

LOUISE MUTREL / KILL BABY KILL
JEAN-ALAIN CORRE / SARAH BENSLIMANE
LARISSA FASSLER / NICOLAS MOMEIN

Hisae Ikenaga

04.04.26 –
07.06.26



Anatomies of Use

L. Pasteurlaan 2,
9000 Ghent

With the generous support of the
Fondation Schleich-Lentz.

WWW.KIOSK.ART



Kultur|lx Arts Council
Luxembourg

Vlaanderen
verbeelding werkt

leuven De Standaard

Museum
Leuven

03.04
→ 30.08.26

VALÉRIE MANNNAERTS Antennae



Commissariat de Jocelyn Moisson
avec Clément Davout, Charlotte Delval,
Léo Fourdrinier, Théo Guézennec, Arthur Marie,
Lou Parisot, Théophile Peris et Amalia Vargas



Vernissage + performance + concerts : le vendredi 21 mai à 19h

LES NOCES DE COQUELICOT

Exposition du 22 mai au 2 août 2026

C	O	N	F	O	R	T	185 RUE DU FBG DU PONT NEUF POITIERS
M	O	D	E	R	N	E	

CENTRE CULTUREL SUISSE RETOUR À PARIS 26.03- 26.07.2026

EXPOSITION
CONFÉRENCE
SPECTACLE
CONCERT
LIBRAIRIE
BUVETTE



23.05–08.08

2026

If words are to be sounded

Pierre Allain
Theresa Hak Kyung Cha
Claire Fontaine
Shadi Harouni
Mira Mann

Une co-production internationale; une exposition en itinérance
entre le CAP•Centre d'art de Saint-Fons, le GAK Bremen (DE),
et Le 19 Crac, Montbéliard (FR).

Ouvert de 12h à 18h du lundi au vendredi et de 14h à 18h les samedis
Entrée libre • lecap-saintfons.com



Dans le cadre du fonds PERSPEKTIVE pour l'art contemporain
& l'architecture, une initiative du Bureau des arts visuels
de l'Institut français d'Allemagne. Soutenu par le Ministère
de la Culture, l'Institut français de Paris et le Goethe Institut.



La Région
Auvergne-Rhône-Alpes



Saint-Fons



Le 19



AC//RA



Centre d'art
de Saint-Fons

© Shadi Harouni, / Dream the Mountain Is Still Whole, 2017

Entrée libre

Fondation
d'entreprise
Pernod
Ricard

Night

Exposition
d'Arash
Nassiri

12.05
→ 18.07.26

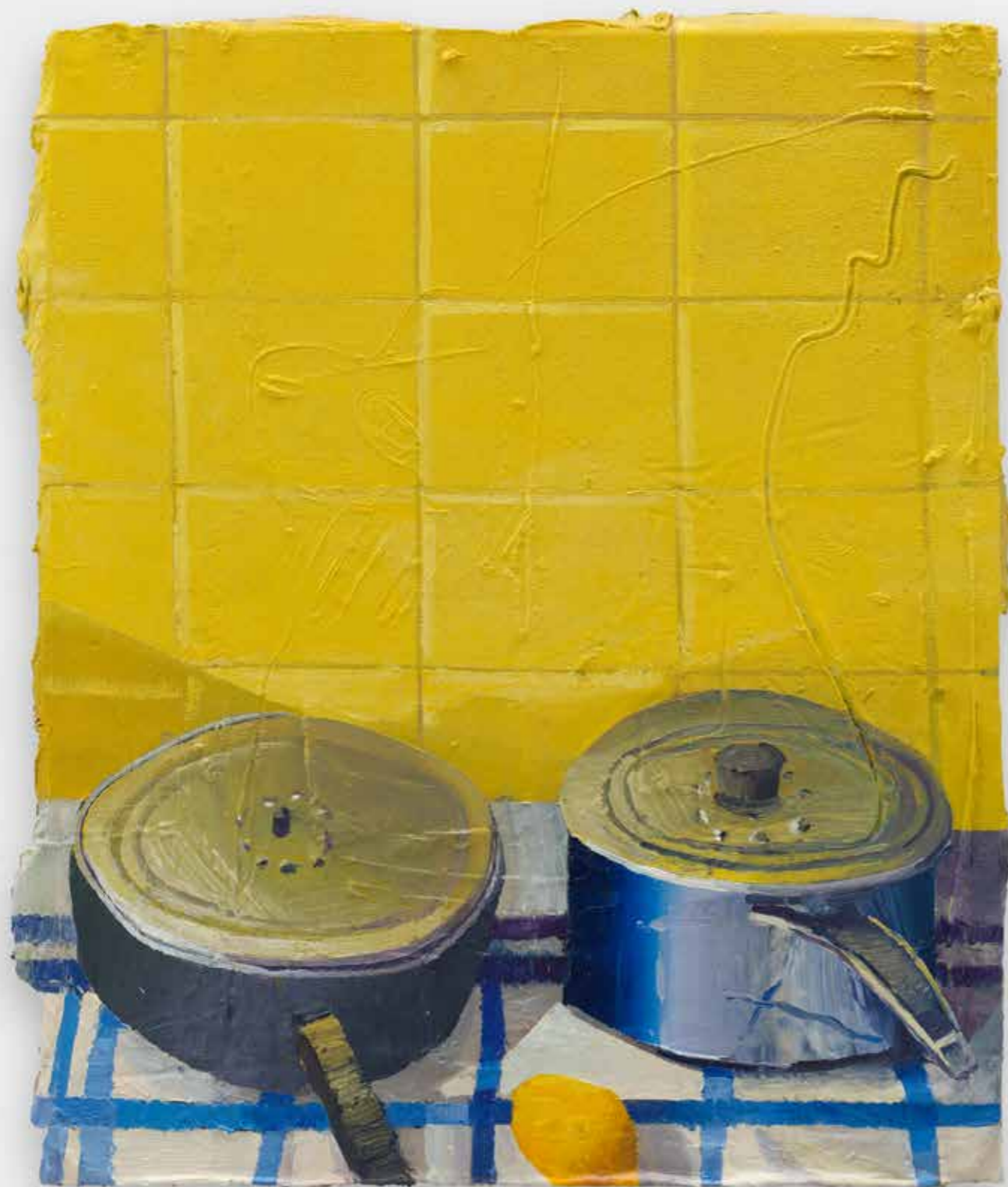
Commissaire
Franck Balland

Mode

1 cours Paul Ricard
75008 Paris



Les Inrockuptibles



Mathieu Cherkit, *Yelo Cook*, 2025

Semiose, Paris

(estate of) Manuel Alvess

William Anastasi

Zbyněk Baladrán

Diego Bianchi

Katinka Bock

Mélissa Boucher Morales

Colette Brunschwig

Marcelle Cahn

Miriam Cahn

Harald Klingelhöller

Irene Kopelman

Isa Melsheimer

Frédéric Moser & Philippe Schwinger

(estate of) Imre Pán

Santiago de Paoli

Ulrich Polster

Prinz Gholam

Elodie Seguin

Francisco Tropa

Franz Erhard Walther

Christoph Weber

Clemens von Wedemeyer

Yunyao Zhang

Galerie

Jocelyn

Wolff

1 rue de Penthièvre

75008 Paris

Centre
d'art
contemporain

06 mars — 06 juin 2026

PASSERELLE

Cercle
Naval
Brest — FR

BOOM

Une histoire du graffiti
1984-2004

52, rue du Château

29200 Brest (France)

cac-passerelle.com



LE
GRAND
CAFE
CENTRE D'ART CONTEMPORAIN
D'INTERET NATIONAL

EXPOSITION
DU 14.3 AU 10.5.26

PAUL HEINTZ NIGHT SHIFT

2 place des Quatre Z'Horloges
Ouvert tous les jours sauf lundis
ENTRÉE LIBRE

grandcafe-saintnazaire.fr

AVEC LE SOUTIEN
DE L'ÉTAT -
DÉPARTEMENT DES PAYS
DE LA LOIRE,
MINISTÈRE
DE LA CULTURE
PRÉFET
DE LA RÉGION
PAYS DE LA LOIRE



Paul Heintz, Sleep Work, 2026 (en cours de création). Installation filmique. Capture écran © ADAGP, Paris, 2026.

-SAINT-
NAZAIRE

INTER STELLAR

Ré-imaginer la Terre

COMMISSARIAT : MARC DONNADIEU

REBECCA BOURNIGAULT
GILLIAN BRETT
CHARLOTTE CHARBONNEL
CAROLINE CORBASSON
HUGO DEVERCHÈRE
CLÉMENT FOURMENT
CONSTANCE GUISSSET
ARTHUR GOSSE
ILANIT ILLOUZ
CLARA IMBERT
PAULINE JULIER
SOPHIE KERAUDREN-HARTENBERGER
ASTRID KROG
ANAÏS LELIÈVRE
CAROLINE LE MÉHAUTÉ
DAVID MUNOZ
SACHA TEBOUL
HONGJIE YANG

HAB GALERIE NANTES

EXPOSITION 23 MAI — 27 SEPT. 2026

HAB GALERIE – PARC DES CHANTIERS (ÎLE DE NANTES) – ENTRÉE LIBRE



www.levoyageanantes.fr

Rebecca Bournigault, *Ether*, (détail), 2025 © Courtesy de l'artiste

12 Guest
Louise Mutrel
par / by Camille Velluet

22 Essai / *Essay*
Kill Baby Kill
par / by Patrice Joly

38 Guest
Sarah Benslimane
par / by Gabriela Anco

46 Guest
Jean-Alain Corre
par / by Vanessa Morisset

56 Guest
Larissa Fassler
par / by Agnès Violeau

62 Guest
Nicolas Momein
par / by Patrice Joly

Reviews

66 **1 + 1. The Relational Years**
MAXXI, Rome
par / by Caroline Ferreira

68 **Utopia**
Sex Museum, New York
par / by Robby Herbst

70 **Syd Krochmalny**
The Locker Room, New York
par / by Agustina Battezzati

73 **Amie Barouh et Chloé Quenum**
Fondation d'entreprise
Pernod-Ricard, Paris
par / by Camille Velluet

74 **Huma Bhabha / Alberto Giacometti**
Fondation Giacometti, Paris
par / by Sarah Matia Pasqualetti

75 **Otobong Nkanga**
Musée d'art moderne de la Ville de Paris
par / by Guillaume Lasserre

76 **Gothiques**
Louvre-Lens
par / by Clémence Agnez

En couverture / *Cover*
Louise Mutrel, *Volant D'okita Koji*,
garagiste de dekotora, Hiroshima, 2024.
© Louise Mutrel.

Directeur de la publication / *Publishing Director*
Rédacteur en chef / *Editor-in-Chief*
Patrice Joly

Secrétariat de rédaction / *Proofreading*
Edwige Fontaine

Traduction / *Translation*
Cynthia Gonzalez (pour / for Louise Mutrel
& Larissa Fassler)



77 **Le Syndrome de Bonnard**
ou l'impermanence des œuvres
Frac Île-de-France, Le Plateau (Paris)
et Les Réserves (Romainville)
par / by Gabriela Anco

78 **Paul Heintz**
Le Grand Café, Saint-Nazaire
par / by Juliette Belleret

79 **Plants and People**
Musée d'arts de Nantes
par / by Christophe Cesbron

80 **Vivian Suter**
Carré d'art – musée d'art contemporain
de Nîmes
par / by Guillaume Lasserre

Rédacteurs / *Contributors*
Gabriela Anco, Clémence Agnez, Agustina
Battezzati, Juliette Belleret, Christophe Cesbron,
Caroline Ferreira, Robby Herbst, Patrice Joly,
Guillaume Lasserre, Sarah Matia Pasqualetti,
Vanessa Morisset, Camille Velluet, Agnès Violeau.

Graphisme / *Graphic Design*
Aurore Chassé

Impression / *Printing*
Ziur Navarra, Espagne

Publicité / *Advertising*
Patrice Joly
direction@zoogalerie.fr

Éditeur / *Publisher*
Association Zoo galerie
10 rue Bonne Louise, 44 000 Nantes (F)
direction@zoogalerie.fr

Textes inédits et archives sur zerodeux.fr
Unpublished texts and archives zerodeux.fr/en

SOMMAIRE

LOUISE MUTREL

par / by Camille Velluet

C'est à l'occasion d'une année de césure improvisée au Japon que Louise Mutrel découvre, au cœur du Tsukiji Market, son premier dekotora. Ce camion tunné qui faisait des allers-retours pour transporter des cargaisons de poissons des villes côtières au centre de Tokyo — utilitaire la semaine et objet de parade une fois libéré de ses fonctions — devient pour elle un motif, un signe culturel vecteur de récits historiques et représentatifs d'un mode de vie communautaire, qui n'a depuis jamais disparu de sa pratique. Objet pluriel, le dekotora relève de l'hyperbole. S'il arbore une apparence chromée dans sa version diurne, allant jusqu'à se fondre au sein du paysage dans lequel il voyage, c'est à la nuit tombée que sa brillance atteint son paroxysme. Rétroéclairé par un dispositif lumineux intégré à sa structure, il entame alors sa vie nocturne et s'anime d'une tout autre manière. Se laissant absorber dans le décor qui l'entoure lorsqu'il sillonne les routes, l'obscurité met fin à tout jeu de réflexion pour laisser place à différents faisceaux de néons colorés. Émanant d'une tradition apparue à l'après-guerre, ces véhicules ultra customisés proviennent, selon la légende, d'une cargaison de camions états-uniens arrivés par paquebots au lendemain du conflit pour aider à la reconstruction du pays. Leurs nouveaux propriétaires auraient alors eu la volonté de rapiécer ces engins endommagés à l'aide d'éléments divers afin de camoufler leurs éraflures et leur conférer une existence nouvelle. Les *decorated trucks* qui en découlent mêlent art et artisanat, comprennent autant de créations DIY que de systèmes électroniques complexes savamment imbriqués dans un réseau de références qui fusionnent sans hiérarchisation. Ils sont pour la photographe le point de départ d'une investigation visuelle qui ne cesse de se déployer depuis près d'une décennie.

Parader

De l'obsession née lors de ce premier séjour découle un besoin d'infiltrer ce milieu confidentiel. Suite à une recherche longtemps restée sans réponses, la photographe parvient après plusieurs mois à obtenir la date d'un rassemblement, journée pendant laquelle les amateur-ices de cet art se réunissent dans des zones reculées pour présenter leurs camions à leurs pairs. Cette rencontre sera le point d'entrée dans cette communauté, vivant en marge de la société japonaise. N'ayant pas la permission de prendre la route en plein phare, ces moments de rencontres et d'échanges représentent des occasions uniques de découvrir les dekotoras lorsqu'ils irradient de manière autonome.

Conçues comme des événements spectaculaires et festifs, ces rencontres réservées à des cercles fermés, viennent mettre à l'honneur un savoir-faire transmis de génération en génération. La cocréation de ces décors ambulants résulte d'une mise en commun de conseils et de compétences liés à différents corps de métier allant de la peinture illusionniste aux connaissances électroniques. L'approche collaborative qui se trouve au cœur de ce phénomène culturel pousse l'artiste à penser les dekotoras comme des espaces d'expérimentations collectives. Ce moment passé avec les camionneur-euses en 2022 fait basculer Louise Mutrel dans une nouvelle approche de son sujet qui prend désormais un tournant anthropologique et la conduit à une série de discussions avec différentes familles qui se poursuivent aujourd'hui encore. Les liens entre tradition et modernité qui traversent le Japon d'après-guerre, également perceptibles dans le travail de Louise Mutrel, peuvent dès lors rappeler certains clichés saturés du photographe Daidō Moriyama, dont l'œuvre met en lumière les paradoxes de cette société sous influence nord-américaine.

Circuler

En 2024, alors lauréate de la Villa Kujoyama, Louise Mutrel part en immersion pour un séjour de six mois qui est l'occasion de voyager pendant plusieurs jours avec une famille à bord d'un dekotora. Ce périple l'amène à entrevoir la part de spiritualité qui s'opère également dans cet art. En plus des diverses références religieuses convoquées dans les bas-reliefs qui recouvrent les véhicules, elle découvre des cérémonies organisées dans certains temples shintoïstes afin de porter chance aux voyageur-euses et d'éloigner les mauvais esprits de la route. Ces moments rituels, qui participent de la vie de ces microsociétés, témoignent d'une fusion entre traditions vernaculaires et superstitions populaires également mise en lumière dans le travail de l'artiste. Dans cette perspective, c'est aussi la manière dont les dekotoras se conçoivent comme des autels aménagés qui nourrit l'obsession de la photographe pour son sujet. Favorisant les close-up sur des détails précis et poussant le zoom vers une forme d'abstraction, il s'agit aussi pour elle de mettre l'accent sur cette dimension syncrétique. Si pour son propriétaire, le dekotora s'apparente à un autoportrait personnifié, ces avatars traduisent à la fois des éléments résiduels d'une culture américaine ayant déferlé au Japon dans les années 1970, des références directes au théâtre kabuki, à des mangas ou à des iconographies picturales ancestrales. Par le biais de superpositions, ces signes visuels deviennent la toile de fond d'une imagerie complexe



Louise Mutrel, *Dekotora Akiko for ever, Aichi meeting*, 2024.
© Louise Mutrel.



Louise Mutrel, *Starlight express club*,
Emba, galerie Édouard-Manet, Gennevilliers.
Photo : Salim Santa Lucia.

et foisonnante. C'est cette esthétisation poussée à l'extrême qu'elle embrasse à travers un ensemble de fragments photographiques qui ne font qu'éprouver l'impossibilité à transcrire ces structures fantasques. Dans ses installations, les dekotoras se changent en objets culturels chargés de mysticisme, catalyseurs de croyances collectives.

Simuler

Pendant plusieurs décennies, les architectures de fêtes foraines — hauts lieux d'expérimentations esthétiques — n'existaient que de manière ponctuelle dans un espace donné. La transhumance de ces infrastructures éphémères avait pour enjeu une durée de vie limitée et la plupart ne subsistent aujourd'hui que sous la forme d'archives photographiques. Les dekotoras peuvent être interprétés comme la transposition d'une certaine démesure décomplexée déployée dans des villes fantoches comme Las Vegas à l'heure du postmodernisme. Écho à ce lexique plastique développé par l'architecte Robert Venturi qui prônait le concept « *less is a bore* » [le moins c'est l'ennui] dans les années 1970, les camions japonais ne sont pas sans évoquer le décorum propre à l'univers du casino. Rappelant les *decorated sheds* [hangars décorés] — ces constructions qui existent davantage par leurs devantures scintillantes que pour le bâtiment qu'elles viennent camoufler —, les dekotoras témoignent de cette esthétique fusionnée inspirée d'une culture américaine marquée par l'excès le plus pur. Dans l'exposition « *Starlight Express Club* » à la galerie Édouard-Manet de Gennevilliers, Louise Mutrel interroge la pérennité de ces objets en perpétuelle reconfiguration et la nécessité de s'en saisir. Ces espaces d'exposition à ciel ouvert témoignent d'une inversion radicale des modes de monstration traditionnels. Si l'intérieur de leurs habitacles reste extrêmement codifié, tout semble se jouer à la surface. Il en est de même dans la manière dont l'artiste conçoit la mise en espace de ses

images. Rejouant les carrosseries des camions, elle produit une série de caissons lumineux dont l'inex vient rappeler l'aspect réfléchissant. Au sein de l'exposition, les pièces s'éclairent par elles-mêmes, à l'instar de panneaux signalétiques auxquels s'agrège une partition de néons lumineux qui induit un parcours dans le lieu. Recto verso, le cadre évoque les pages d'un livre permettant de reconstituer une part de ces architectures mobiles à échelle réelle.

Rayonner

Au cours des années, la pratique de Louise Mutrel s'est mue dans cette recherche infinie, dans sa forme tant plastique que sociologique, qui, loin de s'éroder, s'avère inépuisable. Son travail photographique est ainsi mis au service d'une étude plus globale et vise à dresser le portrait d'une communauté à part entière, d'un mode de résistance à la norme établie, dans une dimension documentaire qui tend parfois à l'abstraction visuelle. L'artiste exerce une pratique du corpus plus que de l'image en tant que telle. Dans son approche, il s'agit de donner corps à ces objets-mondes, insaisissables dans leur entièreté et dont la complexité réside dans la ramification des motifs, des codes et des imaginaires investis de même que dans le désir de liberté qu'ils véhiculent. Son travail, qui met en avant leur caractère ostentatoire et irrévérencieux, nous parle autant d'un engouement pour ces formes jubilatoires que pour leurs propriétaires. La photographe s'attache ainsi à décrire la vision de cet objet magique, qui s'offre à nous avant de se dérober pour se fondre dans le paysage dans un mirage presque illusoire.

Cet article a été édité dans le cadre
du fonds de soutien ¡Viva Villa!,
réseau des résidences artistiques
françaises à l'étranger.



Louise Mutrel, *Reflet du mont Tsurugi*
dans un dekotoras (Reflection of Mount Tsurugi
in a dekotoras), Fukui meeting, 2024.
© Louise Mutrel.

Louise Mutrel encountered her first *dekotora* during an improvised, one-year sabbatical in Japan. The photographer discovered the modified 18-wheeler in the heart of Tsukiji Market, where it was used to transport cargo such as seafood from coastal towns to the centre of Tokyo—utilitarian during the week become object to be paraded around once its duties are fulfilled. *Dekotora* became a motif, a cultural sign and vector for historical narratives representative of a communal way of living which has since remained a constant thread in the artist's practice. *Dekotora* are plural in nature, hyperbolic. In the daytime, their chrome-covered appearance allows them to almost meld with the landscapes they traverse; their nighttime versions reaching paroxysms of brilliance. Featuring built-in lighting systems, they embark upon an animated nightlife full of contrast. Absorbed into their surroundings when on the road, when in darkness, the *dekotora* lose their reflective capacities only to gain a host of shimmering, colourful neon lights. The origins of these ultra-customised vehicles can be traced to the postwar period; rumour has it that they formed part of a shipment of trucks originating from the United States, arriving via cargo ship following conflict in order to aid in the reconstruction of the country. Their new owners then decided to rebuild the machines using different elements in order to camouflage any damages to the body and give them new life. Decorated trucks are therefore the result of art and craftsmanship; they include DIY creations as well as complex electronic systems which have been expertly integrated into a system of references which fuse together in a non-hierarchical fashion. Mutrel uses this as a starting point for a visual investigation which has taken place over the course of nearly a decade.

Parading

An obsession resulting from this first trip to Japan eventually became a need to infiltrate an underground scene. Despite several unsuccessful attempts at initiating contact, some months later Mutrel managed to obtain details regarding a future gathering for enthusiasts of this art form wishing to share their creations with others. The event was slated to take place in a far-flung locale, and would prove to be an initiation to a community which exists on the margins of Japanese society. *Dekotora* gatherings represent a unique opportunity to admire the vehicles when fully illuminated since they are otherwise not legally allowed on the road while lit. Festive and spectacular, these events are reserved strictly for members of this close-knit community; they highlight technique and craftsmanship which has been transmitted from generation to generation. The co-creation of these motorized decors is the result of the centralization of advice and trade secrets originating in various professional milieux, including trompe l'oeil painting and electronics. The collaborative approach found at the heart of this cultural phenomenon led the artist to consider the *dekotoras* as a form of collective experimentation. In 2022, following this embedded experience among the truckers, Louise Mutrel's practice took an anthropological turn. This shift took the form of discussions with various families which are currently ongoing. Similarities can be found between Mutrel's work and certain highly-saturated images by Daidō Moriyama—both photographers have produced images which bear witness to the links between postwar Japan's past and its present, with the former's work laying bare the paradoxes present in this society under north-American influence.

Circulating

In 2024, while in residency at the Villa Kujoyama, Louise Mutrel accompanied a family on a six-month-long excursion aboard a *dekotora*. During this trip, glimpses of spiritual aspects of this way of life came to the fore through the low-relief sculptures which cover the vehicles, evoking various religious references. The photographer

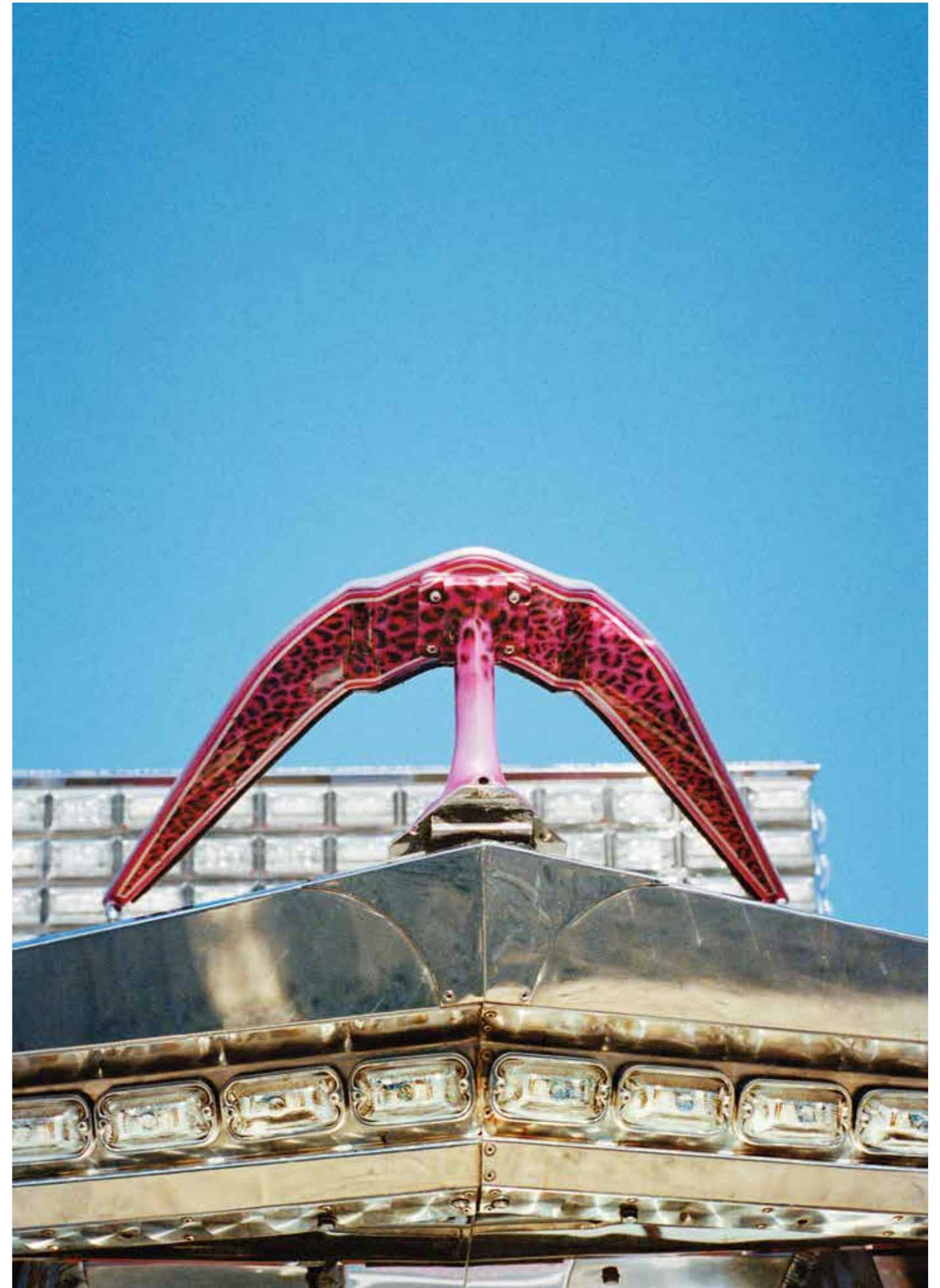
also became acquainted with notable Shinto temples believed to bring luck to travellers as well as ward off evil spirits while on the road. These moments of ritual brought to light through Mutrel's lens are an integral part of life in these microsocieties; they are a testimony to the fusion of vernacular traditions with popular superstitions. Furthermore, the way in which the *dekotoras* can be interpreted as elevated altars is what feeds the photographer's obsession with her chosen subject. Through close-ups of specific details paired with hi-powered zooms which produce a kind of abstraction, the photographer chooses to highlight this syncretic dimension. While owners of *dekotora* may consider them to be a type of personalised self-portrait, these avatars also convey residual aspects of the 1970s-era American culture that swept Japan, direct references to Kabuki theatre as well as to manga culture and ancestral pictorial iconography. The layering of these visual signs creates a background for complex and rich imagery. Mutrel embraces this intensified aestheticization through an ensemble of photographic fragments which only serves to drive home the impossibility of transcribing these fantastical structures. Through the installations, the *dekotoras* are transformed into cultural objects charged with mysticism, catalysers of collective beliefs.

Simulating

For several decades, fairground architecture—the ultimate context for experimental aesthetics—only lasted in one given place for a given amount of time. The transience of these ephemeral infrastructures was designed to support a short duration and most of this architecture only exists today in the form of archival photographic documentation. *Dekotoras* can be interpreted as the transposition of a certain type of freewheeling, devil-may-care attitude exemplified by over-the-top cities such as Las Vegas at the height of the postmodern era. The *dekotoras* echo an aesthetic vocabulary developed by the architect Robert Venturi in the 1970s—known for his “less is a bore” concept—and are not without similarities to casinos. Loosely related to decorated sheds—structures that exist more through their brightly-lit facades than through the building they have been designed to camouflage—*dekotoras* are an example of a culture which has merged with an American variety which has been engulfed by pure excess. For the exhibition “Starlight Express Club”, which was held at the Edouard-Manet gallery in Gennevilliers, Louise Mutrel questions the longevity of these perpetually reconfigurable objects and the need to understand them. These open-air exhibition venues demonstrate a radical inversion of traditional forms of display. While the interior of the vehicles remain extremely codified, all stakes are riding on the surface level. This can also be observed in the way that the photographer conceives the physical display of her works. Custom display cases with built-in lighting mirror the *dekotora* aesthetic, with the chrome material adding a similarly indexical reflective element. Within the exhibition, the galleries light up with rows of neon lighting like road signs, indicating a suggested path to visitors. The front and back of the frame suggest an instruction manual which might make it possible to re-create one of these structures, on a life-size scale.

Rayonner

Over the years, Louise Mutrel's practice has evolved through this endless exploration which has taken on various visual and sociological forms that have proven to be continual. The photographer's body of work has thus served to further a more global type of research in its attempt to portray a singular community whose chosen way of living challenges the status quo. Rather than simply producing images, the photographer's visual language incorporates a documentary dimension with an occasional abstract bent in order to produce a body of work with holistic tendencies.



Louise Mutrel, *Dekotora* style Gundam (détail / detail), Aichi meeting, 2024.
© Louise Mutrel.



Louise Mutrel, *Starlight express club*, Emba, galerie Édouard-Manet, Gennevilliers.
Photo: Salim Santa Lucia.

[p. 18]
Louise Mutrel, *Dekotora Akiko for ever*, Aichi meeting, 2024.
© Louise Mutrel.

Mutrel's approach seeks to create a unified whole by portraying these object-worlds; difficult to perceive as they are in their entirety and whose complexity resides in the interweaving of motifs, codes and desires as well as in the search for freedom they embody. The photographer's work highlights the ostentatious and irreverent nature of dektoros, bearing witness to an infatuation with joyful expression as well as with the owners themselves. Mutrel therefore focuses on describing the vision of these magical objects, which reveal themselves to us before disappearing into the landscape, mirage-like.

This article was published with support from the ¡Viva Villa! fund, a network of French artist-in-residence programs abroad.



Frac Île-de-France Le Plateau, Les Réserves

Le Syndrome

ou

l'impermanence

des œuvres

de Bonnard

Exposition
du 14.02
au 19.07.26



entrée libre
www.fraciledefrance.com



LE PLATEAU
22 rue des Alouettes
75019 Paris
Mer. - Dim. 14h - 19h
Nocturne 1^{er} mer. du mois

LES RÉSERVES
43 rue de la Commune de Paris
93230 Romainville
Mer. - Sam. 14h - 19h



JARDINER LES SEUILS Emma Bourgin, Julie Genelin Léonard Nguyen Van Thé

Commissariat: Morgane Prigent

14 MARS - 16 MAI 2026
(fermeture du 20 avril au 3 mai)

École et Espace d'art contemporain Camille Lambert, 35 avenue de la Terrasse
91260 Juvisy-sur-Orge • camillelambert.grandorlyseinebièvre.fr



Léonard Nguyen Van Thé, Jardiner les seuils, dessin, 2026

KILL BABY KILL

par / by Patrice Joly

À l'occasion d'un symposium¹ dédié à l'analyse des éléments qui entourent le phénomène guerrier — en ses multiples manifestations, plus ou moins visibles, plus ou moins enfouies — dans lequel nous sommes actuellement plongés, Hadas Zahavi de l'université Columbia réunissait nombre de chercheurs, d'historiens et de géographes, mais aussi et surtout d'artistes qui s'intéressent de près ou de loin à un phénomène qui devient de plus en plus prégnant dans notre quotidien. Dans le cadre d'une revue telle que *o2*, dédiée à l'actualité artistique contemporaine, il ne sera pas question de faire de la géopolitique pour tenter d'en analyser les causalités, prévoir ses issues et tableur sur ses éventuelles dérives dramatiques — ce terrain étant suffisamment occupé par le plan médiatique. Il sera plutôt question de suivre des chemins de traverse, ceux que notamment les artistes empruntent pour aborder ce phénomène sous des angles nouveaux, qui ne ressortissent pas à une logique de visibilisation des rapports de force militaires ou à une célébration d'une vision manichéenne des conflits, mais qui relèvent plutôt de la mise en lumière des aspects enfouis comme les pollutions générées par les munitions et, de manière plus inédite, qui montrent les dommages causés par l'omniprésence des installations guerrières sur les populations des pays en paix. L'intérêt d'une approche artistique des conflits, c'est qu'elle ne se positionne pas d'une manière univoque sur le phénomène guerrier mais qu'elle porte un regard de biais sur ses effets, ses conséquences et ses causalités. La difficulté réside souvent dans le défi de représenter la guerre sans l'esthétiser ou de l'esthétiser sans la rendre acceptable, voire désirable, ce qu'inconsciemment les médias font à longueur de reportages, fascinés par les images des machines de guerre, avions de chasse et autres porte-avions, et par la puissance qu'elles recèlent, notamment avec la vue des sillages lumineux des missiles dans le ciel des villes bombardées. Certes en son temps Jacques Vaché décrivait cette fascination des lumières de la guerre dans des poèmes qui devaient donner naissance plus tard à l'un des mouvements les plus influents du xx^e siècle, le surréalisme... Ici, nous ne nous laisserons plus prendre à la « féerie » des feux guerriers, mais plutôt interrogerons les discours enfouis du complexe militaro-industriel et les implications des dernières

avancées technologiques dont l'intelligence artificielle représente une rupture majeure dans la poursuite des combats. Nous tenterons de mettre en lumière les dénis multiples des appareils gouvernementaux qui tantôt affichent la réalité de la guerre tantôt la réfutent, les impensés d'une hubris masculine faisant feu de tout bois sans se préoccuper des tourments infligés aux populations et dont les effets semblent s'estomper avant de réapparaître, deux générations plus tard, de manière inexplicable, comme nous l'enseigne la lecture du dernier ouvrage de Laurent Mauvignier, *La Maison vide*, qui nous narre les lointaines conséquences des embrasements au siècle dernier.

Au-delà du déni

Dans un court ouvrage publié fin 2025 largement consacré à l'aveuglement des sociétés européennes face à l'advenue de l'invasion du territoire ukrainien, Stéphane Audoin parle d'un déni de guerre² apparu en amont de l'ouverture des hostilités lorsque l'accumulation des troupes russes à la frontière avec l'Ukraine et les alertes des services secrets états-uniens ne laissaient que peu de doute quant aux intentions belliqueuses de la Russie. Mais cet aveuglement qui a coûté cher à l'Ukraine, la privant de la possibilité d'un engagement beaucoup plus précoce et intense de la part des Européens, semble reconduit s'agissant de l'inexorabilité de sa défaite. Cette analyse de l'historien passe en revue les multiples causalités qui font que la guerre, à ses yeux, a disparu de nos sociétés occidentales, remplacée dans nos imaginaires collectifs et dans nos représentations par une paix éternelle, une parousie. Au moment où s'écrit ce texte, une nouvelle déflagration vient de percuter l'ordre géopolitique en menaçant de déstabiliser durablement un Moyen-Orient déjà passablement ébranlé par les conflits successifs ayant embrasé ses populations depuis la Seconde Guerre mondiale et que les deux guerres du Golfe n'ont fait qu'aggraver.

Parlant du conflit qui oppose l'Ukraine à la Russie, Stéphane Audoin-Rouzeau note cependant que quand bien même la Russie triompherait militairement de l'Ukraine, elle aura déjà perdu sur le front social et citoyen, infligeant à une population anesthésiée un régime de terreur et de surveillance digne de la fiction orwellienne. C'est toute cette partie, nettement moins développée par l'auteur que celle relative à la perte d'une « culture de la guerre » dans nos sociétés occidentales « gâtées par la paix »,



Nina Berman, *Acknowledgment of Danger*. Video still tiré du film / from the film *When the Jets Fly*.



Vue de l'exposition / Exhibition view, « The Memorial For Those Who Did Not Fall In War », Reid Hall, Paris, 2026.

¹ « The Memorial for Those Who Did Not fall in War » s'est tenu au Columbia Global Paris Center, du 11 au 13 février 2026.

² Stéphane Audoin-Rouzeau, *Notre déni de guerre*, Paris, Seuil, collection « Libelle », 2026.



Lorie Novak, *Above The Fold: 22 Years of War 1999-2021*. Les unes du New York Times classées par l'image en haut de la page, depuis les bombardements de l'OTAN au Kosovo en 1999 jusqu'au retrait américain d'Afghanistan en 2021 / *The front pages of the New York Times categorized by the image above the fold from the NATO bombing in Kosovo in 1999 to the U.S. withdrawal from Afghanistan in 2021*. © Lorie Novak, 2022.



Detext en résidence, tissage de tapis de douilles de balles / in residency au/at the Museum of Arts and Design in New York. 2015. Photo: Rodrigo Pereda.

qui nous intéresse ici. L'historien s'évertue à vouloir circonscrire un conflit dans l'espace et le temps comme si les frontières n'étaient pas sujettes à variation et comme si, citant *Les Guerres en chaîne* de Raymond Aron, chaque dernière occurrence d'un conflit guerrier en Europe ne pouvait se rattacher à un conflit irrésolu, la Seconde Guerre mondiale tout comme la guerre russo-ukrainienne³. Certes, la mise en garde qui fait état des multiples dénis des gouvernants est salutaire s'agissant de la reconnaissance des conflits en cours. Mais cette approche classique, qui cherche avant tout à prévenir les futurs embrasements, ne rend pas compte de la réalité d'une dissémination des dommages qui n'apparaissent jamais au grand jour et qui n'intéressent pas vraiment les médias plus préoccupés par le spectaculisme des images de guerre. L'ouvrage d'Audoin-Rouzeau fait également référence aux variations langagières qui affectent des dirigeants pouvant passer d'un registre lexical résolument martial — à l'instar d'un Emmanuel Macron multipliant les « nous sommes en guerre⁴ » —, singulièrement lors des événements de 2015 lorsque la France fut prise dans les rets du terrorisme, à une position beaucoup plus évasive; par exemple en mars 2026, alors que la marine nationale envoie son armada vers les côtes de Chypre, prétendant qu'il s'agit « juste » de poster un porte-avions et son escouade de frégates qui l'accompagne — le dispositif guerrier le plus impressionnant que la marine française puisse déployer — de manière préventive, pour porter secours en cas d'éventuel débordement du conflit sur le territoire européen. On voit comment, en fonction des arrière-pensées économiques et politiques, on hyperbolise une menace ou on euphémise une réalité, car comment ne pas considérer le déploiement d'une telle armada comme un affichage de puissance, un gonflement de muscles ?

Pour Hadas Zahavi, organisatrice du colloque *The Memorial for Those Who Did Not Fall in War*, ces dérives sémantiques sont le symptôme d'un déni plus aigu que celui évoqué par Stéphane Audoin-Rouzeau: celui de l'omniprésence des dommages causés par la guerre, y compris dans les pays « en paix ». Pour elle, la guerre touche indirectement toutes les couches de la population et ses effets se propagent à travers le temps, laissant des traces indélébiles dans le paysage comme dans les esprits. Le travail de Nina Berman reflète parfaitement cette réalité: dans sa vidéo *When the Jets Fly*, elle filme les habitants d'une petite ville des USA dont la qualité de vie a brusquement chuté à la suite de l'implantation d'une base d'entraînement des F35, derniers avions de l'aviation US et symboles de l'avancée technologique des armées états-uniennes. Le bruit assourdissant que font ces avions au décollage et au survol de ces zones pavillonnaires, proches d'une base que l'armée de l'air a accolée à un petit aéroport de province, a tout simplement rendu la vie impossible à ces habitants qui ont vu par la même occasion la valeur de leur propriété se dégrader irrémédiablement, les empêchant de vendre pour se reloger ailleurs. Comparée à la violence des villes bombardées sur les zones de conflits comme Gaza, le sud du Liban ou l'Iran, cette atteinte à une vie confortable peut apparaître comme anecdotique, mais elle rend compte d'un phénomène largement passé sous silence, celui de l'impact des dommages indirects qui vont de la pollution des sols — par les matériaux toxiques utilisés par l'armée, comme l'uranium des munitions — à la contamination des fleuves et donc de la ressource en eau, à la destruction des habitats et des zones de culture suite au minage de ces dernières.

³ Entretien avec Stéphane Audoin-Rouzeau, dans *Le Monde*, 9 février 2026.

Un travail de décontamination qui est laissé à la charge des pays une fois les troupes d'occupation reparties, comme le remarque l'artiste qui énumère le nombre de conflits dans lequel l'armée US s'est engagée depuis la Seconde Guerre mondiale, de la Corée au Vietnam, de l'Irak à l'Iran. Au-delà de l'évidence de la violence portée à l'encontre des populations civiles, censées être préservées des frappes meurtrières, selon un droit international dont on se demande dans quel conflit il s'est récemment appliqué, le symposium s'est plus attaché à mettre en lumière des dommages aux populations plus souterrains que ceux qui font l'objet d'une visibilité immédiate, y compris et peut-être surtout aux populations des pays en « paix », parce que supposées échapper à ces nuisances issues de la guerre.

La question implicite que nous pose ce symposium est celle de l'existence de contrées qui seraient totalement épargnées par la question de la guerre, compte tenu des interdépendances économiques, politiques mais aussi écologiques, médiatiques et symboliques que les pays entretiennent entre eux, qui font qu'une guerre ne peut plus désormais être circonscrite à un pays ou à une région, non seulement parce que tous les effets collatéraux débordent les frontières géographiques — comme le montre le conflit moyen-oriental en cours —, mais aussi parce que tout conflit d'ampleur impacte nos consciences et agit sur notre moral et notre foi en l'avenir. Une autre question soulevée par ce symposium, qui ne se veut en rien « défaitiste », est celle de la possibilité de renverser ce tropisme guerrier par d'autres moyens que ceux qui, habituellement, prennent le relais des armes, à savoir la négociation et la diplomatie, qui en ce moment semblent pour le moins inefficaces.

Le tropisme guerrier

La guerre, malgré l'euphémisation de sa réalité et la minoration de son empreinte sur les populations, agit insidieusement sur des esprits bombardés d'informations médiatiques, dont les images de guerre constituent un matériau de choix pour les plateformes numériques mais aussi pour les médias plus conventionnels, à tel point que l'on peut parler d'une véritable immersion guerrière en temps de paix. Le travail de Lorie Novak illustre à sa manière inédite cette empreinte de la guerre sur notre environnement médiatique. Pendant vingt-deux années, l'artiste états-unienne a collectionné les exemplaires du quotidien *The New York Times* pour réaliser des piles de journaux classées en fonction de la thématique de leur une (*Above The Fold: 22 Years of War 1999-2021*). Le résultat est sans appel qui nous montre la prédominance des couvertures liées aux conflits par cet organe majeur de la presse états-unienne. Il n'est pas question par ailleurs de nier l'existence de ces conflits ni de minorer le travail d'investigation que mènent les reporters, souvent au péril de leur propre existence, mais de montrer la prégnance de ces images dans notre environnement médiatique: quand *The New York Times* consacre ses unes à la guerre, il est à peu près sûr que le reste de la presse lui emboîte le pas, avec souvent moins de précautions éthiques que le grand quotidien new-yorkais. Quant aux images télévisuelles, le constat est encore plus flagrant, les chaînes d'information en direct diffusent en permanence, jusqu'à saturation, lorsque les conflits éclatent, les mêmes images des avions décollant des porte-avions, des chars déboulant sur les terrains d'affrontement, connaissant pertinemment la fascination que ces images exercent sur les téléspectateurs. Quant aux réseaux numériques, c'est peut-être encore plus flagrant que dans la presse journalistique et télévisuelle où il existe encore des régulations,



Darya Koltsova,
Theory of protection.
Bandes adhésives sur vitre /
Tapes on window, 2014.
Courtesy de l'/by artist.

leur fonctionnement est largement dominé par des algorithmes dont on sait désormais qu'ils obéissent à des principes d'accroche où les images violentes priment largement sur les images paisibles ou de non-violence. Leurs opérateurs, malgré leurs dénégations, ont depuis longtemps intégré le fait que la violence est plus *bankable* que la paix, en termes de fidélisation et de nombre de clics, quand bien même cette fidélisation repose sur des principaux moraux pour le moins discutables. Dans sa série des *Blind Spots*, Syd Krochmalny tente de déjouer les stratégies des plateformes destinées à privilégier l'aspect spectaculaire des images en réalisant des peintures à l'huile qui associent des scènes de guerre ou de violence à des aplats constitués d'une moyenne chromatique extraite de la palette utilisée par ces mêmes plateformes. En ne livrant de ces scènes que des fragments qui ne donnent jamais à voir l'intégralité des situations et en les reformulant, l'artiste contredit, tout en les exposant, les logiques d'attention que mettent en œuvre les algorithmes. Pareillement, en extirpant ces images du flux de l'immédiateté pour les importer dans celui, infiniment plus lent, de la peinture, il contrevient aux régimes d'instantanéité des plateformes et met en lumière les enjeux au cœur des mécanismes de circulation. Pour l'artiste, « les peintures explorent la manière dont les régimes contemporains de visibilité façonnent ce que nous sommes capables — ou incapables — de voir, et comment ces systèmes visuels participent à structurer les frontières mouvantes entre ami et ennemi, entre paix et guerre ». Contrevenir aux logiques de circulation des images portées par des plateformes — plus enclines à générer du clic que de la critique — ou mettre en lumière l'enfouissement des réalités qui affectent les pays en paix comme ceux en guerre semblent être des mesures pertinentes pour lutter contre la submersion des images de guerre et de violence qui influent sur notre perception de la réalité. Avec le recours généralisé à l'intelligence artificielle pour tous les supports numériques, la propension à produire de fausses images et des *fake news* va encore s'intensifier, contribuant à brouiller de

plus en plus le rapport au réel et la possibilité d'une information « objective ». Dans ces conditions, que peuvent les artistes face à la sidération que les populations de plus en plus impuissantes semblent recevoir comme une fatalité ? Les images et les artefacts produits par les artistes peuvent-ils rivaliser avec l'avalanche des images de guerre ?

L'IA sur le champ de bataille

Une chose est sûre, c'est que l'IA ne va pas contribuer à une réduction des conflits dans le monde, mais va certainement modifier la présence de l'humain dans ces conflits. Grégoire Chamayou dans son ouvrage de référence, *Théorie du drone*⁵, pointe l'existence d'« amortisseurs moraux » pour aplanir les éventuels effets de culpabilité que génère la possibilité pour les soldats de tuer à distance : « [...] caractère filtré de la perception, réduction figurative de l'ennemi, non-réciprocité des champs perceptifs, dislocation de l'unité phénoménologique de l'acte. » L'affect, certes amoindri par tous ces effets de distanciation, continuait à exister toutefois pour ces pilotes de drones, qui se voyaient rappelés constamment à leur implication dans les conflits et à leurs responsabilités, via l'existence de tags ou de *billboards* dénonçant des guerres injustes ou inutiles sur le chemin de leurs « bureaux ». Les récentes images qui « documentent » l'engagement de l'armée états-unienne en Iran ont franchi une étape supplémentaire dans la déresponsabilisation des « combattants ». D'un doute moral possiblement ressenti par le soldat sur son écran au moment du tir, on se dirige, avec les nouvelles modalités de gestion des conflits à distance et leur présentation, vers une affirmation assumée de la légitimité de ces pratiques : mélangeant les codes du jeu vidéo à des images réelles, ces nouvelles images revendiquent une posture où le sentiment de culpabilité disparaît au profit d'une mise en exergue de la vélocité et de l'efficacité du « tireur à la première personne » (FPS), en référence explicite au jeu vidéo, dont les promoteurs de cette mise en image adoptent

les codes vidéoludiques. Dans ces conditions il est encore plus facile d'évacuer toute posture morale ou de culpabilité⁶.

Avec l'intensification de l'usage de l'IA sur les champs de bataille, se dirige-t-on vers une guerre entre machines, vers une dystopie à la *Terminator* qui dépouillerait les humains de leurs responsabilités et de leur implication dans le combat ? C'est déjà une réalité dans les conflits actuels où des machines remplacent de plus en plus les humains, ce qui pose la question de la maîtrise des décisions quand ces machines sont pilotées par des intelligences artificielles qui n'obéissent pas aux mêmes critères de décision qu'un humain et qui échappent de fait à toute responsabilité et à toute possibilité de choix autre que l'application de moyennes statistiques en se référant à des banques de données visuelles dont on ignore a peu près tout de leur composition et de leur validation. David Bates, à l'instar de nombreux théoriciens, dénonce une dérive de cette tendance à remplacer l'humain dans les conflits qui pourraient devenir non pas une guerre entre machines mais une guerre entre les entreprises de la tech les plus puissantes, puisque finalement ce sont leurs dirigeants, poussés pour certains par des idéologies sulfureuses (proches du transhumanisme d'un Peter Thiel), qui détiennent les clés du développement des futurs IA. Le très récent accrochage entre le patron d'Anthropic Dario Amodei et Donald Trump — au sujet de la mise à disposition de son modèle phare Claude au service du Pentagone et de son refus de laisser l'armée états-unienne, et plus largement l'administration US, de s'emparer des algorithmes de l'IA à des fins que l'on peut supposer déborder sur le contrôle et la surveillance des citoyens —, pour des raisons « éthiques », nous donne quelques raisons d'espérer des positions plus modérées de la part des patrons de la tech (*Le Monde*, 28 février 2026). Pour David Bates cependant, il ne faudrait pas tomber dans une technophobie qui irait à contresens de l'histoire et du développement de l'humanité. Sa conception de l'intelligence, comme une espèce de distribution entre intelligence naturelle et intelligence artificielle, se réfère aux théories d'un Leroi-Gourhan, et plus près de nous d'un Bernard Stiegler : « [...] l'esprit humain et la technologie se constituent mutuellement⁷. » L'intelligence humaine n'a pu se bonifier qu'au contact des outils qu'elle a inventés et qui lui ont permis de développer son intelligence naturelle, ce qui nous permet de revenir à une forme d'intelligence qui accepte la technologie sans pour autant tomber dans une dépendance dangereuse et stérile à son égard : « La technologie n'invente pas de futurs, elle ne rêve pas, elle ne divague pas, elle ne fait que compulser des statistiques, et faire des prévisions, le cerveau humain n'est pas un ordinateur. » Il ne faudrait donc pas laisser aux entrepreneurs de la tech, souvent imbibés de pensées transhumanistes, à l'image d'un Peter Thiel, la prise en charge par la technologie de l'ensemble des problèmes qui se présentent à l'humanité, au passage en fournissant un large ensemble de « solutions » technologiques prêtes à l'emploi⁸. L'inquiétude face à de tels processus qui tendent à priver les individus de leur capacité de décision en même temps que de les affranchir de tout doute moral, qui se traduirait par toutes les options dystopiques

que l'on vient d'évoquer, s'intensifie lorsqu'on pense à l'influence que les réseaux et les plateformes opèrent sur l'éducation des enfants.

Alternatives

Pour Warren Neidich, artiste et théoricien, cette préoccupation trouve son origine dans des recherches approfondies sur le développement du cerveau humain qui, selon lui, absorbe une quantité impressionnante d'informations dès le premier âge — des informations qui façonneront son développement futur, et comme on peut l'imaginer, influenceront ses trajectoires intellectuelles et comportementales ultérieures. Dans un essai intitulé « The Brain Without Organs: Ayahuasca and The Theory of Neural Regression », publié dans le catalogue du 44^e Salon national des artistes à Pereira, en Colombie, en 2016, il met en garde contre les risques que représente l'utilisation généralisée de l'intelligence artificielle pour le cerveau et l'esprit du sujet contemporain, un phénomène quelque peu analogue à ce que Bernard Stiegler appelle la « prolétarisation » des savoirs ou le fait de nous rendre stupides.

Les cerveaux des jeunes enfants exposés dès leur plus jeune âge aux plateformes et autres réseaux numériques sont particulièrement menacés, non pas sur la base de spéculations de gauchistes technophobes mais au contraire sur des études menées par des scientifiques comme Natalya Kosmyna au MIT Media Labs Fluid Interfaces, qui analysent en finesse les effets de l'assistance par l'intelligence artificielle sur les lobes frontaux et la capacité de mémoire des individus lors de tâches de rédaction d'essais. Neidich comprend les implications du contrôle machinique sur le plan politique et spéculer sur la possibilité future d'un despotisme cognitif à mesure que ces appareils se généralisent et s'accumulent, s'intégrant dans notre travail quotidien effectué sur des appareils tels que les téléphones portables, désormais dirigés par l'IA. Neidich s'approprie le concept d'Antonin Artaud du « corps sans organes » pour créer le « cerveau sans organes », afin de le libérer de ces menaces imminentes et des « contraintes cognitives » du tournant numérique sur la plasticité et la diversité neuronales du cerveau : « Tout comme le corps sans organes réfute le mécanisme de la chaîne fordiste, rendant le corps inadapté à la théorie du travail de la machine (en particulier le principe de Babbage du calcul du travail nécessaire pour estimer la plus-value), le cerveau sans organes rend difficile le calcul de la plus-value mentale. » Cette valeur de profit dépasse la force de travail et le coût des machines nécessaires à son exécution. Neidich élabore ainsi un scénario d'émancipation visant ce qu'il nomme le « cognitariat », ce nouveau prolétariat qui remplace peu à peu une main-d'œuvre « classique » par une nouvelle classe de travailleurs numériques, inconscients de leur aliénation profonde, car ils contribuent bénévolement à la création d'une manne capitaliste par leur fréquentation effrénée des plateformes et autres réseaux numériques. Un processus très similaire à ce qui s'est produit aux III^e et IV^e millénaires avant notre ère en Babylonie avec l'introduction de l'écriture cunéiforme.

⁴ L'assertion du président Macron semble beaucoup plus défendable cependant que celle de Mike Johnson, le speaker de la chambre des représentants des USA, assénant sans vergogne au lendemain des frappes

massives sur Téhéran un « Nous ne sommes pas en guerre, nous n'avons pas l'intention d'être en guerre [sic] ».

⁵ Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*. Paris, La fabrique éditions, 2013, p. 168 et suivantes.

⁶ Louis Lapeyrie, « Guerre en Iran : "Avec l'opération 'Fureur épique', les États-Unis font de la pop culture un langage de la violence du Pentagone" », dans *Le Monde*, 17 mars 2026 : « [...] ce profil entretient une évidente proximité avec l'idéal-type normalisé par les FPS (First-Person Shooter) : un soldat imperméable au doute moral, pour lequel ces règles ne sont que des contraintes bureaucratiques à transgresser. C'est précisément cette séparation entre l'espace ludique et la réalité opérationnelle que l'administration vise à briser délibérément. »

⁷ Marion Dupont, « David W. Bates, spécialiste de cybernétique : "Le cerveau n'est pas un ordinateur" », entretien dans *Le Monde*, 27 février 2026.

⁸ Sylvie Laurent, *La Contre-révolution californienne*. Paris, Seuil, collection « Libelle », 2025. Dans ce court essai, l'autrice analyse les origines des divers mouvements de la droite californienne dont le plus saillant est certainement le mouvement libertarien et ce qu'il a produit en termes de dénonciation de toute pensée syndicale et collective, de refus de toute action sociale au profit de la valorisation d'une pensée individualiste, qui, sous l'appellation « libertarienne », pourrait faire penser à une idéologie de l'émancipation, mais qui relève plus d'une collusion entre pensée réactionnaire, ségrégationniste, misogynie et technosolutionniste où le capitalisme le plus radical se love sous les habits d'une *coolitude* d'autant plus trompeuse. Elle prend sa source

dans un libéralisme de bon teint mais qui souffre selon ses adeptes d'un relent de collectivisme qu'il faut éliminer à tout prix. Son égérie est l'écrivaine Ayn Rand et ses disciples, les patrons de la tech, avec en chef de file Peter Thiel et son apologie du transhumanisme. Au programme : profit absolu, capitalisme débridé, individualisme forcené, élitisme et suprématisme blanc (Peter Thiel comme Elon Musk sont d'origine sud-africaine). Reagan avait montré la voie dans les années 1980 en favorisant des ententes juteuses entre entreprises de la tech, industries de l'armement et de l'espace. Trump a repris le flambeau de manière plus chaotique mais tout aussi profitable pour les grands patrons californiens.

Un processus qui a finalement conduit à l'exaptation progressive d'anciennes zones corticales pour la lecture, par le biais de ce que l'on appelle communément les « hypothèses de recyclage neuronal⁹ ». Neidich imagine que ce même phénomène pourrait se réitérer, mais cette fois-ci en empruntant un autre chemin que celui qui nous a menés vers ce que le capitalisme extrême et le patriarcat ont produit — une civilisation vouée au surprofit, à la surconsommation, à l'épuisement des ressources naturelles, à l'extinction d'innombrables espèces, au réchauffement climatique — et vers ce qui semble être l'aboutissement de toutes les pulsions destructrices de l'humanité : la guerre ; un autre chemin qui, tout en acceptant l'idée de l'incontournabilité de l'exosomatisme technologique (y compris de l'intelligence artificielle), conduit à « décentrer et déloger l'axe anthropocentrique-capitalocène hégémonique qui gouverne actuellement notre globe et le remplacer par un axe profondément écoplanétaire et caractérisé par la diversité épistémologique ». Dans ses œuvres textuelles comme celle qu'il va installer à la gare du Nord pour Nuit blanche, l'artiste reprend les techniques d'accroche des enseignes au néon pour délivrer un message alternatif à celui qui imprègne fortement notre Occident consumériste, un message à base de pacifisme, de *queeritude* et d'écoresponsabilité.

En attendant que ces stratégies produisent leurs effets sur une humanité délestée de ses penchants autodestructeurs et que s'affirment la possibilité de futurs non dystopiques, comment les artistes contribuent à renverser un discours dominant, celui de la guerre, comment mettent-ils en scène cette dernière sans pour autant la glorifier, bien au contraire ?

Le propos du symposium présentait plusieurs approches comme on l'a vu précédemment avec notamment celle de Nina Berman de dépasser l'idée selon laquelle seules les populations ouvertement en guerre étaient touchées ou celle de Syd Krochmalny déconstruisant la fabrique d'une image de guerre à sens unique. L'invasion de l'Ukraine par les troupes de Poutine a bien évidemment influencé toute une génération de jeunes artistes profondément choqués par un conflit qui a fait des dizaines de milliers de morts et déplacé six millions d'Ukrainiens. De nombreuses artistes arrivées¹⁰ à maturité de leur travail se sont naturellement emparées d'un sujet qui les frappait dans leur quotidien, leur esprit et parfois leur intégrité corporelle. Daria Koltsova vit désormais à Paris, continuant à sillonner l'Europe et de nombreux autres pays, dans un devenir nomade plus subi que voulu. Ayant observé que, pour se protéger des explosions, les habitants des villes ciblées posaient de l'adhésif sur les vitres afin que les éclats de verre ne viennent les blesser, l'artiste a collecté ces manières d'apposer des bandes qui n'obéissent à aucune logique mais témoignent plutôt d'un choix empirique. Ces déclinaisons formelles de rubans adhésifs, qui forment des motifs abstraits et ordonnés, ont envahi le quotidien de millions d'Ukrainiens confrontés à la nécessité de protéger leurs intérieurs. Elle a remarqué que des motifs revenaient constamment, qui composent une espèce d'inventaire dont elle a décliné les occurrences à plusieurs reprises ; dont la plus spectaculaire (*Theory of protection*, 2014) a été exposée pour la première fois à la Biennale de Moscou, en 2016, dans une ancienne usine, l'artiste prenant le risque de ne jamais revenir en Ukraine... Ce geste courageux avait aussi pour objectif de signifier

à une population moscovite, sous l'emprise d'un déni manifeste, la réalité d'un conflit à sa porte. Le travail de Lesia Khomenko se présente comme un parcours à travers l'histoire récente de l'Ukraine et de ses « démêlés » avec le voisin russe. Ayant grandi dans les décombres de l'URSS et l'affirmation progressive d'une Ukraine indépendante, de la révolution de Maïdan à l'agression de 2022, elle a accompagné l'émancipation culturelle de son pays. Son travail trahit l'héritage du réalisme soviétique et de la tradition ukrainienne qu'elle aborde de manière critique. Dans sa pratique picturale, largement imprégnée du conflit environnant, de larges aplats aux couleurs gris-marron enveloppent le corps et le visage des soldats pour peu à peu effacer leur personnalité. Dans ses grandes installations, comme *Battle in the Trench* (2025), les visiteurs sont invités à errer au travers de ses œuvres qui définissent un parcours immersif où s'enchevêtrent les différentes époques, témoignant d'une volonté d'impliquer le spectateur, de l'amener au-delà du statut de simple regardeur pour le placer « derrière le viseur », d'en faire le sujet d'une expérience historique, tandis que le corps du soldat est ramené à sa fragilité, à sa condition de cible. Paola Yacoub a grandi dans une ville, Beyrouth, capitale d'un pays qui semble ne s'être jamais réellement dégagé d'un héritage colonial qui a façonné sa configuration politique actuelle en l'empêchant d'accéder à une souveraineté pleine et entière. Bordée de voisins encombrants, dominateurs et agressifs, cible régulière de leurs visées expansionnistes, et tout récemment de bombardements ravageurs, la capitale de cet ex-petit paradis méditerranéen n'en abrite pas moins une effervescence culturelle qui semble transcender les traumas de sa population. Loin de sombrer dans le romantisme de la ruine ou la mélancolie de la fatalité, l'artiste beyrouthine a développé une pratique documentaire qui la met à distance des travers évoqués plus haut. Formée à l'archéologie, l'artiste aborde les zones de conflits — principalement à Beyrouth — comme un sujet d'étude qui lui permet de dresser une cartographie spatiale et temporelle des dommages causés à ce territoire, mais aussi d'éloigner tout pathos, en même temps qu'elle constitue un bagage mémoriel pour les générations à venir¹¹. Raúl Martínez s'est dans un premier temps intéressé aux publicités pour le viagra qui ont essaimé sur le Net pour reprendre leurs slogans accrocheurs dans des fresques démesurées qui viennent résonner avec l'architecture des lieux d'exposition et le conceptualisme d'artistes comme Mel Bochner ou Lawrence Weiner... en moins rigide. Si l'artiste a reconnu une réelle dimension poétique à ces messages à destination d'une population masculine inquiète de ses « performances », il a aussi mis en lumière les liens entre ces spams à la grossièreté assumée et « les notions hégémoniques de la masculinité qui ont préparé le terrain [de] la désinformation et [du] contenu généré par des algorithmes qui encombrant désormais Internet ». Dans les créations textiles tissées à la main à base de douilles qu'il a produites au sein du collectif Detext, l'artiste prolonge ses réflexions sur la circulation des spams qu'il compare à la prolifération des munitions, pointant, au-delà de l'esthétique déconcertante de ces tapis de balles, la réalité économique d'une production qui inonde littéralement le monde... à l'image de toutes les injonctions belliqueuses plus ou moins visibles, plus ou moins assumées, qui concourent à l'établissement d'une normalité et d'une nécessité de la guerre.

⁹ Concept développé par Stanislas Dehaene. https://www.college-de-france.fr/media/stanislas-dehaene/UPL54166_18.pdf

¹⁰ Pour des raisons liées à l'invasion de l'Ukraine par la Russie et l'augmentation exponentielle du nombre de jeunes hommes sous les drapeaux, les artistes ukrainiennes se retrouvent mathématiquement plus représentées quand bien même les femmes se sont

massivement engagées dans l'armée ukrainienne : on estime à 70 000 le nombre de femmes engagées dans le conflit, soit 15 % du contingent. <https://theconversation.com/lappel-aux-femmes-soldates-un-besoin-existential-pour-la-defense-et-la-survie-de-lukraine-233025>

¹¹ Paola Yacoub a développé par ailleurs un travail autour du relevé et du moulage des traces d'impact des balles, dans le prolongement de sa formation d'archéologue.

L'artiste s'est aperçue que cette pratique était partagée par d'autres, constituant ce qu'elle a nommé un commun mémoriel « sur lequel chacun inscrit ses tragédies ». Le concept d'« *affordance* » de matériaux des scènes participe également de cette réflexion sur une perception indicible des dommages causés par les conflits.

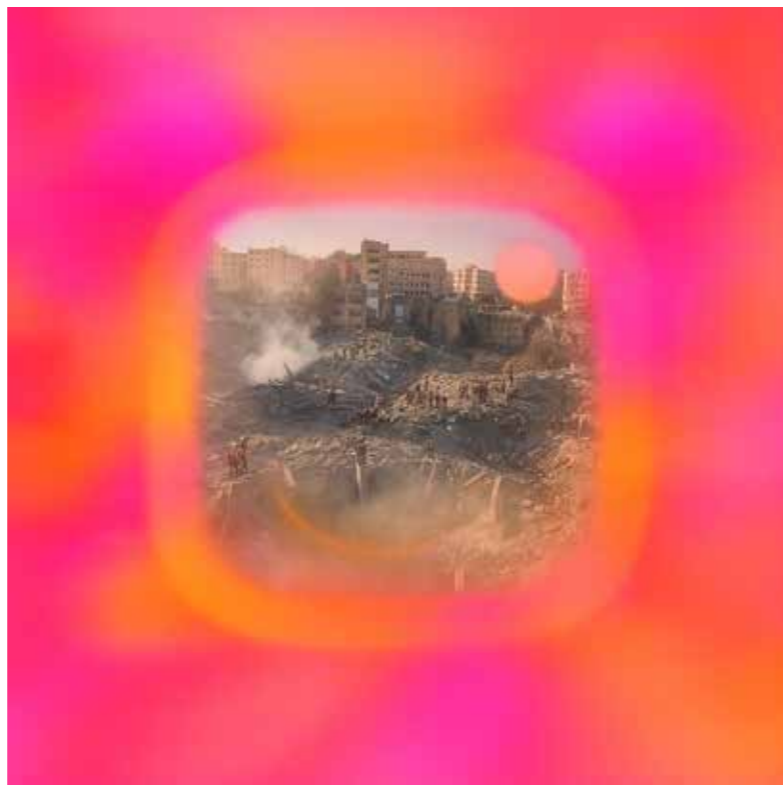


Warren Neidich, *From the Society of the Spectacle to the Consciousness Industry*, 2022-2026. Digital Art Festival Taipei and Brutus Art Space.

On the occasion of a symposium¹ dedicated to analyzing the factors surrounding the phenomenon of war—in its many manifestations, some more visible, others more hidden—in which we are currently immersed, Hadas Zahavi of Columbia University brought together numerous researchers, historians, and geographers, but also and above all artists who are interested, directly or indirectly, in a phenomenon that is becoming increasingly pervasive in our daily lives. In the context of a magazine such as *O2*, dedicated to contemporary art news, there will be no attempt at geopolitics to analyze its causes, predict its outcomes, or speculate on its potential dramatic consequences—as this terrain is sufficiently occupied by the media. Rather, the focus will be on exploring alternative paths—those taken by artists in particular to approach this phenomenon from new angles that do not stem from a logic of highlighting military power dynamics or celebrating a Manichean view of conflicts, but rather focus on bringing to light hidden aspects such as pollution caused by munitions and, in a more novel way, reveal the damage inflicted by the omnipresence of military installations on the populations of countries at peace. The value of an artistic approach to conflict lies in the fact that it does not take a one-sided stance on the phenomenon of war but instead casts a sideways glance at its effects, consequences, and causes. The difficulty often lies in the challenge of representing war without aestheticizing it, or of aestheticizing it without making it acceptable, or even desirable—which the media unconsciously do throughout their reports, fascinated by images of war machines, fighter jets, and aircraft carriers, and by the power they embody, particularly in the sight of missile trails lighting up the skies over bombed cities. Indeed, in his time, Jacques Vaché described this fascination with the lights of war in poems that would later give rise to one of the most influential movements of the 20th century, Surrealism... Here, we will no longer allow ourselves to be captivated by the “enchantment” of the fires of war, but rather will examine the hidden narratives of the military-industrial complex and the implications of the latest technological advances, among which artificial intelligence represents a major turning point in the conduct of warfare. We will attempt to shed light on the multiple denials of government apparatuses that sometimes acknowledge the reality of war and sometimes refute it, the unthought consequences of a masculine hubris that stops at nothing, heedless of the suffering inflicted on populations, and whose effects seem to fade only to reappear, two generations later, in an inexplicable manner, as Laurent Mauvignier’s latest book, *“La Maison vide”*, teaches us, recounting the distant consequences of the conflagrations of the last century.

Beyond Denial

In a short work published in late 2025 largely devoted to the blindness of European societies in the face of the impending invasion of Ukrainian territory, Stéphane Audoin-Rouzeau speaks of a denial of war² that emerged prior to the outbreak of hostilities, when the buildup of Russian troops on the border with Ukraine and warnings from U.S. intelligence left little doubt as to Russia’s bellicose intentions. But this blindness, which has cost Ukraine dearly by depriving it of the possibility of much earlier and more intense European involvement, seems to persist regarding the inevitability of its defeat. This analysis by the historian examines the multiple causes that, in his view, have led to war disappearing from our Western societies, replaced in our collective imaginations and representations by eternal peace, a *parousia*. As this text is being written, a new explosion has just shaken the geopolitical order,



Syd Krochmalny, *Capture, Create and Share What You Love*, 2016. Huile sur toile / Oil on canvas, 91,4 × 91,4 cm / 36 × 36 inches.

threatening to permanently destabilize a Middle East already severely shaken by successive conflicts that have engulfed its populations since World War II and which the two Gulf Wars have only exacerbated.

Speaking of the conflict between Ukraine and Russia, Stéphane Audoin-Rouzeau notes, however, that even if Russia were to triumph militarily over Ukraine, it would have already lost on the social and civic front, imposing on a numb population a regime of terror and surveillance worthy of Orwellian fiction. It is this entire section—significantly less developed by the author than the one concerning the loss of a “culture of war” in our Western societies “spoiled by peace”—that interests us here. The historian strives to circumscribe a conflict in space and time as if borders were not subject to change and as if, to quote Raymond Aron’s *“Les Guerres en chaîne”*, every recent occurrence of a war in Europe could not be linked to an unresolved conflict—World War II just as much as the Russian-Ukrainian war³. Certainly, the warning highlighting the multiple denials by those in power is beneficial when it comes to acknowledging ongoing conflicts. But this traditional approach, which seeks above all to prevent future outbreaks of violence, fails to account for the reality of widespread damage that never comes to light and that does not truly interest the media, which is more preoccupied with the sensationalism of war imagery. Audoin-Rouzeau’s book also refers to the linguistic shifts affecting leaders who can swing from a resolutely martial lexical register—such as Emmanuel Macron’s repeated use of “we are at war⁴”—particularly during the events of 2015 when France was caught in the grip of terrorism—to a much more evasive stance; for example in March 2026, when the French Navy sent its fleet toward the coast of Cyprus, claiming that it was “merely” a matter of

¹ “The Memorial for Those Who Did Not Fall in War” was held at the Columbia Global Paris Center from February 11 to 13, 2026.

² Stéphane Audoin-Rouzeau, *Notre déni de guerre*, Paris, Seuil, “Libelle” collection, 2026.

³ Interview with Stéphane Audoin-Rouzeau, in *Le Monde*, February 9, 2026.

⁴ President Macron’s assertion seems far more defensible, however, than that of Mike Johnson, Speaker of the U.S. House of Representatives, who shamelessly declared the day after the massive strikes on Tehran: “We are not at war; we have no intention of being at war [sic].”



Lesia Khomenko, *Unidentified Figure II*, 2023. Acrylique sur toile / Acrylic on canvas, 206 × 120 cm, Courtesy de l’/by artist et/and Voloshyn gallery. Photo: Fridman gallery.

deploying an aircraft carrier and its accompanying squadron of frigates—the most impressive military force the French Navy could deploy—as a preventive measure, to provide assistance in the event of a potential spillover of the conflict onto European territory. We see how, depending on underlying economic and political motives, a threat is exaggerated or a reality is downplayed, for how can one not view the deployment of such a fleet as a display of power, a flexing of muscles?

For Hadas Zahavi, organizer of the symposium The Memorial for Those Who Did Not Fall in War, these semantic distortions are

a symptom of a denial more acute than that described by Stéphane Audoin-Rouzeau: the denial of the omnipresence of the damage caused by war, even in countries “at peace.” For her, war indirectly affects all segments of the population, and its effects ripple through time, leaving indelible marks on both the landscape and the mind. Nina Berman’s work perfectly reflects this reality: in her video *When the Jets Fly*, she films the residents of a small town in the U.S. whose quality of life has plummeted following the establishment of a training base for the F-35s, the latest aircraft in the U.S. Air Force and symbols of the technological advancement of the U.S. military.

The deafening noise these planes make as they take off and fly over these suburban neighborhoods—located near a base that the Air Force has attached to a small provincial airport—has simply made life impossible for these residents, who have simultaneously seen the value of their property irreparably decline, preventing them from selling and relocating elsewhere. Compared to the violence of bombed cities in conflict zones such as Gaza, southern Lebanon, or Iran, this disruption of a comfortable life may seem trivial, but it highlights a largely overlooked phenomenon: the impact of indirect damage, ranging from soil pollution—caused by toxic materials used by the military, such as uranium in munitions—to the contamination of rivers and thus water resources, to the destruction of habitats and farmland following the mining of these areas. A decontamination effort that is left to the countries to handle once the occupying troops have departed, as the artist notes while listing the number of conflicts in which the U.S. military has been involved since World War II, from Korea to Vietnam, from Iraq to Iran. Beyond the obvious violence directed against civilian populations—who are supposed to be protected from deadly strikes under international law, though one wonders in which recent conflict this law has actually been applied—the symposium focused more on highlighting damage to populations that is more hidden than that which is immediately visible, including—and perhaps especially—the populations of countries at “peace,” because they are supposed to be spared these war-related hardships.

The implicit question this symposium poses is whether there are any regions that are entirely spared from the reality of war, given the economic, political, and ecological interdependencies, media, and symbolic interdependencies that countries maintain with one another, which mean that war can no longer be confined to a single country or region—not only because all collateral effects spill over geographical borders—as the ongoing Middle East conflict demonstrates—but also because any major conflict impacts our consciousness and affects our morale and our faith in the future. Another question raised by this symposium—which is by no means intended to be “defeatist”—is that of the possibility of reversing this war-driven tendency through means other than those that usually take the place of weapons, namely negotiation and diplomacy, which at present seem ineffective, to say the least.

The War-Driven Tendency

War, despite the euphemization of its reality and the downplaying of its impact on populations, insidiously affects minds bombarded with media information, where images of war serve as prime material not only for digital platforms but also for more conventional media—to such an extent that one can speak of a veritable immersion in war during peacetime. Lorie Novak’s work illustrates, in its own unique way, this imprint of war on our media environment. For twenty-two years, the American artist collected copies of the daily *The New York Times* to create stacks of newspapers organized according to the theme of their front pages (Above The Fold: 22 Years of War 1999–2021). The result is undeniable, revealing the predominance of conflict-related coverage by this major U.S. news outlet. This is not to deny the existence of these conflicts or to downplay the investigative work carried out by reporters—often at the risk of their own lives—but rather to highlight the pervasive nature of these images in our media landscape: when *The New York Times* devotes its front pages to war, it is almost certain that the rest of the press will follow suit, often with fewer ethical precautions than the major *New York* daily. As for television images, the phenomenon

is even more glaring: live news channels broadcast the same footage—aircraft taking off from aircraft carriers, tanks rolling onto battlefields—nonstop, to the point of saturation, when conflicts erupt, fully aware of the fascination these images hold for viewers.

As for digital networks, this is perhaps even more glaring than in the print and television media, where regulations still exist; their operations are largely dominated by algorithms that we now know follow clickbait principles, where violent images far outweigh peaceful or non-violent ones. Their operators, despite their denials, have long accepted the fact that violence is more bankable than peace, in terms of user retention and click-through rates, even if this retention is based on moral principles that are questionable, to say the least. In his series *Blind Spots*, Syd Krochmalny attempts to thwart the strategies of platforms designed to prioritize the spectacular aspect of images by creating oil paintings that combine scenes of war or violence with flat areas of color derived from a chromatic average extracted from the palette used by these very platforms. By presenting only fragments of these scenes—which never reveal the full scope of the situations—and by reformulating them, the artist both exposes and contradicts the attention-grabbing logic implemented by algorithms. Similarly, by extracting these images from the flow of immediacy and importing them into the infinitely slower flow of painting, he subverts the platforms’ regimes of instantaneity and highlights the issues at the heart of circulation mechanisms. For the artist, “the paintings explore how contemporary regimes of visibility shape what we are capable—or unable—of seeing, and how these visual systems participate structuring the shifting boundaries between friend and enemy, between peace and war.” Challenging the logic of image circulation driven by platforms—which are more inclined to generate clicks than critical engagement—or shedding light on the suppression of realities affecting both countries at peace and those at war seem to be relevant measures to combat the deluge of images of war and violence that influence our perception of reality. With the widespread use of artificial intelligence across all digital media, the tendency to produce fake images and fake news will intensify further, contributing to an increasingly blurred relationship with reality and the possibility of “objective” information. Under these conditions, what can artists do in the face of the shock that increasingly powerless populations seem to accept as inevitable? Can the images and artifacts produced by artists compete with the avalanche of war images?

AI on the battlefield

One thing is certain: AI will not contribute to a reduction in global conflicts, but it will certainly alter the human presence in these conflicts. Grégoire Chamayou, in his seminal work, *Theory of the Drone*⁵, points to the existence of “moral buffers” designed to mitigate the potential guilt generated by the ability of soldiers to kill from a distance: “[...] the filtered nature of perception, the figurative reduction of the enemy, the non-reciprocity of perceptual fields, the dislocation of the phenomenological unity of the act.” The emotional impact, though certainly diminished by all these distancing effects, nevertheless continued to exist for these drone pilots, who were constantly reminded of their involvement in conflicts and their responsibilities through the presence of graffiti or billboards denouncing unjust or unnecessary wars along the route to their “offices.” Recent images “documenting” the U.S. military’s engagement in Iran have taken a further step in absolving “combatants” of responsibility. From a moral doubt the soldier might



Paola Yacoub, *Casts of Bullet Holes*, 1995.
Edition 1/1 | Series of 178. Pâte de bois dur / Hardwood Paste, 8,2 × 6,3 cm.

have felt on his screen at the moment of firing, we are moving—with the new modalities of remote conflict management and their presentation—toward an unambiguous assertion of the legitimacy of these practices: by blending video game codes with real-life images, these new visuals adopt a stance where guilt vanishes in favor of highlighting the speed and efficiency of the “first-person shooter” (FPS), in explicit reference to video games, whose visual codes are embraced by the creators of this imagery. Under these conditions, it is even easier to dismiss any sense of morality or guilt⁶.

With the intensification of AI use on the battlefield, are we heading toward a war between machines, toward a Terminator-style dystopia that would strip humans of their responsibilities and their involvement in combat? This is already a reality in current conflicts where machines are increasingly replacing humans, which raises the question of decision-making control when these machines are driven by artificial intelligences that do not follow the same decision-making criteria as humans and are, in fact, beyond any accountability and any possibility of choice other than the application of statistical averages by referencing visual databases about which we know almost nothing regarding their composition and validation. David Bates, like many theorists, warns against a dangerous shift in this trend toward replacing humans in conflicts that could become not a war between machines but a war between the most powerful tech companies, since ultimately it is their leaders—some driven by controversial ideologies (akin to Peter Thiel’s transhumanism)—who hold the keys to the development of future AI. The very recent clash between Anthropic CEO Dario Amodei and Donald Trump—regarding the provision of his flagship model Claude to the Pentagon and his refusal to allow the U.S. military, and more broadly the U.S. administration, from seizing AI algorithms for purposes that one might assume extend to the control and surveillance of citizens—for “ethical” reasons—gives us some reason

to hope for more moderate positions on the part of tech executives (Le Monde, February 28, 2026). For David Bates, however, we must not fall into a technophobia that would run counter to the history and development of humanity. His conception of intelligence, as a kind of distribution between natural intelligence and artificial intelligence, draws on the theories of Leroi-Gourhan, and more recently, Bernard Stiegler: “[...] the human mind and technology constitute one another⁷.” Human intelligence has only been able to improve through contact with the tools it has invented, which have allowed it to develop its natural intelligence. This brings us back to a form of intelligence that accepts technology without falling into a dangerous and sterile dependence on it: “Technology does not invent futures; it does not dream, it does not ramble; it merely compiles statistics and makes predictions. The human brain is not a computer. “We should therefore not leave it to tech entrepreneurs—often steeped in transhumanist ideas, like Peter Thiel—to let technology take charge of all the problems facing humanity, while simultaneously providing a wide array of ready-made technological “solutions”⁸. Concern over such processes—which tend to deprive individuals of their decision-making capacity while simultaneously freeing them from all moral doubt, a scenario that would result in all the dystopian outcomes just mentioned—intensifies when one considers the influence that networks and platforms exert on children’s education.

Alternatives

For Warren Neidich, an artist and theorist, this concern is rooted in extensive research on the development of the human brain, which, he argues, absorbs a staggering amount of information from a very early age—information that will shape its future development and, as one might imagine, influence its future intellectual and behavioral trajectories. In an essay *The Brain Without Organs: Ayahuasca and the Theory of Neural Regression* published in the catalogue 44th National Salone of Artists in Periera, Columbia in 2016, he warns of the risks of posed by the widespread use of artificial intelligence on the brains and minds of the contemporary subject somewhat analogous to what Bernard Stiegler refers to as Proletarianization or the making us stupid.

The brains of young children who are exposed from a very early age to platforms and other digital networks, are especially at risk not based on the speculations of technophobic leftists but, on the contrary, on studies by scientists, like Nathalie Kosmyna at MIT Media Labs Fluid Interfaces, who meticulously analyze the effects of AI assistance on the frontal lobes and memory capacity of individuals during essay writing tasks. AI was found to direct the brain’s executive function as well as reducing the internal complexity of neural network activities in the process of decision making. Neidich understands the implications of machinic control as political and speculates upon the future possibility for cognitive despotism as these devices become more prevalent and accumulate becoming incorporated into our everyday work carried out on such devices as mobile phones which now are AI directed. Neidich appropriates Antonin Artaud’s concept of the body without organs to create the brain without organs to liberate it from these imminent threats and “cognitive constraints,” of the digital turn upon the brain’s neural plasticity and neural diversity. “Just as the body without organs refutes the mechanism of the Fordist assembly line, rendering

⁵ Grégoire Chamayou, *Théorie du drone*, Paris, La fabrique éditions, 2013, p. 168 ff.

⁶ Louis Lapeyrie, “War in Iran: ‘With Operation ‘Epic Fury,’ the United States is turning pop culture into the Pentagon’s language of violence,” in *Le Monde*, March

17, 2026: “[...] this profile maintains an obvious closeness to the ideal type standardized by FPS (First-Person Shooter) games: a soldier impervious to moral doubt, for whom these rules are merely bureaucratic constraints to be transgressed. It is precisely this

separation between the playful space and operational reality that the administration aims to deliberately break down.”

⁷ Marion Dupont, “David W. Bates, Cybernetics Specialist: ‘The Brain Is Not a Computer,’” interview in *Le Monde*, February 27, 2026.
⁸ Sylvie Laurent, *The Californian Counter-Revolution*, Paris, Seuil, “Libelle” collection, 2025. In this short essay, the author analyzes the origins of the various movements of the California right, the most prominent of which is certainly the libertarian movement, and what it has produced in terms of the denunciation of all union and collective thought, the rejection of all social

action in favor of the promotion of an individualistic mindset, which, under the label “libertarian,” might suggest an ideology of emancipation, but which is more akin to a collusion between reactionary, segregationist, misogynistic, and technosolutionist thought, where the most radical form of capitalism hides beneath the guise of a *coolness* that is all the more deceptive. It stems from a seemingly wholesome brand of liberalism that, according to its adherents, suffers from a whiff of collectivism that must be eliminated at all costs.

Its muse is the writer Ayn Rand, and its disciples are the tech executives, led by Peter Thiel and his advocacy of transhumanism. On the agenda: absolute profit, unbridled capitalism, extreme individualism, elitism, and white supremacy (both Peter Thiel and Elon Musk are of South African origin). Reagan paved the way in the 1980s by fostering lucrative deals between tech companies, the arms industry, and the space sector. Trump took up the torch in a more chaotic but equally profitable manner for California’s big bosses.

the body unsuited to the machine's theory of labor (in particular Babbage's principle of calculating the labor required to estimate surplus value), the brain without organs makes it difficult to engage with mental surplus value." That profit value above and beyond the labor power and cost of the machines necessary to carry it out. Neidich thus elaborates a scenario of emancipation aimed at what he calls the *cognitariat*, this new proletariat that is gradually replacing a "classical" workforce with a new class of digital laborers, unaware of their profound alienation as they voluntarily contribute to the creation of a capitalist windfall through their frenzied use of platforms and other digital networks. A process much like what occurred in the 3rd and 4th millennia BCE in Babylonia with the introduction of cuneiform writing. A process which eventually led to ancient cortical areas being gradually exaptated for reading through what is commonly called *neuronal recycling hypotheses*⁹, Neidich imagines that this same phenomenon could repeat itself, but this time by taking a different path than the one that led us to what extreme capitalism and patriarchy have produced: a civilization dedicated to excess profit, overconsumption, the depletion of natural resources, the extinction of countless species, global warming, and what appears to be the culmination of all humanity's destructive impulses: war; a different path which, while accepting the inevitability of technological exosomatism (including artificial intelligence), leads to "decentering and displacing of the hegemonic anthropocentric-capitalocene axis, that currently governs our globe, and replacing it with a profoundly eco-planetary axis characterized by epistemological diversity." In his textual works, such as the one he will install at the Gare du Nord for *Nuit Blanche*, the artist employs the techniques used in neon signage to deliver an alternative message to the one that strongly permeates our consumerist Western society—a message rooted in pacifism, queer identity, and environmental responsibility.

While we wait for these strategies to take effect on a humanity freed from its self-destructive tendencies and for the possibility of non-dystopian futures to emerge, how do artists contribute to overturning the dominant discourse—that of war—and how do they depict it without glorifying it, quite the contrary? The symposium's discussion presented several approaches, as we saw earlier, notably Nina Berman's idea of moving beyond the notion that only populations openly at war are affected, and Syd Krochmalny's deconstruction of the construction of a one-sided image of war. Putin's invasion of Ukraine has, of course, influenced an entire generation of young artists deeply shocked by a conflict that has claimed tens of thousands of lives and displaced six million Ukrainians. Many artists who had reached¹⁰ a mature stage in their work naturally turned to a subject that struck them in their daily lives, their minds, and sometimes their physical well-being. Daria Koltsova now lives in Paris, continuing to travel across Europe and many other countries, in a nomadic existence that is more imposed than chosen. Having observed that, to protect themselves from explosions, residents of targeted cities applied adhesive tape to their windows so that shards of glass would not injure them, the artist collected these ways of applying strips that follow no logic but rather reflect an empirical choice. These formal variations of adhesive tape, forming abstract and orderly patterns, have permeated the daily lives of millions of Ukrainians faced with the need to protect their homes. She noticed that certain patterns

kept recurring, forming a sort of inventory whose variations she has explored repeatedly; the most spectacular of these (*Theory of Protection*, 2014) was exhibited for the first time at the Moscow Biennale in 2016, in a former factory, with the artist taking the risk of never returning to Ukraine... This courageous gesture was also intended to convey to the people of Moscow, who were in the grip of blatant denial, the reality of a conflict on their doorstep. Lesia Khomenko's work unfolds as a journey through Ukraine's recent history and its "struggles" with its Russian neighbor. Having grown up amid the ruins of the USSR and the gradual emergence of an independent Ukraine—from the Maidan Revolution to the 2022 invasion—she has witnessed her country's cultural emancipation. Her work bears the legacy of Soviet realism and Ukrainian tradition, which she approaches critically. In her pictorial practice, deeply influenced by the surrounding conflict, broad swaths of gray-brown color envelop the bodies and faces of soldiers, gradually erasing their individuality. In her large-scale installations, such as *Battle in the Trench* (2025), visitors are invited to wander through her works, which define an immersive journey where different eras intertwine, reflecting a desire to engage the viewer, to take them beyond the role of a mere observer and place them "behind the viewfinder," to make them the subject of a historical experience, while the soldier's body is reduced to its fragility, to its status as a target. Paola Yacoub grew up in a city, Beirut, the capital of a country that seems never to have truly shaken off a colonial legacy that has shaped its current political configuration, preventing it from achieving full sovereignty. Bordered by troublesome, domineering, and aggressive neighbors, a regular target of their expansionist ambitions, and most recently of devastating bombings, the capital of this former Mediterranean paradise nonetheless harbors a cultural effervescence that seems to transcend the traumas of its population. Far from succumbing to the romanticism of ruin or the melancholy of fatalism, the Beirut-based artist has developed a documentary practice that distances her from the pitfalls mentioned above. Trained in archaeology, the artist approaches conflict zones—primarily in Beirut—as a subject of study that allows her to map the spatial and temporal damage inflicted on this territory, while also distancing herself from any pathos, all the while building a repository of memory for future generations¹¹. Raúl Martínez initially took an interest in the *Viagra* advertisements that had proliferated online, appropriating their catchy slogans in oversized murals that resonate with the architecture of exhibition spaces and the conceptualism of artists like Mel Bochner or Lawrence Weiner... though in a less rigid manner. While the artist recognized a genuine poetic dimension in these messages aimed at a male population anxious about their "performance," he also highlighted the links between these spam messages—with their unapologetic crudeness—and "the hegemonic notions of masculinity that paved the way for disinformation and algorithm-generated content now cluttering the Internet." In the hand-woven textile creations made from bullet casings that he produced as part of the *Detext* collective, the artist extends his reflections on the circulation of spam, which he compares to the proliferation of ammunition, pointing, beyond the disconcerting aesthetics of these carpets of bullets, the economic reality of a production that literally floods the world... mirroring all the bellicose imperatives—more or less visible, more or less acknowledged—that contribute to establishing a normality and a necessity of war.

⁹ Concept developed by Stanislas Dehaene. https://www.college-de-france.fr/media/stanislas-dehaene/UPL54166_18.pdf

¹⁰ Due to Russia's invasion of Ukraine and the exponential increase in the number of young men in the military, Ukrainian women artists are statistically overrepresented, even though women have enlisted

in the Ukrainian army in large numbers: an estimated 70,000 women are involved in the conflict, representing 15% of the contingent. <https://theconversation.com/lappel-aux-femmes-soldates-un-besoin-existential-pour-la-defense-et-la-survie-de-lukraine-233025>

¹¹ Paola Yacoub has also developed a body of work centered on documenting and casting bullet impact

marks, building on her training as an archaeologist. The artist realized that this practice was shared by others, constituting what she called a "memorial commons" "onto which everyone inscribes their tragedies." The concept of the "affordance" of materials at the scenes also contributes to this reflection on an indexical perception of the damage caused by conflicts.

L. CAMUS-GOVOROFF

LE BRUIT DES LARMES 28.3–6.6.2026

Directeur artistique : Renaud Codron

Vernissage le 27 mars de 18:00 à 21:00

Performance de l'artiste « Love, Death, Robots .II » à 19:30

Rencontre-conférence avec l'artiste
le samedi 4 avril à 15:00

Participation à la Nuit Blanche
le samedi 6 juin de 18:00 à 21:00

Lecture-atelier : Morgane Ortin

Performance : Roméo Dini

Concert : Mélodie Blaison

École municipale des beaux-arts /
galerie Édouard-Manet
3 place Jean-Grandel. 92230 Gennevilliers
t. 01 40 85 67 40
embamanet@ville-genevilliers.fr
www.ville-genevilliers.fr



La galerie est ouverte du lundi au samedi
de 14:00 à 18:00 et sur rendez-vous. Entrée libre

A P B A

TRAM

DCA

*Région Île-de-France



MINISTÈRE
DE LA CULTURE

Gennevilliers
LAUDACE D'UNE
VILLE POPULAIRE

28.03.2026
IL FAUT UNE FLEUR
06.09.2026

Ayed Arafah
Linus Bill
& Adrien Horni

Peter Fischli
& David Weiss
Alina Frieske
Sabine Hess

Jeanne Jacob
Enzo Mari
Aldo Mozzini
Erin O'Keefe

Nicolas Polli
Olga Prader
Ruth van Beek

Curated by
Nicolas Polli

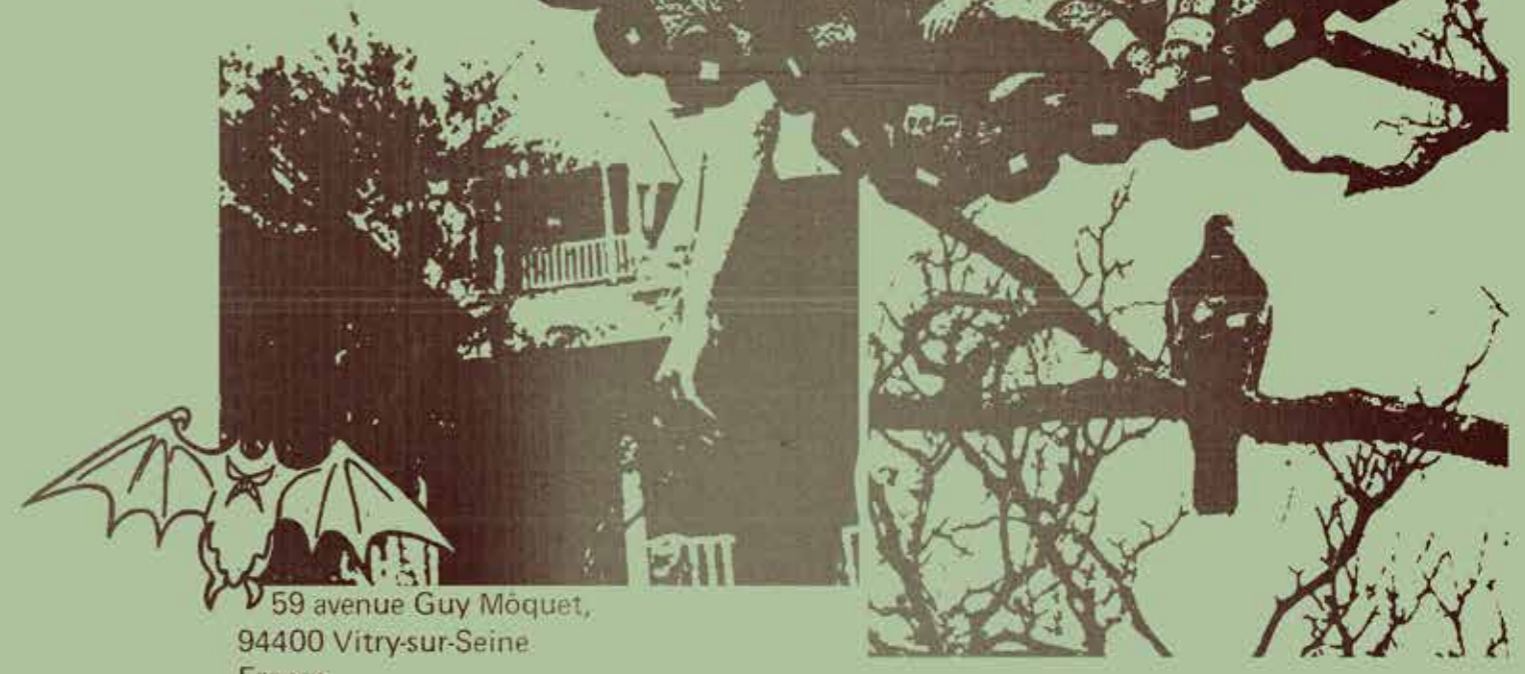
TV PEOPLE

DU 17 AVRIL AU 28 JUIN 2026



VERNISSAGE
VENDREDI 17 AVRIL
2026 À 18H

- Anatole Chartier
- Antoine Medes
- Arthur Gillet
- Jules Goliath
- Samya Moineaud
- Florent Texier
- Marie Coutanceau
- Solveig Burkhard
- Vincent Burger



59 avenue Guy Môquet,
94400 Vitry-sur-Seine
France

GALERIE
MUNICIPALE
JEAN-COLLET

TRAM Réseau art contemporain Paris / Île-de-France

vitry-sur-seine

PRÉFET
DE LA RÉGION
D'ÎLE-DE-FRANCE

SARAH BENSLIMANE

par / by Gabriela Anco

Il semble que Sarah Benslimane avance dans sa carrière artistique à pas de géante. Produit de son époque, son art se développe et se manifeste à la même vitesse que les dernières avancées technologiques. Ses œuvres de 2025 apparaissent comme une version améliorée de celles de 2024, elles-mêmes déjà une évolution de 2023. On pourrait remonter plus loin, mais pas pour longtemps — son diplôme de master ne date que de 2023 et sa première exposition personnelle de 2022. Ce qui impressionne n'est pas seulement la rapidité de cette progression, mais aussi sa capacité à affiner avec justesse à la fois son discours et sa technique. Dans un monde où la durée d'attention se compte en secondes, cette artiste parvient à la fois à adopter et à confronter les règles du jeu.

Ces deux dernières années, le travail de Sarah Benslimane a visiblement opéré un glissement. Cette transformation s'est révélée avec une particulière clarté lors de sa dernière exposition au Palais de l'Athénée, organisée par le MAMCO et la Société des arts de Genève dans le cadre du Prix culturel Manor 2025, qu'elle a remporté. Les fonds rose et bleu layette aux formes cartooniques, couverts de perles et d'autocollants, ont progressivement cédé la place à du verre brisé, des miroirs, des clous et des reproductions de vues cosmiques apocalyptiques. La transition fut cependant progressive et essentiellement formelle, l'artiste affirmant que la substance de son travail n'a pas tant changé, elle s'est plutôt clarifiée.

Devenir adulte relève de la chronologie. Devenir artiste relève de la méthodologie. Cela suppose un tri progressif du geste et une utilisation sans concession de son propre vocabulaire.

Lorsque je lui ai demandé si la disparition de la dimension ludique dans son œuvre correspondait au fait de grandir, Sarah a refusé ce raccourci biographique. Le changement, insiste-t-elle, n'est pas une question d'âge mais de précision du matériau — identifier ce qui est essentiel dans l'œuvre et l'exploiter, parfois jusqu'à l'obsession, avant de savoir s'en détacher.

L'usage des matériaux chez Benslimane ressemble à une histoire d'amour : la rencontre, l'obsession, l'abandon, la mémoire. Les exemples sont nombreux — mosaïque de verre bleu, motif de brique, lierre artificiel, prises d'escalade, dés, roulettes, et plus récemment, miroirs.

Il est frappant de constater à quel point le miroir est devenu central dans son travail. Bien que des matériaux réfléchissants — papier miroir adhésif, mosaïque brillante — aient déjà été présents auparavant, le miroir occupe désormais un rôle explicite, presque utilitaire. C'est aussi, d'une certaine manière, un matériau

contre-intuitif pour une artiste travaillant à partir d'un cadre minimaliste, même si la relation de Sarah Benslimane au minimalisme mérite un examen plus approfondi, sur lequel nous reviendrons.

Formellement, le miroir est minimal : plat, souvent carré, sériel. Conceptuellement, il devient instable. Son contenu ne peut être fixé. On peut contrôler ses dimensions, jamais ce qu'il reflète. En ce sens, la pratique de Benslimane croise moins les positions d'un Donald Judd ou d'un Carl Andre, attachés à des matériaux opaques et fermes, que les préoccupations phénoménologiques formulées par Robert Morris — l'objet demeure stable tandis que la position du spectateur en modifie l'expérience.

Pour Benslimane, le miroir est à la fois soft et hard. Soft parce qu'il est séduisant, brillant, immédiatement attractif. Il promet la reconnaissance. Hard parce qu'il coupe, se fissure, confronte. Cette opposition est au cœur de sa production : matériaux et éléments s'organisent autour de cette division délibérée — métaphorique d'un côté, concrète de l'autre. L'œuvre attire d'abord, puis déstabilise.

Dans l'œuvre *Les mains en l'air* (2025), présentée à la galerie Francesca Pia à Zurich, vingt-quatre carrés de miroir composent une grille stricte. Des barres d'appui issues des transports publics émergent des côtés et sur la surface ; des fragments de miroir fissuré sont vissés à la surface ; lettres et éléments adhésifs ponctuent le champ réfléchissant. De loin, l'ensemble apparaît comme une géométrie cohérente. De près, il devient précaire. Le titre opère sur deux registres : appel festif à l'unité — comme on lève les bras pour applaudir — et injonction à la reddition. Lever les mains signifierait pourtant lâcher les barres et... tomber ? L'illusion de sécurité s'effondre dans la confrontation brutale avec les éclats inattendus de miroirs brisés. De petites chaînes de perles en verre — ou peut-être en plastique — soutiennent des pendules d'un rouge profond pointant vers le bas, telles des flèches, ou plus vraisemblablement des gouttes de sang. L'œuvre traduit la peur d'une génération confrontée à une issue mortelle dans des lieux autrefois associés à la célébration. Le miroir multiplie le reflet du spectateur tandis que les fissures fracturent la promesse de stabilité.

À l'origine, la casse n'est ni théâtrale ni instrumentalisée, mais conséquente. Benslimane ne brise pas les miroirs pour produire un effet ; elle les empile, les visse, les met sous tension dans le processus de stratification. La matière résiste sous la pression, et parfois se brise. Ces fissures sont les sous-produits de l'acte créatif, et l'artiste tient à ce qu'elles demeurent visibles. La fracture devient preuve d'une force appliquée — trace d'un geste vrai.

Sarah Benslimane, *Les mains en l'air*, 2025.
Techniques mixtes / Mixed media, 240 × 160 × 18 cm Photo : Cedric Mussano.





Sarah Benslimane, vue de l'installation avec / installation view with *La vie est une fête*, 2025. Palais de l'Athénée, Genève / Geneva, 30.10 – 20.12. 2025. Photo: Annik Wetter.

Ça vous regarde (2025), présentée au Palais de l'Athénée, prolonge cette logique à l'échelle architecturale. Des miroirs de formats variés — choisis autant pour leurs cadres que pour leur surface réfléchissante — sont empilés en grappes et montés sur une large grille métallique. L'un des cadres ne contient pas un miroir mais l'image stéréotypée d'une famille idéale. L'ambiguïté du titre est pleinement opérante. La grille fonctionne comme une matrice de regards. Le spectateur est à la fois observé et impliqué.

Dans *La panthère des neiges* (2025), qui faisait partie également de l'exposition mise en place par le MAMCO et la Société des arts de Genève, la grille devient irrégulière, construite comme un *Tetris* raté. Les carrés de miroir sont bordés de mosaïque bleue — mémoire d'attachements matériels antérieurs. Cartes postales, images hivernales et une prise d'escalade peuplent la surface. Plusieurs carrés manquent. Dans le vide, une décoration lumineuse en forme de renne semble chuter. L'œuvre oscille entre décor saisonnier et lamentation écologique. La panthère des neiges — emblème d'écosystèmes fragiles — plane dans le titre comme une absence. Ici, le registre soft de la festivité coexiste avec la réalité hard de l'extinction, et le miroir renvoie le spectateur à un paysage déjà compromis.

À travers ces œuvres, le miroir agit à la fois comme dispositif moral, piège et compagnon constant. Il confronte le spectateur à une double conscience : regarder l'œuvre et se voir

en train de regarder. Benslimane invite le spectateur à prendre acte de sa propre position — non seulement face à l'œuvre, mais face à l'acte de regarder lui-même, et à sa présence dans le moment, dans le lieu, dans le système.

Les titres font partie intégrante des œuvres, comme un sceau. « Scellé d'un baiser », dit-on en anglais — ici, c'est scellé par un titre. Le geste de nommer n'apparaît ni pédant ni illustratif, mais plutôt comme une boussole orientant le regard du spectateur.

Sarah Benslimane adopte le minimalisme comme structure opératoire et point de départ, tout en reconnaissant que le résultat final est loin d'être minimal. Elle conserve la grille, la répétition, la clarté modulaire à la manière de Donald Judd ou de Sol LeWitt. Ce qu'elle refuse, c'est l'effacement de la main de l'artiste et le fantôme d'une neutralité industrielle.

Au cœur de cette précision se trouve la notion de « geste vrai ». Une œuvre peut sembler lisse, mais elle résulte de dizaines, parfois de centaines de microdécisions. Benslimane travaille à l'horizontale, les pièces posées au sol. Elle ajoute, retire, déplace. Rien n'est laissé au hasard. Les compositions émergent d'une confrontation prolongée avec la matière. Les couches ne font pas que s'accumuler ; elles sont remaniées. Ce qui devient public est le résultat d'une longue série d'actes invisibles.

Certains gestes demeurent pourtant lisibles. Une vis traversant une surface. Deux objets empilés. Un autocollant posé

délibérément. D'un point de vue phénoménologique, ces gestes, bien que techniquement invisibles dans leur exécution, mobilisent notre savoir corporel et nous permettent de reconstruire leur causalité¹. Deux objets superposés transmettent le geste vrai — la trace de l'artiste. Pour Benslimane, cette lisibilité est nécessaire et réelle, car elle constitue son point de contact avec le spectateur. Elle résonne avec le concept d'inframince de Marcel Duchamp : la trace minimale mais indéniable d'une action passée, comme la chaleur laissée sur un siège d'autobus par un inconnu déjà parti.

Sa pratique récente peut être comprise comme une forme de minimalisme conceptuel : réduction du vocabulaire formel et expansion de la densité sémantique. Les premières œuvres multipliaient les matériaux pour en tester les limites. Les œuvres récentes restreignent les moyens pour en intensifier les conséquences. Il ne s'agit pas tant d'un *less is more* que d'une pureté de la forme débordant de contenu.

Le monde, dit-elle, entre dans ses œuvres de lui-même. Elle n'illustre pas l'actualité. Elle construit des cadres — grilles, séries, répétitions — capables d'absorber une pression extérieure. Sous cette pression, les surfaces se fissurent. La métaphore est maîtrisée, mais évidente.

Dans *Untitled* (2024), par exemple, des roulettes sont fixées à la surface en miroir, fracturé d'un module composé de cinq cubes. La combinaison est déconcertante. Les roulettes évoquent mobilité, poids, logistique. Elles rappellent les skateboards et les rollers, mais aussi les dispositifs industriels servant à déplacer des charges lourdes. Leur promesse intrinsèque est le mouvement — changement, efficacité, transformation. Pourtant, un module est positionné perpendiculairement aux autres, bloquant tout déplacement potentiel. De plus, les roulettes sont disposées comme les points d'un dé, mais la séquence (4, 3, 4, 1, 5) ne suit aucun ordre reconnaissable. Ce qui semblait fonctionnel devient entravé ; ce qui paraissait logique devient énigmatique. L'œuvre illustre la stratégie de Benslimane : attirer par des formes familières pour ensuite en perturber l'équilibre.

De même, *La vie est une fête* (2025) reconfigure six échelles de chantier en une demi-étoile entourée de guirlandes lumineuses. La géométrie évoque une moitié de grande roue, un flocon tronqué, un emblème festif sectionné. Les échelles demeurent utilitaires, dépouillées de tout excès décoratif. L'œuvre condense une critique de la logique capitaliste : le travail comme identité, l'effort comme préalable au loisir et au spectacle. Nous sommes définis moins par ce que nous sommes ou comment nous agissons que par notre activité professionnelle. La fête foraine et le lieu de travail ne sont pas des opposés, mais sont les deux faces d'un même système.

Interrogée sur son optimisme, sa réponse est catégorique : non. Pourtant, à travers nos conversations, il apparaît que la situation est plus nuancée. Sarah peut être pessimiste dans son essence, mais elle demeure optimiste dans la forme. Son hyperactivité productive et son engagement social

et politique ne permettent pas autre chose. Elle admet, presque à contrecœur, que cet effort doit bien provenir d'une forme d'espoir. C'est déjà cela.

Ses œuvres actuelles sont loin d'exprimer une naïveté utopique, mais elles ne jouent pas non plus la carte du désespoir. Elles sont composées, rigoureuses, séduisantes même. Dans une certaine mesure, elles sont utilitaires. Sarah attire le spectateur pour mieux le confronter à une vérité qu'elle choisit de révéler.

Devenir artiste, pour Sarah Benslimane, consiste à comprendre qu'une structure peut contenir la contradiction sans la résoudre. Le soft n'annule pas le hard. L'attraction ne neutralise pas la menace. Le miroir ne ment pas ; il multiplie l'instabilité. Devenir artiste, c'est accepter que le monde fissure vos surfaces, que vous le vouliez ou non. Elle ne cherche pas à empêcher la fissure. Elle la laisse témoigner.



Sarah Benslimane, *Before last sunset*, 2023. Bois, carrelage, tissus, mosaïques, faux lierre, aluminium, ruban adhésif, clous, peinture murale, acrylique, laque, perles, paillettes, pièces de monnaie, vis, gazon artificiel, miroir adhésif / Wood, tiles, fabrics, mosaics, fake ivy, aluminium, tape, nails, wall painting, acrylic, lacquer, beads, sparkles, coins, screws, fake grass, adhesive mirror, 220 × 180 × 7 cm. Photo: Annik Wetter.

¹ Maurice Merleau-Ponty soutient que le savoir se sédimente dans le corps à travers l'habitude et l'expérience passée. Le corps « comprend » les gestes parce qu'il a déjà incorporé des actions similaires.

It seems as if Sarah Benslimane advances through her artistic career in giant steps. A product of her time, her development manifests at the same velocity as the latest technological advancement. Her works in 2025 feel like an upgraded version of 2024, which were themselves an upgrade from 2023. We could trace this back further, but not for long—her master’s degree dates only to 2023 and her first solo show to 2022. What is impressive is not only the speed of this progression, but also her ability to skilfully refine both discourse and technique. In a world where attention spans shrink to seconds, this artist manages to simultaneously adopt and confront the rules.

In the last two years, Sarah Benslimane’s work has undergone a visible shift. This transformation became particularly apparent in the exhibition organized by MAMCO in collaboration with the Société des Arts de Genève at the Palais de l’Athénée, following Benslimane’s receipt of the Manor Cultural Prize 2025. The playful pink and baby-blue backgrounds once arranged in cartoonish shapes and covered in beads and stickers have gradually given way to broken glass, mirrors, nails, and reproductions of apocalyptic cosmic views. The transition, however, was less abrupt than it might appear. Benslimane insists that the substance of her work has not so much changed as clarified.

To grow up is chronological. To grow artist is methodological. It requires a progressive elucidation of gesture and a ruthless editing of one’s own vocabulary.

When I asked whether the disappearance of overt play corresponded to growing up, Benslimane resisted the biographical shortcut. The shift, she insists, is not about age but about precision of material—about identifying what in the work is essential and using it, sometimes to an obsessive degree, eventually letting it go.

In fact, Sarah’s use of materials resembles a love affair: the encounter, the obsession, the abandonment, the memory. The examples are many—blue glass tiles, the brick motif, fake ivy, dice, caster wheels, climbing elements, and lately, mirrors.

In fact, it is striking how central the mirror has become in Benslimane’s recent work. Even though reflective materials—adhesive mirrored paper, shiny mosaic—were already present earlier, the mirror now takes an explicit, utilitarian role. It is also, in a way, a counterintuitive material for an artist working within a minimalist framework, although Sarah Benslimane’s relationship with minimalism deserves a deeper dive, which we will return to later.

Formally, the mirror is minimal: flat, often square, serial, yet conceptually, it becomes unstable. Its content cannot be fixed. One can control its dimensions but never what it reflects. In this sense, Benslimane’s practice intersects less with the likes of Donald Judd and Carl Andre who preferred opaque and firm materials, and more with the phenomenological concerns articulated by Robert Morris—the object remains stable while the viewer’s position generates variability.

For Benslimane, the mirror is soft and hard simultaneously. Soft because it is seductive, shiny, immediately attractive. It promises recognition. Hard because it cuts, cracks, confronts. This opposition lies at the core of her artistic production; materials and elements are organized around this deliberate division—metaphorical in one sense, practical in another. The work first lures, then destabilizes.

In *Les mains en l’air* (2025), presented at Galerie Francesca Pia in Zurich, twenty-four mirror squares form a strict grid. Public-transport handrails protrude from the sides and on the surface; fragments of cracked mirror are screwed onto the surface; letters and adhesive elements punctuate the reflective field. From a distance, the piece reads as coherent geometry. At close range, it becomes precarious. The title—Hands Up—operates in two registers: festive calls for unity and forced surrender. And yet, to raise one’s hands would imply releasing the rails and... fall? The illusion of security collapses in the dreadful confrontation with unexpected explosions of shattered mirrors. Little glass—or perhaps

plastic—beaded chains hold deep red pendulums pointing downward like arrows, or more plausibly, drops of blood. This work takes upon it the translation of the fear of a generation that has been facing deadly outcomes in celebratory settings. The mirror multiplies the spectator, while the cracks fracture the promise of stability.

Originally, the breakage is not theatrical or instrumental, rather consequential. Benslimane does not smash mirrors for effect, instead she stacks and screws them in the process of layering the work. Mostly, the material resists under pressure, but sometimes cracks emerge. They are the by-products of the creative act, and the artist insists they be visible. The fracture is evidence of force applied—proof of a true gesture, the trace of the artist.

Ça vous regarde (2025), exhibited at the Palais de l’Athénée extends this logic architecturally. Mirrors of varying formats—selected as much for their frames as for their reflective surfaces—are stacked in clusters and mounted onto a large steel grid. One frame contains not a mirror but a stock image of an idealized family. The ambiguity of the French title—“it concerns you” / “it is looking at you”—is operational. The grid functions as a matrix of eyes. The viewer is both surveilled and implicated.

In *La panthère des neiges* (2025), equally part of the MAMCO and Société des Arts de Genève show, the grid becomes irregular, constructed like a failed Tetris puzzle. Some mirror squares are bordered by blue mosaic—a memory of an earlier material attachment. Postcards, winter imagery and a climbing hold populate the surface. Several squares are missing entirely. In their void, a Christmas reindeer light ornament appears to fall. The work oscillates between seasonal décor and ecological lament. The snow leopard—emblem of fragile ecosystems—hovers absently in the title. Here, the soft register of festivity coexists with the hard reality of extinction and the mirror reflects the spectator into a landscape already compromised.

Across these works, the mirror functions as moral device, a sort of a trap, but also as an ever-present companion. It confronts the viewer with a double awareness: looking at the work and seeing oneself looking. Benslimane wants the viewer to register their own spectatorship—not only in front of her work, but in relation to the act of looking at art itself, and to become aware of being present in the moment, in the place, in the system.

The titles are an intrinsic part of the work, a sort of seal. Sealed with a kiss, we say—and here, it is sealed with a title. The act of naming does not come across as pedantic or illustrative, but rather like a compass pointing in the direction the artist takes the viewer.

Sarah embraces minimalism as an operating structure, a point of departure, but she admits that the final result is far from minimal. She retains the grid, the repetition, the modular clarity à la Donald Judd and Sol LeWitt. What she refuses is the erasure of the artist’s hand and the fantasy of industrial neutrality.

Central to this precision is the notion of geste vrai—the true gesture. A finished work may appear seamless, but it is the result of dozens, sometimes hundreds, of micro-decisions. Benslimane works horizontally, laying pieces flat on the studio floor. She adds, removes, repositions. Nothing is left to chance. Compositions emerge through sustained confrontation with material. Layers are not simply accumulated; they are edited. What becomes public is the result of a long sequence of invisible acts.

Some gestures, however, remain legible. A screw piercing a surface. Two objects stacked. A sticker placed deliberately. In phenomenological terms, these gestures though technically invisible, make use of our inherited common knowledge as humans allowing our minds to reconstruct the causality of their genesis.¹ Two objects stacked thus transmit the true gesture, the trace of the artist. For Benslimane, this legibility is necessary and real, because it acts as her point of contact with the viewer. It resonates with Marcel Duchamp’s concept of the *inframince*: the minimal yet undeniable



Sarah Benslimane, vue de l’installation avec / installation view with *Le monde à l’envers*, 2025 (à gauche / on the left) & *Untitled*, 2024 (à droite / on the right). Palais de l’Athénée, Genève / Geneva, 30.10 – 20.12. 2025. Photos: Annik Wetter.



Sarah Benslimane, *Untitled*, 2024 (détail / detail).



trace of a previous action, like the warmth left on a seat in a bus, after someone unknown has left.

Her recent practice can be understood as a form of conceptual minimalism: reduction of formal vocabulary combined with expansion of semantic density. Early works proliferated material to test limits. The recent works restrict means to heighten consequence. It is not as much “less is more” as adopting a purity of form but overflowing the content.

The world, she says, enters her works on its own. She does not illustrate headlines. Instead, she constructs frameworks—grids, series, repetitions—capable of absorbing external pressure. Under this pressure, surfaces crack. The metaphor is controlled but unmistakable.

In *Untitled* (2024), for instance, caster wheels are attached to the fractured mirror surface or a 5 cube module. The combination is disconcerting. Wheels imply mobility, weight, logistical labor. They evoke skateboards and rollerblades, but also industrial devices used to transport heavy loads. Their intrinsic quality of motion alludes to change, transformation, efficiency, but a closer look reveals that one module is positioned perpendicularly to the others, effectively blocking any potential movement. Moreover, the wheels are arranged following the usual display of pips on a dice, however the sequence (4, 3, 4, 1, 5) follows no recognizable order, letting us guess the riddle. This work is an excellent example of Benslimane’s strategy of attracting us with familiar forms, only to later destabilise the balance.

Similarly, *La vie est une fête* (2025) reconfigures six workmen’s ladders into a half-star structure wrapped in garlands of light. The geometry suggests half a Ferris wheel, a semi-snowflake, a bisected festive emblem. The ladders remain utilitarian, stripped of decorative excess. The work condenses a critique of capitalist logic: labor as identity, effort as prerequisite for leisure and spectacle. We are defined less by who we are and how we act than by our professional activity. The fairground and the workplace are thus not opposites but two halves of the same system.

When asked whether she is an optimistic person, her answer is a strict no. Though through further conversations I understand that it is not so simple. Sarah may be a pessimist in essence, but she remains an optimist in form. Her hyperactive production and involvement in social and political activism would not permit otherwise. She reluctantly admits that all this effort must stem from a faint sense of hope. That is something.

Nonetheless, her current works are far from expressing utopian naïveté, and yet they do not perform despair. They are composed, rigorous, even seductive. To a certain extent, they are utilitarian. Sarah uses them to lure the audience in, only to have them confront a truth she chooses to expose.

Growing artist, in Sarah Benslimane’s case, means recognizing that structure can hold contradiction without resolving it. Soft does not cancel hard. Attraction does not neutralize threat. The mirror does not lie; it multiplies instability. To grow artist is to accept that the world will fracture your surfaces whether you intend it or not. Benslimane does not prevent the crack. She lets it stand as witness.



Sarah Benslimane, vue de l’installation avec / installation view with *La fin du monde*, 2025 (à gauche / on the left) & *La panthère des neiges*, 2025 (à droite / on the right). Palais de l’Athénée, Genève / Geneva, 30.10 – 20.12. 2025. Photos: Annik Wetter.

Sarah Benslimane, *La panthère des neiges*, 2025 (détail / detail).



Sarah Benslimane, *Ça vous regarde*, 2025. Acier, miroirs, cadres photo, objets divers / Steel, mirrors, photo frames, miscellaneous objects, 230 × 400 cm. Photo: Annik Wetter.

1 Maurice Merleau-Ponty argues that knowledge is sedimented in the body through habit and previous experience. The body “understands” gestures because it has already incorporated similar actions.

JEAN-ALAIN CORRE

par / by Vanessa Morisset

Des mots et expressions, fragments de paroles entendues, trottent dans la tête en sortant de l'exposition, qu'ils soient de l'ordre du constat étonnant, « quand la dent devient textile », du bon conseil, « respirer plus, moins ramper », du *statement*, « j'observe le monde dans une perspective "déchétiste" », voire de l'introspection, « et si je préfère les cigarettes aux légumes ? ». Ils concentrent en eux le ressenti pluriel de l'expérience que l'on vient de vivre, un parcours au sein d'une installation qui comporte des dessins, des peintures, des sculptures, des vidéos, en somme les composantes d'une exposition polymorphe, comme souvent chez Jean-Alain Corre, mais ici immersive, d'une manière bien particulière, évoquée par le titre : on a l'impression de s'être promené·e dans l'équivalent spatial d'une grille de programme télé¹.

Plusieurs couches se superposent et interfèrent (magie des ondes ?!). On est dans un centre d'art. On est dans une exposition. On est dans un décor de studio télé. On est face à la retransmission d'un show enregistré auparavant à l'endroit où on se trouve. Tout est clair et pourtant tout circule tellement que tout n'est plus si clair. On voit des hiboux partout. Au milieu, on se demande : « Suis-je un·e visiteuse d'exposition, suis-je un·e actrice, suis-je un·e téléspectatrice... ou suis-je un·e fan ? »

Pour démêler la situation, il peut être intéressant de replacer le « Hibou TV Show » dans l'histoire de ses protagonistes : le centre d'art, l'artiste, le hibou, sans oublier la stagiaire.

Depuis quelques années, l'un des axes de travail de Bétonsalon (qui est un « centre d'art et de recherche ») consiste en une réflexion sur la performativité du centre d'art lui-même, c'est-à-dire la manière dont chacun et chacune dans l'institution, endossant son rôle, construit un contexte de réception des œuvres, de monstration et d'expérimentation. L'une des sources d'inspiration est la thérapie institutionnelle², qui a fait l'objet d'une conférence centrée sur l'un de ses inventeurs, François Tosquelles, donnée par Joana Masò et Florian Fouché dans l'exposition de ce dernier, début 2025³. Auparavant, en 2023, il y avait eu l'exposition consacrée à la compositrice états-unienne

Pauline Oliveros, qui superposait elle aussi plusieurs couches ou plusieurs approches possibles, notamment avec des installations (œuvres de Konstantinos Kyriakopoulos) qui constituaient autant une exposition qu'un décor à activer lors de rencontres et d'expériences d'écoute⁴. Et encore deux ans auparavant, l'exposition collective « Le corps fait grève » revenait sur la vulnérabilité des corps autant que celle du centre d'art⁵. En écho à cette autoréflexion de l'institution, en tant que visiteuse, on est amené·e à se demander quel rôle on préfère jouer quand on passe du temps dans une exposition : est-ce qu'on cherche à se couper du monde, en esthète qui admire une production finie ou, au contraire, est-ce qu'on essaie de mieux le comprendre grâce à une sorte d'œuvre-laboratoire ?

Bon, ces considérations semblent bien sérieuses pour parler d'une exposition dont l'une des effigies est un hibou de dessin animé. En effet, l'une des premières vidéos sur laquelle on tombe en entrant est un épisode de *Hibou TV* intitulé « Birthday Party » (2026). Sous la forme d'une animation (assistée d'une IA), l'artiste met en scène deux hiboux qui atterrissent devant le centre d'art et nous emmènent avec eux déambuler dans le 13^e arrondissement (en quête de quoi ? Je n'en dis pas plus...).

Mais le cœur de l'exposition est donc le plateau d'enregistrement de ce qui est désigné comme le « *prime* », un talk-show enregistré ici même, dans ce décor du centre d'art cloisonné par des pans de tissus et meublé d'un comptoir fabriqué en cartons à pizza (on comprendra pourquoi en écoutant l'animateur du show), avec une régie qui a l'air improvisée, mais qui est bien équipée et en état de fonctionnement. À vrai dire, tout donne une impression d'improvisation, mais en même temps d'une installation très soignée, investie jusqu'au moindre détail. En cela, l'exposition relève d'un genre où « *the Making is the show*⁶ », une œuvre dont le résultat est perpétuellement en train de se faire — m'est venue à l'esprit le souvenir de la série de Liv Schulman, *Brown, Yellow, White and Dead*⁷ où, dans un décor en carton, une équipe essaie tant bien que mal de réaliser un film d'horreur (on retrouvera l'artiste argentine un peu plus loin, dans un autre espace de l'exposition). Autrement dit, l'essentiel de ce qui se donne à voir et à ressentir se tient dans

1 Une première version expérimentale avait été présentée à la galerie Valeria Cetraro à l'occasion de l'exposition « Hibou d'Espelette », en décembre 2023 : il s'agissait d'un talk-show plus ou moins improvisé dans la galerie, avec des invité·es, la galeriste comme animatrice assistée de la Panthère rose et le *running gag* d'un anniversaire dont on ne savait pas s'il fallait le fêter. Une sculpture-masque de la Panthère rose et un gâteau

pourvu de bougies rappellent ici ce premier essai (mais si on ne le sait pas, cela fonctionne aussi).

2 Discussion de l'autrice avec Émilie Renard.

3 Conférence « Musée hôpital / Musée antidote », le 5 avril 2025, dans le cadre de l'exposition de Florian Fouché, « SÉCURITÉ SOCIALE PRÉLUDE – Vies institutionnelles », Bétonsalon, du 24 janvier au 19 avril 2025, commissariat : Émilie Renard.

4 « Un-Tuning Together. Pratiquer l'écoute avec Pauline Oliveros », exposition collective, Bétonsalon, du 20 septembre au 2 décembre 2023, commissariat : Maud Jacquin et Émilie Renard.

5 « Le corps fait grève », exposition collective, Bétonsalon, du 20 mai au 24 juillet 2021, commissariat : Émilie Renard.

6 L'expression est utilisée dans le livret de l'exposition.





une temporalité qui n'est pas close, elle est plutôt marquée par des événements, comme le tournage en direct du *prime*, les rencontres publiques à venir, mais aussi, ma/votre venue dans les lieux. Ce qui, encore une fois, ne signifie pas qu'elle ait été construite de manière hasardeuse : les tissus qui structurent l'espace tombent bien, le meuble en cartons à pizza tient le coup, et le *prime* est mené presque comme un vrai (ponctué par exemple de « restez avec nous, on est en direct »).

Sur deux écrans, on peut le regarder en différé (52 minutes, pile), depuis l'arrivée du présentateur Philip, suivie de celle d'autres personnages, un éboueur philosophe qui est déjà ou encore là, balayant le sol tout en discutant, Alf⁸ (qui va perdre son déguisement), sa grand-mère (qui quittera le plateau), jusqu'au bulletin d'informations, en passant par un concours de chansons inspiré d'une vraie émission de la télé chilienne.

La fiction et la réalité se chevauchent, avec des références connues de l'industrie du divertissement qui sont convoquées pour créer une chose poétique, enfantine, mélancolique aussi pour certains et certaines, par rapport à un âge mythique de la télévision, où des artistes et des créateurices pouvaient proposer des programmes originaux, avec une foule de personnages drôles ou attachants, des *Shadocks* à *Sesame Street*⁹. Cette émission rappelle aussi la télé amateur ou la télé participative, ou tout simplement le fantasme d'un média bricolé avec des ami·es dans sa chambre ou dans son garage, dans une certaine mesure (qu'il serait intéressant d'étudier de près, notamment du point de vue de ce qu'implique les moyens techniques) ressuscitée avec YouTube ou Twitch. Comme le précise Jean-Alain Corre dans un entretien : « Le travail avance [...] avec des matériaux-mondes qui sont plus ou moins bruts ou déjà façonnés, déterminés par une industrie [...] Si j'utilise quelque chose qui est déjà existant, c'est pour m'en rapprocher ou obtenir des expressions déjà connues que je ne peux pas obtenir autrement¹⁰. » Ainsi j'imagine d'Alf ou de la Panthère rose de la première version, du hibou, ou encore du personnage de Johnny dans une précédente série d'œuvres et d'expositions, entités qui permettent d'agrèger autour d'elles du personnel et du collectif, des supports, des formats et des références hétérogènes, pour faire œuvre. La dimension collective est d'ailleurs à souligner, constitutive du *prime* et contagieuse puisque dans un autre espace, on peut

regarder une programmation issue d'une autre télé d'initiative artistique collective, Poissy TV, constituée d'épisodes tournés avec des équipes de l'école d'art de Cergy et des détenus de la maison d'arrêt de Poissy — dont l'un d'eux avec Liv Schulman.

Mais sans doute que le plus remarquable dans le « Hibou TV Show », à l'égard de la richesse du partage collaboratif, est la « complicité » (terme employé dans la présentation de l'exposition) dans le travail de préparation en amont, de l'écriture et de la réalisation, de Jean-Alain Corre avec Gaëlle Obiégly, écrivaine, présente dans le *prime*, en tant que stagiaire assistante du présentateur. Car, si on a pu noter toute l'attention portée au décor et à l'installation dans l'espace, il en va de même pour les textes dits par les personnages ou écrits notamment sur les vitres du centre d'art. Issues d'un travail d'une grande ampleur (effectué sur plus d'une année), les paroles nous arrivent à la fois vivantes et bien pesées, passées au crible de l'attitude des personnages qui les incarnent, stress du présentateur, nonchalance de l'éboueur, sérieux d'Alf... L'un des grands moments est celui de « la séquence actualité », dite justement par Alf (sa tête posée à côté de lui), où des éléments d'actualités sociales sont reformulés et mêlés entre eux — « édition spéciale, le tissu social se déchire [...] la bouche devient le lieu exact de l'injustice sociale » — pour parvenir à un faux journal qui est un vrai morceau de littérature, « un dentiste, une psychanalyste et un préfet de la langue s'écharperont sous vos yeux pour vous faire comprendre que c'est sans espoir : que c'est mort ». Et puis tout se mélange encore, jusqu'au récit d'une performance d'une artiste qui mâche des fils, œuvre dans l'œuvre (complètement fictive cette fois-ci)¹¹.

Dans le décor du plateau de *Hibou TV*, on assiste là à une belle mise en situation d'un travail d'écriture qui joue avec et sur le langage des médias et, inversement, on traverse une installation plastique enrichie de la dimension de recherche littéraire grâce à l'attention portée aux mots. La preuve aussi que la littérature peut émerger au beau milieu de cartons à pizza.

Jean-Alain Corre avec la complicité de Gaëlle Obiégly,
Hibou TV Show, Bétonsalon, 06.02 – 18.04.2026
Commissariat : Vincent Enjalbert,
Elena Lespes Muñoz, Émilie Renard



[Pour toutes les photos / For all photos]
Vues de l'exposition / Exhibition views « Hibou TV Show » de / by Jean-Alain Corre, Bétonsalon — centre d'art et de recherche, Paris, 2026.
Photos : Nadezhda Ermakova.

⁷ Série en deux saisons, 2020 et 2022, la seconde saison s'intitulant plus exactement *Brown, Yellow, White and Dead Dead*.
⁸ Alf est une célèbre marionnette de la sitcom éponyme, créée par Paul Fusco et Tom Patchett sur NBC, qui marqua les années télévisuelles américaines de la fin des années 1980.

⁹ Dans son livre *Vidéo : un art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2001, Françoise Parfait consacre un chapitre aux artistes qui ont élaboré des projets pour la télévision à l'époque de ce qu'elle appelle un « moment utopique ». Elle évoque entre autres Nam June Paik, Jean-Christophe Averty, Chris Burden, jusqu'à Matthieu Laurette. Dans le même esprit, on peut rappeler également que les courts films de Robert Filliou,

One Minute Scenarios (1968), étaient initialement destinés à la télévision (aujourd'hui dans les collections cinématographiques du MNAM).
¹⁰ Entretien avec Guillaume Benoit pour *Slash*, décembre 2023 [en ligne : <https://slash-paris.com/articles/jean-alain-corre-interview-galerie-valeria-cetraro/>].
¹¹ Discussion de l'autrice avec Gaëlle Obiégly.



Words and expressions, fragments of overheard speech, linger in the mind upon leaving the exhibition, whether they take the form of a surprising observation, “when the tooth becomes textile,” sound advice, “breathe more, crawl less,” a statement, “I observe the world from a ‘waste-oriented’ perspective,” or even introspection, “what if I prefer cigarettes to vegetables? .” They encapsulate the multifaceted experience we’ve just had—a journey through an installation featuring drawings, paintings, sculptures, and videos, in short, the components of a multifaceted exhibition, as is often the case with Jean-Alain Corre, but here immersive in a very particular way, evoked by the title:

one gets the impression of having wandered through the spatial equivalent of a TV program guide¹.

Several layers overlap and interfere (the magic of the airwaves?!). We are in an art center. We are in an exhibition. We are in a TV studio set. We are watching the broadcast of a show previously recorded right where we are standing. Everything is clear, and yet everything is in such flux that nothing is clear anymore. We see owls everywhere. In the midst of it all, we ask ourselves: “Am I an exhibition visitor, am I a performer, am I a TV viewer... or am I a fan?” To untangle the situation, it may be helpful to situate the “Hibou TV Show” within the history of its protagonists: the art center, the artist, the owl, and, of course, the intern.

For several years now, one of the main areas of focus at Bétonsalon (which is an “art and research center”) has been a reflection on the performativity of the art center itself—that is, the way in which everyone within the institution, by assuming their respective roles, constructs a context for the reception of works, for exhibition, and for experimentation. One source of inspiration is institutional therapy², which was the subject of a lecture focused on one of its inventors, François Tosquelles, given by Joana Masò and Florian Fouché during the latter’s exhibition in early 2025³. Previously, in 2023, there had been an exhibition dedicated to the American composer Pauline Oliveros, which also superimposed several layers or possible approaches, notably through installations (works by Konstantinos Kyriakopoulos) that constituted as much an exhibition as a setting to be activated during gatherings and listening experiences⁴. And two years before that, the group exhibition “The Body Goes on Strike” explored the vulnerability of bodies as well as that of the art center⁵. Echoing this self-reflection by the institution, as a visitor, one is led to wonder what role one prefers to play when spending time in an exhibition: are we seeking to cut ourselves off from the world, as an aesthete admiring a finished work, or, on the contrary, are we trying to better understand it through a sort of “laboratory-work”?

1 An initial experimental version was presented at the Valeria Cetraro Gallery during the “Hibou d’Espelette” exhibition in December 2023: it was a more or less improvised talk show in the gallery, featuring guests, the gallery owner as host assisted by the Pink Panther, and the *running gag* of a birthday whose celebration was in question. A Pink Panther mask sculpture and a cake

with candles here recall this first attempt (but even if you don’t know that, it works just as well).
2 Discussion between the author and Émilie Renard.
3 Lecture “Hospital Museum / Antidote Museum,” April 5, 2025, as part of Florian Fouché’s exhibition, “SOCIAL SECURITY PRELUDE – Institutional Lives,” Bétonsalon, January 24–April 19, 2025, curated by Émilie Renard.

4 “Un-Tuning Together. Practicing Listening with Pauline Oliveros,” group exhibition, Bétonsalon, September 20–December 2, 2023, curated by Maud Jacquin and Émilie Renard.
5 “The Body Goes on Strike,” group exhibition, Bétonsalon, May 20–July 24, 2021, curated by Émilie Renard.

Well, these considerations seem rather serious for an exhibition whose mascot is a cartoon owl. Indeed, one of the first videos we encounter upon entering is an episode of Hibou TV titled “Birthday Party” (2026). In the form of an animation (assisted by AI), the artist depicts two owls landing in front of the art center and taking us along with them on a stroll through the 13th arrondissement (in search of what? I won’t say any more...).

But the heart of the exhibition is the recording set for what is referred to as the “prime,” a talk show recorded right here, in this art center set divided by panels of fabric and furnished with a counter made of pizza boxes (you’ll understand why when you hear the show’s host), with a control room that looks improvised but is well-equipped and fully functional. To tell the truth, everything gives the impression of improvisation, yet at the same time of a very meticulous installation, thought through down to the smallest detail. In this respect, the exhibition belongs to a genre where “the making is the show⁶,” a work whose outcome is perpetually in the making—it brought to mind the memory of Liv Schulman’s series, *Brown, Yellow, White and Dead*⁷, in which, within a cardboard set, a crew struggles to make a horror film (we’ll encounter the Argentine artist again a little further on, in another section of the exhibition). In other words, the essence of what is presented to be seen and felt resides in a temporality that is not closed; rather, it is marked by events, such as the live filming of the prime, the upcoming public

gatherings, but also my/your visit to the venue. Which, once again, does not mean that it was constructed haphazardly: the fabrics structuring the space hang well, the furniture made of pizza boxes holds up, and the prime is conducted almost like a real one (punctuated, for example, by “stay with us, we’re live”).

On two screens, you can watch it on delay (52 minutes, exactly), starting with the arrival of host Philip, followed by other characters: a philosopher-garbage collector who is already there or still there, sweeping the floor while chatting, Alf⁸ (who will lose his costume), his grandmother (who will leave the set), right up to the news bulletin, including a song contest inspired by a real Chilean TV show.

Fiction and reality overlap, with well-known references from the entertainment industry brought in to create something poetic, childlike, and for some, melancholic, evoking a mythical age of television when artists and creators could produce original programs featuring a host of funny or endearing characters, from *Shadocks to Sesame Street*⁹. This show also evokes amateur or participatory TV, or simply the fantasy of a media project cobbled together with friends in one’s bedroom or garage—a concept that, to some extent (and one worth studying closely, particularly regarding the implications of technical resources), has been revived through platforms like YouTube or Twitch. As Jean-Alain Corre explains in an interview: “The work progresses [...] with world-materials that

6 The expression is used in the exhibition booklet.
7 A two-season series, 2020 and 2022, with the second season more accurately titled *Brown, Yellow, White and Dead Dead*.

8 Alf is a famous puppet from the eponymous sitcom, created by Paul Fusco and Tom Patchett for NBC, which left its mark on American television in the late 1980s.
9 In her book *Video: A Contemporary Art*, Paris, Éditions du Regard, 2001, Françoise Parfait devotes a chapter to artists who developed projects for television during what she calls a “utopian moment.” She mentions,

among others, Nam June Paik, Jean-Christophe Averty, Chris Burden, and even Matthieu Laurette. In the same vein, it is also worth noting that Robert Filliou’s short films, *One Minute Scenarios* (1968), were originally intended for television (now in the film collections of the MNAM).



[Pour toutes les photos / For all photos]
Vues de l'exposition / Exhibition views «Hibou TV Show» de / by Jean-Alain Corre, Bétonsalon — centre d'art et de recherche, Paris, 2026.
Photos: Nadezhda Ermakova.

are more or less raw or already shaped, determined by an industry [...] If I use something that already exists, it is to get closer to it or to obtain familiar expressions that I cannot achieve otherwise¹⁰. ” Thus, I envision Alf or the Pink Panther from the first version, the owl, or even the character of Johnny from a previous series of works and exhibitions—entities that allow for the aggregation around them of the personal and the collective, of media, formats, and heterogeneous references, to create a work. The collective dimension is worth emphasizing, as it is constitutive of the prime and contagious, since in another space, one can watch programming from another collective artistic initiative, Poissy TV, consisting of episodes filmed with teams from the Cergy art school and inmates from the Poissy prison—one of which features Liv Schulman.

But undoubtedly the most remarkable aspect of the “Hibou TV Show,” in terms of the richness of collaborative sharing, is the “complicity” (a term used in the exhibition’s presentation) in the preparatory work—from writing to production—by Jean-Alain Corre and Gaëlle Obiégly, a writer who appears in the prime episode as the presenter’s assistant intern. For while the attention paid to the set design and spatial installation was evident, the same holds true for the texts spoken by the characters or written, notably, on the windows of the art center. The result of a massive undertaking (spanning over a year), the lines come across as both vivid and carefully considered,

filtered through the attitudes of the characters who embody them—the presenter’s stress, the garbage collector’s nonchalance, Alf’s seriousness... One of the highlights is the “news segment,” narrated by Alf himself (his head resting beside him), where elements of social news are rephrased and interwoven—“special edition, the social fabric is tearing [...] the mouth becomes the very site of social injustice”—to create a fake news report that is a true piece of literature, “a dentist, a psychoanalyst, and a language prefect will tear into each other before your eyes to make you understand that it’s hopeless: that it’s dead.” And then everything blends together again, right up to the account of a performance by an artist who chews on threads, a work within the work (completely fictional this time)¹¹.

Against the backdrop of the Hibou TV set, we witness a beautiful staging of a writing project that plays with and on the language of the media; conversely, we navigate a visual installation enriched by a dimension of literary inquiry thanks to the attention paid to words. It is also proof that literature can emerge right in the midst of pizza boxes.

Jean-Alain Corre in collaboration with Gaëlle Obiégly,
Hibou TV Show, Bétonsalon, 06.02 – 18.04.2026
Curated by: Vincent Enjalbert,
Elena Lespes Muñoz, Émilie Renard

¹⁰ Interview with Guillaume Benoit for Slash, December 2023 [online: <https://slash-paris.com/articles/jean-alain-corre-interview-galerie-valeria-cetraro>].

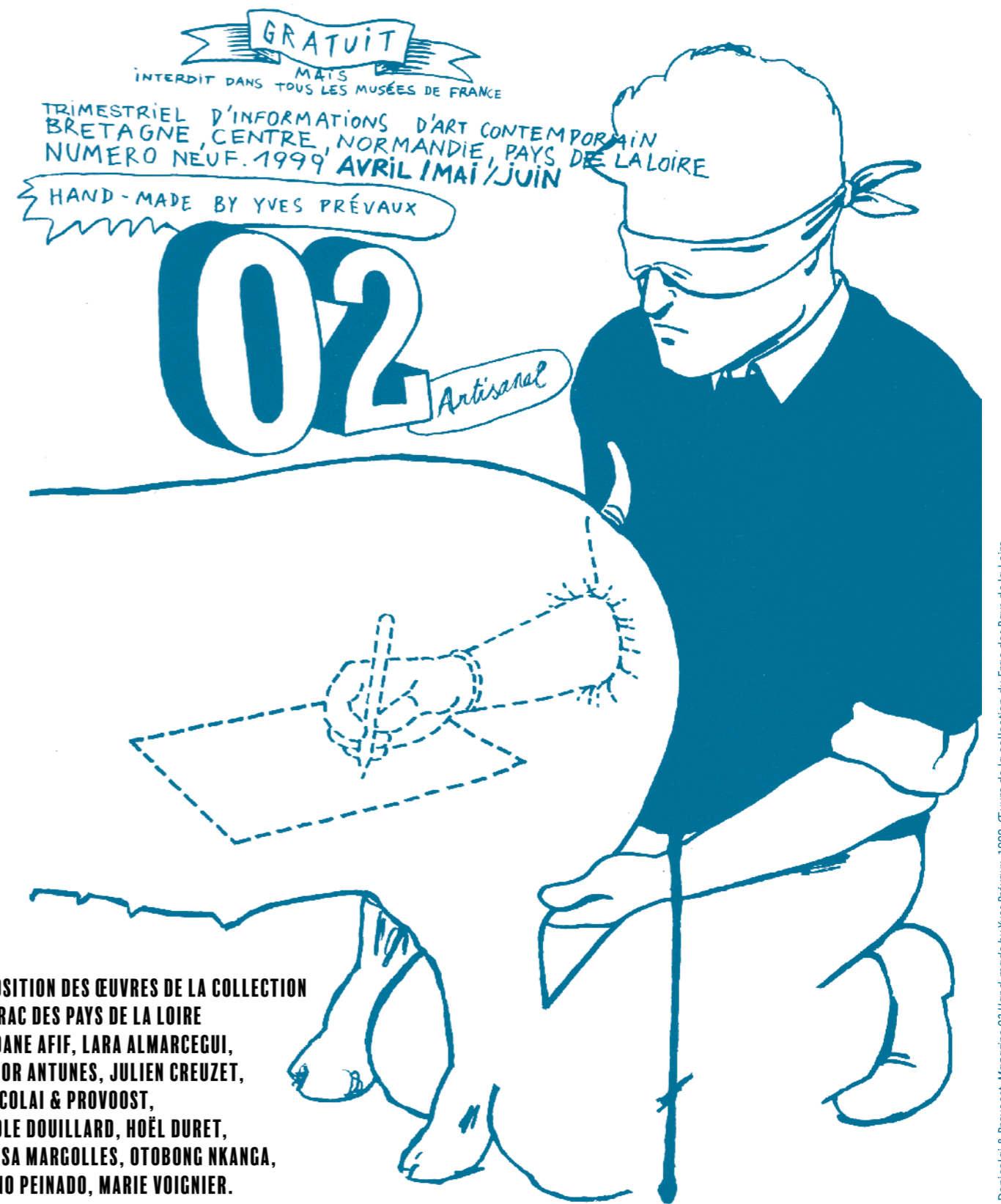
¹¹ Discussion between the author and Gaëlle Obiégly.

JOACHIM MONVOISIN
MORGANE TSCHIEMBER
ERWAN KERAVEC SONNEURS




**BREIZH
PAVILION**
BRITTANY
IN VENICE
7-9.05.2026

www.pavillonbreton.bzh



EXPOSITION DES ŒUVRES DE LA COLLECTION
DU FRAC DES PAYS DE LA LOIRE
SAÂDANE AFIF, LARA ALMARCEGUI,
LEONOR ANTUNES, JULIEN CREUZET,
DENICOLAI & PROVOOST,
CAROLE DOUILLARD, HOËL DURET,
TERESA MARGOLLES, OTOBONG NKANGA,
BRUNO PEINADO, MARIE VOIGNIER.

EFFRACTIONS

8 avril – 8 juillet 2026

ZOO
CENTRE
D'ART
CONTEM
PORAIN

Une exposition en collaboration avec le Frac des Pays de la Loire

Zoo centre d'art contemporain
12 rue Lamoricière, 44 000 Nantes
Du mardi au samedi, 14h-19h
zoo-cac.fr / tél. +33 (0)2 55 11 88 45



Avec le soutien de la Ville de Nantes,
du Ministère de la Culture (Drac des Pays de la Loire)
et du Département de Loire-Atlantique.

LARISSA FASSLER

par / by Agnès Violeau

L'artiste canadienne Larissa Fassler (1975, Vancouver, vit et travaille à Berlin), développe une pratique consistant à cartographier empiriquement des lieux publics. Invitée au musée d'Orsay pour une résidence dans la perspective des grands travaux de réaménagement, prévus pour fluidifier le trafic, l'artiste a arpenté les lieux pendant trois mois consécutifs, en utilisant son corps comme instrument de mesure. Les relevés des flux et des situations créées par les publics, dont elle a fait l'expérience, sont rassemblés dans quatre grandes compositions graphiques et un ensemble de dessins. L'artiste présente aussi plusieurs œuvres au Centre culturel canadien dans l'exposition collective « Contraste et indifférence ». Procédant de l'enquête, de l'étude sociale comme de l'urbanisme, ses projets révèlent bien plus qu'une trajectoire physique.

Espaces sociaux versus espaces décisionnels

Le travail s'organise en séries construites autour de sites urbains, tels Regent Street (Londres, 2009) ou Alexanderplatz (Berlin, 2006). L'artiste restitue chaque espace sous la forme d'une esquisse dessinée au stylo. Si son œuvre entretient un rapport avec l'architecture, il apparaît plutôt comme la portée d'une partition sociale. Partant des mesures d'un corps féminin, non du référent habituel (masculin, blanc, de taille moyenne, d'après le nombre d'or ou d'après le Modulor), l'artiste, qui trace un périmètre d'action, renverse toute hiérarchie et autorité coloniale dans l'institution qui l'accueille.

Selon le format de la traditionnelle peinture d'histoire, les grands dessins sont des cartographies vivantes, des plans d'habitation où les œuvres sont placées, mais aussi celles et ceux qui les regardent. Ces représentations ont un narratif sans victoires, ni guerres ni héros, mais où le réel fait paysage. Ici, le lieu devient espace phénoménal, et les affects deviennent GPS. Les flux dessinés au crayon bleu marquent les pas des visiteurs, ceux dessinés en rouge, les variations d'émotions relevées par l'artiste (tension liée à l'attente devant une salle, surprise à la découverte d'une œuvre...). Conversation, arrêt ou désorientation, comme dans les rues d'une ville ou les quais d'une gare, les relevés rapportent le vivant des espaces. Intitulés *Dress the Monster with Ornaments*, les dessins se réfèrent au titre d'un article paru en 1986, à l'ouverture du musée d'Orsay. Larissa Fassler s'intéresse tout autant à l'intérieur du site qu'à sa façade, ornée pour l'occasion. Les œuvres font-elles corps, accrochées au décor, tels des ornements d'une architecture « monstre » ?

Une chorégraphie d'affects

Ainsi, Orsay devient support non seulement d'un relevé patrimonial (certaines œuvres sont dessinées en contexte, à la manière des copistes du XIX^e siècle), mais aussi d'une chorégraphie d'affects ; sont consignés notes de l'artiste, itinéraires et commentaires des publics :

Lundi, musée fermé.

Une femme de ménage avec un aspirateur attaché dans le dos, grimpe sur la statue de la Liberté pour la brosser, la dépoussiérer et l'aspirer.

Pull tricoté avec un drapeau américain.

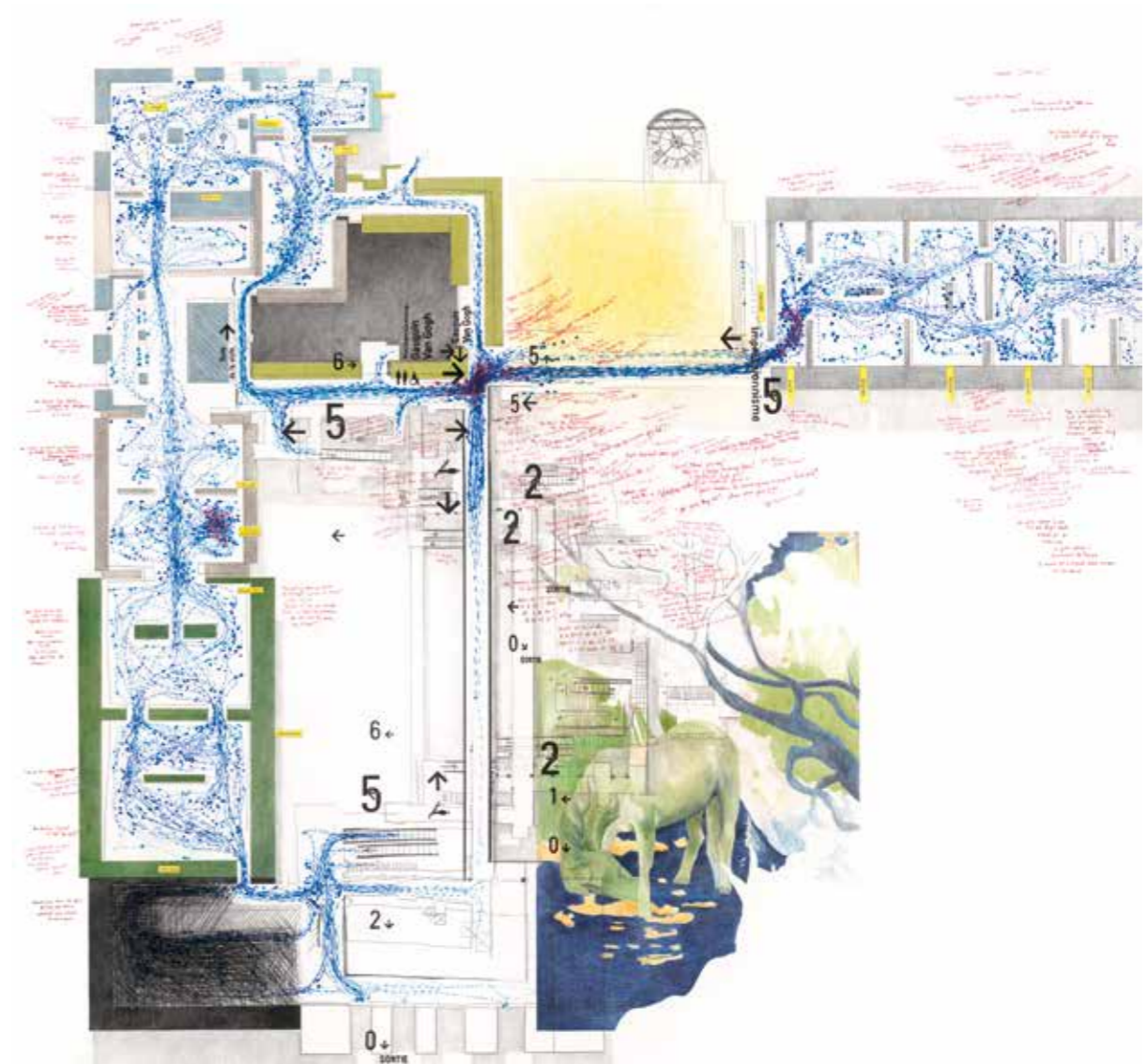
Let's do it!

I don't know if we are allowed to touch. Can we touch, you think?

Une femme fait une courte séance d'étirements près des toilettes.

Faisant du musée un appareil somatique, les œuvres rejouent la classification des savoirs, font cas de nos élans comme de nos contentions (horaires de visites définies par celles du travail journalier). Si les tracés ne sont jamais genrés, ils cohabitent avec la reproduction de deux nus passifs célèbres, de la période moderne : *La Naissance de Vénus* de Cabanel et *l'Olympia* de Manet. Les chefs-d'œuvre partagent une date (1863) et une même aura, mais pas une même fréquentation. L'artiste constaterait-elle un choix dans la visite (modernité versus académisme), faisant des visiteurs de nouveaux prescripteurs ?

Qu'elle se réfère à sa taille comme unité de mesure induit une subjectivité dans les plans relevés. Le corps est essentiel, central dans sa diversité pour notre humanité. Les différences culturelles le façonnent en tant que subjectivité, il est le signe d'un pouvoir (habits, attitudes, langage...). Les représentations situées de Larissa Fassler, fondées sur une expérience corporelle et temporelle réelle (l'artiste a passé de longues heures à observer les usager·ères d'Orsay et à se plonger dans les archives), visibilisent aussi les disparités économiques actuelles : qui se sent autorisé à aller au musée ? Qui y vient par obligation (gardien, personnel d'entretien...) ? Elles disent aussi une polarisation



Larissa Fassler, *Dress the Monster with Ornaments: Level 5*, 2025
Crayon, crayon à papier et crayon de couleur sur papier / Pencil, graphite pencil, and colored pencil on paper.
Courtesy Galerie Poggi, Paris © Adagp, Paris, 2026



Larissa Fassler,
Vancouver DTES, 2021-2022 ;
Vancouver Glass Objects, 2023.
« Contraste et indifférence »,
Centre culturel canadien, 2026,
vue d'installation / exhibition view.
Photo: Vincent Royer,
Open Up Studio. © Open Up Studio
/ Centre culturel canadien

actuelle, fondée sur le sexe et sur l'origine sociale; les dynamiques conflictuelles et la violence dont notre monde fait preuve. Dans l'article d'ouverture, on parle d'un « musée des hésitations », avec des Pompiers d'un côté, et le peuple de l'autre (Millet, Courbet...). Mais les dessins de Larissa Fassler, quand on les réunit, forment un ensemble rhizomatique d'une richesse infinie, qui ne peut être réduit à une suite de statistiques ou de cases administratives.

La psychogéographie

Tout comme l'institution s'enquiert de la traçabilité des œuvres, ici les publics sont « tracés », la multiplicité de leurs déplacements archivée. Néologisme créé par Guy Debord¹, dans le contexte de l'Internationale lettriste (mouvement annonciateur de l'Internationale situationniste), le terme de « psychogéographie » est défini comme « l'étude des effets précis du milieu géographique [...] agissant directement sur le comportement affectif des individus² ». Selon l'Internationale situationniste, la ville construite sur des principes fonctionnalistes et productivistes est source d'isolement, d'exclusion et de perte d'imaginaire. Elle participe alors à l'établissement d'un ordre qui ôte toute place au désir. Jean-Luc Godard disait: « La marge c'est ce qui fait tenir les pages. » Larissa Fassler remet en tableau la ville, produisant des imaginaires éloignés des cadres de vie définis et désirables par d'autres que nous. Ici, l'architecture n'est pas l'héroïne de l'histoire, elle est le support d'un contexte événementiel.

Un female embodiment

La notion de genre renvoie à celle de l'occupation de l'espace public, de sa performativité. Larissa Fassler n'est pas la seule artiste à dire sa hiérarchisation sexuée: à travers la série de performances *Mesu Rage*, ORLAN avant elle avait déjà fait usage de son corps comme d'un instrument de mesure. L'artiste a relevé les dimensions, entre 1968 et 2017, des rues portant le nom d'hommes célèbres ainsi que des institutions culturelles majeures (le musée Guggenheim de New York, le centre Georges-Pompidou...), déjouant la théorie de Protagoras selon laquelle « l'homme est la mesure de toute chose ». Sur les dessins, des œuvres sont copiées issues du réalisme (Manet) ou de l'orientalisme (Ingres), illustrant à l'enjeu du désir colonial. Le corps-mesure de leur auteur est ici celui qui ordonne, plus celui à qui on a ordonné. La philosophe états-unienne Iris Marion Young réfléchit le corps féminin tel qu'il est vécu (*female embodiment*) dans sa propre expérience, en autorisant la rencontre entre liberté subjective et contraintes de la vie des femmes. Elle associe phénoménologie et critique sociale, perspectives qui habitent les œuvres de Larissa Fassler.

Au Centre culturel canadien, lieu de représentation diplomatique, l'artiste rejoint Cécile Hartmann, Isabelle Hayeur et Capucine Vever, dans un dialogue interpellant les termes de prélèvements et d'enquêtes de terrain. Si l'exposition aborde les enjeux territoriaux, du point de vue de quatre artistes, toutes femmes étrangères, elle opère avant tout la mise en place d'un habitat commun, un discret paysage de gèstes.



Larissa Fassler, *Courbet – L'Origine du monde I*, 2023. Stylo sur impression laser / Pen on laser print. Courtesy Galerie Poggi, Paris. © Adagp, Paris, 2026.

Circulations, restitutions

Orsay crée une dynamique nouvelle en confiant son étude de fréquentation à la voix d'une artiste. Recenser des déplacements piétons comme des transits d'objets rappelle l'itinérance des œuvres et des expositions. Les dessins renvoient aux restitutions d'œuvres et aux migrations non choisies (réfugié-es, déplacé-es climatiques), aux plans d'urbanisme des ensembles ou aux plans de guerre. Les théories marxistes sur l'urbanisme unitaire³ soulignent que les institutions politiques urbaines font partie de l'appareil d'État. Les villes seraient inéluctablement marquées par le rôle de l'État et par celui du capital — « la fin des chances d'insurrection et de rencontre⁴ ». Au Centre canadien, sommes-nous dans un jeu vidéo, où la « gamification » du déplacement est une projection libertaire? Si Larissa Fassler explore la carte dans son acception intersectionnelle, tout comme le processus de construction du sens chez son usager·ère, quels sont les souvenirs laissés par la visite?

Larissa Fassler fait du musée et de la ville des lieux à traverser ensemble. Son œuvre témoigne d'une polyphonie sociale qui ne saurait être enserrée par des outils bureaucratiques. Telle serait bien l'idée formulée par l'artiste: réintroduire le lien et la performativité dans le dessein de notre vie.

**Larissa Fassler, « État des lieux »,
musée d'Orsay, 06.01 – 22.03.2026.**
Commissariat: Sylvain Amic et Nicolas Gausserand
**Larissa Fassler, « Contraste et indifférence »,
Centre culturel canadien, 12.02 – 16.05.2026.**
Commissariat: Catherine Bédard



Vue de l'exposition / exhibition view Larissa Fassler, « État des lieux », Paris. © Adagp, Paris, 2026. © Musée d'Orsay / Laëtitia Striffling-Marcu.

Berlin-based Canadian artist Larissa Fassler (b. 1975, Vancouver) develops a practice which consists of an empirical cartography of public space. During an artist residency at the Musée d'Orsay in the lead-up to large-scale renovations meant to fluidify circulation within the museum, Fassler spent three consecutive months analysing the premises using her body as a tool for measurement. The results of the foot traffic and situations created by visitors, experienced first-hand by the artist, are presented in four large graphic compositions and a group of drawings. Several works by the artist are presented in parallel at the Canadian Cultural Centre in the group exhibition, "Contrast and Indifference". Influenced by surveys, social studies as well as urbanism, these projects reveal much more than mere physical displacements.

Social vs Decisional Spaces

The works take the form of series conceived around urban sites such as Regent Street (London, 2009) or Alexanderplatz (Berlin, 2006). The artist transposes these sites by producing ink sketches of each space. Architectural themes appear only indirectly, something like the stave on a sheet of music in a social score. Rather than using the usual references as the point of departure (male, white, average height, the golden ratio or the Modular scale as standard), the artist uses the measurements of the female body to define an active perimeter. Here, both hierarchies and colonial authority are toppled in this institution-as-host.

Like traditional history paintings, the large-format drawings are living cartographies, floor plans where artworks—along with

those who view them—are situated. The depicted narratives are devoid of victories, wars and heroes—reality is the backdrop. Here, the space becomes phenomenal, affect acts as GPS. Lines drawn in blue pencil designate visitors' steps; red lines indicate emotional variations noted by the artist (tensions related to long wait times for accessing the galleries, surprised reactions to an artwork). The life of a given space is transmitted by these reports—conversations, pauses, disorientation that may also take place in the streets of any city or on train platforms. The title of the series, Dress the Monster with Ornaments, is taken from a 1986 press clipping, published at the time of the opening of the Musée d'Orsay. Larissa Fassler is as interested in the building's interior as its exterior, which had been dressed up for the occasion. Do the artworks meld with the decor, like ornaments for a "monster"-like architecture?

A Choreography of Affect

Orsay therefore becomes the setting for a stock-taking of heritage (some of the works have been sketched in-situ, as they once were by copyists in the 19th century); it is also the stage for a choreography of affect. The following is an excerpt of the artist's notes; they include itineraries and comments made by visitors.

Monday, museum closed.
A cleaner with a vacuum strapped onto her back,
climbs the Statue of Liberty
to brush it,
dust it
and vacuum it.

Knitted jumper with an American flag.

Let's do it!

I don't know if we are allowed to touch.
Can we touch, you think?

A woman is doing a short series of stretches
near the toilets.

The works re-enact the categorisation of knowledge by taking both our impulses and our constraints (visiting hours are defined by working hours) into account; the museum is thus transformed into a somatic apparatus. While the drawn lines do not indicate gender, they coexist with a reproduction of two famous passive nudes from the modern period: Cabanel's The Birth of Venus and Manet's Olympia. The two masterpieces were produced in the same year (1863) and share a similar aura; they do not attract the same amount of visitor attention, however. Has the artist discerned a preference among these visitor habits (modernity vs academic), creating a new kind of advisory board?

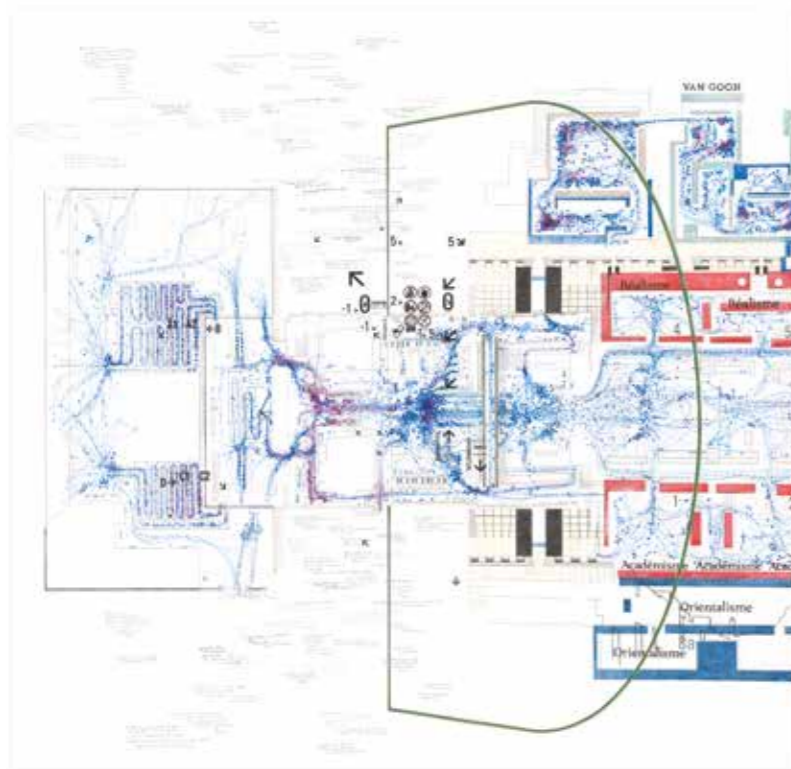
The fact that Fassler uses her own bodily proportions as a unit of measurement introduces subjectivity to the floor plans. The body is essential, its diversity central for humanity. It is shaped by cultural differences which give rise to its subjectivity; it also symbolises power (clothing, attitudes, language...). The artist's situated depictions—rooted in corporal and temporal reality as they are (the artist spent many hours observing Orsay's visitors as well as in the archives)—give visibility to current economic disparities: who considers themselves legitimate enough to visit museums? Who is there by obligation (security guards, cleaners...)? In addition, they express a polarising effect, one which is founded on gender and social milieux; conflictual dynamics and violence that our society is currently grappling with. In the opening wall text, a "hesitant museum" is referenced, with Masterpieces on one side, and the masses on the other (Millet, Courbet...). Taken together, the drawings

¹ Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », dans *Les lèvrès nues*, n° 6, Bruxelles, 1955 [en ligne, La Revue des Ressources (2011): <https://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>].

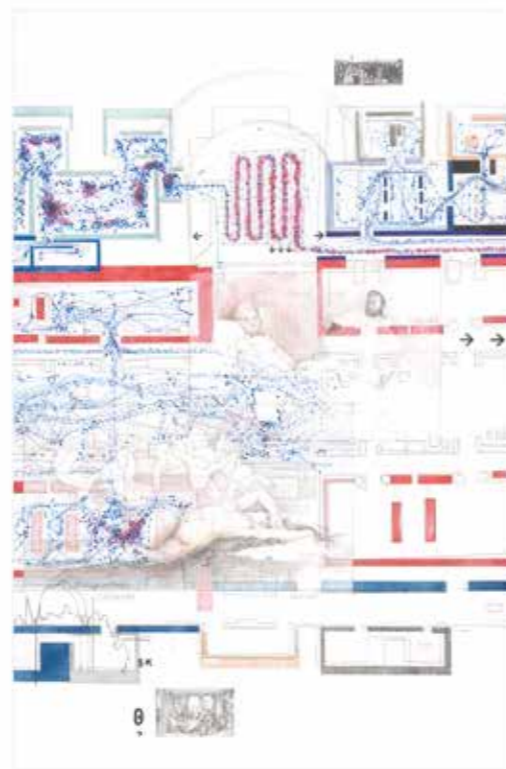
² Dans le premier numéro de la revue *Internationale situationniste*, paru en juin 1958.

³ Au risque de perpétuer « des divisions artificielles de la culture bourgeoise à l'intérieur de la culture ou entre la culture et la vie », dans *Internationale situationniste (I.S.)*, n° 3, 1959.

⁴ Guy Debord, « Les gratte-ciel par la racine », dans *Internationale lettriste*, Potlach, 1954.



Larissa Fassler, *Dress the Monster with Ornaments: The Nave*, 2025. Crayon, crayon à papier et crayon de couleur sur papier / Pencil, graphite pencil, and colored pencil on paper. Courtesy Galerie Poggi, Paris © Adagp, Paris, 2026.



of Larissa Fassler form a rhizomatic ensemble that is infinitely rich and cannot be reduced to a group of statistics or administrative data.

Psychogeography

Just as institutions have begun to question the traceability of artworks, in Fassler's work museum visitors are also traced, the multiplicity of their movements archived. The term psychogeography—a neologism created by Guy Debord¹, in the context of the Lettrist International (an early precursor to the Situationists)—is defined as “the study of the precise effects of a geographical milieu (...) directly impacting the affective behaviour of individuals.”² According to the Situationist International, cities which have been built on functionalist and productivist principles lead to isolation, exclusion and a lack of imagination. This leads to the establishment of a status quo which leaves no room for inhabitant desires. According to Jean-Luc Godard, “The margins are what hold the pages in place.” Fassler brings cities back into focus, producing spaces for the imagination divorced from an everyday existence which has been defined by someone other than its inhabitants. In this story, architecture is not the star of the show—it serves as a backdrop for a series of events.

A female embodiment

Gender is a lens through which the performative nature in which bodies occupy public space can be viewed. Larissa Fassler is not the only artist to highlight the way that public space is organized by a gendered hierarchy; in ORLAN's *MesuRage* performances, the artist used her body as a tool to measure with. Between 1968 and 2017, ORLAN surveyed the length of streets and major cultural institutions named after famous men (the Guggenheim in New York, Georges-Pompidou Centre...), calling into question Protagoras's claim stating that “man is the measure of all things.” Through the drawings, the notion of colonial desire is illustrated through copies of works belonging to schools of realism (Manet) or Orientalism (Ingres). The body-instrument becomes that which ordains, as opposed to being ordained. The philosopher Iris Marion Young conceives of the female body through lived experience—female embodiment—allowing for an encounter between subjective freedom and the constraints of women's everyday lives. Young associates phenomenology with social critique, both of which are pivotal themes in the works of Larissa Fassler.

At the Canadian Cultural Centre—a site of diplomatic representation—the artist presents her work alongside that of Cécile Hartmann, Isabelle Hayeur and Capucine Vever in a dialogue that

¹ Guy Debord, « Introduction à une critique de la géographie urbaine », in *Les lèvres nues*, n° 6, Bruxelles, 1955 [online, La Revue des Ressources (2011): <https://www.larevuedesressources.org/introduction-a-une-critique-de-la-geographie-urbaine,033.html>].

² In the inaugural issue of *Internationale situationniste*, June, 1958.

raises questions about territorial issues and field surveys. While the exhibition does address issues regarding territories from the point of view of four artists—none of who are French—its main concern is to create common ground, a discreet landscape of acts.

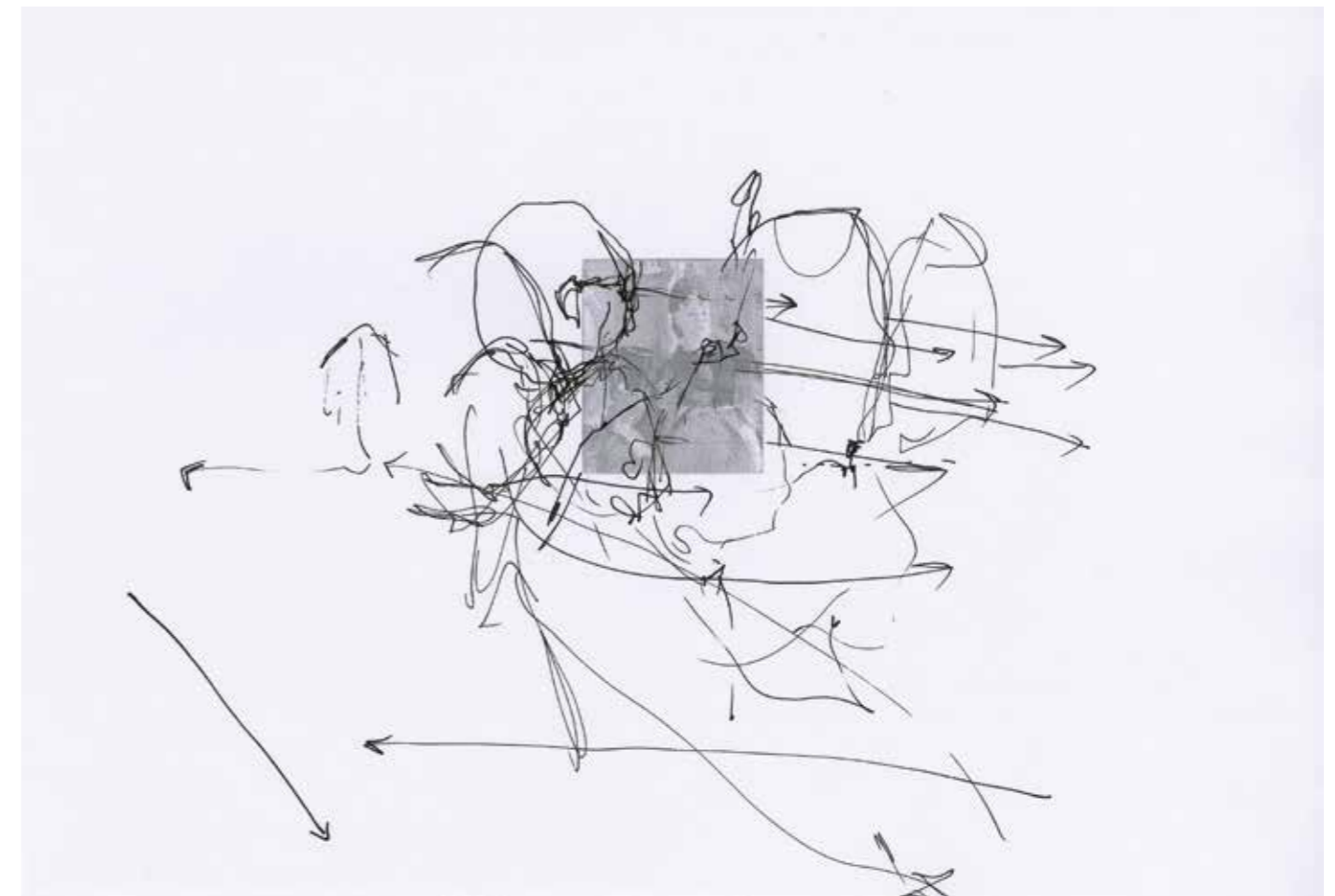
Circulations, restitutions

Orsay creates a new dynamic by entrusting the analysis of its audiences to an artist. To study visitor foot traffic as well as the movements of the objects it houses echoes the periodicity of exhibitions. The drawings reference repatriation and involuntary migrations (refugees, those displaced by climate change), city planning and war maps. Marxist theories on unitary urbanism³ underscore the fact that urban political institutions are part and parcel of the State. Cities are therefore indissociable from their role as part of the State and of the capital, “the disappearance of any chance at insurrection or encounter.”⁴ At the Canadian Centre, are we playing a video game, where the “gamification” of movements

has become a libertarian projection? If Fassler explores the map in its intersectional sense, as well as the process by which its users construct meaning, what imprint does the exhibition visit leave behind?

Larissa Fassler opens up new possibilities for museums and for cities to become places which can be discovered together. Her works are a testimony to a social polyphony which cannot be analysed by computer programs. Indeed, the artist's intentions can be resumed by the following: to reintroduce togetherness and performativity to the grand design of our lives.

Larissa Fassler, “The State of Things”, musée d'Orsay, 06.01 – 22.03.2026.
Curated by Sylvain Amic and Nicolas Gausserand
Larissa Fassler, “Contrast and Indifference”, Canadian Cultural Centre, 12.02 – 16.05.2026.
Curated by Catherine Bédard



Larissa Fassler, *Manet - La Serveuse de bocks II*, 2023. Stylo sur impression laser / Pen on laser print. Courtesy Galerie Poggi, Paris. © Adagp, Paris, 2026.

³ At the risk of perpetuating « des divisions artificielles de la culture bourgeoise à l'intérieur de la culture ou entre la culture et la vie », in *Internationale situationniste* (I.S.), n° 3, 1959.

⁴ Guy Debord, « Les gratte-ciel par la racine », in *Internationale lettriste*, Potlach, 1954.

NICOLAS MOMEIN

Ne pas faire tapisserie / *On Not Being a Wallflower*

par / by Patrice Joly

Difficile d'imaginer que nous sommes à Saint-Étienne dans une galerie française : on se croirait plutôt à Chelsea, dans un de ces espaces démesurés auxquels la cité new-yorkaise nous a habitués, mais nous sommes bien dans la capitale de la Loire, dans la galerie Ceysson & Bénétière qui accueille Nicolas Momein, jeune artiste du cru qui partage son temps entre Paris et la cité stéphanoise.

Dans la première salle, nous sommes curieusement happés par un déploiement de petites pièces au sol que nous n'arrivons pas à identifier d'emblée, mais qui s'avèrent être des roues de skateboards — l'artiste a abondamment pratiqué le skate dans une jeunesse pas si éloignée que ça ; le titre de cette installation, *En roue libre*, semble autant correspondre à leur qualité première de roulette qu'à la condition de leur auteur, autant évoquer la dérive mentale et physique que l'absence de freins. Mais si les roues peuvent tourner, elles sont fixées, comme le reconnaît l'artiste qui y voit le signe d'une maturité atteinte, après moult expérimentations en tout genre dans un parcours artistique jalonné de ruptures et d'hybridations formelles. Nicolas Momein n'est pas un « *natural born artist* », sa vocation, si on peut encore utiliser ce terme, ne lui est venue qu'après avoir exercé le métier de tapissier pendant sept années. Momein est arrivé tardivement au monde de l'art, quittant brusquement un métier qui lui garantissait une relative sécurité financière pour s'aventurer sur le terrain autrement plus risqué de la carrière artistique. Après l'École des beaux-arts de Saint-Étienne, il intègre la prestigieuse HEAD de Genève.

Dans cette première salle, « la salle des roulettes », on pouvait aussi découvrir d'étranges pièces en forme d'étais autoportants recouverts de manchons colorés faisant penser à des chouchous pour les cheveux. Il s'avère que ce qui recouvre ces tubes coudés n'est autre que des peintures que l'artiste a pliées pour former des fronces. Décidément l'artiste n'aime pas que les objets obéissent à ce qu'a priori leur forme et leur composition les destinaient : il cloue au sol des roues, les empêchant de rouler, il enveloppe des tuyaux de peintures de sorte qu'on ne peut les appréhender dans leur déploiement, mais seulement en spéculant sur leur apparence, dans une espèce d'*affordance* à l'envers. Y aurait-il comme une volonté de décevoir le visiteur, dérangé dans son attente et son rapport aux choses ? Mais n'est-ce pas le rôle d'un artiste de n'être jamais là où on l'attend et de ne jamais se conformer à l'ordre des choses ?

Son premier métier infuse largement sa pratique : la toile de jute, dans sa matérialité brute est largement présente, tout

comme le crin, l'artiste y revient toujours, après avoir effectué des détours exploratoires qu'en fouineur avéré il expérimente sans cesse. Il s'insinue également dans les clins d'œil langagiers comme le titre de l'exposition, « Des clous dans la bouche » : l'artisan se doit, pour faciliter son travail, de stocker les clous entre ses dents, afin de donner toute latitude à ses mains pour coudre, clouer, assembler, ajuster. À l'inverse des peintres pour qui la toile sert de support à l'application des diverses couches qui viendront la recouvrir, elle lui sert ici de matériau de base. Disons que cette toile n'est pas tout à fait brute, mais, qu'à l'instar des feuilles gouachées d'un Matisse (osons la comparaison !), elle est teintée dans la masse avant de servir de matrice à diverses utilisations : boursouflures, cloques, étirements, perforations et autres mauvais traitements. Cette série clôt un parcours libre de l'exposition, elle correspond aux dernières productions de l'artiste et apparaît comme un retour à son ancien métier dont il se serait dégagé des contraintes liées à la façon et à l'enjolivement des surfaces pour ne garder que la souplesse de la toile et le confort du crin torsadé. Cela lui permet notamment de produire des tableaux bosselés, capitonnés comme des canapés. Les protubérances créées par ces rembourrages dessinent, au centre, des signes plus ou moins distincts comme ce point d'exclamation s'extrudant de la surface, peut-être pour signifier la prouesse de sa réalisation et la mise en scène de l'autosatisfaction de son auteur ? Fier d'être libéré de l'utile ? Fier d'être un artiste qui destine la toile à d'autres usages que le rembourrage ?

Libération encore que cette œuvre au format XXL faite de cette toison « normalement » dédiée au remplissage des meubles et à la fabrique du moelleux : ce détournement d'usage explose ici de manière jubilatoire pour former un imposant monochrome, encore une fois sans passer par la case peinture. *Sur l'écrin noir de mes nuits blanches* : jouant avec le titre de la célèbre chanson de Nougaro, l'artiste produit des associations sinieuses où la métaphore de la rêverie qui maintient en éveil se transforme en un désir d'assoupissement sur un bon matelas de crin, matière de rembourrage oblige, Lacan y perdrait ses moutons... tandis que sur d'autres reliefs entoîlés, des œillets agissent comme des œillets inversés pour y scruter l'intérieur : pulsion introspective ou stade du miroir ?

Mais revenons en arrière et aux multiples détours formels que l'artiste a empruntés, avec toujours cette propension à la dérision voire à l'autodérision, comme s'il n'assumait pas la position qu'il occupe et passait par l'humour pour mieux faire avaler la pilule de son imposture : dans ses petites pièces bricolées où se produisent des collisions inédites de matériaux et de formes,



Vue de l'exposition / *Exhibition view* Nicolas Momein, « Des clous dans la bouche », galerie Ceysson & Bénétière, Saint-Étienne, 2025-2026.
Photo : Cyrille Cauvet / C&B.

des hybrides naissent qui trahissent l'amour de l'artiste pour des fusions formelles improbables mais savoureuses dans leur étrangeté. S'agit-il d'une ode à notre époque, où l'oxymore décomplexé des politiques fleurit sans que cela ne choque des populations qui n'en peuvent plus, ou bien d'un simple tropisme à créer des formes bizarroïdes, comme les relents d'un surréalisme sans cesse renouvelé ?

L'artiste est un fabricant ; il aime manier, assembler, triturer. Il ne rechigne pas à utiliser des matériaux censément moins nobles et chimiquement moins bien considérés que le bois, tels que la pâte époxy, pour construire les cadres de ses monochromes eux-mêmes faits d'une matière que tout écolo bon teint pourrait condamner sans appel (de la résine de polyuréthane...). L'artiste n'hésite pas non plus à faire appel à des techniques industrielles pour produire des rendus impeccables : il pourrait revendiquer l'héritage d'un Larry Bell, qui en son temps n'hésitait pas à se servir des techniques de l'industrie pour produire des surfaces lisses et immaculées de toute « pollution manuelle ». On le sent prêt à utiliser toute la gamme des possibles pour arriver à ses fins formelles, de la récupération d'objets chinés ou trouvés, rassemblés pour l'effet qu'ils produisent comme cet inénarrable empilage de pantoufles aux allures de coquillage tandis qu'à l'autre extrémité, des *drippings* par métallisation produisent

des effets de papier crêche qu'aucune technique manuelle ne serait capable d'approcher.

Dans un article du catalogue consacré aux dernières années de Matisse, Antoine Compagnon revient sur une classification des artistes : selon lui il y aurait deux catégories, les renards qui, comme Picasso, font irruption dans le monde de l'art et sont immédiatement au firmament de leur art au risque que le soufflé de la reconnaissance ne retombe, et qui éprouvent sans cesse les limites de leur inventivité, et les hérissons qui, comme Cézanne, creusent leur sentier jusqu'à une maîtrise tardive et une maturité quasiment à la fin de leur vie. À voir l'itinéraire en zigzag de Nicolas Momein, on a tendance à penser que ce dernier appartient à la première catégorie. Mais le touche-à-tout qui saute d'une technique à l'autre et d'une matière à l'autre, se disant à 45 ans avoir atteint la maturité, n'en demeure pas moins fidèle à ses matériaux et techniques de prédilection ; il y retourne, une fois explorées, toutes ces bifurcations. Pour la catégorisation, disons alors, en singeant la formule de Compagnon, il serait un hérisson déguisé en renard...

« Des clous dans la bouche »,
galerie Ceysson & Bénétière,
12.12.2025 – 14.02.2026



Nicolas Momein, *Two eggs homage à Richard Artschwager*, 2025. Toile de jute, teinté élanclin / Burlap, dyed with elanclin. 300 × 135 cm, 118.1 × 53.1 in.



Nicolas Momein, *Vivre ensemble, un peu plus près des étoiles*, 2014. Techniques mixtes / Mixed media. 48 × 10 × 28 cm, 18.9 × 3.9 × 11.0 in.

Vues de l'exposition / Exhibition views Nicolas Momein, «Des clous dans la bouche», galerie Ceysson & Bénétière, Saint-Étienne, 2025-2026. Photos: Cyrille Cauvet / C&B.

It's hard to imagine that we're in Saint-Étienne at a French gallery: it feels more like Chelsea, in one of those oversized spaces the New York city has accustomed us to, but we are indeed in the capital of the Loire, at the Ceysson & Bénétière gallery, which is hosting Nicolas Momein, a young local artist who divides his time between Paris and Saint-Étienne.

*In the first room, we are curiously drawn to a display of small pieces on the floor that we cannot immediately identify, but which turn out to be skateboard wheels—the artist was an avid skateboarder in a youth not so long ago; the title of this installation, *En roue libre*, seems to correspond as much to their primary function as wheels as to the artist's own condition, evoking both mental and physical drift as well as the absence of brakes. But while the wheels can spin, they are fixed in place, as the artist acknowledges, seeing this as a sign of maturity achieved after countless experiments of all kinds in an artistic journey marked by breaks and formal hybridizations. Nicolas Momein is not a “natural-born artist”; his vocation—if one can still use that term—came to him only after working as an upholsterer for seven years. Momein entered the art world late in life, abruptly leaving a profession that guaranteed him relative financial security to venture into the far riskier terrain of an artistic career. After the Fine Arts school in Saint-Étienne, he enrolled at the prestigious HEAD in Geneva.*

In this first room, “the room of the casters,” one could also discover strange pieces shaped like freestanding supports covered with colorful sleeves reminiscent of hair scrunchies. It turns out that what covers these bent tubes is none other than paintings that the artist

has folded to form gathers. Clearly, the artist does not like objects to conform to what their form and composition would normally dictate: he nails wheels to the floor, preventing them from rolling; he wraps pipes in paint so that one cannot grasp them in their full form, but only by speculating on their appearance, in a sort of inverted “affordance.” Is there a desire to disappoint the visitor, unsettling their expectations and their relationship to things? But isn't it the role of an artist to never be where one expects them to be and to never conform to the established order of things?

His first trade deeply infuses his practice: burlap, in its raw materiality, is widely present, as is horsehair; the artist always returns to them, after taking exploratory detours that, as a true snoop, he ceaselessly experiments with. It also creeps into linguistic nods like the exhibition's title, “Nails in the Mouth”: the craftsman must, to facilitate his work, hold nails between his teeth, so as to give his hands full freedom to sew, nail, assemble, and adjust. Unlike painters, for whom the canvas serves as a support for applying the various layers that will cover it, here it serves as his base material. Let's say that this canvas is not entirely raw, but, like the gouache-coated sheets of a Matisse (dare we make the comparison!), it is dyed throughout before serving as a matrix for various treatments: bulges, blisters, stretching, perforations, and other forms of abuse. This series concludes a free-flowing journey through the exhibition; it corresponds to the artist's latest works and appears as a return to his former craft, from which he has freed himself from the constraints of surface treatment and embellishment, retaining only the flexibility of the canvas and the comfort of twisted horsehair.



Nicolas Momein, *Ventre (Orange)*, 2025; *Ventre (Bleu)*, 2025; *Ventre*, 2025. Toile de jute, teinté élanclin / Burlap, dyed with elanclin. Photo: Jérôme Michel.

This allows him, in particular, to produce bumpy, upholstered paintings resembling sofas. The protrusions created by this padding form, at the center, more or less distinct shapes—such as this exclamation point jutting out from the surface—perhaps to signify the feat of its creation and the staging of the artist's self-satisfaction? Proud to be freed from the utilitarian? Proud to be an artist who destines the canvas for uses other than padding?

Liberation once again, as this XXL-sized work made from this fleece “normally” dedicated to filling furniture and creating softness: this diversion of use explodes here in a jubilant manner to form an imposing monochrome, once again without going through the painting stage. On the black backdrop of my sleepless nights (Sur l'écrin noir de mes nuits blanches): playing with the title of Nougaro's famous song, the artist creates sinuous associations where the metaphor of the daydream that keeps one awake transforms into a desire to doze off on a good horsehair mattress—padding material obliges—Lacan would lose his sheep there... while on other canvas reliefs, eyelets act as inverted peepholes to peer inside: introspective impulse or mirror stage?

But let's step back and revisit the many formal detours the artist has taken, always with this propensity for derision, even self-derision, as if he were not fully embracing the position he occupies and were using humor to make the pill of his imposture easier to swallow: in his small, cobbled-together pieces where unprecedented collisions of materials and forms occur, hybrids emerge that betray the artist's love for improbable formal fusions that are nonetheless delightful in their strangeness. Is this an ode to our era, where the unabashed oxymoron of politics flourishes without shocking populations who have had enough, or simply a tendency to create bizarre forms, like the echoes of a constantly renewed surrealism?

The artist is a maker; he loves to sew, assemble, and manipulate. He does not shy away from using materials supposedly less noble and chemically less well-regarded than wood, such as epoxy paste, to construct the frames of his monochromes—themselves made of a material that any self-respecting environmentalist might condemn without appeal (polyurethane resin...). Nor does the artist hesitate to employ industrial techniques to produce flawless results: he could claim the legacy of a Larry Bell, who in his day did not hesitate to use industrial techniques to produce smooth surfaces immaculate of any “manual pollution.” One senses he is ready to use the full range of possibilities to achieve his formal ends, from the repurposing of secondhand or found objects, gathered for the effect they produce—such as that indescribable stack of seashell-like slippers—while at the other extreme, metallized drippings produce crepe paper effects that no manual technique could even come close to replicating.

In a catalog essay devoted to Matisse's final years, Antoine Compagnon revisits a classification of artists: according to him, there are two categories: the foxes who, like Picasso, burst onto the art scene and immediately reach the pinnacle of their art—at the risk that the bubble of recognition might burst—and who constantly test the limits of their inventiveness; and the hedgehogs who, like Cézanne, carve out their path toward a late mastery and a maturity that comes almost at the end of their lives. Looking at Nicolas Momein's zigzagging career path, one tends to think he belongs to the first category. But this jack-of-all-trades, who jumps from one technique to another and from one medium to another, claiming at age 45 to have reached maturity, nonetheless remains faithful to his favorite materials and techniques; he returns to them, once explored, all these detours. As for categorization, let us say, mimicking Compagnon's phrase, that he is a hedgehog disguised as a fox...

1+1. The Relational Years

Par / by Caroline Ferreira

MAXXI, Rome / Roma, 29.10.2025 – 01.03.2026



Vue de l'exposition / Exhibition view «1+1. The Relational Years», MAXXI, Rome / Roma.
Photo: M3Studio

Quiconque ayant vécu de près ou de loin l'effervescence des années 1990 en France et l'éclosion à la fin des années 1990 de la théorie de l'esthétique relationnelle par le critique d'art Nicolas Bourriaud, suivie quelques années plus tard par l'ouverture du Palais de Tokyo avec son acolyte, Jérôme Sans, visitera l'exposition «1+1» au MAXXI de Rome, avec un intérêt certain, teinté d'une nostalgie amusée, voire un peu émue.

Formulée par Nicolas Bourriaud dans un essai publié en 1998, la théorie de l'«esthétique relationnelle» postulait un déplacement de la production artistique de l'objet vers des situations sociales à activer, habiter, ou expérimenter collectivement. L'œuvre d'art n'était plus à contempler dans un *white cube* immaculé, mais à investir dans le cadre d'une relation active entre spectateur et œuvre, engendrant de nouvelles formes de sociabilité. Ce mouvement prenait comme «point de départ pratique et théorique l'ensemble des relations humaines et leurs contextes sociaux plutôt qu'un espace indépendant et privé¹».

Cette théorie a remporté le succès que l'on connaît, en partie sans doute car les artistes qui la représentaient ont joui de carrières impressionnantes et continuent, encore maintenant, de bénéficier d'expositions dans le monde entier, institutions muséales, fondations privées, biennales et *blue chip* galleries. Citons ainsi Pierre Huyghe, Gabriel Orozco, Anri Sala, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster, Maurizio Cattelan ou bien encore Rirkrit Tiravanija.

L'exposition, curatée par Bourriaud et Eleonora Farina, se présente comme la première rétrospective majeure au monde de ce mouvement et permet de revenir, trente ans après, sur l'importance historique de ce concept, créé dans un monde qui allait radicalement changer au début des années 2000 avec l'ère numérique, une croissante individualisation de la société et une gouvernance de plus en plus orientée par les algorithmes.

Le parcours propose un chemin «ouvert et situationnel», selon les mots d'Eleonora Farina, qui emporte le visiteur dans une exploration temporelle d'œuvres qui ont marqué durablement le mouvement et l'histoire de l'art telles que le sapin de Noël de Philippe Parreno, *Fraught Times: For Eleven Months of the Year it's an Artwork and in December it's Christmas* (1997), ou l'œuvre relationnelle par excellence de Rirkrit Tiravanija, *Untitled 1990 (pad thai)* (1990), qui expose dans une vitrine les restes des ustensiles ayant servi à cuisiner un repas, ou le *Tapis de lecture (Oz)* (1997- en cours) de Dominique Gonzalez-Foerster qui permet au visiteur de s'allonger en consultant plus de 400 ouvrages choisis par l'artiste, ou bien encore la fameuse photographie *Untitled* (1999) de Maurizio Cattelan, qui avait choisi de scotcher au mur (avant sa fameuse banane) son gale-riste, Massimo De Carlo.

L'exposition est aussi régulièrement activée par des performances comme *Name Announcer* (2011) de Pierre Huyghe ou

Confessionarium (2014) d'Alicia Framis, qui transpose ironiquement le dispositif confessionnel dans une cabine transparente où le public peut observer des visiteurs se confesser, soulignant ainsi le besoin de transparence dans la société comme au sein de l'Église catholique.

À côté de cette sélection d'œuvres iconiques que l'on redécouvrira avec intérêt, et un choix d'artistes un peu moins illustres mais tout aussi passionnants, on peut retenir cet ensemble de photographies de Lee Mingwei, *100 Days with Lily* (1995), qui documente une performance de l'artiste au cours de laquelle il relate son expérience vécue pendant 100 jours au côté d'une plante afin de faire le deuil de sa grand-mère suivant un rituel bouddhiste. Cette pièce processuelle et poétique rappelle la fragilité de la vie et son impermanence à travers une exploration critique des concepts de temps et de mémoire. À noter également la pièce prémonitrice de vidéosurveillance *Occupational Placement* (1989-1990) de Julia Scher, qui juxtapose des séquences de vidéos de surveillance live avec des moments préenregistrés qu'elle nomme «*fake seeds*», venant ainsi semer le trouble sur notre réalité.

Une commande importante au collectif Britto Arts Trust, que l'on avait découvert lors de la Documenta 15, vient compléter la programmation, avec une œuvre, *Pakghor & Palan*, qui s'articule autour d'un *palan*, potager bengali, activé lors de moments de partage et de dégustation, mêlant cultures et traditions différentes en permettant une réflexion sur l'agriculture et ses moyens de production, ainsi que sur la circulation des ressources.

L'un des choix notables de l'exposition est l'inclusion de certains artistes précurseurs, étrangers de prime abord à l'esthétique relationnelle comme Lygia Clark et ses objets relationnels datant de 1976, Franz West et ses *Passtücke* (1996), ou les photographies de Maria Lai, *Legarsi alla montagna* (1981), documentant une performance où l'artiste avec l'aide des habitants d'un petit village sarde avait relié l'ensemble des maisons avec un ruban bleu (seule couleur ressortant des images noir et blanc), retraçant une carte émotionnelle du territoire pour ensuite être fixé à la montagne surplombante. Ces œuvres apportent un éclairage historique et forment un contrepoint à la plus jeune génération d'artistes présentée plus loin.

Trente ans après l'éclosion du mouvement, cette exposition permet de mesurer son empreinte décisive pour une génération d'artistes et de curateur-ices, mais souligne également à quel point le monde des années 1990, ce même monde qui pensait la fin de l'histoire après la chute du mur de Berlin, a profondément changé de paradigme et cédé la place à un paysage profondément reconfiguré. Bien loin d'une fin de l'histoire, le présent caractérisé par l'accroissement des conflits semble mettre à l'épreuve les liens sociaux, micro-utopies et autres formes de convivialité défendus par l'esthétique relationnelle. Parallèlement, l'objet d'art a indéniablement regagné une centralité stratégique, s'inscrivant plus directement dans des logiques de circulation et de collection.

Anyone who experienced, closely or from afar, the effervescence of the 1990s in France and the emergence in the late 1990s of the theory of relational aesthetics by art critic Nicolas Bourriaud—followed a few years later by the opening of the Palais de Tokyo with his accomplice Jérôme Sans—will visit the exhibition 1+1 at MAXXI in Rome with a certain interest, tinged with amused or even slightly emotional nostalgia.

Formulated by Nicolas Bourriaud in an essay published in 1998, the theory of relational aesthetics proposed a shift in artistic production from the object toward social situations to be activated, inhabited, or collectively experienced. The artwork was no longer to be contemplated within an immaculate white cube but to be engaged with through an active relationship between viewer and work, generating new forms of sociability. This movement “took as its theoretical and practical point of departure the whole of human relations and their social contexts, rather than an independent and private space.”

The theory achieved the success we know, partly no doubt because the artists associated with it went on to enjoy impressive careers and continue, even today, to benefit from exhibitions worldwide—in museum institutions, private foundations, biennials, and blue-chip galleries. Among them are Pierre Huyghe, Gabriel Orozco, Anri Sala, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez-Foerster, Maurizio Cattelan, and Rirkrit Tiravanija.

The exhibition, curated by Bourriaud and Eleonora Farina, presents itself as the first major retrospective in the world devoted to this movement, offering the opportunity, thirty years later, to revisit the historical importance of a concept created in a world that would radically change at the beginning of the 2000s with the digital era, growing individualization of society, and governance increasingly shaped by algorithms.

The exhibition unfolds as an “open and situational” path, in Eleonora Farina's words, guiding visitors through a temporal exploration of works that have left a lasting mark on the movement and on art history. These include Philippe Parreno's Christmas tree, *Fraught Times: For Eleven Months of the Year, It's an Artwork and in December It's Christmas* (1997); Rirkrit Tiravanija's quintessential relational work *Untitled 1990 (pad thai)*, which displays in a vitrine the remnants of utensils used to cook a meal (1990); Dominique Gonzalez-Foerster's *Tapis de lecture*, allowing visitors to lie down while consulting more than 400 books selected by the artist (1997); and Maurizio Cattelan's famous photograph *Untitled*, in which he chose to tape his gallerist, Massimo De Carlo, to the wall (1999)—before his infamous banana.

The exhibition is also regularly activated by performances such as Pierre Huyghe's *Name Announcer* (2011) and Alicia Framis's *Confessionarium* (2014), which ironically transposes the confessional device into a transparent booth where the public can observe visitors confessing, thus highlighting the need for transparency in society as well as within the Catholic Church.

Alongside this selection of iconic works—rediscovered here with renewed interest—the exhibition features artists who may be less well-known but are equally compelling. Among them is Lee Mingwei's photographic series *100 Days with Lily* (1995), documenting a performance in which the artist recounts his experience of living for 100 days alongside a plant in order to mourn his grandmother through a Buddhist ritual. This poetic, process-based piece evokes the fragility and impermanence of life through a critical exploration of time and memory. Also noteworthy is Julia Scher's prescient surveillance work *Occupational Placement* (1989–1990), which juxtaposes live surveillance footage with pre-recorded sequences she calls “fake seeds,” thereby unsettling our perception of reality.

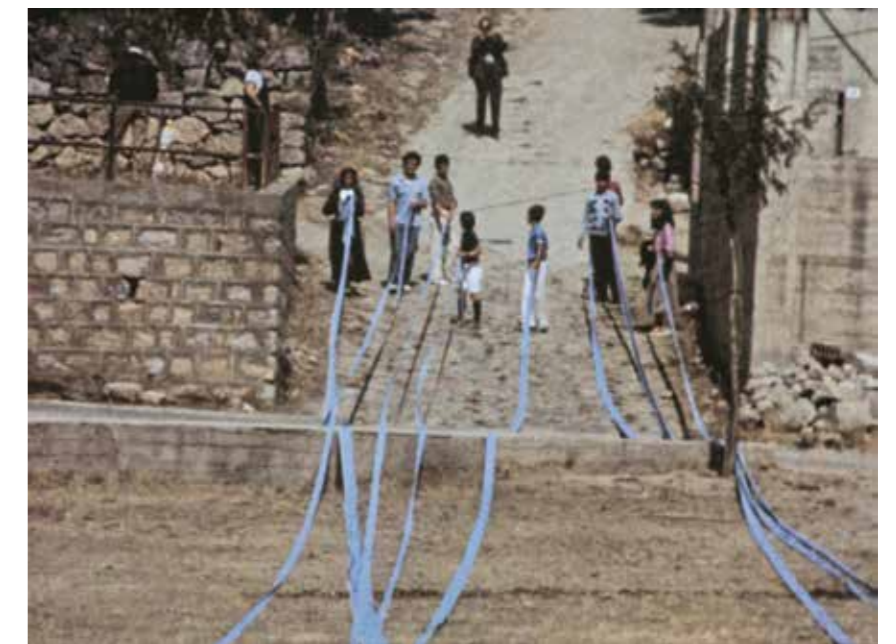
A major commission to the collective Britto Arts Trust—first encountered at Documenta 15—completes the program with *Pakghor & Palan*, a work structured around a “palan,” a Bengali vegetable garden activated during moments of sharing and communal tasting. The piece brings together different cultures and traditions, encouraging reflection on agriculture, its modes of production, and the circulation of resources.

One notable curatorial decision is the inclusion of certain precursor artists who might at first glance appear external to relational aesthetics, such as Lygia Clark and her relational objects from 1976, Franz West and his *Passtücke* (1996), and Maria Lai's photographs *Legarsi alla montagna* (1981), documenting a performance in which the artist, with the help of the inhabitants of a small Sardinian village, connected all the houses with a blue ribbon (the only color standing out in the black-and-white images), tracing an emotional map of the territory before fastening it to the mountain overlooking the village. These works provide historical perspective and form a counterpoint to the younger generation of artists presented further in the exhibition.

Thirty years after the movement's emergence, this exhibition allows us to measure its decisive imprint on a generation of artists and curators. It also underscores how profoundly the world of the 1990s—the same world that imagined the end of history after the fall of the Berlin Wall—has shifted paradigms and given way to a deeply reconfigured landscape. Far from an “end of history,” the present, marked by growing conflicts, seems to test the social bonds, micro-utopias, and forms of conviviality championed by relational aesthetics. At the same time, the art object has undeniably regained strategic centrality, embedding itself more directly within systems of circulation and collection.



Maurizio Cattelan, *Untitled*, 1999. Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino. Donazione Associazione Artissima.
Photo: Armin Linke.



Maria Lai, *Legarsi alla montagna*, 1981. Images tirées du documentaire sur la performance réalisé par / Images from the documentary about the performance directed by Tonino Casula, Legare collegare. © Ilisso Edizioni.

¹ Extrait du communiqué de presse, traduction de l'auteur.

Utopia : trois siècles de sexualité dans les sectes et les communautés américaines*

Par / by Robby Herbst

Musée du Sexe de Manhattan, → 12.04.2026
Musée du Sexe de Miami, 07.05.2026 – 11.2026



The Source Family, *Source Family women posing for Ya Ho Wa 13 album promotion*, 1974. 35 mm, still. Courtesy Isis Aquarian Source Family Archives.

Pour les visiteurs prêts à déboursier trente dollars, le musée du Sexe de Manhattan offre l'occasion d'explorer en public des choses qui restent habituellement sous les draps, voire dans le pantalon. L'exposition «Utopia : trois siècles de sexualité dans les sectes et les communautés américaines», curatée par Jodi Wille¹, retrace à travers des objets et des œuvres d'art les aspects les plus avant-gardistes de la sexualité du pays, à travers l'histoire d'une sélection de sectes et de communautés. On se souvient qu'Oneida, communauté utopique basée dans le nord de l'État de New York, aujourd'hui célèbre pour ses cuillères en argent, reposait à l'origine sur le mariage collectif. Grâce à une affiche de cirque et à des numéros du magazine néopaganiste *Green Egg*, on se rappelle que l'Église de tous les mondes (Californie) est à la fois à l'origine du terme «polyamory» et qu'elle a convaincu le cirque Ringling Bros. & Barnum Bailey de présenter sa chèvre à une corne comme une licorne. Et avec des films scandaleux, les membres de la troupe communautaire The Cockettes jouaient des pièces de théâtre transgenres et non binaires des décennies avant la libération du mot «queer». À une époque où le gouvernement fédéral américain s'obstine à présenter une vision simpliste de ce qui constitue l'expression sexuelle de notre nation, l'exposition nous rappelle que les États-Unis ont toujours été un lieu où les communautés recherchent la liberté et des façons distinctes d'être ensemble.

L'exposition, qui présente vingt communautés intentionnelles, commence dans le passé, à l'époque coloniale des États-Unis, avec des artefacts révélateurs abordant des visions singulières du genre et de la sexualité dans le protestantisme du XVIII^e siècle. Elle serpente à travers la guerre civile jusqu'à un passé récent. Cette période est significative. Elle suggère implicitement que la quête du langage de la liberté, qui est le projet du «Nouveau Monde», a souvent impliqué une tension entre l'élan libertaire et les institutions naissantes qui le maintenaient : l'Église et l'État. Suspendue à l'envers sur un panneau perforé près de l'entrée, une chaise faite main représente la communauté des shakers — branche protestante issue des quakers —, adeptes d'une secte schismatique dirigée par la matriarche Ann Lee, arrivés aux États-Unis via l'Angleterre à l'aube de la révolution américaine. Ils constituent une base curieuse et intrigante pour cette exposition axée sur le sexe. Les shakers ne baisaient pas. Ils ont déclaré leur célibat comme un signe de foi. Au lieu de cela, nous comprenons qu'ils ancrèrent leurs désirs dans la communauté, le travail communautaire et le culte extatique. L'approche atypique des shakers en matière d'organisation sociale (direction féminine, communalisme, opposition à la famille nucléaire) a donné naissance à une structure sociale qui les a qualifiés d'excentriques, voire d'hérétiques. C'est peut-être grâce à leur intention d'unité qu'ils ont fabriqué de fantastiques chaises, paniers, balais et bâtiments. Aujourd'hui, très appréciés, ces objets sont au cœur de la tradition folklorique américaine.

En face de la chaise à dossier droit des shakers se trouve une vitrine contenant les couverts des oneidas. Il s'agit d'une autre communauté qui pratiquait la foi, le travail et une sexualité

non conformiste au sein d'une propriété commune. Associer des communautés caractérisées par des pratiques sexuelles et des formes de travail uniques constitue un véritable sous-thème de l'exposition. La curatrice Jodi Wille m'a suggéré que l'objet le plus osé de l'exposition est un manuel sexuel illustré en noir et blanc datant de 1990, *Sexual Ecstasy*, rédigé par Summum Bonum Aman Ra, le fondateur du culte dit «Summum». Alors, écoutez bien, les pervers : l'exposition «Utopia» présente de la nudité, mais il y a surtout ici de l'industrie, des expériences sociales, des œuvres d'art et des archives. La connaissance approfondie de Wille concernant la secte Source Family (elle a coréalisé un documentaire sur cette organisation en 2012) est mise en avant dans l'exposition ; sa documentation occupe la plus grande partie de l'espace, soit un tiers complet de l'un des deux étages de l'exposition. La secte se définit notamment par des activités telles qu'une alimentation naturelle, la musique et la création d'œuvres d'art colorées.

Dirigée par un gourou charismatique, musicien rock et pionnier de l'alimentation saine, nommé Father Yod, la Source Family formait un groupe séduisant et industriel à Los Angeles, de la fin des années 1960 au milieu des années 1970. La secte de Yod pratiquait une foi ésotérique teintée d'orientalisme, nourrie par une conception de la sexualité fondée sur l'amour libre. La personnalité de Yod, figure virile aux cheveux gris et leader du groupe de rock expérimental Ya Ho Wha 13, est mise en valeur par son harem de femmes californiennes — cheveux longs, habillées en robe —, qui vivaient avec lui (et d'autres hommes) dans leur propriété du quartier des Hollywood Hills. Outre leur musique, et leurs pratiques sexuelles et spirituelles, ils tenaient un restaurant végétarien branché et influent sur le Sunset Strip : The Source. Ils fabriquaient également des objets artisanaux de style hippie chargés de sens communautaire. Ces artefacts, dont un jeu de tarot, sont exposés au musée. L'attrait pour l'utopie de Father Yod est aussi éblouissant que l'or et l'argent des bijoux de la Source Family qui sont exposés. L'aura de panique morale entourant leur communauté, à la fois bohème et sectaire, prônant l'amour libre, transparait dans les questions approfondies posées aux membres de la communauté par un journaliste lors d'une émission télévisée de 1975 diffusée dans l'exposition.

La Source Family a renoncé à son style de vie hollywoodien avant-gardiste pour s'installer à Hawaï afin d'échapper au regard indiscret des autorités. Comme on pouvait s'y attendre, la communauté s'est dissoute en 1975 après la mort de Yod et sa chute de deltaplane. L'histoire de Father Yod ressemble à celle de Mother Ann Lee, et à celle de nombreux personnages de l'exposition de Wille. Certains recherchaient une forme d'industrie génératrice de liberté, aux confins de l'indépendance américaine du laissez-faire — développant une sorte de capitalisme communautaire, souvent en contradiction avec les idées calvinistes, et parfois remettant en cause le racisme et la misogynie.

J'ai discuté avec un grand nombre de visiteurs lors de ma visite d'«Utopia» — c'était comme si le diagramme de Venn regroupait des personnes conformistes et des personnes fidèles au musée du Sexe. Nous avons ri devant les délicieux spectacles télévisés, célestes et accessibles au public, des disciples de l'Unarius Academy of Science. Nous avons été impressionnés par la synergie qui a permis aux keristas, adeptes du *swinging*, de réussir leur incursion dans la vente au détail

d'ordinateurs sous le nom d'Abacus au début des années 1980. Ce qu'il y a de frappant avec les sectes et les communautés américaines, c'est qu'elles sont un condensé distinct de l'Amérique elle-même. Cela m'a marqué profondément lors de l'exposition. On pourrait classer les communautés présentées au musée du Sexe comme étant à gauche de notre spectre politique, mais on aurait tort. Certains des groupes ici présents suivaient une idéologie politique : Kaliflower Commune, voisine des Cockettes, avait probablement une analyse anarcho-pacifiste-matérialiste en plus d'une analyse *genderfuck* et *queer* ; Victoria Woodhull était une défenseuse du droit de vote des femmes et de la liberté sexuelle. Mais la croyance et la spiritualité constituent la roue libre de la société américaine, supplantant souvent la théorie politique «éclairée» de l'ancien monde. Remarque : la Constitution a consacré la liberté de culte, pas la liberté de ne pas manquer de quoi que ce soit.

For viewers willing to spend thirty bucks, Manhattan's Museum of Sex offers the opportunity to explore in public things that generally remain under the covers, or in your pants. Organizer Jodi Wille's exhibit Utopia: Three Centuries of Sexuality in American Cults and Communes chronicles, with artifacts and artworks, the country's keening edge of morality and sexuality by way of a history of cults and communes. We're reminded of Onieda in Upstate New York, today famous for silver spoons, it was originally premised on group marriage. With a circus poster and issues of Neopagan Green Egg magazine we recall that the Church of All Worlds is both responsible for coining the phrase polyamory and getting Ringling Brothers & Barnum Bailey Circus to stage their one horned goat as a unicorn. And with outrageous films, the members of the communal troupe the Cockettes, played non-binary theatrics decades before the liberation of the word queer. At a time when the US federal government is insisting on a simple story of what constitutes our nation's sexual expression, the exhibit reminds us that the United States has always been a place where communities seek freedom and distinct ways to get with each other.

The exhibit, representing 20 intentional communities, begins in the past during the United States' Colonial era with spare but telling artifacts. It meanders through the Civil War to the near present. This span is meaningful, implicitly it makes an argument that the search for the language of freedom that's the project of "the New World," has often meant the tension between the libertarian impulse and the developing institutions that maintain it; church and state. A handcrafted chair is the object here representing the Shaker Community. A schismatic Protestant faith, led by matriarch Ann Lee, that came to the States via England at the dawn of the American Revolution. They are a curious but proper foundation for this sex-based show. Shakers didn't fuck. They declared their celibacy as a mark of faith. Instead, we understand they ground their desires into community, communal-labor, and ecstatic worship. The Shaker's atypical approach to social organization (female leadership, communalism, anti-nuclear family) developed a social structure which labeled them as oddities, if not heretics. Coincidentally, because of their unity of purpose they made fantastic chairs, baskets, brooms, and buildings. Today, highly regarded, these things are at the core of the American folk tradition.

Across from the Shaker's straight back chair is a display containing Oneida's cutlery. They're another community that practiced faith, industry, and non-conforming sexuality on shared property. Pairing communities characterized by unique, if not "naughty", sexual practice with unique forms of labor is a real sub-theme of the exhibit. Yet pervers beware, there is no stag films nor American Karma-sutra at this Sex exhibit. There's some nudity but more industry, social experiments, artworks, and print ephemera. Curator Wille's depth with the Source Family (she co-directed a documentary of them in 2012), is on display here. Their presence defined by natural foods, music, and colorful artworks takes up the most real estate. They hold a full third of one of the two floors in the show.

Led by a charismatic guru/rock musician/health food pioneer named Father Yod, the Source Family was an attractive and industrious group in Los Angeles during the late Sixties to the

Un objet discordant était exposé à côté d'un mâle en bois, un chapelet de prière. Il s'agit d'un écusson cousu sur un vêtement de couleur orange d'un membre de la Rajneeshpuram Peace Force. Praticants d'une sexualité tantrique sacrée et disciples du gourou d'origine indienne connu sous le nom d'Osho, les rajneeshes vivaient en communauté dans l'est de l'Oregon au début des années 1980. Loin d'être des ascètes, ils cultivaient une foi matérielle axée sur l'épanouissement terrestre. L'influence et la richesse spirituelle d'Osho se manifestaient clairement à ses disciples à travers sa collection de Rolls-Royce. L'insigne de la Peace Force représente un oiseau blanc en plein vol sur un ciel bleu et un soleil doré. Toutes les quêtes d'identité ne se terminent pas nécessairement ainsi, mais le vol lumineux de l'oiseau masque les accusations mondaines de meurtre et de fraude qui ont entraîné la chute de cette expérience communautaire.

mid Seventies. Yod's cult, the Source Family, practiced an esoteric Eastern tinged faith prospered by a free-love idea of sexuality. Yod's persona as the frontman for the experimental rock band Ya Ho Wha 13, a hirsute virile rockstar, is complimented by the harem of California kissed, long-haired, berobed women that lived along with him (and other men) in their Hollywood Hills estate. Along with their music, sexual, and spiritual practices, together they ran a popular and influential Sunset Strip vegetarian restaurant "The Source," and made hippie-like crafts. These artifacts, including a tarot deck, are on display in the museum. The attractiveness of father Yod's utopia is as shiny as the gold and silver in the Source Family jewelry on display. The moral panic their free-love bohemian-capitalism produced is also on display in a contemporaneous television broadcast covering the group. The Source Family gave up its cutting-edge Hollywood lifestyle, moving to properties in Hawaii to escape the prying eyes of authorities. Characteristically the community dissolved in 1975 after Yod plummeted to his death in a hang glider accident. The story of Father Yod is like Ann Lee's, and many of the figures in Wille's exhibition. They sought a kind of industry at the far end of laissez-faire American independence - developing an American kind of spiritual communal-capitalism, often without or perhaps in reaction to its Calvinism, at times minus the racism or sexism.

I talked with a high volume of museum goers during my Utopia's visit, as if the Venn diagram of people who are social and people who'd go to the Museum of Sex collide. We laughed together at the Unarian's delightful celestial public-access television pageants. We awed in wonder at the swinging Kerista's successful foray into the computer business as Abacus, in the early Nineteen Eighties. The thing about American cults and commune's is they're distinct distillations of America itself. I was struck by this at the exhibit. You may code the communities on display at the Sex Museum as on the left of our politics but you might be mistaken. Some of the groups here followed a political ideology: the Cockette's Kaliflower Commune likely had an anarcho-pacifist-materialist analysis along with their gender-fuck; Victoria Woodhull was a champion of women's suffrage along with sexual freedom. But belief and spirituality is the wild free wheel of American society, often superseding the old world's "enlightened" political theory. This fact drives the occasional "horseshoe" nature of our counterculture. After all the Constitution has enshrined the freedom of belief, not a freedom from want.

A jarring object on display sat next to a set of wooden prayer beads. It's a machine sewn patch worn by a member of the Rajneesh Peace Force. Practitioners of a sacred tantric sexuality, garbed in orange, and followers of the Indian born guru known as OSHO, the Rajneeshes lived communally in Eastern Oregon during the early 1980s. Not ascetics, they prospered a materialist faith of earthly fulfillment. OSHO's influence and spiritual wealth was made evident to his followers through his collection of Rolls Royce automobiles. The Peace Force badge displays a white bird in flight over a blue sky and a golden sun. Not every experiment need ends this way, but the bird's bright flight masks the accusations of murder and fraud which brought this communal experiment down.

* *Three Centuries of Sexuality in American Cults and Communes* Commissariat / Curating by: Jodi Wille

¹ Jodi Wille est une réalisatrice, productrice, commissaire d'exposition et éditrice états-unienne, spécialiste des sous-cultures nord-américaines.

Syd Krochmalny A Hard and Soft Poem for the Night

Par / by Agustina Battezzati

The Locker Room, New York, 10.03 – 26.04.2026



Vue de l'exposition / Exhibition view « Syd Krochmalny: A Hard and Soft Poem for the Night », The Locker Room, New York, 2026.

Le rouge semble être le choix central de l'ensemble des peintures de l'artiste Syd Krochmalny (né en 1981 à Buenos Aires où il vit), présentées dans l'exposition « A Hard and Soft Poem for the Night » (The Locker Room, New York). Une couleur résolument politique, qui dépasse l'idée même de manifeste. C'est en partie ce que révèlent et suggèrent les peintures de Syd Krochmalny: les différentes formes et figures rouges y sont tantôt totémiques, tantôt organiques, tantôt végétales, tantôt animales, tantôt dures, tantôt fragiles. Le rouge établit un langage érotique et interstitiel. Un langage qui n'est pas, dans son association la plus immédiate, lié à des mots ou à des idées, mais qui représente comme un mode de socialisation collective animé par le désir.

Depuis quelque temps déjà, Krochmalny produit des séries de tableaux dans lesquels prennent forme des figures géométriques et abstraites, quasi mystiques, des formes qui ne sont pas humaines, bien qu'elles s'y apparentent, mais qui, au contraire, sont des formes liminales, au bord de l'étrange. Le titre de l'exposition, « A Hard and Soft Poem for the Night », prolonge les nuits d'un été passé à observer la scène des clubs berlinois. Quel est le rôle de la peinture aujourd'hui, dans un présent saturé de virtualité? Il est parfois difficile de parler des images qui s'impriment sur notre rétine, mais on peut considérer la matérialité de la peinture à l'huile, par opposition aux dispositifs virtuels qui envahissent presque toutes les formes de communication; cela confère aux peintures une grande force. Elles recèlent également une dimension théâtrale, une pulsation. La composition des scènes animées par les figures maintient une continuité entre les différents actes; elles offrent aux peintures une empreinte corporelle, affirment leur existence. Selon Krochmalny, « chaque tableau est la preuve que quelque chose a survécu à la nuit ».

Je ne considère pas New York comme un modèle de quoi que ce soit aujourd'hui, mais il faut dire que l'expérience individualiste y est très forte. Ce que la psychanalyste et philosophe Suely Rolnik appelle l'abus et l'appropriation par le capitalisme des pulsions vitales et de la capacité du désir s'impose pleinement dans l'exposition. Le langage, dominé par la couleur rouge et déployé dans les peintures de Krochmalny, traduit cette confiscation et cette domination, il reflète les formes impérieuses de notre socialisation, non circonscrites à un territoire donné. Le corps collectif, mobilisé à travers les grands formats de Krochmalny, pointe également dans une autre direction: *Darkness is a Body Without Borders* et *The Orgy that Looked at God* s'orientent vers un échange rythmé, sans hiérarchie ni domination, où le corps se présente comme le lieu vivant d'un désir partagé, où l'expérience collective transcende l'identité individuelle.

Le mouvement, la danse, la chaleur ont laissé des traces sur les figures peintes de Krochmalny, faisant écho aux compositions de Wifredo Lam ou à la fluidité de *La Danse* de Matisse. Mais le mouvement est aussi une forme silencieuse, un temps suspendu, qui bientôt annonce le sommeil et le repos des corps.

Red appears to be a central choice in the series of paintings by artist Syd Krochmalny, "A Hard and Soft Poem for the Night", on view at The Locker Room in New York City. A decidedly political color, in ways that are more, perhaps even more expansive, than what is overt. Or this, at least in part, is what the paintings in the series bring forth. It is, indeed, the red figures, at times totemic, at times organic, at times hard, and at times fragile, that suggest this, appearing, though in different forms, across the body of paintings. Red seems, rather, to settle an interstitial language. A language not in its most immediate association with words or ideas, but as a mode of collective socialization driven by desire.

For some time now, Krochmalny has been producing series of paintings in which geometric and abstract figures take shape, even mystical references, forms that are not human, though they do not cease to constantly allude to that referent, exposing, instead, liminal forms. "A Hard and Soft Poem for the Night" emerged from a summer spent in Berlin's club scene. What is the game of painting today, in a present saturated with virtuality? It is difficult to speak of almost any image that might imprint itself on our retina. Easy, too, to think of the materiality of painting, as opposed to the virtual dispositif that floods nearly all forms of socialization, as one of its biggest strengths. Yet, painting also holds the capacity for a theatrical stake. A pulse that is present in Krochmalny's series, through its construction of distinct scenes following a body of figures that, although they transform, maintain a continuity between different acts, reinforcing the corporeal force of existence.

I do not think of New York as paradigmatic of anything today, but it must be said that the individualistic experience there is very strong. What the psychoanalyst and philosopher Suely Rolnik calls capitalism's abuse and appropriation of vital drives, of the capacity of desire, can take hold entirely. The red language displayed in the paintings cannot but be read in relation to that confiscation, which is also an imperative form of socialization, not circumscribed to any given territory. The collective body mobilized throughout the paintings points in another direction. *Darkness is a Body Without Borders* and *The Orgy that Looked at God* moves toward a rhythmic exchange, one without hierarchies, or fixed domination, where the body presents itself as an active site of shared desire.

Movement is, like this, another ineluctable feature in the traces and lines of the painted figures, engaging with echoes from Wifredo Lam's compositions, or the dancing fluidity of Matisse's *La Danse*. In Krochmalny's paintings, movement is a silent form of sound reaching the dormant body. In a context where propositions are frequently articulated by positioning themselves against, contra, what we see and feel is a staged form of generative, perhaps affirmative, articulation that unfolds, unstable, yet alongside, held together by a vital force.



A Public Art Installation by Warren Neidich
Presented by Nuit Blanche and SNCF Gares & Connexions
At Gare du Nord, entrance façade of the glass atrium (18 Rue de Dunkerque, Paris)
Opening Reception: Tuesday, May 12, 2026, 6–8 PM
Nuit Blanche Celebration: Saturday, June 6, 2026



www.warrenneidich.com

le carré

scène nationale
centre d'art
contemporain
pays de
château-gontier

14 mars ›
26 avril 2026

Le 4bis
4 bis rue Horeau
53200 Château-Gontier
sur Mayenne

entrée libre
mer. › dim. / 14h › 19h

T 02 43 09 21 67
www.le-carre.org

Romain Weintzem mange tes morts

NICOLAS DAUBAINES

solvo-nozjom

RENSEIGNEMENTS
PRATIQUES ET
ÉVÈNEMENTS ASSOCIÉS :
MAISON-SALVAN.FR

Visuel : Nicolas Daubaines, 2025.



EXPOSITION DU 11 MARS
AU 2 MAI 2026

SUR LE FAIT, PAR ERREUR ET AU HASARD

MAISON SALVAN, CENTRE D'ART ET RÉSIDENCE D'ARTISTES
1 rue de l'Ancien Château, 31670 Labège. 05 62 24 86 55 – maison.salvan@ville-labege.fr

Du 3 avril au 30 août 2026, le @R@@ Alsace présente deux expositions personnelles: *The World* de Rafael Moreno et *Glowing, Flaring, lurid, loud* de Yuyan Wang.

Les deux expositions sont ouvertes du mardi au dimanche de 14h à 18h. Des visites commentées se font sur rendez-vous les samedis et dimanches à 15h. L'entrée est libre.

Le @R@@ Alsace, Centre rhénan d'art contemporain, est situé à Altkirch, en France, au 18 rue du Château. Les futurs, présents et passés du @R@@ Alsace sont accessibles sur www.cracalsace.com.



Amie Barouh et Chloé Quenum L'argument du rêve

Par Camille Velluet

Fondation d'entreprise Pernod-Ricard, Paris,
17.02 – 18.04.2026



Chloé Quenum, *Tu respirez à ma place sans le savoir*, 2026. Installation.
Vue de l'exposition « L'argument du rêve » à la Fondation Pernod-Ricard, Paris, 2026.
© ADAGP, Paris, 2026. Photo: Nicolas Brasseur.

«L'argument du rêve» met en dialogue trois pratiques qui nous initient à un nouveau paradigme pour penser l'expérience vécue lorsque nous nous trouvons au seuil de la conscience, dans cet état liminaire nocturne. À l'aune des pièces des artistes Amie Barouh et Chloé Quenum et d'un extrait d'*Au bord des mondes* du philosophe et historien Mohamed Amer Meziane, l'exposition imaginée par la curatrice Élodie Royer propose une acception du rêve allant au-delà d'une simple restitution dérivée du réel. Il s'agit dès lors d'envisager cette notion à rebours du cadre scientifique et théorique hérité de la tradition psychanalytique freudienne largement partagée au sein des sociétés occidentales.

La curatrice de l'exposition nous conduit ainsi à entrevoir un décloisonnement de nos deux vies — éveillée et endormie — et à interroger les possibles traversées d'un monde à l'autre. Nous enjoignant à reconsidérer ce qu'elle nomme « les invisibles », des entités intangibles qui suggèrent d'autres modes de lecture sensible du monde, elle appelle à dépasser la dichotomie entre conscience et inconscience. En ce sens, l'exposition induit d'autres manières de concevoir ce phénomène psychique largement étudié et qui s'arrache à nous dès le réveil de lecture plus ou moins résiduelle. Si le rêve n'existe que sous la forme du récit que l'on en fait, les artistes réunies nous incitent à y prendre part à travers une expérience sensitive, un univers dans lequel on navigue les yeux mi-clos, dans l'obscurité ou sous la teinte saturée du néon qui varie d'intensité au rythme de la partition lumineuse de Chloé Quenum. Comme il est impossible de circonscrire exclusivement la période réveillée au sommeil paradoxal, il est ici question de hasard dès lors que chaque pièce convoquée dans l'exposition implique une temporalité spécifique. Cette dernière s'offre à nous à travers des versions alternatives selon le moment choisi pour la parcourir. Elle nous éprouve physiquement, autant par le miroir sans tain sur lequel est projeté l'essai filmique d'Amie Barouh impliquant de se plonger dans l'image jusqu'à y être visuellement intégrées, que dans les pièces de Chloé Quenum qui se réveillent au contact de nos pas. De la même manière, il s'agit de repartir avec un fragment de l'ouvrage de Mohamed Amer Meziane. Ces écrits sélectionnés spontanément par l'auteur et présentés sous la forme de microéditions peuvent s'apparenter à des présages pour appréhender l'exposition. L'un d'eux, « Il n'y a que des mondes », résume avec justesse le sas transitoire où semblent se rencontrer les pratiques des trois invités.

Tout comme le rêve qui nous apparaît comme une recombinaison de moments du réel assemblés de manière disparate, l'exposition semble figurer cette déconstruction temporelle. Le story-board d'Amie Barouh qui nous est dévoilé après la lecture de son film — assemblage d'images peintes ou photographiées et de bribes textuelles au sein d'une fresque narrative dont on

reconnait quelques éléments qui se rappellent à nous comme des souvenirs lointains — témoigne de ces incohérences vécues en toute quiétude dans le sommeil. Les pièces de Chloé Quenum impliquent quant à elles un mode de réception biaisé par l'IA à travers la présentation d'images générées qui jouent de distorsions légères ou flagrantes. Cette pièce fait également écho à un trompe-l'œil réalisé par l'artiste mêlant abstraction et illusionnisme et qui renvoie une vision simulée du réel comme dans la vidéo *Out of the blue*. De celle-ci se dégage une sensation de calme, encore renforcée par les bruissements d'une piste ASMR qui vient bercer le-la visiteur-euse. Dans les différents plans, on assiste à un détournement des images au profit d'un simulacre troublant produit par une IA, dont la structure repose sur une pure logique dénuée de toute signification, à l'inverse du rêve, résultant d'un montage purement irrationnel et cependant empreint de sens.

L'exposition s'ouvre sur une installation vidéo conçue par l'artiste franco-japonaise Amie Barouh qui met en scène un jeu de reflets témoignant de l'engouement de l'artiste pour la magie nouvelle¹. Dès les premières minutes, une voyante japonaise accompagne en voix off les images qui défilent. Lorsqu'elle prononce la phrase « tu veux préserver ce qui émerge de la vie », la médium ignore que l'artiste lui a décrit son film comme s'il s'agissait d'un rêve pour donner à entendre l'interprétation qui en émane. C'est de cette manière qu'Amie Barouh envisage le montage de ce documentaire onirique qui mêle les archives d'un centre d'aide aux communautés roms de la ville de Tirana à des fragments de sa vie personnelle. La projection sur différentes structures réfléchissantes induit une inévitable surimpression des sources visuelles produisant une sensation quasi holographique. Agissant comme un pendant à cette première salle, l'installation de Chloé Quenum vient poursuivre les réflexions qui habitent l'exposition. L'artiste mène depuis quelques années une recherche anthropologique sur les appuis-tête, oreillers ancestraux encore utilisés dans certaines aires géographiques. Les sculptures en impression 3D qui en découlent reprennent les formes de ces objets symboliquement chargés qui sont les supports de nos rêves et dont les motifs sont porteurs de différentes légendes à emmener avec nous dans le sommeil. En regard, l'artiste présente des clichés des lieux parfois insolites où certaines personnes parviennent malgré tout à s'endormir. À travers ces figures anonymes, l'artiste interroge le privilège que représente le droit au sommeil, au repos, à la tranquillité comme à la rêverie.

«L'argument du rêve» vient ainsi chambouler nos conceptions du rêve autant que notre appréhension de l'exposition à travers la mise en espace d'un essai théorique au cœur de productions plastiques. Replaçant le rêve au centre de nos modes de connaissance, cette intervention s'apparente à un apport conceptuel possible qui vient nourrir le propos plus qu'il ne l'influence directement. À travers ce parcours noctambule, l'exposition semble inviter à percevoir nos corps comme des terminaux sur lesquels se projettent des visions créatives, prédictives et politiques qu'il s'agit d'embrasser.

¹ Née en 2002, la magie nouvelle est un mouvement illusionniste désireux de libérer la discipline de ses limites formelles identifiées.

Huma Bhabha / Alberto Giacometti

Par Sarah Matia Pasqualetti

Institut Giacometti, Paris, 06.02 – 24.05.2026.



Vue de l'exposition « Huma Bhabha / Alberto Giacometti », Institut Giacometti, 2026.
Photo: Fondation Giacometti.

L'exposition « Huma Bhabha / Alberto Giacometti » à l'Institut Giacometti sonde le point où, chez l'une et l'autre artiste, la sculpture devient expérience du corps. Les têtes gravées de l'une répondent aux surfaces incisées de l'autre : même insistance sur la peau comme lieu d'inscription ; même conviction que la sculpture interroge inlassablement la condition humaine. Les œuvres donnent l'impression d'avoir été exhumées : têtes trouées, corps désarticulés, silhouettes amputées, autant de présences qui évoquent des survivances archéologiques condensant des temporalités hétérogènes, à la fois archaïques et postapocalyptiques.

Inviter Huma Bhabha à créer face à Giacometti relevait de l'évidence : depuis les années 2000, elle n'a cessé de le citer parmi ses sources majeures. Mais les deux artistes partagent aussi une constellation de références communes qui circule entre l'art égyptien et les arts africains, la Grèce antique et la Renaissance. Giotto, Rodin, Picasso, Bacon... : une table vitrée rassemble les images de ces sources partagées, comme l'esquisse d'une cartographie visuelle où se côtoient sculpture antique et modernité picturale, culture populaire et cinéma (de l'étranger au surréaliste au burlesque mélancolique de Chaplin).

La rencontre se joue dans un face à face avec la figure : fragile et forte, féminine et masculine, affectée et impassible, détruite et réparée. Meurtries, ces figures semblent avoir traversé une catastrophe, mais tiennent pourtant debout. Comme le fait remarquer la curatrice Émilie Bouvard, dans cette verticalité obstinée qui traverse les deux pratiques, il y a un désir de survie, une dimension éthique qui excède la question formelle ou esthétique. Tenir, malgré l'absurde. Résister à la violence destructrice avec la distance de l'humour : l'exposition est traversée par le rire tragique des deux artistes face aux guerres et aux violences géopolitiques qui ont marqué leurs vies (la Seconde Guerre mondiale pour Giacometti et la guerre Iran-Irak pour Bhabha). Dans leurs corps mutilés mais dressés se dessine une même exigence : faire de la sculpture le lieu où la vulnérabilité humaine se transforme en résistance.

L'Homme qui marche (1960) se dresse devant la porte Kaufmann : une ombre effilée et rugueuse qui semble garder l'entrée du tombeau, surveillant le seuil du royaume des morts. La marche cesse alors d'être un déplacement dans l'espace pour devenir passage, traversée entre deux mondes. Face à cette gravité, Huma Bhabha propose une variation presque ironique : de l'homme qui marche, il ne reste que les pieds, comme si le corps avait été soufflé. Les « têtes dans le vide » de Bhabha et de Giacometti ouvrent un espace où les frontières entre vie et mort deviennent incertaines. Les visages creusés de Bhabha semblent traversés par une lente nécrose, formant avec les têtes de Giacometti une étrange assemblée de présences suspendues, comme saisies à l'instant où le vivant bascule dans son ombre.

La sculpture *Don't Cast a Shadow* (2025) nous projette dans une zone où l'humain se confond avec l'extraterrestre et la machine. Les corps monstrueux de Bhabha peuplent un univers d'êtres non conformes qui brouillent les distinctions entre l'humain et les « autres » — animal, végétal, minéral, technologique,

parfois même divin. Dans ses dessins, des têtes d'aliens ou de démons humanoïdes portent dans leurs orbites des figures animales, comme des fenêtres ouvertes vers d'autres mondes possibles. Ces images suggèrent que l'altérité n'est pas ailleurs, mais au cœur de l'humain ; elles révèlent en miroir une dimension déjà présente dans les œuvres de Giacometti : des figures dépouillées, presque spectrales, qui semblent appartenir à un état de l'humain au-delà de lui-même.

L'exploration de l'entre-deux se prolonge par le passage de la raison à la transe des Ménades. Figures féminines féroces, traversées par l'élan dionysiaque, elles incarnent la puissance d'un dépassement que seule la poésie — en tant que fréquentation des seuils interdits — semble autoriser. Deux voix poétiques accompagnent ainsi le récit de l'exposition : celle d'Orphée, figure mythique du poète capable de circuler entre les vivants et les morts, et celle du poète persan Omar Khayyam qui murmure : « Avant que ton nom soit effacé de ce monde, bois du vin, car lorsqu'il emplit le cœur, la tristesse le quitte. Dénoue, boucle à boucle, les cheveux d'une idole avant que tes articulations se détachent. »

Jalouses de la mélancolie amoureuse d'Orphée, les Ménades déchirent son corps avant que Dionysos ne les transforme en arbres. Le démembrement d'Orphée est allégué par neuf terres cuites représentant des parties fragmentées du corps, réalisées par Bhabha lors d'une résidence au Mexique en 2022 et présentées aux côtés de *La Jambe* (1958) de Giacometti. La violence mythique des Ménades trouve une résonance plastique aussi dans les figures féminines de Bhabha. Massives, frontales, parfois ravagées, elles évoquent la puissance inquiétante d'un féminin longtemps perçu comme une force monstrueuse par la culture patriarcale. L'autoportrait *So Am I* (2025) *surgit entre les Femmes de Venise* (1956) : l'immobilité de ces idoles hiératiques renvoie à celle des Ménades changées en arbres.

La fascination vertigineuse de Giacometti pour la distance et la profondeur — « Ce qui nous frappe requiert une certaine distance », disait-il — est lue par Bhabha en termes d'esthétique « post-cinéma », au sens d'une migration du langage filmique au-delà du cinéma lui-même. Les silhouettes étirées, dont la texture vibrante produit un effet de flou, modifient la perception de la perspective et instaurent une véritable distance cinématographique. Cette sensibilité affleure dans les planches-contacts du photographe et cinéaste Ernst Scheidegger présentées dans l'exposition : les sculptures de Giacometti y apparaissent en extérieur, saisies dans des suites d'images qui évoquent des photogrammes ou des story-boards. En regard, des photographies montrent les premières mises en scène de sculptures de Bhabha installées dans le paysage autour de Karachi. La rencontre entre les deux artistes se révèle ainsi dans ce double mouvement : montrer comment Giacometti a nourri chez Bhabha un véritable « sens de l'espace post-cinéma », tout en permettant, en retour, de redécouvrir la sculpture de Giacometti sous un jour nouveau, comme habitée par une profondeur qui relève d'une sensibilité cinématographique.

Commissaire : Émilie Bouvard

Huma Bhabha / Alberto Giacometti

Otobong Nkanga I dreamt of you in colours

Par Guillaume Lasserre

Musée d'art moderne de la Ville de Paris,
10.10.2025 – 22.02.2026.



Otobong Nkanga, *From where I Stand*, 2015.
Tapis, cônes, cristaux, poudre de mica, etc. Vue de l'installation *From Where I Stand*, MIMA.
Photo: Hynes Photography. Courtesy de l'artiste.

Au Musée d'art moderne (MAM) de Paris, Otobong Nkanga réveille une poétique de l'appropriation des matières, à l'aide de pigments, de terres, de textiles ou de dessins, pour mieux articuler géopolitique des ressources et délicatesse des affects. Son travail transforme la cartographie économique en dispositifs sensibles dans lesquels la question de l'extraction devient expérience.

« I dreamt of you in colours », le titre de l'exposition, est issu d'un rêve. Lorsqu'Otobong Nkanga avait 15 ans, elle hésitait entre l'art et l'architecture, pesant la sécurité matérielle supposée de la seconde contre la vocation moins certaine de la première. Sa mère l'a alors rêvée en couleurs. Ce signe, dans la cosmologie yoruba dont l'artiste est héritière, n'est pas une métaphore. C'est une transmission entre les mondes, une information que le rêve délivre avec la même autorité que l'expérience éveillée. La mère a rêvé sa fille en couleurs. C'était une réponse. Nkanga est devenue artiste. Ce point de départ dit quelque chose d'essentiel sur la façon dont Nkanga pense l'art et le monde. Chez elle, il n'y a pas de séparation entre le personnel et le politique, entre l'expérience singulière et les grandes structures qui déterminent les vies. La mine de mica en Namibie et la poudre de mica sur la peau d'un enfant à Lagos appartiennent au même système, l'une et l'autre sont les deux faces d'une même relation au monde minéral, l'une violente et extractive, l'autre intime et sensuelle. Et c'est précisément cette continuité entre les échelles, entre le geste d'une main d'enfant qui ramasse de la poudre brillante dans la rue et le trou béant laissé dans la colline de Tsumeb après des décennies d'extraction industrielle, qui constitue la force propre de son travail.

Née en 1974 à Kano, au Nigeria, Otobong Nkanga a étudié à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, et expose depuis la fin des années 1990. Elle a reçu de multiples prix¹. Ses œuvres figurent dans les collections du Centre Pompidou, de la Tate Modern, du Stedelijk Museum, etc. Le MoMA lui a consacré une exposition en 2024-2025, mais il faut attendre cette année et le MAM pour qu'elle ait enfin une première exposition monographique parisienne. Il ne s'agit pas là d'une particularité liée à Nkanga. Ce délai correspond à une tendance plus large de l'institution muséale française à reconnaître avec retard des artistes qui ont déjà été consacrés ailleurs, d'autant plus s'il s'agit des artistes africaines ou afrodescendantes, dont la pratique ne se laisse pas facilement réduire aux catégories habituelles de l'art contemporain occidental. Nkanga n'est pas une découverte. L'exposition est une reconnaissance, tardive mais bienvenue. Elle explore son œuvre à travers la notion de strate, révélant l'évolution des thèmes et matériaux qui traversent son travail. Les dessins des années 1990, notamment les séries *Livelihood* et *Keyhole*, illustrent ses sensibilités premières et son approche fondamentalement dessinée.

In Pursuit of Bling (2014) explore la chaîne de production du mica, de l'extraction à la cosmétique. Otobong Nkanga, inspirée par la Green Hill namibienne, crée le concept de « monument négatif » pour symboliser l'absence laissée par l'extraction. Les tapisseries sont un médium central dans l'œuvre de Nkanga depuis les années 2010. Le tissage, travail lent et répétitif souvent associé aux femmes, est ici élevé au rang d'œuvre

principale, capable de porter des complexités que d'autres médiums ne peuvent atteindre. Les tapisseries, à l'instar de *The Weight of Scars* (2015), figurent les corps souvent sans visage, de ceux qui travaillent dans les mines, qui extraient les minéraux, qui fabriquent les produits, et qui sont invisibles dans le système économique qui les emploie. Tandis que l'ensemble *Unearthed* évoque les couches du monde marin et la notion de profondeur. Œuvre majeure de l'exposition, *From Where I Stand* (2015) est une installation composée d'un tapis, de cônes suspendus, de photographies et de poudre de mica. L'œuvre, acquise par le MAM en 2022, illustre une perspective située, ancrée dans un point de vue particulier, entre le Nigeria et la Belgique.

Nkanga réactive ses propres pièces en y ajoutant des éléments, les considérant comme des processus vivants et évolutifs. Ses œuvres maintiennent une tension productive entre beauté et engagement politique, révélant une violence sous-jacente. Cette tension entre délicatesse formelle et désastre politique fait la capacité réparatrice de son œuvre. Nkanga ne répare pas le monde, ce serait une promesse impossible. Elle invente, dans les espaces qu'elle occupe, une contre-économie du soin et du partage, des formes qui résistent à la logique de l'extraction, qui proposent d'autres façons de se rapporter à la matière, à la terre, aux corps. Pas militantes, pas didactiques, mais poétiques, dans le sens strict du terme, productrices d'un monde qu'on n'avait pas encore vu.

« Je pense la Terre comme un être, comme notre corps : l'eau, l'air, l'arbre, la pierre, la plante sont des êtres comme notre corps », explique Otobong Nkanga. Cette équivalence entre le corps humain et le corps terrestre n'est pas une métaphore écologique au sens où on l'entend habituellement dans le discours contemporain sur le changement climatique. Ce n'est pas une invitation à prendre soin de la planète comme on prendrait soin de soi. C'est une ontologie, une affirmation sur ce qu'est la réalité, sur les relations qui constituent le monde, sur l'impossibilité de penser les corps humains séparément des terres qui les ont nourris et dans lesquelles ils retourneront. Cette ontologie transforme l'espace du musée. Le MAM, avec ses grandes salles blanches et ses lumières calibrées, son architecture de 1937 conçue pour l'Exposition universelle, ses collections qui témoignent d'un certain moment de la modernité occidentale, devient, le temps de l'exposition, un territoire poreux, traversé par des matières qui viennent d'ailleurs et qui portent les traces de ce qu'on leur a fait. Les minéraux, les savons, les fibres, les poudres, tout cela circule à travers les salles en défiant la neutralité supposée du *white cube*. La matière a une histoire. Le musée aussi. Et Nkanga fait se rencontrer les deux, sans violence, avec la patience et la précision d'une dessinatrice qui sait que les choses importantes se révèlent lentement, strate après strate.

Parmi lesquels une mention spéciale à la Biennale de Venise en 2019, le Prix belge des arts en 2017, le prix Nasher en 2025.

Commissariat : Odile Burlaux (MAM Paris) et Nicole Schweizer (Musée cantonal des beaux-arts, Lausanne)

Otobong Nkanga

Gothiques

Par Clémence Agnez

Louvre-Lens, 24.09.2025 – 26.01.2026



Vue de l'exposition «Gothiques», Louvre-Lens, 2025-2026. Photo: Laurent Lamacz.

L'exposition du Louvre-Lens propose un vaste panorama de l'art gothique en Occident, de ses origines au XII^e siècle jusqu'à ses ramifications contemporaines. Né à l'époque du Moyen Âge avec les grandes cathédrales, le gothique s'est répandu dans toute l'Europe et s'est exprimé à travers de nombreuses formes artistiques (sculptures, vitraux, manuscrits et enluminures, peintures, etc.). Après son essor médiéval, il est fortement réinvesti aux XVIII^e et XIX^e siècles avec le néogothique et aujourd'hui il continue d'irriguer la culture contemporaine, notamment la contre-culture goth et la fantasy. En interrogeant l'origine et la polysémie du terme «gothique», l'exposition rend compte de l'évolution de ce langage visuel, de ses permanences et de ses transformations, et insiste en particulier sur le passage d'un art lumineux et coloré à une esthétique associée au noir, à l'étrange et au fantastique.

Au cours de la seconde moitié du XII^e siècle, un langage artistique inédit s'élabore et se diffuse rapidement à travers l'Europe. En quelques décennies seulement, entre 1150 et 1200 environ, un style commun s'impose, nourri à la fois par les innovations venues d'Île-de-France et de la région de Liège. À l'origine de ce renouvellement se trouvent notamment les chantiers de l'abbatiale de Saint-Denis, en Île-de-France, dont les innovations techniques — la voûte sur croisée d'ogives, l'allègement des murs, l'essor du vitrail — transforment profondément la conception de l'espace où l'élévation et la lumière jouent un rôle central. Parallèlement, dans la vallée de la Meuse, les formes romanes cèdent progressivement la place à une esthétique nouvelle : les sculpteurs s'éloignent des rigidités anciennes pour rechercher des attitudes plus naturelles et des compositions ordonnées selon des principes géométriques et symétriques. La convergence de ces dynamiques régionales donne naissance à ce que l'on nommera le gothique, et qui se déploie différemment entre architecture et beaux-arts. L'essor des grandes cathédrales gothiques est marqué par sa quête de verticalité, tandis que dans le champ pictural on remarque l'apparition d'un naturalisme neuf, qui se manifeste dans la représentation de figures humaines non liturgiques et la multiplication des motifs végétaux.

Au XV^e et au début du XVI^e siècle, un «gothique de la Renaissance» se développe, marqué par une grande richesse décorative et un imaginaire foisonnant : bestiaires, gargouilles, enluminures et typographie caractéristique s'ancrent durablement dans l'imaginaire occidental. Le terme «gothique», apparu à la Renaissance italienne avec une connotation péjorative, désigne alors un art opposé au retour à l'Antiquité, bien qu'il continue de coexister avec le classicisme. À partir du XVIII^e siècle, surtout au XIX^e, le style gothique se voit réhabilité, moyennant quelques variations : d'art de la couleur pendant le bas Moyen Âge et la Renaissance, il se trouve, à l'orée des révolutions industrielles, associé au noir, à l'inquiétant et aux ruines romantiques. Historiens et artistes, comme Victor Hugo et Viollet-le-Duc, contribuent à sa redécouverte et au mouvement du Gothic Revival, qui se diffuse en Europe, en Amérique du Nord et au-delà. Au XX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui, le gothique s'actualise dans une foule de phénomènes culturels variés, qu'il

s'agisse d'avant-gardes artistiques ou de contre-cultures (punk, metal). Présent dans la fantasy, les jeux vidéo, la mode ou l'art contemporain, il se reformule sans cesse, se métamorphose dans des horizons culturels et politiques parfois ambigus tant la notion est plurielle.

La scénographie de l'exposition est pensée pour immerger les visiteur-euses dans l'univers qu'on associe au gothique le plus traditionnel. Le parcours reprend le plan d'une cathédrale, avec le chœur en point de bascule à mi-chemin et des séries d'arcs brisés qui séparent les espaces. L'évolution des couleurs des murs, allant des nuances de gris vers des teintes plus variées, accompagne les différentes parties de l'exposition, comme un clin d'œil aux variations associées au genre. Deux *period rooms* complètent la visite : un bureau néogothique du XIX^e siècle conservé dans son intégralité et une chambre contemporaine, à la décoration et aux objets culturels goths, recrée par deux représentantes locales de la culture gothique, Christine et Thérèse Lipinski, qui par ailleurs font partie de l'équipe du Louvre-Lens.

L'ensemble met en évidence la continuité et la plasticité du gothique, capable de traverser les époques en se reformulant continuellement. Si l'exposition remplit ses promesses en matière d'abondance de formes et de médiums, son insistance quant à la richesse symbolique et formelle du mouvement laisse peu de place aux tensions idéologiques ou aux récupérations, à peine évoquées, malgré une actualité qui appellerait à moins de désinvolture politique. L'approche privilégie une lecture culturelle et esthétique, centrée sur l'imaginaire et les variations formelles davantage que sur des contextes sociaux ou historiques précis. De ces contextes, le grand absent est bien sûr un gothique non occidental ou non blanc. On regrette l'absence du Southern Gothic en littérature, ou de genres limitrophes qui, au vu de l'extensibilité de la notion, permettraient de réévaluer le terme à nouveau frais, moins europécenré, comme le gothique zombie, le gothique afrofuturiste, etc.

Quel est le spectre qui hante l'Europe ? Concernant le gothique le plus traditionnel, l'étude ici proposée est très complète et roborative, mais, malgré la qualité artistique et scientifique du projet, les angles morts, en particulier au-delà de l'Occident, restent nombreux et habitent par leur absence l'exposition. On pense à cette si fameuse accroche du *Manifeste du Parti communiste* de Marx et Engels : «Un spectre hante l'Europe...» La formule, qui a fait date, est au cœur de l'«hantologie», concept gothique s'il en est, forgé par Ferrida puis repris par Fisher, dans lequel ils détectent la part négative, en creux, un manque qui ne se résorbe pas, qui hante chaque contexte et ses représentations. Le fantôme change de forme, c'est le communisme dans l'analyse du capitalisme par Marx, c'est le temps engorgé dans les techniques d'enregistrement chez Fisher. Dans l'exposition, et pour revenir à la formule originale, c'est bel et bien ce qui hante l'Europe : cet au-delà de l'Occident, qui forge les empires européens à partir du XV^e siècle, mais n'apparaît pourtant jamais dans l'exposition, même dans ses dernières salles, dans lesquelles les efforts d'ouverture et d'actualisation du terme sont pourtant réels et convaincants sur de nombreux autres aspects.

Le Syndrome de Bonnard, ou l'impermanence des œuvres

Par Gabriela Anco

Frac Île-de-France, Le Plateau (Paris) et Les Réserves (Romainville), 14.02 – 19.07.2026



Vue de l'exposition «Le Syndrome de Bonnard ou l'impermanence des œuvres», Frac Île-de-France, Les Réserves, Romainville. Photo: Aurélien Mole

Partant d'une anecdote surprenante — celle de Pierre Bonnard retouchant l'un de ses tableaux au Musée du Luxembourg à Paris — un groupe de commissaires, Le Bureau/, a déployé une série d'expositions autour d'une nouvelle notion dans l'histoire de l'art : «le Bonnardisme». Ce printemps, ils investissent le programme du Frac Île-de-France.

Le bonnardisme est une idée originale, ouvrant un éventail de perspectives pour analyser les œuvres et les pratiques artistiques. Elle renvoie à la nature inachevée des œuvres — à leurs évolutions et transformations constantes —, mais aussi à l'attitude obsessionnelle d'artistes incapables de se détacher de leurs créations.

L'exposition identifie plusieurs directions du bonnardisme : du raffinement constant de petits détails jusqu'à la recréation complète de motifs au sein de séries. Le bonnardisme peut émerger lorsqu'un nouveau projet d'exposition devient l'occasion de modifier une œuvre, ou encore dans des productions fondées sur un protocole, où chaque itération adopte une configuration différente.

Plus fondamentalement, l'exposition aborde la question de la permanence — ou plutôt de l'impermanence — des œuvres. Quand une œuvre est-elle achevée ? Doit-elle l'être ? Qui en décide ? Elle interroge l'inscription de la production artistique dans des systèmes plus larges de productivité, qui finissent par transformer l'œuvre en marchandise prête à être échangée. Mais une œuvre est aussi une idée, parfois ayant un début et une fin ; autrefois demeurant ouverte.

L'exposition s'ouvre sur des pièces qui mettent en scène le geste central du bonnardisme : la révision continue des œuvres. *Terrasse à Grasse* (1925) du maître lui-même apparaît comme point de référence, un tableau — comme beaucoup de peintures de Bonnard — susceptible d'avoir été modifié après son achèvement. Plus loin, *X projets pour un rideau de scène* (2026) de Clément Rodzielski sera recouvert de différents lavis colorés à plusieurs moments durant l'exposition, tandis que *La très pauvre heure* (2026) consiste en une aiguille d'horloge dont la surface évolue continuellement, l'artiste y ajoutant couche après couche de peinture.

L'idée de «recycler» des œuvres pour en faire la base de nouvelles créations, abolissant ainsi leur permanence, est particulièrement bien illustrée par la pièce de Jagna Ciuchta, réalisée avec la participation de Melanie Counsell. Fidèle à sa pratique consistant à retravailler des éléments d'une exposition à l'autre — en modifiant leurs formats, en découpant et recomposant des fragments — elle utilise ici quatre éléments miroirs pour former un mur réfléchissant qui capte son environnement en perpétuelle mutation. Gaëlle Choisey adopte un mécanisme similaire avec *Safe Space for a Passing History – Ère du Verseau 99999 (Short Story #1)* (2024–2026), une œuvre issue de la transformation d'une pièce précédemment présentée pour le Prix Marcel Duchamp. Sous cet angle, l'idée d'une œuvre impermanente, évoluant au gré du désir de l'artiste, paraît presque naturelle. Toutes les œuvres commencent comme des matériaux, nouveaux ou recyclés, jusqu'à ce qu'elles franchissent ce seuil de sacralité où elles acquièrent leur statut «d'œuvre achevée».

Cette notion de sacralité est sans doute liée à un désir de préserver l'histoire. Avant le milieu du XIX^e siècle, la conservation du passé n'était pas une préoccupation dominante. Par exemple, durant la Renaissance et la période baroque, de nombreuses églises gothiques en France ont perdu leurs vitraux,

jugés démodés. Aujourd'hui, les œuvres sont perçues comme les témoins de moments spécifiques de l'histoire. Les transformer — même à la demande de l'artiste — implique une perte de mémoire. Mais qui sont les gardiens de cette mémoire ? L'exposition défend l'idée que les institutions devraient soutenir les expérimentations des artistes, en leur permettant de continuer à modifier des œuvres déjà acquises. Le bonnardisme, toutefois, comporte des degrés. Ajouter un petit détail altère bien moins ce moment passé que, par exemple, le souhait de Simon Hantaï de retendre une toile en effaçant les plis caractéristiques de son travail.

L'exposition est moins convaincante lorsqu'elle aborde des œuvres qui s'approprient des motifs historiques ou transforment la création d'un autre artiste. À cet égard, la seconde pièce de Gaëlle Choisey présentée dans l'exposition, *Do You Like My Black Ass or the Black Artemis d'Eupheus* (2018), se lit davantage comme une interprétation d'un motif original — ici l'Artemis d'Ephèse — ce qui constitue bien sûr un fondement de la pratique artistique, mais pas nécessairement du bonnardisme. Une ambiguïté similaire apparaît avec *Le Classisme* de Joe Scanlan, qui prend pour base *L'Orientalisme* d'Edward Said, en remplaçant le mot «orientalisme» par «classisme». Le geste est conceptuellement pertinent, mais son lien avec le bonnardisme demeure, au mieux, oblique.

L'exposition retrouve cependant sa cohérence lorsqu'elle introduit la notion d'infini. Les deux œuvres faisant référence à *Laocoon* antique — la spirale de chaises moulées à l'éternité d'Étienne Bossut et les multiples photographies de la sculpture par Koenraad Dedobbeleer — instaurent un jeu stimulant autour de la reproduction. Aux Réserves, *The White Cube in Black Box Ideology* (2023) de Gregory Chatonsky s'appuie sur l'intelligence artificielle pour générer un flux d'images en perpétuelle mutation, combinant le «white cube» de l'espace d'exposition et la «black box» algorithmique. De même, le film génératif *Dérives* (2011–2013) d'Émilie Brout et Maxime Marion assemble des milliers de séquences cinématographiques liées à l'eau en un film infini et constamment renouvelé. Ici, l'impermanence n'est pas seulement thématique : elle est structurelle, inscrite dans le protocole même de l'œuvre.

En effet, c'est avec le protocole que l'on «craque» le système, l'œuvre physique étant unique et infinie à la fois. On voit ainsi la pièce de Michel Blazy, dans laquelle des escargots peignent la surface, ou la sculpture de Paola Siri Renard composée de cinq éléments mobiles pouvant être arrangés en d'innombrables configurations, maintenant l'œuvre dans un état de transformation permanente. Enfin, *Attitudes* (2013) de Marie Lund — moulages en plâtre de son jean servant de socles à des œuvres d'autres artistes, ici Liz Magor — permet à la pièce de se réinventer continuellement à travers ses relations.

Avec son système de doubles cartels — l'un des dispositifs les plus réussis de l'exposition — celle-ci ouvre la voie à une multiplicité de lectures. Chaque œuvre est accompagnée non seulement d'un cartel informatif classique, mais aussi d'un second texte : une référence, une idée, une piste d'interprétation alternative. Ainsi, l'œuvre peut se révéler infinie non seulement dans sa forme, mais aussi dans ses interprétations : le bonnardisme se détachant de la seule matérialité de l'objet pour s'étendre à sa perception.

Commissariat : Le Bureau/

Paul Heintz Night Shift

Par Juliette Belleret

Le Grand Café – centre d'art contemporain,
Saint-Nazaire, 14.03 – 10.05.2026



Paul Heintz, *Sleep Work*, 2026. Installation filmique et en direct, double projection et dispositif lumineux, 47 min en boucle. Vue de l'exposition « Night Shift » au Grand Café – centre d'art contemporain, Saint-Nazaire, 2026. Photo: Marc Domage. © ADAGP, Paris, 2026.

Plants and People

Par Christophe Cesbron

Musée d'arts de Nantes, → 03.01.2027
Frac des Pays de la Loire, → 26.04.2026



Marie Denis, *Le Divan*, 1996.
Photographie couleur encadrée sous verre et montée sur alu, 30,4 × 41,4 × 1,4 cm.
Photo: StéphaneBellanger © Adagp Paris 2025.

Il pleut ce jour-là au-dessus des chantiers. On se réfugie derrière les portes du Grand Café, et le ciel n'est plus qu'une lueur violette qui flotte près des fenêtres. C'est une sorte de nuit qui s'invite à travers les installations de Paul Heintz entre les murs de l'ancien établissement, devenu centre d'art contemporain il y a près de trente ans.

Sur le carrelage d'époque, une vingtaine de tabourets jaunes imitent les terrasses des restaurants de Chine, ou un cinéma extérieur. Sur un grand écran (*Shānzhài Screens*, 2020), des personnages se succèdent et font leur part de conversation. Il s'agit de plusieurs peintres copistes basés à Dafen, dans la banlieue de Shenzhen en Chine. Ils évoquent le nombre de tableaux « décoratifs » qu'ils ont reproduits sur commande dans la journée, en débordant souvent sur la nuit à cause de la charge de travail et du soleil « qui est assez fort ». Leurs commanditaires les contactent par messagerie virtuelle, souvent à travers plusieurs intermédiaires, et les peintres signent du nom qu'on leur demande. On observe chacun s'adresser à son téléphone pour enregistrer une réponse sans qu'on nous donne accès à la question, instaurant un effet de latence au milieu de l'instantané de la discussion. Un peu comme un décalage horaire, à la faveur duquel on peut rejoindre la conversation.

Sur notre gauche, des peintures figurent des fonds d'écrans de téléphones portables (*Screenshots 30 mars 2019*, *Screenshots 2 juin 2019*, *Screenshots, 16 juillet 2019* et *Screenshots 23 septembre 2019*, 2019). La série procède d'une synchronisation des montres par l'image, au gré d'une correspondance établie depuis deux fuseaux horaires différents pendant près d'un an entre Paul Heintz et Wang Shiping, peintre copiste à Dafen. L'un peint à l'aquarelle, l'autre à l'huile, comme un simple effet de traduction à l'endroit de l'image en guise de conversation. D'autres fragments de cette correspondance apparaissent au sein de l'exposition, dans une forme de translation graphique où l'artiste retranscrit un rêve confié par Wang Shiping sans le traduire en français (*Rêve*, 2019). Le peintre raconte une vision nocturne dans laquelle il découvre une nouvelle technique pour produire plus vite et de plus belles toiles; mais au réveil, l'idée a disparu. On entend sa voix raconter le mirage déçu à l'écran (*Shānzhài Screens*, 2020); interrompu par l'audio du GPS qui martèle: « Demi-tour. »

Un autre dispositif scénographique présente un film encadré d'un couloir noir (*Nafura*, 2023). Nouveau trajet en voiture: trois jeunes femmes au visage de lumière cherchent leur itinéraire vers la source cachée d'une fontaine magistrale.

Nous sommes à Djeddah en Arabie saoudite, et tout part d'un poème écrit par l'artiste prenant la voix d'une fontaine comme métaphore du contrôle politique sur les éléments, les corps et les désirs. Paul Heintz propose à trois protagonistes un jeu: remplacer des mots censurables par « fontaine » (« *nafura* »). Par ce jeu poétique, l'image romantique du jet d'eau se superpose étrangement aux instruments d'une domination économique, sociale, géopolitique¹. Une expression de la « poésie documentaire » que poursuit l'artiste, tout comme l'ensemble des textes trouvés sous forme de graffitis lors du tournage à Djeddah, que Paul Heintz a rassemblés et gravés sur les rétroviseurs des voitures (*Nafura Poem*, 2023). Des phrases qui parlent d'amour et de distance, et qui ponctuent la voie de l'eau sous les pas des jeunes femmes élancées dans leur quête. À la fin du film, la voiture s'arrête. Trois visages de lumière et des flashes de téléphone filent au-dessus des rochers, leurs reflets dispersés en centaines de paillettes qui s'agitent à la surface de l'eau.

En raison des arrestations de jeunes saoudiens pendant l'année, Paul Heintz choisit de dissimuler les visages et de changer les voix des jeunes femmes qu'il filme pour les protéger. En attendant des jours meilleurs, elles nous sont montrées sous la forme de « lucioles dissidentes dans la nuit » (Paul Heintz). Elles nous restent derrière les paupières tandis que l'on continue d'avancer dans la nuit qui flotte au Grand Café.

On pénètre dans une nouvelle pièce silencieuse et excessivement lumineuse. Des néons au mur (*Sleep Work Neons*, 2026) rappellent les serpents de goudron ou les lettres qu'on vient de laisser dans les miroirs des rétroviseurs. Ils sont la transcription de trajectoires effectuées par l'artiste pendant la pandémie, pour remédier au manque de rêves dans son sommeil — des trajets en forme de boucles. Dans ce contexte, il entame une recherche filmique et textuelle sur l'apparition des streamings monétisés de personnes qui se filment pendant leur sommeil. D'abord, l'artiste interroge les streamers sur leurs rêves comme une manière de dire que quelque chose est en train de se passer. L'installation *Sleep Work* (2026) présente les récits de certains de ces rêves hantés par les figures et les lieux d'un capitalisme états-unien *mainstream*, de Jeff Bezos aux jeux vidéo. La seconde partie de cette installation, à l'étage, articule encore plus étroitement l'espace public de l'exposition et celui du streaming par un montage en direct qui connecte un écran à des streams de personnes endormies. L'effet de direct comprime les deux espaces-temps, à rebours du dispositif de distanciation dont procédait la toute première installation (*Shānzhài Screens*, 2020). Une manière de montrer la nuit comme un espace tantôt partagé, tantôt envahi — un espace en sus, une issue possible pour répondre à l'urgence d'arrondir ses fins de mois, ou de pouvoir affirmer devant des centaines de témoins que « je suis là » (*Sleep Work*, 2026)..

Conçue à partir des collections du Musée d'arts de Nantes et de celles du Frac des Pays de la Loire, l'exposition « Plants and People » se décline dans les deux lieux, à Nantes et à Carquefou, proposant, à travers un ensemble important d'œuvres, une réflexion sur les rapports complexes que nous entretenons avec le vivant.

Il est toujours intéressant de croiser des collections, de les confronter, de les faire dialoguer, de mettre côte à côte des œuvres historiques et d'autres plus contemporaines. L'exposition met en lumière la richesse, l'éclectisme, la complémentarité des deux fonds. Celui du Frac, institution récemment déstabilisée par le désengagement politique et financier de la Région des Pays de la Loire, est impressionnant, rassemblant de véritables trésors. À lui seul, il démontre la qualité du travail d'exploration et de recherche mené au fil des années par les différentes équipes, ayant su développer de véritables écosystèmes ouverts, attentives aux artistes et aux publics.

Déclinée en deux lieux, l'exposition scinde son approche, s'intéressant aux œuvres qui explorent le monde végétal au Musée d'arts et celles qui se confrontent au monde animal au Frac.

À Nantes, au Musée d'arts, dans l'une des ailes des petites galeries, l'accrochage s'articule autour de l'artiste ukrainienne Alevtina Kakhidze. Son œuvre, tel un récit graphique, se décline en huit grandes feuilles sur lesquelles elle raconte la guerre menée par la Russie qu'elle compare à la stratégie de certaines plantes invasives qui poussent autour de sa maison. Le parallèle est aussi fort que poétique: « Les espèces invasives surmontent facilement l'espace et le temps en envahissant de nouveaux territoires et en faisant souffrir les espèces locales jusqu'à ce que certaines finissent par disparaître [...] Et moi, je me comporterai comme une plante (endémique), je resterai sur place, malgré les tirs. Ne pas fuir. » Quelles stratégies mettre en place pour résister? L'artiste évoque par le biais des plantes et par le dessin plusieurs hypothèses.

Très éclectique, le choix des œuvres présentées ouvre autant de portes de lecture que de points de vue, démontrant la fascination des artistes pour le monde végétal. Si certaines approches semblent contemplatives (le magnifique film de Rose Lowder se développant comme un bouquet d'images),

d'autres affirment un regard plus interrogatif, voire militant (les cicatrices de la terre, photographiées par Sophie Ristelhueber, la *Terre protégée III* de Gina Pane, les photos de paysages miniers de David Goldblatt...). Pour certains artistes, c'est l'expérience du corps avec le végétal qui fait sens de proximité, de relation (la magnifique photo d'Elina Brotherus, l'*Alpi Maritime* de Giuseppe Penone). Souvent source d'expérimentations, support poétique, amoureux, parfois politique, ou métaphorique, le végétal — par ses dynamiques, ses formes de résiliences et ses fragilités — dessine le monde et tisse avec nous des liens d'interdépendances fragiles qu'il faut rendre perceptibles.

À Carquefou, au Frac, la salle d'exposition s'ouvre sur le tableau *L'Entrée dans l'Arche de Castiglione* (XVII^e siècle) et se développe, comme un bestiaire « ouvert », véritable cabinet de curiosités « habité ». Les artistes y convoquent ce monde animal qui peuple notre planète, nos rêves, nos corps, nos inquiétudes écologiques. Là encore, les approches sont multiples, anthropocentriques, éthologiques, métaphoriques, poétiques, de plus en plus politiques ou chamaniques. Des petites sculptures animales de Pompon à la vidéo « sauvage » de Francis Alÿs, des toiles et dessins de John Murphy à Brascassat, de Xie Lei, Makiko Furiuchi, confrontée aux céramiques de Katia Kameli, à la « chaude » installation (*Lupa*) de Nicolas Deshayes, l'exploration est riche et souvent enthousiasmante. Les différentes formes hybridées que l'on retrouve dans de nombreuses œuvres (de Jean-Luc Verna, Slavs and Tatars ou Raqs Media Collective...) semblent affirmer l'importance de notre part animale.

Pendant mon passage au Frac, un petit groupe de collègues visitait l'exposition avec une médiatrice. Un des élèves est resté très longtemps assis devant la double vidéo de Shimabuku, puis, déplaçant son tabouret, il s'est installé face à la grande fenêtre bandeau qui s'ouvre sur la verdure du parc, abandonnant son groupe pour sa propre rêverie. Au même moment, sur le cartel à côté de *Greffon* de Jean-Luc Verna, je relève cette citation: « Présenter ces créatures est une façon pour moi de parler des gens. Ce sont des incarnations qui traduisent des humeurs et des sensations. À un moment donné, on se sent faune, à un autre satyre. » Le tout est de rester vivant, dans tout ce qui nous constitue et nous est cher: le végétal, l'animal, l'art...

¹ Par exemple, « Les *nafuras* sont chères après la guerre », « Les *nafuras* des garçons ne marchent plus »

Vivian Suter Disco

Par Guillaume Lasserre

Carré d'art – musée d'art contemporain de Nîmes,
08.10.2025 – 29.03.2026.



Vivian Suter « Disco » à Carré d'art – musée d'art contemporain de Nîmes, 2025-2026.
Photo: Cédric Eymenier.

Il y a quelque chose de légèrement provocateur dans le fait d'intituler une exposition « Disco », et d'apprendre que ce titre est emprunté au nom d'un chien. Vivian Suter indique d'emblée ce qui gouverne sa pratique. Un chien gambade dans son jardin, à Panajachel, au bord du lac Atitlán (Guatemala), et ses pattes encore humides s'impriment sur une toile fraîche posée à même le sol. L'œuvre enregistre cela, sans hiérarchie, sans distinction entre ce qui relève du geste de l'artiste et ce qui relève du monde. C'est une déclaration de principe aussi radicale que discrète.

Née à Buenos Aires en 1949 de parents européens exilés, Vivian Suter s'installe en 1983 au Guatemala après une formation à l'École des arts et métiers de Bâle et une décennie d'expositions dans les galeries suisses. C'est ce déplacement, cette décision de vivre et travailler dans un environnement subtropical éloigné des normes de l'art contemporain occidental, qui va transformer en profondeur sa pratique. Elle délaisse le papier pour la toile, sort de l'atelier, expose ses œuvres aux intempéries, intègre dans sa peinture ce que le monde lui envoie : l'humidité, la lumière rase du matin sur le lac, les feuilles qui tombent, la pluie qui dilue et délave, les traces de pattes animales. Sa peinture n'est plus seulement gestuelle. Elle est météorologique.

Présentée à Nîmes après le MAAT de Lisbonne et le Palais de Tokyo, l'exposition « Disco », curatée par Héléne Audiffren, déploie près de quatre cents toiles dans les espaces du Carré d'art. Ce chiffre seul dit quelque chose d'essentiel. Suter ne présente pas des œuvres. Elle installe un milieu. Les toiles sans châssis recouvrent les murs du sol au plafond, se superposent les unes aux autres, flottent dans l'espace, s'accumulent à même le sol comme des sédiments ou des strates géologiques. Certaines sont suspendues à des structures qui ressemblent à des étendoirs monumentaux, dissimulant partiellement les surfaces qu'elles précèdent. Les visiteurs traversent littéralement la peinture. Ils y entrent physiquement, s'y déplacent, en sortent. Le dialogue avec l'architecture de Norman Foster est l'un des enjeux les plus intéressants de la présentation nîmoise. Le bâtiment, tout de verre, de béton brut et d'acier, construit face à la Maison carrée — temple romain datant du I^{er} siècle après notre ère — en 1993, obéit à une architecture de la transparence et de la rigueur géométrique, un édifice qui conjugue modernité et proportions classiques dans une relation explicite avec l'héritage antique. Y déverser quatre cents toiles tropicales, organiques, sans titre ni date, pouvant être accrochées dans tous les sens, c'est introduire une forme de végétation débordante dans un espace pensé pour la maîtrise et la clarté. Cette friction entre la rigueur de Foster et la prolifération de Suter n'est pas un accident. Elle est la condition même de l'expérience que l'exposition propose.

Les œuvres de Vivian Suter ne portent pas de titre, elles n'ont pas de date et peuvent être accrochées dans tous les sens. Ces trois conditions, apparemment négatives, constituent en réalité un programme artistique cohérent et exigeant. Ne pas titrer, c'est refuser de hiérarchiser l'expérience du regardeur, refuser de lui fournir une clef d'accès qui précéderait et orienterait sa perception. Ne pas dater, c'est soustraire les œuvres à la chronologie du marché et de l'histoire de l'art, refuser que leur valeur soit indexée sur leur place dans une trajectoire de

carrière. Pouvoir les accrocher dans n'importe quel sens, c'est récuser la notion même de sens. C'est dire que la gravité n'est pas un principe esthétique supérieur aux autres. Ce que Suter cherche à produire, c'est une expérience d'immersion dans laquelle le regardeur perd ses repères habituels, non pour le désorienter gratuitement, mais pour le rendre disponible à une autre forme d'attention. Une attention qui ressemblerait davantage à celle qu'on mobilise dans un jardin ou une forêt qu'à celle qu'on déploie devant un tableau accroché à la bonne hauteur avec son cartel soigneusement rédigé. La saturation picturale et spatiale n'est pas un effet spectaculaire. C'est une stratégie phénoménologique.

La surface de chaque toile est une archive involontaire de ce qui s'est passé dans le jardin de Panajachel. Suter y accumule l'acrylique, l'huile, les pigments, la colle de poisson, la terre, les matières organiques, les micro-organismes. Sur certaines toiles, des brindilles ou des feuilles se sont collées à la peinture encore fraîche. On devine les traces de la pluie qui a délavé certaines plages de couleur, creusé des sillons dans l'épaisseur de la matière. Sur d'autres, les empreintes de pattes, celles de Disco ou de ses congénères, s'impriment comme des signatures involontaires. Cette façon d'accueillir l'accident, l'intempérie et le vivant dans le travail pictural a des résonances avec l'histoire de l'art. On pense évidemment à certains gestes de l'Arte povera, à la façon dont ce courant italien a cherché à court-circuiter la frontière entre l'œuvre et le monde, entre la culture et la nature. On pense aussi, plus loin, à la pratique de certains artistes de l'expressionnisme abstrait américain, à la conception pollockienne de la toile comme terrain plutôt que comme surface verticale. Mais Suter ne se réclame d'aucune de ces filiations, et son travail s'en distingue sur un point fondamental. Ce qui entre dans ses toiles n'est pas convoqué, ni mis en scène, ni contrôlé. C'est le monde qui arrive, dans sa contingence et sa générosité, et l'artiste enregistre ce passage.

L'un des gestes les plus justes de l'exposition est d'y avoir associé un ensemble de collages d'Elisabeth Wild, la mère de Vivian Suter, morte en 2020 à l'âge de 98 ans. Sa trajectoire ressemble en elle-même à un roman du xx^e siècle. Née à Vienne en 1922, elle fuit l'Autriche à 16 ans avec sa famille pour échapper aux nazis, s'installe à Buenos Aires, travaille comme designer textile, avant de quitter l'Argentine pour Bâle afin d'échapper à la dictature de Perón, tient une boutique d'antiquités, et c'est dans sa septième décennie qu'elle entame une prolifique production de collages. Elle rejoint Vivian à Panajachel en 1996, où elle vit et travaille jusqu'à sa mort.

La présence de ses collages aux côtés des toiles de Vivian Suter est une façon de poser la question de la transmission artistique dans toute sa complexité. Qu'est-ce qu'on hérite d'une mère artiste qui n'a été reconnue que tardivement ? Comment deux pratiques se nourrissent-elles mutuellement dans l'espace partagé d'un jardin subtropical ? Les collages de Wild, leurs découpages précis, leur rapport à l'archive et à la fragmentation, entrent en résonance avec les accumulations de Suter d'une façon qui dit quelque chose de plus profond que la simple parenté biologique, une communauté de vision sur ce que l'art peut faire avec les matériaux du monde ordinaire.

Commissariat : Héléne Audiffren

Vivian Suter

KH

KONSCHT
HAL
ESCH

Espace d'art
contemporain

28.03 - 20.09.2026

Entrée libre
MER 11h-18h
JEU 11h-20h
VEN/SAM/DIM 11h-18h
LUN/MAR fermé
Détails des visites guidées
gratuites (DIM à 15h)
et du programme-cadre
sur konschthal.lu

Konschthl Esch
29, boulevard
Prince Henri
L-4280 Esch-sur-Alzette
info@konschthal.lu

[f](#) [@](#) [v](#)
konschthal.lu

ESCH

LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

état bruit

GABRIELA LÖFFEL
BROGNON ROLLIN
AURA SATZ
NIKA SCHMITT
TINTIN PATRONE
OPEN GROUP
NIK NOWAK

Dans un monde complexe et multipolaire où les agendas économiques, politiques et culturels s'affrontent et se chevauchent, l'exposition *état bruit* met l'accent sur les artistes contemporains qui s'engagent dans cet environnement difficile et bruyant, plaçant le son au cœur de leurs réflexions et, par conséquent, de leur travail. L'exposition vise à fournir un aperçu contemporain des multiples canaux, signaux et bruits de fond qui nous entourent quotidiennement, rivalisant pour attirer notre attention ou nous détournant de l'essentiel.

Curateur : Charles Wennig




casino
luxembourg

Notes on Weathering

Bianca

Bondi

Casino Luxembourg - Forum d'art contemporain
41, rue Notre-Dame, L-2240 Luxembourg

T +352 22 50 45 | info@casino-luxembourg.lu   
www.casino-luxembourg.lu

Le Casino Luxembourg est soutenu financièrement par



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture

1^{er} MARS 26 – 3 JAN 27