sérieusement drôle, ou drôlement sérieux, comme tout son travail. Cette exposition est l'issue d'un travail de six mois à nouer des relations entre un groupe de jeunes adultes et d'encadrantes d'un centre médico-éducatif de Noisy et l'équipe du centre d'art. Des histoires à propos de soi ont été partagées et sont devenues des capes mentales, qui sont aussi des objets et des œuvres. Vêtu de ces capes, le groupe a partagé un peu de ce qui s'était produit pendant cette année passée ensemble, dans un bureau du centre administratif de la mairie de Noisy. En somme, c'est un art de la relation et de la situation que déploie Adra, qui se pare au cours du processus de formes malicieuses, dérisoires ou spectaculaires, rappelant les costumes Dada (réalisés par Sonia Delaunay) du *Cœur à Gaz* de Tristan Tzara ou ceux de la lecture de *Karawane* par Hugo Ball.

La pratique de Carla est tournée vers les gens, toujours, mais tout autant vers les lieux et les situations: le structurel. La donne d'une résidence, d'un post-diplôme, d'un format de travail quel qu'il soit pour l'artiste, devient la question de Carla: que peut-on faire se rencontrer dans ces formats, que peut-on faire de ces formats? Il y a un point de départ, mais ça va surtout là où il est possible d'aller avec qui sont ces personnes et ces situations qu'on rencontre, qu'on découvre, qu'on prend le temps de comprendre. Les vastes pièces vivantes, mobiles et immobiles, visibles et invisibles de Carla Adra naissent de ce moment où l'on voit ce qu'on peut mutuellement s'apporter (pas juste prendre et ramener du côté de l'art contemporain et de ses commerces). Ce n'est pas un art qui violente ou qui s'approprie, qui se sert puis qui illustre. C'est, par contre, une espèce d'art total où les formes n'émergent que de ce qui est toujours une organisation d'individus qui se retrouvent à devoir travailler ensemble.

Si le développement personnel est l'une des déclinaisons sournoises du capitalisme, alors l'art de Carla Adra en est un antidote. Si le vivre ensemble est devenu la formule passe-partout d'une *polis* dépolitisée, alors l'art de Carla Adra est ce qui lui redonne sens et conscience, hors de tout cynisme. Ici il s'agirait plutôt de faire du bien à chacun et chacune par le geste en commun.

CARLA ADRA

[FR] Carla Adra est née en 1993. Elle vit et travaille en Île-de-France.

Elle est diplômée de l'École supérieure d'art et de design de Reims.

[EN] Carla Adra was born in 1993. She lives and works in the Île-de-France region. She graduated from the Graduate School of Art and Design of Reims.



[1]

[2]

[1] Carla Adra, vue de performance, *Je suis ta fm*, 2022, Setu Festival, Elliant, 2022. Photo: Liza Maignan | Carla Adra, Performance view, *Je suis ta fm*, 2022, Setu Festival, Elliant, 2022. Photo: Liza Maignan

[2] Carla Adra, vue de performance, *Je suis ta fm*, 2022, Setu Festival, Elliant, 2022. Photo: Liza Maignan | Carla Adra, Performance view, *Je suis ta fm*, 2022, Setu Festival, Elliant, 2022. Photo: Liza Maignan

[3] Carla Adra, vue de performance, *Sonde*, 2020, Espace Niemeyer, Paris. Photo: Sarah Jacques | Carla Adra, Performance view, *Sonde*, 2020, Espace Niemeyer, Paris. Photo: Sarah Jacques

[EN]

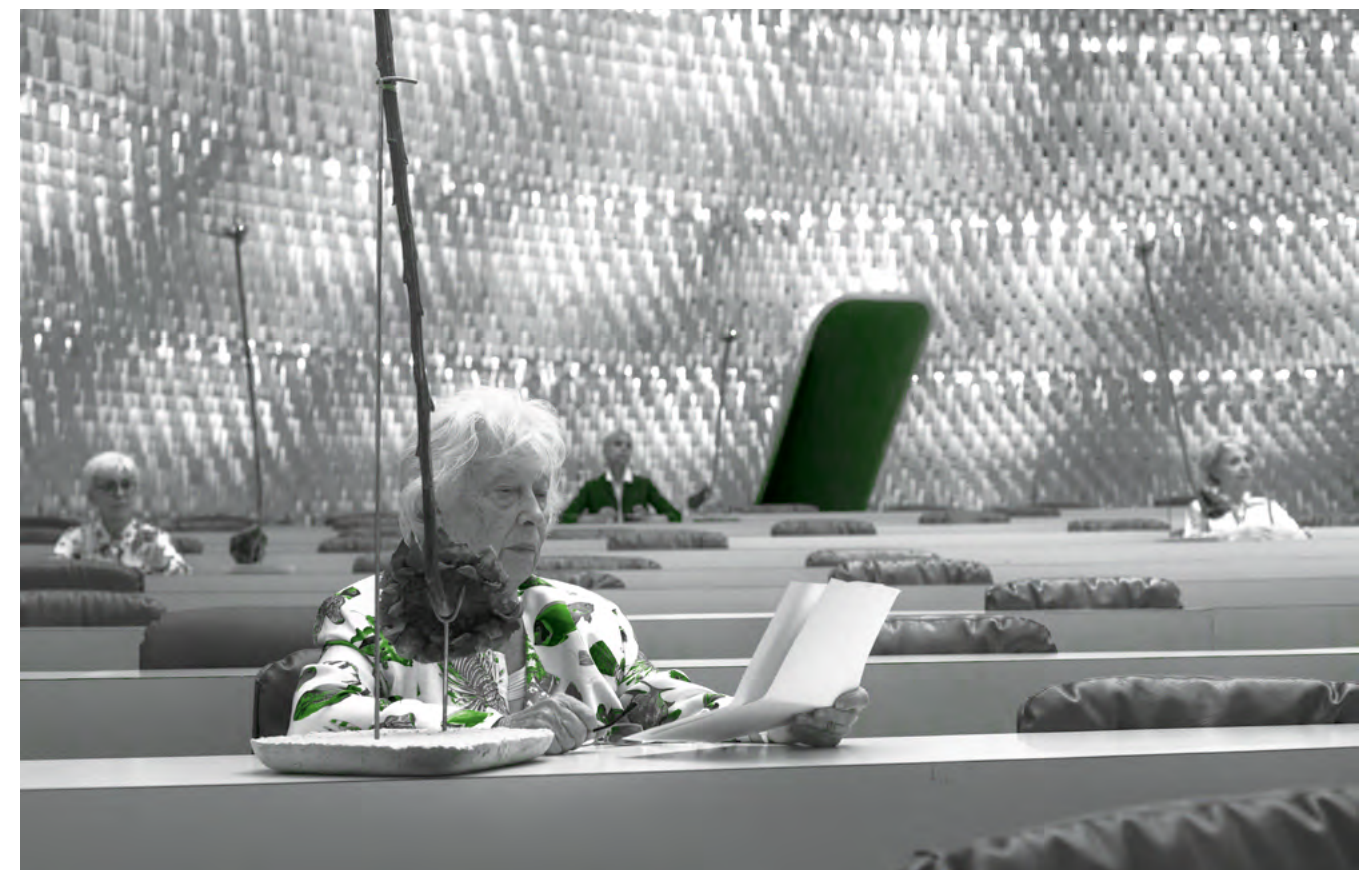
To state it simply and clearly, Carla Adra's practice is a touching practice, a practice that touches, a practice that touches me. It is also truly a practice of contact, of the continuity (contiguity?) of bodies, the incorporation and redistribution of lived experiences – and finally, a practice whose material is *what touches her*, the artist. Carla Adra's art is an art that touches beyond where she comes from, beyond where she is, beyond where she speaks – I am inspired by the sumptuous subtitle of Lazare's play – *Rabah Robert – Touche ailleurs que là où tu es né* (Touch elsewhere than where you were born) published by Solitaires intempestifs in 2013.

In Lyon, Carla began a sprawling "bureau des pleurs" (office of tears) in 2019: collecting stories from 300 people about their experience of injustice. Carla devoured these stories, recorded them for an anonymous posterity, and then simply retold them with all of her empathy. Concluding a residency at La Galerie Noisy-Le-Sec, Carla recently presented the exhibition "Paroles chaudes" (hot words), a sensual title that is seriously funny, or funnily serious, as all her work is. This exhibition was the result of six months of building relationships with a group of young adults and supervisors from a medical-educational centre in Noisy-Le-Sec and the team at the art centre. Individual stories were shared and became mental capes, which are also objects and artworks. Dressed in these capes, the group shared a bit of what had happened during the year they spent together in an office of Noisy town hall's administrative centre. Ultimately, it is an art of relationships and situations that Adra develops, which is adorned during the process with mischievous, derisory or spectacular forms, reminiscent of Dada costumes (made by Sonia Delaunay) of Tristan Tzara's *Cœur à Gaz* (Gas Heart) or those from the *Karawane* reading by Hugo Ball.

Without fail, Carla's practice is focused on people as much as it is on places and situations: the structural. A residency, a post-graduate programme, a work format of any kind, is what Carla questions: what can we bring together in these formats, what can we do with these formats? Even if there is a starting point, her works moves above all towards that, where it is possible, with the people and places that she takes the time to understand. Carla Adra's vast living, moving and still, visible and invisible artworks are born from the moments when we realise what we can mutually provide for one another (rather than just taking and bringing to contemporary art and its system). It is not an art that violates or appropriates, that uses and then illustrates. It is, on the other hand, a kind of total art where the forms only emerge from what is an organisation of individuals who find themselves having to work together.

If personal development is one of the underhanded variations of capitalism, then Carla Adra's art is its antidote. If living together has become the catch-all phrase of a depoliticised *polis*, then Carla Adra's art is what brings meaning and consciousness back into it, without any cynicism. It is a question of doing good to the individual through a common gesture.

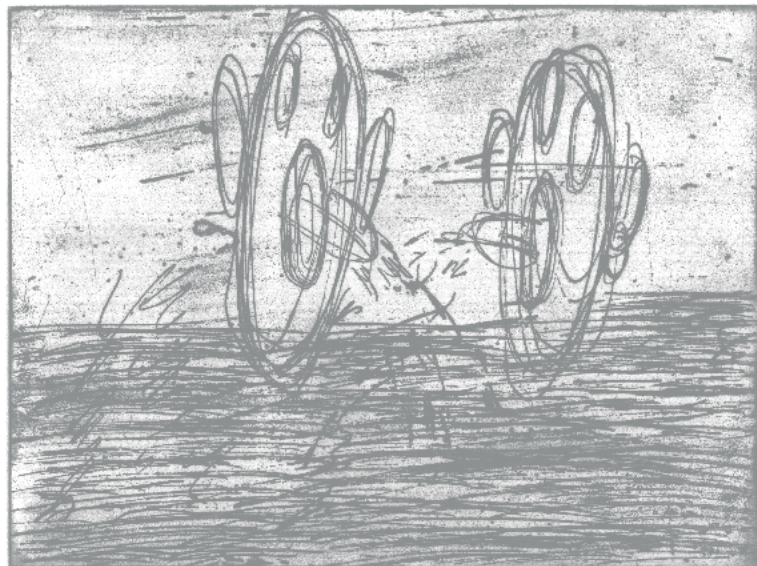
[3]



AURILIAN

[FR] Aurilian est né en 1992. Il vit et travaille à Marseille. Il est diplômé de la Gerrit Rietveld Academie d'Amsterdam (Pays-Bas).
[EN] Aurilian was born in 1992. He lives and works in Marseille. He graduated from the Gerrit Rietveld Academie in Amsterdam.

[1]



[FR]

Aurilian est un artiste qui écrit. Il a d'abord écrit dans des carnets. Puis dans des fanzines. Puis on l'a vu lire ses textes, et les performer. Il écrit aussi parfois sur les murs de l'atelier, sur ses peintures et sur ses gravures.

Lana Cave, le fanzine qu'il a réalisé pendant le second confinement, est né du désir de faire quelque chose durant cette agonie de restrictions et d'actualité furieuse. Lana (anagramme de «anal») Cave est dédié à l'orgasme prostatique et à l'éjaculation anale. Tiré à 35 exemplaires, il s'adresse à une communauté et circule de main en main. On y trouve les somptueux dessins expressionnistes d'Aurilian, ses textes, ses gravures et des taches. Trois mois plus tôt, Aurilian invitait à une performance dans une grotte. C'est à Niolon. Pour le public, il faut randonner. On prend le train depuis Marseille, on se donne rendez-vous à la gare, on marche 40 minutes. C'est un mode opératoire de l'engagement. Puis on est là, ensemble, Aurilian lit ses textes, Hugo Mir-Valette fait du son.

Il y a la grotte. Et l'intérêt d'Aurilian pour les ressemblances entre l'organe et le paysage, la chair et le calcaire. Son goût de la cavité sous-représentée. Et il y a le sel. Pendant ce même confinement, pendant que le fanzine prend forme, Aurilian récolte de l'eau au mont Rose. Il manquait l'eau qui sort de la cave et elle arrive dans l'atelier par la mer. Aurilian la déverse et il trouve une de ses formes puisque l'eau à l'atelier vit et que sur des plaques d'acier elle érode, et le sel apparaît et bientôt des sculptures.

L'art et la vie confondus.

Aurilian grave sur zinc. Des visages bouche bée. Des taches encore – ou peut-être des traces, des ratures furieuses? Des signaux? Des corps, des mains et des muscles; des torsions. Des anatomies partielles et des danses à deux. Des grottes qui se fondent et se confondent. De l'eau qui coule et des cavités joyeuses.

Maintenant Aurilian fait pousser ses sculptures. Et il écrit toujours. Et le texte parfois devient un dessin ou une gravure. Parfois se répand sur les murs. Et il dit, toujours, ce qu'il écrit. Il faut un public un peu concentré, prendre le temps, il y a des pièces sonores aussi. Ça s'adresse à une communauté et à tout le monde. Les plaques de métal salées ont une durée de vie limitée. Elles sont exposées, puis elles rouillent. Les cristaux de sel restent fragiles sur leurs tiges de métal. À Montrouge: du dessin, un visage et ces grands fils suspendus, ces grandes agrafes désossées, leur côté sutures, leur côté organique, leur côté «Ballard Crash!». Finalement, elles gagnent le sol, tel le réseau électrique d'une grande ville. Par endroits, davantage de matière: le métal ou la terre qui les relie, qui empêchent que ces grands câbles ne se perdent complètement, chacun dans leur parcours. Sculptures pointues sans être vraiment menaçantes. Sculptures *a priori* froides, mais chaudes.

L'art et la vie suspendus.



[2]

[3] Aurilian, Grow (détail), 2022, cristaux de sel, terre, chaux, acier, céramiques, serres-câbles, étain fondu, dimensions variables, vue de l'exposition «JAIMES», Triangle – Astérides, Marseille, 2022. Photo: Aurélien Mole | Aurilian, Grow (détail), 2022, Salt crystals, clay, lime, steel, ceramics, cable clamps, melted tin, variable dimensions, view of the exhibition "JAIMES", Triangle – Astérides, Marseille, 2022. Photo: Aurélien Mole

[4] Aurilian, Grow (détail), 2022, cristaux de sel, terre, chaux, acier, céramiques, serres-câbles, étain fondu, dimensions variables, vue de l'exposition «JAIMES», Triangle – Astérides, Marseille, 2022. Photo: Aurélien Mole | Aurilian, Grow (détail), 2022, Salt crystals, clay, lime, steel, ceramics, cable clamps, melted tin, variable dimensions, view of the exhibition "JAIMES", Triangle – Astérides, Marseille, 2022. Photo: Aurélien Mole

[EN] Aurilian is an artist who writes. He began writing in notebooks. Then in zines. Then we saw him read his texts, perform them. Sometimes he writes on his studio walls, on his own paintings and engravings.

The zine Lana Cave that he produced during the second lockdown was born from the desire to do something during the painful restrictions and infuriating current events. Lana (anagram of "anal") Cave was dedicated to prostrate orgasms and anal ejaculation. With a print run of 35 copies, it addressed a community and circulated within it from hand to hand. It contains Aurilian's sumptuous expressionist drawings, texts, engravings and stains. Three months earlier, Aurilian invited an audience to a performance in a cave. It was in Niolon. It was a trek to get there. The audience took the train from Marseille, met at the station and hiked for 40 minutes. It was a commitment. Then they were there, together, while Aurilian read his texts and Hugo Mir-Valette played the music.

There is the cave. And Aurilian's interest in the similarities between organ and landscape, flesh and limestone. His taste for the underrepresented cavity. And there is salt. During the same lockdown while the fanzine was taking shape, Aurilian harvested water from Mont Rose. The water source was missing in the studio, thus the liquid arrived from the sea. Aurilian poured it out and discovered one of its forms: as the water eroded steel plates, salt appeared, and soon, sculptures.

Art and life confounded.

Aurilian engraves on zinc. Faces with their mouths open. Stains again – or perhaps traces, furious erasures? Signals? Bodies, hands and muscles – contortions. Partial anatomies and dances for two. Caves that melt and merge. Flowing water and joyful cavities.

Now Aurilian grows his sculptures. And he still writes. And the texts sometimes become drawings or engravings. Sometimes they cover the walls. And he always speaks what he writes. The need for an audience is a focus, takes time. There are sound pieces too. For a community and everyone else. The salted metal plates have a limited life span. They are exhibited, then they rust. The salt crystals remain fragile on their metal rods. In Montrouge: drawings, a face, and these large suspended threads, these large boneless staples, their suture aspect, their organic aspect, their Ballard Crash! aspect. Finally, they touch the ground, like the electrical network of a big city. In places, they are more material, with metal or earth connecting them to prevent these large cables from getting completely lost, each in their own way. Sculptures that are sharp without really being threatening. Sculptures that seem cold, but are warm.

Art and life suspended.

[3]



[4]



[1] Aurilian, Intrication, engagement, gravure à l'eau-forte sur zinc, papier: 24 x 30 cm, image: 15 x 20 cm, 2022, production SISSI avec l'aide d'Annabel Schenk. | Aurilian, Intrication, engagement, etching on zinc, paper: 24 x 30 cm, image: 15 x 20 cm, 2022, SISSI production with the help of Annabel Schenk.

[2] Aurilian, Grow (détail), 2022, cristaux de sel, terre, chaux, acier, céramiques, serres-câbles, étain fondu, dimensions variables, vue de l'exposition «JAIMES», Triangle – Astérides, Marseille, 2022. Photo: Aurélien Mole | Aurilian, Grow (détail), 2022, Salt crystals, clay, lime, steel, ceramics, cable clamps, melted tin, variable dimensions, view of the exhibition "JAIMES", Triangle – Astérides, Marseille, 2022. Photo: Aurélien Mole

[FR]

Face au public et dos à un écran de projection, assise à son bureau et éclairée par la lumière d'un rétroprojecteur, Morgane Baffier a tout de la parfaite conférencière. Mais là où les apparences sont trompeuses, la teneur performative et artistique de ses interventions est, elle, sans équivoque. Pendant des durées variables, de cinq à vingt minutes, Morgane Baffier discute sur des questions existentielles, dessinant simultanément schémas, croquis, graphiques pour étayer ses réponses. Mots et dessins sont utilisés par l'artiste comme des vases communicants, des médiums articulés au service de la transmission d'idées.

Morgane Baffier s'attache à choisir des sujets volontairement larges, comme l'amour, la crise, l'art, autant de points de départ à des questionnements généraux et fondamentaux dont l'ampleur est à ce point insondable qu'elle est évidemment en décalage avec la manière dont l'artiste les traite. « Comment vivre dans un monde harmonieux? », « Ce qu'il faut savoir sur le monde et sur le reste » ouvrent la voie à des réflexions métaphysiques, au-delà de toute connaissance exhaustive. C'est précisément dans cette omniscience impossible que Morgane Baffier s'engouffre en affirmant d'emblée l'incomplétude de son savoir et en réaxant sur une connaissance universelle.

À rebours des exigences d'expertise et de spécialisation qui légitiment l'accès à la parole dans les sphères intellectuelles, politiques, économiques, l'artiste reprend le droit de parole, armé cette fois à une approche ouverte qui part du commun. Les informations qu'elle assemble lors de ses recherches, celles qu'elle choisit de partager dans ses conférences, qu'elles soient véridiques ou fictives, sont traitées horizontalement et remises au même plan selon sa propre échelle d'appréciation. Entre réappropriation et désacralisation, ses démonstrations sont amplifiées par la force de l'humour et le détournement des codes formels de ces espaces élitistes traditionnels du savoir: la gestuelle, les tics de langage, les automatismes, la tenue vestimentaire sont autant de ressorts comiques, délibérément reproduits. Les possibilités offertes par la rhétorique pour convaincre l'auditoire ne sont pas négligées et l'artiste mobilise, dans un débit de paroles effréné, des raisonnements argumentaires tels que les syllogismes, les analogies, les sophismes jusqu'à faire perdre le sens de ce qui est vrai et de ce qui est faux. Elle pioche également dans l'ensemble des technologies mises au service du savoir – rétroprojecteurs, vidéoprojecteurs, paperboards – pour s'entourer de ressources annexes, diffusant des vidéos ou des images prises sur Internet, élevées alors au statut de preuves produisant une certification extérieure.

Avec finesse, Morgane Baffier emprunte aux sachants leur postures, leurs attitudes, leurs outils, sans rechercher pour autant la parodie. Grâce à l'humour et au mélange des genres, elle vient aviver l'exercice de l'esprit critique et réussit à s'affranchir de toute domination et de tout dogmatisme.

MORGANE BAFFIER

[FR] Morgane Baffier est née en 1997. Elle vit et travaille à Aubervilliers.

Elle est diplômée de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy.

[EN] Morgane Baffier was born in 1997. She lives and works in Aubervilliers.

She graduated from the Paris-Cergy National School of Art.

[2]



[1]

[EN]

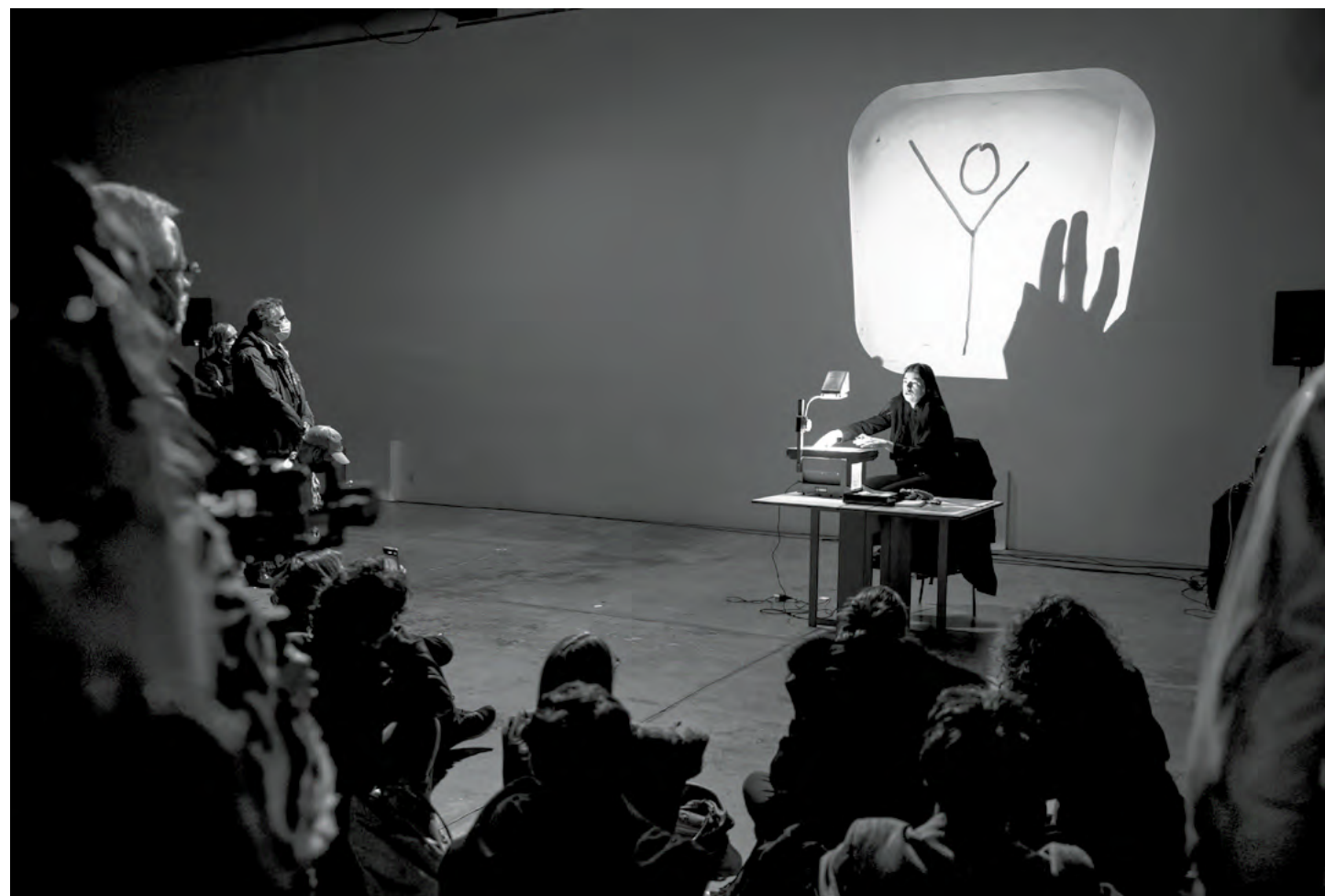
Facing the public, her back to a projection screen and seated at a desk illuminated by an overhead projector, Morgane Baffier is the perfect lecturer. But where appearances are deceptive, the performative and artistic content of her interventions is unequivocal. In wavering durations, ranging from five to twenty minutes, Morgane Baffier discusses existential questions, simultaneously drawing diagrams, sketches and graphs to support her answers. The artist uses words and drawings as communicating vessels, articulated mediums to transmit ideas.

Morgane Baffier deliberately chooses vast subjects such as love, crises and art as starting points to more general and fundamental questions, taking them to such an unfathomable extent that they are obviously at odds with the way the artist treats them. It is precisely in the impossibility of omniscience that Morgane Baffier dives into the incompleteness of her knowledge and through a refocusing of a universal knowledge from the outset.

Reversing the requirements of expertise and specialisation that legitimise access to speech in intellectual, political and economic spheres, the artist reclaims the right to speak, this time with an open approach that stems from the commonplace. The information she gathers during her research that she chooses to share in her conferences, whether it is true or fictitious, is treated horizontally and placed on the same level according to her own scale of appreciation. Between re-appropriation and desacralisation, her demonstrations are amplified by the force of humour and the distortion of the formal codes of traditional elitist spaces for knowledge: the gestures, speech mannerisms, automatism and attire are all deliberately reproduced comedic devices. The possibilities offered by rhetoric to convince the audience are by no means overlooked and the artist employs, in a frantic flow of words, argumentative reasoning such as syllogisms, analogies, sophisms to the point of losing the sense of what is true and false. She also draws on all the technologies used at the service of knowledge – overhead projectors, video projectors, flip charts – to surround herself with additional resources, while showing videos and images taken from the Internet, which are in turn elevated to the status of evidence, producing external certification.

With finesse, Morgane Baffier borrows postures, attitudes and tools from the experts, without seeking parody. Thanks to the humour and mixing of genre, she sharpens the exercise of the critical spirit and succeeds in freeing herself from domination and dogmatism.

[3]



[1] Morgane Baffier, *Conférence sur l'idée d'être assis. Se tenir debout*, centre d'art Ygrec, Aubervilliers, 2021. Photo: Wei Pan | Morgane Baffier, *Conférence sur l'idée d'être assis. Se tenir debout*, Ygrec Art Centre, Aubervilliers, 2021. Photo: Wei Pan

[2] Morgane Baffier, *Comment vivre dans un monde harmonieux*, Biennale Nemo, le Générateur, Gentilly, 2021. Photo: Quentin Chevrier | Morgane Baffier, *Comment vivre dans un monde harmonieux*, Nemo Biennial, le Générateur, Gentilly, 2021. Photo: Quentin Chevrier

[3] Morgane Baffier, *Conférence sur l'art*, Biennale Nemo, le Générateur, Gentilly, 2021. Photo: Quentin Chevrier | Morgane Baffier, *Conférence sur l'art*, Nemo Biennial, le Générateur, Gentilly, 2021. Photo: Quentin Chevrier

[FR]

Jimmy Beauquesne cultive la figure du parasite comme image vorace de la prolifération. Formellement, ses œuvres tissent par contamination comme une forme de vie qui se déplace d'un hôte à l'autre, nous dévorant délicatement tout en développant un écosystème autonome qui contribue à nourrir nos défenses et à ouvrir nos potentialités. Le parasite nous mange en même temps qu'il nous *update*, nous adapte et nous accompagne.

Le travail de l'artiste aborde ainsi la question de la vulnérabilité des corps dans un rapport collectif et social, mais aussi et plus encore dans la relation à soi et à l'intime. L'autoportrait est donc suggéré à travers chacune de ses œuvres en même temps qu'un jeu de miroirs et un transfert assumé sur la figure *people* de Justin Bieber avec qui l'artiste partage d'ailleurs ses initiales. Cette *fan fiction*, qui passe par le dessin comme un journal intime, exploite ainsi un sujet surexposé pour l'intégrer, dans un geste presque auto-érotique, à un univers empathique et affectif.

La question du double prend différentes formes chez l'artiste par le biais notamment d'une critique de l'amalgame entre le sujet et l'objet de son désir. À travers la référence en volume au meuble appelé *confidente*, Jimmy Beauquesne explore ainsi la notion de vis-à-vis ou de tête-à-tête, par un dispositif en miroir qui interroge aussi la place de la complicité et de l'intime. Ce que tu cèdes à l'autre, ce qu'il ou elle te cède, à toi. Les jeux de rencontres reconfigurées ici comme dans un grand Tinder de l'art contemporain. Cette relation fantasmée dans ses représentations est aussi celle que l'artiste rêve d'engager avec son public, dans une forme de rencontre, de compréhension et de consolation absolue.

L'écran comme interface et stratégie de communication est donc à l'œuvre comme symbole et dispositif dans le travail de Jimmy Beauquesne. La contamination est aussi là. Envahir la vie des autres, se laisser envahir par la vie des autres comme un grand tissu d'emprunts et d'influences. Dans les créations de l'artiste, les personnages réalistes côtoient ainsi d'étranges visions ésotériques et magiques dans un trouble et une ambivalence générés par l'hyper-représentation, ses possibles et ses limites.

Dans cette matrice qui est devenue folle et qui surjoue la joie à travers une prolifération de motifs floraux et d'ornements décoratifs, le plaisir d'offrir et de recevoir prend des airs de caricature et interroge les notions de bonheur, de *care* et de bienveillance, à l'heure d'un capitalisme assumé des échanges et des corps. La collaboration reste pourtant un des enjeux premiers du travail de Jimmy Beauquesne, qui multiplie les invitations dans le cadre de ses expositions et les échanges avec d'autres artistes, comme si dans un dernier effort, vivre avec le « parasite » était plus joyeux que d'essayer de le vaincre. Quelque part donc entre le compromis et la lutte.

[EN]

Jimmy Beauquesne cultivates the figure of the parasite as a voracious image of proliferation. Formally, his works weave through contamination like a form of life that moves from one host to another, delicately devouring us while developing an autonomous ecosystem that contributes to nourishing our defenses and opening up our potentialities. The parasite eats us while simultaneously updating, adapting and accompanying us.

The question of the double takes on different forms in the artist's work, notably through a critique of the amalgam between the subject and the object of desire. Through the reference in volume to a piece of furniture called the *confidente*, Jimmy Beauquesne thus explores the notion of *vis-à-vis* or *tête-à-tête*, while questioning the place of complicity and intimacy. What you give to the other and what they cede to you. The games of encounters are here reconfigured as in a great Tinder of contemporary art. This relationship, fantasised in its representations, is also the one that the artist dreams of engaging with his public, in a form of encounter, understanding and absolute consolation.

The screen as an interface and communication strategy is thus at play as a symbol and device in the work of Jimmy Beauquesne. Contamination is also present. Invading the lives of others, letting oneself be invaded by the lives of others like a great network of borrowings and influences. In the artist's creations, realistic characters coexist with strange esoteric and magical visions in a disturbance and ambivalence generated by hyper-representation, its possibilities and limits.

In this matrix that has gone mad and overplays joy through a proliferation of floral motifs and decorative ornaments, the pleasure of giving and receiving takes on the air of caricature and questions the notions of happiness, care and benevolence, at a time of the assumed capitalism of exchanges and bodies. Yet collaboration remains one of the primary issues in Jimmy Beauquesne's work, as he extends invitations to others to participate in his exhibitions and collaborates with other artists, as if, in a last effort, living with the "parasite" was more joyful than trying to defeat it. Somewhere between compromise and struggle.

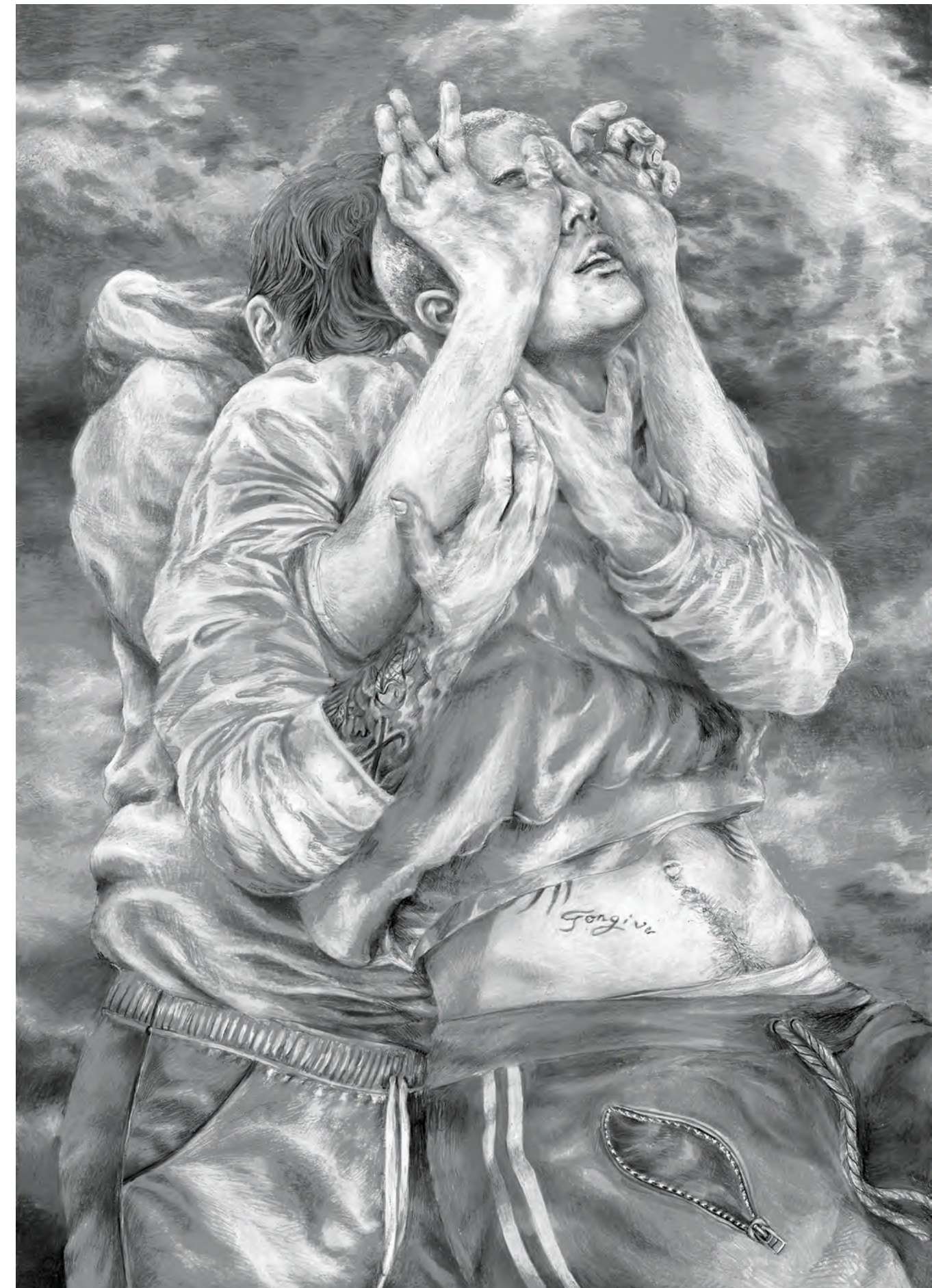
[1] Jimmy Beauquesne, *PURPOSE, épisode 1, Closer to them*, 2021, dessin sur papier, 91 x 61 cm. Photo: Jimmy Beauquesne | Jimmy Beauquesne, *PURPOSE, épisode 1, Closer to them*, 2021, drawing on paper, 91 x 61 cm. Photo: Jimmy Beauquesne

JIMMY BEAUQUESNE

[FR] Jimmy Beauquesne est né en 1991. Il vit et travaille à Paris et Montreuil. Il est diplômé de l'École supérieure d'art de Clermont Métropole.

[EN] Jimmy Beauquesne was born in 1991. He lives and works in Paris and Montreuil. He graduated from the École Supérieure d'Art de Clermont Métropole.

[1]





[1]



[2]

CATHY BERNHEIM

[FR] Cathy Bernheim est née en 1946. Elle vit et travaille à Paris.

[EN] Cathy Bernheim was born in 1946. She lives and works in Paris.

[FR]

S'il est d'usage de déceler un moment fondateur aux mouvements politiques, le Mouvement de libération des femmes (MLF) peut trouver son avènement le 26 août 1970, au pied de l'Arc de Triomphe à Paris, lorsqu'une dizaine de femmes tentent de déposer une gerbe de fleurs destinée à la femme du soldat inconnu (encore plus inconnue que son mari), avant d'être arrêtées par la police. Bien que ce soit le récit d'un empêchement – empêchement qui détient d'ailleurs sa part d'éloquence quant à la répression de ceux qu'on désignait alors comme les «hétéro-flics» –, le MLF était né. Cathy Bernheim, aux côtés de Monique Wittig, Christine Delphy, ou encore Christiane Rochefort, était présente et signait là le début d'un engagement militant féministe qui perdurera sur des décennies.

Cathy Bernheim est essentiellement connue pour ses écrits (*Le Sexisme ordinaire*, *Perturbation ma sœur*, *L'Amour presque parfait...*), mais a également réalisé entre 1972 et 1982 plus de deux mille photographies, dont la plupart demeurent encore inédites et jamais montrées. Capturées à l'objectif 45 mm, une focale au plus proche de la vision du réel et permettant une proximité affectée avec son sujet, ses photographies montrent les luttes et leur envers, où l'intime vient en permanence irriguer le politique. Se superposent et s'entremêlent diverses facettes des débuts du MLF: le verbe acéré, inventif et insolent des pancartes, les acmés et accalmies de manifs, les enfants attendant leurs mères, «guérillères» des assemblées générales, les ateliers collectifs de vidéo militante, et les portraits complices d'activistes et de femmes telles que Luce Irigaray, Delphine Seyrig, Geneviève Fraisse, Gille Wittig, Carole Roussopoulos...

Au moment même où Laura Mulvey théorise outre-Atlantique le *male gaze*¹, regard patriarcal et réifiant donné comme prisme objectif de lecture du monde, Cathy Bernheim distille au contraire dans ses prises de vues une subjectivité issue du sérail. Elle ne surplombe pas ses sujets mais offre un nouveau présent à ces femmes «sans passé». Dans un texte qu'elle signe à l'époque, elle questionne: «Notre regard sera-t-il assez doux pour celles que nous ne voulons ni trahir ni violer? Saurons-nous rendre leur image à celles qui en ont été dépouillées? Sauront-elles que nous les avons regardées autrement, à partir de notre propre façon d'être femmes, du sentiment de partager leur sort et d'avoir avec elles à nous débarrasser des vieux oripeaux du regard mâle?²». Exposées au Salon de Montrouge à l'heure où l'on observe le recul délétère en matière de genre et de justice reproductive, ces prises de vue invitent à un regard qui tend moins à les historiciser qu'à les inscrire dans une actualité brûlante.

1. Voir son article *Plaisir visuel et cinéma narratif* (1975), considéré comme fondateur des études cinématographiques féministes.
2. Cathy Bernheim, in «Face-à-femmes» (éd. Françoise Pasquier), numéro spécial de la revue *Alternatives*, n° 1, juin 1977, p. 134.

[1] Cathy Bernheim, *Manifestation contre le viol et le harcèlement de rue*, vers 1975, photographie noir et blanc. Photo: Cathy Bernheim | Cathy Bernheim, *Manifestation contre le viol et le harcèlement de rue*, around 1975, black and white photograph. Photo: Cathy Bernheim

[2] Cathy Bernheim, *Manifestation contre le viol et le harcèlement de rue*, vers 1975, photographie noir et blanc. Photo: Cathy Bernheim | Cathy Bernheim, *Manifestation contre le viol et le harcèlement de rue*, around 1975, black and white photograph. Photo: Cathy Bernheim

[3] Sonja Hopf, *Portrait de Cathy Bernheim*, 1972, photographie en noir et blanc. Photo: Sonja Hopf | Sonja Hopf, *Cathy Bernheim's portrait*, 1972, black and white photograph. Photo: Sonja Hopf



[3]

[EN]

If it is customary to identify a founding moment for political movements, the Women's Liberation Movement (in French, the *Mouvement de libération des femmes*, or, MLF) can find its advent on August 26, 1970, at the foot of the Arc de Triomphe in Paris, when a dozen women attempted to lay a wreath of flowers for the wife of an unknown soldier (even more unknown than her husband), before being arrested by the police. Despite being the story of an impediment – an impediment that has its own eloquence in terms of the repression of what were then called “hetero-cops” – the MLF was nevertheless born. Cathy Bernheim – alongside Monique Wittig, Christine Delphy and Christiane Rochefort – was present and signed the beginning of a feminist militant commitment that would persist for decades.

Although Cathy Bernheim is primarily known for her writings (*Le Sexisme ordinaire* [Ordinary Sexism], *Perturbation ma sœur* [Disruption, My Sister] and *L'Amour Presque parfait* [An Almost Perfect Love], for example), she also took more than two thousand photographs between 1972 and 1982, most of which have never been exhibited and remain unknown today. Captured with a 45 mm lens, a focal length that is as close as possible to the human eye allowing for an intimate proximity with its subject, her photographs show the political struggles as well as the behind-the-scenes, where the intimate is constantly irrigating the political. In them, various facets of the beginnings of the MLF overlap and intermingle: the sharp, inventive and insolent language of the signs, the peaks and lulls of the demonstrations, the children waiting for their mothers, the “guerrillas” of the general assemblies, the collective workshops of militant video making, and the complicit portraits of activists and women such as Luce Irigaray, Delphine Seyrig, Geneviève Fraisse, Gille Wittig and Carole Roussopoulos...

While Laura Mulvey theorised the male gaze¹ – a patriarchal and reifying gaze given as an objective prism for reading the world – across the Atlantic, Cathy Bernheim, on the contrary, distilled a subjectivity coming from the seraglio in her images. She did not overlook her subjects, but rather offered a new present to these women “without a past”. In a text she wrote at the time, she questioned, “Will our gaze be gentle enough for those we do not want to betray or violate? Will we be able to give the image back to those who have been stripped of it? Will they know that we have looked at them differently, from our very own way of being women, from the feeling of sharing the same fate and the need to, together, release ourselves from the shackles of the male gaze?”² Exhibited at the Salon de Montrouge at a time when we are observing the deleterious retreat occurring in matters of gender and reproductive rights, these photographs welcome a perspective that is less about historicising them as it is to inscribe them in the burning issues of our contemporary moment.

1. See her article “Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975) which is considered as a seminal text in feminist film studies.
2. Cathy Bernheim, in “Face-à-femmes”, ed. Françoise Pasquier, special issue of the magazine *Alternatives*, no. 1, June 1977, p. 134.

[FR]

Kévin Blinderman a décidé assez tôt de ne plus fabriquer d'objets lui-même. Il propose des séries de réemplois d'objets, menant sa quête du côté des potentiels suscités par leur localisation et leur agencement inédits. Il a ainsi mis en scène des radiateurs industriels, élevant la température de l'espace d'exposition. Si la forme est minimale – le radiateur est seulement posé, à hauteur de visage, dans une interaction formelle avec le corps humain –, l'exposition gagne littéralement le pouvoir de donner chaud à ses visiteurs et visiteuses et de *faire monter la température*. Le centre d'art s'érotise, baigné de soleils couchants, mais à l'occasion, il donne aussi envie de fuir.

En 2021, Kévin Blinderman a présenté «You're the Worst» au Confort Moderne à Poitiers. Là il a eu envie de déplacer des outils dont il avait caressé le potentiel dans d'autres contextes : et notamment les lyres, ces machines de spectacle radio-commandées, ou programmées, qui produisent des rayons lumineux colorés et en mouvement. Kévin a composé une sorte de partition : il y a la musique, il y a l'activité des lyres. Il y a du silence et de l'immobilité, un temps d'attente, sans que rien ne soit annoncé, expliqué, et puis, soudain, il y a la fête mais vide. Un temps de repos qui est aussi un temps de répit. Et puis un temps qui est comme le souvenir de quelque chose, mais sans les corps ; une expérience à vivre mais qui ne peut pas être vécue de la même manière par toutes et tous – il y a de la place pour le ressenti d'une génération, et d'une communauté, à qui la situation rappelle des souvenirs, et puis il y a ceux et celles qui ne savent pas, désorienté-e-s, parfois agressé-e-s, par une exposition qui «ne joue pas le jeu», qui ne laisse pas le recul auquel on est accoutumé-e avec les œuvres. Dans l'exposition de Kévin Blinderman, l'œuvre est partout, tout d'un coup, dans vos oreilles et dans vos yeux.

Récemment, Kévin Blinderman a travaillé différemment avec les lyres, et avec la musique qu'il aime, toujours, comme point de départ. Sur un morceau de Quit Life, *The Solitary Hours of Night*, dont les paroles sont issues de la traduction anglaise d'un texte de l'astronome français Camille Flammarion, douze lyres s'activent avec frénésie et délicatesse. Il en va d'une sorte de geste virtuose : il lui a fallu plusieurs mois pour arriver à ce premier résultat virtuel. Kévin évoque un opéra, et son goût pour les situations dramatiques, au sens littéral du terme. Le drame c'est aussi la solitude soudaine que créent ses pièces, leur grande mélancolie. Fêtes vides : il reste la voix, plus complètement humaine, ici le texte de Flammarion que Kévin entend aussi comme une méditation sur la solitude du danseur : «It is during the night that the panoramas of the sky are open to us».

Kévin a lui-même été organisateur de soirées, les soirées «Queer is not a label». Il en a gardé le goût de revendiquer un «espace esthétique commun», celui d'une communauté, mais aussi un amour, qu'il s'efforce de transposer au milieu de l'exposition (presque au sens biologique du terme), pour «l'absence de bonne position à avoir dans un espace». Mais si tout ça est dramatique, le rire n'est pas loin : lorsqu'on relit bien le titre de l'exposition au Confort Moderne, lorsqu'on tombe sur cette petite carte de visite composée d'un délicieux portrait de l'artiste en larmes virtuelles, ou lorsqu'il expose un tapis de course pour chien qui tourne au ralenti. Une exposition de Kévin Blinderman : corps mis en état d'urgence et humour dada.

1. «C'est pendant la nuit que les panoramas du ciel s'offrent à nous.»

KÉVIN BLINDERMAN

[FR] Kévin Blinderman est né en 1994. Il vit et travaille à Paris. Il est diplômé de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy.
[EN] Kévin Blinderman was born in 1994. He lives and works in Paris. He graduated from the Paris-Cergy National School of Art.

[1] Kévin Blinderman, *The Solitary Hours of Night*, 2022, installation son et lumières, dimensions variables, vue d'exposition, Friche Belle de Mai, Marseille, 2022. Production : Mécènes du Sud. Photo : Kevin Blinderman | Kévin Blinderman, *The Solitary Hours of Night*, 2022, light and sound installation, variable dimensions, exhibition view, Friche Belle de Mai, Marseille, 2022. Production : Mécènes du Sud. Photo : Kévin Blinderman

[EN]

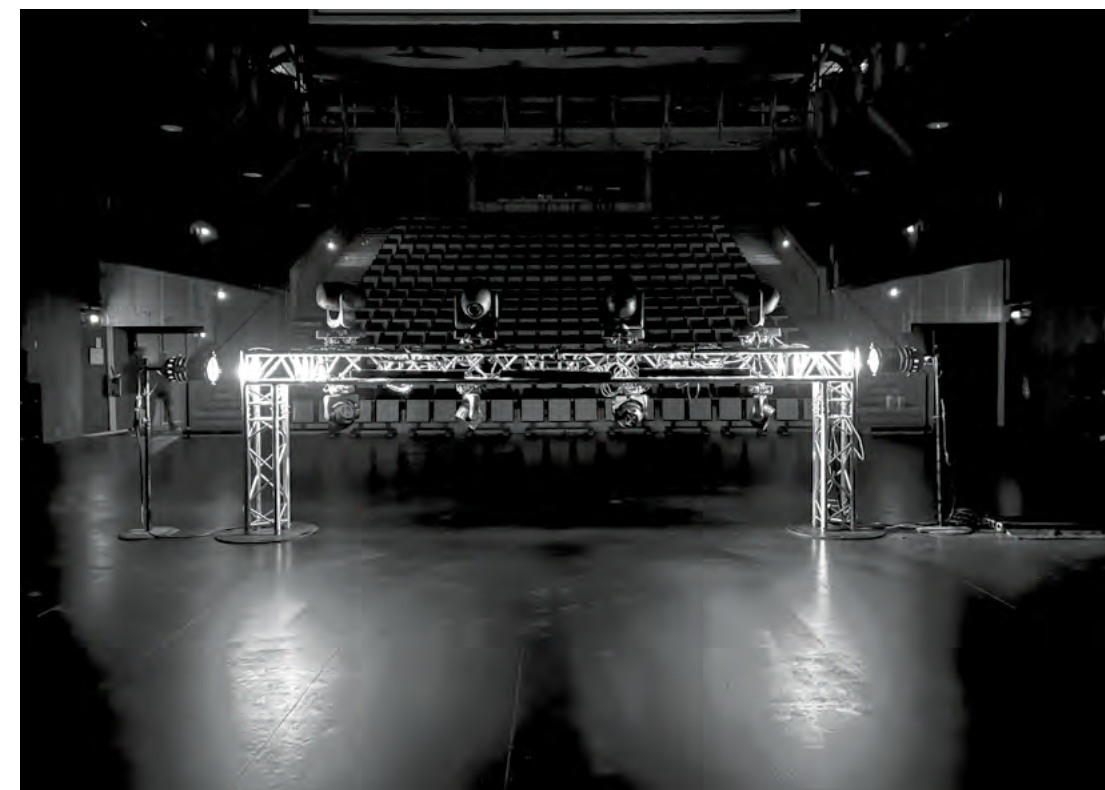
Kévin Blinderman decided early on to cease making objects. He proposes a series of re-used objects, searching for the potential of their new location and configuration. He has thus staged industrial radiators, increasing the temperature of the exhibition space. Although the form is minimal – the radiator is only placed at face level, in a formal interaction with the human body – the exhibition literally has the capacity to make its visitors feel warm and to *raise the temperature*. The art centre is eroticised, bathed in sunsets, but at times, it also makes you want to run away.

In 2021, Kévin Blinderman presented a solo exhibition entitled “You're the Worst” at Confort Moderne in Poitiers. There, he wanted to move tools whose potential he had toyed with in other contexts: in particular, the lyres, radio-controlled or programmed performance machines that produce coloured and moving rays of light. Kévin composed a kind of score: there was music, there was the lyres' activity. There was silence and immobility, a pause without anything being announced or explained, and then, suddenly, there was the party, albeit empty. A time of rest that is also a time of respite. Then, a moment that is like the memory of something, yet without the bodies: an experience to be lived but that cannot be lived in the same way by any two persons. There is a place for the sentiment of a generation, of a community, to whom the situation brings up memories. There are also those who do not understand, who are disoriented, at times aggressed, by the exhibition that doesn't “play its role”, that doesn't give us the distance with the artworks that we are typically accustomed to. In Kévin Blinderman's exhibition, the work is everywhere, suddenly, in your ears and in your eyes.

Recently, Kévin Blinderman worked in a new way with lyres, always using the music that he listens to as a starting point. Twelve lyres are activated frenetically and delicately to a song by Quit Life, “The Solitary Hours of Night,” whose lyrics are borrowed from an English translation of a text by French astronomer Camille Flammarion. It is a kind of virtuoso gesture: it took him several months to arrive at this first virtual result. Kévin evokes an opera and the taste for dramatic situations, in the literal sense of the term. The drama is also the sudden solitude that his pieces create – their great melancholy. Empty parties: the voice remains, more completely human. Kévin understands the text of Flammarion as a meditation on the dancer's solitude: “It is during the night that the panoramas of the sky are open to us.”

Kévin himself has organised parties and “Queer is not a label” events. He has kept a taste for claiming a “common aesthetic space”, that of a community, but also a love for “the absence of a good position to have in a space” which he tries to transpose to the exhibition (almost in the biological sense of the term). But if all this is dramatic, laughter is not far off: when one rereads the title of the exhibition at Confort Moderne, when one comes across this little business card made up of a delightful portrait of the artist in virtual tears, or when he exhibits a dog treadmill that runs in slow motion. An exhibition by Kévin Blinderman is composed of bodies in a state of panic mixed with Dadaist humour.

[1]



ELSA BRÈS

[FR] Elsa Brès est née en 1985. Elle vit et travaille à Bréau dans les Cévennes. Elle est diplômée du Fresnoy – Studio national des arts contemporains et de l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville.

[EN] Elsa Brès was born in 1985. She lives and works in Bréau in the Cévennes. She graduated from the Fresnoy – Studio national des arts contemporains and the École Nationale Supérieure d'Architecture de Paris-Belleville.

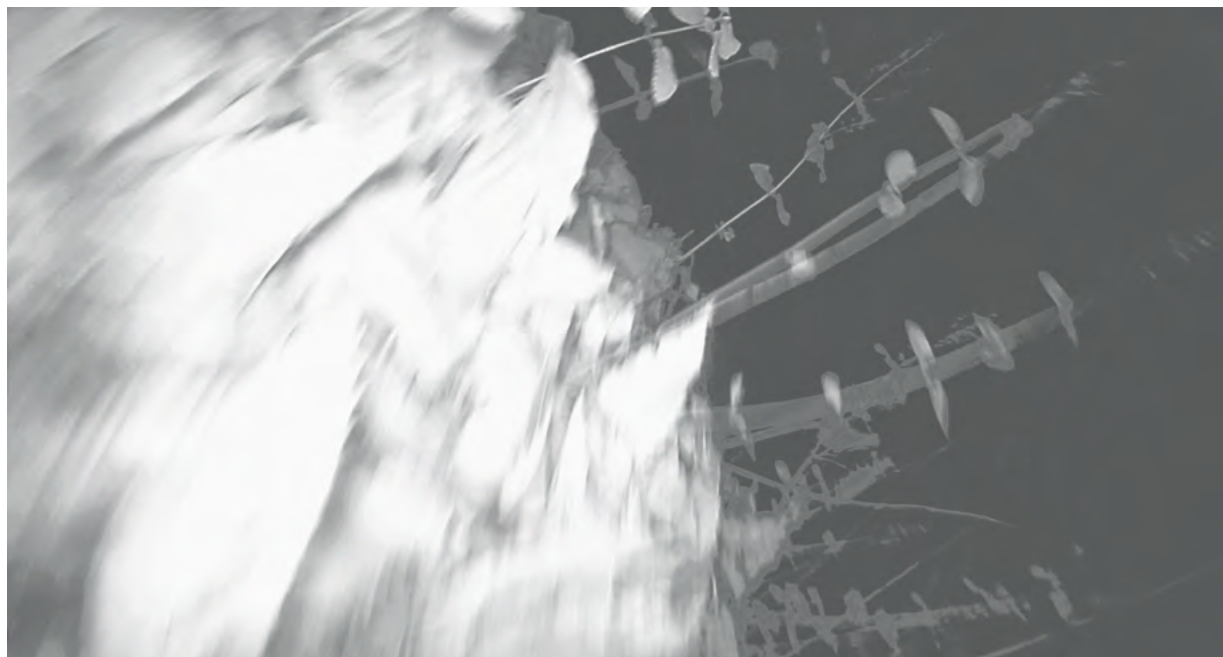
[FR]

La mythologie grecque raconte qu'Artémis, désirant se venger d'un roi qui aurait manqué de lui faire une offrande promise, envoya un sanglier déchaîné et furieux ravager le pays de Calydon, dont l'animal prendra jusqu'au nom. Depuis, des légendes médiévales aux faits divers du journal local, le sanglier symbolise dans les imaginaires la fougue et la ferveur de ce qui déborde, qui déboule ou qui dévaste. Faisant fi de la propriété privée et transgressant les limites – métaphoriques ou réelles – de la territorialité, c'est cette poétique du désordre qui a conduit Elsa Brès à faire de l'animal à la fois le sujet et l'objet – mais aussi le baromètre et la focale – de son film *Les Sanglières*. Ainsi féminisé, le titre évoque notamment *Les Guérillères* de Monique Wittig, et convoque par là le matriarcat pugnace et combatif de la horde, qui se décale de la laie aux sanglières, personnages du film qui deviennent communauté. Communauté qui advient même au-delà de l'écran, le film venant infuser la réalité en créant des liens forts entre ses protagonistes tandis que son écriture embrasse une méthodologie de plus en plus collective.

Tourné dans les Cévennes où l'artiste habite depuis plusieurs années, *Les Sanglières* s'intéresse à l'histoire politique du paysage. Faite de résistances et d'affrontements, celle-ci est affectée tant par les révoltes paysannes de femmes marquant la fin des communs que par les assemblées nocturnes et secrètes qui s'y sont succédé ou encore par les luttes autonomes des dernières décennies. Les films d'Elsa Brès cherchent, à partir d'hypothèses et de narrations alternatives, à déceler les strates plus opaques et marginales qui existent en deçà des récits officiels de certains lieux aux systèmes et infrastructures complexes. Densifiant sa recherche sur un temps de travail élargi, l'artiste extrait des fragments du film à venir qu'elle donne à voir de manière indépendante, ce qui lui permet d'expérimenter avec les dispositifs de tournage et différentes typologies d'images. Elle y intègre par exemple de la poésie, des considérations issues de la philosophie de l'environnement ou encore des interprétations visuelles esquissées à partir des données générées par une étude de l'habitabilité de la forêt.

Oscillant entre le jeu de piste ludique et le schéma tactique, ces cartographies spéculatives ouvrent des brèches ou des chemins de traverse vers de nouvelles expériences ayant trait à l'infiltration ou à la subversion. Poursuivant les déclinaisons lexicales et la création de néologismes, on entend dans le film le terme de « sangliercentrisme », notamment matérialisé par une séquence en caméra subjective, et témoignant d'une appréhension de l'écologie exempte de romantisation. L'animal devient en effet le prisme par lequel sonder l'humain et sa tendance à plaquer sur autrui des présupposés de sauvagerie, de déviance ou de monstruosité. En se demandant qui aurait intérêt à se placer aux côtés du sanglier, Elsa Brès compose un nouvel « alphabet » d'alliances et de coalitions possibles.

[1]



[1] Elsa Brès, *Au coup de fusil qu'on entend* (*Les Sanglières*), 2022, installation vidéo, deux projections et un écran, vidéos HD, noir et blanc et couleurs, son stéréo, 19 minutes en boucle. | Elsa Brès, *Au coup de fusil qu'on entend* (*Les Sanglières*), 2022, video installation, two projections and a screen, HD videos, black and white and colors, stereo sound, 19 minutes loop.

[2] Elsa Brès, *Notes pour les Sanglières*, 2021, installation vidéo, projection et écran, vidéo muette, peinture phosphorescente, 17 minutes. | Elsa Brès, *Notes pour les Sanglières*, 2021, video installation, projection and screen, mute video, phosphorescent paint, 17 minutes.



[2]

[EN]

Greek mythology tells that Artemis, seeking revenge on a king who had failed to make her a promised offering, sent a raging boar to ravage the land of Calydon, from which the animal took its name. Since then, from medieval legends to the news in the local newspaper, the boar has symbolised the ardour and fervour of what is brimming, bursting or ravaging. Disregarding private property and transgressing the limits – metaphorical or real – of territoriality, it is this poetics of disorder that led Elsa Brès to make the animal both the subject and the object – but also the barometer and focus – of her film *Les Sanglières*¹. Feminised in this way, the title evokes Monique Wittig's *Les Guérillères*, and thus recalls the pugnacious and combative matriarchy of the horde, which shifts from the sow to the wild boars, the film's characters who form a community. A community existing even beyond the screen, as the film infuses reality by creating strong links between its protagonists, while its writing embraces an increasingly collective methodology.

Filmed in the Cévennes where the artist has lived for several years, *Les Sanglières* focuses on the political history of the landscape. Made up of resistance and confrontations, the environment was affected as much by the women's peasant revolts that marked the end of the common lands as it was by the nocturnal and secret assemblies that have taken place there, or even by the autonomous struggles of the last few decades. Starting from hypotheses and alternative narratives, Elsa Brès' films seek to uncover the opaque and marginal layers that exist beneath the official narratives of certain places with complex systems and infrastructures. Densifying her research over an extended period, the artist has extracted fragments of the film in the making which to show independently, which allows her to experiment with the shooting devices and varying types of images. In these works, she integrates, for example, poetry, considerations from environmental philosophy and visual interpretations sketched from the data generated by a study of the habitability of the forest.

Oscillating between a playful game of tag and a tactical scheme, these speculative cartographies open up breaches or crossroads towards new experiences related to infiltration and subversion. Furthering lexical derivations and the creation of neologisms, the term "sangliercentrisme" is employed in the film and notably materialises in a sequence shot from the point of view of a subjective camera, testifying to the apprehension of an ecology free of romanticization. The animal becomes the prism through which to probe humans and their tendency to impose presuppositions of savagery, deviance or monstrosity onto others. By wondering who could be interested in aligning themselves with the boar, Elsa Brès creates a new "alphabet" of possible alliances and coalitions.

1. Translator's note: wild boar in French is typically spelt sanglier, in the masculine. The title of Elsa Brès film plays with language while feminizing the word, which is important for the reading of the text.

[FR]

Le travail d'Aëla Maï Cabel appartient au temps en tant que processus. Il est en perpétuelle transformation. Il est une mémoire comme une projection et il est le fruit de la terre, ses vœux et sa conservation. La pratique de l'artiste prend naissance dans des dynamiques d'échanges et de collaborations. Implanté-e dans un territoire rural, iel interroge le vivre ensemble comme point de départ d'une énergie à la fois artistique et sociale.

Ses recherches sur la culture et la récolte l'ont conduit-e à explorer les pouvoirs des plantes afin de les utiliser pour pratiquer notamment la teinture et créer ainsi des refuges et des espaces de recueillement calmes et réconfortants. Entre invitations aux rites païens et célébrations de la vie, les installations de l'artiste puisent dans le passé et le primitif pour envisager un avenir meilleur et collectif. « Et si l'art, en plus de servir le sensible, pouvait aussi servir la communauté? Et si ce qui fonctionnait pour moi était aussi ce qui fonctionnait pour les autres? », se demande Aëla Maï Cabel.

Dans cet écosystème rural, l'énergie collaborative sert tout autant à apprendre qu'à repartager, dans une intention engagée de transmettre. Les « matières » plurielles de l'artiste, tant intellectuelles, spirituelles que physiques et plastiques, rassemblent tissus, céramiques, créations en verre et matériaux trouvés et récupérés. L'auto-édition traverse également sa démarche pour y jouer un rôle majeur. L'objet imprimé incarne justement le lieu du récit et donc de la transmission et symbolise le lien de l'apprentissage constant puisque nous pouvons partir avec.

Dans une approche environnementale et féministe, Aëla Maï Cabel remet en cause la conception d'une nature dominée (et réparée?) par l'homme pour proposer au contraire l'idée d'une amélioration collective qui passe par la construction d'un espace safe, à la fois archive et désir projeté d'un vivre ensemble. Cette résistante se traduit également par la performance, notamment sous forme de lectures, qui vient témoigner du désir profond chez l'artiste d'investir les architectures autant que les gens qu'iel y intègre.

Aëla Maï Cabel s'intéresse à la manière dont les objets produits mais également les lieux sont incarnés par les énergies vivantes qui les fabriquent, les habitent et les accompagnent et comment ces énergies se parlent, s'échangent, se touchent et se pensent ensemble. Dans une perspective éco-féministe, iel valorise les minorités et les échanges horizontaux entre communautés pour une meilleure protection de la nature, redéfinissant une pratique du *care* qui circule, basée sur la sollicitude plutôt que sur la surveillance et la veille.

- [1] Aëla Maï Cabel, vue de l'exposition « Notre cabane où faire avenir, acte I », ENSA Limoges, 2021. Photo: Richard Porteau | Aëla Maï Cabel, View of the exhibition "Notre cabane où faire avenir, acte I", ENSA Limoges, 2021. Photo: Richard Porteau
- [2] Aëla Maï Cabel, vue de l'exposition « Notre cabane où faire avenir, acte I », ENSA Limoges, 2021. Photo: Richard Porteau | Aëla Maï Cabel, View of the exhibition "Notre cabane où faire avenir, acte I", ENSA Limoges, 2021. Photo: Richard Porteau

[EN]



[1]

Aëla Maï Cabel's work is about time as a process. It is in perpetual transformation. It is both a memory and a projection and is the fruit of the earth, its wishes and its conservation. The artist's practice is born from the dynamics of exchange and collaboration. Established in a rural territory, the artist questions living together as a starting point for both artistic and social energy.

Their research into cultivation and harvesting has led them to explore the powers of plants to use them notably for dyeing as well as to create refuges and spaces of calm and comforting introspection. Between invitations to pagan rites and celebrations of life, the artist's installations draw on the past and the primitive as to envisage a better and collective future. "What if art, in addition to serving the sensitive, could also serve the community? What if what works for me is also what works for others?" Aëla Maï Cabel questions.

In this rural ecosystem, the collaborative energy serves both to learn and to share, with a strong intention to transmit. The artist's multiple "materials", whether intellectual, spiritual, physical or visual, bring together fabrics, ceramics, glass creations as well as found and salvaged materials. Self-publishing also plays a major role in the artist's approach. The printed object embodies the place of narrative and thus of transmission while symbolising the link of constant learning, as we can leave with it.

In an environmental and feminist approach, Aëla Maï Cabel questions the conception of a nature dominated (and repaired?) by man to propose, on the contrary, the idea of a collective improvement which involves the construction of a safe space, an archive and a projected desire of a living together. This resistance is also reflected in performance, particularly in the form of readings, which testify to the artist's deep desire to inhabit the architectures as much as the people they invite into them.

Aëla Maï Cabel is not only interested in the way objects are produced but also by how places are embodied by the living energies that make, inhabit and accompany them, and how these energies speak to each other, exchange, touch and think with one another. From an eco-feminist perspective, Aëla Maï Cabel values minorities and horizontal exchanges between communities for a better protection of nature, redefining a practice of care that circulates based on solicitude rather than on surveillance and watchfulness.



[2]

AËLA MAÏ CABEL

[FR] Aëla Maï Cabel est né-e en 1995. Iel vit et travaille en Haute-Vienne et en Corrèze. Iel est diplômé-e de l'École nationale supérieure d'art de Limoges.

[EN] Aëla Maï Cabel was born in 1995. They live and work in Haute-Vienne and Corrèze. They graduated from the École Nationale Supérieure d'Art de Limoges.

[FR]

Léonore Camus-Govoroff développe un travail basé sur les théories féministes et les questions de genre. Par l'intermédiaire de la fiction et des jeux vidéo, iel crée des territoires de déambulation qui déverrouillent les contraintes du réel en déployant le récit. Prenant la forme d'un *gameplay*, chaque exposition conçue par l'artiste se présente ainsi comme le niveau d'un jeu dans lequel le public peut interagir avec les pièces.

Le premier niveau commence dans un cloître abandonné, gardé par de petits démons encensoirs et dans lequel une identité Queer se développe comme une herbe joyeuse. On y trouve une fontaine d'eau contraceptive, des plantes abortives, une « gardienne » qui soutient et veille sur les membres de sa communauté. À côté, les chardons chassent le Diable et les mauvais esprits, symboles de l'Église et du patriarcat, pour protéger cette faune luxuriante. L'artiste réutilise ainsi le vocabulaire religieux de la protection, de la transcendance et de la magie pour le transposer à une communauté minoritaire et marginalisée.

Comme dans les jeux vidéo, la notion de passage est primordiale pour débloquer les niveaux, acquérir de nouveaux bonus comme de nouvelles armes vers une plus grande liberté. D'un projet à l'autre, l'artiste retire ainsi des éléments de barrages pour créer des chemins salvateurs. On quitte alors le cloître, endroit de sororité, pour le jardin, endroit d'adelphité, comme une allégorie du *coming out*. La nature Queer reprend ses droits sur le monde binaire, le paysage change et un lapin apparaît à la porte pour guider l'utilisateur ou l'utilisatrice vers le plateau suivant, futur projet de l'artiste.

Bien sûr, le lapin blanc renvoie à celui d'Alice. Mais c'est aussi une référence à *Matrix* où ce même animal conduit Neo à Trinity et le délivre ainsi de son réel pour le guider vers son nouveau soi. Symbole ici de la trans-identité, le lapin est le gardien de ce passage vers la prochaine exposition de l'artiste. Là, une grande arche en bois et en aluminium ouvrira la porte du jardin, lieu abandonné et donc d'émancipation, vers la forêt, territoire des sorcières, des fées, des mages et de toutes les personnes marginalisées. Le jeu vidéo comme matrice est ainsi symbole d'émancipation car il est le refuge imaginaire où chacun·e choisit son avatar, le crée et le transforme pour échapper à une réalité qui ne lui convient pas.

Léonore Camus-Govoroff a aussi une pratique assidue de la curation et de la performance, notamment sous forme de lectures, ce qui est une manière évidente d'ouvrir le champ de la création et d'étendre, dans le réel, la fiction et ses possibles. Car l'entre deux mondes est peut-être le *safe space* par excellence (l'endroit où chacun·e peut se sentir en sécurité). Cet espace n'est bien évidemment pas physique mais psychique. Il est une attitude, une présence sociale, une veille. L'univers performatif de l'artiste érige le mouvement comme la clé. *Rester nymphe* comme un état de transition permanent entre la chenille et le papillon. Rester dans le voyage.

[1]



LÉONORE CAMUS-GOVOROFF

[FR] Léonore Camus-Govoroff est né-e en 1997. Iel vit et travaille à Paris. Iel est diplômé-e de l'École nationale supérieure des arts décoratifs.

[EN] Léonore Camus-Govoroff was born in 1997. They live and work in Paris. They graduated from the École National Supérieure des Arts Décoratifs.

- [1] Léonore Camus-Govoroff, *In this Room, I Feel Home*, 2022, installation, dimensions variables, vue d'exposition, Hošek Contemporary, Berlin. Photo: Hue Hale | Léonore Camus-Govoroff, *In this Room, I Feel Home*, 2022, installation, variable dimensions, exhibition view, Hošek Contemporary, Berlin. Photo: Hue Hale
- [2] Léonore Camus-Govoroff, *In this Room, I Feel Home*, 2022, installation, dimensions variables, vue d'exposition, Hošek Contemporary, Berlin. Photo: Hue Hale | Léonore Camus-Govoroff, *In this Room, I Feel Home*, 2022, installation, variable dimensions, exhibition view, Hošek Contemporary, Berlin. Photo: Hue Hale
- [3] Léonore Camus-Govoroff, *Toile d'araignée*, 100 x 100 cm, argent et métal argenté, 2020. Photo: Zoé Chauvet pour Manifesto XXI | Léonore Camus-Govoroff, *Toile d'araignée*, 100 x 100 cm, silver and silver plated metal, 2020. Photo: Zoé Chauvet for Manifesto XXI



[2]



[3]

[EN]

Léonore Camus-Govoroff develops a body of work based on feminist theories and gender issues. Through fiction and video games, they create territories of wandering that unlock the constraints of reality by unfolding the narrative. Taking the form of a *gameplay*, each exhibition conceived by the artist is thus presented as the level of a game in which the public can interact with the pieces.

The first level begins in an abandoned cloister guarded by little censor demons and in which a queer identity grows like a joyful weed. There is a fountain of contraceptive water, abortion plants, a "guardian" who supports and watches over the members of her community. Next to it, thistles chase away the Devil and evil spirits, symbols of the Church and patriarchy, to protect this luxuriant fauna. In this way, the artist reuses the religious vocabulary of protection, transcendence and magic and applies it to a minority and marginalised community.

As in video games, the notion of progression is essential to unlock levels, acquire new bonuses and new weapons to reach greater freedom. From one project to the next, the artist removes elements of barriers to create liberating paths. We leave the cloister, a place of sorority, for the garden, a place of adelphity, like an allegory of coming out. Queer nature reclaims its rights over the binary world, the landscape changes and a rabbit appears at the door to guide the user towards the next set, the artist's future project.

Indeed, the white rabbit is a reference to Alice's rabbit. But it is also a reference to *The Matrix*, where the same animal leads Neo to Trinity and thus frees him from his reality to guide him towards his new self. A symbol here of trans-identity, the rabbit is the guardian of this journey to the artist's next exhibition. There, a large wooden and aluminium arch opens the door from the garden, an abandoned place and therefore a place of emancipation, to the forest, the territory of witches, fairies, magicians and all marginalized people. The video game as a matrix is thus a symbol of emancipation because it is the imaginary refuge where each person chooses their avatar, creates and transforms it in order to escape a reality that does not suit them.

Léonore Camus-Govoroff also has an assiduous practice of curation and performance, notably in the form of readings, which is an obvious way of opening the field of creation and extending fiction and its possibilities into reality. For the in-between world is perhaps the safe space by excellence (the place where everyone can feel safe). This space is obviously not physical but mental. It is an attitude, a social presence, a lookout. The performative universe of the artist sets up movement as key. *To remain a nymph* as a permanent state of transition between caterpillar and butterfly. To remain on the journey.

[FR]

Dans ses dessins, peintures, sculptures et vidéos, Laurie Charles met en scène des personnages, des symboles et des situations inspirées du réel ou de récits historiques, dont elle propose une relecture féministe. Ses « sculptures domestiques » prennent la forme de rideaux et de petites sculptures en tissu, rembourrées comme des coussins, dont l'agencement vise la création d'un espace intime. L'artiste y peint des organes, des parties du corps, des animaux ou végétaux, tels qu'illustrés dans des découpes anatomiques : exposant leurs intérieurs.

Pourtant, si l'artiste reprend le langage rationnel de la décortication scientifique avec la violence qu'elle peut induire, c'est précisément pour aborder les sévices qui historiquement ont marqué cette approche. Lorsque Laurie Charles convoque le récit d'Agnodice d'Athènes pour la peinture éponyme qu'elle réalise, c'est l'histoire de l'accaparement d'une branche de la médecine pourtant destinée aux femmes (la gynécologie) par les hommes, dans la Grèce antique, qu'elle cible. Certaines peintures et dessins récents reprenant des gravures mettent en scène des femmes prodiguant, au Moyen Âge, des soins, des conseils pharmaceutiques ou réalisant des dissections.

De nombreuses chercheuses féministes ont prouvé que la médecine traditionnelle a tenté de supprimer, via l'exécution de milliers de femmes, une approche holistique du corps liant la médecine, la nature, et ses différents cycles, et la sorcellerie, transmise entre femmes. C'est à cette histoire encore marginale que Laurie Charles fait aussi référence dans ses œuvres.

Ce morcellement du corps évoqué, qui devient mobilier ou espace domestique moderne, tisse un lien entre ces espaces intimes épurés parfois jusqu'au chirurgical et l'approche anatomique. Les deux mouvements participent de la même rationalisation des choses et de la même violence. Dans la série de dessins que l'artiste réalise en 2020, des organes se prélassent dans des intérieurs minimalistes, créant un décalage. Une peinture murale répète la découpe colorée d'un organe reproducteur féminin comme sur un papier peint, rendant l'image abstraite et décorative. Le parallèle entre l'architecture domestique et notre architecture corporelle est tangible : ces espaces que nous habitons sont constamment passés au crible d'une rationalisation et deviennent aliénants.

Notre corps est un espace de projection car les directives capitalistes de notre société scindent la sphère intime du politique et du social, comme si le corps qui produit n'était pas le corps composé d'organes et d'humeurs, qui s'alimente, qui défèque ou qui souffre. Lorsque la maladie ou le handicap sont chroniques – comme pour l'artiste, atteinte d'une maladie auto-immune – le corps ne répond plus aux critères productivistes.

Quelle place est laissée au corps handicapé ou malade dans notre société ? Comment intégrons-nous dans la sphère publique des problématiques que nous relayons à la sphère intime ? Dans un monde où les crises sanitaires se multiplient, impactant durablement nos vécus, répondre à ces questions s'impose avec urgence. Des pistes sont peut-être à trouver dans les savoirs qui ont jusque-là été relayés aux marges, comme le suggère l'artiste, et avec lesquels il devient essentiel de renouer.

LAURIE CHARLES

[FR] Laurie Charles est née en 1987. Elle vit et travaille à Bruxelles. Elle est diplômée de l'École supérieure des beaux-arts de Bordeaux.

[EN] Laurie Charles was born in 1987. She lives and works in Brussels. She graduated from the Fine Arts School of Bordeaux.

[2]



[1]



[3]

[EN]

In her drawings, paintings, sculptures and videos, Laurie Charles stages characters, symbols and situations inspired from both real and historic tales while retelling them from a feminist perspective. Her “domestic sculptures” take on the form of curtains and small sculptures in fabric, filled like pillows, whose disposition aims to creating an intimate space. In this space, the artist paints organs, body parts, animals and vegetation as illustrated in anatomical diagrams and exposing their insides.

However, if the artist adopts the rational language of scientific deconstruction with the violence that it can induce, it is precisely to address the abuses that have historically marked this approach. When Laurie Charles evokes the story of Agnodice of Athens for her painting of the same name, she is addressing the story of the monopolisation of a branch of medicine intended for women (gynaecology) by men in ancient Greece. Some recent paintings and drawings based on engravings show women in the Middle Ages providing care, pharmaceutical advice or performing dissections.

Many feminist researchers have proven that traditional medicine has tried to suppress, through the execution of thousands of women, a holistic approach to the body linking medicine, nature and its different cycles, and witchcraft transmitted between women. Through her works, Laurie Charles refers to this history that still remains marginal today.

This fragmentation of the evoked body, which becomes modern furniture or a domestic space, weaves a link between these intimate spaces, which, at times, have been sterilised to the extreme of the surgical and anatomical. The two movements participate in the same rationalisation of things as well as the same violence. In a series of drawings made in 2020, organs bask in minimalist interiors, creating a disconnect. A mural repeats the coloured diagram of a female reproductive organ as if on wallpaper, rendering the image both abstract and decorative. The parallel between domestic architecture and our bodily architecture is tangible: these spaces we inhabit are constantly being sifted through a rationalisation and thus become alienating.

Our body is a space of projection because the capitalist directives of our society split the intimate sphere from the political and social spheres, as if the producing body were not composed of organs and humours, that feed, defecate or suffer. When disease or handicap are chronic – as for the artist, who has an auto-immune disease – the body no longer corresponds to the criteria of productivity. So what place is given to the disabled or sick body in our society? How do we integrate into the public sphere issues that have been relegated to the private sphere? In a world where health crises are multiplying and having a lasting impact on our lives, it is urgent to respond to these questions. Perhaps possibilities are to be found in the knowledge that has until now been relayed to the margins, as the artist suggests, and with which it is becoming essential to reconnect.

[FR]

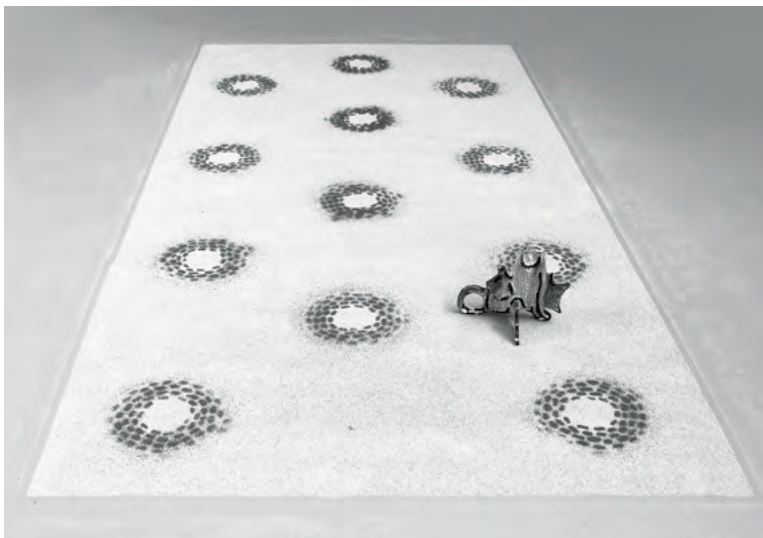
Claude Cherel a débuté la céramique alors qu'elle étudiait aux Beaux-Arts de Marseille. Ce fut un apprentissage. Mais ce n'était pas la première fois qu'elle posait les yeux avec intérêt, avec envie, sur la terre, l'argile. L'envie était là, tapie depuis longtemps. Il y a eu, d'abord, des pièces crues, puis une première cuisson, une première pièce, une grosse pièce! – et un amour réciproque: le sentiment qu'elle aimait et comprenait cette terre et que la terre l'aimait et la comprenait en retour.

Claude Cherel est ainsi devenue une artiste céramiste, mais qui dessine aussi, qui sculpte, qui fait photographier ses objets et les usages qui en résultent, les agencements qui se produisent entre son corps et ces courbes. Elle est devenue une artiste qui fait naître des formes à partir de celles du quotidien et de son érudition artistique (elle cite comme sources d'inspiration Valentine Schlegel, Betty Woodman, les peintres nabis, ceux et celles de l'abstraction américaine ainsi que l'art extra-occidental conservé dans les musées ethnographiques occidentaux), dans un équilibre doux, un peu drôle, calme et familier, en même temps très agréable à l'œil.

Claude Cherel vit désormais en Lozère, dans un lieu où elle a passé le premier confinement. Si les objets du quotidien sont les mêmes à la ville et à la campagne, le quotidien lui n'est pas le même. D'autres outils occupent le paysage, il y a des tracteurs et un four pour les céramiques construit dans une vieille bétonnière. L'échelle n'est pas la même et il y a d'autres moyens d'arriver à ses fins. Pendant ce premier confinement, Claude Cherel n'avait pas tous les matériaux qu'il lui fallait pour produire ses pièces. Elle a ainsi entrepris de récolter ses terres. À un moment, un ruisseau s'est avéré être tout à fait riche en argile, elle est donc allée la recueillir à la pelle mécanique. Les sources ont ainsi changé; et les dimensions de la pratique, quelque peu. Sinon, la céramique reste la céramique. Bien sûr, la pratique, et les formes, se mâtinent de cet autre mode de vie, de cet espace où vivaient des bergers et de leurs ustensiles de travail aux formes étonnantes, inconnus de Claude avant cette vie-là. Il s'agit d'aimer ce lieu et de travailler avec, tout simplement.

À Montrouge, Claude Cherel présentera une installation *in situ* et éphémère: un dessin de sable, coloré, avec – ce qui s'annonce comme l'une de ses obsessions – un travail sur le motif. Il y aura aussi des photographies en noir et blanc, issues d'une série prise par Vincent Hédoïn, où on la voit interagir avec ses céramiques. Cette relation-là, dont elle a envie de témoigner, est née à l'atelier, lorsqu'une pièce en train de sécher a été traversée par une grosse fissure. Il a fallu agir, l'assistante lui a dit de prendre la pièce tout contre elle, de la contenir, elle lui a montré un geste et Claude a eu cette vision d'une imbrication: de l'objet qui prend forme en train de se couler sur un bras, sur une cuisse.

Sinon, Claude Cherel a aussi envie de continuer à s'entourer d'objets qu'elle fabrique, elle a envie de faire des lampes, qui auraient des pieds en céramique et des abat-jour qu'elle broderait. Ça prendrait place dans la maison, ce lieu où elle vit avec ses pièces. Et puis elle aimerait sortir avec ses œuvres: s'approcher des ruines, combler leurs failles. Elle imagine des briques émaillées colorées, des murs qui monteraient à nouveau, des fenêtres manquantes qu'elle viendrait ajouter, des toits en lauze (de l'ardoise taillée) complétés de tuiles en terre émaillées, des touches d'émail vif dans le blanc de l'hiver, avec lesquelles vivre.



[3]

- [1] Claude Cherel, *Portrait*, photographie argentique noir et blanc, 2019, dimensions variables. Photo: Vincent Hédoïn | Claude Cherel, *Portrait*, black and white photograph, 2019, variable dimensions. Photo: Vincent Hédoïn
- [2] Claude Cherel, *Accessoires*, 2019, photographie argentique noir et blanc, dimensions variables. Photo: Vincent Hédoïn | Claude Cherel, *Accessories*, 2019, black and white photograph, variable dimensions. Photo: Vincent Hédoïn
- [3] Claude Cherel, *Sans titre*, tapis de sable et pigment avec motifs, dimensions variables, vue d'exposition, Beaux-Arts de Marseille, 2021. Photo: Cécile Braneyre | Claude Cherel, *Untitled*, sand and pigment carpet with patterns, variable dimensions, exhibition view Beaux-Arts de Marseille, 2021. Photo: Cécile Braneyre
- [4] Claude Cherel, *Tuile*, 2022, dessin préparatoire | Claude Cherel, *Tuile*, 2022, preparatory drawing



[1]



[2]



[4]

[EN]

Claude Cherel began working with ceramics whilst studying in Marseille. It was an apprenticeship. But it was not the first time that she showed interest and desire for earth and clay. The desire had been lurking within her for a long time. First there were raw pieces, then a first firing, a first piece, a big piece! – and a reciprocal love: the feeling that she loved and understood this clay and that the clay loved and understood her in return.

Claude Cherel thus became a ceramist, but one who also draws, sculpts, photographs her objects and their resulting uses, the arrangements that occur between her body and these curves. She has become an artist who gives birth to forms from everyday life and her artistic erudition (as sources of inspiration, she cites Valentine Schlegel, Betty Woodman, the Nabis painters, those of American abstraction as well as non-Western art preserved in Western ethnographic museums), in a gentle, slightly funny, calm and familiar balance, which is at the same time very pleasant to the eye.

Today, Claude Cherel lives in Lozère, the same place where she stayed during the first lockdown. Although everyday objects are the same in the city and in the countryside, daily life is not. Other tools occupy the landscapes: there are tractors and a kiln built in a concrete mixer. The scale is not the same and there are other ways to achieve her objectives. During the first lockdown, Claude Cherel did not have all the materials she needed to produce her pieces. So she set out to harvest her land. At one point, a stream turned out to be quite rich in clay, so she went to collect it with an excavator. And thus, the sources shifted, and the dimensions of the work along with it. Otherwise, ceramics remains ceramics. Of course, the practice and the forms are mixed with this other way of life, with this space where shepherds live with their working utensils of an astonishing shape, previously unknown to Claude. Quite simply, it is a question of loving the place and working with it.

At the Salon de Montrouge, Claude Cherel presents an *in situ* and ephemeral installation: a coloured sand drawing, with – in what appears to be one of her obsessions – motif work. There is also a series of black and white photographs taken by Vincent Hédoïn showing her interacting with her ceramics. This relationship that she wants to show was born in the studio when a piece that was drying was pierced by a large crack. Action needed to be taken. The assistant told her to hold the piece against her, to contain it. She showed her the gesture and Claude had a vision of an imbrication: of the object taking shape as it flows onto an arm or a thigh.

Besides this, Claude Cherel also wants to continue to surround herself with the objects she makes. She wants to make lamps with ceramic stands and shades she embroiders. It would take place in the house, the place where she lives with her pieces. And then she would like to go out with her work: to approach the ruins, to fill in their gaps. She imagines coloured enameled bricks, reconstructed walls, windows she would recreate, roofs made of flagstone (cut slate) completed with enameled clay tiles, touches of bright enamel in the winter for her to live with.

CLAUDE CHEREL

- [FR] Claude Cherel est née en 1996. Elle vit et travaille en Lozère. Elle est diplômée de l'École des beaux-arts de Marseille.
- [EN] Claude Cherel was born in 1996. She lives and works in Lozère. She graduated from the École des Beaux-Arts de Marseille.

DACH&ZEPHIR

[FR] Florian Dach, né en 1990, et Dimitri Zephir, né en 1992, composent le duo de designers dach&zephir. Il s'est formé à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris. [EN] Florian Dach, born in 1990, and Dimitri Zephir, born in 1992, make up the design duo dach&zephir. They trained at the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris.

[FR]

La pratique de dach&zephir est faite de dialogues multiples. Le leur tout d'abord, nourri par le croisement de leurs origines géographiques situées entre la Guadeloupe et la région parisienne. Celui du design, de la recherche et des arts visuels ensuite. Puis, sous un angle décolonial, celui des cultures. Ils s'attellent à révéler leurs porosités par des récits et objets qu'ils excavent ou inventent.

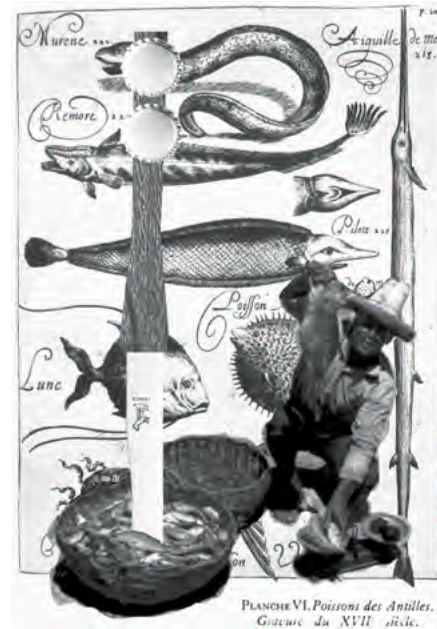
Formés à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, dach&zephir opèrent avant tout dans le champ du design. Ils produisent des tabourets, des bancs, des paniers ou des couteaux inspirés non pas d'un imaginaire créole mais de l'héritage des Antilles françaises qu'ils investiguent. Ces objets représentent uniquement la part matérielle d'une production bien plus vaste de savoirs oubliés et hypothétiques : les traditions artisanales créoles mais aussi les échanges culturels entre îles, avec le territoire de la métropole ou le reste du monde. C'est selon une pensée en rhizome ou en archipel que dach&zephir conçoivent leur travail. Ils tissent des récits en métissant des histoires.

La série Couteaux Chien, initiée en 2018, mêle la tradition coutelière de Thiers au quotidien antillais. Arrivé dans les Antilles comme cadeau de mariage pour une cuisinière, le couteau chien a par la suite donné son nom à la célèbre sauce éponyme. S'il a de prime abord servi à émincer les aromates de la sauce chien, des variants innombrables de ce couteau se sont déclinés au fil des usages. dach&zephir en ajoutent de nouveaux ou redessinent leur apparence : des couteaux pour fruits, pour ti-punch, pour écailler les poissons ou pour piler la glace sont façonnés avec des manches en bois issus des Antilles, en corde, en vannerie *karayib* ou en éponge. Ils sont autant de déclinaisons de scènes de vie créoles que les artistes ont étudiées sur place en consultant des archives ou en collectant des témoignages qui demeurent toutefois lacunaires. dach&zephir imaginent le passé voire le futur des coutumes antillaises, démontrant ainsi tout le potentiel créatif de ces îles.

Cette dimension spéculative s'illustre par exemple avec Éloi Kréyól – Ek-collages, série de collages réalisée par le détournement d'images créées au XIX^e et XX^e siècle sous un regard colonial. dach&zephir les manipulent pour rétablir leur contexte authentique et permettre aux Antillais de mieux appréhender leur identité. Procédant à une décolonisation du regard, la véracité scientifique de leurs images vient alors contrer les points de vue exotiques ou nihilistes encore trop persistants.

En 2022, la série Caribbean Beauties leur a permis de s'émanciper de la fonctionnalité inhérente au design pour expérimenter le médium sculptural par lequel « le discours peut prendre le dessus¹ ». Utilisant diverses graines et essences de bois guadeloupéennes, ils transforment en objets esthétiques ou symboliques les attributs de la flore créole. Ces objets, présentés majoritairement dans un contexte européen, incarnent le concept du « tout-monde » d'Édouard Glissant, qui infuse toute la pratique de dach&zephir en ce qu'il est « notre univers tel qu'il change et perdure en échangeant et, en même temps, la "vision" que nous en avons² ». Leur travail, jamais figé, accepte l'idée d'un monde en transformation que racontent aussi les récits nécessaires de la créolisation.

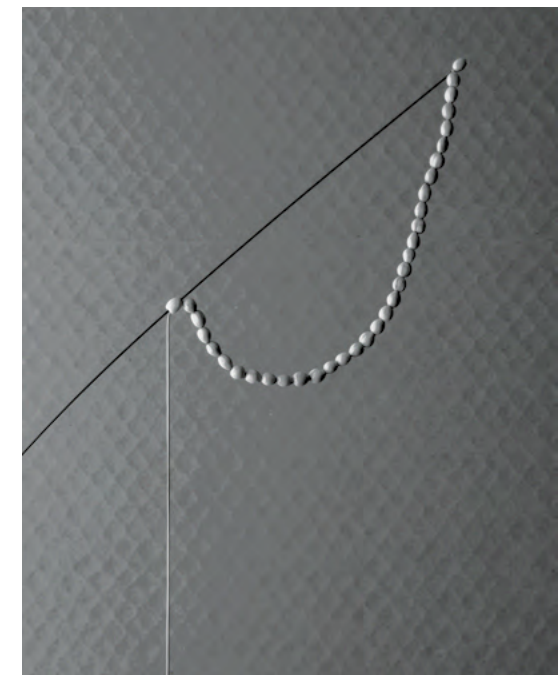
1. Propos recueillis lors d'un entretien avec dach&zephir le 1^{er} septembre 2022
2. Édouard Glissant, *Traité du tout-monde*, Gallimard, 1997



[1]



[2]



[3]

[EN]

dach&zephir's practice stems from multiple dialogues. Firstly, from the dialogue between themselves, which is nourished by the intersection of their geographical origins, Guadeloupe and the Paris region. Then, between design, research and visual arts. Then, from a decolonial angle, that of cultures. They strive to reveal their porosity through the stories and objects they excavate or invent.

Trained at the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs in Paris, dach&zephir operate first and foremost in the field of design. They produce stools, benches, baskets and knives inspired not from a Creole imaginary but rather from the heritage of the French West Indies they have investigated. These objects solely represent the material part of a much larger production of forgotten and hypothetical knowledge: Creole craft traditions as well as the cultural exchanges between islands, with the French mainland or the rest of the world. It is according to rhizome or archipelago thinking that dach&zephir conceive their work. They weave narratives by blending stories.

The series Couteaux Chien ['chien' or dog, knife], which begun in 2018, blends the cutler traditions from Thiers to the French West Indies' everyday life. Introduced in the Indies as a marriage gift for a chef, the 'chien' knife gave its name to the famous 'chien' sauce. Although it was originally used to cut up the herbs for the 'chien' sauce, countless variations of this knife have evolved over the years. dach&zephir has added to these variations or redesigned the knife's appearance: fruit knives, ti-punch knives, fish scaling knives and ice crushers are made with handles of West Indian wood, rope, Caribbean wickerwork and sponges. They are all variations of scenes of Creole life that the artists have studied on site by consulting archives or collecting testimonies that remain incomplete. dach&zephir imagine the past and even the future of West Indian customs, thus demonstrating the creative potential of these islands.

This speculative dimension is illustrated, for example, by Éloi Kréyól – Ek-collages, a series of collages created by diverting images created in the 19th and 20th centuries with a colonial gaze. dach&zephir manipulate them to re-establish their authentic context and allow the West Indians to better apprehend their identity. Proceeding to a decolonisation of the gaze, the scientific veracity of their images comes to counter the exotic or nihilistic points of view that are still too persistent today.

In 2022, the series Caribbean Beauties allowed them to free themselves from the functionality inherent to design and to experiment a sculptural medium in which "the rhetoric can take over."¹ Using various Guadeloupean seeds and wood species, they transformed the attributes of Creole flora into aesthetic and symbolic objects. These objects, mostly presented in a European context, embody a concept by Édouard Glissant, which infuses all of dach&zephir's practice. The "whole-world" is "our universe as it changes and endures by exchanging and at the same time the 'vision' we have of it."² Never static, their work accepts the idea of a world in transformation that is also told through the necessary narratives of creolisation.

1. Interview with dach&zephir on September 1st, 2022
2. Édouard Glissant, *Traité du tout-monde*, Gallimard, 1997



[4]

[FR]

« Je pense que ce qui me plaît dans la fiction, c'est qu'elle me donne le moyen de parler de problématiques qui me touchent et de le faire de manière sensible. En parlant des vulnérabilités des personnages que je crée ou dont je m'approprie la légende, de la violence qu'on leur inflige ou de leurs relations tortueuses avec d'autres personnages, je parle de choses qui me questionnent. Ce n'est pas de l'autobiographie. Ces personnages, c'est un peu comme mes marionnettes pour parler politique, sexualité, état d'âme... Une fois que la narration est bien construite, je plante le décor. Un décor sculptural souvent proche de ceux du théâtre, qui va accueillir l'histoire mais aussi des questions plus plastiques, relatives aux mondes virtuels avec lesquels je travaille. »

L'amour, la sexualité, l'identité intime et les définitions sociales, les communautés Queer et la violence des phénomènes de marginalisation sont les sujets qui traversent le travail de Corentin Darré par le biais de la narration fictionnelle. Prenant la forme de vidéos disposées à l'intérieur d'installations, la fiction permet à l'artiste d'aborder des questions sociales par l'intermédiaire de mythologies contemporaines ou de faits d'actualité qu'il s'approprie et transforme et qui font basculer l'expérience individuelle vers la problématique collective.

L'imprégnation de l'univers des jeux vidéo par l'utilisation de la modélisation 3D dans les films de l'artiste déploie également dans la fiction un imaginaire à plusieurs niveaux. Autour, des éléments sculpturaux viennent peupler l'espace comme autant de morceaux narratifs et d'indices à grande échelle qui matérialisent le récit et exportent dans le réel ce territoire virtuel. Volontairement surdimensionnés, d'apparence souvent ultra-brillante, irréaliste ou fantastique, ils semblent tout droit venir d'un autre monde. L'esthétique médiévale de ses objets rappelle tout autant les anachronismes des jeux d'aventure que l'univers du *bondage* et de la torture. La mise en abyme fictionnelle permet ici d'aborder la question de la violence tout en la détournant.

C'est aussi l'enjeu de cet entre-deux-mondes. Un réel et un virtuel qui ne seraient pas dos à dos mais qui se contamineraient positivement : le réel en ce qu'il existe et porte des sujets de société et le virtuel en ce qu'il offre de possibilités infinies pour les penser. C'est enfin une façon de rendre pleinement actif le public et de le libérer des contraintes de son rôle. Comme un-e utilisateur-trice de jeux vidéo qui choisirait son avatar pour traverser la fiction, le marquant de sa propre expérience, le personnalisant. La culture *mainstream* devient ici une porte d'accès vers l'expérience intime dans une nouvelle mise en abyme, un récit individuel qui s'universalise, une culture collective qui symbolise et dans laquelle chacun et chacune est prié-e de reprendre la main.

[EN]

"I think what I like about fiction is that it gives me a way of speaking about issues that concern me in a sensible way. By addressing the vulnerabilities of the characters I create or whose legend I appropriate, the violence inflicted on them or their tortuous relationships with other characters, I am referring to things that concern me. It's not autobiography. These characters are a bit like my puppets for talking about politics, sexuality, feelings. Once the narrative is well constructed, I set the scene. A sculptural set often close to those of theatre accommodates the story, as well as more visual questions relating to the virtual worlds I work with."

Through fictional narration, love, sexuality, personal identity, social definitions, queer communities and the violence of marginalisation are the subjects that run throughout Corentin Darré's work. Taking the form of videos placed inside installations, fiction allows the artist to address social issues through contemporary mythologies and current events that he appropriates and transforms, turning individual experience into a collective concern.

The influence of video games using 3D modelling in the artist's films also deploys a multi-layered imaginary world within the fiction. Around them, sculptural elements populate the space as narrative pieces and large-scale clues that materialise the narrative and export this virtual territory into reality. Deliberately oversized, often ultra-shiny, unrealistic and fantastical in appearance, they seem to come straight from another world. The medieval aesthetics of these objects recall the anachronisms of adventure games as well as the world of bondage and torture. This fictional *mise en abyme* allows us to address the issue of violence while diverting it.

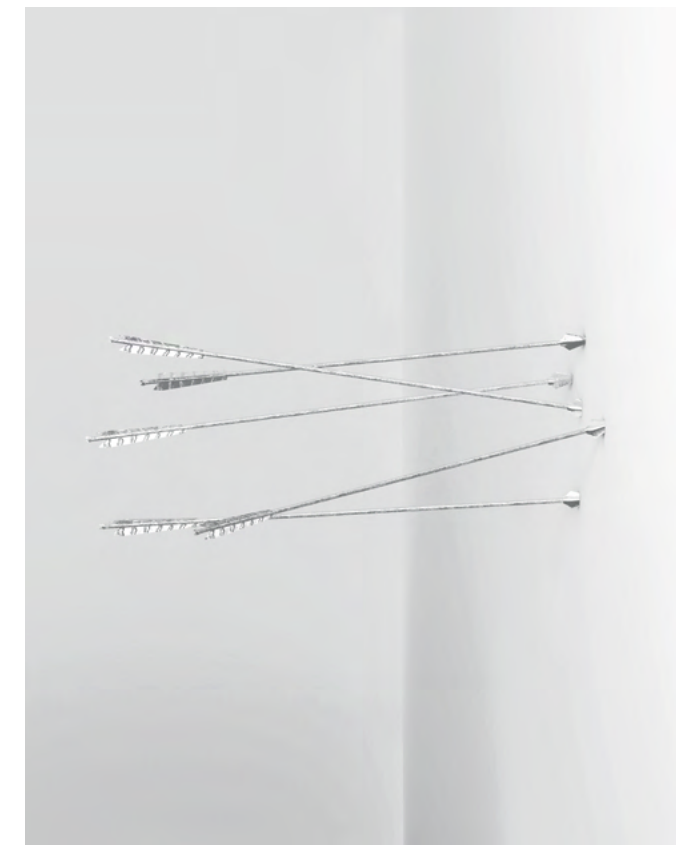
This is also the challenge of this in-between world. Real and virtual worlds that should not be at odds with each other but rather positively cross-contaminate: the real one in that it exists and bears the subjects of society; and the virtual one in that it offers infinite possibilities for thinking about them. It is also a way of making the public fully active and free them from the constraints of their role. Like a video game user who chooses their avatar in order to traverse a fiction, marking it with their own experience and personalising it. *Mainstream* culture becomes a gateway to intimate experience in a new *mise en abyme*, an individual narrative that becomes universal, a collective culture that symbolises and in which each and every one of us is asked to take control.



[1]



[2]



[3]

CORENTIN DARRÉ

[FR] Corentin Darré est né en 1996. Il vit et travaille à Paris. Il est diplômé de l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy.
[EN] Corentin Darré was born in 1996. He lives and works in Paris. He graduated from the Paris-Cergy National School of Art.

- [1] Corentin Darré, *A Dandelion for u*, 2022, impression UV sur Dibond, cadre sculpté en MDF et vernis bois, 40 x 55 cm | Corentin Darré, *A Dandelion for u*, 2022, UV print on Dibond, carved MDF frame and wood varnish, 40 x 55 cm
- [2] Corentin Darré, *Un peu de plomb dans vos cœurs (vidéo)*, 2022, modélisation 3D, 5 minutes. Photo: Corentin Darré | Corentin Darré, *Un peu de plomb dans vos cœurs (vidéo)*, 2022, 3D modelling, 5 minutes. Photo: Corentin Darré
- [3] Corentin Darré, *Un peu de plomb dans vos cœurs (Flèches)*, 2022, bois, plumes d'oies, fil de coton, peinture chromée, 50 x 2 x 2 cm. Photo: Corentin Darré | Corentin Darré, *Un peu de plomb dans vos cœurs (Flèches)*, 2022, wood, goose feathers, cotton thread, chrome paint, 50 x 2 x 2 cm. Photo: Corentin Darré

[FR]

Il paraît qu’il serait possible, avec des phéromones de synthèse, d’envoyer aux abeilles de fausses alertes et des signaux erronés, elles qui habituellement secrètent et détectent ces messages chimiques pour organiser en fonction leurs comportements – dans un prisme qui s’étend de l’alarme à l’attaque, en passant par l’accouplement. Avec ces manipulations, on observerait un détournement de la micro-société que constitue la ruche, possible allégorie de nos propres systèmes politiques. Avec une attention portée à ce qui influence les êtres dits « sociaux », qui comprennent les insectes, les oiseaux, mais aussi les humains, le travail sculptural d’Antoine Dochniak observe les phénomènes et mécanismes de leurre, d’adaptation, de parasitage ou de survivance, à l’image de celui évoqué plus haut. L’artiste s’intéresse aux fils invisibles qui gouvernent les mouvements et régissent les désirs, en observant comment perturber les habitats, franchir les frontières tacites ou vivre en dérivation d’un système donné ; non loin d’ailleurs de la dérive, au sens situationniste, qui déjoue la contrainte de nos espaces urbains.

Dans les œuvres d’Antoine Dochniak s’opère une dialectique de la substance, où le naturel embrasse et se heurte à l’industriel : interviennent au fil des sculptures la cire d’abeille, la crème solaire, les pétales, la fibre pare-balle, le cierge magique, l’acier inoxydable, les pilules d’iode, ou encore les phéromones susmentionnées, entre autres composantes de sa pharmacopée. À l’image de l’abeille à qui l’on doit tant le miel que le venin, la pratique de l’artiste est un jeu d’équilibriste qui consiste à faire converser les paradoxes, dans une confrontation permanente entre la prédation et la proie, le poison et le remède, l’harmonieux et le belliqueux. Dans des œuvres qu’il désigne comme des « zones fictionnelles », qui détiennent leurs propres législations et redessinent les cartographies en place, il présente le symptôme et sa contrepartie, qui aurait trait au soin ou à la protection.

Si l’emploi d’un imaginaire militarisé laisse entrevoir l’évocation d’un conflit ou d’une catastrophe en hors-champ, notre perception reste trouble lorsqu’il s’agit de comprendre si les œuvres les précèdent ou leur succèdent. Le danger demeure en tout cas palpable, et s’incarne peut-être dans l’évanescence des ondes qui ponctuent le travail de l’artiste, qu’elles émanent de l’imagerie médicale, des rayonnements ultra-violet ou des radiations atomiques. Nourri d’une appréhension géopolitique du monde qu’il rejoue dans ses interstices poétiques, Antoine Dochniak laisse planer la menace mais la fait dialoguer avec un environnement proposant une nouvelle partition des liens qui unissent les espèces vivantes à celles non-vivantes. Il fait de ses sculptures un lieu où nouer des collaborations, conviant notamment, selon ses propres mots, les « oubliés de la chaîne de production ». À rebours d’un discours dominant qui préfère l’individuation à l’enchèvement, il explore la complexité d’un monde où les abeilles butinent non loin des centrales nucléaires.

ANTOINE DOCHNIAK

[FR] Antoine Dochniak est né en 1997. Il vit et travaille à Lyon.

Il est diplômé de l’École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon.

[EN] Antoine Dochniak was born in 1997. He lives and works in Lyon.

He graduated from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon.

[1] Antoine Dochniak, Goodbye digitalis, 2021, acier inoxydable, cire d’abeille, verre soufflé par Clément Le Mener, « Faire Essaim », Moly-Sabata, Sablons | Antoine Dochniak, Goodbye digitalis, 2021, stainless steel, beeswax, glass blown by Clément Le Mener, “Faire Essaim”, Moly-Sabata, Sablons

[2] Antoine Dochniak, La peau des objets desséchés, série : Architecture de choix, mai 2021, grès blanc, aluminium, pétales de lys, latex, avec Étienne Mauroy, « Le début de la fin », IAC, Villeurbanne | Antoine Dochniak, La peau des objets desséchés, series: Architecture de choix, May 2021, white sandstone, aluminium, lily petals, latex, with Étienne Mauroy, “Le début de la fin”, IAC, Villeurbanne

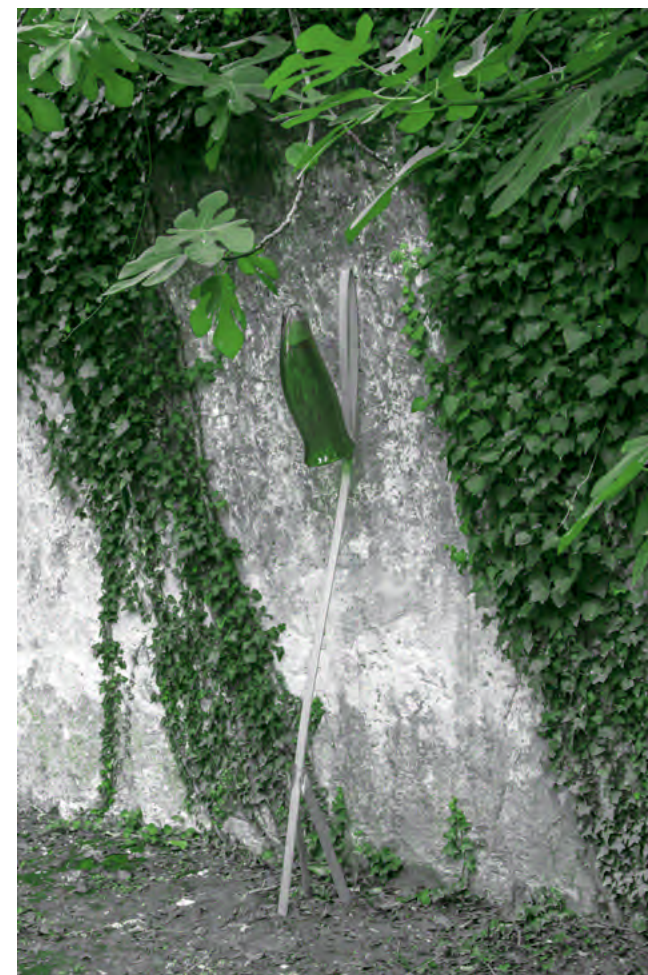
[EN]

It is said that with synthetic pheromones it may be possible to send false alarms and misleading signals to bees that usually secrete and detect these chemical messages in order to regulate their behaviour across a spectrum extending from alarm to attack, by way of mating. With such manipulations, we would observe a detour of the micro-society that constitutes the beehive, a possible allegory of our own political systems. Drawing from the influences of so-called “social” beings – which include insects, birds and humans – Antoine Dochniak’s sculptural work observes the phenomena and mechanisms of luring, adaptation, parasiting and survival, similar to the one mentioned above. The artist is interested in the invisible threads that govern movement and desire by observing how to disrupt habitats, cross unspoken boundaries or live in derivation of a given system; not far from the *dérive*, in the Situationist sense, which thwarts the constraints of our urban spaces.

In Antoine Dochniak’s works, a dialectic of substance takes place, where the natural simultaneously embraces and clashes with the industrial. Beeswax, sunscreen, petals, bulletproof fibres, sparklers, stainless steel, iodine pills, or the aforementioned pheromones – among other components of his pharmacopoeia – are found throughout his sculptures. Like the bee to whom we owe both honey and venom, the artist’s practice is a balancing act that consists in making paradoxes converse, a permanent confrontation between predation and prey, poison and remedy and the harmonious and the bellicose. In works that he describes as “fictional zones” – which hold their own legislation and redraw the cartographies in place – he presents the symptom and its counterpart, which would involve care or protection.

If the use of a militarised imaginary suggests the evocation of conflict or catastrophe in the background, our perception remains blurred when it comes to understanding whether the works precede or succeed them. The danger remains palpable and is perhaps embodied in the evanescence of the waves that punctuate the artist’s work, whether they emanate from medical imaging, ultraviolet radiation or atomic radiation. Nourished by a geopolitical apprehension of the world that he re-enacts his poetic interstices, Antoine Dochniak allows the threat to hover while making it dialogue with an environment thus proposing a new score of the links that unite living and non-living species. With his sculptures, he creates place where collaboration can take place, inviting, in his own words, the “forgotten of the production chain”. In contrast to a dominant discourse that prefers individuation to entanglement, he explores the complexity of a world where bees forage not far from nuclear power plants.

[1]



[2]



ABDESSAMAD EL MONTASSIR

[FR] Abdessamad El Montassir est né en 1989. Il vit et travaille entre le Sahara et Marseille. Il est diplômé de l'Institut national des beaux-arts de Tétouan (Maroc).

[EN] Abdessamad El Montassir was born in 1989. He lives and works between the Sahara and Marseille. He graduated from the Institut National des Beaux-Arts de Tétouan (Morocco).



[1]

[FR]

Abdessamad El Montassir a grandi dans le Sahara au sud du Maroc. Un territoire dont l'histoire et l'actualité sont complexes et tues. Ancienne colonie espagnole jusqu'en 1976, le Sahara au sud du Maroc est aujourd'hui considéré par l'ONU comme un territoire non autonome. Espace de conflits en proie aux divisions, il est revendiqué par différentes entités politiques.

L'artiste a choisi de le placer au centre de sa recherche artistique : pour en parler, pour transmettre son histoire, pour ne pas oublier et pour aussi s'en défaire. Il étudie l'art à Tétouan, puis l'histoire de l'art à Meknès, il réalise des résidences de recherches à Paris et à Marseille. C'est toujours à partir du Maroc qu'il mène son projet, il se rend régulièrement dans le désert pour le filmer, l'enregistrer, pour aussi récolter les témoignages de celles et ceux qui y vivent. Le Sahara au sud du Maroc est devenu une ressource autobiographique, géopolitique, écologique, historique, sociale et mémorielle. Un lieu chargé de traumatismes contenus dans les corps – humains et non humains – de toutes les générations. Abdessamad El Montassir observe par exemple les plantes du désert qui sont indicatrices « de rapports de forces sociopolitiques dans un territoire donné¹ ». Ainsi, les plantes, qui habitent durablement le désert, enregistrent, incarnent et transmettent les récits propres au territoire. Par les manières dont elles marquent les sols, dont elles s'adaptent aux transformations inhérentes aux actions humaines, par leurs déplacements, leur croissance et leurs hybridations.

Les films, les œuvres sonores et les installations résultent de longues recherches, de périodes d'immersion, de rencontres déterminantes avec des historien-nes, des sociologues, des psychologues, des militant-es ou encore des témoins. Ces croisements apportent de la matière à son propos et lui permettent de multiplier les compréhensions vis-à-vis d'un même territoire. En ce sens, Abdessamad El Montassir développe trois concepts pour appréhender le territoire : le droit à l'oubli – les récits fictionnels et viscéraux – le trauma d'anticipation. À travers ces concepts, il pose des questions : comment raconter un territoire ? Quels récits ? Est-il important de transmettre ces récits ? A-t-on le droit d'oublier ? « Raconter son histoire c'est exposer ses faiblesses et une humiliation. » L'artiste envisage l'oubli comme une stratégie de résistance face à la dureté de la mémoire traumatique et face à la culpabilité qui hante les corps des habitant-es de ce territoire.

Comment raconter ? La fiction devient un outil pour contrer les silences persistants. Il s'agit alors de détourner l'épineux réel pour raconter autrement le territoire. Toujours par la fiction, il devient possible de fabriquer des stigmates ou des traumatismes qui n'ont pas eu lieu. Puisque les réalités du désert sont trop difficiles à exprimer et à manifester, l'artiste déploie un ensemble de stratégies et d'outils pour donner une existence à un territoire oublié. Un territoire invisible dont personne, sur le plan international, ne semble se soucier.

1. Les citations sont extraites d'une conversation menée avec l'artiste en juin 2022.

[EN]

Abdessamad El Montassir grew up in the Sahara in southern Morocco, a territory whose history and current events are complex and silenced. Formerly a Spanish colony until 1976, the Sahara in southern Morocco is today considered a Non-Self-Governing Territory by the United Nations. A space of conflicts and divisions, it is claimed by different political entities.

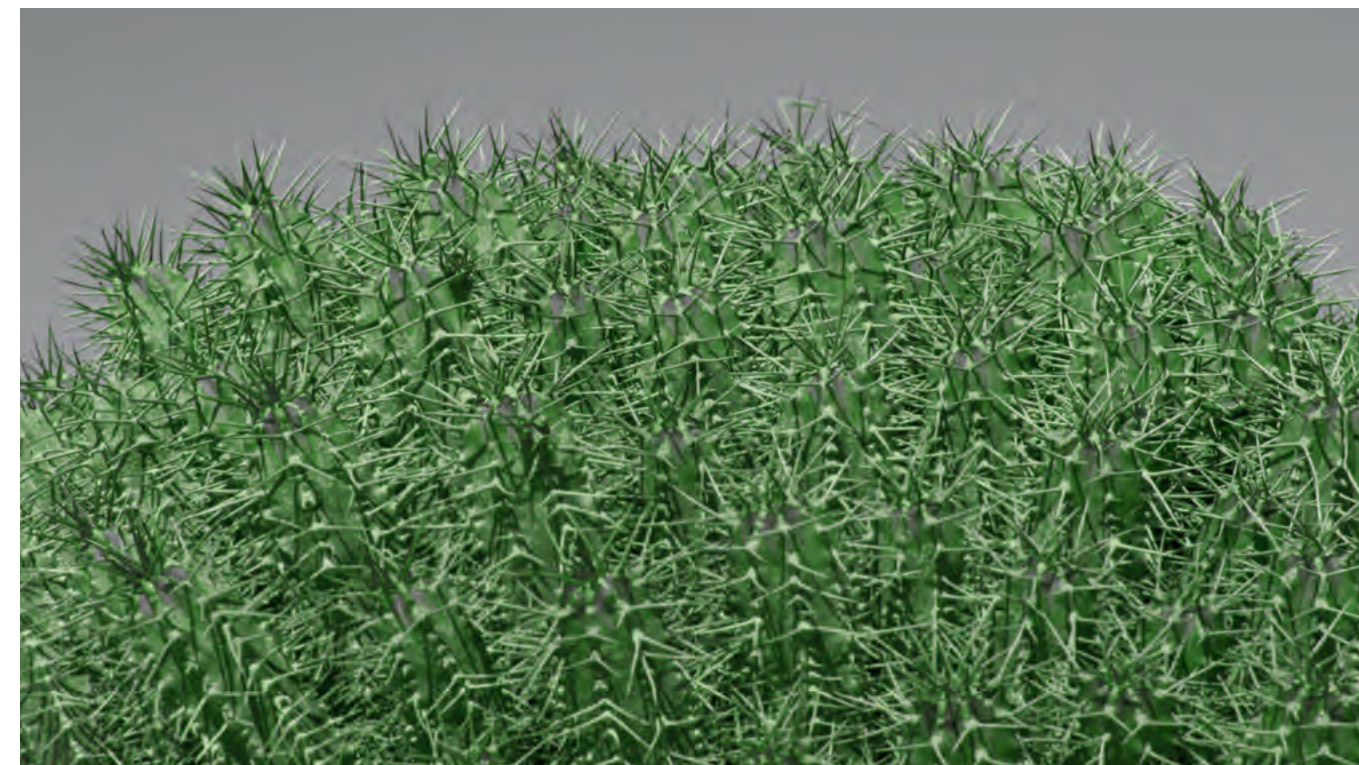
The artist has chosen to place it at the center of his artistic research: to talk about it, to transmit its history, not to forget and to detach himself from it. He studied fine art in Tétouan, then art history in Meknes, and did research residencies in Paris and Marseille. His projects always originate in Morocco: he regularly goes to the desert to film it, to record it, to also collect the accounts of those who live there. The Sahara in southern Morocco has become an autobiographical, geopolitical, ecological, historical, social and memorial resource. A place full of traumas contained in the bodies – human and non-human – of all generations. Abdessamad El Montassir observes, for example, the desert plants that are indicative of "socio-political power relations in a given territory."¹ Thus, plants that have inhabited the desert for a long time record, embody and transmit the narratives of the territory: through the ways in which they mark the soil, adapt to the transformations inherent to human actions; through their displacements, their growth and their hybridisations.

The artist's films, sound works and installations are the result of extensive research, periods of immersion, and decisive meetings with historians, sociologists, psychologists, activists and witnesses. These connections bring material to his subject and allow him to multiply understandings of the same territory. In this sense, Abdessamad El Montassir develops three concepts to apprehend the territory: the right to forget; fictional and visceral narratives; the trauma of anticipation. Through these concepts, he questions: how does one tell a story about a territory? What stories? Is it important to transmit these stories? Do we have the right to forget? "To tell one's story is to expose one's weaknesses and humiliation." The artist considers forgetting as a strategy of resistance to the harshness of the traumatic memory and to the guilt that haunts the bodies of the inhabitants of this territory.

How does one tell these stories? Fiction becomes a tool to counter the persistent silences. It is then a question of diverting the tricky reality to tell of the territory differently. Through fiction, it becomes possible to fabricate stigmas or traumas that have not taken place. Since the realities of the desert are too difficult to express and manifest, the artist deploys a set of strategies and tools to give existence to a forgotten territory. An invisible territory that nobody, internationally, seems to care about.

1. The quotes are from a conversation with the artist in June 2022.

[2]



[1] Abdessamad El Montassir, *Galb'Echaouf*, 2021, vidéo full HD, son stéréo, 18 minutes 43 secondes. Projet réalisé avec le soutien de l'AFAC – The Arab Fund for Arts and Culture, l'Institut français du Maroc, Pro Helvetia Cairo, Embassy of Foreign Artists, Le Cube et La Maison Salvan. © ADAGP / Abdessamad El Montassir | Abdessamad El Montassir, *Galb'Echaouf*, 2021, full HD video, stereo sound, 18 minutes 43 seconds. Project supported by AFAC – The Arab Fund for Arts and Culture, The French Institute of Morocco, Pro Helvetia Cairo, Embassy of Foreign Artists, Le Cube and La Maison Salvan. © ADAGP / Abdessamad El Montassir

[2] Abdessamad El Montassir, *Galb'Echaouf*, 2021, vidéo full HD, son stéréo, 18 minutes 43 secondes. Projet réalisé avec le soutien de l'AFAC – The Arab Fund for Arts and Culture, l'Institut français du Maroc, Pro Helvetia Cairo, Embassy of Foreign Artists, Le Cube et La Maison Salvan. © ADAGP / Abdessamad El Montassir | Abdessamad El Montassir, *Galb'Echaouf*, 2021, full HD video, stereo sound, 18 minutes 43 seconds. Project supported by AFAC – The Arab Fund for Arts and Culture, The French Institute of Morocco, Pro Helvetia Cairo, Embassy of Foreign Artists, Le Cube and La Maison Salvan. © ADAGP / Abdessamad El Montassir



[1]

JOT FAU

[FR] Jot Fau est née en 1987. Elle vit et travaille à Bruxelles.

Elle est diplômée de l'École des beaux-arts de Marseille.

[EN] Jot Fau was born in 1987. She lives and works in Brussels. She graduated from the École des Beaux-Arts de Marseille.

[FR]

Elles sont cassées, elles marchent encore. Le titre de cette œuvre récente de Jot Fau pourrait à lui seul résumer sa pratique tant il y a dans son travail le goût des choses qui restent, des états nostalgiques et des blessures enterrées. Il y a aussi de la force et de la vulnérabilité, de la douceur et de la résistance, et une âme qui entoure les corps. Marquée par une première partie de vie précaire et solitaire, elle place toujours des fragments, parfois infimes, de cette histoire intime dans ses œuvres. De celles-ci se dégage la nécessité de créer, comme un pied de nez aux épreuves surmontées et, en prenant soin de cette histoire personnelle, elle en augmente la portée et l'ouvre aux histoires collectives. Depuis 2015, elle recouvre de cuir noir des objets quotidiens qui ont ponctué sa jeunesse, comme les clés de la maison de ses parents, les chaussures de son adolescence, sa première montre, la lampe de sa chambre d'enfant, entre autres. Elle les dévoile ainsi autant qu'elle les préserve. Et enferme pour toujours les souvenirs, bons ou mauvais, qu'ils évoquent dans cette mue de cuir, dans un lent rituel et un geste poétique et expiatoire. Étendu aux objets des autres, ce protocole, intitulé *Résidus*, constitue aussi le point de départ de ses installations.

Jot Fau récupère, recycle, transforme, répare et protège des objets, des gestes, des images et des matières. Ses œuvres récentes, petites compositions au mur, sont des assemblages d'éléments sur des étagères de bois, revêtues de cuir ou de tissus, dont le sens se construit petit à petit, grâce à leur juxtaposition. Marionnettes cassées, maison renversée, jouets démembrés, branches de bois protégées, golem à la tête éclatée sont disposés dans des cocons qui sont autant d'univers intimes à explorer, où se cachent des citations brodées qui complexifient la lecture, et où l'on célèbre la beauté des petites choses. *Comment on s'en souvient ou comment on refuse de s'en souvenir*, 2021, par exemple, présente un dinosaure de plastique couvert de cuir, jouet préféré de son filleul avant d'être délaissé après avoir été brisé. Cette œuvre fait appel à la nostalgie de l'enfance, et la mauvaise foi amnésique, et à la liberté de dépasser ses erreurs passées.

Lit, maison, manteaux, tapis, chaussures peuplent les œuvres de Jot Fau comme autant de traces d'un univers domestique à réparer. Son travail est celui d'une chrysalide qui patiemment construit son enveloppe, avec du fil, des cuirs et des tissus trouvés. Elle s'entoure elle-même, des peaux des autres et de ses propres peaux, et trouve son épanouissement dans cet état intermédiaire, entre chirurgie psychique et auto-défense émotionnelle. Artiste empathique et prolifique, sa force est celle des survivantes, qui célèbre la vie avec joie et sensualité, érudition et une part de résignation. Ses œuvres sont des gestes de survie sensible, des gilets de sauvetage ou des armures, grâce auxquelles elle transmet aux autres un peu de sa force.



[2]

[EN] "They're broken, they still work." The title of a recent work by Jot Fau could sum up her practice in-and-of itself, as her work is interested in what remains, states of nostalgia and buried wounds. It also possesses a strength and vulnerability, softness and resistance, and a soul surrounding bodies. Marked by a precarious and solitary early life, she always places fragments, sometimes tiny ones, of this intimate history in her works. The need to create emerges from these works, as a nod to the hardships she has overcome, and, by taking care of this personal story, she increases its scope and opens it up to collective narratives. Since 2015, she has been covering everyday objects with black leather: objects that marked her youth, such as the keys to her parents' house, the shoes from her adolescence, her first watch, the lamp from her childhood bedroom, amongst other things. She reveals them all the while preserving them. And she locks up the memories, good or bad, evoked by the leather moul, in a slow ritual and a poetic and expiatory gesture. Extended to other people's objects, this protocol, entitled *Résidus*, is also the starting point for her installations.

Jot Fau recovers, recycles, transforms, repairs and protects objects, gestures, images and materials. Her recent works – small compositions on the wall – are assemblages of elements on wooden shelves, covered with leather or fabric, whose meaning is gradually constructed thanks to the juxtaposition of elements. Broken puppets, an overturned house, dismembered toys, protected wooden branches, and a golem with a splintered head are all arranged in cocoons that are intimate universes to be explored, where embroidered quotations are hidden, complexifying the reading, and where the beauty of small things is celebrated. For example, *Comment on s'en souvient ou comment on refuse de s'en souvenir* [How One Remembers or Refuses to Remember] (2021) features a leather-covered plastic dinosaur, her godson's favourite toy before it was abandoned for being broken. This work appeals to the nostalgia of childhood, amnesiac bad faith, and the freedom to move beyond past mistakes.

Beds, houses, coats, carpets and shoes populate the works of Jot Fau like traces of a domestic universe needing to be repaired. Her work is that of a chrysalis that patiently builds its envelope with thread, leather and found fabrics. She surrounds herself with the skins of others and her own, finding fulfilment in this intermediate state, between psychological surgery and emotional self-defence. An empathetic and prolific artist, her strength is that of a survivor who celebrates life with joy and sensuality, erudition and a touch of resignation. Her works are gestures of emotional survival, life jackets or armour, through which she passes on some of her strength to others.

[3]



[4]



[1] Jot Fau, *Comment on s'en souvient ou comment on refuse de s'en souvenir*, 2022, bois, velours, jouet dinosaure cassé recouvert de cuir, corde, 30 x 28 x 26 cm. Photo: Marie Aynaud | Jot Fau, *Comment on s'en souvient ou comment on refuse de s'en souvenir*, 2022, wood, velvet, broken dinosaur toy covered with leather, rope, 30 x 28 x 26 cm. Photo: Marie Aynaud

[2] Jot Fau, *Sur le même pied*, 2022, bois recouvert de cuir, formes en céramique partiellement recouvertes de cuir, forme en plastique recouverte de coton, corde recouverte de coton, 40 x 22 x 16 cm. | Jot Fau, *Sur le même pied*, 2022, wood covered with leather, ceramic forms partially covered with leather, cotton-covered plastic form, cotton-covered rope, 40 x 22 x 16 cm.

[3] Jot Fau, *La Veste de la colère*, 2020, cuir, bois recouvert de laine, 95 x 53 x 25 cm. | Jot Fau, *La Veste de la colère*, 2020, leather, wool-covered wood, 95 x 53 x 25 cm.

[4] Jot Fau, *La Veste de la joie*, 2020, cuir, bois recouvert de laine, 95 x 45 x 29 cm. | Jot Fau, *La Veste de la joie*, 2020, leather, wool-covered wood, 95 x 45 x 29 cm

[FR]

Alison Flora a une pratique quotidienne du dessin. Obsessionnelle, automatique et cathartique, elle vient faire état de son monde psychique, de ses visions, ses angoisses et ses traumatismes à la manière d'une exorcisation.

Influencée par la culture punk et *black metal*, la musique de *Psychic TV*, l'esthétique *heroic fantasy* des jeux vidéo de *World of Warcraft* et les récits fantastiques de Tolkien, elle choisit en 2019 son propre sang comme médium de prédilection pour ses dessins, revendiquant un geste à la fois fétichiste et magique pour exorciser ses obsessions intimes.

Le sang est par essence le fluide de la vie. Dans les représentations fictionnelles, il est aussi érotique, gore, violent quand il est volé aux autres. Il est la pulsion par définition en ce qu'il vient nous rappeler que l'on meurt. Chez Alison Flora, il répond à un principe de ritualisation, un protocole précisément contrôlé. Il n'est pas le sang des menstruations ou de mutilations, il ne convoque pas les symboliques féminines ou les revendications féministes, il est la motivation et le fruit de lui-même, il s'auto-suffit comme outil et comme fin.

Alison Flora opère sur elle-même des prises de sang régulières. Une fois par mois, elle note le nombre de millilitres et les dates de prélèvements comme un rituel. Peindre lui prend d'elle-même au sens le plus strict et le plus essentiel: trop et elle vacille, pas assez et elle en veut encore. Dompter son pouvoir et apprendre à l'utiliser. Le sang témoigne ici d'un fantasme de mystification de l'artiste qui vient psychiquement se purger dans un processus d'engagement physique.

Là prennent vie les fantômes d'Alison Flora sous forme d'images surréalistes, d'iconographie médiévale, de symboles ésotériques et de folklore populaire. Le sang est ici un liant, un lien intime et privilégié d'ultra proximité entre l'artiste et son œuvre. Ce sang comme un fluide qui connecte sa mémoire avec la terre et avec l'esprit. Le sang est aussi un voyage dans le temps, la sève d'un arbre généalogique comme la voix du corps, un cœur qui pulse, un portail ésotérique pour se rapprocher des morts, les autres, celles et ceux qu'on a côtoyés, mais également celles et ceux qui veillent en nous. Rappeler comme une magicienne l'adolescent-e qui dort.



[1]

ALISON FLORA

[FR] Alison Flora est née en 1992. Elle vit et travaille à Toulouse.

Elle est diplômée de l'École supérieure d'art et de design des Pyrénées.

[EN] Alison Flora was born in 1992. She lives and works in Toulouse.

She graduated from the École Supérieure d'Art et de Design des Pyrénées.

[EN]

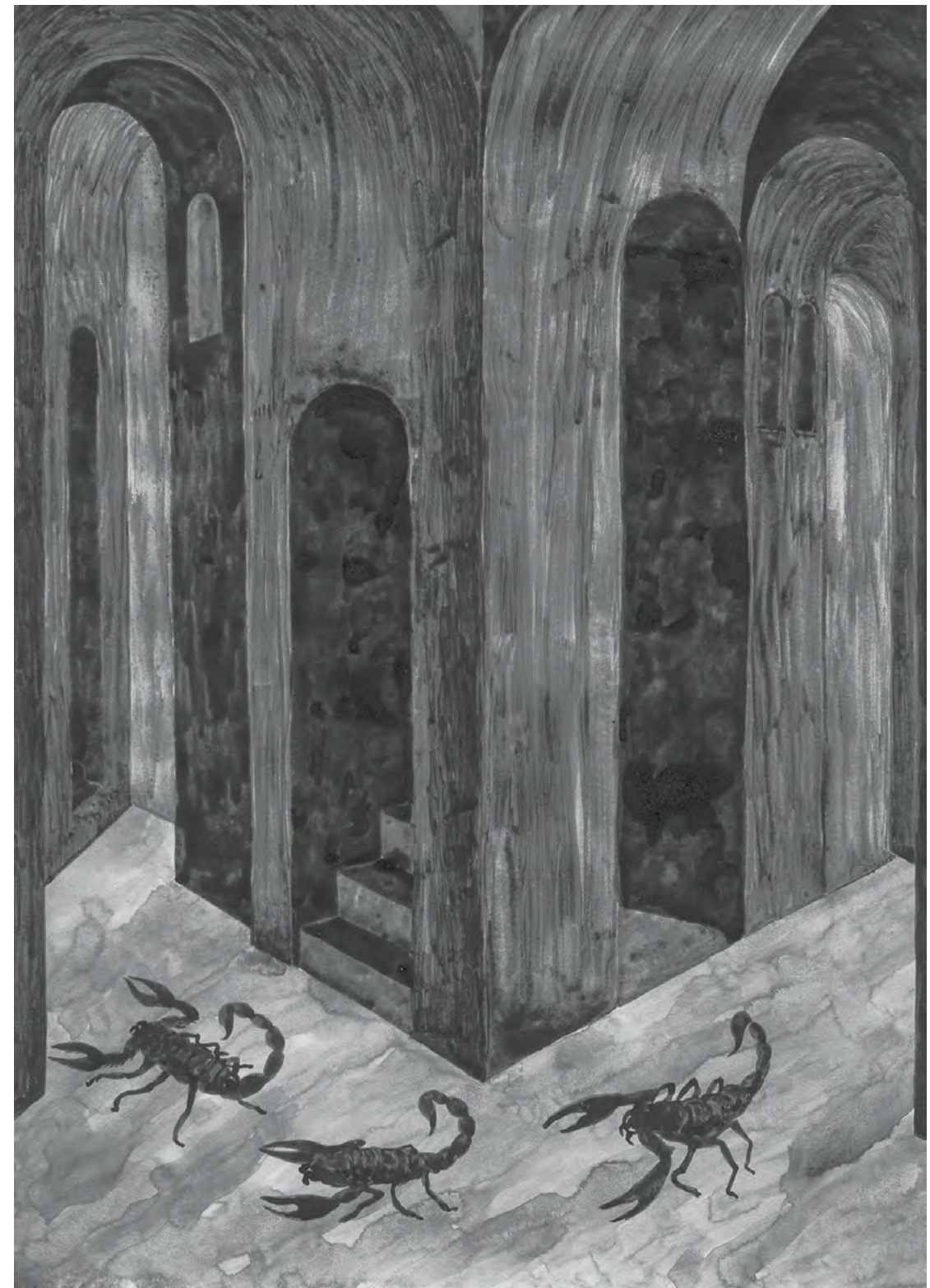
Alison Flora has a daily drawing practice. Obsessional, automatic and cathartic, she draws her psychic world, her visions, her anguishes and her traumas in the manner of an exorcism.

Influenced by punk and black metal culture, music from *Psychic TV*, the heroic fantasy aesthetic of *World of Warcraft* video games and Tolkien's fantasy stories, in 2019 she chose her own blood as the medium of choice for her drawings, claiming a fetishistic yet magical gesture to atone for her intimate obsessions.

Blood is, by essence, the fluid of life. In fiction, it is also erotic, gory and violent when it is taken from others. By definition, it is impulse in that it reminds us of our death. In Alison Flora's work, it responds to a principle of ritualisation, a precisely controlled protocol. It is not the blood of menstruation or mutilation; it does not summon feminine symbolism or feminist demands; it is the motivation and the fruit of itself; it is self-sufficient as a tool and an end.

Alison Flora takes regular blood samples from herself. Once a month, she notes the number of millilitres and the dates of sampling like a ritual. Painting takes from her in the strictest and most vital sense: too much and she falters; not enough and she wants more. She must tame her power and learn to use it. The blood testifies to a fantasy of mystification of the artist who comes to purge herself psychically in a process of physical commitment.

Here, Alison Flora's ghosts come to life in the form of surrealist images, medieval iconography, esoteric symbols and popular folklore. Blood is a binding agent, an intimate and privileged link of ultra-proximity between the artist and her work. This blood is a fluid that connects her memory with the earth and spirit. Blood is also a journey through time, the sap of a family tree like the voice of the body, a beating heart, an esoteric portal to connect with the dead, the others, those we have known, but also those who watch over us. Like a magician, she recalls the sleeping teenager in her.



[2]

[1] Alison Flora, *Les Menaces*, 2022, sang humain sur papier, 56 x 76 cm | Alison Flora, *Les Menaces*, 2022, human blood on paper, 56 x 76 cm

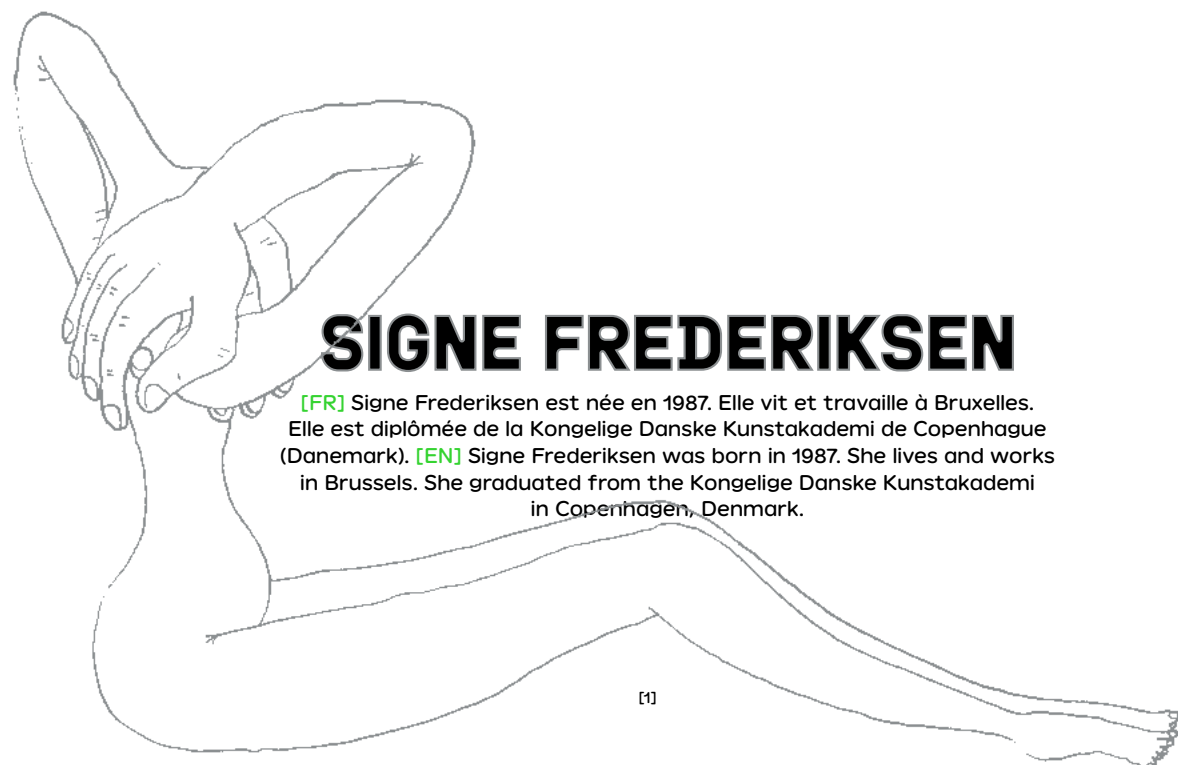
[2] Alison Flora, *Giant Scorpions*, 2021, 71 x 56 cm, sang humain sur papier, fer à béton | Alison Flora, *Giant Scorpions*, 2021, 71 x 56 cm, human blood on paper, reinforcing steel

[FR]

Un coup de poing dans le ventre. Une femme sans visage. Un poignard dans le crâne. Un monstre dans le corps. Des silhouettes allongées, perforées, pénétrées, déformées, mutilées, érotisées ou chimériques; des cerveaux morcelés ou remplis sous la contrainte, des visages fatigués, des yeux exorbités, des viscères exhibés, des esprits torturés. Il y a la violence du monde dans les dessins de Signe Frederiksen. Toute la violence du monde et le dessin qui surgit comme une décharge. Virage vital dans la pratique de l'artiste, cette série a été commencée en 2018, au moment où elle travaillait auprès d'enfants atteints de troubles autistiques, de l'attention ou du comportement dans une école primaire de Bruxelles. Constatant son incapacité à continuer l'écriture, son principal médium jusque-là, elle met en place une nouvelle pratique du dessin, quotidienne, calme et méticuleuse, pour dire la violence de l'institution, et plus généralement la domination des corps dans une danse grinçante, d'étranges hybridations avec des animaux et un érotisme aigre. Le surgissement de ces formes de violences, de sexualités, de contraintes dans un univers perçu comme enfantin accentue le malaise. Il y a des ventres pleins et des ventres vides aussi. Des ventres déchirés, lacérés, sondés et des ventres niés. Comme les traces d'un cauchemar dessinées au réveil, ces images mentales puisent aussi leurs sources chez Sophie Podolski, Roland Topor ou Alain Le Saux.

Son art trouve aussi son origine dans la position d'observatrice dans laquelle elle aime se placer, favorisant l'acuité du regard, et une grande empathie qu'elle déploie comme un outil tranchant. Tous ces sentiments éprouvés débordent dans des formes qui parlent au ventre plus qu'à la raison. Commencée plus récemment, la série de collages *L'Écho de la Mode*, réalisée à partir de magazines féminins des années 1950-1970, poursuit ce déchirement des corps. Assemblages surréalistes, à la fois intimes et impersonnels, ces œuvres replacent la violence contenue dans les publicités pour produits ménagers, et induite dans les foyers, au centre de l'attention.

Signe Frederiksen s'intéresse ainsi principalement aux formes de violences ressenties dans nos sociétés, à l'intérieur des cadres institutionnels, par certaines catégories sociales ou genrées, et notamment: les femmes, les artistes, les artistes femmes, les jeunes artistes, les jeunes artistes femmes. Ce fil conducteur de sa pratique, dont elle veut dévoiler la construction patriarcale, infuse l'ensemble de son œuvre. Formée au département Nouveaux Médias des Beaux-Arts de Copenhague, elle a longtemps pratiqué des performances plus intellectuelles, qui s'inscrivent dans les interstices et les espaces intermédiaires de l'art. Souvent liées au contexte dans lequel elles prennent place, ses œuvres performatives s'articulent toujours en lien avec une pratique d'écriture contextuelle et paradoxalement autobiographique. Même si le refus d'apparaître trop clairement, non pas pour se cacher mais précisément pour interroger les conditions de visibilité des œuvres et des artistes, caractérise une grande partie de son travail. Avec *Le Moment fatal*, 2018-2022, elle rejoue des temps de discussions entre le public du Salon de Montrouge et elle, par téléphone. C'est l'artiste absente qui cherche à recueillir l'opinion des visiteur-euses sur ce qu'ils voient, sur le monde de l'art, les comportements, les attentes et les conventions qu'il induit.



SIGNE FREDERIKSEN

[FR] Signe Frederiksen est née en 1987. Elle vit et travaille à Bruxelles. Elle est diplômée de la Kongelige Danske Kunstakademi de Copenhague (Danemark). [EN] Signe Frederiksen was born in 1987. She lives and works in Brussels. She graduated from the Kongelige Danske Kunstakademi in Copenhagen, Denmark.

[1]

- [1] Signe Frederiksen, *Sans titre*, 2022, dessin, 25 x 36 cm | Signe Frederiksen, *Untitled*, 2022, drawing, 25 x 36 cm
- [2] Signe Frederiksen, *L'Écho de la Mode (Royco Poulet)*, 2021, collage, 30 x 21 cm | Signe Frederiksen, *L'Écho de la Mode (Royco Poulet)*, 2021, collage, 30 x 21 cm
- [3] Signe Frederiksen, *L'Écho de la Mode (Persil lave plus blanc)*, 2021, collage, 30 x 21cm | Signe Frederiksen, *L'Écho de la Mode (Persil lave plus blanc)*, 2021, collage, 30x21cm



[2]



[3]

[EN]

A blow to the stomach. A faceless woman. A dagger in the head. A monster in the body. Elongated, perforated, penetrated, deformed, mutilated, eroticized and chimerical figures; brains fragmented or bursting under stress, tired faces, exorbitant eyes, exposed viscera, tortured minds. The violence of the world inhabits Signe Frederiksen's drawings. All the violence of the world and the drawings looming like a landfill. This series was begun in 2018, a pivotal moment in the artist's practice, when she was working with children with autism or attention and behavioural disorders in a primary school in Brussels. Acknowledging her inability to continue writing, which had been her main medium up to that point, she developed a new daily, calm and meticulous drawing practice to tell of the institution's violence, and, more generally, of the domination of bodies in a grinding dance that is a strange hybrid between animals and a bitter eroticism. The emergence of these forms of violence, sexuality and constraint in a world perceived as childlike accentuates the unease. There are full stomachs and empty stomachs. Torn, lacerated, probed and neglected stomachs. Like the traces of a nightmare drawn upon awakening, these mental images also draw their sources from Sophie Podolski, Roland Topor or Alain Le Saux.

Her work originates from the position of the observer, which is where she likes to place herself, favouring the acuity of the gaze and her great empathy, which she deploys like a sharp tool. All these experienced feelings overflow into forms that speak to the gut more than the mind. More recently, the collage series *L'Écho de la Mode* [The Echo of Fashion] made from 1950s and 1970s women's magazines, continues this tearing apart of bodies. There, like both intimate and impersonal surrealist assemblages, these works bring the violence contained in household product advertisements, and induced in the home, back into focus.

Signe Frederiksen is thus mainly interested in the forms of violence felt within our societies and their institutional frameworks by certain social and gender groups – women, artists, women artists, young artists, young women artists, in particular. This thread of her practice, whose patriarchal construction she seeks to reveal, infuses the breadth of her work. Trained in the New Media department of the Copenhagen school of fine arts, she has long practised more intellectual performances which took place in the interstices and intermediate spaces of art. Often linked to the context in which they occur, her performative works are always articulated in relation to a contextual and paradoxically autobiographical writing practice, even if the refusal to appear too clearly – not in order to hide, but precisely to question the conditions of visibility of the works and their artists – characterises a large part of her work. In *Le Moment fatal* [The Fatal Moment] (2018-2022), she re-enacts discussions between visitors of the Salon de Montrouge and herself by telephone. It is the absent artist who seeks to gather the visitors' opinions on what they see, the art world and the behaviours, expectations and conventions it induces.

BRANDON GERCARA

[FR] Brandon Gercara est né-e en 1996, et vit et travaille à La Réunion. Ielle est diplômé-e de l'École supérieure d'art de La Réunion.

[EN] Brandon Gercara was born in 1996. They live and work in La Réunion. They graduated from the École Supérieure d'art de La Réunion.



[FR]

[1]

Avant toute chose, il semble important de formuler l'exercice féministe de la situation de la parole de Brandon Gercara pour comprendre ses intentions, ses engagements et les enjeux de sa démarche artistique. Brandon Gercara est une personne non-binaire, zoréole (une maman zorey et un papa créole). Ielle vit et travaille à La Réunion où ielle active, depuis ses études à l'école d'art de la ville du Port, une réflexion artistique militante portée vers les luttes féministes, décoloniales et LGBTQIA+. Celle-ci se traduit principalement par des actions performatives, comme, par exemple, le projet *PD pour demain* dans lequel l'artiste incarne une figure politique en campagne. Brandon Gercara en adopte tous les codes et les stratégies politiciennes pour convaincre les électeur-trices de voter pour ielle. Il s'agissait déjà de déclamer publiquement des éléments de luttes, de débattre de sujets encore très discrets à La Réunion. Progressivement, le projet a évolué et porte aujourd'hui un nom générique: *REqueer*. Il s'agit d'une plateforme de pensées collectives, d'une association militante et artistique, qui s'inscrit au cœur de la société réunionnaise. *REqueer* (RE pour La Réunion) propose des actions construites à partir d'une pensée queer située et collective: des performances, des marches, des ateliers en milieu scolaire, des tables rondes, de la danse (notamment du *voguing* avec Luna Ninja, entre autres), de la musique, des conférences, des expositions ou encore l'ouverture d'un espace de ressources LGBTQIA+.

La question de la ressource, des modèles d'identifications et de l'accessibilité à toutes ces informations est placée au cœur de *REqueer*. Brandon Gercara active des performances sur scène où ielle, par le *Lip sync* (synchronisation labiale), transmet des prises de paroles féministes de Françoise Vergès, Asma Lamrabet ou Elsa Dorlin. Avec *Lip Sync de la pensée* (une performance *in progress*), l'artiste calque les attitudes et les vêtements des personnes dont ielle choisit les extraits vocaux. Les codes du spectacle, de l'esthétique drag, sont mis au service d'une démarche où le militantisme artistique est pensé pour toutes et tous. Dans un même élan, le 16 mai 2021, les acteurs et les actrices de l'association *REqueer* organisent la première marche des visibilitéés à La Réunion. Cette marche historique portée essentiellement par des artistes a réuni plusieurs centaines de personnes, tout comme la seconde marche qui a eu lieu cette année.

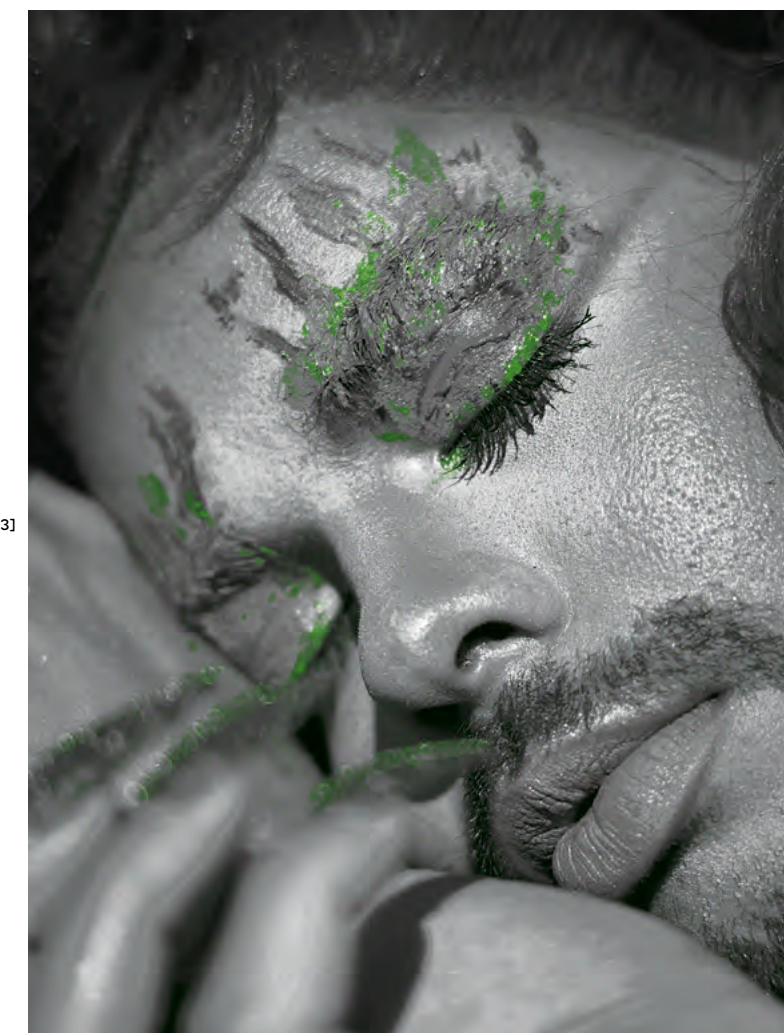
Au même moment, ielle fabrique, avec Ugo Woatzi (artiste basé à Bruxelles), une série de portraits photographiques de personnes queer à La Réunion. *Majik Kwir* (2021) déploie ainsi une mythologie intemporelle où les corps queer s'inscrivent dans un imaginaire et une histoire collective. Brandon Gercara, en alliance avec ses complices, injecte sa réflexion plastique au cœur de la société pour en déconstruire la binarité sclérosante, les modèles dominants, les oppressions et assignations. Il s'agit alors de porter une stratégie collective de la joie pour transformer ces violences en une force aussi émancipatrice que vitale.



[2]

Resources, models of identification and accessibility to this information are placed at the heart of *REqueer*. Brandon Gercara activates performances on stage where they transmit feminist speeches by Françoise Vergès, Asma Lamrabet and Elsa Dorlin through lip sync. With *Lip Sync de la pensée* [Lip sync of thought] (a performance in progress), the artist models the attitudes and clothing of the people they mimic. Performance and drag aesthetics serve an approach in which artistic activism is thought out for all. In the same impetus, on May 16, 2021, the actors and actresses of the association *REqueer* organised the first pride parade in La Réunion. This historic parade, led essentially by artists, brought together several hundred people, as did the second march that took place this year.

At the same time, they have been developing a series of portraits of queer people in La Réunion with Ugo Woatzi (an artist based in Brussels). *Majik Kwir* (2021) reveals a timeless mythology where queer bodies are part of an imaginary and collective history. Brandon Gercara, in alliance with their accomplices, injects their artistic reflection in the heart of society to deconstruct the sclerosing binarity, dominant models, oppressions and assignments. It is then a question of carrying a collective strategy of the joy to transform this violence into a both emancipating and vital force.



[3]

[1] Brandon Gercara, *Playback de la pensée Kwir*, 2022, photographie de tournage. Photo: Guillaume Haurice | Brandon Gercara, *Playback de la pensée Kwir*, 2022, set picture. Photo: Guillaume Haurice

[2] Brandon Gercara, *Playback de la pensée Kwir*, 2022, photographie de tournage. Photo: Guillaume Haurice | Brandon Gercara, *Playback de la pensée Kwir*, 2022, set picture. Photo: Guillaume Haurice

[3] Brandon Gercara, *Playback de la pensée Kwir*, 2022, photographie de tournage. Photo: Guillaume Haurice | Brandon Gercara, *Playback de la pensée Kwir*, 2022, set picture. Photo: Guillaume Haurice

[FR]

Hanté, le travail de Tania Gheerbrant est une réflexion poétique et politique sur nos modes d'existence contemporains et notre capacité à réinjecter de l'émotion dans nos modes d'appréhension et de préhension du monde. Dans une humanité de plus en plus obnubilée par le sens de la vue où le point de vue unifocal sur – ou depuis – est majoritaire, le positionnement de Tania Gheerbrant est de redonner du corps et notamment de la voix tant aux acteurs-rices qu'aux spectateurs-rices de ses installations vidéo. Coécriture, collecte de récits, enquête, citation, *reenactment* ou encore amateurisme et performance sont employés par l'artiste dans la construction de son travail afin de faire surgir et cohabiter une pluralité de voix, de récits et de temporalités. Dans ses images, Tania Gheerbrant a d'ailleurs pour habitude de faire se superposer jeu d'acteur-riche, voix off et doublage dans un jeu du dit, du récit et du non-dit pour questionner les liens étroits qui unissent voix et pouvoir.

Puisant dans l'imaginaire de l'histoire du cinéma, de sa magie et de ses mécanismes, Tania Gheerbrant construit des mises en scène dans lesquelles le médium de la vidéo se mêle à son décor, ses dispositifs et ses artifices dans un processus de mise en abyme. Lentille, focale, projection, *acting*, décor, doublage, voix off ou trucage sont autant d'outils qui sont utilisés et exposés. En résulte des ensembles scénographiés où s'entrecroisent des vidéos troublantes qui se jouent de l'illusion, des supports de projection ou de diffusion qui interrogent et révèlent les dispositifs cinématographiques et des objets-décor au potentiel fictionnel fort fusionnant parfois avec les dispositifs de diffusion eux-mêmes.

Morcelé et incarné dans l'espace, le médium cinématographique ne s'adresse plus seulement à la rétine, mais propose une expérience active et sensorielle où tous les sens du-de la spectateur-ice sont sollicités au sein de boucles spatio-temporelles hypnotiques. À l'image d'un prestidigitateur qui révélerait ses tours, c'est finalement notre capacité à voir, à s'illusionner et à s'émouvoir que sonde l'artiste. Car si Tania Gheerbrant a choisi la vidéo comme médium principal, c'est surtout dans sa capacité à raconter des histoires et à nous entraîner par l'émotion et l'illusion dans des univers aux potentialités multiples. Qu'il s'agisse de contes, de biopics, de documentaires ou tout simplement de narrations libres, le médium filmique a cette capacité à rassembler, à entremêler réel et fictionnel, proche et lointain, historique et utopique, à capturer les vivants et à ressusciter les morts ou les souvenirs.

Dans son dernier projet intitulé *After-Image*, Tania Gheerbrant exhume et réactive des figures annexes de l'histoire du cinéma. Elle s'intéresse notamment à Étienne-Gaspard Robertson, qui développa à la fin du XVIII^e siècle la fantasmagorie qui consistait à produire des spectacles simulant l'apparition d'êtres surnaturels et notamment de fantômes. Véritables spectacles d'épouvante, les dispositifs fantasmagoriques troublaient la frontière entre science et croyance et associaient des appareils de projection de pointe et des techniques de trucage telles que la fumée, les bruitages ou encore les odeurs pour englober le spectateur, exciter ses sens et provoquer l'effroi. Cérébral, émotionnel, psychanalytique et politique, le travail de Tania Gheerbrant nous emporte tout autant qu'il tend un miroir pour affronter, ressentir, décrypter et déconstruire nos émotions et nos imaginaires personnels et collectifs et leurs apprentissages tacites.



[1]

[2]



[1] Tania Gheerbrant, *After Image #2, Known Shadows*, 2022, vidéo sur deux écrans HD couleur avec son, environ 10 minutes. Performeuse: Caroline Reveillaud, voix off: Camille Miraillet, assistant réalisation: Dominik Zietlow | Tania Gheerbrant, *After Image #2, Known Shadows*, 2022, vidéo on two HD color screens with sound, around 10 minutes. Performer: Caroline Reveillaud, voice-over: Camille Miraillet, assistant director: Dominik Zietlow.

[2] Tania Gheerbrant, *Known Shadows (détail)*, 2022, vue de l'exposition de fin de résidence, Ateliers Vivegnis International, Liège, Belgique. | Tania Gheerbrant, *Known Shadows (detail)*, 2022, view of the end of residency exhibition, Ateliers Vivegnis International, Liège, Belgium

[3] Tania Gheerbrant, *After Image #2, Known Shadows*, 2022, vidéo sur deux écrans HD couleur avec son, environ 10 minutes. Performeuse: Caroline Reveillaud, voix off: Camille Miraillet, assistant réalisation: Dominik Zietlow | Tania Gheerbrant, *After Image #2, Known Shadows*, 2022, vidéo on two HD color screens with sound, around 10 minutes. Performer: Caroline Reveillaud, voice-over: Camille Miraillet, assistant director: Dominik Zietlow.

TANIA GHEERBRANT

[FR] Tania Gheerbrant est née en 1990. Elle vit et travaille à Paris. Elle est diplômée de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

[EN] Tania Gheerbrant was born in 1990. She lives and works in Paris. She graduated from the Beaux-Arts de Paris.

[EN]

Tania Gheerbrant's haunted work is a poetic and political reflection on our contemporary ways of existing and our capacity to reintroduce emotion into our ways of apprehending and prehending the world. In a humanity increasingly obsessed with the sense of sight, where the unifocal point of view on – or from – is the majority, Tania Gheerbrant's position is to restore the body and, more particularly, the voice of both the actors and the viewers of her video installations. The artist uses co-writing, collecting narratives, investigation, quotation, reenactment or even amateurism and performance in the construction of her work to make a plurality of voices, narratives and temporalities emerge and cohabit. In her images, Tania Gheerbrant usually superimposes acting, voice-over and dubbing in a game of speech, narrative and the unspoken to question the close links between voice and power.

Drawing on the imaginative history of cinema, its magic and mechanisms, Tania Gheerbrant constructs scenarios in which video is mixed with its decor, mechanisms and artifices in a *mise en abyme*. Lens, focal length, projection, acting, set design, dubbing, voice-over and illusion are all tools that are both used and displayed. The result is scenographic ensembles in which disturbing videos that play with illusion, projection and questioning surfaces reveal the cinematographic devices and props holding a strong fictional potential – sometimes merging with the projectors themselves – intertwine.

Divided up and embodied in space, the film medium no longer only addresses the retina, but offers an active and sensory experience where all the viewer's senses are solicited within a hypnotic spatial-temporal loops. Like a magician revealing his tricks, it is ultimately our capacity to see, be deceived and be moved that the artist is testing. For, if Tania Gheerbrant has chosen video as her main medium, it is for its capacity to tell stories and to draw us into universes with multiple potentialities through emotion and illusion. Whether it be tales, biopics, documentaries or simply loose narratives, film has the capacity to bring together, to interweave the real and the fictional, the near and the far, the historical and the utopian, to capture the living and to resurrect the dead or their memory.

In her latest project entitled *After-Image*, Tania Gheerbrant exhumes and reactivates secondary figures from the history of cinema. She is particularly interested in Étienne-Gaspard Robertson, who developed phantasmagoria at the end of the 18th-century, which consisted in producing performances simulating the appearance of supernatural beings, particularly ghosts. Phantasmagorical spectacles, which blurred the boundary between science and faith, combined state-of-the-art projection equipment with special effects such as smoke, sound and smell to engulf the spectator, excite the senses and provoke fear. Tania Gheerbrant's cerebral, emotional, psychoanalytical and political work carries us away while simultaneously holding up a mirror to confront, feel, decipher and deconstruct our emotions and our personal and collective imaginations and their tacit knowledge.



[3]

[FR]

Si Juliette Green fut une bonne apprenante durant sa vie scolaire, elle le doit, dit-elle, à la lecture d'une méthode infaillible: Comment réussir à l'école?

Si Juliette Green fut félicitée au sortir du cursus de l'École nationale des beaux-arts de Paris, elle le doit à son singulier style graphique issu de l'application de sa fameuse technique de prise de notes.

Si Juliette Green vogue dorénavant autant dans les institutions artistiques que dans les collections privées, elle le doit à sa fidèle méthode autant qu'à son humour et à sa volonté farouche de produire des dessins clairs et accessibles.

Ses dessins se lisent. Ils sont issus d'une hybridation visuelle inspirée du *mind mapping* et mise au service de points de vue amusés sinon distancés. En clarifiant les données complexes des sujets qu'elle choisit d'aborder, ses diagrammes pourraient n'être que d'efficaces et talentueuses cartes mentales. Or le travail de Juliette Green est traversé par une poésie et un imaginaire sans limites. Elle articule avec une dextérité sans pareille différents registres d'appréhension et de compréhension.

L'accessibilité qu'elle prône comme une forme de militantisme n'exclut en rien son appétence pour les grandes questions de ce monde et non des moindres: «Quel est le sens de la vie?», «Quel rapport entretenons-nous avec nos origines sociales?», «What Would Happen if all Borders Were Abolished?», «Que se passerait-il si le sens de l'histoire s'inversait?»

Ses dessins mélangent avec brio des données sociologiques sérieuses et un imaginaire malicieux. L'artiste joue du contraste entre les formes strictement délimitées de ses diagrammes et leurs contenus, qu'elle remplit d'historiettes et de pictogrammes de personnages inventés de toutes pièces. Ce qui pourrait devenir de véritables supports de communication univoque s'appréhende dès une lecture attentive sous de multiples angles de vue. Ce sont les lecteurs et lectrices qui font le choix dans ses labyrinthes. Juliette Green propose, elle n'impose pas de conclusion ni de finalité à ses circonvolutions mentales et graphiques.

Comment opère-t-elle?

Premièrement par le remplissage consciencieux des réservoirs de ses feutres avec de l'encre rouge et noire, parfois dorée. Cette rigueur colorimétrique lui vient des lectures de la presse *underground* anglo-saxonne de ses années lycéennes. Juliette Green en a retenu l'économie de moyens autant que l'efficacité du trait.

Son support de prédilection pourrait être le papier, ce qui ne l'empêche pas de s'aventurer du côté de la toile, du bois ou de l'ardoise. L'artiste travaille accroupie au-dessus desdits supports, disposés directement au sol. Elle y trace d'abord au crayon à papier les trames de ses schémas de pensée.

Puis choisit avec soin et dans un souci de grande accessibilité les mots qui viennent remplir les espaces ainsi délimités. Ils prennent souvent des tournures répétitives afin de capter l'attention du public. Sans jamais le noyer, elle aime le perdre... et le rattraper *in extremis* avant qu'il ne lâche son attention, face à l'amplitude et la profusion de ses récits.

[1]

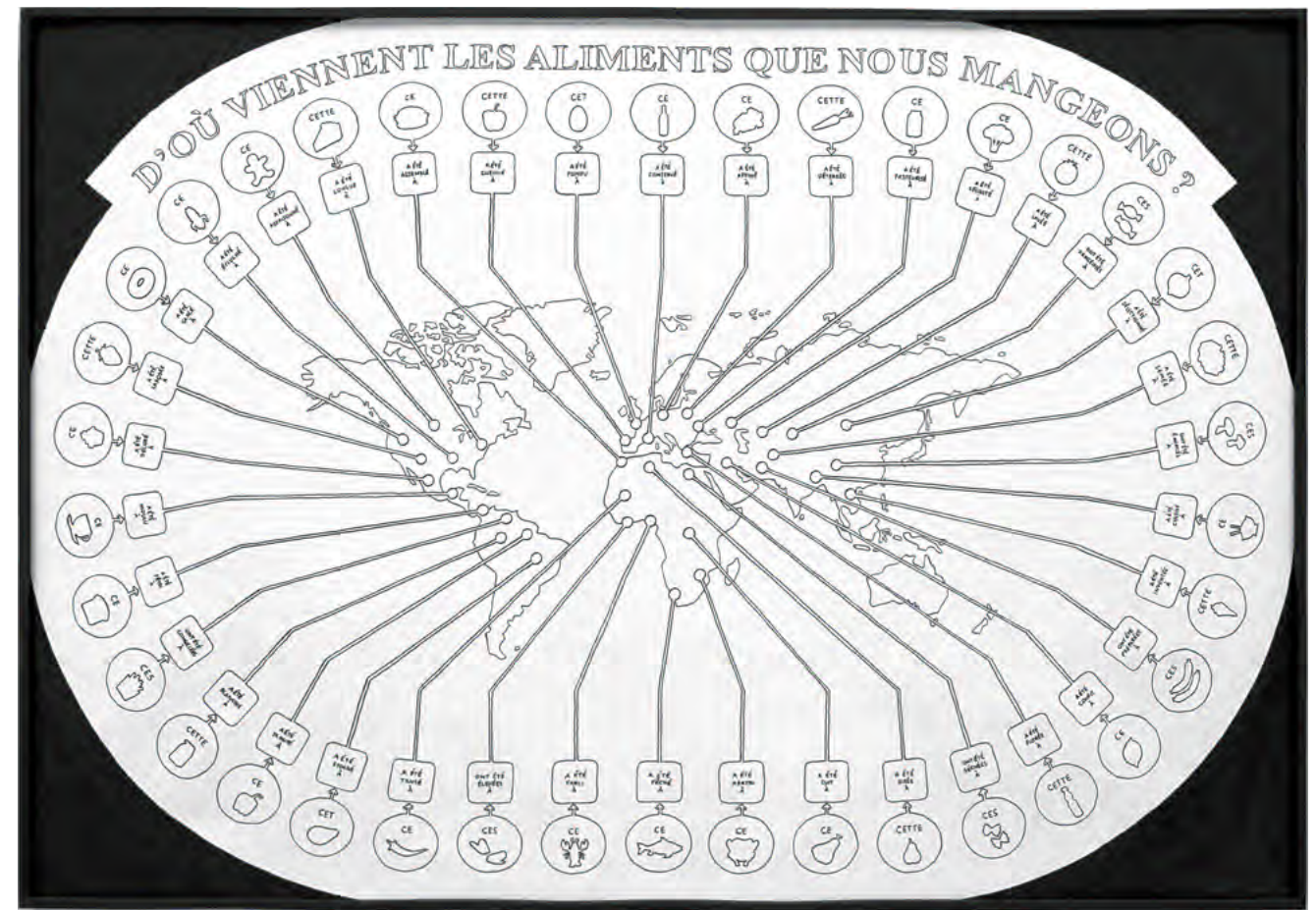


JULIETTE GREEN

[FR] Juliette Green est née en 1995. Elle vit à Montreuil et travaille à Paris.

Elle est diplômée de l'École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris.

[EN] Juliette Green was born in 1995. She lives in Montreuil and works in Paris. She graduated from the Beaux-Arts de Paris.



[2]

[FR]

If Juliette Green was a good student during her studies, she claims to owe it to reading a fool proof method: How does one succeed in school?

If Juliette Green graduated with honours from the Beaux Arts de Paris, she owes it to her singular graphic style, which stems from the application of her famous note-taking technique.

If Juliette Green now circulates in both art institutions and private collections, she owes it both to her faithful method and to her humour and fierce will to produce clear and accessible drawings.

Her drawings are readable. They are the result of a visual hybridization inspired by mind mapping and dedicated to amused if not distanced points of view. By clarifying the complex data of the subjects she chooses to address, her diagrams could be nothing more than effective and talented mind maps. But Juliette Green's work is permeated by a poetry and imagination that knows no bounds. She articulates with unparalleled dexterity different registers of apprehension and understanding.

The accessibility she advocates as a form of activism in no way excludes her appetite for the great questions of this world, not the least of which are: "What Is the Meaning of Life?"; "What Relationship Do We Have With Our Social Origins?"; "What Would Happen If All Borders Were Abolished?"; "What Would Happen If the Direction of History Was Reversed?"

Her drawings brilliantly mix serious sociological data with her mischievous imagination. The artist plays with the contrast between the strictly delimited forms of her diagrams and their contents, which she fills with stories and pictograms of characters invented from scratch. What could become real media of univocal communication is apprehended through a careful reading from multiple perspectives. It is the readers who make the choices in her labyrinths. Juliette Green suggests without imposing any conclusion or finality to her mental and graphic convolutions.

How does she work?

Firstly, by conscientiously filling the tanks of her markers with red and black ink, sometimes gold. This colorimetric rigour comes from reading the Anglo-Saxon underground press during her high school years. Juliette Green has retained the economy of means as much as the efficiency of the line.

Her favourite support is perhaps paper, yet it does not prevent her from venturing onto canvas, wood or slate. The artist works crouched over these supports, arranged directly on the ground. She first traces the lines of her thought patterns in pencil. She then carefully chooses the words that fill the spaces that have been delineated, with a concern for accessibility. They often take repetitive turns to capture the audience's attention. Without ever drowning them, she likes to lose them... and catch them in extremis before they forgo their attention, faced with the amplitude and the profusion of her stories.

[1] Juliette Green, Qu'accrochons-nous au mur?, 2021, acrylique sur papier, 70 x 100 cm | Juliette Green, Qu'accrochons-nous au mur?, 2021, acrylic on paper, 70 x 100 cm

[2] Juliette Green, D'où viennent les aliments que nous mangeons?, 2021, acrylique sur papier, 70 x 100 cm | Juliette Green, D'où viennent les aliments que nous mangeons?, 2021, acrylic on paper, 70 x 100 cm

VIR ANDRES HERA

[FR] Vir Andres Hera est né-e en 1990. Iel vit et travaille à Aigueblanche en Savoie. Iel est diplômé-e de l'École supérieure des beaux-arts de Montpellier et du Fresnoy – Studio national des arts contemporains.
 [EN] Vir Andres Hera was born in 1990. They live and work in Aigueblanche in Savoy. They graduated from the École Supérieure des Beaux-Arts de Montpellier and the Fresnoy – Studio National des arts contemporains.

[FR]

Le travail de Vir Andres Hera est un travail très sophistiqué et très tendre. Il y a des couches d'images complexes, d'histoires complexes, de sons complexes. Il y a du dispositif et beaucoup de technique. Tout ça crée de petites murailles autour de l'émotion pure qui sinon pourrait vous engloutir comme une grande vague liquoreuse. Sa pratique expérimente avec l'image en mouvement et le son, ces matériaux servant à faire vivre des récits à la fois oraux et issus de la littérature. Les langues sont aussi au cœur du processus: poreuses, elles interrogent alors, selon Vir, «l'opacité des corps qui les parlent, laissant transparaître des récits émancipateurs, des figures oniriques, des paysages sacrés».

Dans *Piramidal*¹, Vir raconte comment iel se retrouve en 2009, en France, en licence d'arabe. Ça commence comme ça: «Mexico, 2008. Cela fait trois ans que j'apprends le français en dehors du lycée. Je fais la navette afin de me rendre aux services éducatifs de l'ambassade de France depuis mon village, Yauhquemehcan, situé dans l'État de Tlaxcala. Dans la salle d'attente, patientent avec moi d'autres jeunes Mexicain-es souhaitant étudier en France.» Car Vir vit et produit depuis les interstices générés par les espaces nombreux où iel a vécu. Vir parle, Vir travaille depuis l'entre-langues, l'entre-corps et l'entre-sables. Et si iel se réapproprie des vestiges de langue et d'histoire, c'est pour redéfinir l'héritage de passés coloniaux. Mais surtout Vir crée à partir de caresses prodiguées à d'autres âmes; à partir de celles qu'iel reçoit. Les projets naissent au gré de complicités et d'affinités avec d'autres travailleur-euses de l'art et scientifiques. En résultat des formes qui mettent en valeur des imaginaires invisibilisés: queer, chicana, noirs. Il me semble que ce qui l'intéresse profondément, c'est de contempler des histoires d'émancipation.

Récemment, Vir a tourné son nouveau film. Ça s'appelle *Daftar*, du nom du livre du mystique arménien Sayat Nova; livre multilingue. Vir crée une situation. Iel réunit des gens dont iel aime le travail, des gens qu'iel aime regarder et entendre, dans des lieux stigmatisés: «Des ruines de l'âge de bronze, une maison coloniale, un monastère enfoui dans le sable, un ancien port négrier, une gare abandonnée, une ville désertée, une bâtisse minimaliste». Vir veut voir les connaissances de tous-tes se déployer, c'est ça le film, pour commencer. Iels s'appellent Ife Day, Daniel Galicia, Fabienne Guilbert Burgoa et Noah Allui Konan Leonce. Tout est très construit aussi, Vir a des images plein la tête, «tout est symbole et miroir» – devant, ou derrière, cette maison coloniale il y a une demeure victorienne dans la plantation, les images de Beyoncé et une hacienda de conquistadors. Iel demande aux performeur-euses d'en sortir, comme à des acteur-trices. De se placer là, en cariatides. Et Fabienne retrouve un passé, alors elle ne veut pas. Parce qu'elle est «déjà sortie de cette maison il y a longtemps». Iels vont sortir tous-tes ensemble. Une fois pour toutes. Vir pleure. [Je me demande, aussi, si ce n'est pas ça le sujet de son travail. Produire et guetter le trop-plein, et je revois aussi le masque plein de larmes de la procession de *Piramidal*, le film, – 16'49", 2020]. Ce soir-là, c'est toute l'équipe qui se pose des questions. Que vous ne verrez pas dans le film, montré à Montrouge, de l'une des manières dont ces centaines d'heures d'images peuvent être présentées. Vous verrez la transe; et le grain obtenu par les trois caméras différentes qu'a utilisées Vir. Vous verrez la précision technique, au service d'une mystique. Et vous entendrez des voix, dont celle de Belinda Zhawi, qui raconte ce qu'elle voit, avec la mémoire de ce que lui a raconté Vir, avant qu'elle ne voit. Pythie perturbante pour corps en transit.

Vir est celui-elle qui écoute, c'est pour cela que ses images sont pleines de voix. Vir est celui-elle qui écoute: le temps long de l'émancipation; dans un monde furieux.

1. qalqalah.org/fr/essais/piramidal, consulté le 22 juillet 2022.

[EN]

Vir Andres Hera's work is very sophisticated and very tender. There are layers of complex images, complex histories, complex sounds. There are mechanisms and a lot of technique. All of this creates small walls around pure emotion that would otherwise swallow you whole like a large wave of liquor. They practice experiments with moving images and sound, mediums that are used to animate tales both oral and from literature. Languages are also at the heart of the process: porous, they interrogate the "opacity of the bodies that speak them, revealing emancipatory narratives, dreamlike figures, sacred landscapes."

In *Piramidal*¹ Vir tells the story of how he ended up in France in 2009, studying Arabic. It began like this: "Mexico, 2008. I had been learning French for three years outside of high school. I commuted from my village, Yauhquemehcan, located in the state of Tlaxcala, to the educational services of the French embassy. In the waiting room were other young Mexicans also wishing to study in France." Because Vir lives and produces from the interstices created by the many places they have lived, Vir speaks and works from between-languages, between-bodies and between-sands. And if they reappropriate vestiges of language and history, it is to redefine the heritage of colonial pasts. But Vir above all creates from the caresses bestowed on other souls; from those they have received. Their projects arise from complicités and affinities with other art workers and scientists. The results are forms that emphasise invisibilised imaginaries: queer, chicana, black. It seems to me that they are deeply interested in contemplating stories of emancipation.

Vir recently shot their new film entitled *Daftar*, named after the book of the Armenian mystic Sayat Nova, a multilingual book. Vir created a situation. They brought together people whose work they like, people they like to look at and listen to in stigmatised places: "bronze Age ruins, a colonial house, a monastery buried in the sand, a former slave port, an abandoned train station, a deserted city, a minimalist building." Vir is interested in seeing everyone's knowledge unfold, and that's what the film is about, to begin with. Their names are Ife Day, Daniel Galicia, Fabienne Guilbert Burgoa and Noah Allui Konan Leonce. Everything is very constructed too, Vir's head is bursting with images, "everything is a symbol and a mirror" – in front of or behind this colonial house there is a Victorian mansion on the plantation, images of Beyoncé and a hacienda of conquistadors. They ask the performers to come out of it, as if they were actors. To stand there like caryatids. And Fabienne finds a past, though she doesn't want to. Because she "already left this house a long time ago." They all go out together. Once and for all. Vir cries. (I wonder, too, if that's not what their work is about. Producing and waiting for the overflow, and I reimagine the mask full of tears in the procession of *Piramidal*, the film, – 16'49", 2020). That evening, the whole team was left asking questions. You won't be able to see these questions in the film shown at Montrouge, as there are hundreds of hours of footage which could be presented. You will see the trance; and the grain obtained by the three different cameras Vir used. You will see the technical precision in service of a mystique. And you will hear voices, including that of Belinda Zhawi, who tells what she sees, with the memory of what Vir told her, before she saw. A disturbing Pythia for bodies in transit.

Vir is the one who listens, that's why their images are full of voices. Vir is the one who listens: the long emancipation, in a furious world.

1. qalqalah.org/fr/essais/piramidal, accessed on 22 July 2022.



[2]



[1]



[3]

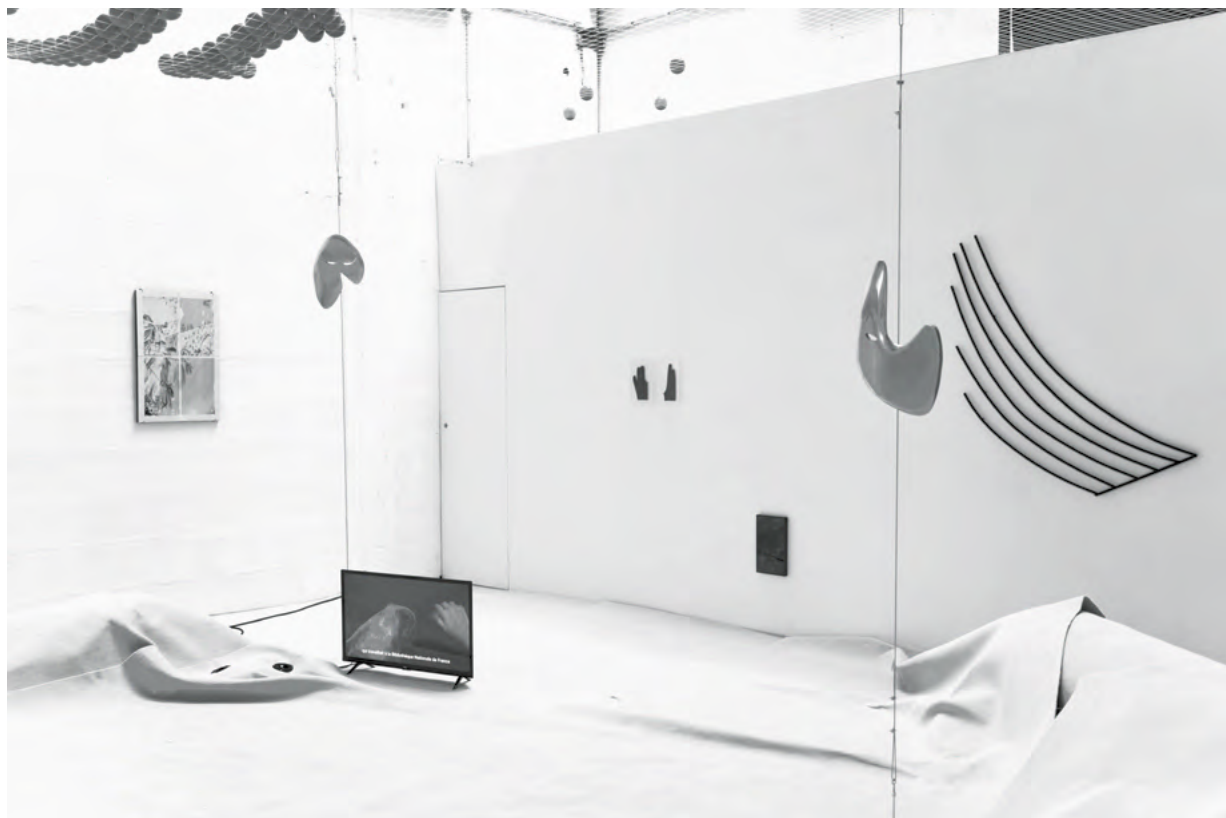
[1] [2] [3] Vir Andres Hera, *Le Daftar*, 2022, film 16 mm, installation vidéo. Photo: Chinampa | Vir Andres Hera, *The Daftar*, 2022, 16 mm film, video installation. Photo: Chinampa

[FR]

in.plano, avant d'être le nom d'un collectif d'artistes, est avant tout le nom d'un format. Signifiant «en plan», *in-plano* désigne le plus simple des formats, soit une feuille imprimée non pliée qui contient deux faces : un recto et un verso. Dès 2017, la date de sa création, le collectif constitué de douze artistes, dont cinq membres fondateurs, avait donc déjà pour centre l'indivision. La volonté de départ, qui n'a pas beaucoup changé depuis, était de se fédérer entre artistes d'une même génération, à la sortie d'écoles d'art, pour se soutenir à la fois matériellement et émotionnellement au sein d'un lieu de production commun, et pouvoir ainsi ensemble être plus autonomes.

Choisi pour la notion d'horizontalité et d'unité qu'il suppose, le nom de in.plano a également été adopté pour la capacité de ce format à contenir tous les autres et à établir un pont entre le médium de l'édition et celui de l'exposition. Car si les artistes du collectif ont souvent été qualifiés de conceptuels-romantiques, c'est davantage le décloisonnement des pratiques et le rapport aux formats, à la mise en page et la mise en espace, qui les unissent. En plus d'être un collectif réunissant douze individualités au sein d'un atelier de production, in.plano est un espace de monstration, de conception d'éditions et une plateforme de recherche artistique. En cinq ans, le collectif a construit une trentaine d'expositions et autres événements, dont la majorité a été pensée et portée par ses membres ou par des proches. À l'intérieur même de leur atelier, qui était jusqu'à récemment situé sur l'île-Saint-Denis, in.plano a d'ailleurs toujours laissé délibérément un espace vacant pour provoquer la rencontre. Volontairement expérimentale, chacune des expositions a été l'occasion de pratiquer le lieu autrement, de faire des propositions immersives et scénographiées et de tenter des confrontations tant avec les spectateurs qu'avec les œuvres d'autres artistes, dans une volonté de construire une communauté. « Floating i » (2021), l'une de leur dernière exposition, démontre cette volonté de faire « avec ». L'idée était d'inviter les artistes du collectif à venir exposer en compagnie d'un ou d'une « complice » de leur choix pour étendre le collectif l'espace d'une exposition.

Même si les douze artistes – chercheur-ses qui forment le collectif s'influencent mutuellement et se réunissent autour de questions sur les notions de format, d'espace, d'image, de langage, de citation, de jeu, de classification, de recherches ou de collectif, in.plano est davantage un kaléidoscope où chacun et chacune possède son propre domaine d'expertise obsessionnel. Non-linéaire, ce collectif est solidement noué dans une volonté commune et bienveillante de prendre soin des autres. Chaque décision, aussi petite soit-elle, est ainsi toujours prise de manière collégiale pour que chaque membre du collectif, aussi différent-e qu'il soit, puisse faire entendre sa voix. in.plano c'est donc avant tout mettre l'énergie d'un groupe au profit de chacune des individualités qui le compose au sein d'une communauté d'entraide et de soutien indéfectible. Une sorte de famille qui tente quotidiennement de se persuader qu'elle croit encore à l'art, et surtout qu'elle le fabrique.



[1]

- [1] Patricia Dominguez, *Eyes of Plants* (détail), 2019, vidéo 4K, audio, boucle, 25 minutes, offrandes, techniques mixtes, dimensions variables, vue de l'exposition « FLOATING I », in.plano, L'île-Saint-Denis, 2022. | Patricia Dominguez, *Eyes of Plants* (detail), 2019, Vidéo 4K, audio, loop, 25 minutes, offerings, mixed media, variable dimensions, view of the exhibition "FLOATING I", in.plano, L'île Saint-Denis, 2022.
- [2] Alexis Chrun, *HIC*, 2020, balles sur filet, dimensions variables, vue de l'exposition « TRANCHANTE L'AURORE », in.plano, L'île-Saint-Denis, 2020. Photo: Levana Schütz | Alexis Chrun, *HIC*, 2020, balls on net, variable dimensions, view of the exhibition "TRANCHANTE L'AURORE", in.plano, L'île Saint-Denis, 2020. Photo: Levana Schütz.
- [3] Vue de l'exposition « TRANCHANTE L'AURORE », in.plano, L'île-Saint-Denis, 2020, avec Alexandre Barré, Alexis Chrun, Pierre-Marie Drapeau-Martin, Tania Gheerbrant, Loris Humeau, Laure Mathieu, Lucie Planty, Camille Raimbault, Caroline Reveillaud, Lévana Schütz, Arslane Smirnov, Carolina Zaccaro. Photo: Levana Schütz | View of the exhibition "TRANCHANTE L'AURORE", in.plano, L'île Saint-Denis, 2020, with Alexandre Barré, Alexis Chrun, Pierre-Marie Drapeau-Martin, Tania Gheerbrant, Loris Humeau, Laure Mathieu, Lucie Planty, Camille Raimbault, Caroline Reveillaud, Lévana Schütz, Arslane Smirnov, Carolina Zaccaro. Photo: Levana Schütz

IN.PLANO

Alexandre Barré, Arié Bensabat, Alexis Chrun, Damien Dion, Tania Gheerbrant, Laure Mathieu, Lucie Planty, Camille Raimbault, Caroline Reveillaud, Carole Sanchez, Joon Yoo, Carolina Zaccaro.

[FR] Collectif fondé en 2017 à l'île-Saint-Denis
[EN] Collective created in 2017 in île-Saint-Denis



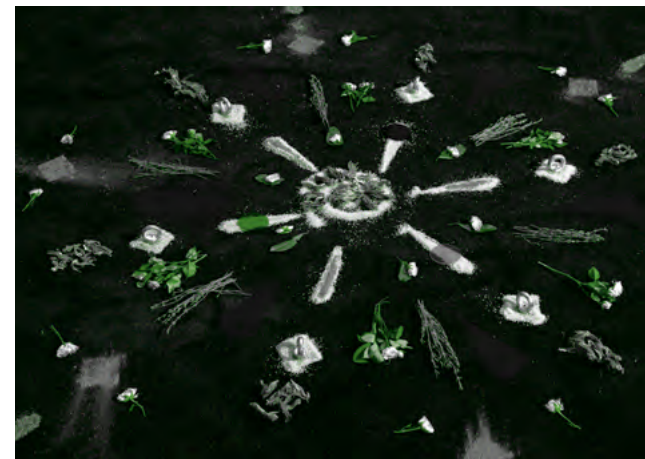
[2]

[EN]

Before being the name of an artist collective, in.plano is the name of a format. Meaning "a plane", *in-plano* designates the simplest of formats, namely an unfolded printed sheet made of two sides: recto and verso. From 2017, the year of its creation, the twelve-artist collective and its five founding members had indivision at their core. The initial intention, which has not changed much since then, was to unite recently graduated artists of the same generation in order to support one another both concretely and emotionally and within a common production space, in order to be more autonomous together.

Chosen for the notion of horizontality and unity that it implies, the name in.plano was also adopted for the capacity of this format to contain all other formats and to establish a bridge between methods of publishing and the creation of exhibitions. Although the artists in the collective have often been described as conceptual romantics, it is more their decompartmentalisation of practices and relationship to formats, layout and space that unites them. In addition to being a collective bringing together twelve individuals within a production workshop, in.plano is a space for displaying and designing publications, as well as a platform for artistic research. Over the past five years, the collective has produced some thirty exhibitions and other events, the majority of which have been conceived and implemented by its members or those close to them. In their studio, which until recently was located on the île-Saint-Denis, in.plano has always purposely left vacant space in order to provoke an exchange. Each exhibition has been deliberately experimental and provided an opportunity to use the space differently: making immersive and scenographic proposals as well as creating confrontations between not only the spectators, but also the works of other artists, in an effort to build a community. One of their most recent exhibitions entitled "Floating I" (2021) demonstrated this desire to work "with". The idea was to bring together the artists of the collective and have them exhibit in the company of an "accomplice" of their choice so as to extend the collective for the duration of an exhibition.

Although the twelve artists-researchers who make up the collective influence one another and are united by questions of format, space, image, language, quotation, play, classification, research and the collective, in.plano is more like a kaleidoscope in which each individual has their own obsessive area of expertise. This non-linear collective is closely linked by a common and benevolent will to take care of one another. Each decision, however small, is always made in a collegial manner so that each member of the collective, however different, can make their voice heard. in.plano is above all about putting the energy of a group to work for the benefit of each of the individuals who create it within a community of mutual aid and unflinching support. A sort of family that tries to convince itself every day that it still believes in art, and above all that it is creating it.



[3]

THÉO JOLLET

[FR] Théo Jollet est né en 1994 à Tours. Il vit et travaille à Paris. Il est diplômé de l'École nationale supérieure des arts décoratifs.
 [EN] Théo Jollet was born in 1994 in Tours. He lives and works in Paris. He graduated from the École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs.

[FR]

Le réenchantement du vernaculaire est ce qui caractérise le travail cinématographique et photographique de Théo Jollet. *Global Terroir* (2017) dresse depuis les bords de Loire une série de portraits et d'anecdotes sur les territoires intermédiaires. Il s'approche du conte, genre littéraire trouvant aussi ses origines dans des zones géologiques troubles, du marécage à la tourbe ou encore la forêt. *Le Boug Doug* (2020) puise quant à lui sa puissance narrative dans le croisement d'univers visuels *a priori* opposés, les zones rurales et les clips de rap. Théo Jollet manie à l'image le concept du lieu commun. Il explore les idées reçues sur la banalité des campagnes via les poncifs de l'esthétique hip hop, culture devenue populaire par sa diffusion planétaire. Littéralement, il filme ses personnages dans des lieux communs à tout village français: ils zonent au bar désert du stade de foot et maraudent en vieille Opel dans un terrain vague. De ces hétérotopies naissent des apparitions fantasmagoriques grâce à un détour par l'absurde et le fantastique.

Tous les films de Théo Jollet relèvent d'un réalisme fictionnel qui utilise les codes du documentaire; ils évoquent autant le cinéma de Julia Ducournau que le travail vidéo de Walid Raad et de l'Atlas Group. Tant la forme que le fond de sa pratique sont en réalité partagés avec Thomas Trichet et Martin Maire, avec qui il a cofondé le collectif de réalisateurs JTM. Leur travail commun a débuté de manière informelle par des connivences thématiques influençant leurs projets respectifs. Leur collaboration prend aujourd'hui la forme d'une cocréation indissociable de tous leurs projets, fait suffisamment rare dans le milieu du cinéma pour être noté.

Théo Jollet questionne en creux le corps politique d'une jeunesse contemporaine universellement sous emprise des modes dictées par le capitalisme ou les réseaux sociaux. Il démystifie les contradictions qui en jaillissent. Il s'amuse du *normcore*, style vestimentaire approprié par les élites pourtant né chez les classes populaires et des doubles discours de cette génération issue des classes aisées. Les films de l'artiste montrent en miroir les populations rurales dont l'argot est un savant mélange de langue américanisée, de patois régional et d'expressions désuètes. Par une friction des niveaux de langues, les dialogues revêtent une dimension poétique. Ils célèbrent le «langage dérégulé comme source de création», l'ingénierie de la langue argotique et sa puissance de renouvellement infini. La dialectique de ses films dynamite l'opposition entre local et global en démontrant que le global n'est pas tant l'uniformisation dominante que la somme des spécificités locales.

Le documentaire *People of Cincinnati* (2019) donne une existence sensible à une communauté afro-américaine qui s'exprime sans filtre sur sa vie actuelle aux États-Unis, dans un *slang* particulier. Qu'ils soient des figures fictionnelles ou authentiques du voyou contemporain, les protagonistes des films de Théo Jollet trouvent leur créativité dans l'ennui et la transgression. Son travail véhicule l'idée que tout le monde peut être un artiste, venant parfaire le sentiment d'une ode à la création dans sa globalité.

[1]



[2]

[EN]

The re-enchantment of the vernacular is what characterises Théo Jollet's film and photographic work. *Global Terroir* (2017) compiles a series of portraits and anecdotes of intermediate territories from the banks of the Loire. It approaches the tale, a literary genre that also has its origins in troubled geological areas, from marshes to bogs and forests. *Le Boug Doug* (2020) draws its narrative power from the intersecting of visual universes that first seem opposed: rural areas and rap videos. Théo Jollet uses the concept of the commonplace in his images. He explores preconceived ideas about the banality of the countryside through the clichés of hip hop aesthetic, a culture that has been made popular through its global distribution. He literally films his characters in places that are common to every French village: they hang out in the deserted bar of the football stadium and drive around in an empty lot in an old Opel. These heterotopias give rise to phantasmagorical apparitions thanks to a diversion through the absurd and the fantastic.

All of Théo Jollet's films are based on a fictional realism that uses conventional documentary practices: they evoke the cinema of Julia Ducournau as well as the video work of Walid Raad and the Atlas Group. Both the form and the content of his practice are in fact shared with Thomas Trichet and Martin Maire, with whom he co-founded the JTM filmmaking collective. Their working together began informally with thematic collisions that influenced their respective projects. Today, their collaboration takes the form of an indissociable co-creation for all their projects, something to note, as it is so rare in the film industry.

Théo Jollet questions the political body of a contemporary youth universally under the influence of fashions dictated by capitalism and social media. He demystifies the contradictions that emerge. He pokes fun at normcore – a style appropriated by the elites despite having been born amongst the working classes – and at the doublespeak of this generation from the wealthy classes. The artist's films portray a mirror image of rural populations whose slang is a clever mixture of Americanised language, regional dialect and outdated expressions. Through a friction between registers of language, the dialogues take on a poetic dimension. They celebrate "unregulated language as a source of creation", the engineering of slang and its power of infinite renewal. The dialectic of his films dynamises the opposition between local and global by showing that the global is not the dominant homogenisation but rather the sum of local specificities.

The documentary *People of Cincinnati* (2019) gives a palpable existence to an African-American community that expresses itself in an unfiltered way about its current state of life in the United States, in a particular slang. Whether they are fictional or authentic figures of the contemporary thug, the protagonists of Théo Jollet's films find their creativity in trouble and transgression. His work conveys the idea that anyone can be an artist, adding to the sensation of an ode to creation in its entirety.

- [1] Théo Jollet, Martin Maire, Thomas Trichet, *Brasero*, 2022, projet de vidéos en cours, vidéo HD et son stéréo, France, Italie. | Théo Jollet, Martin Maire, Thomas Trichet, *Brasero*, 2022, video work in progress, France, Italie.
- [2] Théo Jollet, *Global Terroir*, 2017, court métrage, vidéo HD et son stéréo, 24 minutes, France. | Théo Jollet, *Global Terroir*, 2017, short film, HD video and stereo sound, 24 minutes, France.

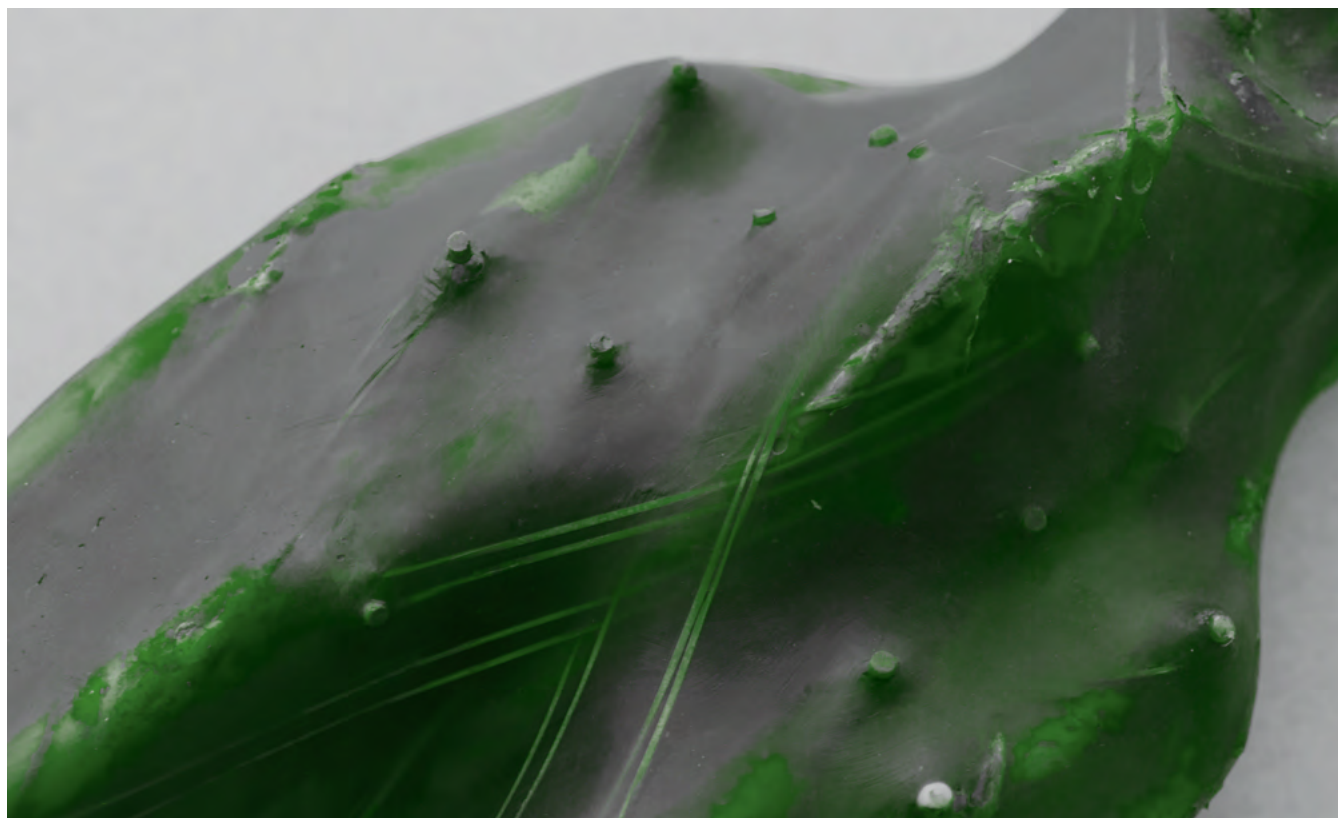
[FR]

Dans le vocabulaire de l'imagerie médicale, le mot « fantôme » désigne un artefact rejoignant tout ou partie d'un organisme humain, sorte de mètre étalon que l'on place dans une machine à champs magnétiques afin de la calibrer et d'assurer le bon fonctionnement de sa technologie. Lorsque Roy Köhnke crée des Phantoms, nom qu'il donne à ses dernières sculptures, le joue avec la polysémie du terme, s'intéressant moins à l'idée de hantise qu'il véhicule qu'au mouvement de coïncidence entre le réel et le rêve que proposent ses chimères. Réalisées lors d'un temps de recherche intitulé Bulk Flesh Studies (2022–) et notamment mené au Centre de résonance magnétique biologique et médicale de Marseille, ses œuvres témoignent d'un dialogue constant avec la machine. Désormais exempte de toute consonance pathologisante, cette dernière se mue en instrument par lequel prendre la mesure du visible et de l'invisible, des apparitions et des disparitions. Les matériaux avec lesquels l'artiste expérimente – superpositions d'éléments humides, huileux, nervurés ou fibreux – reformulent autant de muscles, de nerfs et de viscères fantasmagoriques, qu'il nimbe d'une enveloppe d'élastomère de polyuréthane évoquant l'ambre ou la chair séchée de la charogne.

Si les premières unions entre art et science anatomique avaient trait à un fantôme d'ouverture, d'écorchement et de dissection, Roy Köhnke opère ici le mouvement contraire ; il compose plutôt que décompose, comble plutôt qu'évide, puisque la technique IRM, littéralement capable de percer du regard, permet désormais de rendre visible l'intériorité depuis la surface. Avec sa série des cerveaux (3Brains), l'artiste satisfait tout de même quelque chose de nos pulsions scopiques, en montrant des étapes de travail qui donnent à voir les détails de ces entrailles redessinées. Par la nomenclature de la machine, qui détient son propre postulat quant à ce qui *serait* ou *ferait* corps et ne parvient ainsi pas à lire ou saisir ce qui s'éloignerait de son orthodoxie, il constate les écarts entre les réalités charnelles et visuelles de ses œuvres et de leur miroir déformant.

L'artiste poursuit sa navigation à travers ces images et données magnétiques dans la vidéo Being Flesh/A work in progress, où le logiciel médical qui les interprète devient la palette de l'artiste, qui y choisit ses couleurs comme le ferait un peintre. Ainsi reconstituées à l'image, ses carcasses sculpturales font apparaître le corps comme territoire, comme paysage ou comme pays, dont le texte Gut Words pourrait être une strate géologique. Empruntant un langage qui émanerait directement des intestins pour célébrer la symbiose et la mutation, il a vocation à être gravé, presque scarifié sur le derme des œuvres. Ce faisant, l'artiste s'intéresse à recueillir la matérialité du mot et à observer comment sa charge sémantique peut s'évanouir tandis que se manifeste la possibilité que le verbe se fasse chair. Prenant ses distances face à une discipline qui tend à abstraire l'organisme de son contexte, Roy Köhnke tord et affecte les outils scientifiques afin d'écrire cette nouvelle cartographie, au sein de laquelle est réaffirmé tout le potentiel sentimental, désirant et souffrant qui traverse nos corps et leurs devenir.

[2]



[1]

- [1] Roy Köhnke, Gut words (prototype pour un futur scan IRM), 2022, papier calque, crayon, feutre, 160 x 90 cm. Vues de l'exposition « Being flesh / A work in progress », rails placo, bâches, Buropolis, Marseille, France. Photo: Pierre Girardin | Roy Köhnke, Gut words (prototype for a future MRI scan), 2022, tracing paper, pencil, felt pen, 160 x 90 cm. Exhibition views "Being flesh / A work in progress", plasterboard rail, tarps, Buropolis, Marseille, France. Photo: Pierre Girardin
- [2] Roy Köhnke, Phantom #5 (détail), 2022, élastomère de polyuréthane, bambou, PVC, plâtre, ficelle agricole, feutre, mousse polyuréthane, caoutchouc, latex, cires, plastiline, huile, agar-agar, gadolinium, silicone, verre, argile, 160 x 60 x 30 cm. Photo: Pierre Girardin | Roy Köhnke, Phantom #5 (détail), 2022, polyurethane elastomer, bamboo, PVC, plaster, agricultural twine, felt, polyurethane foam, rubber, latex, waxes, plastiline, oil, agar-agar, gadolinium, silicone, glass, clay, 160 x 60 x 30 cm. Photo: Pierre Girardin
- [3] Roy Köhnke, vue de l'exposition « Being flesh / A work in progress », rails placo, bâches, 2022, Buropolis, Marseille, France. Photo: Pierre Girardin | Roy Köhnke, Exhibition view "Being flesh / A work in progress", plasterboard tracks, tarpaulins, 2022, Buropolis, Marseille, France. Photo: Pierre Girardin

[EN]

In medical imaging language, the word "phantom" refers to an artefact that replicates all or part of a human body, a sort of standard meter that is placed in a magnetic field machine to calibrate it and ensure that its technology is working properly. When Roy Köhnke creates Phantoms, the name he gives to his latest sculptures, he plays with the polysemy of the term, less interested in the idea of haunting that it conveys than in the movement of coincidence between the reality and fantasy that his chimeras propose. Produced during a period of research entitled Bulk Flesh Studies (2022–) and conducted at the Biological and Medical Magnetic Resonance Centre in Marseille, his works reveal a constant dialogue with the machine.

If the first associations between art and anatomical science had to do with a fantasy of opening, flaying and dissecting, Roy Köhnke here performs the opposite movement; he composes rather than decomposes, fills in rather than eviscerates, since the MRI technology, which is literally capable of piercing with the eye, now makes it possible to render interiority visible from the surface. With his series of brains (3Brains), the artist nevertheless fulfils something of our scopical drive by showing stages of work that reveal the details of these redrawn entrails. Through the nomenclature of the machine, which possesses its own hypothesis as to what *would be* or *make* a body and thus fails to read or grasp what would deviate from its orthodoxy, he identifies the discrepancies between the carnal and visual realities of his works and their deforming mirror.

The artist continues to navigate through these images and magnetic data in the video Being Flesh/A work in progress, where the medical software that interprets them becomes the artist's palette, choosing colours as a painter would. Thus reconstituted in the image, his sculptural carcasses make the body appear as a territory, a landscape or a country, whose text Gut Words could be a geological stratum. Borrowing a language that would emanate directly from the intestines to celebrate symbiosis and mutation, it is intended to be engraved, almost scarified on the dermis of the works. In doing so, the artist takes interest in gathering the materiality of the word and observing how its semantic charge can vanish while the possibility of the word becoming flesh is manifested. In contrast to a discipline that tends to abstract the organism from its context, Roy Köhnke twists and affects the scientific tools to write this new cartography, in which the sentimental, desiring and suffering potential that runs through our bodies and their becoming is reaffirmed.

ROY KÖHNKE

[FR] Roy Köhnke est né en 1990. Il vit et travaille à Clichy.

Il est diplômé de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

[EN] Roy Köhnke was born in 1990. He lives and works in Clichy.

He graduated from the Beaux-Arts de Paris.

[3]



[FR]

Hanna Kokolo s'entoure de voix, collecte des témoignages, nourrit le feu de la mémoire et de la transmission orale. Sa pratique éclot d'une imbrication de récits historiques et personnels, se nourrit de discussions pour former un paysage sonore luxuriant en constante recomposition. Les voix traitées comme « des archives vivantes » lui permettent de revisiter l'Histoire, de recentrer les marges en mettant en lumière l'histoire de la diaspora africaine en France et en Europe. Dans la recherche continue de l'événement historique et de la trace personnelle, Hanna Kokolo propose des œuvres qui s'affranchissent de la linéarité et de l'uniformité de la narration historique communément admise et transmise. À mi-chemin entre micro-histoire et uchronie, l'artiste propose une « Histoire réécrite par la descendance des vaincus ». Cette matière sonore fermente et s'entrelace avec les voix intérieures de l'artiste, jusqu'à devenir un corps textuel et plastique.

Guidée par ces interférences anecdotiques et personnelles, Hanna Kokolo écrit des textes fictifs, des réinterprétations qui mettent en scène un personnage féminin éponyme, Hanna Kokolo. L'artiste prête à ce double de papier son nom mais également sa personnalité et ses projections. Dans chaque récit, l'héroïne doit remplir une mission spécifique qui se fonde dans une quête plus globale, à laquelle toutes les Hanna Kokolo participent : une quête d'archivage et de conservation d'un patrimoine et d'un héritage africains et afro-féministes.

Se crée alors un corpus littéraire rhizomique dans lequel les Hanna Kokolo voyagent dans une indétermination temporelle d'un univers fictif à un autre, d'un style littéraire à un autre. Ce sont autant de mises en scène du soi qui invitent à l'identification et à la translation. Empruntant aussi bien à la science-fiction qu'à l'ésotérisme ou encore à l'afro-futurisme, l'artiste compose des toiles de fond imaginaires et envoûtantes. Sur un fond d'autofiction, Hanna Kokolo a recours à des registres d'écritures différents selon les contextes fictifs : le conte, le récit mythologique. Elle joue avec les codes littéraires pour ériger un panthéon de mots atypique, sinueux et immersif, qui rétablit un auditoire aux voix afro-descendantes.

Autour de ce panthéon et simultanément, l'artiste vient créer des œuvres plastiques agissant à la fois comme des pièces autonomes et des prolongements des récits. Les céramiques, poteries, dessins, éditions, impressions, posters attestent de la réalité des actions des Hanna Kokolo par leur physicalité et leur présence matérielle. Elles sont également supports ou réceptacles, offrant leurs formes à une cosmogonie orale avec la voix de l'artiste, faite de poésie sonore, de chansons, de discours ou encore de fictions radiophoniques. Dans cette articulation foisonnante entre formes et textes se déploient les intentions de l'artiste, sa volonté de subvertir des discours et des positions dominantes au profit d'une affirmation intersectionnelle

HANNA KOKOLO

[FR] Hanna Kokolo est née en 1997. Elle vit et travaille à Saint-Même-les-Carrières. Elle est diplômée de l'École nationale supérieure d'art de Bourges.

[EN] Hanna Kokolo was born in 1997. She lives and works in Sain-Même-les-Carrières. She graduated from the Bourges National School of Art.



[1]

- [1] Hanna Kokolo, *Le Rouge et le Noir de Brazza*, 2019, grès beige, ius d'oxydes, dimensions variables. Photo: Aurélien Mole | Hanna Kokolo, *Le Rouge et le Noir de Brazza*, 2019, beige sandstone, oxide juice, variable dimensions. Photo: Aurélien Mole
- [2] Hanna Kokolo, *La Cabosse*, 2019, grès beige, faïence blanche et brune, 40 x 13 cm. Photo: Hanna Kokolo | Hanna Kokolo, *La Cabosse*, 2019, beige stoneware, white and brown earthenware, 40 x 13 cm. Photo: Hanna Kokolo

[EN]

Hanna Kokolo surrounds herself by voices, collects testimonials, fuels the fire of memories and of oral transmission. Her practice is born from an imbrication of both historical and personal narratives and is nourished by discussions to form a lush sound landscape in perpetual recomposition. The voices treated as "living archives" allow her to revisit History, to refocus the margins by highlighting the history of the African diasporas in France and Europe. In the continuous search for the historical event and the personal trace, Hanna Kokolo proposes works that free themselves from the linearity and uniformity of commonly accepted and transmitted historical narratives. Halfway between micro-history and uchronia, the artist proposes a "History rewritten by the descendants of the defeated." This sound material ferments and intertwines with the artist's inner voices, until it becomes a textual and visual body.

Guided by these anecdotal and personal interferences, Hanna Kokolo writes fictional texts, reinterpetations that feature an eponymous female character, Hanna Kokolo. The artist lends this paper double not only her name but also her personality and her projections. In each story, the heroine must fulfil a specific mission that merges into a more global quest, in which all Hanna Kokolos participate: a quest to archive and preserve an African and Afro-feminist heritage and legacy.

What is in turn created is a rhizomic literary corpus in which the Hanna Kokolos travel to a temporal indeterminacy from one fictional universe to another, from one literary style to another. Each is a staging of the self which encourages identification and translation. Borrowing equally from science fiction as from esotericism or Afro-futurism, the artist composes imaginary and bewitching settings. With an autofiction background, Hanna Kokolo relies on different registers of writing according to her fictive contexts: the tale and the mythological narrative. She plays with literary codes to erect an atypical, sinuous and immersive pantheon of words that re-establishes an audience for Afro-descendant voices.

Simultaneously, the artist creates visual works acting as both autonomous pieces and extensions of the narratives around this pantheon. Through their physicality and material presence the ceramics, pottery, drawings, publications, prints, and posters attest to the reality of Hanna Kokolo's actions. They serve as supports or receptacles, offering their forms to an oral cosmogony with the voice of the artist, made of sound poetry, songs, speeches or radio dramas. In this abundant articulation between form and text, the artist's intentions unfold, as well as her will to subvert dominant discourses and positions in favour of an intersectional affirmation.

[2]



[FR]

Il y a de l'humanité et de la préciosité dans le travail de Jules Lagrange. De la colère, de la tristesse et de l'adresse aussi. Ses œuvres en bois sont à la fois des réceptacles et des présentoirs, qui protègent autant qu'ils dévoilent les objets qu'ils renferment. On y perçoit l'infatigable travail de l'artisan qui, chaque jour, remet son travail à l'ouvrage, dans un geste répétitif et méditatif, comme pour panser ses plaies. Ce geste, qui finit par s'épuiser à force de reprises, épuise aussi le corps et le fait souffrir. Artisan défaillant, il cède parfois aux doutes, aux hésitations et aux craintes fécondes de l'artiste. Il y a, enfin, l'infatigable travail du deuil qui jamais ne se laisse oublier. Il s'incarne, physiquement, dans de petits objets que l'on jugerait insignifiants s'ils n'étaient pas des reliques : de petites choses récupérées dans la maison familiale, comme une image aimantée prise sur le réfrigérateur de sa mère (*Magritte Castle – Roman Bronze Bell*, 2019), ou qui appartenaient à son frère dont le suicide, en 2014, ne cesse d'irriguer sa pratique. Ce sont de petits objets retrouvés dans sa chambre : des cartes postales décrochées des murs (*A Forest*, 2021), des bibelots qui traînaient sur le bureau (*Lord of the Ring Limbs Pillars*, 2022), des articles de journaux oubliés au fond d'un tiroir (*Solaar Ask*, 2021).

Les boîtes de bois qui abritent ces reliques sont patiemment sculptées et assemblées à la main, en respectant les techniques d'ébénisterie ancestrales. Elles deviennent ainsi des reliquaires aux décors graphiques, et des cénotaphes en mémoire de son frère et de toutes les victimes désillusionnées de cette pop culture précaire. Car ce sont aussi des stèles dressées en l'honneur d'une jeunesse trop vite brûlée, dans une zone rurale sans fenêtre culturelle, où l'on décourage les élèves de s'intéresser à l'art, où l'église du village est la seule porte d'entrée vers la sculpture et la peinture. Au-delà de son histoire personnelle à expier, les œuvres de Jules Lagrange cristallisent surtout, comme il l'écrit, « les rêves et les espoirs cultivés à cette époque pour la jeunesse ». Ce sont les désillusions de cette génération qui grandit dans les années 1990, à un moment où les zones commerciales rejoignent peu à peu les villages alentour, où les pavillons fleurissent au milieu des champs, où l'on rêve de gloire et de transgression avec les premières icônes imprimées sur papier glacé. L'excellence de la main, qu'il cultive avec préciosité, s'affirme alors comme un pied de nez à la médiocrité culturelle.

De l'église qu'il arpente avec sa grand-mère, et dont il filme le souvenir nostalgique dans *Filmer c'est voir disparaître* en 2018-2021, il a gardé la mémoire des sculptures monoxyles, des troncs d'églises, des bas-reliefs, des chapiteaux et des figures grotesques qui les peuplent, comme une première influence formelle. Un horizon plus qu'une dévotion. Les références aux arts et traditions populaires sont omniprésentes dans son travail, comme un champ de connaissances à se réapproprier, dans les matières, les techniques et les formes. Queues d'aronde, tenons et mortaises, gouges et ciseaux à bois font partie de son vocabulaire aussi bien que le dessin qui, paradoxalement peut-être, n'est jamais loin. Surréalistes autant que graphiques, ses œuvres puisent dans les assemblages déroutants de Robert Gober, les coffrets mélancoliques de Joseph Cornell, ou encore les peintures abstraites de Forrest Bess et les œuvres visionnaires de Paul Thek. Contenants nostalgiques d'un monde à réinvestir, gestes de soin et de survie, les œuvres de Jules Lagrange proposent de remettre de la lenteur et de la beauté au cœur des choses.

[1]



[1] Jules Lagrange, *Sliding Lid Box – Mummified Rat*, 2019-2021, chêne, loupe de noyer américain, boucle d'oreille en argent et rat momifié, 19 x 12 x 9 cm. Photo: Émile Barret | Jules Lagrange, *Sliding Lid Box – Mummified Rat*, 2019-2021, oak, American walnut burl veneer, silver earring and mummified rat, 19 x 12 x 9 cm. Photo: Émile Barret

[2] Jules Lagrange, *Anubis*, tilleul, cuir, fil de fer, tissus, fil de coton, peinture à la caseïne, H. 45 cm. | Jules Lagrange, *Anubis*, lime tree, leather, wire, fabric, cotton thread, casein paint, H. 45 cm.

[3] Jules Lagrange, *Le Bonhomme cœur*, 2022, tilleul, cuir, fil de fer, tissus, fil de coton, peinture à la caseïne, H. 35 cm. | Jules Lagrange, *Le Bonhomme cœur*, 2022, lime tree, leather, wire, fabric, cotton thread, casein paint, H. 35 cm.

JULES LAGRANGE

[FR] Jules Lagrange est né en 1989. Il vit et travaille à Bruxelles.

Il est diplômé de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon.

[EN] Jules Lagrange was born in 1989. He lives and works in Brussels.

He graduated from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon.

[2]



[EN]

There is humanity and fineness in the work of Jules Lagrange. There is anger, sadness and directness as well. His wooden works are both receptacles and displays that protect as much as they reveal the objects they contain. In them, we perceive the tireless work of the craftsman who continues his work in a repetitive and meditative gesture, as if to heal his wounds. This gesture, which is eventually exhausted by repetition, also exhausts the body and makes it suffer. A failing craftsman, he sometimes gives in to the doubts, hesitations and fertile fears of the artist. Finally, there is the tireless work of mourning, which can never be looked over. It is embodied, physically, in small objects that would be considered insignificant if they were not relics: small things recovered from his family home, such as a magnetised photograph taken from his mother's refrigerator (*Magritte Castle – Roman Bronze Bell*, 2019), or objects that belonged to his brother, whose suicide in 2014 continues to influence his practice. There are also small objects found in his room: postcards taken down from walls (*A Forest*, 2021), trinkets scattered on a desk (*Lord of the Ring Limbs Pillars*, 2022), newspaper articles forgotten in a drawer (*Solaar Ask*, 2021)...

The wooden boxes that shelter these relics are patiently sculpted and assembled by hand, following ancestral cabinet-making techniques. They become reliquaries with graphic decorations and cenotaphs in memory of his brother and all the disillusioned victims of our precarious pop culture. For they are also steles erected in honour of a youth that burnt out too quickly, in a rural area with no cultural landscape, where students are discouraged from taking an interest in art, where the village church is the only gateway to sculpture and painting. Beyond his personal history to atone for, Jules Lagrange's works crystallise what he calls "the dreams and hopes cultivated at that time for young people." Here are the disillusionments of a generation that grew up in the 1990s, at a time when shopping centres were gradually approaching surrounding villages, residences were springing up in the middle of fields and dreams of glory and transgression were being dreamt of with the first icons printed on glossy paper. The excellence of the hand, which he cultivates with fineness, is then affirmed as a mockery to cultural mediocrity.

[3]



From the church he visited with his grandmother, and whose nostalgic memory he filmed in *Filmer c'est voir disparaître* [To Film Is to Watch Disappear] in 2018-2021, he retained the memories of the wooden sculptures, the church vaults, the bas-reliefs, the capitals and the grotesque figures that populate them, like a foundational formal influence. A horizon rather than a devotion. References to folk art and traditions are omnipresent in his work, like a field of knowledge to be reappropriated, in material, technique and form. Dovetails, mortises and tenons, gouges and wood chisels are as much a part of his vocabulary as drawing which, perhaps paradoxically, is never too far away. Both surreal and graphic, his works draw from Robert Gober's disturbing assemblages, Joseph Cornell's melancholic boxes, Forrest Bess's abstract paintings and Paul Thek's visionary works. Nostalgic containers of a world that needs to be reclaimed, gestures of care and survival, Jules Lagrange's works reintroduce slowness and beauty into the heart of things.

INÈS MALFAISAN

[FR] Inès Malfaisan est née en 1991. Elle vit et travaille à Marseille. Elle est diplômée de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon.
 [EN] Inès Malfaisan was born in 1991. She lives and works in Marseille. She graduated from the École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon.

[FR]

Inès Malfaisan pratique un art à l'échelle. Son art est avant tout dicté par l'échelle de son quotidien, tant dans sa dimension que dans son rythme. Suivant la taille de son atelier ou de son logement, la hauteur sous plafond, la taille de sa table de travail ou la distance de ses trajets à Lille, Paris, Lyon ou Marseille, Inès Malfaisan change de pratique ou plus précisément de geste. Car les gestes que l'artiste attrape et confine au sein de son art dépendent inévitablement des formats qui les ont laissés apparaître. Au sein de la rue, au cours de ses déambulations quotidiennes, Inès Malfaisan collectionne, en plus de matériaux de récupération, des attitudes et des équilibres précaires qu'elle photographie. Ces photographies, jamais montrées telles quelles, sont en réalité un répertoire de formes et de cohabitations dans lequel elle puise.

Observatrice, c'est finalement le dessin qui se trouve au cœur de la pratique d'Inès Malfaisan. Au sein de carnets qu'elle emprunte ou fabrique, l'artiste dessine de manière automatique et presque convulsive des formes et des gestes qui rebondissent les uns par rapport aux autres comme dans une volonté de créer des narrations formelles. Le graphite ou le feutre noir gratte le papier, le papier se consomme de manière libre et décomplexée – en pleine vitesse, les formes dansent, s'entraînent, s'enchaînent, s'épuisent. Plus récemment, c'est la couleur qui est entrée dans le travail d'Inès Malfaisan. Une couleur elle aussi libre, coulante, poreuse, éclatante, mais plus lente en raison du temps de préparation et de séchage qui lui est nécessaire. Dans les deux cas, noir ou couleur, Inès Malfaisan ne considère ni ces notations ni leurs supports comme précieux, mais plutôt comme une recherche intime et quotidienne qu'elle ne révèle que ponctuellement et partiellement. De la page blanche à l'espace d'exposition, son travail ne cherche pas à être démonstratif, mais révèle une quête de vérité du geste qui, à force de pratique, est. Fascinée par la force intrinsèque des animaux et de la nature qu'elle érige en modèle, l'artiste suit volontairement son instinct qu'elle oppose au concept.

Dans une de ses dernières expositions intitulée *Hercule, Eddy*, Inès Malfaisan raconte d'ailleurs la rencontre impromptue entre le gigantisme d'une baleine (*Hercule*) et la fragilité d'une table (*Eddy*) fabriquée par la main humaine. Minutieusement sélectionnés puis agrandis, ou au contraire froissés, entassés ou empaquetés, ses dessins-gestes sont toujours remaniés pour être à l'échelle des lieux dans lesquels ils viennent prendre place. Soutenues par des béquilles, accrochées aux cimaises ou suspendues du plafond, les notations retranscrites sont juxtaposées avec des matériaux récupérés et empruntés, qui eux aussi appellent le geste, au sein de dispositifs sculpturaux. Ensemble, ces installations temporaires, précaires et fragiles ont la capacité d'engendrer de nouveaux gestes et de dire la rencontre fortuite. Celle d'Inès Malfaisan lors de ses déambulations quotidiennes, celle des éléments mis en rapports et en équilibre les uns avec les autres ou encore celle de nos corps – le sien et le nôtre.



[2]

[EN]

Inès Malfaisan practices an art of scale. Her art is above all dictated by the scale of her daily life, both in its dimension and rhythm. Depending on the size of her studio or her home, the height of her ceiling, the size of her worktable or the distance of her journeys to Lille, Paris, Lyon or Marseille, Inès Malfaisan changes her practice, or more precisely, her gesture. For the gestures that the artist catches and contains within her art inevitably depend on the formats that let them emerge. In her daily street roaming, Inès Malfaisan collects salvaged materials, attitudes and precarious situations that she photographs. These photographs, which have never been exhibited, are in fact a repertoire of forms and compositions from which she draws.

As Inès Malfaisan is a true observer, it is ultimately drawing that lies at the heart of her practice. In notebooks that she borrows or makes, she draws forms and gestures that bounce off each other in an automatic and almost convulsive way in an attempt to create formal narratives. The graphite or black felt pen scratches the paper while the paper is consumed in a free and uninhibited way. At full speed, the forms dance, train, link up, exhaust themselves. Recently, colour has entered Inès Malfaisan's work. A colour that is also free, flowing, porous, bright, yet slower because of the preparation and drying time it requires. In either case, whether in black or colour, Inès Malfaisan does not consider these notations nor their supports as precious, but rather as an intimate and daily research that she only reveals occasionally and partially. From the blank page to the exhibition space, her work does not seek to be demonstrative. Instead, it reveals a quest for the truth in gesture which becomes such through practice. Fascinated by the intrinsic force of animals and nature which she constructs in models, the artist voluntarily follows her instinct, which is opposed to concept.

In one of her latest exhibitions, entitled *"Hercules, Eddy"*, Inès Malfaisan recounts the impromptu encounter between the gigantism of a whale (*Hercules*) and the fragility of a table (*Eddy*) made by the human hand. Meticulously selected and then enlarged – or, on the contrary, crumpled, piled up or bundled – her gesture drawings are always reworked to correspond to the scale of the places in which they are shown. Supported by crutches, hung on picture rails or suspended from the ceiling, the transcribed notations are juxtaposed with recovered and borrowed materials, which also call for gesture within sculptural arrangements. Together, these temporary, precarious and fragile installations have the capacity to generate new gestures and to express chance encounters: those of Inès Malfaisan during her daily wanderings, those of the elements in harmony or those of our bodies – hers and ours.

[1]



- [1] Inès Malfaisan, installation, *Hercule, Eddy*, Cité des Arts, Paris, novembre 2021. Photo: Romain Darnaud | Inès Malfaisan, installation, *Hercule, Eddy*, Cité des Arts, Paris, November 2021. Photo: Romain Darnaud
- [2] Inès Malfaisan, installation, *Le Bal des choses, Le début de la fin*, IAC, Villeurbanne, mai 2021, collaboration avec Agathe Jourdan. Photo: Thomas Lannes | Inès Malfaisan, installation, *Le bal des choses, Le début de la fin* at IAC, Villeurbanne, May 2021, collaboration with Agathe Jourdan. Photo: Thomas Lannes

[FR]

La main s'offre chez Silvana Mc Nulty comme une genèse. C'est d'elle qu'émane le travail technique que l'artiste applique sur chaque matière. C'est à son échelle que les œuvres créées existent. C'est dans sa perspective tactile que les œuvres cheminent dans l'esprit du regardeur. Silvana Mc Nulty crée des archipels d'éléments hydrides qui émanent de la rencontre émerveillée entre une matière primaire quelle qu'elle soit – métal, textile, organique – et cette main. La rencontre se prolonge par la mise en dialogue de ces différents atomes créés, car l'artiste compose et recompose à l'envi des assemblages qui font coexister et lient à chaque nouveau contexte ces éléments autonomes. Chaque paramètre trouve alors une existence nouvelle dans un ensemble imprévu et mouvant.

Silvana Mc Nulty a recours à une palette matérielle vaste et variée : œuf, savon, peau d'orange, pièce de monnaie, cire, oursin, fil de fer, papier bulle. Elle collecte, assemble, répare et crée, avec simplicité et économie, de nouveaux cycles de vie. Tout matériau glané ne sert pas uniquement de support mais devient une nouvelle entité transfigurée par l'action manuelle. Chaque geste est celui du *manū facere* puisque l'artiste développe un répertoire de procédés et savoir-faire qu'elle applique à toute matière : évider, creuser, perforer, souder, plier, tisser, broder, percer...

Les contours que ces matériaux offrent à l'artiste sont conservés tels quels, car elle ne cherche pas à créer de nouvelles formes mais plutôt à intervenir sur les surfaces, les volumes, les reliefs. La répétition est au cœur de son travail ; par des micro-gestes, des interventions récurrentes, elle s'astreint à une méthodologie rigoureuse et fait ses gammes manuelles. Ajouts ou soustractions successives lui permettent d'explorer les qualités inhérentes à chaque matière, pour les révéler ou les mettre en danger. Sans préméditation, l'artiste reproduit jusqu'à ce que l'automatisme technique perde son contrôle, plonge dans l'expérimental, s'en remet au hasard de la matière. Tout se joue alors dans cet instant suspendu, dans l'imminence d'une cassure, d'un effondrement. Elle vient provoquer le paroxysme des états de la matière, repoussant les limites d'une fragilité qui devient ambiguë, débridant le mouvement irrépressible que chaque œuvre porte en elle. Silvana Mc Nulty met à l'épreuve les extrêmes – le mou et le dur, le vide et le plein – en les unissant dans une seule entité, créant des coexistences nouvelles entre structure et texture.

En transition permanente et fortes d'une destinée fortuite, ses œuvres éprouvent une vulnérabilité doublée d'une liberté absolue, qui s'étend et se propage aux regards et aux interprétations. La technicité de l'artiste revendique le silence, se limitant à un degré formel d'intervention. Refusant toute pétrification esthétique et explicative, seuls quelques indices sont semés ici et là, Silvana Mc Nulty se laisse libre d'exercer sa curiosité, de manifester son désir d'une potentielle mais facultative finalité.

[2]



[1]

SILVANA MC NULTY

[FR] Silvana Mc Nulty est née en 1995. Elle vit et travaille à Paris. Elle est diplômée de la Gerrit Rietveld Academie et de la Haute École des arts du Rhin.

[EN] Silvana Mc Nulty was born in 1995. She lives and works in Paris. She graduated from the Gerrit Rietveld Academie and the HEAR (Haute École des arts du Rhin).

[EN]

Silvana Mc Nulty offers her hand as originator: the technical work applied to each material emanates from her hand; the works she creates exist on the scale of her hand; it is from her hand's tactile perspective that her works of art travel through the mind of the viewer. Silvana Mc Nulty creates archipelagos of hydride elements that emanate from the wondrous encounter between a primary material, whatever it may be – metal, textile, organic – and her hand. The encounter continues through a dialogue between the different atoms created, as the artist composes and recomposes coexisting assemblies linking these autonomous elements to each new context. Each component then finds a new existence in an unforeseen and moving whole.

Silvana Mc Nulty employs a vast and varied material palette: egg, soap, orange peels, coins, wax, sea urchins, wire, bubble wrap. She collects, assembles, repairs and creates new life cycles with simplicity and economy. Any material gleaned does not only serve as a support but becomes a new entity transfigured by manual action. Each gesture is that of the *manū facere* as the artist develops a repertoire of processes and techniques that she applies to any material: hollowing out, digging, perforating, welding, folding, weaving, embroidering, piercing...

The contours these materials offer to the artist are conserved as is, for, she does not seek to create new forms, but rather to intervene on the surfaces, the volumes and reliefs. Repetition is at the core of her work: through micro-gestures and reoccurring interventions, she creates her handmade assortments. Successive additions or subtractions allow her to explore the inherent qualities of each material, to reveal them or to put them in danger. The artist produces without deliberate intention until the technical automatism loses its control, plunges into the experimental, and leaves it to the randomness of the material. Everything is then played out in this suspended moment, in the imminence of a break, a collapse. It comes to provoke the paroxysm of the states of matter, pushing back the limits of a fragility that becomes ambiguous, unbridling the irrepressible movement that each work carries in it. Silvana Mc Nulty challenges extremes – soft and hard, empty and full – by uniting them into a single entity, creating new coexistences between structure and texture.

In permanent transition and strengthened by a fortuitous destiny, her works reveal a vulnerability crossed with an absolute freedom which extends and spreads to the gaze and its interpretation. The technicality of the artist claims silence, limiting itself to a formal degree of intervention. Refusing any aesthetic and explanatory petrification, only a few clues are sown here and there, Silvana Mc Nulty leaves herself free to exercise her curiosity, to manifest her desire of a potential but optional finality.



[3]

[1] Silvana Mc Nulty, *Dans les filets du temps*, 2021, techniques mixtes, 120 x 100 cm. Photo: Diego Diez | Silvana Mc Nulty, *Dans les filets du temps*, 2021, mixed media, 120 x 100 cm. Photo: Diego Diez

[2] Silvana Mc Nulty, *Things to Consider*, 2021, techniques mixtes, 100 x 150 cm. Photo: Diego Diez | Silvana Mc Nulty, *Things to consider*, 2021, mixed media, 100 x 150 cm. Photo: Diego Diez

[3] Silvana Mc Nulty, *Sans titre*, 2022, techniques mixtes, 200 x 15 cm. Photo: Marie Deteneuille | Silvana Mc Nulty, *Untitled*, 2022, mixed media, 200 x 15 cm. Photo: Marie Deteneuille

[FR]

moilesautresart sont des médiums du banal. Leur pratique révèle l'esprit des objets ordinaires ou les présences non-humaines à nos regards trop hâtifs. Tournesols, algues, pampelmousses, pigeons ne sont plus subordonnés à la présence humaine mais ont leur existence propre. moilesautresart, c'est donc l'ontologie des choses et de leur façon de relationner. C'est célébrer les rencontres interspécifiques décrites par Donna Haraway. L'art n'est-il pas une bonne manière de se relier aux autres et au monde ?

moilesautresart, c'est le principe du collectif. Créer avec les autres pour décupler les idées. Trouver la justesse de l'expression artistique par le compromis. C'est une entité tripartite fondée à l'Ésad d'Angers, qui s'installe à Bruxelles en 2019 et y tisse des liens avec le maillage artistique existant. Une résidence partagée et l'élaboration d'une revue avec la chercheuse Anastasia Simonin, ou encore une œuvre et des expositions conçues à huit avec La Satellite, « collective curatoriale travaillant sur les féminismes intersectionnels ». Elles s'intéressent à la science-fiction féministe pour sa force spéculative, sa propension à proposer des utopies radicales. moilesautresart, c'est *la collective*. Celle qui met en commun les savoirs pour mieux les comprendre et mieux les alimenter. Mieux affronter les méandres de la vie d'artiste aussi.

Par un détournement du réel, les projets de moilesautresart établissent la fiction comme une science humaine à part entière. Une affaire d'argent (2018) est une performance participative que le spectateur peut appréhender de façon empirique, en buvant de l'argent colloïdal, connu des médecines douces pour ses vertus thérapeutiques. Au cours d'une discussion menée par les artistes sur la rentabilité du soin, l'argent, matière première curative mais aussi monétaire, devient sujet et objet d'interactions qui croisent anecdotes, faits scientifiques et approches ésotériques. moilesautresart, c'est déhiérarchiser la connaissance et en créer des nouvelles. C'est mettre toutes les sources sur une échelle de valeurs égales, tel le principe même de leur revue édition.psd (Pratiques des savoirs décloisonnés).

moilesautresart, c'est partir de l'écriture pour aboutir à des installations sonores, des vidéos ou des performances. C'est une attention portée au choix des mots pour leur précision étymologique et les expressions qu'ils ont pu fonder. C'est jouer de la fluidité du langage et de son usage politique. Fil-le-s de polypropylène bleu (2021) est une installation sonore diffusant trois poèmes du groupe écrits pour le numéro éponyme d'édition.psd #3, qui s'intéresse à la vie des fils bleus de clôtures ou de filets de pêche. Glanés par les enfants dans l'herbe ou par les chiens sur la plage, ces fils font partie de l'idée de nature dans l'imaginaire collectif. Mêlant récits personnels, vulgarisation scientifique et fiction poétique, ces fils sont tour à tour étudiés comme lasso, laisse, algue ou plante tueuse. Libre à chacun de tirer celui qui lui plaira.



[1]



[2]

MOILESAUTRESART

[FR] Ludmila Lila Rétif, née en 1995, Beth Gordon et Cathie Bagoris, nées en 1996, composent la collective moilesautresart. Elle s'est formée à l'École supérieure d'art et de design d'Angers. [EN] Together, Ludmila Lila Rétif (born in 1995), Beth Gordon and Cathie Bagoris (both born in 1996), form the collective moilesautresart. The collective was created at the TALM School of Art and Design in Angers.



[3]

[1] moilesautresart, Citrus maxima xparadisi, édition.psd n°2, 2021, édition de 25 pages, 27 x 19.5 cm, impression risographie et digitale, image extraite de The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo de David Freedberg & Enrico Baldin. | moilesautresart, Citrus maxima xparadisi, édition.psd n°2, 2021, publication of 5 pages, 27 x 19.5 cm, risography and digital print, image from The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo of David Freedberg & Enrico Baldin.

[2] moilesautresart, I wonder what happened to the exact time since there are no more men, 2021, installation vidéo, écran, lit en bois et matelas en paille, vidéo 10 min, 60 x 90 x 190 cm. Courtesy des artistes. | moilesautresart, I wonder what happened to the exact time since there are no more men, 2021, video installation, screen, wooden bed with straw mattress, 10 minute video, 60 x 90 x 190 cm. Courtesy of the artists.

[3] moilesautresart, I wonder what happened to the exact time since there are no more men, 2021, installation vidéo, écran, lit en bois et matelas en paille, vidéo 10 min, 60 x 90 x 190 cm. Courtesy des artistes. | moilesautresart, I wonder what happened to the exact time since there are no more men, 2021, video installation, screen, wooden bed with straw mattress, 10 minute video, 60 x 90 x 190 cm. Courtesy of the artists.

[EN]

moilesautresart are mediums of the banal. Their practice reveals the spirit of ordinary objects and non-human presences to our too hasty eye. Sunflowers, seaweed, grapefruits, pigeons are no longer subordinated to the human presence – they are given their own existence. moilesautresart is therefore about the ontology of things and their way of relating to things. It is about celebrating the interspecific encounters described by Donna Haraway. Isn't art a good way to connect with others and the world?

moilesautresart is the principle of the collective. Creating with others in order to multiply ideas. To find the right artistic expression through compromise. It is a tripartite entity founded at the School of Art and Design in Angers, which later settled in Brussels in 2019, weaving links with the existing artistic network there: a residency and the development of a magazine with researcher Anastasia Simonin, as well as artworks and exhibitions conceived with La Satellite, a "curatorial collective working on intersectional feminism." They are interested in feminist science fiction for its speculative power and its propensity to propose radical utopias.

moilesautresart is *the collective*. The one that creates common knowledge to be better understood and nourished. And also, to better face the meanderings of the life of an artist. Through distorting reality, moilesautresart's projects establish fiction as a human science. Une affaire d'argent [A Money Affair, 2018] is a participatory performance that the viewer can apprehend empirically, by drinking colloidal silver, used in alternative medicine for its therapeutic properties. In a discussion led by the artists on the profitability of care, money, healing and monetary material become the subjects and objects of interactions which combine anecdotes, scientific facts and esoteric approaches. moilesautresart aims to de-hierarchise knowledge and to generate new ideas. They put all sources on the same scale, such as the very principle of their magazine édition.psd (Pratiques des savoirs décloisonnés) [édition.psd (Decomartmentalized practices of knowledge)].

moilesautresart moves from writing to sound installations, videos and performances. They pay attention to their choice of words for their etymological precision and the expressions they may have founded. They play with the fluidity of language and its political use. Fil-le-s de polypropylène bleu (2021) is a sound installation that broadcasts three of the group's poems written for the eponymous issue of édition.psd #3, which focuses on the life of blue wire fences and fishing nets. Gleaned by children in grass or by dogs on the beach, these threads are part of the idea of nature in the collective imagination. Mixing personal accounts, scientific generalisation and poetic fiction, these threads are in turn studied as a lasso, a leash, an algae or a killer plant. Everyone is free to draw the one they prefer.



[1]



[2]

VALENTIN NOUJAÏM

[FR] Valentin Noujaïm est né en 1991. Il vit et travaille à Marseille. Il est diplômé de la Fémis. [EN] Valentin Noujaïm was born in 1991. He lives and works in Marseille. He graduated from the Fémis.

[FR]

Valentin Noujaïm ne souhaite pas s'embarrasser des codes du cinéma, du court-métrage ou du cinéma dit expérimental, catégories qui organisent malgré tout des possibles et des interdits, ceux définis par un milieu, par des instances d'autorité qui légitiment et qui financent, bref du structurel. C'est aussi pour cela qu'il a décidé de fendre fluide le paysage de l'art contemporain et de faire de patients aller-retour entre des formats qui s'empruntent déjà mutuellement leurs codes. Son dernier film, exposé à Montrouge comme une installation, permet de présenter à la fois le film, dont il faudrait pouvoir suivre la narration d'une manière assez classique, et des extractions de moments hypnotiques.

Mais de quoi parle le cinéma de Valentin Noujaïm ? De son obsession pour ce qui disparaît. C'est un bar qui ferme, un amour qui ne réapparaît pas tout de suite, une classe sociale entière qui se fait évincer. La disparition est alors un événement politique, social, amoureux. Et que montre-t-il ce cinéma ? Des personnes qui sont proches de lui : elles sont jeunes, elles ne sont pas blanches, ni cisgenres. Mais dire ça c'est déjà dire une chose de trop, que l'essentiel du cinéma qui s'adresse à nous d'ordinaire, et qui est fait par des bourgeois-es, et qui est la norme, serait *plus normal*. Donc : le cinéma de Noujaïm traite de la disparition et son esthétique colle à ce qu'il est. Bien sûr, ce « ce qu'il est » peut apparaître comme un thème politique, par exemple les serveuses malmenées de *Saturnalia*, outrées par le comportement d'un ministre, et qui organisent finalement leur révolte, semblent incarner des « éthiques martiales de soi » telles que les définit Elsa Dorlin – « des pratiques ensevelies où le fait de se défendre en attaquant apparaît comme la condition de possibilité de sa survie comme de son devenir politique ». Mais pour ainsi dire, chez Noujaïm, ce n'est pas le sujet puisque c'est évident. Par contre, il y a quelque chose qui semble encore plus important : une couleur, une lumière, une mélancolie. Il y a une tendresse aussi.

Le dernier film de Noujaïm, *Le Pacific Club*, est un documentaire qui filme un dénommé Azzedine, une méditation sur l'architecture de La Défense, une danse aussi, à laquelle se mêlent des dessins en volume animés, tout cela pour faire le récit d'une boîte de nuit aujourd'hui fermée, et d'une génération, celle d'Azzedine, 18 ans en 1983. Le film ouvre un nouveau chapitre dans sa réflexion de cinéaste : il se laisse totalement nourrir par la rencontre avec son protagoniste, qui raconte. Vidéo-documentaire hybride, nouvelle écriture, qui accepte de se laisser surprendre par le sujet filmé : Azzedine, inattendu et sombre, qui, du récit des heures de fête passées au Pacific, l'une des premières boîtes à accueillir des jeunes garçons et filles arabes de banlieue, la première génération de fils et filles d'immigré-es, dérive vers ce qui vient hanter son récit : l'issue brutale du rêve de l'intégration, le racisme, le sida, l'héroïne. Azzedine parle d'un lieu disparu et de tous-tes les mort-es.

Le cinéma de Noujaïm parle et pense avec des déesses violettes qui remontent à la surface, il parle de tout ce qu'on a perdu, et surtout du sentiment de l'avoir perdu, sentiment qui soudain, ô miracle, devient une image tremblante sous nos yeux.

«Un... deux. Un... deux... Ceci est un coup d'État».

[1] [2] [3] Valentin Noujaïm, *Le Pacific Club*, 2022, documentaire de création, 16 mm et VFX, son stéréo, 15 min. | Valentin Noujaïm, *Le Pacific Club*, 2022, creative documentary, 16 mm and VFX, stereo sound, 15 min.

[EN]

Valentin Noujaïm does not wish to be encumbered by the rules of cinema, shorts or so-called experimental cinema, categories that, after all, organize the possible and the forbidden, those defined by a milieu, by the authorities that legitimise and finance, by the so-called structural. This is also why he has decided to fluidly splice the landscape of contemporary art and to make patient journeys between formats that borrow each other's codes. His latest film, exhibited at Montrouge as an installation, allows for a presentation of both the film – whose narrative should be able to be followed in a rather classical way – and extractions of hypnotic moments.

What do Valentin Noujaïm's films speak of? His obsession for what disappears. A bar that closes, a love that does not immediately reappear, an entire social class that is displaced. The disappearance is then a political, social and sentimental event. And what do his films show? People who are close to him: they are young, they are not white, nor cisgender. But to say that is already saying one thing too many, that many films that are usually geared to a general public and made by middle-class people, and which are the norm, would be *more normal*. So, if Noujaïm's films deal with disappearance then his aesthetics fit in with what he is. Of course, this "what he is" can appear as a political theme, for example the abused waitresses in *Saturnalia*, outraged by the behaviour of a minister, who finally organise their revolt, seem to embody "martial ethics of the self" as defined by Elsa Dorlin: "buried practices in which the fact of defending oneself by attacking appears to be the condition of possibility of one's survival as well as of one's political becoming." Yet, in Noujaïm's case, this is not the point, since it is too obvious. On the other hand, there is something that seems even more important: a colour, a brightness, a melancholy. There is also a tenderness.

Noujaïm's latest film *Le Pacific Club* is a documentary that shows a man called Azzedine, a meditation on the architecture of La Défense, and a dance, with animated voluminous drawings, all of this to tell the story of a nightclub that is now closed, and of a generation, Azzedine's generation, who was 18 years old in 1983. The film opens a new chapter in his reflection as a filmmaker: he allows himself to be completely nourished by the encounter with his protagonist, who narrates the film. It is a hybrid video-documentary, a new way of writing that accepts to be surprised by the filmed subject: Azzedine. He is unexpected and obscure and tells the story of the hours of partying spent at The Pacific, one of the first clubs to welcome young Arab boys and girls from the suburbs, the first generation of sons and daughters of immigrants, before arriving at what haunts his story: the brutal outcome of the dream of integration, racism, AIDS, heroin. Azzedine speaks of a lost place and of all the dead.

Noujaïm's cinema speaks and thinks with purple goddesses that rise to the surface, it speaks of all that we have lost, and especially of the feeling of having lost it, a feeling that suddenly, as if by a miracle, becomes a trembling image before our eyes.

"One... two. One... two... This is a coup".



[3]

[FR]

Jean-Baptiste Perret travaille à la manière d'un anthropologue: il choisit un terrain, s'y immerge, y fait des rencontres et échange avec des individus, les enregistre et les filme. Leurs parcours de vie et leurs choix sont au centre de ces rencontres. Progressivement, il établit des liens entre ces individus qui habitent un même biotope. Ces connexions, qui s'établissent dans le temps long de l'immersion et de la confiance, génèrent une cohérence, un récit que l'artiste poursuit et fabrique avec les personnes rencontrées qui deviennent non seulement les sujets mais aussi les protagonistes des films et des installations. Ces derniers oscillent entre le documentaire et la fiction pour visibiliser des parcours de vie, des choix souvent radicaux, des personnalités singulières. Jean-Baptiste Perret fouille des biotopes ruraux pour en faire des terrains privilégiés. Il y rencontre des paysan-nes (des personnes qui travaillent physiquement le territoire), des personnes qui vivent et entretiennent quotidiennement la coexistence interspécifique.

L'artiste a d'abord été scientifique spécialisé en écologie végétale, avant d'étudier aux Beaux-Arts de Lyon. Avant cela, il a travaillé dans le secteur agricole, ainsi que dans le domaine de la protection de l'environnement. Son travail consistait notamment à protéger des zones dites fragiles en appliquant des directives administratives. Mal à l'aise avec cette idéologie écologique exercée avec froideur et distance, il décide de changer de focale. Il entreprend ce qu'il nomme des « enquêtes documentaires »: il filme des personnes, leur habitat et leur savoir-faire. Il s'agit alors d'envisager l'écologie autrement, en partant non plus de directives imposées, mais du vécu de l'individu et en se « frottant aux gens qui pensent autrement ». Il filme Christiane, une bergère âgée qui « se méfie des écologues », ou encore Jean-Marc qui a fait le choix de vivre dans une cabane, à l'écart de la société humaine.

À la rationalisation idéologique, il préfère l'affect, le soin, la vulnérabilité, la radicalité et la sincérité des comportements. Il se réfère d'ailleurs volontiers aux méthodes anthropologiques de Jeanne Favret-Saada qui travaille sur le terrain, se laissant traverser par les rencontres et les expériences inhérentes à ses sujets d'études. C'est cette approche affective que Jean-Baptiste Perret a choisi d'adopter. Pendant deux ans, il entretient par exemple des relations avec quatre personnes dans le Massif central: Jean-Marc (un ouvrier agricole en situation de *burn out*), Christiane (une bergère), Jean-Claude (un ancien collègue du parc naturel) et Marion (une néo-rurale). Les quatre personnes, qui ne se connaissent pas, cohabitent sur un même territoire et sont traversées par des forces ou des maux physiques/psychiques. L'artiste, qui place la question du soin au centre de sa réflexion, les amène vers la fabrication de saynètes où les voies de la réparation sont explorées via des pratiques dites alternatives. Au fil du temps, une collection de portraits se déploie. Avec sa casquette d'enquêteur sensible et engagé, Jean-Baptiste Perret relie les écologies en établissant des connexions entre les territoires et les êtres (humains et non-humains) qui les habitent.

[1]



JEAN-BAPTISTE PERRET

[FR] Jean-Baptiste Perret est né en 1984. Il vit et travaille à Lyon.

Il est diplômé de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon.

[EN] Jean-Baptiste Perret was born in 1984. He lives and works in Lyon. He graduated from the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon.

- [1] Jean-Baptiste Perret, *Habitation*, 2022, vidéogramme, courtesy de l'artiste. | Jean-Baptiste Perret, *Habitation*, 2022, video still, courtesy of the artist.
- [2] Jean-Baptiste Perret, *L'Hiver et le 15 août*, 2018, vidéogramme, courtesy de l'artiste. | Jean-Baptiste Perret, *L'Hiver et le 15 août*, 2018, video still, courtesy of the artist.
- [3] Jean-Baptiste Perret, *Gamètes*, 2022, vidéogramme, courtesy de l'artiste. | Jean-Baptiste Perret, *Gamètes*, 2022, video still, courtesy of the artist.



[2]

[EN]

Jean-Baptiste Perret works as would an anthropologist: he chooses a field, immerses himself within it, meets people and exchanges with these individuals, recording and filming them. Their life journeys and choices are at the centre of these encounters. Progressively, he establishes links between these individuals inhabiting the same biotope. These connections, which are established over time and with trust, generate a coherence, a narrative that the artist pursues and builds with the people he meets who become not only the subjects but also the protagonists of his films and installations. The works oscillate between documentary and fiction to reveal life journeys, often radical choices, as well as unique characters. Jean-Baptiste Perret excavates rural biotopes to make them privileged terrains. He meets farmers (people who physically work the land), people who live and maintain the daily coexistence of species.

Before studying at the Beaux-Arts de Lyon, the artist worked as a scientist specialised in plant ecology. Before that, he worked in the agricultural sector, as well as in the field of environmental protection. His work consisted in protecting fragile areas by applying administrative directives. Uncomfortable with the coldness and distance of this ecological ideology, he decided to change his focus. He began what he calls "documentary investigations": he filmed people, their habitat and their knowledge. The idea was to consider ecology from a different point, no longer starting from imposed directives, but rather from the experience of the individual and by "rubbing shoulders with those people who think differently." He filmed Christiane, an elderly shepherdess who "distrusts ecologists," and Jean-Marc who has chosen to live in a cabin far from human society.

Instead of ideological rationalisation, he prefers affect, care, vulnerability, radicalism and honest behaviour. He readily refers to the anthropological methods of Jeanne Favret-Saada, who works in the field, allowing herself to be affected by the encounters and experiences inherent to her subjects of study. It is this affective approach that Jean-Baptiste Perret has chosen to adopt. Over the course of two years, for example, he maintained relationships with four people in the Massif Central area of France: Jean-Marc (a farm worker suffering a burnout), Christiane (a shepherdess), Jean-Claude (a former colleague from the natural park) and Marion (a neo-ruralist). The four people, who do not know each other, live together on the same territory and are affected by physical and/or mental illnesses. The artist, who places the question of care at the centre of his work, leads them towards the creation of sketches in which the way to healing is explored through these so-called alternative practices. Over time, a portrait collection unfolds. As a sensitive and committed investigator, Jean-Baptiste Perret links ecologies by establishing connections between territories and the beings (human and non-human) who inhabit them.

[3]



[FR]

Prune Phi développe une pratique de l'installation plurielle, composée de photographies personnelles, dessins, collages, sculptures, sons, textes, vidéos et documents collectés dans les magazines vietnamiens ou américains. Ces ensembles narratifs complexes semblent métaphoriquement redoubler d'efforts et redoubler d'outils pour combler les trous d'un récit à la fois personnel et collectif sur l'histoire de l'immigration vietnamienne. En étudiant les mécanismes de transmission au sein des familles, communautés et diasporas, l'artiste explore l'oubli et la mémoire en faisant l'expérience physique et plastique de la défaillance, du manque et de la dissolution.

C'est là que la fiction intervient pour combler les trous. Mais aussi l'espace. Les installations de Prune Phi se déploient ainsi en volume pour « occuper » symboliquement le vide et créer de nouveaux rituels de transmission s'appuyant sur les nouvelles technologies, les systèmes de communication et codes culturels empruntés aux réseaux sociaux. En associant les médiums, Prune Phi multiplie les récits, renforçant ainsi les images, réparant la parole collective grâce à la mécanique fictionnelle.

Les phénomènes de brouillage ou d'erreur se multiplient comme une mise en abyme de la résistance collective à la transmission, la matérialisation du grand mur du silence, du tabou ou du secret. Détruire, déchirer sont les gestes qui se répètent dans le travail de l'artiste qui utilise l'échec comme postulat de départ. Dissoudre ce que l'on sait ou croit savoir pour repenser une histoire collective et une mémoire commune : « Si ce n'est ni en toi, ni en moi, on va réfléchir à autre chose qui nous sera commun », souhaite Prune Phi.

En rassemblant les items, elle crée une scénographie en perpétuelle transformation comme une mémoire vive en train de travailler sans cesse et de s'écrire. À l'image d'un grand Atlas ou d'une constellation de traces/souvenirs, le travail de l'artiste se dépie pour incarner une sorte de graphique de la mémoire dont les éléments symboliseraient le point de rencontre. Ce travail dégage la chaleur d'une ébullition. Parfois, un défaut fait barrage à la reconstitution, il manque le son, il manque l'image. Mais l'ambition de rassemblement n'a pas de répit. Celui-ci donne à comprendre que nous ne vivons notre présent qu'à travers les mouvements conjugués de nos mémoires et de nos désirs. Comme un rituel d'offrande aux morts, rendons hommage au silence et gageons qu'il ait quelque chose à dire.

PRUNE PHI

[FR] Prune Phi est née en 1991. Elle vit et travaille à Marseille.

Elle est diplômée de l'École nationale supérieure de la photographie.

[EN] Prune Phi was born in 1991. She lives and works in Marseille.

She graduated from the École nationale supérieure de la photographie (Arles).

[EN]

Prune Phi develops a diverse practice of installation composed of personal photographs, drawings, collages, sculptures, sound, text, videos and documents collected from Vietnamese and American magazines. These complex narrative ensembles seem to metaphorically duplicate efforts and tools to fill in the gaps in both a personal and collective narrative of Vietnamese immigration history. By investigating the mechanisms of transmission within families, communities and diasporas, the artist explores forgetting and memory through the physical and visual experience of failure, lack and dissolution.

This is where fiction comes in to fill the gaps. But also the space. Prune Phi's installations are thus deployed in volume to symbolically "occupy" the void and create new transmission rituals based on new technologies, communication systems and cultural codes borrowed from social media. By associating media, Prune Phi multiplies narratives, reinforcing images and repairing the collective discourse through fictional mechanisms.

The phenomena of scrambling or error multiply like a *mise en abyme* of the collective resistance to transmission, the materialisation of the great wall of silence, taboo and secrecy. Destroying and tearing up are gestures that are repeated in the artist's work, which takes failure as its starting point, thus dissolving what we know or think we know to rethink a collective history and a common memory: "If it's not in you, nor in me, we'll think of something else that will be common to us," Prune Phi hopes.

By gathering the various items, she creates a scenography in perpetual transformation, like a living memory that is constantly at work and being written. Like a large atlas or a constellation of traces/memories, the artist's work unfolds to embody a kind of memory graphic whose components symbolise the meeting point. This work gives off the warmth of a boil. Sometimes, a defect blocks the reconstitution and the sound is missing, as well as the image. But the ambition to bring people together is unstoppable. It makes us understand that we live our present only through the combined movements of our memories and our desires. Like a ritual offering to the dead, let us pay homage to silence and hope that it has something to say.



[1]



[2]

[1] Prune Phi, *Hang Up*, 2020, collage, photographies, stickers pour scooters, dimensions variables. | Prune Phi, *Hang Up*, 2020, collage, photographs, stickers for scooters, variable dimensions.

[2] Prune Phi, *Otherworld Communication* (détail), 2021-2022, installation, techniques mixtes, dimensions variables, vue de l'exposition «XOXO» à La Friche La Belle de Mai 2022. Photo: Aurélien Meimaris | Prune Phi, *Otherworld Communication* (detail), 2021-2022, installation, mixed media, variable dimensions, view of the exhibition XOXO at La Friche La Belle de Mai 2022. Photo: Aurélien Meimaris

[FR]

Avec patience, minutie, sobriété, Leïla Pile tour à tour marche, mesure, dessine, teint, tisse, déroule, enroule, observant systématiquement un protocole de travail précis et rigoureux qui lui permet d’appréhender les espaces et de magnifier la matière. Chaque nouveau contexte spatial est un terrain d’inspiration et d’expérimentation, à la fois origine et finalité du geste de l’artiste.

Sa démarche est résolument *in situ* par un ancrage dans la surface, une assimilation des dimensions, une sublimation des volumes et des flux du bâti. L’imprégnation de l’espace est rendue possible par une exploration corporelle physique et sensible. Leïla Pile commence par mesurer avec son corps en des déambulations topométriques. Elle reprend certains métrages anciens, auxquels elle ajoute ses propres mesures, créant ainsi un système personnel où les unités se comptent en pas, brasses, coudées, mains, empan, palmes, paumes. Elle le traduit ensuite dans des notes préliminaires ou encore des dessins, qui viennent constituer un corpus de relevés de mesures atypiques et énigmatiques. Ils sont les jalons nécessaires de la méthodologie de l’artiste et peuvent se lire comme des partitions visuelles, où les unités se succèdent, se croisent et se désynchronisent à la manière des musiques conceptuelles.

Le travail sur la matière est concomitant à cette appropriation corporelle, et se traduit par des interventions subtiles et infimes dans l’espace pour mieux le révéler. Le vocabulaire plastique de Leïla Pile se nourrit de toutes les possibilités offertes par le textile, tant dans la diversité des matériaux que dans la multiplicité des techniques. L’artiste en prélève l’essentiel, ne retenant que la substantifique moelle du textile : le fil. Du fil naturel, de lin ou de laine par exemple, que Leïla Pile conserve brut dans son état initial avec ses irrégularités, ses reliefs, puis use dans sa totalité jusqu’à l’épuisement de la matière. Elle ne cherche pas à remplacer, mais plutôt à opérer des changements d’état – entre un pull originel et sa pelote une fois qu’il est détricoté – ou simplement à produire de nouvelles formes. Le fil travaillé dans un métier à tisser artisanal devient alors un ruban gradué. Déroulé dans l’espace, il raconte l’histoire du devenir d’une ligne, qui n’est autre que celle de la surface totale et cumulée de ce même espace. Enroulé sur lui-même, le ruban gradué permet de contenir en une main les dimensions spatiales d’un lieu. Sa graduation se devine par une alternance de couleurs qui correspond au rythme des unités corporelles, écrit et dessiné au préalable. La couleur est traitée dans sa matérialité, ses contrastes et ses intensités, plus ou moins saturée selon les jeux de tissage et de croisement de fils.

Déployées, les lignes de Leïla Pile engendrent à leur tour de nouvelles formes dessinées à l’échelle d’un lieu, devenant un espace dans un espace que les corps peuvent parcourir. Ses installations dans toutes leurs étapes suscitent des déplacements inédits, des circulations marchées spontanées, qui régénèrent le rapport à l’espace et à l’œuvre.

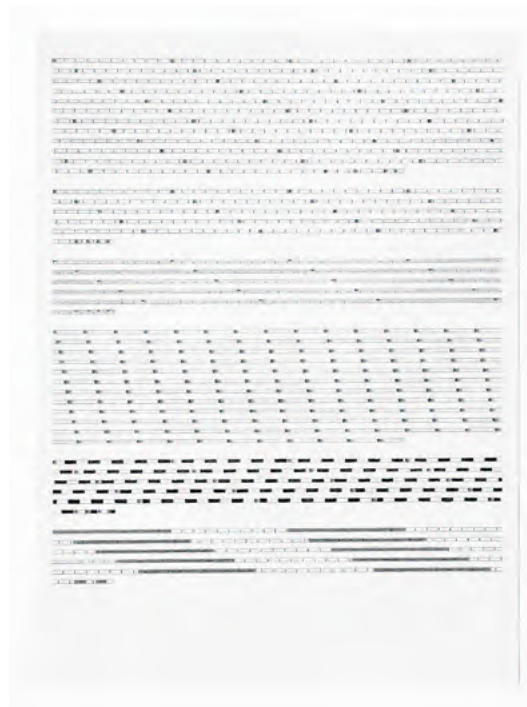
LEÏLA PILE

[FR] Leïla Pile est née en 1993. Elle vit et travaille à Bruxelles.

Elle est diplômée de l’École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre.

[EN] Leïla Pile was born in 1993. She lives and works in Brussels.

She studied at the National School of Visual Arts of La Cambre (Belgium).



[1]

[1] Leïla Pile, *Protocole*, 2022, mine graphite et crayon de couleur sur papier, 39,1 x 28,9 cm. Photo : Sarah Duby | Leïla Pile, *Protocole*, 2022, graphite and coloured pencil on paper, 39.1 x 28.9 cm. Photo: Sarah Duby

[2] Leïla Pile, *Longueur Beffroi, 44 brasses*, 2022, tissage, teinture, laine, lin, 7420 x 4,7 x 0,01 cm. Photo : Sarah Duby | Leïla Pile, *Longueur Beffroi, 44 brasses*, 2022, weaving, dyeing, wool, linen, 7420 x 4.7 x 0.01 cm. Photo: Sarah Duby

[2]

[EN]

With patience, meticulousness, sobriety, Leïla Pile walks, measures, draws, dyes, weaves, unrolls, winds, systematically observing a precise and rigorous work protocol that allows her to apprehend spaces and to magnify material. Each new spatial context is a source of inspiration and experimentation – simultaneously the origin and the destination of the artist’s gesture.

Her practice is resolutely *in situ* by an anchoring in the surface, an assimilation of the dimensions, a sublimation of the volumes and the flows of the framework. The impregnation of the space is made possible through a physical and sensitive body exploration. Leïla Pile begins by measuring with her body in topometric strides. She takes some old measurements, to which she adds her own, thus creating a personal system where the units are counted in steps, fathoms, cubits, hands, spans, fins and palms. She then translates them in preliminary notes or drawings which constitute a corpus of atypical and enigmatic measurements. They are the necessary milestones of the artist’s methodology and can be read as visual scores, where the units alternate, intersect and desynchronize in the manner of conceptual music.

The work on the material is concomitant to this corporal appropriation and is translated by subtle and tiny interventions in the space as a way to better reveal it. Leïla Pile’s visual vocabulary is nourished by all the possibilities offered by textile, both in the diversity of materials and multiplicity of techniques. The artist takes what is essential, retaining only the substance of textile: its thread. Leïla Pile keeps the natural yarn, linen or wool in its initial state with its irregularities, reliefs, before wearing it out until the material is depleted. She does not seek to replace, but rather to produce changes in its state – between an original sweater and its ball of thread once it is unknitted – or simply to produce new forms. The yarn worked in a handloom becomes a graduated ribbon. Unrolled in space, it tells the story of the becoming of a line, which is none other than that of the total and cumulated surface of this same space. Rolled up, the graduated ribbon allows one to contain the spatial dimensions of the space in one hand. Its graduation is marked by an alternation of colours corresponding to the rhythm of the body units written and drawn beforehand. The colour is treated in its materiality, its contrasts and its intensities, more or less saturated according to the weaving and intersection of threads.

Once unfolded, Leïla Pile’s lines generate new forms drawn to the scale of a place, becoming a space within a space that bodies can walk through. Her installations in all their stages give rise to new movements and spontaneous circulations that regenerate the relationship to the space and to the work.



[FR]

Tantôt parure éthérée, tantôt forteresse habitée, la robe est chez Aline Ribière à la fois une sculpture et un lieu, un appareil que l'on porte, et, concurrentement, un abri qui nous porte. Pionnière de ce que la critique d'art féministe Aline Dallier-Popper dénomme «l'art vêtement», elle travaille depuis les années 1970 à en faire un médium artistique à part entière, émancipé aussi bien de la fonction d'usage que de l'assuettissement domestique de l'ouvrage ou des logiques commerciales en jeu dans l'industrie de la mode. L'invitation faite à l'artiste de montrer son travail au Salon de Montrouge tend à réaffirmer l'impact de sa pratique qui a émergé en synchronie avec les luttes féministes de l'époque, cherchant à se réapproprier les stigmates de l'enfermement en proposant des alternatives libératrices. Formée aux Beaux-Arts de Bordeaux mais n'ayant pas suivi d'apprentissage en couture, Aline Ribière transforme la discipline en écriture, avec l'invention d'un vocabulaire de mesures et de gestes et une attention portée à la métaphore. «Du linge au linceul», le pli, le point et la piqûre viennent habiller nos expériences vécues de la naissance à la mort, faisant du vêtement le seuil ou l'interface des dualités entre intérieur et extérieur, vulnérabilité et force, charnel et spirituel.

Au tissu traditionnel, à la laine, aux voiles de bateaux ou au papier des premiers temps, que l'on peut retrouver dans les œuvres séminales qui constituent la série des Robes de passage (La Robe rouge, 1977, Le Filet, 1978, Le Cerf-Volant, 1979, La Robe de papier, 1979, ou encore La Robe à l'envers, 1981), viennent plus récemment s'ajouter des matériaux organiques tels que les feuilles séchées, les peaux de pommes de terre ou encore les algues, dans des robes qui se transforment en «mues». L'occasion de composer avec la détérioration, la putréfaction, l'éphémère et la poussière, pas très loin de la robe de viande de l'artiste canadienne Jana Sterbak, objet de répulsion mais aussi de réflexion sur le passage du temps.

Aline Ribière interroge également la puissance érotique du toucher, avec une matière qui se fait le double de la peau, la caresse en la dissimulant, la stimule en la protégeant, convoquant nos propres expériences d'apprentissage de la sensualité. Car c'est finalement moins d'une appréhension du textile que du tactile dont il s'agit dans ses œuvres, l'artiste désirant avant tout s'adresser au corps qui existe sous l'étoffe, en célébrant notamment sa fragilité, son vieillissement ou sa vanité. Manipulées lors de performances de «dévêtement» et de «revêtement» éloignées de toute idée de défilé et plus proches de quelque chose du rituel lent et hiératique, ses robes sont arborées par l'artiste ou par d'autres complices et viennent décaler, une fois portées, le regard que nous accordons aux corps et à leur «architecture».



[1]

[EN]

At times an ethereal adornment, at others an inhabited fortress, for Aline Ribière, the dress is both a sculpture and a place, a garment that we wear and, at the same time, a shelter that carries us. A pioneer of what the feminist art critic Aline Dallier-Popper referred to as “art clothing”, she has been working to make the dress an artistic medium in its own right since the 1970s: a garment emancipated from the function of use, the domestic subjugation of the work or the commercial logic at play in the fashion industry. The invitation to show her work at the Salon de Montrouge reaffirms the impact of her practice, which emerged in sync with the feminist movements of the time, seeking to reappropriate the stigma of isolation by offering liberating alternatives. Trained at the Beaux-Arts de Bordeaux but with no formal studies in sewing, Aline Ribière transformed the discipline into writing, with the invention of a vocabulary of measures and gestures and an attention to metaphor. “From nappy to shroud,” the fold, the stitch and the seam come to dress our lived experiences from birth to death, making the garment the threshold and interface of dualities between the inside and the outside, vulnerability and strength, the physical and the spiritual.

To the traditional fabric, wool, boat sails and paper of earlier times, which can be found in her seminal works that make up the Robes de passage series (La Robe rouge, 1977; Le Filet, 1978; Le Cerf-Volant, 1979; La Robe de papier, 1979; and La Robe à l'envers, 1981), organic materials such as dried leaves, potato skins and seaweed have more recently been added to create dresses that transform into “moult”. It is an occasion to compose, with deterioration, putrefaction, ephemerality and dust, an object of repulsion but also of reflection on the passage of time – not far from the meat dress of Canadian artist Jana Sterbak.

Aline Ribière also questions the erotic power of touch with a material that doubles as the skin, caresses it while concealing it, stimulates it while protecting it, summoning our own experiences of learning about sensuality. Ultimately, her works are more about the understanding of the tactile than of the textile, as the artist wishes above all to address the body that exists beneath the fabric, while celebrating its fragility, ageing or vanity. Manipulated during performances of “undressing” and “re-dressing” – far from any idea of a fashion show and closer to something of a slow and hieratic ritual – her dresses are worn by the artist herself or by other accomplices and, once worn, shift the way we look at bodies and their “architecture”.



[2]

[1] Karl Harancot, Aline Ribière portant la Mue n°6, 2002, photographie couleur. Photo: Karl Harancot | Karl Harancot, Aline Ribière portant la Mue n°6, 2002, color. photograph. Photo: Karl Harancot

[2] Jacqueline Salmon, Aline Ribière portant la Robe rouge, 1977, photographie noir et blanc. Photo: Jacqueline Salmon | Jacqueline Salmon, Aline Ribière portant la Robe rouge, 1977, black and white photograph. Photo: Jacqueline Salmon

[3] Jacqueline Salmon, Aline Ribière portant la Mue n°2, 2002, photographie noir et blanc. Photo: Jacqueline Salmon | Jacqueline Salmon, Aline Ribière portant la Mue n°2, 2002, black and white photograph. Photo: Jacqueline Salmon

ALINE RIBIÈRE

[FR] Aline Ribière est née en 1945. Elle vit et travaille à Bordeaux.
[EN] Aline Ribière was born in 1945. She lives and works in Bordeaux.

[3]



[FR]

Pascale Rodarie peint à l'huile des compositions colorées évoquant des paysages, des motifs végétaux, des vues aériennes de lacs et de rivières, mais aussi des systèmes nerveux et sanguins ou des cellules. La figure humaine apparaît de manière fragmentaire : les contours d'une silhouette, des mains ou des yeux se mêlent à des motifs abstraits ou floraux. Sur une même peinture, une échelle globale et une échelle atomique coexistent et sont interconnectées, et l'humain et son environnement intrinsèquement liés par la forme.

Depuis 2019, l'artiste peint sur de la gaze. Ce tissu servant à nettoyer et panser les plaies est communément associé au domaine du soin. Constitué de coton ou de lin comme les toiles classiques, le maillage de la gaze est cependant lâche et le tissu hydrophile. Il présente donc facilement des maculatures comme sur une plaie ouverte. En superposant plusieurs couches de gaze et de peinture, ce support inhabituel permet à l'artiste de créer des images complexes qui se lisent par strates, comme un palimpseste. S'adaptant au support, Pascale Rodarie applique la peinture par « tamponnements ». Ce mouvement précautionneux est proche de l'action d'appliquer une compresse et traduit la volonté de reprendre les gestes de celui ou de celle qui soigne les corps et panse les blessures. Les hachures rouges qui rythment le contour des silhouettes opèrent dans le même sens : il est question de rapiécer et de suturer afin d'aider à cicatriser et guérir.

Pour David Joseit¹, la place du tableau est au cœur d'un réseau composé de la lumière qui encadre l'œuvre, de son accrochage, des tableaux l'ayant précédé et des images qui nourrissent la culture visuelle de l'artiste ou de celui ou celle qui regarde. Lorsque ce réseau se matérialise sur la toile, d'après le critique, on parle d'une peinture *transitoire* : « Une peinture ayant [la] capacité de tenir en suspension les passages internes à une toile, et ceux qui lui sont externes. » Dans ce sens, l'étymologie du mot gaze est intéressante. Ce tissu tiendrait le nom de sa provenance : la ville de Gaza. Aujourd'hui, « Gaza » peut suffire à renvoyer à la « bande de Gaza » et à la longue guerre territoriale entre l'Égypte et Israël qui depuis les années 1950 a secoué cette zone, ainsi qu'aux conflits israélo-palestiniens qui s'ensuivent. Des images d'immeubles en ruines, des clichés de personnes blessées, de vies détruites : Gaza convoque un réseau d'images désolantes. Le mot « Yémen », seul mot peint en rouge sur une toile, fait appel aux images de la guerre civile se poursuivant dans le pays depuis 2014. Ce réseau d'images est aussi ce qui vient apparaître en suspension ou filigrane sur les toiles de Pascale Rodarie.

Les gestes de peinture exécutés avec soin par l'artiste, tout comme son choix du rouge pour figurer les points de suture et l'acte de recoudre, sont le manifeste visuel d'une invitation à la réconciliation du vivant : de l'être humain avec la nature, et des peuples entre eux. Si d'une blessure peuvent naître des ramifications, la floraison d'un nouvel espoir demeure possible.

1. David Joseit, "Painting Beside Itself", dans *October*, Automne, 2009.

PASCALE RODARIE

[FR] Pascale Rodarie est née en 1957. Elle vit et travaille à Fournols (Puy-de-Dôme).

Elle est diplômée de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris.

[EN] Pascale Rodarie was born in 1957. She lives and works in Fournols (Puy-de-Dôme).

She graduated from the Beaux-Arts de Paris.



[1]

- [1] Pascale Rodarie, *La femme qui pleure*, peinture à l'huile sur compresse médicale, 73 x 93 cm. | Pascale Rodarie, *La femme qui pleure*, oil painting on medical compress, 73 x 93 cm.
- [2] Pascale Rodarie, *Prends la lumière (détail)*, peinture à l'huile sur compresse médicale, 120 x 80 cm. | Pascale Rodarie, *Prends la lumière (détail)*, oil painting on medical compress, 120 x 80 cm.
- [3] Pascale Rodarie, *Prends la lumière (détail)*, peinture à l'huile sur compresse médicale, 120 x 80 cm. | Pascale Rodarie, *Prends la lumière (détail)*, oil painting on medical compress, 120 x 80 cm.

[FR]

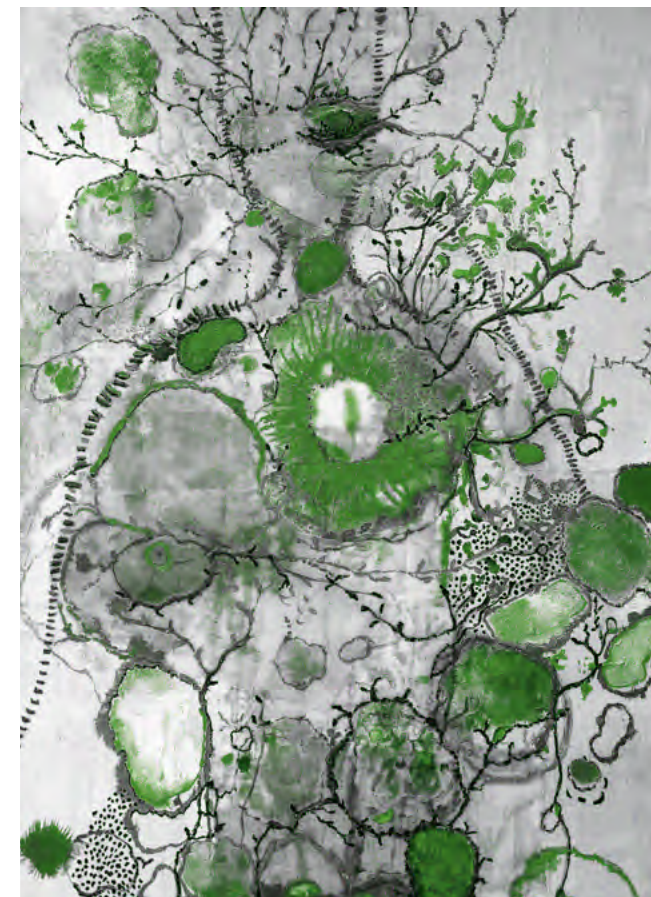
Pascale Rodarie creates oil paintings of colourful compositions that evoke landscapes, vegetation, aerial views of lakes and rivers, as well as nervous systems, bloodstreams and cells. The human figure appears in a fragmentary manner: the contours of a silhouette, hands and eyes mingle with abstract and floral motifs. In a single painting, global and atomic scales can coexist and interconnect: the human and its environment are intrinsically linked by the form.

Since 2019, the artist has painted on gauze. This fabric used to clean and dress wounds is commonly associated with healthcare. Made of cotton or linen like conventional canvas, the gauze mesh is nevertheless loose and the fabric is hydrophilic. It therefore easily shows maculates as on an open wound. By superimposing several layers of gauze and paint, this unusual support allows the artist to create complex images that can be read in layers, like a palimpsest. Adapting to the support, Pascale Rodarie applies the paint through "blotting". This careful movement is close to the act of applying a compress and translates the desire to adopt the gestures of the person who heals bodies and dresses wounds. The red hatching that punctuates the outline of the silhouettes operates in the same way: it is a question of patching and suturing to help heal and cure.

For David Joseit, the position of the painting is at the heart of a network made up of the light that frames the work, its hanging, the paintings that preceded it and the images that nourish the visual culture of the artist or of the viewer. According to the critic, when this network materialises on the canvas, it is called a *transitional* painting: "A painting with [the] capacity to hold in suspension the passages internal to a canvas, and those external to it."¹ In this sense, the etymology of the word gauze is interesting. This fabric took its name from its origin: the city of Gaza. Today, "Gaza" may be enough to refer to the "Gaza Strip" and the long territorial war between Egypt and Israel that has shaken this area since the 1950s, as well as the Israeli-Palestinian conflicts that followed. Images of ruined buildings, shots of wounded people, of destroyed lives: Gaza conjures up a network of desolate images. The word "Yemen", the only word painted in red on a canvas, recalls images of the civil war that has been going on in the country since 2014. This network of images is also what appears as a suspension or watermark on Pascale Rodarie's canvases.

The artist's carefully executed painting gestures, as well as her choice of red to represent the stitches and the act of sewing, are the visual manifesto of an invitation to the reconciliation of the living: of human beings with nature, and of people among themselves. If branches can be born from a wound, the flowering of new hope remains possible.

1. David Joseit, "Painting Beside Itself," in *October*, autumn 2009.



[2]



[3]

[FR]

«I mostly focused on linguistics, creative writing and astrophysics, because words and stars were what I was the most interested in at that time¹». La voix d'Emma Rssx porte un accent dont il est difficile de déterminer l'origine. Rien d'étonnant sans doute puisque l'artiste parle plusieurs langues et a déjà vécu à Bordeaux, Sydney, Genève et Sofia. Home est une notion dont iel a décidé de laisser les possibilités illimitées et les contours incertains car c'est dans le voyage et le déplacement qu'iel et son travail trouvent refuge.

Rien de plus mobile que la langue donc, vaisseau royal et absolu de nos pensées et de nos émotions. Rien de plus nécessaire pour se mouvoir que les portes. Rien de plus efficace pour créer ces passages que la magie. Les œuvres d'Emma Rssx sont des portails qui permettent d'échapper politiquement à la structure figée des définitions de genres, de catégories, d'identités. Ériger des ouvertures pour passer d'un monde à l'autre, souvent, c'est faire le vœu de la fluidité et du relationnel pour remplacer le connoté et le défini. Le langage est ici au cœur de l'équation en ce qu'il dessine des tunnels pour voyager. Des trous et des percées.

Que ce soit les lettres des touches des claviers d'ordinateurs reproduits en céramique ou les fonds d'écrans des téléphones portables qui prennent la forme de tableaux, ce sont les interfaces qui intéressent l'artiste dans son travail parce qu'elles amènent un ailleurs en même temps qu'elles renvoient à soi. Les techniques employées par l'artiste connectent à la terre: la cuisson de la céramique ou la préparation des fonds – en même temps qu'elles se mettent au service d'un symbolisme inspiré des nouvelles technologies de communication. Qu'est-ce que l'on donne et qu'est-ce que l'on garde? Et qui est-ce qui bouge dans ce mouvement? Celui ou celle qui donne ou qui reçoit? Celui ou celle qui entre ou qui sort? Et d'ailleurs est-on dedans ou est-on dehors?

L'espace d'exposition joue ici un rôle essentiel. Il permet la circulation physique comme celles des énergies et des émotions. Pour Emma Rssx, les murs sont comme les feuillets d'un livre où vient s'inscrire une histoire et les fonds noirs de ses tableaux des pages sur lesquelles naissent des symboles et des prières à la manière de sigils qui viennent confier leurs intentions magiques. Même le nom de famille de l'artiste auquel iel a volontairement retiré ses voyelles semble crier son souhait de sortir de ses bordures pour n'appartenir qu'à l'indéfini. Voguer d'une langue à l'autre, d'un toit à l'autre, passer de devant à derrière le rideau, chérir le mouvement plus que la place.

1. «Je me suis surtout concentré-e sur la linguistique, la création littéraire et l'astrophysique, car les mots et les étoiles étaient ce qui m'intéressait le plus à l'époque.»

[FR]

"I mostly focused on linguistics, creative writing and astrophysics, because words and stars were what I was most interested in at that time." Emma Rssx has an accent whose origin is difficult to trace. Not surprising as the artist speaks several languages and has lived in Bordeaux, Sydney, Geneva and Sofia. Emma Rssx decided that home is a notion whose possibilities are unlimited and whose contours are uncertain, for it is in travel and displacement that she and her work find refuge.

Nothing is more mobile than language, the royal and absolute vessel of our thoughts and emotions. Nothing is more necessary to progress than doors. Nothing is more effective in creating these passages than magic. Emma Rssx's works are portals that allow us to escape politically from the rigid structure of the definitions of gender, categories and identities. To erect openings that move us from one world to another is often a vow to fluidity and relationality as to replace the connoted and the defined. Language is at the heart of the equation here in that it draws tunnels for travel. Holes and breakthroughs.

Whether it is as letters from a keyboard reproduced in ceramic or phone backgrounds that take on the form of a painting, these various interfaces interest the artist because they point to an elsewhere while also pointing to oneself. The techniques used by the artist are connected to the earth – the firing of ceramics or the preparation of canvases – while also being used for a symbolism inspired by new technologies. What is given and what is kept? And who travels with this movement? The giver or the receiver? The person who enters or leaves? And besides, are we inside or outside?

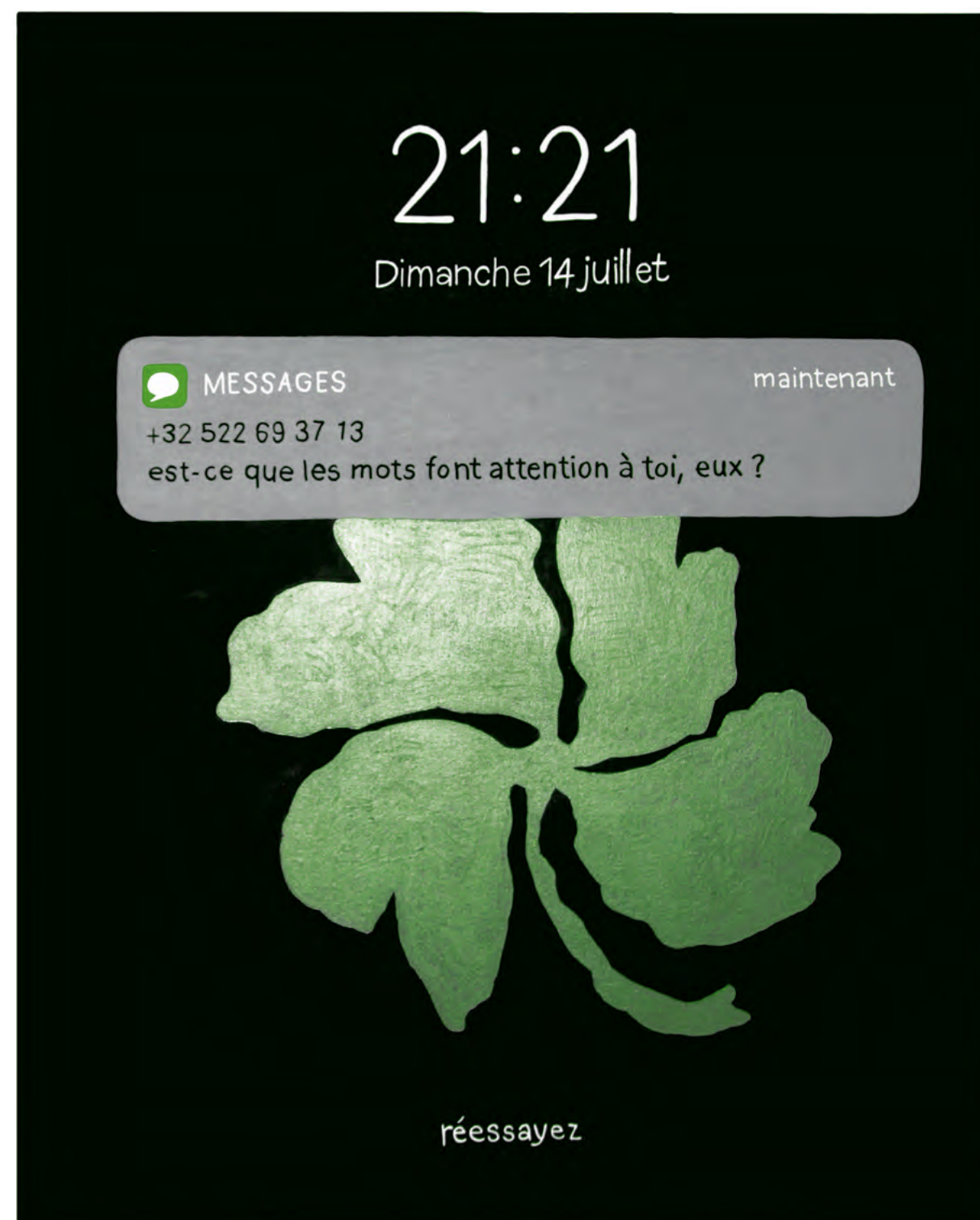
The exhibition space plays an important role here. It allows for physical circulation as well as the circulation of energies and emotions. For Emma Rssx, the walls are like pages of a book in which a story is written and the black backgrounds of her paintings are pages upon which symbols and prayers are born, like sigils that come to entrust their magical intentions. Even the artist's surname, from which she has voluntarily removed the vowels, seems to cry out her wish to leave behind constraints and to belong only to what is indefinite. To sail from one language to another, one roof to another, to move from in front of the curtain to behind it, to cherish the movement more than the place.

[1] Emma Rssx, #88a3f0, 2021, acrylique sur toile, spray, 160 x 100 cm. Photo: Raphaëlle Mueller | Emma Rssx, #88a3f0, 2021, acrylic on canvas, spray, 160 x 100 cm Photo: Raphaëlle Mueller

[2] Emma Rssx, 21:21 (good luck), 2022, acrylique et gouache sur toile, 80 x 60 cm. | Emma Rssx, 21:21 (good luck), 2022, acrylic and gouache on canvas, 80 x 60 cm.



[1]



[2]

EMMA RSSX

[FR] Emma Rssx est née en 1996. Iel vit et travaille à Bordeaux. Iel est diplômé-e de l'université Bordeaux Montaigne et de la Haute École d'art et de design de Genève. [EN] Emma Rssx was born in 1996. She lives and works in Bordeaux. She graduated from the Université Bordeaux Montaigne and the Haute École d'Art et de Design de Genève.

[FR]

Alors qu'il est étudiant à l'école des Beaux-Arts de Toulon, Camille Sart regarde un documentaire avec sa mère, *Les Enfants du péché* (réalisé par Saskia Weber et Nicolas Glimois, 2015). Ce dernier relate l'histoire de jeunes filles irlandaises ayant eu des enfants hors mariage. Enfermées et maltraitées par des religieuses, elles se voient privées de leurs droits et de leurs enfants : plus de 800 squelettes ont été déterrés en 2014 à Tuam. Le documentaire résonne avec l'histoire de sa mère, enfant de la DDASS. Camille Sart décide de réaliser une œuvre sous la forme d'une maquette : un couloir qui semble infini du fait de l'utilisation de miroirs. L'ambiance est froide, gênante, troublante. Après avoir fait des recherches sur l'histoire des jeunes mères irlandaises, l'artiste reconstitue le lieu de leurs traumatismes. Il poursuit ce premier travail en fabriquant la maquette de sa propre chambre d'enfant. Lieu où il a subi des violences sexuelles intrafamiliales. S'il avait l'habitude de parler de son parcours personnel, c'est la première fois qu'il l'injecte d'une manière aussi directe dans son travail artistique. Au-delà du soulagement procuré par ce travail, l'œuvre engage la parole de celles et ceux qui la regardent et s'y immergent.

Depuis, Camille Sart poursuit la réalisation d'œuvres où la maquette est centrale. Elle incarne le lieu traumatique. Il s'appuie à la fois sur des faits historiques, des faits actuels et des faits issus de son parcours personnel. Parce qu'elles génèrent une mise à distance, les maquettes sont des lieux de projection, sans visages et sans corps, sans détails sordides, sans bavardage. Le strict minimum nous est donné : quelques archives, des informations diffusées sous des formes sonores ou filmiques. Ses investigations, qui remontent vers le début du XIX^e siècle, reposent sur des lectures sociologiques et la consultation d'archives (photographies, plans des lieux, témoignages, procès-verbaux et autres documents). À partir de ses recherches, les œuvres sont pensées sur une bande-son, souvent issue de jeux vidéo, qui donne une ambiance singulière à l'installation. Cette bande sonore reste, à ce jour, muette. L'atmosphère est aussi travaillée avec des lumières dont il module l'intensité. Un rapport physique et psychique est installé entre nos propres corps et la maquette. L'artiste explique que celle-ci implique une omniscience par laquelle nous pouvons prendre le contrôle de la situation : pour en parler, nous révolter, dénoncer.

Par ses œuvres froides et anxiogènes, Camille Sart croise les expériences et les temporalités. Il s'agit pour lui de pointer du doigt les dérives et les dysfonctionnements passés et actuels des institutions où les violences ont (eu) lieu : foyers, prisons pour mineur-es, colonies pénitentiaires, hospices, maisons de redressement, etc. De pointer du doigt aussi le fait que la parole des enfants n'est pas considérée par les adultes. Les œuvres nous engagent à écouter les enfants, à libérer la parole, à faire exploser les secrets, à partager les expériences, à prendre conscience des silences qui traversent nos corps et nos sociétés.



[1]

CAMILLE SART

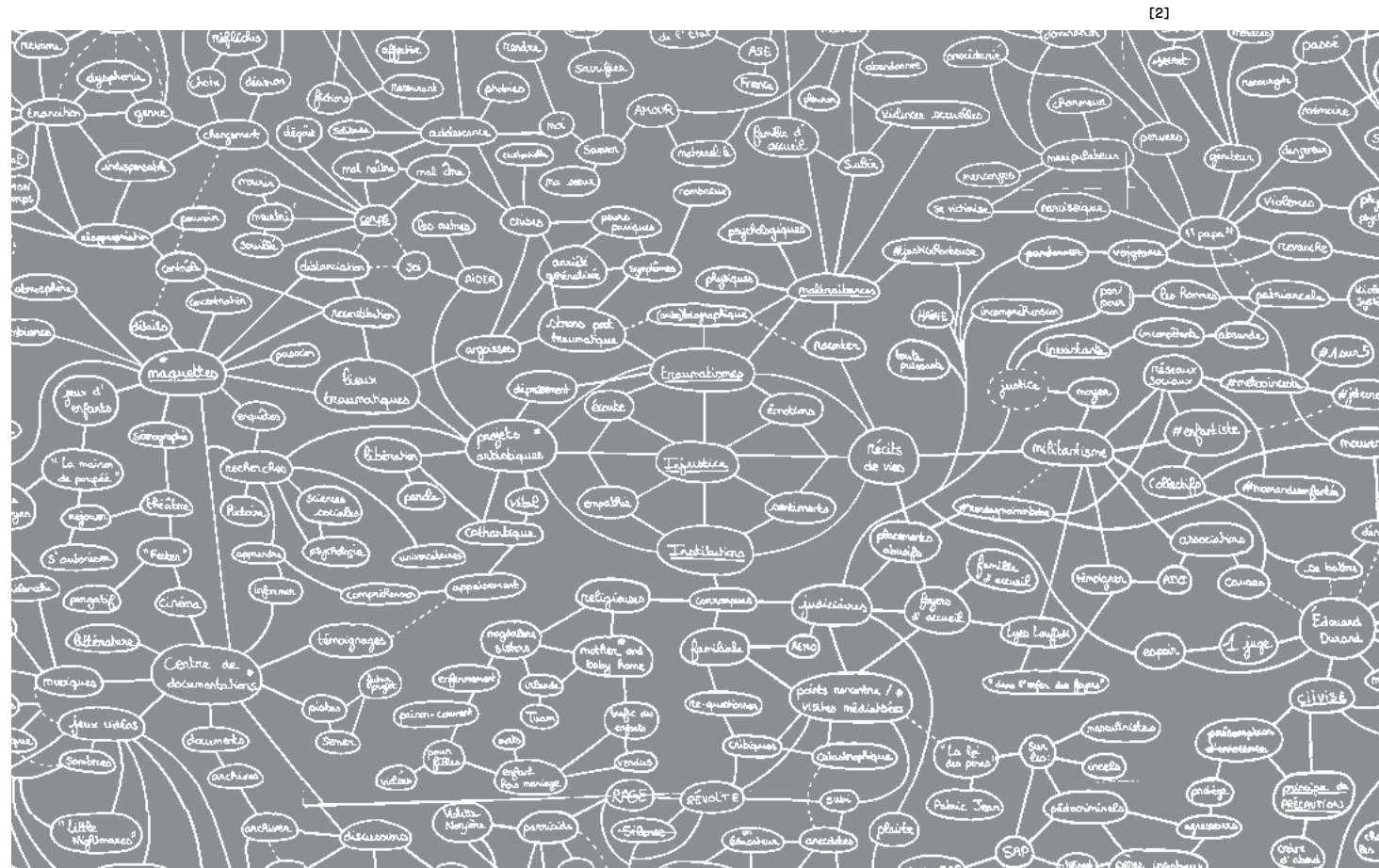
[FR] Camille Sart est né en 1994, et vit et travaille à Troyes. Il est diplômé de l'École supérieure d'art et de design de Toulon.
 [EN] Camille Sart was born in 1994. He lives and works in Troyes. He graduated from the School of Fine Arts and Design Toulon Provence Méditerranée.

[EN]

Whilst he was studying in Toulon, Camille Sart watched a documentary with his mother: *Les Enfants du péché* (Children of Sin) directed by Saskia Weber and Nicolas Glimois in 2015. This documentary tells the story of Irish girls who had children out of wedlock. Locked up and abused by nuns, they were deprived of their rights and their children: more than 800 skeletons were unearthed in 2014 in Tuam. The documentary resonated with the story of his mother, a foster child. Camille Sart decided to create a model-like work: a seemingly infinite corridor due to the use of mirrors. The ambiance is cold, uncomfortable and unsettling. After researching the history of young Irish mothers, the artist reconstructed the place of their traumas. He created his first work by making a model of his own childhood bedroom: a place where he suffered intrafamilial sexual abuse. Although he had been accustomed to discussing his personal journey, this was the first time he injected it into his artistic work in such a direct way. Beyond the alleviation provided by this task, the work engages the words of those who look at it and immerse themselves within it.

Since then, Camille Sart has continued to produce works in which the model is central as it embodies the traumatic place. It is based equally on historical facts, current facts and those from his personal journey. Because they generate distance, the models are places of projection without faces, bodies, nor sordid details or chatter. The bare minimum is provided: a few archives and information broadcast in sound or film. His investigations, which go back to the beginning of the 19th century, are based on sociological readings and the consultation of archives (photographs, plans of the places, testimonies, reports and other documents). From his research, the works are conceived on a soundtrack, often from video games, which gives a singular atmosphere to the installation. This soundtrack remains, to this day, silent. The atmosphere is also worked with lights with varying intensity. A physical and mental relationship is generated between our own bodies and the model. The artist explains that this is an omniscience through so that we can take control of the situation: to speak about it, to revolt and to denounce.

Through his cold and anxiety-provoking works, Camille Sart combines experiences and temporalities. For him, it is a question of indicating the drifts and dysfunctions, the past and present, of the institutions where violence takes place: homes, prisons for minors, penal colonies, hospices, reformatory homes, etc. It is also about pointing out the fact that the child's account is not considered by adults. The works challenge us to listen to children, to free their speech, to let their secrets explode, to share their experiences, to become aware of the silences that permeate our bodies and societies.



[2]

- [1] Camille Sart, *Vagabondes*, 2019, installation, dimensions variables. | Camille Sart, *Vagabondes*, 2019, installation, variable dimensions.
- [2] Camille Sart, *Le Saule en pleurs* (détail), 2022, écriture, papiers noirs, Posca blanc, 2,50 x 2,10 m. | Camille Sart, *Le Saule en pleurs* (détail), 2022, writing, black papers, white Posca, 2,50 x 2,10 m.



[1]

[FR]

Dans un texte publié récemment, Elsa Dorlin écrit : « Parallèlement à cette guerre des mots où l'imposition d'éléments de langage sur la violence consiste à renverser le rapport de cause à effet [...], il y a ce silence comme arme si caractéristique de la période contemporaine, où la suspension même de tout communiqué officiel joue sur la reconnaissance première de la réalité des faits, et efface tout simplement des vies du réel. » Avec la série *Il ne s'est rien passé* (2018–2022), Fanny Souade Sow réalise des plaques commémoratives pour des victimes de violences policières, qu'elle vient fixer sur les édifices municipaux des villes où, à l'inverse, il s'est précisément *passé quelque chose*. En ayant ainsi recours à l'antiphrase et en proposant de figer dans toute son ironie grinçante une parole de dénégation, elle grave dans le marbre le langage dominant et contraint, comme un écho aux discours politiques affirmant, même face à l'évidence, que « les violences policières n'existent pas ».

Fanny Souade Sow interroge ainsi comment, du mémorial à la statue, les monuments et autres éléments de patrimoine destinés à la commémoration ou au souvenir se font les véhicules d'un récit autorisé et contrôlé, défendant une certaine vision légitimisée de l'Histoire. L'artiste s'intéresse aux manières d'écrire une nouvelle généalogie collective, où se rejoignent et s'interchangent les présences et les absences, à l'heure où les mémoriaux sont repensés et les statues déboulonnées. Son travail évoque en outre la violence latente des structures urbaines et du bâti des villes, qui excluent, séparent, condamnent et contraignent un certain nombre de corps et d'existences minoritaires ou minorisées. De là, Fanny Souade Sow déploie de nouvelles formes d'actions, de subterfuges, voire de chorégraphies, en évoquant par exemple le potentiel politique de la marche ou le geste de venir combler les vides.

Car il y a, pour pallier l'invisibilisation, l'amnésie ou l'instrumentalisation, une urgence à faire archive, afin de faire apparaître certaines béances et de mieux comprendre les rouages historiographiques et les oppressions systémiques au sein desquelles nous évoluons. Ainsi, à travers un travail sculptural, performatif, filmique et éditorial, Fanny Souade Sow collecte aussi bien des traces de réécriture politique de l'espace urbain – allant de la destruction de la colonne Vendôme en 1871 à des exemples contemporains – que des récits singuliers de personnes incarcérées. Dans le cycle de vidéos *Trop de bons moments* initié en 2020, l'artiste donne la parole à des individus en détention afin de mettre en lumière la manière dont la privation de liberté agit sur les corps et les psychés. Elle explore ainsi l'interstice entre une histoire qui se fait bras armé du pouvoir et une archive parsemée d'affects, entre nos héritages imposés et subis et ceux désirés et enfouis.

- [1] Fanny Souade Sow, *Lorsque les nègres auront faim*, 2022, installation, dimensions variables. | Fanny Souade Sow, *Lorsque les nègres auront faim*, 2022, installation, variable dimensions.
- [2] Fanny Souade Sow, *Il ne s'est rien passé*, 2018, installation, dimensions variables. | Fanny Souade Sow, *Il ne s'est rien passé*, 2018, Installation, variable dimensions.

[EN]

In a recently published text, Elsa Dorlin wrote, "In parallel to this war of words in which the imposing of linguistic elements on violence consists in reversing the relationship between cause and effect [...], there is this silence as a weapon so characteristic of the contemporary period in which the very suspension of any official *communiqué* plays on the primary recognition of the reality of facts, and quite simply erases lives from the reality." With the series *Il ne s'est rien passé* (Nothing happened, 2018–2022), Fanny Souade Sow has created commemorative plaques for victims of police brutality which she now attaches to municipal buildings in cities where, on the contrary, *something has specifically happened*. By using the counter-phrase and proposing to freeze a word of denial in all its grating irony, she sets the dominant and constrained language in stone, as an echo of the political speeches affirming, even in the face of the obvious, that "police brutality does not exist".

Fanny Souade Sow thus questions how monuments – from memorials to statues, as well as other cultural heritage intended for commemoration or remembrance – become the vehicles of an authorised and controlled narrative, defending a certain legitimised vision of History. The artist is interested in ways of writing a new collective genealogy where presences and absences are renewed and interchanged, at a time when memorials are being rethought and statues are being taken down. Her work also evokes the latent violence of urban structures and buildings, which exclude, separate, condemn and constrain a certain number of marginal and minoritized bodies and existences.

To compensate for invisibilisation, amnesia and instrumentalization, there is an urgent need to create an archive to reveal certain gaps and to better understand the historiographic workings and the systemic oppressions within which we evolve. Thus, through sculptural, performative, film and editorial work, Fanny Souade Sow collects traces of political rewritings of urban space – ranging from the destruction of the Vendôme column in 1871 to other contemporary examples – as well as singular narratives of incarcerated people. In the video cycle *Trop de bons moments* (Too Many Good Moments) initiated in 2020, the artist gives a voice to detainees as a means of shedding light on how the deprivation of freedom affects bodies and psyches. She thus explores the interstice between a history that becomes the weapon of power and an archive strewn with affect, between our imposed and suffered heritages and those desired and buried.

[2]



FANNY SOUADE SOW

- [FR] Fanny Souade Sow est née en 1994. Elle vit et travaille en Île-de-France. Elle est diplômée de l'École supérieure d'art et design de Grenoble.
- [EN] Fanny Souade Sow was born in 1994. She lives and works in Île-de-France. She graduated from the École Supérieure d'Art et Design de Grenoble.

[FR]

C'est à l'école d'art d'Angers que Juliette Vanwaterloo rencontre les matériaux et les techniques textiles. Là, elle se forme à la tapisserie, la broderie, le crochet, le feutre et à la machine à coudre. Déjà engagée dans les militances féministes et décoloniales, elle décide de conjuguer les fibres et les luttes. Dans l'héritage assumé et revendiqué des artistes féministes qui ont retourné les techniques textiles à des fins politiques à partir des années 1960, Juliette Vanwaterloo réalise des courtépintes à la surface desquelles elle brode ou coud des slogans féministes historiques et actuels. Une recherche qu'elle reprend en 2021 avec la réalisation d'une grande couverture formée de tissus floraux récupérés et assemblés. À la surface de la couverture est brodé un texte intime et autobiographique où l'artiste livre ses doutes, ses vulnérabilités et son besoin d'entendre la révolte collective. Les textiles, qui renvoient nécessairement à une dimension domestique, physique et mémorielle, sont les matériaux avec lesquels nous protégeons nos corps. Nous les habillons, les recouvrons, nous nous y lovons ou y reposons. Ils sont aussi imprégnés d'une histoire patriarcale puissante gangrénée d'assignations, d'oppressions et de violences visibles et invisibles. Dans l'imaginaire collectif, les femmes sont immédiatement associées aux textiles : au soin, au foyer, au loisir créatif. Il s'agit alors de retourner et de détourner cette histoire pour en fabriquer de nouvelles.

Les tapis, les broderies, les mouchoirs, les napperons et autres formes portent une pensée intersectionnelle des violences qui structurent nos sociétés occidentales. L'artiste réalise ainsi des dentelles au fuseau pour visibiliser des slogans féministes. Alors qu'elle est à Bruxelles pour y poursuivre ses études, le mouvement des Gilets jaunes explose en France, Juliette Vanwaterloo est étonnée de la différence de traitement médiatique entre la France et la Belgique. Elle débute une banque d'images, des captures d'écrans de vidéos amateurs postées sur les réseaux sociaux. Les images engluées dans le flux sont extraites, travaillées à la broderie puis au pistolet à tufter. L'artiste réalise ainsi des tapis et des broderies qui lui permettent d'accorder du temps à ces images aussi volatiles que violentes.

La minutie et la délicatesse inhérentes aux techniques employées contrastent fortement avec les sujets explorés. Il en est de même avec des œuvres plus récentes, pour lesquelles Juliette Vanwaterloo a travaillé à partir de photographies prises à la ZAD de Notre-Dame-des-Landes en 2017. Les photographies sont devenues la matière première pour penser des tapisseries mêlant tufting, broderie et dentelle. Les œuvres sont ainsi imprégnées de colère, de résistance, d'adelphtité et de sororité. Les techniques et les matériaux intimes sont mis au service d'une militance intersectionnelle, de la nécessité d'une prise de conscience collective de l'extrême violence (qui va de l'insulte à l'assassinat, en passant par l'agression ou encore le harcèlement) subie par celles et ceux qui se révoltent contre le système dominant.

[1]



JULIETTE VANWATERLOO

[FR] Juliette Vanwaterloo est née en 1998, et vit et travaille à Bruxelles.

Elle est diplômée de l'Académie royale des beaux-arts de Bruxelles.

[EN] Juliette Vanwaterloo was born in 1998. She lives and works in Brussels. She graduated from the Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles.



[2]

[EN]

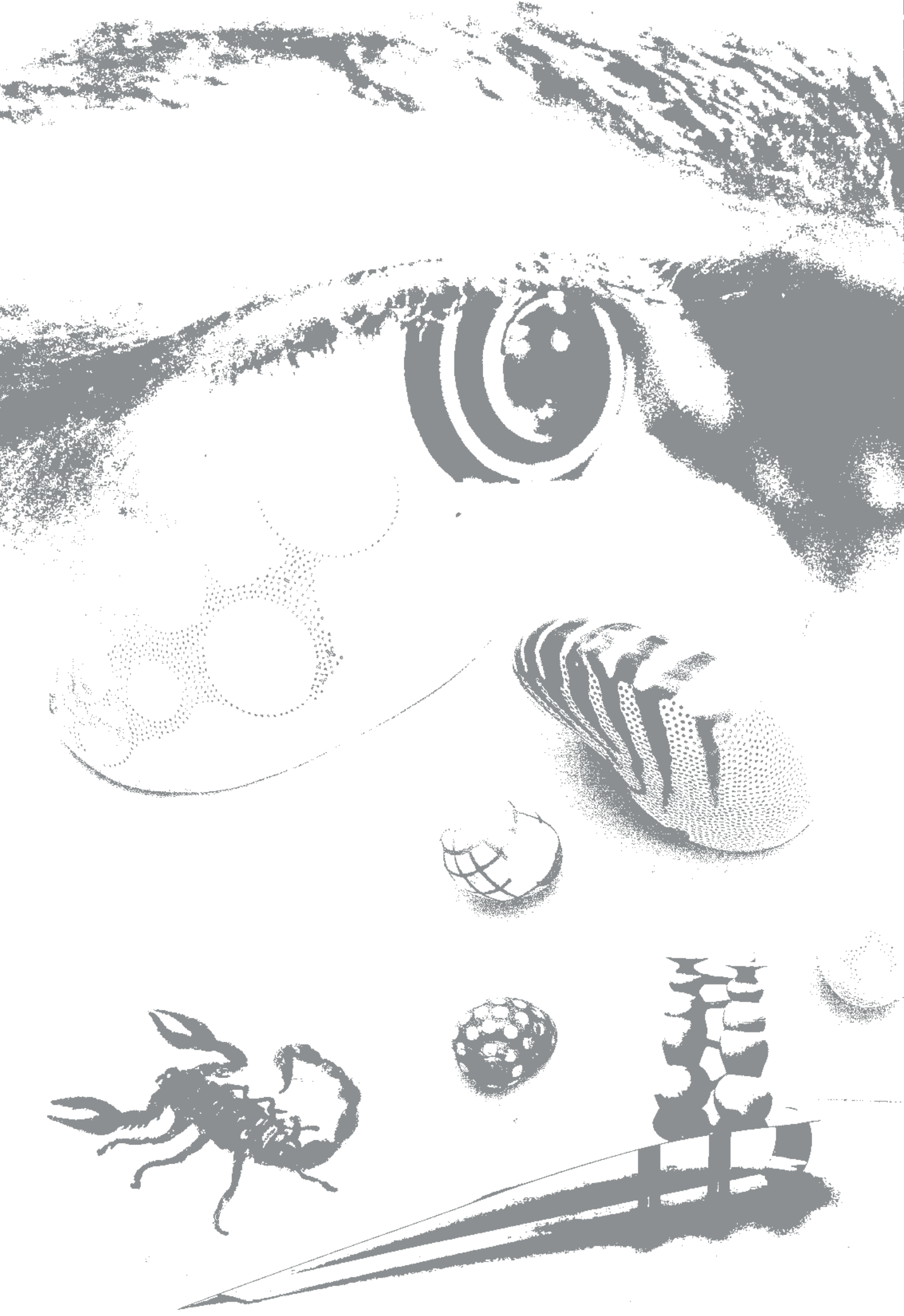
It was at art school in Angers that Juliette Vanwaterloo discovered materials and textile techniques. There, she trained in tapestry, embroidery, crochet, felt and sewing. Already involved in feminist and decolonial activism, she decided to combine fibers and resistance. In the asserted and claimed heritage of feminist artists who turned textile techniques to political ends from the 1960s onwards, Juliette Vanwaterloo makes quilts with embroidered and sewn historical and current feminist slogans. In 2021, she resumed her research by creating a large blanket made of recovered and assembled floral fabrics. An intimate and autobiographical text is embroidered on the surface of the blanket, in which the artist shares her doubts, vulnerabilities and needs to express a collective revolution. Textiles, which inevitably refer to a domestic, physical and commemorative dimension, are the materials with which we protect our bodies. We wear them, cover ourselves in them, rest or curl up in them. They are also steeped with a powerful patriarchal history riddled with subjugations, oppressions and visible and invisible violence. In the collective imagination, women are immediately associated with textiles: care, home, creative leisure. It is thus a question of reversing and diverting this history to make new ones.

These rugs, embroideries, handkerchiefs, doilies and other forms carry an intersectional thought regarding the violence that structures our Western societies. The artist also makes bobbin lace to make feminist slogans visible. While she was in Brussels to pursue her studies, the Gilets Jaunes (Yellow Vests) movement exploded in France. Juliette Vanwaterloo was surprised by the difference in media treatment between France and Belgium. She thus began a bank of images, screenshots of amateur videos posted on social networks. Figures from the flux of images were extracted, worked with embroidery and then with a tufting gun. The artist thus created carpets and embroideries that allowed her to give time to these images, which are as volatile as they are violent.

The meticulousness and inherent delicateness of the technique contrasts strongly with the subjects she explores. This is also true of more recent works, for which Juliette Vanwaterloo worked from photographs taken at the ZAD of Notre-Dame-des-Landes in 2017. The photographs have become the source material for tapestries that combine tufting, embroidery and lace. The works are thus infused with anger, resistance, adelpthy and sorority. The intimate techniques and materials serve an intersectional activism, the need for the collective awareness of the extreme violence (ranging from insult to murder, aggression or even harassment) suffered by those who rebel against the dominant system.

[1] Juliette Vanwaterloo, *La ZAD vivra*, tapis tufté et dentelle aux fuseaux, 139 x 144 x 3 cm, 2022. | Juliette Vanwaterloo, *La ZAD vivra*, tufted carpet and bobbin lace, 139 x 144 x 3 cm, 2022.

[2] Juliette Vanwaterloo, *Acte 4 bis – Paris*, broderie à la main, 9 x 10 cm sur tissu de 16 x 17 cm, 2020. | Juliette Vanwaterloo, *Acte 4 bis – Paris*, hand embroidery, 9 x 10 cm on 16 x 17 cm fabric, 2020.



Eva Barois De Caevel ✨

Eva Barois De Caevel 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 CNAP en 2020, elle a publié de nombreux textes dans des catalogues d'expositions et revues spécialisées. Elle a été curatrice pour les éditions publiées par RAW Material Company à Dakar et enseignante en histoire de l'art à l'ENSBA Lyon et à la Villa Arson, à Nice. Elle a été commissaire de nombreuses expositions en France et à l'étranger.

Eva Barois De Caevel 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 was curator for publications at RAW Material Company in Dakar and taught art history at the ENSBA Lyon and the Villa Arson, Nice. She has curated many exhibitions in France and abroad.

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. En 2021-2022, il rejoint le jury du prix Utopi-e et est lauréat de la bourse d'écriture Textwork de la Fondation d'entreprise Pernod Ricard. 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. In 2021-2022, he joined the jury of the Prix Utopi-e and was awarded the Textwork writing grant by the Fondation d'entreprise Pernod-Ricard. 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 d'art de formation, 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'exposition des projets de publication de livres d'artistes et de catalogues, un programme de résidence dédié aux artistes émergents 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 Ecole Nationale Supérieure d'Art et de Design in Nancy since 2018.

Julie Crenn ✨

Julie Crenn est critique d'art (AICA) et commissaire d'exposition indépendante. Depuis 2018, elle est commissaire associée à la programmation du Transpalette – Centre d'art contemporain de Bourges. En 2005, elle a obtenu un Master recherche en histoire et critique des arts à l'université Rennes 2, dont le mémoire portait sur l'art de Frida Kahlo. Dans la continuité de ses recherches sur les pratiques féministes et décoloniales, elle reçoit le titre de docteure en Arts (histoire et théorie) à l'université Michel de Montaigne, Bordeaux III. Sa thèse est une réflexion sur les pratiques textiles contemporaines de 1970 à nos jours. Depuis, elle mène une recherche intersectionnelle à propos des corps, des mémoires et des militances artistiques. Julie Crenn is an independent art critic (associated with the AICA) and curator. Since 2018, she has been Associate Curator at Transpalette, an art centre in Bourges. In 2005, she received her Master's in Art History and Criticism at the Université Rennes 2 where she wrote her thesis on the art of Frida Kahlo. Continuing her research on postcolonial and feminist practices, she completed her PhD in arts history and theory at the Université Michel de Montaigne Bordeaux III. Her dissertation was a reflection on textile practices spanning from the 1970s to today. Since then, she has pursued intersectional research on the body, memory and activist art.

Stephanie Cristello

Stephanie Cristello est commissaire et critique d'art indépendante. Elle vit et travaille à Chicago. Ses écrits sont publiés dans ArtReview, ArtSlant, BOMB Magazine, Elephant Magazine, Frieze Magazine, Mousse Magazine, OSMOS, Portable Gray et THE SEEN. Entre 2013 et 2020, elle a été directrice artistique de la foire d'art contemporain EXPO CHICAGO et dirige actuellement Chicago Manual Style. En 2020-2021, elle a été commissaire invitée au Kunsthal Aarhus (Danemark) et au Malmö Art Museum (Suède), ainsi que conseillère à la Busan Biennale 2020 (Corée du Sud). Ses livres incluent Theodora Allen: Saturnine (Motto/Kunsthal Aarhus, 2021) et Barbara Kasten: Architecture and Film 2015-2020 (Skira, 2022).

Stephanie Cristello is a contemporary art curator and author based in Chicago, IL. Her writing has been published in ArtReview, ArtSlant, BOMB Magazine, Elephant Magazine, Frieze Magazine, Mousse Magazine, OSMOS, Portable Gray, and THE SEEN. She was the Artistic Director of EXPO CHICAGO (2013–2020) and is currently the Director/Curator at Chicago Manual Style. In 2020–21 she was a Guest Curator at Kunsthal Aarhus (Denmark) and the Malmö Art Museum (Sweden), as well as a Curatorial Advisor to the 2020 Busan Biennale (South Korea). She is the author of Theodora Allen: Saturnine (Motto/Kunsthal Aarhus, 2021) and Barbara Kasten: Architecture and Film 2015–2020 (Skira, 2022).

Coline Davenne ✨

Critique d'art et commissaire d'exposition, Coline Davenne collabore avec Guillaume Désanges 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 été Studio Manager d'Enrique Ramirez, puis a travaillé au service Création contemporaine et prospective du Centre Pompidou et à la réalisation de la 57^e Biennale de Venise en 2017. Elle contribue régulièrement à des publications pour des institutions, des expositions ou des revues.

Art critic and curator Coline Davenne has collaborated with Guillaume Désanges 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 was Studio Manager for Enrique Ramirez, then worked in the Contemporary Creation and Prospective Department of the Centre Pompidou and the production of the 57th Venice Biennale in 2017. She regularly contributes to publications for institutions, exhibitions 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 aux Beaux-Arts de Paris-Cergy et 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.

Exo Exo – Elisa Rigoulet et Antoine Donzeaud

Exo Exo a été fondé en 2013 par l'artiste Antoine Donzeaud et l'autrice Elisa Rigoulet. Située à Belleville à Paris, la structure était l'un des premiers espaces indépendants de production de projets de la ville. Depuis sa formation, le duo porte des pratiques engagées et émergentes, et a organisé des expositions d'artistes internationaux ainsi que des programmes culturels pour les espaces d'art et les institutions en France et à l'étranger. En 2017, Exo Exo devient une galerie se concentrant sur la scène française émergente, et représente aujourd'hui les artistes Agata Ingarden, Antoine Donzeaud, Ben Elliot, Cecilia Granara, Gaspar Willmann, Julie Villard et Simon Brossard, Lisa Signorini et Thomas Cap de Ville.

Exo Exo was founded in 2013 by artist Antoine Donzeaud and writer Elisa Rigoulet. Based in Donzeaud's studio in the Belleville area of Paris, Exo Exo was then one of the few project spaces operating in the city. Since its opening, mindful of engaged and emerging practices, the duo has organized shows by international artists, as well as cultural programs for art spaces and institutions in France and abroad. In 2017, Exo Exo became a gallery focusing on the emerging scene in France

and now represents artists Agata Ingarden, Antoine Donzeaud, Ben Elliot, Cécilia Granara, Gaspar Willmann, duo Julie Villard and Simon Brossard, Lisa Signorini, and Thomas Cap de Ville.

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 fut préceuseuse 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 multi-disciplinary 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.

mountaincutters

Identité hybride, mountaincutters est un duo d'artistes bruxellois. Leur pratique de sculpture in situ se concentre sur le lien entre les êtres humains et leur environnement. Leurs structures en acier, verre, céramique, tissus et matériaux organiques ainsi que leurs écrits et circuits de cuivre forment des écosystèmes temporaires, et génèrent une incertitude esthétique qui favorise les situations transitoires et les formes inachevées. Leur travail a été présenté dans des expositions individuelles et collectives en Belgique, en Suisse et en France, comme au CAN Art Center à Neuchâtel, à HORST coproduit avec KANAL – Centre Pompidou à Bruxelles en 2022, à La Verrière – Fondation Hermès à Bruxelles en 2021 et au Creux de l'Enfer à Thiers en 2019.

mountaincutters is a hybrid identity, a duo of artists working in Brussels. With a focus on in-situ sculpture, they draw on the connection between human beings and the environments they inhabit. Their steel structures, glass elements, ceramics, fabrics and organic materials, as well as their poems and copper circuits form temporary ecosystems, generating an aesthetic uncertainty that favors transient situations and unfinished forms. mountaincutters' work has been presented in solo and group show in Belgium, Switzerland and France, such as CAN Art Center Neuchatel (CH), HORST co-produced with KANAL Centre Pompidou Brussels (BE) in 2022, La Verrière-Fondation Hermès, Brussels (BE) in 2021, Le Creux de l'Enfer Art Center, Thiers (2019).

Elfi Turpin

Elfi Turpin est curatrice. Elle dirige le Centre rhénan d'art contemporain – CRAC Alsace, situé à Altkirch en France. Au travers d'expositions, de publications et de pratiques discursives collectives, elle collabore dans une grande proximité avec les artistes et les publics autour de projets spécifiques qui engagent de longs temps d'expérimentation et d'échanges. Elle enchevêtre depuis 2013 au CRAC Alsace une variété d'expositions structurant le centre d'art qui se transforme avec elles. Par exemple, «Liv Schulman: Europa» (2021); «Le couteau sans lame et dépourvu de manche» (2019); «Le jour des esprits est notre nuit», avec la curatrice Catalina Lozano (2019), «Edit Oderbolz: Water Your Garden In the Morning» (2018).

Elfi Turpin is a curator. She has been the director of the Centre Rhénan d'Art Contemporain – CRAC Alsace, Altkirch, France, since 2013. Through writing, exhibitions and discursive practices, she collaborates with artists and audiences on very specific projects engaging long-term research and exchange. Conceived as a collective process, the exhibitions she has curated at the CRAC Alsace come to entangle with one another. As such, each exhibition both structures and transforms the art centre: Liv Schulman: Europa (2021); The Knife Without a Blade That Lacks a Handle (2019); Le jour des esprits est notre nuit, in collaboration with Catalina Lozano (2019), Edit Oderbolz: Water Your Garden In the Morning (2018).

✨ Également autrice | Also author

Andréanne Béguin

Andréanne Béguin est commissaire d'exposition indépendante et critique d'art contemporain. Elle est intéressée par la pluridisciplinarité et le croisement entre des réflexions et pratiques artistiques et des questionnements ancrés dans la société actuelle : économiques, politiques, sociologiques, environnementaux. Sa pratique se joue des incohérences et des scories du système capitaliste et de la pensée logistiqua, par des confrontations avec des périodes historiques antérieures, notamment le Moyen Âge. Les changements de temporalité et d'échelle opérés avec la complicité des artistes redonnent place à l'anecdotique et aux marges. Elle est diplômée de la Sorbonne, de SciencesPo Paris et du Royal College of Art de Londres.

Andréanne Béguin is an independent curator and art critic. She is interested in multidisciplinary and the intersection between artistic reflections and the practices that address economic, political, sociological, environmental issues of today's society. Her practice toys with the inconsistencies and flaws of the capitalist system and logistical thinking, through confrontations with earlier historical periods, notably the Middle Ages. The changes of temporality and scale that operate with the complicity of artists give place to the anecdotal and margins. She is a graduate of the Sorbonne, Sciences-Po Paris and the Royal College of Art in London.

Claire Contamine

Claire Contamine est commissaire d'exposition et critique d'art basée à Bruxelles. Elle a travaillé comme assistante curatoriale au Palais de Tokyo puis comme responsable de l'équipe curatoriale de la deuxième édition de la Biennale d'art contemporain de Riga. Récemment nommée curatrice assistante à Kanal – Centre Pompidou après deux années effectuées en tant que chargée de production, elle a également été coprogrammatrice de la webradio éphémère Studio K. Elle écrit régulièrement pour des catalogues d'exposition ou d'artistes (RIBOCA2, mountaintcutters, Xavier Mary) et des revues spécialisées telles que L'Art même ou Trans magazine et elle a été commissaire de l'exposition personnelle de Nicolas Bourthoumieux au CWB en 2021.

Claire Contamine is a curator and art critic based in Brussels. A former curatorial assistant at the Palais de Tokyo in Paris and former head of the curatorial team for the second edition of the Riga Biennial of Contemporary Art, she has recently been appointed Assistant Curator at Kanal – Centre Pompidou where she has been working as production manager for the last two years. She recently co-curated the institution's ephemeral web radio program Studio K. She writes regularly for exhibition and artists catalogs (RIBOCA2, mountaintcutters, Xavier Mary...) and art magazines such as L'art même or Trans magazine. In 2021, she curated Nicolas Bourthoumieux's solo show at the Centre Wallonie Bruxelles Paris.

Lou Ferrand

Lou Ferrand est curatrice et autrice indépendante. Elle est diplômée du Master 2 « L'art contemporain et son exposition » de Sorbonne Université. Elle a travaillé auprès de Rebecca Lamarche-Vadel à la Biennale de Riga (2020) et à l'ENSBA de Paris en 2020-2021 dans le cadre d'une résidence curatoriale. Elle a co-curaté, avec Katia Porro, un cycle d'expositions présenté à DOC! et à Treize en 2021-2022, portant sur l'entremêlement des notions de désir, de violence et d'émancipation. Ses recherches investissent les liens entre art contemporain, littérature et enjeux politiques, avec une attention portée à l'édition et à l'archive. Elle écrit régulièrement pour des revues, expositions et monographies d'artistes.

Lou Ferrand is an independent curator and writer. She holds a Master's in "Contemporary Art and Curation" from the Sorbonne. She worked with Rebecca Lamarche-Vadel at the Riga Biennial (2020) and at the ENSBA in Paris in 2020-2021 as part of a curatorial residency. In 2021-2022, she co-curated a cycle of exhibitions with Katia Porro presented at DOC! and Treize – a project dealing with the intertwining notions of desire, violence and emancipation. Her research explores links between contemporary art, literature and political issues, with a focus on publishing and the archive. She regularly writes for magazines, exhibitions and artists' monographs.

Alexandra Goullier Lhomme

Alexandra Goullier Lhomme est commissaire d'exposition indépendante. Ses recherches curatoriales portent sur la porosité des frontières, qu'elles soient d'ordre géographique, social, temporel ou langagier. Ses réflexions l'ont notamment amenée à s'intéresser particulièrement au médium de la performance dans sa capacité à naviguer entre les arts et à glisser entre les catégories. Codirectrice de Liquid Ground // Swapping Tongues, une initiative curatoriale ayant pour ambition de promouvoir les arts éphémères et de publier des écrits d'artistes, Alexandra Goullier Lhomme est également co-commissaire de la saison 2023-2024 de Orange Rouge et membre active de curatorial hotline, un collectif qui propose des e-rendez-vous de conseils individualisés aux artistes dans un rapport horizontal et solidaire. Alexandra Goullier Lhomme is an independent curator. Her research focuses on the porosity of borders, whether they be geographical, social, temporal or linguistic. Her reflections have led her to take a particular interest in the medium of performance art in its capacity to navigate between the arts and to slip between categories. Co-director of Liquid Ground // Swapping Tongues, a curatorial initiative that promotes ephemeral art and publishes artists' writings, Alexandra Goullier Lhomme is also co-curator of the 2023-2024 season of Orange Rouge and an active member of curatorial hotline, a collective that offers e-appointments for individual advice to artists in a horizontal and supportive relationship.

Ana Mendoza Aldana

Née au Guatemala, Ana Mendoza Aldana (1987) 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 les pratiques artistiques contemporaines et les urgences du présent d'une autre lumière.

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.

Elisa Rigoulet

Elisa Rigoulet est autrice. En 2013, elle cofonde avec l'artiste Antoine Donzeaud la galerie Exo Exo, basée à Paris, qui multiplie les projets d'expositions en France et à l'étranger. Elle a collaboré avec différentes revues et travaille avec l'École des beaux-arts de Paris ainsi que plusieurs galeries et artistes à des projets de publications. En 2019, elle publie son premier essai, suivi l'année suivante de deux autres ouvrages sur les questions de genre et d'éducation féministe. Elle travaille en ce moment à l'écriture de son premier roman.

Elisa Rigoulet is an author. In 2013, she co-founded the Paris-based gallery Exo Exo alongside artist Antoine Donzeaud, which has developed exhibition projects in France and abroad. She has collaborated with various magazines and works with the Beaux-Arts de Paris as well as several galleries and artists on publication projects. In 2019, she will publish her first essay, followed by two other books on gender issues and feminist education. She is currently working on her first novel.

Aletheia

Aletheia (Hugo Dumont et Anthony Vernerey) est un studio de design graphique et typographique basé à Montrouge, intervenant dans les champs de la direction artistique, de l'identité visuelle et du dessin de caractères. Menant les projets de leur conceptualisation à leur réalisation, Hugo Dumont et Anthony Vernerey s'appliquent à développer des solutions typographiques sur mesure et singulières. Ils proposent une approche du design graphique au sens large, grâce à de multiples compétences, afin de pouvoir développer des directions artistiques polyvalentes. Ils restent curieux et attentifs à développer de nouveaux savoir-faire et outils. En parallèle de leur activité, ils mènent un travail de recherche artistique. Après leur participation à « 100% L'EXPO » à la Villette en 2021, ils préparent actuellement une exposition collective dans un musée d'art contemporain francilien.

Aletheia (Hugo Dumont and Anthony Vernerey) is a graphic and typographic design studio based in Montrouge working in the fields of art direction, visual identity and type design. Developing projects from their conceptualization to their realization, they strive to develop tailor-made and unique typographic solutions. They offer a broad approach to graphic design through multiple skills in order to develop versatile artistic directions. They remain curious and attentive to developing new techniques and tools. In parallel to their activity, they develop a research based artistic practice. Since their participation in 100% L'EXPO at La Villette in 2021, they have been preparing a group exhibition in a contemporary art museum in the Paris region.

Partenaires institutionnels
Institutional partners



Partenaires privés
Private partners



IMPRIMEUR / ENCADREUR / EDITEUR D'ART

Partenaires médias
Media partners



Colophon

Catalogue édité à l'occasion
du 66^e Salon de Montrouge
Catalogue published
on the occasion of
the 66th Salon de Montrouge

Le Beffroi
2 place Émile Cresp
92100 Montrouge

salondemontrouge.com

Suivez-nous sur @ [f](#) [t](#)



Imprimé par Graphoprint, France,
à 3000 exemplaires – octobre 2022
Dépôt légal : octobre 2022

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

Printed by Graphoprint, France,
in 3000 copies – October 2022.
Legal deposit: October 2022

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

ISBN 978-2-9556250-7-1

Impressum

Étienne Lengereau
Maire de Montrouge
Mayor of Montrouge

Colette Aubry
Maire adjoint, 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

Shiao-Yune Xayasing
Assistante d'exposition
Assistant of Exhibitions

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

Christelle Maupetit
Responsable médias
Head of Media relations

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

Colin Thanasi & Sébastien Blanc
Webmasters et
Community managers
Webmasters and
Community managers

Irène Pucci
Chef de la communication
Head of Communication

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

Juliette Kernin
Assistante curatoriale –
Work Method
Assistant Curator –
Work Method

Aletheia (Anthony Vernerey
et Hugo Dumont) assisté
par Camille Maubeau Giraud
Conception graphique
Graphic Design

Work Method avec Victoria Frenak
Scénographie
Exhibition Design

Coline Davenne
et Juliette Kernin (Work Method)
Coordination éditoriale
Editorial coordination

Danielle Marti et Olivia Baes
Relecture
Proofreading

Katia Porro
Traduction
Translation

Remerciements

Remerciements chaleureux à l'ensemble des artistes, aux autrices 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, les Ateliers Médicis (Cathy Bouvard, Clément Postec), la Fondation Pernod Ricard (Colette Barbier, Antonia Scintilla, Wim Waelput, Franck Balland, Inès Huergo), la galerie Édouard Manet (Lionel Balouin), le Grand Café – Centre d'art contemporain de Saint-Nazaire (Sophie Legrandjacques, Héléne Annereau-Barnay), l'association Orange Rouge (Corinne Digard, Angélique Dufour, Andréanne Béguin), le Palais de Tokyo, le centre d'art contemporain Triangle-Astérides (Victorine Grataloup, Marie de Gaulejac, Florence Gosset), la Villa Belleville (Élodie Lombarde, Camille Réchaux, Alice Zonca), Atelier TCHIKEBE (Julien Ludwig-Legardez, Olivier Ludwig-Legardez, Justine Viard, Bénédicte Larue).

Work Method remercie : Étienne Lengereau – Maire de Montrouge, Colette Aubry, Ghislain Magro, Sébastien Demaret, Laura Buck, Christelle Maupetit, David Kupeczek, Marc Plot, Michaël Duarte, Andrea Ponsini, Marion Malissen, Léa Pagnier, Shiao-Yune Xayasing, Jean-Marie Bessin, Aletheia (Anthony Vernerey et Hugo Dumont), Juliette Kernin, Victoria Frenak, Ami Barak, François Quintin, Emmanuel Tibloux, Sissi Club (Anne Vimeux et Lise Poitevin), Gaspar Willmann, le Collectif Diamètre, Léo Guy-Denarcy, Éric Mangion, Laure Giletti, Peggy Pierrot, Adrien Serien, Lou Ferrand, Violette Morisseau, Éric Davenne, Michèle Revel, Marc Giraud, Septembre Tiberghien.

Special thanks to the artists, the authors, the members of the selection committee, the city of Montrouge team, and all the partners of the Salon de Montrouge: the Ministry of Culture, Région Île-de-France, Département des Hauts-de-Seine, the ADAGP, Les Ateliers Médicis (Cathy Bouvard and Clément Postec), the Pernod Ricard Foundation (Colette Barbier, Antonia Scintilla, Wim Waelput, Franck Balland, and Inès Huergo), the Édouard Manet Gallery (Lionel Balouin), the Grand Café – Centre d'art contemporain de Saint-Nazaire (Sophie Legrandjacques and Héléne Annereau-Barnay), the Orange Rouge Association (Corinne Digard, Angélique Dufour, and Andréanne Béguin), the Palais de Tokyo, the Triangle-Astérides Contemporary Art Centre (Victorine Grataloup, Marie de Gaulejac, and Florence Gosset), the Villa Belleville (Élodie Lombarde, Camille Réchaux, and Alice Zonca), Atelier TCHIKEBE (Julien Ludwig-Legardez, Olivier Ludwig-Legardez, Justine Viard, Bénédicte Larue).

Work Method would like to thank: Étienne Lengereau – Mayor of Montrouge, Colette Aubry, Ghislain Magro, Sébastien Demaret, Laura Buck, Christelle Maupetit, David Kupeczek, Marc Plot, Michaël Duarte, Andrea Ponsini, Marion Malissen, Léa Pagnier, Shiao-Yune Xayasing, Jean-Marie Bessin, Aletheia (Anthony Vernerey and Hugo Dumont), Juliette Kernin, Victoria Frenak, Ami Barak, François Quintin, Emmanuel Tibloux, Sissi Club (Anne Vimeux and Lise Poitevin), Gaspar Willmann, the Diamètre Collective, Léo Guy-Denarcy, Éric Mangion, Laure Giletti, Peggy Pierrot, Adrien Serien, Lou Ferrand, Violette Morisseau, Éric Davenne, Michèle Revel, Marc Giraud, and Septembre Tiberghien.



Acknowledgments



