

Frédérique Loutz (1974, Sarreguemines, France)

Professeure, Beaux-Arts de Paris

Two Tail Mermaid, 2019

Lithographie découpée / Cut-out lithograph

Éléments de l'histoire, 2025

Formats variables, crayons de couleur sur papier ou métal de canette gravée /

Various dimensions, colored pencils on paper or engraved can metal

Courtesy de l'artiste et de la galerie Papillon

Peintre, dessinatrice, illustratrice, Frédérique Loutz a accepté la tâche difficile de présenter la première œuvre de l'exposition. Dans l'espace du hall, l'artiste crée une sorte de cabane vernaculaire, un environnement habitable, lieu de lecture, de discussions et de pratiques artistiques. A la lisière du grotesque et de l'effrayant, les corps éclatés aux membres disproportionnés semblent être doués d'autonomie. Organiques et floraux, ces éléments littéralement hors normes invitent à une reformulation de la mesure physique des corps.

Painter, draughtswoman and illustrator Frédérique Loutz has accepted the difficult task of presenting the first work in the exhibition. In the space of the hall, the artist has created a kind of vernacular hut, a habitable environment, a place for reading, discussion and artistic practice. On the borderline between the grotesque and the frightening, these shattered bodies with their disproportionate limbs are autonomous beings from which life could emerge. Organic and floral, literally out of the ordinary, these pieces invite us to rethink the physical measure of the body.

A.P.

Charles Bouleau

(1906, Paris, France – 1987, Issy-les-Moulineaux, France)

& Wanda Bouleau-Rabaud

(1904, Paris, France – 1988, Montrouge, France)

Les « Événements » de mai 1968 à l'École des Beaux-Arts vus de la bibliothèque, 1968-1970

Reproduction

Don Françoise Bouleau-Koca, 2001

Ms.828, Beaux-Arts de Paris

Wanda Bouleau-Rabaud fut la première femme à accéder au poste de conservatrice de l'École en 1937. Lors des Événements de Mai 68, elle est restée dans la bibliothèque pour en préserver le patrimoine. Si, comme elle l'écrivit dans son journal, « il ne s'est finalement rien passé » pendant les semaines d'occupation de l'École par les militants, les quelque mille moulages installés dans la Cour vitrée du Palais des Études font l'objet, par la suite, de dégradations répétées par les étudiants de l'unité d'architecture UP6 nouvellement créée qui « envahit tous les espaces disponibles et fait de la place à coups de marteaux ». L'inquiétude est telle qu'en octobre 1969, il est décidé de déplacer les moulages à la Petite Écurie du Château de Versailles. Le peintre Charles Bouleau a réalisé des prises de vue durant l'occupation de l'École et au moment du départ des moulages que son épouse a ensuite rassemblées dans un journal factice racontant les conséquences des événements sur les collections de l'École. Les légendes qui accompagnent les photographies témoignent de son humour, derrière lequel on décèle aussi de l'amertume : « Départ pour le bagne », inscrit-elle sous l'une d'elles montrant des bustes de plâtre prêts à être mis en caisses.

Wanda Bouleau-Rabaud was the first woman to hold the position of curator at the École in 1937. During the Events of May '68, she remained in the library to safeguard its heritage. Although, as she wrote in her diary, "nothing ultimately happened" during the weeks of occupation of the École by activists, the nearly one thousand plaster casts installed in the glass-roofed courtyard of the *Palais des Études* were subsequently subjected to repeated damage by students from the newly created architecture unit *UP6*, who "invaded all available spaces and made room with hammer blows." The concern was so great that in October 1969, it was decided to move the casts to the *Petite Écurie* of the Château de Versailles. The painter Charles Bouleau took photographs during the occupation of the École and at the moment of the casts' departure, which his wife later compiled into a mock journal recounting the consequences of the events on the school's collections. The captions she added to the photographs reflect her humor, behind which a certain bitterness can also be detected: "*Departure for the penal colony*," she wrote under one image showing plaster busts gathered and ready to be crated.

E.L.

Theresa Hak Kyung Cha

(1951, Busan, Corée du Sud – 1982, New-York, USA)

Dictée, 1982

Livre / Book

Theresa Hak Kyung Cha publie *Dictée* en 1982, un livre expérimental qui fait aujourd'hui référence tant en littérature, en poésie que dans les études féministes et post-coloniales. Chapitrée en neuf sections qui portent les noms des neuf muses de la mythologie grecque, *Dictée* est une narration morcelée où se superposent les histoires de plusieurs martyres telles que Jeanne D'Arc et la Coréenne Yu Gwan Soon, figure de la résistance coréenne contre l'impérialisme japonais. Theresa Hak Kyung Cha elle-même connut un destin tragique ; elle décède en 1982 à New York à l'âge de 31 ans, victime d'un féminicide. Entre ces fragments d'images, de poèmes, de lettres et de calligrammes, Theresa Hak Kyung Cha revêt les atours de la « diseuse », où elle place une attention particulière sur les enjeux du récit que sont l'acte de raconter et l'acte d'écouter. Ainsi, elle propose une narration alternative, désarticulée, où s'entremêlent les notions de « soi », de « genre » et de « race ». Elle entrelace les coupures et les silences, cultive les interruptions, comme seuls modes qui conviendraient à raconter le bouleversement de déplacements diasporiques, expériences traumatiques s'il en est. En juxtaposant poèmes, photographies, récits historiques et témoignages intimes, Theresa Hak Kyung Cha opère des glissements sémantiques qui dissolvent les mots pour mieux les affirmer comme interfaces produisant de nouvelles significations. Son travail sur la traduction est un moyen de renverser les conventions académiques, en constituant un espace verbal indéfinissable, non catégorisable. Dans cet entre-deux du langage, les ellipses de Theresa Hak Kyung Cha nous invitent à nous reconnecter avec la vie et ses multiples respirations.

Theresa Hak Kyung Cha published *Dictée* in 1982, an experimental book that has become a benchmark in literature, poetry, feminist studies and post-colonial studies. Divided into nine sections named after the nine muses of Greek mythology, *Dictée* is a fragmented narrative in which the stories of several martyrs such as Joan of Arc and Yu Gwan Soon, the Korean resistance fighter against Japanese imperialism. Theresa Hak Kyung Cha herself suffered a tragic fate; she died in 1982 in New York at the age of 31, the victim of a feminicide. Between these fragments of images, poems, letters, and calligrams, Theresa Hak Kyung Cha takes on the role of the *diseuse*, placing particular attention on the stakes of narration—both the act of telling and the act of listening. In doing so, she proposes an alternative, disjointed storytelling, where the notions of *self*, *gender*, and *race* intertwine and take shape. She weaves together ruptures and silences, cultivates interruptions, as if these were the only modes suitable for recounting the upheaval of diasporic displacements—traumatic experiences, if ever there were. By juxtaposing poems, photographs, historical accounts, and intimate testimonies, Theresa Hak Kyung Cha creates semantic shifts that dissolve words, only to reaffirm them as interfaces capable of generating new meanings. Her work on translation serves as a way to overturn academic conventions, constructing an indefinable, uncategorizable verbal space. In this in-between of language, the ellipses of Theresa Hak Kyung Cha invite us to reconnect with life and its many breaths. M.B. & M.C.

Laura Esparch (2002, Perpignan, France)

Atelier Tim Eitel, 4^e année

Diplodocus, 2025

Fer à béton, terre, plâtre / Reinforced steel, earth, plaster

Courtesy de l'artiste

Passant spontanément du dessin, à la peinture, à la sculpture, Laura Esparch réinvestit ce qu'elle appelle des « carcasses », ces objets cassés, perdus ou éteints (comme on dirait d'une espèce disparue). Par leur assemblage avec des fragments d'autoportraits et avec d'autres pièces trouvées, fabriquées ou modifiées, elle aspire à leur insuffler une sensibilité et des émotions (*movere*), pour les mettre en mouvement.

Diplodocus se compose d'un troupeau de créatures qui déambule dans l'espace d'exposition. Dotées de corps modulables (fers à béton, bandes de plâtre) et de têtes amovibles (terre), elles incarnent un principe d'adaptation et de symbiose ambigu, associant une intention de sauvegarde et de protection avec une vision du vivant radicalement mouvante et dynamique.

Suivant ces chimères quadrupèdes, l'inachèvement et l'instabilité semblent alors se muer en formes de résistance et d'inspirations réciproques. Ou comme elle l'écrit dans une note de téléphone tapée dans le métro : « la seule chose qui rassemble c'est l'intention de sauvegarde et de création... de se tisser un grand bestiaire intime avec les choses du dehors ».

Moving spontaneously from drawing to painting and sculpture, Laura Esparch reinvests what she calls 'carcasses', broken, lost or extinct objects (as an extinct species). By assembling them with fragments of self-portraits and with other found, fabricated or modified pieces, she aims to infuse them with sensitivity and emotion (*movere*), to set them in motion.

Diplodocus consists of a herd of creatures wandering around the exhibition space. Equipped with modular bodies (concrete reinforcing bars, plaster strips) and removable heads (earth), they embody an ambiguous principle of adaptation and combining an intention of preservation and protection with a radically shifting and dynamic vision of life.

Following these four-legged chimeras, incompleteness and instability seem to become forms of resistance and reciprocal inspiration. Or, as she wrote in a telephone note typed in the underground: 'the only thing that brings us together is the intention to safeguard and create... to weave a great intimate bestiary with the things outside'. T.P.

Laura Esparch (2002, Perpignan)

Atelier Tim Eitel, 4^e année

EN COLLABORATION AVEC

Princesse Diakumpuna (2000, Gonesse, France)

Atelier Tim Eitel, 5^e année

Étagère, 2025

Avec les pièces de / With artworks from Laura Esparch (*Trois fois moi sur un diplodocus*, 2025, terre cuite et crue, acier / baked and unbaked clay, steel) & Princesse Diakumpuna (*Le secret de famille* ; *Quand le feu de ma foi s'éteint* ; *Je sens mes racines*, 2025, céramiques émaillées et photographies / glazed ceramics and photographs)

Accrochée au mur, cette table deux fois retournée expose ses détails cachés ou refoulés, ainsi que les traces de sa vie d'avant. Histoire de déjouer l'oubli, elle creuse dans le mur une alcôve tout à la fois familière et étrange. Une salle dans la salle. Un espace de monstration qui cultive l'instabilité, peuplé de créatures de terre qui se répondent, qui se répandent.

Première œuvre collaborative de Laura Esparch, inscrite dans sa pratique de production de « chimères » à partir d'objets trouvés et hybridés (*Trois fois moi sur un diplodocus*), cette installation se recompose aux côtés des céramiques de Princesse Diakumpuna. Une main de céramique tient un précieux souvenir familial (*Je sens mes racines*), des images glissent dans le double-fond du plateau, sens dessus dessous, tandis que deux livres de terre (*Le secret de famille*, *Quand le feu de ma foi s'éteint*), relevant ni de l'oral ni de l'écrit, se tournent pour l'infini, sur l'image d'un regard à retrouver ou à inventer.

Ou comme on peut le lire en belle page du livre émaillé : « En effet je vais faire quelque chose de nouveau, qui grandit déjà. Est-ce que vous ne le voyiez pas ? Oui je vais ouvrir un chemin dans le désert, je vais faire couler des fleuves dans ce lieu sec. »

Hanging on the wall, this twice-turned table exposes its hidden or repressed details, as well as traces of its former life. To thwart oblivion, it carves out an alcove in the wall that is both familiar and strange. A room within a room. A display space that cultivates instability, populated by earthen creatures that respond to each other and spread out.

Laura Esparch's first collaborative work, part of her practice of producing 'chimeras' from found and hybridised objects (*Trois fois moi sur un diplodocus*), this installation is recomposed alongside ceramics by Princesse Diakumpuna. Three outstretched hands reveal their lines (*Je sens mes racines*), images slide above and below, while two books of terracotta (*Le secret de famille*, *Quand le feu de ma foi s'éteint*), neither oral nor written, turn toward infinity.

Or, as we can read on a beautiful page of the enamelled book: "In fact, I'm going to do something new, which is already growing. Can't you see it? Yes, I am going to open a path in the desert, I am going to make rivers flow in this dry place."

T.P.

Theresa Hak Kyung Cha

(1951, Busan, Corée du Sud – 1982, New-York, USA)

Mouth to Mouth, 1975

Vidéo, 8', noir et blanc, son / Video, 8', black and white, sound

Courtesy Theresa Hak Kyung Cha / Electronic Arts Intermix

Le travail de Theresa Hak Kyung Cha évoque comment l'expérience d'immigrer aux États-Unis, étant enfant, a façonné sa compréhension du langage et de l'identité. Elle nous invite alors à considérer l'expérience sensorielle et viscérale du langage. Dans *Mouth to Mouth*, la bouche en gros plan de l'artiste forme un « O » et semble vouloir nous dire quelque chose. Elle s'ouvre et se ferme, comme si elle avait du mal à respirer. Elle prononce huit voyelles coréennes, mais le son est brouillé par un bruit sourd d'eau qui coule et de chants d'oiseaux. L'image, quant à elle, apparaît et disparaît. Une grande fragilité s'en dégage. Que cherche-t-elle à nous dire ? Telle une diseuse de bonne aventure, elle semble vouloir capter et transmettre un message. Mais on dirait qu'elle a perdu le langage, ou bien le bruit du monde autour l'empêche d'être audible. Sa langue entre ses lèvres entrouvertes matérialise le moment où le mot quitte la cavité buccale pour s'échapper à l'air libre, le moment de la traduction, de la transformation. L'oracle va bientôt commencer. Guidés par des citations extraites de *Dictée* (publié en 1982), propose une narration alternative, désarticulée, où s'entremêlent les notions de « soi », de « genre » et de « race ». Elle entrelace les coupures et les silences, cultive les interruptions, comme seuls modes qui conviendraient à raconter le bouleversement de déplacements diasporiques, expériences traumatiques s'il en est. Theresa Hak Kyung Cha elle-même connut un destin tragique ; elle décède en 1982 à New York à l'âge de 31 ans, victime d'un féminicide. Cette exposition lui rend hommage.

Theresa Hak Kyung Cha's work evokes how the experience of immigrating to the United States as a child shaped her understanding of language and identity. She invites us to consider the sensory and visceral experience of language. In *Mouth to Mouth*, the artist's close-up mouth forms an "O" and seems to want to tell us something. It opens and closes, as if struggling to breathe. She pronounces eight Korean vowels, but the sound is muffled by the sound of running water and birdsong. As for the image, it appears and disappears. A great fragility emanates from it. What is it trying to tell us? Like a fortune teller, it seems to want to capture and convey a message. But she seems to have lost her language, or else the noise of the world around her prevents her from being audible. Her tongue between her half-open lips represents the moment when the word leaves the oral cavity to escape into the open air, the moment of translation, of transformation. The oracle is about to begin. Guided by quotations from *Dictée* (published in 1982), it offers an alternative, disjointed narrative in which the notions of "self", "gender" and "race" are intertwined. She interweaves cuts and silences, and cultivates interruptions, as the only modes suitable for recounting the upheaval of diasporic displacement, a traumatic experience if ever there was one. Theresa Hak Kyung Cha herself suffered a tragic fate, dying in 1982 in New York at the age of 31, the victim of a feminicide. This exhibition is a tribute to her.

M.B.

Michel Blazy (1966, Monaco)

Chef d'atelier, Beaux-Arts de Paris

Mur de pellicules, 2025

Agar Agar, peinture acrylique / acrylic paint

Courtesy de l'artiste et de la galerie Art Concept

Les œuvres évolutives et éphémères de Michel Blazy donnent à voir des expérimentations en perpétuelle mutation. Ses petites activités low tech laissent faire la vie des choses. Elles suscitent l'émerveillement par des trajectoires inattendues, donnent à voir les processus de transformation, de mutation et de prolifération. Dans ce monde précaire où la technologie est vouée à l'obsolescence, le vivant prend le dessus, donne à appréhender le devenir dans une économie de gestes et de moyens esquissant en filigrane une manière d'être au monde.

Les *murs de pellicules* réalisés sur les cimaises de cette entrée de la salle Melpomène, viennent matérialiser la mue de la muse, comme si son temple craquait. De ses fissures, de ses trous, de ses ouvertures, naît alors la possibilité de multiplier les récits.

Michel Blazy's evolving, ephemeral works showcase experiments in perpetual mutation. His small, low-tech activities let things take on a life of their own. They provoke awe through unexpected trajectories, revealing the processes of transformation, mutation, and proliferation. In this precarious world where technology is doomed to obsolescence, living entities take over, allowing us to grasp "becoming" in an economy of gestures, and means that subtly sketch the way of "being" in the world.

The film-like layers formed on the walls at the entrance of the Melpomène room materialize the metamorphosis of the muse, as if her temple were cracking. From its cracks, holes, and openings, the possibility of multiplying narratives is born.

M.B.

Fanny Irina (2000, Bondy, France)

Diplômée, Beaux-Arts de Paris, 2024

Offrande, 2023

Peinture à l'huile et pastels sur drap en coton / Oil painting and pastels on cotton sheet

Maison : L'histoire d'un homme et la mer, 2024

Maison en céramique / Ceramic house

Courtesy de l'artiste et de Rachel Marsil

« On a parlé un peu plus fort pour s'entendre dans le bruit de la mer qui n'arrête pas. Il m'a raconté qu'il avait vu plusieurs animaux sortir de l'eau quand il travaillait au restaurant d'en face. Il a quitté son boulot pour un autre car c'était fatiguant d'éprouver la mer tous les soirs. Une nuit, il a vu un lion apparaître dans une vague. Il s'est enfui en courant de peur. Il m'a mis en garde, si je cherche ce qu'il se passe dans la mer, un jour je me réveillerais au fond de l'eau et je ne pourrais rien y faire. Mais il m'a dit que si à tout hasard, j'étais à moitié poisson ça ne lui ferait pas peur. "Y'a pas de soucis".»

Fanny Irina est inspirée par les contes et mêle paysages, personnages et objets hybrides. À travers la céramique, le dessin, la peinture et le textile, elle aborde des thèmes introspectifs, fantastiques et intimes, liés à l'enracinement et au réenchantement des espaces. L'artiste cultive la poésie de l'anecdote. Ses œuvres sont des réceptacles d'histoires qui nous plongent dans un monde parallèle, entre souvenir et silence. Entre offrandes et ruines, elles évoquent la métamorphose et rejouent des mythologies spéculatives et fragmentées.

"We spoke a little louder to hear each other over the never-ending noise of the sea. He told me he saw several animals emerging from the water when he worked at the restaurant across the street. He left his job for another because it was exhausting to experience the sea every night. One night, he saw a lion appear in a wave. He ran away in fear. He warned me, if I sought to understand what was going on in the sea, one day I'd wake up at the bottom of the water and couldn't do anything about it. But he said that if by any chance I was half-fish, it wouldn't scare him. 'No worries'."

Fanny Irina is inspired by fairy tales and combines landscapes, characters and hybrid objects. Through ceramics, drawing, painting and textiles, she tackles introspective, fantastical and intimate themes linked to putting down roots and re-enchanting spaces. The artist cultivates the poetics of the anecdote. Her works are receptacles for stories that plunge us into a parallel world, between memory and silence. Between offerings and ruins, they evoke metamorphosis and replay fragmented and speculative mythologies.

H.B.

Fanny Irina (2000, Bondy, France)

Diplômée, Beaux-Arts de Paris, 2024

Carte chat, 2024

Céramique / Ceramic

Fanny Irina est inspirée par les contes et mêle paysages, personnages et objets hybrides. À travers la céramique, le dessin, la peinture et le textile, elle aborde des thèmes introspectifs, fantastiques et intimes, liés à l'enracinement et au réenchantement des espaces. L'artiste cultive la poésie de l'anecdote. Ses œuvres sont des réceptacles d'histoires qui nous plongent dans un monde parallèle, entre souvenir et silence. Entre offrandes et ruines, elles évoquent la métamorphose et rejouent des mythologies spéculatives et fragmentées.

Fanny Irina is inspired by fairy tales and combines landscapes, characters and hybrid objects. Through ceramics, drawing, painting and textiles, she tackles introspective, fantastical and intimate themes linked to putting down roots and re-enchanting spaces. The artist cultivates the poetics of the anecdote. Her works are receptacles for stories that plunge us into a parallel world, between memory and silence. Between offerings and ruins, they evoke metamorphosis and replay fragmented and speculative mythologies.

H.B.

Marcel-Pierre-Amédée Béronneau

(1869, Bordeaux – 1937, La Seyne-sur-Mer, Var, France)

La scène se passe au Parnasse. Les muses au milieu desquelles se trouve Apollon sont tenues sous le charme de la parole d'Uranie leur soeur qui les entretient sur le mouvement des astres, 1894

Huile sur toile / Oil on canvas

MU 8688 Beaux-Arts de Paris

En mai 1894, les élèves de l'École des Beaux-Arts de Paris participant au concours d'esquisse peinte disposent d'une journée pour réaliser une composition au format et au thème imposés. La scène se situe dans le Parnasse et représente la muse Uranie s'entretenant avec Apollon et ses soeurs du mouvement des astres. Dans l'esprit du peintre symboliste Gustave Moreau dont il est l'élève, le jeune Béronneau propose une interprétation très personnelle de ce sujet mythologique, à laquelle l'allongement des figures, les visages à peine ébauchés et le contraste des couleurs confèrent une atmosphère étrange et mystérieuse. Mu par ses convictions catholiques, Béronneau poursuivra la représentation de ce type de scène, évoquant de manière universelle la dimension énigmatique du monde. Il marquera profondément le grand poète et artiste d'origine libanaise Khalil Gibran qui sera son élève entre 1908 et 1910.

In May 1894, students of the École des Beaux-Arts de Paris, participating in a drawing competition, had one day to create a painted composition on the imposed theme and format. The scene is set in the Parnassus and depicts the muse Urania instructing Apollo and his sisters on the movement of the stars. In the spirit of the symbolist painter Gustave Moreau, whom he studied under, young Béronneau offers a very personal interpretation of this mythological subject. The elongation of figures, barely sketched faces, and the contrast of colors lend the work an eerie and mysterious atmosphere. Driven by his Catholic convictions, Béronneau continued to depict such scenes, universally evoking the enigmatic dimension of the world. His work deeply impacted the great poet and artist Khalil Gibran, who was his student between 1908 and 1910.

A.T.B.

Giovanni Altieri (actif à Naples à la fin du 18^e siècle)

Maquette du portique du Temple de Saturne (Rome), 1773

Liège sculpté / Carved cork

MU 1908, Beaux-Arts de Paris

Cette maquette appartient à un ensemble de représentations d'architectures antiques en liège rassemblées aux Beaux-Arts au début du 19^e siècle pour la formation des jeunes architectes de l'Académie. Son créateur, Giovanni Altieri, très actif à la fin du 18^e siècle, représente ici le portique du Temple de Saturne à Rome.

Cette identification a fait l'objet de plusieurs relectures et rectifications. D'abord portique du Temple de la Fortune puis du Temple de la Concorde, sa filiation exacte a été une enquête de longue haleine, témoin de l'inexorable passage du temps.

Autre jeu d'effacement, cet artefact et ses usages académiques charrient tout un imaginaire et une méthode éducative avec eux au sein de l'institution où le dessin est au cœur des apprentissages. Ce modèle prédominant du dessin d'après l'antique et le modèle vivant finit pourtant par péricliter et ces maquettes de liège tout comme les moulages de plâtre, retournent à l'état de ruines désolées à l'instar de leurs modèles.

This model is one of a series of representations of ancient architecture in cork assembled at the Beaux-Arts in the early 19th century to train young architects at the Academy. Its creator, Giovanni Altieri, who was very active at the end of the 18th century, here represents the portico of the Temple of Saturn in Rome.

This identification has been the subject of several rereadings and corrections. Originally the portico of the Temple of Fortune, then of the Temple of Concord, its exact parentage has been a lengthy investigation, bearing witness to the invariable and inexorable passage of time. Another game of erasure, this artefact and its academic uses carry with them a whole imaginary world and an educational method: an institutional doctrine where drawing is at the heart of learning. This dominant model of drawing from the antique and the live model eventually begins to decline, and these cork maquettes, like the plaster casts, return to a state of desolate ruins, much like their originals.

C.J.H.

Seumboy Vrainom :€ (1992, Rennes, France)

Le labyrinthe des pages révoltées, 2024

Vidéo diffusée sur instagram et youtube / Video, available on Instagram and youtube

Prompt et edit Seumboy ; images MidJourney ; texte et voix Chat GPT / Prompt and edit Seumboy; images MidJourney; text and voice Chat GPT

Seumboy Vrainom :€ a grandi en région parisienne, au 13^e étage d'une tour. « Militant Hors-Sol, pas déraciné mais bien hors-sol », comme il se décrit lui-même, il utilise les espaces numériques contemporains pour interroger les histoires officielles tout en menant une réflexion sur les formes engendrées par ces nouveaux médias omniprésents dans nos vies. La circulation des contenus et le déplacement des formes d'un espace de diffusion à un autre sont au cœur de sa pratique. Réalisée avec l'intelligence artificielle, *Le labyrinthe des pages révoltées* est une vidéo à tonalité prophétique qui ouvre vers les nouvelles possibilités d'un monde à venir.

En avril 2020, Seumboy Vrainom :€ a lancé sur les réseaux sociaux la chaîne *Histoires Crépues* qui propose une analyse documentée de l'histoire coloniale française et son impact sur le monde contemporain. Elle est suivie par un nombre croissant d'abonnés.

Seumboy Vrainom :€ grew up in the Paris region, on the 13th floor of a tower block. "A Hors-Sol activist, not uprooted but very much out of touch," as he describes himself, he uses contemporary digital spaces to question official narratives while reflecting on the forms generated by social media that are omnipresent in our lives. Circulation of content and displacement of forms from one broadcast space to another are at the heart of his practice. Produced with artificial intelligence, *Le labyrinthe des pages révoltées* is a video with a prophetic tone that opens up new possibilities for a world to come.

In April 2020, Seumboy Vrainom :€ launched the *Histoires Crépues* channel on social media, which offers a documented analysis of French colonial history and its impact on the contemporary world. It is followed by a growing number of subscribers.

A.P.

Photographe inconnu

Soeurs du roi Théo-Bo à Mandalay, avant 1883

Épreuve sur papier albuminé / Albumen print

Beaux-Arts de Paris, Ph 15193

Cette photographie représente Supayagyi (droite) et Supayalat (gauche) sa cadette, demi-sœurs mais surtout épouses de Thibaw Min, dernier souverain de la dynastie Konbaung. Supayalat (1859 – 1925) est considérée comme la dernière reine de Birmanie, elle accède au trône en 1878 à tout juste 19 ans, Thibaw Min n'en a alors que 20. Son règne depuis Mandalay prend fin en 1885, suite à la victoire de l'Empire Britannique sur l'Empire Birman au terme de la troisième guerre anglo-birmane qui imposera un gouvernement colonial dès 1886. De nombreuses rumeurs accompagnent son souvenir. Figure controversée, puissante et très crainte, son accession au trône en même temps que sa sœur contredit la tradition. C'est enceinte et fumant le cheroot (cigare birman), qu'elle effectue le voyage de l'exil après l'abdication de son époux vers Ratnagiri (Inde), avec ses enfants et sa sœur. Sa dépouille repose aujourd'hui en Birmanie. La légende de cette photographie identifiant Supalayat et Supayagyi seulement en tant que sœurs du roi et non pas en tant que reines, au moment même de la fin de l'Empire Birman et de leur destitution, rappelle la capacité d'effacement des récits occidentaux et coloniaux. Elle nous invite à réexaminer l'Histoire qui nous est enseignée, à interroger ses sources et les prismes.

This photograph represents Supayagyi (right) and her younger sister Supayalat (left), who were not only half-sisters but also wives of Thibaw Min, the last sovereign of the Konbaung dynasty. Since the marriage of the elder sister was never consummated, Supayalat (1859 - 1925) is considered the last queen of Burma. She ascended the throne in 1878 at just 19 years old, while Thibaw Min was only 20. Her reign from Mandalay ended in 1885 after the British Empire's victory over the Burmese Empire in the Third Anglo-Burmese War, leading to colonial governance from 1886. Many rumors surround her memory. A controversial and powerful figure, greatly feared, her ascension to the throne alongside her sister contradicted tradition. Pregnant and smoking a cheroot (Burmese cigar), she traveled into exile after her husband's abdication, heading towards Ratnagiri (India) with her children and sister. Her remains rest in today's Republic of the Union of Myanmar. Supalayat and Supayagyi, who were leading politicians in Burmese history, are identified here only as the king's sisters and not as queens, at the very moment when the Burmese Empire came to an end and they were deposed. The caption reminds us the erasing power of Western and colonial narratives and invites us to reexamine the history taught to us, to question its sources and the lenses through which it is interpreted.

A.A.

Pierre Petit (1831, Aups, Var, France – 1909, Paris, France)

Vue de la salle Melpomène à l'École des Beaux-Arts,
avant 1884

Épreuve sur papier albuminé / Albumen print

Beaux-Arts de Paris, Ph 8370

(mur d'en face) *Statue de la Melpomène,* avant 1884

Épreuve sur papier albuminé / Albumen print

Beaux-Arts de Paris, Ph 8371

Jusqu'en 1968, la salle au rez-de-chaussée du Palais des Beaux-Arts était décorée d'une statue monumentale en plâtre représentant la muse Melpomène, moulage d'un original datant de l'époque romaine conservé au musée du Louvre (MR 269, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines). En resserrant son objectif sur elle, comme s'il s'agissait d'un portrait, le photographe Pierre Petit donne une importance particulière à la muse. Dans un second cliché, il laisse apparaître les angles de l'objectif. Une impression d'intrusion plane. Notre œil est-il autorisé à voir cette salle ? Ces marges apparentes sont-elles une erreur du photographe ? Pierre Petit est pourtant bien rodé à l'exercice, il est élu par la commission impériale : photographe officiel de l'Exposition universelle de 1867, il prend les portraits des personnalités les plus influentes de cette seconde moitié du 19^e siècle.

Léonard Berthou, l'un des étudiants de la filière et étudiant aux Beaux-Arts de Paris, propose pour le livret et l'affiche de l'exposition un nouveau regard sur la statue. Son cliché aux apparences du portrait réinterprète la photographie de Pierre Petit en y ajoutant des teintes bleues vertes. Cette vue fut prise en 2024 lors de notre troisième visite dans les collections avec les conservatrices.

Until 1968, the room on the ground floor of the Palais des Beaux-Arts was decorated with a monumental plaster statue of the muse Melpomène, a cast of an original dating from Roman times and held in the Musée du Louvre (MR 269, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines). Focusing on her as if taking a portrait, photographer Pierre Petit gives the muse particular importance. In a second shot, he reveals the angles of the lens. The impression is one of intrusion. Is our eye allowed to see this room? Are these apparent margins a mistake on the part of the photographer? Pierre Petit is, however, well-versed in the exercise; he is elected by the imperial commission: official photographer of the 1867 World's Fair, he takes portraits of the most influential figures of the second half of the 19th century.

Léonard Berthou, photographer and student at Beaux-Arts de Paris, proposed a new take on the statue for the exhibition booklet and poster. His portrait-like shot reinterprets Pierre Petit's photograph by adding blue-green hues. This view was taken in 2024 during our third visit to the collections with the curators.

Z.L.B.

Paul Gavarni (1801, Paris, France – 1866, Paris, France)

La Peinture, de la série Les Muses, 1839

Lithographie / Lithograph

Est 10973, Beaux-Arts de Paris

Les mouvements artistiques du 19^e siècle européen, et en particulier le Romantisme, mettent en place des mutations radicales dans l'évolution de la notion de Muse. L'imaginaire des muses n'est plus éthéré, pétrarquisé, platonisé : il est humanisé. Modèle, inspiratrice, complice, collaboratrice : la muse quitte définitivement l'Olympe et devient la vie même. D'immortelle à mortelle, elle n'est plus supérieure au poète, mais à égalité avec celui-ci, et partage ses déboires. Les conditions difficiles de la création artistique dans le Paris « bohème » du début du 19^e siècle sont au cœur de cette estampe satirique du graveur et lithographe Paul Gavarni. Émaciée, négligée, la muse de la Peinture habite désormais une chambre de bonne parisienne. Loin de l'Olympe, elle n'a pas les moyens d'employer un modèle, mais travaille à partir d'un pantalon accroché à un balai et d'un chapeau haut-de-forme.

The artistic movements of 19th century Europe, particularly Romanticism, led to radical shifts in the concept of the Muse. No longer ethereal, Petrarchan, or Platonic, the muse became humanized. Model, inspiration, accomplice, collaborator: the muse left Olympus behind and became life itself. From immortal to mortal, she was no longer superior to the poet but equal to him, sharing in his struggles. The difficult conditions of artistic creation in early 19th-century "bohemian Paris" are at the heart of this satirical print by engraver and lithographer Paul Gavarni. Emaciated and disheveled, the Muse of Painting now resides in a tiny Parisian attic room. Far from Olympus, she cannot afford a model and instead works from a pair of trousers hanging on a broomstick and a top hat. G.L.

Norbert Chautard (1942, Cluny, France)

Assemblée générale dans la salle Melpomène, [titre forgé],
mai 1968

Pas de replâtrage – la structure est pourrie, [titre forgé],
mai 1968

Melpomène décapitée, [titre forgé], novembre 1968

Norbert Chautard est un architecte et photographe dont le parcours est lié aux bouleversements qui affectent l'enseignement de l'architecture dans les années 1960-1970. En 1966, il rejoint les ateliers du Groupe C, une extension provisoire des Beaux-Arts de Paris dont les étudiants figurent déjà parmi les plus contestataires, dénonçant l'archaïsme d'un enseignement académique réduit à un système de modèles et interrogeant la place de l'architecture dans la société. C'est dans ce cadre qu'il prend part à Mai 68, dont il se fait également le photographe. Dans ces trois photographies, la statue de Melpomène paraît comme représenter l'École des Beaux-Arts, fonctionnant comme l'incarnation d'un lieu, d'un modèle académique, voire d'un modèle de société. Sur l'une d'elle, on aperçoit une affiche collée sur la statue, où l'on discerne la silhouette de De Gaulle rafistolant un amas en ruine ainsi qu'un slogan : « Pas de replâtrage la structure est pourrie ». Ces fameuses affiches de l'Atelier Populaire faisaient l'objet de votes, durant l'un desquels la seconde photographie est prise. Dans l'image de Melpomène décapitée, le cadre resserré évacue le contexte et ne laisse place qu'aux suppositions. S'il semble que la cause de cette destruction ait été accidentelle – une corniche serait tombée sur la statue en novembre 1968 –, sa portée symbolique et le contexte de contestation laissent ouvertes les interprétations.

Norbert Chautard is an architect and photographer whose career is closely linked to the upheavals that affected architectural education in the 1960s and 1970s. In 1966, he joined the workshops of Groupe C, a temporary extension of the Beaux-Arts in Paris, whose students were already among the most controversial, denouncing the archaism of academic education reduced to a system of models and questioning the place of architecture in society. It was in this context that he took part in the May 68 protests, which he also photographed. In these three photographs, the statue of Melpomène appears to represent the École des Beaux-Arts, functioning as the embodiment of a place, an academic model, even a model of society. On one of them, we can see a poster stuck on the statue, showing the silhouette of De Gaulle patching up a ruined heap and a slogan: 'No replastering, the structure is rotten'. These famous posters from the Atelier Populaire were the subject of votes, during which the second photograph was taken. In the image of Melpomène decapitated, the tight frame removes the context and leaves nothing to speculation. While it seems that the cause of the destruction was accidental - a cornice fell on the statue in November 1968 - its symbolic significance and the context of the protest leave it open to interpretation.

Félix Bonfils (1831, Saint-Hippolyte-du-Fort, France – 1885, Alès, France) pour Maison Bonfils

Murs intérieurs servant de créneaux, construits avec des débris, Grèce, Athènes, 1870

Épreuve sur papier albuminé / Albumen print

Beaux-Arts de Paris, Ph 6561

Avec son épouse, Lydie, l'une des premières femmes photographes professionnelles au Moyen-Orient, le libraire et relieur Félix Bonfils déménage à Beyrouth en 1867 où il ouvre leur studio « Maison Bonfils ». Il produit de très nombreuses photographies prises en Égypte, en Syrie, en Palestine et en Grèce pour la majeure partie. Ces tirages sont reproduits et vendus en guise de cartes postales, moyen de large diffusion qui servira à sa renommée. Il se spécialise dans la reproduction de paysages, ses vues d'architectures sont particulièrement appréciées pour leur composition.

Ici une vue d'un « pinax », étrange arrangement de nombreux fragments d'antiquités collectés et figés dans le plâtre en une sorte de mur. Cette technique est développée par l'archéologue Kyriakos Pittakis, entre 1847 et 1853 pour empêcher le pillage des fragments de l'Acropole. Ces « pinakes » (pluriel) furent démolis dans les années 1880. Cette curieuse pratique pour lutter contre la disparition des ruines offre une composition originale où des morceaux d'époques diverses recomposent un rempart.

Une interprétation contemporaine pourrait peut-être y voir l'allégorie de nos sociétés dont les fondations sont le fruit du mélange, de l'entrechoquement des époques et des identités, unies.

With his wife, Lydie, one of the first professional female photographers in the Middle East, bookseller and bookbinder Félix Bonfils moved to Beirut in 1867, where they opened their studio, *Maison Bonfils*. He produced numerous photographs primarily of Egypt, Syria, Palestine, and Greece. These prints were reproduced and sold as postcards, a widespread medium that contributed to his renown. He specialized in landscape photography, and his architectural views were particularly appreciated for their composition.

Here is a view of a 'pinax', a strange arrangement of numerous fragments of antiquities collected and set in plaster to form a sort of wall. This technique was developed by Kyriakos Pittakis (the archaeologist in charge of conserving and restoring the acropolis) between 1847 and 1853 to prevent the looting of fragments of the acropolis. These 'pinakes' (plural) were demolished in the 1880s. This curious practice, used to combat the disappearance of ruins, offers an original composition in which pieces from different periods make up a rampart.

A contemporary interpretation could perhaps see it as an allegory of our societies, whose foundations are the result of blending and clashing of different eras and identities.

A.A.

Sofía Salazar Rosales (1999, Équateur)

Diplômée, Beaux-Arts de Paris, 2023

Lorsque le squelette axial décide de parler, 2025

Verre pilé, perles en verre, colle vinylique, fils de fer recouvert de plastique, fibre de verre et résine polyester / Glass aggregate, glass beads, vinyl glue, plastic-coated wire, fiberglass, and polyester resin

No sé si fue la impaciencia de tanto esperar tu llegada, 2025

Fer, pierre et résine epoxy / Iron, stone, and epoxy resin

Courtesy de l'artiste et ChertLüdde, Berlin

Sofía Salazar Rosales développe des pièces en intime relation avec le lieu dans lequel elles s'insèrent. Travaillant entre Paris, Amsterdam et Quito, la fragilité des matières qu'elle agglomère traduit des logiques de déplacement des corps et des objets. Comme un lointain écho aux gargouilles gothiques, son « squelette axial » se courbe sous l'action du collier. Il sort de sa cimaise et déborde de son utilité architectonique première de « gouttière » pour révéler des dynamiques de croissances, de dégénérescences, de mutations et de transferts propres aux humains et aux matériaux industriels. Son « squelette axial décide de parler ». Qu'a-t-il à nous dire ? Que les matériaux comme les individus s'épuisent, s'usent et résistent face à l'histoire de leur extraction, de leur déplacement, de leur transfert et adaptation d'un continent à l'autre ? Que leur utilité et leur forme toujours précaire est instable ? Sofía Salazar Rosales met en lumière les contraintes techniques et la restriction des corps dans le tissu urbain et architecturé. Ses œuvres créent des espaces de réconciliation entre des histoires globales et des souvenirs personnels. Celui notamment de son départ de Quito à 18 ans et du cadeau que lui offre sa maman : une paire de boucles d'oreilles. Elle lui rend hommage en l'agrandissant. Il se déploie aujourd'hui comme un porte-bonheur monumental.

Sofía Salazar Rosales develops pieces in intimate relation with the space in which they are inserted. Working between Paris, Amsterdam, and Quito, her pieces are never reproduced identically. She reshapes them with each new exhibition, adding to their journey the narratives of her own travels. The fragility of the materials she assembles reflects the movement of bodies and objects. Her "axial skeleton" bends under the weight of a necklace. Like a distant echo of Gothic gargoyles, her piece, with its cool colors and refined shapes, poetically resonates with the fragility of glass beads. It steps beyond its frame and its primary architectural function as a "gutter" to reveal dynamics of growth, decay, mutation, and transfer—both human and industrial. Made of polyglass resin, fiberglass, metal, and crushed glass, her "axial skeleton decides to speak." What does it tell us? That materials, like individuals, wear down, erode, and resist the histories of their extraction, displacement, transfer, and adaptation from one continent to another? That their utility and precarious form are unstable? Through her work, Sofía Salazar Rosales highlights the technical constraints and physical restrictions imposed by urban planning, architecture, and gallery walls. Her pieces create spaces of reconciliation between global histories and personal memories—particularly that of leaving Quito at 18 and the gift her mother gave her. Was it a necklace (or an earring)? She pays homage to it by enlarging it, transforming it into a monumental talisman. Z.L.B.

Shengqi Kong (1989, Pékin, Chine)

Diplômée, Beaux-Arts de Paris, 2018

(dans le coin à droite) *Chatonomatopée - dans la peau d'un concombre de mer, 2021*

Peuplier, pastel et vernis coloré / Plum tree, wooden trunnion, metal tube

Crocodile Boy, 2022

Chêne / Oak

Appareil sacré - De la bouche aux yeux, 2022

Prunier, tourillon en bois, tube métallique / Plum tree, wooden trunnion, metal tube

Courtesy de l'artiste

Taillées dans du bois, les figures mi-humaines mi-animales de Shengqi Kong font vaciller nos perceptions habituelles. Puisant dans sa connaissance approfondie des propriétés naturelles du bois (ses variétés de texture et de couleur) Shengqi Kong donne forme à des êtres que nous aimerions pouvoir croiser souvent. Ses sculptures semblent habitées d'une sensibilité propre et comme en attente d'une autre présence au monde. Elles chuchotent, nous appellent à les suivre ou à regarder ailleurs. Une gueule de crocodile régurgitant un visage s'extirpe du mur et dans *Appareil sacré-de la bouche aux yeux*, deux organes du visage communiquent l'un avec l'autre par un trou permettant de plonger le regard dans la bouche pour voir à travers l'oeil, et inversement. Ces êtres nous attirent comme des sirènes vers un monde hybride.

Carved from wood, Shengqi Kong's half-human, half-animal figures challenge our usual perceptions. With her deep knowledge of wood's natural properties, textures, and colors, she brings to life an element that seems to breathe, shaping beings we might wish to encounter in our daily lives. Shengqi Kong's sculptures appear inhabited, as if waiting in a different state of existence. They whisper, calling us to follow them or to look elsewhere. A crocodile's maw regurgitating a face emerges from the wall; and in *Sacred Device-from Mouth to Eyes*, the two sensory organs communicate with each other through a hole that allows us to look into the mouth to see through the eye, and vice versa. Like sirens, these beings enchant us towards a hybride world.

A.P.

Lou Rappeneau (2001, Thiers, France)

Atelier Figarella, 5^e année

Nettoie, 2025

Tirage jet d'encre sur papier blanc, impression sérigraphique / Inkjet print on white paper, silkscreen print

Courtesy de l'artiste

Lou Rappeneau dévoile d'une pièce à l'autre des motifs récurrents – doigts, mèches, rouge, ruptures – dans une friction incisive entre public et privé. Ils révèlent ses réflexions sur les dynamiques de pouvoir qui traversent langage et corps, jusqu'à nous faire rougir devant le papier. Elle met en jeu l'impossibilité de dissocier le désir du sale. Dans le reflet d'une vitrine, le mot *Nettoie* (2025) apparaît, recomposé par des éléments photographiques déplacés, révélant ce que signifie habiter un corps marqué par la honte. L'image laminée sur le mur devient une trace éphémère : « le sale est dehors ». Dans *Les petites marionnettes* (2024), un dessin rouge sur format A3 représente deux corps féminins réciproquement consommés, il produit sa propre lumière. Dans *Poisseeuse* (2025), une phrase sérigraphiée s'étire sur le mur pour renverser le stigmate : ce qui était propre est sali, les salies reprennent pouvoir. L'artiste veille sur les meufs souillées, dans une phrase qui nous expose en creux et nous dépouille.

From one piece to another, Lou Rappeneau unveils recurring motifs—fingers, strands of red hair, ruptures—in an incisive friction between public and private. These motifs expose power dynamics embedded in language and the body, making us blush before the paper. She plays with the impossibility of separating desire from filth. In the reflection of a glass display, the word *Nettoie* (*Clean*, 2025) appears, reassembled through displaced photographic elements, revealing what it means to inhabit a body marked by shame. The laminated image on the wall becomes an ephemeral trace: “the filth is outside.” In *Les petites marionnettes* (2024), a red A3 drawing depicts two female bodies mutually consumed, producing their own light. In *Poisseeuse* (2025), a silkscreened phrase stretches across the wall, flipping the stigma: what was once clean is now dirty, and the soiled reclaim their power. The artist stands guard over the defiled, crafting a phrase that exposes and strips us bare. E.L.D.

Lou Rappeneau (2001, Thiers, France)

Atelier Figarella, 5^e année

Poisseeuse, 2025

Impression sérigraphique, faux-cils, cheveux, dimensions variables / Silkscreen print, false eyelashes, hair, variable dimensions

Courtesy de l'artiste

Lou Rappeneau dévoile d'une pièce à l'autre des motifs récurrents – doigts, mèches, rouge, ruptures – dans une friction incisive entre public et privé. Ils révèlent ses réflexions sur les dynamiques de pouvoir qui traversent langage et corps, jusqu'à nous faire rougir devant le papier. Elle met en jeu l'impossibilité de dissocier le désir du sale. Dans le reflet d'une vitrine, le mot *Nettoie* (2025) apparaît, recomposé par des éléments photographiques déplacés, révélant ce que signifie habiter un corps marqué par la honte. L'image laminée sur le mur devient une trace éphémère : « le sale est dehors ». Dans *Les petites marionnettes* (2024), un dessin rouge sur format A3 représente deux corps féminins réciproquement consommés, il produit sa propre lumière. Dans *Poisseeuse* (2025), une phrase sérigraphiée s'étire sur le mur pour renverser le stigmaté : ce qui était propre est sali, les salies reprennent pouvoir. L'artiste veille sur les meufs souillées, dans une phrase qui nous expose en creux et nous dépouille.

From one piece to another, Lou Rappeneau unveils recurring motifs—fingers, strands of red hair, ruptures—in an incisive friction between public and private. These motifs expose power dynamics embedded in language and the body, making us blush before the paper. She plays with the impossibility of separating desire from filth. In the reflection of a glass display, the word *Nettoie* (*Clean, 2025*) appears, reassembled through displaced photographic elements, revealing what it means to inhabit a body marked by shame. The laminated image on the wall becomes an ephemeral trace: “the filth is outside.” In *Les petites marionnettes* (2024), a red A3 drawing depicts two female bodies mutually consumed, producing their own light. In *Poisseeuse* (2025), a silkscreened phrase stretches across the wall, flipping the stigma: what was once clean is now dirty, and the soiled reclaim their power. The artist stands guard over the defiled, crafting a phrase that exposes and strips us bare. E.L.D.

Lou Rappeneau (2001, Thiers, France)

Atelier Figarella, 5^e année

Les petites marionnettes, 2024

Crayon de couleur sur papier, carton gris, LED / Colored pencil on paper, gray cardboard, LED

Courtesy de l'artiste

Lou Rappeneau dévoile d'une pièce à l'autre des motifs récurrents – doigts, mèches, rouge, ruptures – dans une friction incisive entre public et privé. Ils révèlent ses réflexions sur les dynamiques de pouvoir qui traversent langage et corps, jusqu'à nous faire rougir devant le papier. Elle met en jeu l'impossibilité de dissocier le désir du sale. Dans le reflet d'une vitrine, le mot *Nettoie* (2025) apparaît, recomposé par des éléments photographiques déplacés, révélant ce que signifie habiter un corps marqué par la honte. L'image laminée sur le mur devient une trace éphémère : « le sale est dehors ». Dans *Les petites marionnettes* (2024), un dessin rouge sur format A3 représente deux corps féminins réciproquement consommés, il produit sa propre lumière. Dans *Poisseeuse* (2025), une phrase sérigraphiée s'étire sur le mur pour renverser le stigmaté : ce qui était propre est sali, les salies reprennent pouvoir. L'artiste veille sur les meufs souillées, dans une phrase qui nous expose en creux et nous dépouille.

From one piece to another, Lou Rappeneau unveils recurring motifs—fingers, strands of red hair, ruptures—in an incisive friction between public and private. These motifs expose power dynamics embedded in language and the body, making us blush before the paper. She plays with the impossibility of separating desire from filth. In the reflection of a glass display, the word *Nettoie* (*Clean*, 2025) appears, reassembled through displaced photographic elements, revealing what it means to inhabit a body marked by shame. The laminated image on the wall becomes an ephemeral trace: “the filth is outside.” In *Les petites marionnettes* (2024), a red A3 drawing depicts two female bodies mutually consumed, producing their own light. In *Poisseeuse* (2025), a silkscreened phrase stretches across the wall, flipping the stigma: what was once clean is now dirty, and the soiled reclaim their power. The artist stands guard over the defiled, crafting a phrase that exposes and strips us bare. E.L.D.

Lou Rappeneau (2001, Thiers, France)

Atelier Figarella, 5^e année

Sextuelles, 2025

Matériaux divers / Various materials

Courtesy de l'artiste

Recouvertes de tissu, de latex, de gants, les *Sextuelles* font affleurer tantôt de parfaites surfaces, tantôt des orifices, tantôt des rapiècements. Ces contenants au départ adressés à la bouche, creux pour être remplis puis vidés, s'adressent ici désespérément à nous. Privés de leur usage, ils sont contraints à l'obscurité.

Covered in fabric, latex and gloves, *Sextuelles* sometimes reveal perfect surfaces, sometimes orifices, sometimes patches. These containers, originally intended for the mouth, hollow to be filled and emptied, are here desperately addressed to us. Deprived of their function, they are forced into obscurity.

E.L.D.

Guo Fengyi (1942, Xi'an, Chine – 2010, Xi'an, Chine)

Sans titre, 2000

Encre de chine sur papier de riz / Ink on paper

Courtesy Christian Berst art brut, Paris

(sur mur d'en face) *Sans titre, 2000*

Encre de couleur sur toile / Ink on canvas

Courtesy Carmen et Daniel Klein

Guo Fengyi fut un temps employée dans une usine en Chine, puis suite à une maladie invalidante, s'initie à la pratique du Qi gong et se consacre à partir de 1989 à la peinture. Sensible aux positions de son corps et aux sensations éprouvées lorsqu'elle pratique le Qi gong, elle transcrit sur le papier les liens sensibles entre le corps humain et l'univers qui l'entoure.

Utilisant principalement des rouleaux de papier, l'artiste déplie les surfaces au fur et à mesure de son geste, sans vision préalable du travail final. Les compositions sont souvent structurées de manière symétrique avec des visages qui s'entremêlent dans un réseau de traits et de courbes de part et d'autre d'un corps commun. Parfois historiques, parfois mythologiques, parfois imaginaires, des personnages se mêlent pour former une figure composite. Sans esquisse ni croquis préalable, Guo Fengyi travaille dans un état de recueillement, de méditation spécifique dans lequel la quête spirituelle est primordiale. Les crayons de couleur, crayons à bille et encre de Chine sont ses outils privilégiés.

Guo Fengyi once worked in a Chinese factory, but after becoming disabled due to illness, she turned to Qi Gong and began painting in 1989. Attuned to her body's posture and the sensations experienced during Qi Gong practice, she transcribed on paper the delicate connections between the human body and the surrounding universe.

Working primarily on paper scrolls, she unfolded the paper as she drew, without a predetermined vision of the final work. Her compositions are often structured symmetrically with faces that intertwine in a network of lines and curves on either side of a common body. Figures—sometimes historical, sometimes mythological, sometimes imaginary—merge into composite beings. Without preliminary sketches, she worked in a meditative state, where spiritual pursuit was paramount. Colored pencils, ballpoint pens, and Chinese ink were her preferred tools.

A.P.

Azzeazy (1995, Paris, France)

Diplômée, Beaux-Arts de Paris, 2024

Anarchitect of Blowup Walls, throws a Tantrauma, in a facility that isn't real, 2020

Illustration, crayon sur papier, tabouret en métal / Illustration, pencil on paper, metal stool

(en hauteur) *A Keeper can't get kept, 2021*

Illustration, crayon sur papier, tabouret en métal / Illustration, pencil on paper, metal stool

Courtesy Azzeazy

Azzeazy est une artiste pluridimensionnelle parisienne, alliant sculpture-assemblage, dessins à grande échelle et installations. Elle explore des personnages Noir-es fluides, féminins, en transition et en transmission. Sa recherche sur le corps, le regard et la matière se nourrit de ses expériences.

Elle fusionne techniques traditionnelles et technologies numériques pour créer des poèmes visuels illustrant une mécanique quantique reliant les corps célestes et vivants. Azzeazy explore l'utilisation ésotérique de la fiction, s'inspirant d'auteurs comme Octavia E. Butler pour défier les fractures sociales et coloniales. Ses œuvres, des *Métafemmes*, fusionnent objets intimes et matériaux organiques, créant des espaces fluides et régénérant les blessures psychosomatiques.

Elle canalise les connexions de son esprit, voyageant dans son subconscient pour s'immerger dans des parties d'elle-même, et certaines d'entre elles sont devenues des entités à part entière. Les représenter aide à guérir la dissociation, connaître le puzzle de soi, de nous. Elle continue d'explorer l'intégration des uns aux autres, l'absorption en général, non seulement pour guérir mais aussi pour développer notre pouvoir dans la vulnérabilité.

Azzeazy is a multidimensional Parisian artist, blending sculpture-assemblage, large-scale drawings, and installations. Her work explores fluid, feminine, Black identities in transition and transmission. She investigates the body, gaze, and materials, drawing from her lived experiences. Merging traditional techniques with digital technologies, she creates visual poems illustrating a quantum connection between celestial and living bodies. Inspired by authors like Octavia E. Butler, Azzeazy harnesses esoteric fiction to challenge social and colonial fractures. Her works—*Métafemmes*—merge intimate objects with organic materials, generating fluid spaces that heal psychosomatic wounds.

She channels connections from her subconscious, traveling within herself, encountering parts of her psyche that have become distinct entities. Representing them aids in healing dissociation, piecing together the self, the collective. She continues to explore the integration of beings, the concept of absorption—not just for healing but to strengthen power through vulnerability.

H.B.

Akshay Rathore

(1978, Madhya Pradesh, Inde)

Paradis symbiotique or Farmers don't die, 2015-2025

Pigments végétaux sur papier / Plant pigments on paper

Courtesy de l'artiste

Les dessins d'Akshay Rathore sont à rebours d'une société poussant à la consommation et à l'expertise. Des formes anti hégémoniques en constellation, qui dé-construisent l'aura des objets et ouvrent des poétiques non linéaires, révélant la multiplicité et la vulnérabilité de l'être. "I think the world is a floating cloud of different realities, which are sandwiched together with our fear and anxieties." écrit l'artiste.

L'œuvre produite pour cette exposition est un collage de dessins réalisés sur dix ans. Derrière ses couches de dessins abstraits réalisés avec des pigments naturels issus de la terre ou de végétaux, on aperçoit des notes comme archivées dans la mémoire des lieux, des mémos évoquant différentes protestations rurales de fermiers au cours de l'histoire indienne, souvent liées à des famines engendrées par des logiques d'asservissement. Sont ainsi recensées des stratégies de survie face à leur effondrement socio-économique. Des pigments extraits d'herbes communes dessinent des portraits et des paysages voués à l'effacement, comme les souvenirs. Dans un monde saturé d'images, ses peintures offrent une vérité fragmentée, onirique mais vivante : des actes de mémoire et de résistance donnant voix à ceux que l'histoire oublie.

Akshay Rathore's drawings go against the grain of a society driven by consumerism and specialization. These constellations of anti-hegemonic forms deconstruct the aura of objects and open up non-linear poetics, revealing the multiplicity and vulnerability of being. "I think the world is a floating cloud of different realities, which are sandwiched together with our fear and anxieties", says the artist.

The work produced for this exhibition is a collage of drawings made over ten years. Behind the layers of abstract drawings made with natural pigments derived from the earth or plants, we see notes that seem to have been archived in the memory of the place, memos evoking various rural protests by farmers in the Indian history, often linked to famines engendered by the logic of enslavement. The memos record the farmers' survival strategies in the face of socio-economic collapse. Pigments extracted from common grasses are used to draw portraits and landscapes that, like memories, are doomed to disappear. In a world saturated with images, his paintings offer a fragmented truth, dreamlike but alive: acts of memory and resistance giving voice to those whom history has forgotten.

M.B.

Marion Verboom (1983, Paris, France)

Diplômée, Beaux-Arts de Paris, 2009

Clito, 2022

Bois, plâtre, cristal / Wood, plaster, crystal

Courtesy de l'artiste & THE PILL contemporary art

Céphalon 2, 2021

Céramique, cristal / Ceramic, crystal

Courtesy de l'artiste & galerie Lelong

Avec sa cime en cristal transparent et irisé, et sa base en bois sculpté ancrée vers la terre, *Clito* transforme un organe féminin, souvent réduit à son qualificatif érotique, en un élément sculptural puissant. Par l'exposition de cet élément biologique interne, rarement mis à la vue mais largement commenté, Marion Verboom libère des clichés sexistes des matières et des formes souvent stigmatisées.

Céphalon 2, dont les méandres apparents nous attirent par leur complexité, renvoie à la désignation de la tête chez les insectes. Les sinuosités cérébrales sont traduites ici en géométrie cubique et dépassent la représentation figurative pour devenir matrice atemporelle.

Travaillant régulièrement aux côtés d'artisans, Marion Verboom associe savoir-faire vernaculaire et transformation poétique pour faire imploser des conventions sculpturales trop souvent normatives.

With one curved, transparent section reaching toward the sky and the other carved in wood, grounded in the earth, *Clito* transforms a female organ—often reduced to its erotic qualities—into a powerful sculptural element. By making this internal biological form unexpectedly visible, the artist frees it from sexist clichés, as well as from the forms and materials often subject to stigma.

Céphalon 2, with its intricate, maze-like appearance, draws us in with its complexity. The title refers to the head segment of insects. The brain-like convolutions, translated here into cubic geometry, go beyond classical representation to project themselves towards a timeless matrix. The physicality of the material fosters a fertile sculptural dialogue. Working regularly alongside artisans, Marion Verboom combines vernacular know-how and poetic transformation.

Marion Verboom particularly values craftsmanship that disrupts traditional hierarchies. While embracing this very concrete roughness, a lexicon of maternity emerges. Verboom speaks of noyaux (cores) when describing her compositions, of matrices, of gestation.

A.P.

Joshua Merchan Rodriguez

(1996, Bogota, Colombie)

Diplômé, Beaux-Arts de Paris, 2024

Odic Liquid, 2025

Feuille d'aluminium, mousse, tissus, bois, gélule de vitamine D3, épingles, héliogravure sur cuivre, pièces de monnaie, scarabée, acier, carton et impression jet d'encre / Aluminum foil, foam, fabric, wood, vitamin D3 capsule, pins, copper photogravure, coins, beetle, steel, cardboard, inkjet print

Courtesy de l'artiste

Joshua Merchan Rodriguez débusque et suit ce qu'il appelle des « nœuds », des histoires contextuelles qu'il aborde depuis des enjeux historiques, politiques, écologiques et poétiques, pour offrir autant d'espaces de renégociations possibles des rapports humains ou inter-espèces tels qu'ils façonnent nos mondes et imaginaires. Dans *Odic Liquid*, Joshua Merchan Rodriguez dispose en un petit théâtre précaire des symboles issus d'imaginaires multiples qui se télescopent. En premier lieu, c'est l'univers de la tragédie et des rites funéraires antiques à travers la forme d'un Colisée se dessinant sur un voile, des pièces mexicaine et française devenues obole de Charon, mais qui pourraient tout aussi être des offrandes posées là pour exaucer quelques vœux de l'artiste, et la forme d'un masque tragique, moulage d'un moulage aujourd'hui disparu, nous invitant à recomposer à partir des traces et substituts. C'est encore l'image d'une main sur une plaque de cuivre à la manière d'un spectre magnétique rappelant les pratiques spirites du 19^e siècle, ou bien une gélule de vitamine D, à la fois concrétion et substitut du soleil. Présente dans d'autres œuvres, celle-ci ouvre vers une mythologie plus personnelle de l'artiste, lequel se prête volontiers, à travers son usage des matières organiques, chimiques et industriels, à des jeux de transmutation et de réagencement du sens.

Joshua Merchan Rodriguez unearths and follows what he calls 'knots', contextual stories that he approaches from historical, political, ecological and poetic angles, to offer as many spaces for possible renegotiations of human or inter-species relationships as they shape our worlds and imaginations. In *Odic Liquid*, Joshua Merchan Rodriguez arranges symbols from multiple imaginary worlds in a small, precarious theatre. The first is the world of tragedy and ancient funerary rites, through the shape of a Colosseum outlined on a veil, Mexican and French coins that have become Charon's obole, but which could just as well be offerings placed there to grant the artist's wishes, and the shape of a tragic mask, a cast of a cast that has now disappeared, inviting us to recombine from traces and substitutes. Then there's the image of a hand on a copper plate, like a magnetic spectrum recalling 19th-century spiritualist practices, or a vitamin D capsule, both a concretion and a substitute for the sun. The latter, present in other works, opens onto a more personal mythology of the artist, who readily lends itself, through his use of organic, chemical and industrial materials, to games of transmutation and rearrangement of meaning.

M.C. & T.P.

Joshua Merchan Rodriguez

(1996, Bogota, Colombie)

Diplômé, Beaux-Arts de Paris, 2024

L'escargot dans mon oreille, 2024

Impression 3D, cire, coquille d'escargot et matériaux divers / 3D print, wax, snail shell, various materials

Courtesy de l'artiste

Joshua Merchan Rodriguez débusque et suit ce qu'il appelle des « nœuds », des histoires contextuelles qu'il aborde depuis des enjeux historiques, politiques, écologiques et poétiques, pour offrir autant d'espaces de renégociations possibles des rapports humains ou inter-espèces tels qu'ils façonnent nos mondes et imaginaires.

Dans *L'escargot dans mon oreille*, le gastéropode vient incarner poétiquement cette petite voix intérieure de l'artiste se racontant des histoires.

Joshua Merchan Rodriguez unearths and follows what he calls 'knots', contextual stories that he approaches from historical, political, ecological and poetic angles, to offer as many spaces for possible renegotiations of human or inter-species relationships as they shape our worlds and imaginations. In *L'escargot dans mon oreille*, the gastropod is the poetic embodiment of the artist's inner voice telling stories.

M.C. & T.P.

Frederik Exner (1991, Danemark)

Diplômé, Beaux-Arts de Paris, 2024

Hovedstøber, 2024

Bronze patiné / Bronze with patina

Courtesy Remi Heintz

Puisant son inspiration dans les contes de fées danois, les légendes et un bestiaire amphibie, Frederik Exner joue à brouiller les pistes entre les règnes, les espèces et les techniques. Ce faisant, il hybride des bêtes aux natures diverses et parfois antagonistes. Tour à tour ces créatures sont chasseresses et proies, effrayantes ou effrayées, voraces ou dévorées, étreignantes ou étreintes, englobantes ou enlacées et parfois tout cela en même temps. Inquiétantes ou réconfortantes, inquiètes ou réconfortées, ces figures nous renvoient sans cesse au non humain, à ce que l'on partage fondamentalement avec le vivant, sans distinction.

La dichotomie entre nature et culture s'efface au profit d'une remise en question des philosophies dualistes et de l'anthropocentrisme ; il propose une mutation d'états des êtres ouvrant d'autres alternatives : un bestiaire fantastique. Cette part de magie nous propose de faire un pas de côté, de ré-enchanter le réel.

Que faisons-nous ici ? Comment décidons nous d'accueillir nos mondes ? Comment nous rendons-nous perméable à nos environnements ? Et à nos rêves ?

Drawing inspiration from Danish fairy tales, legends, and an amphibious bestiary, Frederik Exner blurs the lines between species, materials, and artistic techniques. His creatures are at once hunters and prey, frightening and frightened, voracious and devoured, embracing and embraced—sometimes all at once. Both unsettling and comforting, anxious and reassured, these figures consistently return us to the non-human, reminding us of our fundamental kinship with the living world, beyond distinctions. The dichotomy between nature and culture dissolves in favor of questioning dualist philosophies and anthropocentrism. Exner envisions a transformation of beings, opening the door to other alternatives: a fantastic bestiary. This touch of magic invites us to shift our perspective, to re-enchant reality. What are we doing here? How do we choose to welcome our worlds? How do we make ourselves permeable to our environments? And to our dreams?

C.J.H.

Christel Pereira (2001, Montfermeil, France)

Atelier Creuzet, 3^e année

Le cercle de la forme, 2024

Métal, verre / Metal, glass

Courtesy de l'artiste

« *We all need spaces where we can be alone with thoughts and feelings – where we can experience healthy psychological autonomy.* »

– bell hooks

Créer un espace dans un espace, avec l'espace pour espace.

Un fragment de vaisseau spatial échoué dans l'exposition, une invitation à pénétrer un ailleurs. Défaire pour refaire autrement, déconstruire pour reconstruire différemment. Christel Pereira ne considère pas l'objet comme une entité figée, mais comme un assemblage en perpétuelle mutation. Son travail repose sur une logique d'expérimentation et de transformation, où l'infiniment petit nourrit l'immensité du possible. Ses tubes en fermentation poursuivent leur lente métamorphose, à l'image du processus intérieur de la construction de soi. Ici, l'espace se pense, s'éprouve et se vit – un territoire mouvant, entre exploration et introspection.

"We all need spaces where we can be alone with thoughts and feelings – where we can experience healthy psychological autonomy."

– bell hooks

Creating a space within a space, with space itself as material.

A fragment of a spaceship wrecked in the exhibition—an invitation to enter another world. Undoing in order to remake, deconstructing to reconstruct anew.

Christel Pereira does not consider objects as fixed entities but as assemblages in perpetual transformation. Her work is rooted in a logic of experimentation and metamorphosis, where the infinitely small nurtures boundless possibilities. Her fermenting tubes continue their slow transformation, mirroring the internal process of self-construction. Here, space is something to be thought, experienced, and lived—a shifting territory between exploration and introspection. K.A.

Christel Pereira (2001, Montfermeil, France)

Atelier Creuzet, 3^e année

La forme de l'eau, 2024

Bois et stylo / Wood and pen

Courtesy de l'artiste

« *We all need spaces where we can be alone with thoughts and feelings – where we can experience healthy psychological autonomy.* »

– bell hooks

Créer un espace dans un espace, avec l'espace pour espace.

Un fragment de vaisseau spatial échoué dans l'exposition, une invitation à pénétrer un ailleurs. Défaire pour refaire autrement, déconstruire pour reconstruire différemment. Christel Pereira ne considère pas l'objet comme une entité figée, mais comme un assemblage en perpétuelle mutation. Son travail repose sur une logique d'expérimentation et de transformation, où l'infiniment petit nourrit l'immensité du possible. Ses tubes en fermentation poursuivent leur lente métamorphose, à l'image du processus intérieur de la construction de soi. Ici, l'espace se pense, s'éprouve et se vit – un territoire mouvant, entre exploration et introspection.

"We all need spaces where we can be alone with thoughts and feelings – where we can experience healthy psychological autonomy."

– bell hooks

Creating a space within a space, with space itself as material.

A fragment of a spaceship wrecked in the exhibition—an invitation to enter an elsewhere. Undoing in order to remake differently, deconstructing to reconstruct anew.

Christel Pereira does not consider objects as fixed entities but as assemblages in perpetual transformation. Her work is rooted in a logic of experimentation and metamorphosis, where the infinitely small nurtures boundless possibilities. Her fermenting tubes continue their slow transformation, mirroring the internal process of self-construction. Here, space is something to be thought, experienced, and lived—a shifting territory between exploration and introspection. K.A.

Adrien Lagrange (1999, Muret, France)

Atelier Paris, 5^e année

Hatch, Flat-Pass, 2025

Trappe de désenfumage, fibre de verre, résine époxy / Extraction smoke hatch, fiberglass, epoxy resin

Courtesy de l'artiste

S'inspirant des matériaux de construction et des outils du bâtiment moderne, Adrien Lagrange explore les parallèles possibles entre les humains et les structures qu'ils édifient. Les formes qu'il génère semblent hantées par l'anthropomorphisme : tout comme la peau, l'enveloppe d'un bâtiment doit résister aux intempéries, au risque d'être altérée. Les lieux qui nous abritent fonctionnent comme des organismes, qui respirent, suent, s'ouvrent et soufflent.

La pratique de l'artiste met en tension des processus industriels et leurs correspondants humains imaginés. Il module pour cette pièce des matières issues de l'industrie – époxy, plexiglas, acier inoxydable et fibre de verre – afin de leur donner une apparence organique, semblable à une membrane. Ce « drapé » joue sur la transparence, l'opacité, la lourdeur et la rigidité, sa surface évoquant la peau humaine.

Intitulée *Hatch, Flat-Pass*, l'œuvre met en valeur un état de la matière instable et transitoire. Comme en chimie, où les éléments fondamentaux (air, feu, eau) atteignent leur sublimation, les matériaux employés ici semblent en mutation. Les trappes de désenfumage intégrées à la sculpture renforcent cette dynamique, rappelant leur fonction première : ultime recours pour éviter l'asphyxie d'un bâtiment. Leur présence souligne également la relation entre les technologies humaines et leurs origines corporelles, une extériorisation de nos aptitudes vers des infrastructures faussement inertes.

Drawing from construction materials and modern building techniques, Adrien Lagrange explores parallels between human bodies and the structures they create. The forms he generates seem haunted by anthropomorphism: just as skin must withstand the elements, so too must a building's outer shell, lest it deteriorate. The spaces that shelter us function like living organisms—they breathe, sweat, open, and exhale.

His practice places industrial processes in tension with imagined human counterparts. In *Hatch, Flat-Pass*, he manipulates materials from industry—epoxy, plexiglass, stainless steel, fiberglass—giving them an organic appearance, like a membrane. This “drapery” plays with transparency, opacity, weight, and rigidity, its surface evoking human skin.

The title *Hatch, Flat-Pass* (Recumbent Figure) highlights the unstable, transitory state of matter. Like in chemistry, where fundamental elements (air, fire, water) reach sublimation, the materials here seem in flux. The smoke extraction vents integrated into the sculpture reinforce this dynamic, recalling their original function: the last resort to prevent a building from suffocating. Their presence also underscores the link between human technologies and corporeal origins—an externalization of our own capacities onto seemingly inert structures.

A.A. & Z.L.B.

Arthur Coquille-Hopfner (1998, Troyes, France)

Atelier Trouvé/Quenum, 4^e année

Le soleil fait un tour, les ombres dansent, 2025

Cuivre, laiton, aluminium, bois, boîte à musique, sifflets, oiseau, moteurs, chaînes, câblage, horloge et sa maison / Copper, brass, aluminum, wood, music box, whistles, bird, motors, chains, wiring, clock, and its house

Courtesy de l'artiste

Cet automate a été conçu à partir d'une horloge censée s'activer chaque heure. Extraite de sa maison, elle flotte au-dessus, contrainte de s'animer sans délai. Lâché à l'abandon puis restauré, c'est un coucou égaré, une machine en quête d'équilibre. Au sommet, les danseurs s'agitent et l'oiseau chante, impassible au désordre qui les soutient.

Au cœur de cette installation, le temps d'une valse, le spectateur est invité à s'approprier et à observer de près une temporalité nouvelle. Perdue dans les époques, cette horloge côtoie les folklores d'Europe centrale. Elle incarne le rythme rural, souvent associé aux chalets de montagne et à la vie des villages. Elle évoque une vision passée, liée à l'artisanat, au rythme du temps naturel et aux contes populaires.

Ce pourrait donc être une petite histoire, un poème. Une tentative de contrôler le temps et d'en soigner les blessures, pour s'y abandonner un instant et saluer ceux qui nous manquent.

This automaton was designed around a clock meant to activate every hour. Extracted from its home, it now floats above, forced to animate endlessly. Abandoned and then restored, it is a lost cuckoo – a machine searching for balance. At the top, the dancers twirl, and the bird sings, unmoved by the chaos beneath them.

At the heart of this installation, for the duration of a waltz, the viewer is invited to embrace and observe a new sense of time. Lost between eras, this clock brushes against the folk traditions of Central Europe. It embodies a rural rhythm, often associated with mountain chalets and the simplicity of village life. It evokes a past vision tied to craftsmanship, the natural passage of time, and popular tales.

This could be a small story, a poem. An attempt to control time and heal its wounds – to surrender to it for a moment and greet those we miss.

A.C.H.

Romain Pommelet (1997, Montpellier, France)

Atelier Figarella, 5^e année

En marche, 2023

Chaussures, équerre en métal, simili-cuir, mousse, serre-joints, contreplaqué / Shoes, metal bracket, faux leather, foam, clamps, plywood

Courtesy de l'artiste

Avec la sculpture et l'installation, Romain Pommelet explore les multiples dimensions du langage. Il compose des arrangements à partir d'objets et de matériaux de récupération initialement dédiés au confort, à l'ameublement ou à la monstration.

Un serre-joint, une équerre et un morceau de mousse servent ainsi de base à la composition d'*En marche* (2023), installation dans laquelle le corps se dessine en creux. C'est aussi le cas dans *Réconciliation* (2024), où une paire de gant disposée autour d'une boule de papier recrée le mouvement des mains lorsqu'on forme une sphère en compressant la matière.

Comme un miroir, le travail de Romain Pommelet renvoie à l'espace et au spectateur les dynamiques qui se jouent sans s'avouer, les dominances, les pressions, les règles strictes et les équilibres qui habitent nos échanges dans un monde aux habitudes et aux consommations codifiées. C'est par une suggestion du corps absent, que l'artiste pointe les logiques qui sous-tendent la domestication, celle du corps sous contrôle. Son travail est comme une inscription, celle d'une écriture spatialisée par les formes qu'il compose.

Through sculpture and installation, Romain Pommelet explores the multiple dimensions of language. He assembles discarded objects and materials originally meant for comfort, furnishing, or display. A clamp, a bracket, and a piece of foam form the basis of *In Motion* (2023), an installation where the body is suggested through its absence. The same is true for *Reconciliation* (2024), where a pair of gloves arranged around a ball of paper mimic the movement of hands shaping a sphere by compressing matter.

Like a mirror, Pommelet's work reflects the dynamics at play in our world without explicitly stating them—power struggles, pressures, strict rules, and balances that shape our interactions within a system of coded habits and consumption. By hinting at the absent body, he highlights the mechanisms of domestication—the body under control. His work acts as an inscription, a form of spatialized writing embedded in his compositions.

A.A & P.B.

Romain Pommelet (1997, Montpellier, France)

Atelier Figarella, 5^e année

Réconciliation (en boule), de la série Manières, 2024

Gants, papier, scotch / Gloves, paper, tape

Courtesy de l'artiste

Avec la sculpture et l'installation, Romain Pommelet explore les multiples dimensions du langage. Il compose des arrangements à partir d'objets et de matériaux de récupération initialement dédiés au confort, à l'ameublement ou à la monstration.

Un serre-joint, une équerre et un morceau de mousse servent ainsi de base à la composition d'*En marche* (2023), installation dans laquelle le corps se dessine en creux. C'est aussi le cas dans *Réconciliation* (2024), où une paire de gant disposée autour d'une boule de papier recrée le mouvement des mains lorsqu'on forme une sphère en compressant la matière.

Comme un miroir, le travail de Romain Pommelet renvoie à l'espace et au spectateur les dynamiques qui se jouent sans s'avouer, les dominances, les pressions, les règles strictes et les équilibres qui habitent nos échanges dans un monde aux habitudes et aux consommations codifiées. C'est par une suggestion du corps absent, que l'artiste pointe les logiques qui sous-tendent la domestication, celle du corps sous contrôle. Son travail est comme une inscription, celle d'une écriture spatialisée par les formes qu'il compose.

Through sculpture and installation, Romain Pommelet explores the multiple dimensions of language. He assembles discarded objects and materials originally meant for comfort, furnishing, or display.

A clamp, a bracket, and a piece of foam form the basis of *In Motion* (2023), an installation where the body is suggested through its absence. The same is true for *Reconciliation* (2024), where a pair of gloves arranged around a ball of paper mimic the movement of hands shaping a sphere by compressing matter.

Like a mirror, Pommelet's work reflects the dynamics at play in our world without explicitly stating them—power struggles, pressures, strict rules, and balances that shape our interactions within a system of coded habits and consumption. By hinting at the absent body, he highlights the mechanisms of domestication—the body under control. His work acts as an inscription, a form of spatialized writing embedded in his compositions.

A.A & P.B.

Emmanuelle Lainé (1973, Paris, France)

Diplômée, Beaux-Arts de Paris, 2001

EN COLLABORATION AVEC

Benjamin Valenza (1980)

Covering.Draping.Clothing.Sheathe.Shroud., 2025

Installation, matériaux divers / Installation

Courtesy de l'artiste

S'appuyant sur la spécificité de chaque contexte d'exposition, Emmanuelle Lainé dispose des ressources mobilières et immobilières de l'institution qui l'invite, dans le but d'offrir une « méthode des lieux » comme interface entre l'espace, l'œuvre et le public. Sa pratique consiste en des installations in-situ où plusieurs temporalités coexistent et se résolvent du point de vue du spectateur, acteur privilégié de l'exposition. *Covering.Draping.Clothing.Sheathe.Shroud.* représente une ruine d'une ancienne bâtisse rurale du 18^e siècle en Corse, faite de pierres en décomposition, envahie par la végétation, mais elle semble encore habitée. En intégrant des représentations de nus féminins issues des collections (planches d'anatomie, études photographiques, allégories ou scènes mythiques), l'installation souligne l'aspect esthétisé du corps féminin, imposé par les canons de beauté classique ou que les esprits cartésiens des lumières ont tenté de décoder... Cette approche décorative est exacerbée par son intégration dans ces scènes d'ameublement précaires qui fragmentent et morcellent les corps, tout en convoquant des visions mythiques et infernales. Les chaises, les tables, etc, apparaissent comme des fantômes qui hantent la mémoire déformée, ou bien des zombies revenant de l'Histoire. Une manière pour l'artiste de retourner les muses sur elles-mêmes.

Drawing from the specific context of each exhibition, Emmanuelle Lainé integrates the institutional resources—both movable and immovable—of the hosting space to create a "method of places," forming an interface between space, artwork, and audience. Her practice consists of site-specific installations where multiple temporalities coexist and resolve themselves from the perspective of the spectator—who becomes an active participant. *Covering.Draping.Clothing.Sheathe.Shroud.* depicts the ruin of an 18th-century rural building in Corsica, made of decaying stone, overgrown with vegetation, but still seemingly inhabited. By integrating representations of female nudes from the collections (anatomical plates, photographic studies, allegories or mythical scenes), the installation underlines the aestheticised aspect of the female body, imposed by the canons of classical beauty or that the Cartesian minds of the Enlightenment tried to decipher... This decorative approach is exacerbated by its integration into these precarious furnishing scenes that fragment and break up the bodies, while at the same time summoning up mythical and infernal visions. Chairs, tables, etc. appear like ghosts haunting a distorted memory, or zombies returning from history. It's the artist's way of thwarting norms and turning the muses in on themselves.

M.B. & M.B.

Clémence Gbonon (1994, France)

Diplômée, Beaux-Arts de Paris, 2024

The Curtains, 2024

Huile sur toile / Oil on canvas

Courtesy de l'artiste

Si dans plusieurs de ses peintures Clémence Gbonon donne une visibilité directe à la figure, dans ce tableau, elle en propose un accès verrouillé et un niveau de confrontation différent. On ne perçoit que les jambes et les chaussures à talons d'une personne dont le genre n'est pas explicite, le reste de sa silhouette est laissé à l'imagination. On peut s'imaginer une personne au repos, allongée dans un moment intime et de relâchement, ou une personne dans un conflit symbolisé par les rideaux entremêlés. Clémence Gbonon construit une peinture corporelle et matérielle, base d'une brèche vers la dimension psychologique de ces figures, prises dans des contradictions entre d'une part le repos, la détente, et d'autre part le tourment, le conflit, comme si ces deux mouvements étaient toujours liés. Le tableau est composé en forme de serrure ; le tout reste complètement verrouillé, inaccessible pour le.a spectateur.ice, on ne perçoit ni totalement le conflit, ni totalement le calme.

Le tableau, en parlant d'intimité, de sanctuaire intérieur, propose des interrogations en termes de peinture et de figuration, en passant par des formes presque abstraites et impossibles dans la réalité pour suggérer et susciter le désir, plutôt que de l'illustrer et de le représenter. La part d'énigme de ce tableau invite à soulever le rideau tout en rendant le dévoilement impossible.

While many of Clémence Gbonon's paintings present the figure in direct visibility, this piece locks it away, offering a different kind of confrontation. Only the legs and high-heeled shoes of a person—whose gender remains ambiguous—are visible, while the rest of their silhouette is left to the imagination. One might picture someone at rest, lying in a moment of intimacy and relaxation, or someone in conflict, symbolized by the tangled curtains. Gbonon constructs a corporeal and material painting that acts as a breach into the psychological dimension of her figures—caught in contradictions between repose and turmoil, as if these two states are always intertwined.

The composition takes the shape of a keyhole, leaving the scene entirely locked and inaccessible to the viewer. Neither the conflict nor the calm is fully revealed.

By addressing intimacy and the inner sanctuary, *The Curtains* raises questions about painting and figuration, using abstract and elusive forms to evoke desire rather than simply depict. Its enigmatic nature invites viewers to lift the curtain, all while making revelation impossible.

C.J.H.

Axel Ramat (2002, Ile-de-France)

Atelier Geoffray, 3^e année

Sans titre, 2025

Installation, technique mixte / Various materials

Les arrangements d'Axel Ramat sont éphémères, ou en tout cas, en *stand-by*. Les volumes qu'il compose sont comme le témoin d'une performance effectuée pour y parvenir. Si le geste change, l'ordre et le montage de la chose doivent suivre. Échappant à la pérennité et la réification de sa pratique, il s'investit davantage dans la recherche d'associations polysémiques qui nous amènent à interroger nos propres référentiels et nos exigences pour l'art.

Avec humour et intuition, il rapproche les textures, les formes et les images comme on compose habilement un bouquet. Pour échapper au caractère figé d'une œuvre, il se laisse la possibilité de réutiliser les objets qui peuvent alors revivre ailleurs et raconter autre chose.

Ces collages sous tensions nous offrent des points d'accroche par le rapprochement d'objets simples et d'une inquiétante étrangeté. Curieusement, il est assez facile de nous lier à ces compositions de plastique qui ne semblent pas forcément compter sur nous pour exister.

Axel Ramat's arrangements are ephemeral—or, at the very least, in a state of suspension. The volumes he constructs serve as the remnants of a performance required to assemble them. When the gesture changes, so too must the order and construction of the piece.

Rejecting permanence and the reification of his practice, he focuses instead on the search for polysemic associations, prompting us to question our own references and expectations of art. With humor and intuition, he brings together textures, forms, and images much like one skillfully arranges a bouquet. To escape the rigidity of a fixed work, he allows objects to be repurposed, granting them a second life elsewhere, where they can tell new stories.

These tense collages offer points of connection through the juxtaposition of ordinary objects and uncanny. Curiously, it is easy to relate to these plastic compositions, even though they do not necessarily rely on us to exist.

A.A.

Rosa Bonheur

(1822, Bordeaux, France – 1899, Fontainebleau, France)

Chevreuil

Lithographie de / Lithograph by François Delarue publiée par / published by GOUPIL et Cie
XIX^e siècle / 19th century

Est 13328, Beaux-Arts de Paris

Huit études de lion et lionne et trois études de pattes

Reproduction par / by Léonard Berthou et Axel Ramat

Don de Mme Anna Klumpke, 1900

RF 1311 Musée d'Orsay, Musée national du château de Fontainebleau

Non conformiste, Rosa Bonheur refusa toute sa vie de se marier, elle fume le cigare, monte à cheval comme un homme, porte les cheveux courts et s'habille en pantalon. Même si elle reste une peintre académique qui idéalise le monde rural dans son essence ou qui fait poser des fauves pour modèles comme des marionnettes, elle a contribué à remettre en cause la hiérarchie entre les espèces et l'anthropocentrisme. Récemment l'historienne de l'art Laurence Bertrand Dorléac propose une lecture originale d'une de ses oeuvres, *8 études de lions* : « Et si Rosa Bonheur investit la figure du lion comme on inventait dans les cavernes des chimères pour se doter de nouvelles puissances » ? Après tout, ces lions non achevés apparaissent comme entremêlés avec des morceaux de corps humains, mi-mâle, mi-femelle... Rosa Bonheur peint les animaux comme s'ils fusionnaient avec l'humain. Pourrait-on voir dans cette confusion des espèces, des genres, des sentiments et des désirs, une sorte d'éco-féminisme avant l'heure, au sens résumé par Jeanne Burgart-Goutal ? : « Ne pas opposer. Emanciper mais sans isoler. Gagner en puissance mais sans prendre le pouvoir. Favoriser l'égalité mais sans effacer les différences.

A non-conformist, Rosa Bonheur refused to marry all her life, smoked cigars, rode horses like a man, wore her hair short and dressed in trousers. Even if she remained an academic painter who idealised the essence of the rural world or had wild animals pose as puppet models, she contributed to challenging the hierarchy between species and anthropocentrism. Recently, the art historian Laurence Bertrand Dorléac proposed an original reading of one of her works, *8 studies of lions*: 'What if Rosa Bonheur invested the figure of the lion in the same way that chimeras were invented in caves to endow themselves with new powers? new powers'? After all, these unfinished lions appear to be intertwined with human body parts, half male, half female... Rosa Bonheur paints animals as if they were merged with humans. Could this confusion of species, genders, feelings and desires be seen as a kind of eco-feminism before its time, in the sense summed up by Jeanne Burgart-Goutal? Do not oppose. To emancipate without isolating. Gaining power without taking over. Promote equality without erasing differences.

M.B.

Fatma Haddad dit Baya

(1931, Bordj el Kiffan, Algérie – 1998, Blida, Algérie)

Femme yeux en papillons, 1947

Gouache sur carton / Gouache on cardboard

Collection Adrien Maeght, Saint-Paul de Vence

Femme aux mains rouges, 1947

Gouache sur carton / Gouache on cardboard

Collection Jules Maeght, Paris

Inspirée par le travail des femmes côtoyées dans son enfance : sa mère, sa grand-mère et les femmes de son village, Baya choisit comme nom d'artiste le prénom de sa mère plutôt que le sien. Très tôt orpheline, elle habite à douze ans chez une peintre française résidant à Alger, Marguerite Caminat, et cette rencontre précoce avec une artiste renforce son désir de peindre. Motifs floraux et animaliers peuplent sa peinture, les textures et les parures se mêlent dans une composition dynamique. Les corps féminins sont comme prolongés par des courbes animales, les enchevêtrements et les couleurs vives donnent à l'artiste une liberté de ton enviée de son vivant. En novembre 1947, alors qu'elle n'a que 16 ans, une exposition de ses gouaches à la galerie Maeght à Paris capte l'attention de nombre de surréalistes. En 1948, à Vallauris, elle croise Pablo Picasso. Son nom restera trop longtemps associé à une forme d'exotisme dans une vision manichéenne et sexiste de l'histoire de l'art et Baya fut longtemps réduite à être présentée comme 'muse' de Breton et Picasso. Pionnière de l'art moderne algérien, elle est aujourd'hui une figure artistique respectée.

Inspired by the work of the women she encountered in her childhood—her mother, grandmother, and the women from her village—Baya chose her mother's name as her artist's name rather than her own. Orphaned at a young age, she went to live at twelve with Marguerite Caminat, a French painter residing in Algiers. This early encounter with an artist strengthened her desire to paint. Floral and animal motifs populate her paintings, with textures and adornments blending into a personal cosmogony. Intricate patterns and vivid colors infuse her work with a sense of freedom—one that was both admired and envied during her lifetime. In November 1947, at 16, an exhibition of her gouaches was presented at the Maeght gallery in Paris, capturing the attention of many surrealists. In 1948, in Vallauris, she met Pablo Picasso. Yet, for too long, her name remained confined within an exoticized, Manichean, and sexist view of art history, and she was often reduced to being presented as the 'muse' of Breton and Picasso. A pioneer of modern Algerian art, she is now a respected artistic figure.

A.P.

Juliana Seraphim

(1934, Jaffa, Palestine – 2005, Beyrouth, Liban)

Femme fleur, 1990

Encre sur papier / Ink on paper

Courtesy Laure d'Hauteville, Paris

Suite à l'exode palestinien (al-Nakba) en 1948, Juliana Seraphim fuit avec sa famille au Liban, à Beyrouth. Elle débute son activité artistique dans l'atelier du peintre libanais Jean Khalifé puis suit des cours à l'Académie libanaise des beaux-arts tout en travaillant pour l'Office des Nations Unies pour les réfugiés de Palestine dans le Proche-Orient (UNRWA) pendant plusieurs années.

Grâce à une bourse, elle voyage notamment à Florence et Madrid afin de poursuivre sa pratique artistique. Ses personnages féminins aériens et souvent entremêlés de motifs floraux habitent un corps qui semble libéré des contraintes érotiques normatives. Son univers artistique, tourné vers une féminité assumée, notamment dans ses séries « Femme Fleurs » et « Main Fatma », connaît une notoriété certaine dans le Beyrouth des années 60 avant d'être écrasé par la guerre qui déchire le pays en 1975. Son travail fut de nouveau présenté récemment dans les expositions *Beyrouth et les Golden sixties*, à la biennale de Lyon 2022 et *Présences arabes, art moderne et décolonisation 1908-1988*, au musée d'art moderne en 2024.

Following the Palestinian exodus (al-Nakba) in 1948, Juliana Seraphim fled with her family to Beirut, Lebanon. She began her artistic journey in the studio of the Lebanese painter Jean Khalifé and then took classes at the Lebanese Academy of Fine Arts while working for the United Nations Office for Palestine Refugees in the Near East (UNRWA) for several years.

With a scholarship, she traveled to Florence and Madrid to continue her artistic practice. Her ethereal female figures, often intertwined with floral motifs, embody a body seemingly liberated from normative erotic constraints. Her artistic universe, centered on an unapologetic femininity, particularly in her series "Femme Fleurs" and "Main Fatma", gained significant recognition in Beirut in the 1960s before being forgotten due to the war that tore the country apart in 1975. She was recently presented again in the exhibitions *Beirut and the Golden Sixties*, at the Lyon Biennale 2022 and *Présences arabes, art moderne et décolonisation 1908-1988*, at the Musée d'Art Moderne in 2024.

A.P.

Antoinette Lubaki (1895, Bukama, Etat libre du Congo [aujourd'hui République démocratique du Congo] – inconnue)

Sans titre

Vers / c. 1929

Aquarelle sur papier / Watercolor on paper

Courtesy Magnin-A, Paris

© Antoinette Lubaki

L'œuvre d'Antoinette Lubaki est un rare exemple de l'art moderne congolais du début du 20^e siècle. En 1926, en pleine dictature sanglante du roi de Belgique Leopold II, l'administrateur belge et collectionneur d'art Georges Thiry s'émerveilla des murs exécutés par Antoinette et son mari Albert sur leur case. Il leur fournit alors le matériel nécessaire pour les réaliser sur papier. Antoinette Lubaki produisit ainsi de nombreux dessins aux silhouettes élaborées avec quelques coups de peinture faite de pigments naturels (argile, charbon, kaolin). Les formes et motifs, humains, végétaux et animaux, s'articulent selon un équilibre, une coexistence et une harmonie remarquables. Les œuvres représentent des scènes de la vie quotidienne, ou inspirées de légendes et de proverbes congolais. La liberté des couleurs et le lien entre toutes ces figures les transforment en hybrides fusionnant les humains, la faune et la flore, les outils et les monstres. Les dessins apparaissent comme des cosmogonies, à l'avant-garde des préoccupations éco-féministes.

Après quelques expositions en Belgique et en France, la rumeur que ces dessins avaient été réalisés par des européens se propagea et causa le retrait de Lubaki du monde l'art.

The work of Antoinette Lubaki is a rare example of early 20th-century Congolese modern art. In 1926, during the bloody dictatorship of King Leopold II of Belgium, Belgian administrator and art collector Georges Thiry was captivated by the murals that Antoinette and her husband, Albert, had painted on their hut. He then provided them with the necessary materials to create them on paper. Antoinette Lubaki thus produced many drawings with elaborate silhouettes using natural pigments (clay, charcoal, kaolin). The shapes and motifs –human, plant, and animal– are organized according to a remarkable balance, coexistence, and harmony. The works represent scenes from daily life or are inspired by Congolese legends and proverbs. The freedom of colors and the link between all these figures transform them into hybrids, merging humans, wildlife, flora, tools, and monsters. The drawings appear as life cosmogonies, ahead of eco-feminist concerns.

After some exhibitions in Belgium and France, a rumor spread that these drawings had been made by Europeans, which led to Lubaki's withdrawal from the art world.

M.B.

Jonathan Potana

(2000, Saint-Paul, La Réunion, France)

Mouvement Primaire, 2025

Bombes aérosols noir sur cartons. In situ.

Mouvement Primaire, 2024

Caméléon dans du formol sur vélo suspendu

Courtesy de l'artiste & Rabouan Moussion

Toutes les oeuvres de Jonathan Potana s'intitulent *Mouvement Primaire*, terme inventé pour exprimer la force de la vie en perpétuelle métamorphose. Ses installations se composent de différents matériaux : objets, notes écrites ou performées entremêlent des citations, des schémas, et toutes sortes de pensées libres. Les formes qu'il façonne paraissent tout à la fois comme une odyssee, un organisme vivant, un oasis d'espoir, un kit de survie, une agora sur la place publique, des ponts, un cheval de troie. Ses instruments de mesure et ses boussoles font écho au contrôle et à l'extraction des environnements naturels et culturels, mais aussi au temps de l'éveil, de la réhabilitation et de la réparation. « La figure du caméléon incarne la capacité à s'adapter mais aussi à se camoufler. Il n'est pas ce qu'il semble être au premier abord. C'est le visage de notre époque. », pour reprendre les mots de Simona Dvorak. Les cosmogonies de Jonathan Potana cherchent à traduire l'urgence d'interroger l'état de l'humanité, « les crises économiques et migratoires, le fascisme politique et écologique et l'injustice » (Simona Dvorak) pour tenter de dépasser les normes, les bords et les limites, et développer notre attention aux interconnexions et flux vitaux qui nous relient.

Each of Jonathan Potana's works bears the title *Primary Movement*, a term he coined to capture the ever-evolving force of life. His installations incorporate a wide range of materials—found objects, written and performed notes, interwoven quotes, diagrams, and spontaneous thoughts. The shapes he creates appear to be at once an odyssey, a living organism, an oasis of hope, a survival kit, an agora in the public square, bridges, and a Trojan horse. His measuring instruments and compasses echo control and extraction of natural and cultural environments, but also the time of awakening, rehabilitation, and repair. The chameleon serves as both a symbol of adaptation and a master of concealment. It is not what it seems at first glance—it is the face of our time. Jonathan Potana's cosmogonies seek to convey the urgency of questioning the state of humanity, economic and migration crises, political and ecological fascism, and injustice, in an attempt to surpass norms, boundaries, and limits, and develop our attention to the interconnections and life flows that bind us.

M.B. avec des citations de / with quotes from Simona Dvorak

Jonathan Potana

(2000, Saint-Paul, La Réunion, France)

Mouvement Primaire, 2024

Deux pèse de marché, médaille, cheval de trois et noix de cajou dans cadres de ruche d'abeille

Mouvement Primaire, 2024

Règle de mesure, thermomètre du 19^e siècle, fossile d'ammonite et bougie dans cadres de ruche d'abeille

Courtesy de l'artiste & Rabouan Moussion

Toutes les oeuvres de Jonathan Potana s'intitulent *Mouvement Primaire*, terme inventé pour exprimer la force de la vie en perpétuelle métamorphose. Ses installations se composent de différents matériaux : objets, notes écrites ou performées entremêlent des citations, des schémas, et toutes sortes de pensées libres. Les formes qu'il façonne paraissent tout à la fois comme une odyssee, un organisme vivant, un oasis d'espoir, un kit de survie, une agora sur la place publique, des ponts, un cheval de troie. Ses instruments de mesure et ses boussoles font écho au contrôle et à l'extraction des environnements naturels et culturels, mais aussi au temps de l'éveil, de la réhabilitation et de la réparation. « La figure du caméléon incarne la capacité à s'adapter mais aussi à se camoufler. Il n'est pas ce qu'il semble être au premier abord. C'est le visage de notre époque. », pour reprendre les mots de Simona Dvorak. Les cosmogonies de Jonathan Potana cherchent à traduire l'urgence d'interroger l'état de l'humanité, « les crises économiques et migratoires, le fascisme politique et écologique et l'injustice » (Simona Dvorak) pour tenter de dépasser les normes, les bords et les limites, et développer notre attention aux interconnexions et flux vitaux qui nous relient.

Each piece of Jonathan Potana's is titled *Primary Movement*, a term he coined to express the force of life in perpetual metamorphosis. His installations are made from various materials: objects, written or performed notes, intertwining quotes, diagrams, and all sorts of free thoughts. The shapes he creates evokes an odyssey, a living organism, an oasis of hope, a survival kit, an agora in the public square, bridges, and a Trojan horse. His measuring instruments and compasses echo control and extraction of natural and cultural environments, but also the time of awakening, rehabilitation, and repair. The chameleon figure embodies the ability to adapt but also to camouflage. It is not what it seems at first glance—it is the face of our time. Jonathan Potana's cosmogonies compels us to confront the urgency of questioning the state of humanity, economic and migration crises, political and ecological fascism, and injustice, in an attempt to surpass norms, boundaries, and limits, and develop our attention to the interconnections and life flows that bind us. M.B

(texte écrit à partir de celui de Simona Dvorak pour l'exposition, *Co(naître)*, Ygrec, 2024).

Yue Yu (2004, Paris, France)

Atelier Renault, 3^e année

((,)) entre 8188 lèvres depuis 400 ans

Grès émaillé, émaux de cendres, acier forgé / Glazed stoneware, ash glazes, forged steel

Courtesy de l'artiste

Inspirées du mécanisme des corps humains et végétaux, les sculptures de Yue Yu explorent la potentialité de la matière à se métamorphoser. À travers des matériaux relatifs à l'artisanat, elle spéculé sur les formes que peuvent prendre la déglutition d'un mot, un estomac en digestion, l'écoulement d'une larme, la vapeur fantomatique qu'émet une casserole...

Ces mouvements invisibles deviennent autant des images de désir que des récits sur le pouvoir immatériel des artefacts : l'acier forgé incarne des flux à la fois liquides et éthérés et les céramiques deviennent des objets funéraires dont l'émail nourrit les morts. Elle articule ainsi le goût, le langage et la croyance dans ce qu'ils ont d'intimement ineffable, en évoquant une poétique du corps comme réceptacle.

((,)) entre 8188 lèvres pendant 400 ans est une histoire de foi et de silence, qui met en forme ce qui disparaît par traduction où es-tu par manque de mots, mais qui se transmet de corps en corps au fil des générations. Par des artefacts évoquant dans leur inertie la tension, l'éclosion ou la pression, l'artiste met en scène la fragilité poétique de corps aliénés.

Inspired by the mechanisms of human and plant bodies, Yue Yu's sculptures explore the potential of matter to metamorphose. Using craft-related materials, she imagines the forms that the swallowing of a word, the digestion of a stomach, the flow of a tear, the ghostly steam emitted by a saucepan... can take.

These invisible movements become symbols of desire and narratives about the immaterial power of artefacts: forged steel embodies flows that are both liquid and ethereal, and ceramics become funerary objects whose glaze nourishes the dead. In this way, Yu intertwines taste, language, and belief in their intimately ineffable aspects, evoking a poetics of the body as receptacle.

((,)) between 8188 lips over 400 years is a story of faith and silence, giving form to what disappears through translation or is silenced by a lack of words, but which is passed from body to body down the generations. Through artefacts whose inertia evokes tension, blossoming or pressure, the artist stages the poetic fragility of alienated bodies.

Y.Y.

Yue Yu (2004, Paris, France)

Atelier Renault, 3^e année

*Le souvenir lacrymal de vies entières passées
ensemble, 2024*

Contreplaqué, grès émaillé, émaux de cendres (sapin et frêne), coquillages, traces d'encens, mousse / Plywood, glazed stoneware, ash glazes (fir and ash tree), seashells, traces of incense, moss

Courtesy de l'artiste

Inspirées du mécanisme des corps humains et végétaux, les sculptures de Yue Yu explorent la potentialité de la matière à se métamorphoser. À travers des matériaux relatifs à l'artisanat, elle spéculé sur les formes que peuvent prendre la déglutition d'un mot, un estomac en digestion, l'écoulement d'une larme, la vapeur fantomatique qu'émet une casserole...

Ces mouvements invisibles deviennent autant des images de désir que des récits sur le pouvoir immatériel des artefacts : l'acier forgé incarne des flux à la fois liquides et éthérés et les céramiques deviennent des objets funéraires dont l'émail nourrit les morts. Elle articule ainsi le goût, le langage et la croyance dans ce qu'ils ont d'intimement ineffable, en évoquant une poésie du corps comme réceptacle.

Pensée comme la restitution d'un moment-paysage en Islande, l'installation évoque la terre comme un corps céleste (Anna Maria Ortese) : il n'y a que sur terre que l'on peut admirer le ciel, les étoiles et les aurores boréales. Nous rêvons de loin et d'ailleurs sans voir que les rêves terrestres sont les plus doux. L'artiste évoque ainsi les images collectives et les souvenirs comme une matérialité que nous devons ré-ancrer, une matière au fond de nos yeux qui habite notre regard et façonne notre rapport ambivalent aux objets.

Inspired by the mechanisms of human and plant bodies, Yue Yu's sculptures explore the potential of matter to metamorphose. Using craft-related materials, she envisions the forms that the swallowing of a word, the digestion of a stomach, the flow of a tear, the ghostly steam rising from a saucepan... can take.

These invisible movements become both images of desire and narratives about the immaterial power of artefacts: forged steel embodies flows that are both liquid and ethereal, and ceramics become funerary objects whose glaze nourishes the dead. In this way, she articulates taste, language and belief in their intimately ineffable aspects, evoking a poetics of the body as receptacle.

Conceived as a recreation of a landscape moment in Iceland, the installation evokes the earth as a celestial body (Anna Maria Ortese): only on earth can we admire the sky, the stars and the northern lights. We dream of far-off places, without realising that terrestrial dreams are the sweetest. The artist thus evokes collective images and memories as a materiality that we must re-anchor, a material at the back of our eyes that inhabits our gaze and shapes our ambivalent relationship with objects.

Y.Y.

Yizhi Wan (1998, Anqing, China)

Atelier Marie-José Burki, 4^e année

Tout n'est pas si mal, 2023

Meuble abandonné, pain / Abandoned furniture, bread

Tout n'est pas si mal (2), 2024

Meuble abandonné, pain / Abandoned furniture, bread

处处 rafistolage, 2025

Vidéo / Video, 14'35"

处处 signifie « partout » en mandarin. Lorsqu'on arrive dans un espace où l'on est étranger, il est d'usage de présenter un profil qui correspond aux attentes que votre société d'accueil a préparé pour vous. Il faut donc construire un personnage comme on compose un monsieur patate. Mais parfois il manquera des morceaux, comment alors pallier ces carences ? Yizhi Wan utilise des objets-symboles, étendards d'une culture, pour remplir ou suturer ces espaces vides. Il récupère des meubles abandonnés et leur offre des béquilles de gluten. Le pain levé est partout ici, nulle part là-bas. Aliment générique de la société occidentale, il est parfaitement absent dans d'autres. L'intégration c'est l'assimilation, l'incorporation de l'individu à la pâte sociale. Pour honorer cette injonction qui menace sa présence dans l'espace, l'individu peut tenter de ressembler en s'employant à imiter les us et coutumes pour espérer se fondre dans la masse. Par ses gestes, l'artiste opère une réparation factice et précaire. Trop fragiles, trop absurdes, les prothèses ne permettent pas de fonctionner, au contraire, elles soulignent des blessures, éclairent l'absence, le déséquilibre et le manque, qui accompagnent la condition de celui ou celle qui fait l'expérience de la migration.

处处 means “everywhere” in Mandarin. When arriving in a space as a foreigner, it is customary to present a profile that aligns with the expectations your host society has prepared for you. One must construct a persona, like assembling a Mr. Potato Head. But sometimes, pieces are missing—how then can these deficiencies be addressed? How do we fill the void? How do we mask the gaps? Yizhi Wan uses symbolic objects—banners of a culture—to fill or stitch these empty spaces. He salvages abandoned furniture, deemed unfit because they are often missing parts, and provides them with prosthetics made of gluten. Leavened bread is everywhere here, nowhere there. A staple of Western society, it is entirely absent in others. Integration is assimilation, the incorporation of the individual into the social dough. To fulfill this injunction that threatens their presence in a space, an individual may try to fit in by imitating customs, hoping to blend into the masses and escape the scrutiny of those who decide who deserves to stay. But this crude simulation affects those who partake in it—like Yizhi Wan's sculptures, even if the overall appearance remains identifiable, the original form is altered. Through his actions, the artist performs a false and precarious repair. Too fragile, too absurd, these prosthetics do not allow for functioning—on the contrary, they highlight wounds, illuminate absences, imbalances, and deficiencies that accompany the experience of migration.

A.A.

Soraya Abdelhouaret (1998, France)

Diplômée, Beaux-Arts de Paris, 2024

Sans titre, 2024

Fer forgé, cire, acide / Forged iron, wax, acid

Courtesy de l'artiste

Pièce présentée dans le cadre du diplôme de l'artiste, où chacune des œuvres représentait magnétiquement les organes vitaux du corps humain. *Sans titre*, qui prend les allures d'un large portail en fer forgé sur lequel sont suspendues des notes de musique façonnées en cire, symbolisait les reins de l'artiste. Représentant la partition de *Lavender Town* du jeu vidéo Pokémon, il s'agit d'une musique des années 1990 réalisée au synthétiseur, devenue tristement célèbre suite au *Lavender Town Syndrome*, elle rendait les utilisateur·ices fous. Première série de pièces évoquant la maladie, celles-ci présentent l'intérêt de l'artiste pour les processus chimiques et les micro-phénomènes de l'altération de la matière, à la manière d'une alchimiste contemporaine, ce qui rappelle les phénomènes de la gravure qu'elle pratique depuis l'adolescence. Passionnée depuis sa jeunesse de revues scientifiques, de savants maudits et d'apprentis chimistes depuis sa jeunesse, elle étudie les états chimiques qui glissent progressivement vers l'étude des états corporels, sur la patience et l'attention – également micro-phénomènes requérant un effort constant – nécessaires à la guérison. Ce portail, dont la taille et l'usage répondent à des formats standards, entretient ainsi un rapport formel avec l'architecture, rappelant les multiples parallèles entre la circulation des fluides et celle des corps.

A piece presented as part of the artist's diploma project, in which each artwork magnetically represented the vital organs of the human body. *Sans titre* [Untitled], taking the form of a large wrought iron gate with musical notes shaped from wax suspended upon it, symbolized the artist's kidneys. The piece references the musical score of *Lavender Town* from the Pokémon video game – a synthesizer composition from the 1990s that became infamous due to the so-called *Lavender Town Syndrome*, said to drive players insane. As the first series of pieces addressing illness, it reflects the artist's interest in chemical processes and micro-phenomena of material alteration – akin to a contemporary alchemist. This connects the etching techniques they have practiced since adolescence. A lifelong enthusiast of scientific journals, cursed scholars, and amateur chemists, the artist's study of chemical states has gradually shifted toward an exploration of bodily states, patience, and attention – micro-phenomena requiring constant effort, necessary for healing. This gate, standard in size and function, establishes a formal relationship with architecture, echoing the parallels between the circulation of fluids and that of bodies.

M.C.

Azzeazy (1995, Paris, France)

Diplômée, Beaux-Arts de Paris, 2024

Intentional Burial/Marabout, 2024

Diptyque, pastels à l'huile sur papier, cadre en carton / Diptych, oil pastels on paper, cardboard frame

Azzeazy est une artiste pluridimensionnelle parisienne, alliant sculpture-assemblage, dessins à grande échelle et installations. Elle explore des personnages noir-es fluides, féminins, en transition et en transmission. Sa recherche sur le corps, le regard et la matière se nourrit de ses expériences.

Elle fusionne techniques traditionnelles et technologies numériques pour créer des poèmes visuels illustrant une mécanique quantique reliant les corps célestes et vivants. Azzeazy explore l'utilisation ésotérique de la fiction, s'inspirant d'auteures comme Octavia E. Butler pour défier les fractures sociales et coloniales. Ses œuvres, des *Métafemmes*, fusionnent objets intimes et matériaux organiques, créant des espaces fluides et régénérant les blessures psychosomatiques.

Elle canalise les connexions de son esprit, voyageant dans son subconscient pour s'immerger dans des parties d'elle-même, et certaines d'entre elles sont devenues des entités à part entière. Les représenter aide à guérir la dissociation, connaître le puzzle de soi, de nous. Elle continue d'explorer l'intégration des uns aux autres, l'absorption en général, non seulement pour guérir mais aussi pour développer notre pouvoir dans la vulnérabilité.

Azzeazy is a multidisciplinary Parisian artist whose work spans sculpture-assemblage, large-scale drawings, and installations. She explores Black fluid, feminine, transitioning, and transmitting characters. Her research on the body, gaze, and material is deeply influenced by her personal experiences.

Combining traditional techniques with digital technologies, Azzeazy creates visual poems that illustrate a quantum connection between celestial and living bodies. Azzeazy explores the esoteric use of fiction, drawing inspiration from authors like Octavia E. Butler to challenge social and colonial fractures. Her works, *Métafemmes*, fuse intimate objects and organic materials, creating fluid spaces that regenerate psychosomatic wounds.

She channels the connections of her mind, traveling into her subconscious to immerse herself in parts of herself—some of which have become entities in their own right. Representing them helps heal dissociation, to understand the puzzle of oneself, of us. She continues to explore the integration of one into another, absorption in general—not only to heal but also to develop power through vulnerability.

H.B.

Mimosa Echard (1986, Alès, France)

Cheffe d'atelier, Beaux-Arts de Paris

Sap (orchid sweat), Rose balls, 2022

Perles de verre, ampoule, chaîne, câblage électrique, barrettes à cheveux, carte postale 3D, carte postale du Mandala de Minakata Kumagusu, nid d'insecte, QR Code (www.sporal.net), Physarum roseum, caisse en plastique, anneau, boule de piscine, emballage de boule de geisha, fil de rideau, jus de mûre, rose en verre, soie, laque et peinture acryliques / Glass beads, light bulb, chain, electrical wiring, hair clips, 3D postcard, Minakata Kumagusu Mandala postcard, insect nest, QR Code (www.sporal.net), Physarum roseum, plastic crate, ring, pool ball, geisha ball wrapping, curtain thread, blackberry juice, glass rose, silk, lacquer and paint acrylics

Courtesy de l'artiste et Galerie Chantal Crousel, Paris

Travaillant sur différents supports - de la sculpture à l'installation en passant par les jeux vidéo - le travail de Mimosa Echard est guidé par des processus continus et contradictoires d'absorption, d'accumulation et de circulation qui s'observent dans des domaines aussi divers que les cultures populaires, les systèmes métaboliques, ou les phénomènes électromagnétiques. Attentive au potentiel invisible - ou latent - des matériaux qu'elle utilise, ses assemblages et installations interrogent la capacité du langage à appréhender la réalité, permettant la prolifération d'associations inédites et non normatives.

Les sculptures de la série *Sap* sont faites de perles de rocaïlle, rondes comme la vie dans les œufs ou le pollen, et dégoulinent comme l'information des flux des data ou l'ADN. Mimosa Echard imagine des pièces qui gardent l'intensité vivante que permettent les fluides, le sang, les larmes, les liquides sexuels, tout ce qui circule à l'intérieur du corps - et en déborde parfois - et dans presque chaque matière qui nous entoure. Ses œuvres privilégient des relations symbiotiques et sensorielles où des éléments supposément contraires se nourrissent et se contaminent, pour entretenir la vie comme un chaos accidentel entre l'intime et tout ce qui pourrait tendre à l'empêcher de coexister.

Working across various media—from sculpture to installation to video games—the work of Mimosa Echard is driven by continuous and contradictory processes of absorption, accumulation, and circulation, observed in fields as diverse as popular cultures, metabolic systems, or electromagnetic phenomena. Attuned to the invisible—or latent—potential of her materials, her assemblages and installations question the ability of language to grasp reality, allowing for original and non-normative associations to proliferate.

Her *SAP* series sculptures ooze glass beads, like life in eggs or pollen, data flows, or DNA. Mimosa Echard creates works that preserve the vitality of fluids—blood, tears, sexual fluids—everything that circulates and sometimes overflows within the body, and in nearly every material around us. Her work favors symbiotic, sensory relationships where supposedly opposite elements feed and contaminate each other, sustaining life as an accidental chaos between the intimate and everything that might prevent it from coexisting.

M.B.

Henri Cueco (1929, Uzerche, France – 2017, Paris, France)

Autoportrait aux feuilles de pissenlit, numéros 2 et 4, 2002

Acrylique sur toile, / Acrylic on canvas

MU 12685 et 12687, Beaux-Arts de Paris

Incité par son père, peintre espagnol immigré et sans succès, à peindre depuis l'âge de cinq ans, Henri Cueco se passionne dès les années 1950 pour la figuration, à une époque privilégiant l'abstraction. La pratique de cet artiste polymorphe a toujours été le reflet de son engagement politique, fondé sur un rapport humaniste au monde. Il s'est à plusieurs reprises livré à l'exercice de l'autoportrait avec beaucoup d'humour. Ici, en découpant son visage et en l'associant, comme dans un herbier, à des éléments végétaux - feuilles, graines et tiges -, le peintre révèle malicieusement le caractère utopique de l'autoportrait comme représentation scientifique et exacte. Il recourt symboliquement au pissenlit, plante éminemment populaire aux vertus prophétiques.

Encouraged by his father, a struggling Spanish immigrant painter, to paint from the age of five, Henri Cueco became passionate about figuration as early as the 1950s, at a time when abstraction was predominant. The practice of this multifaceted artist has always reflected his political engagement, rooted in a humanistic relationship with the world. He has repeatedly engaged in the exercise of self-portraiture with great humor. Here, by fragmenting his face and associating it, as in a herbarium, with botanical elements—leaves, seeds, and stems—the painter playfully highlights the utopian nature of the self-portrait as a scientific and exact representation. He symbolically employs the dandelion, an eminently popular plant with prophetic virtues.

A.T.-B.

Océane-Maria Adjovi (1996, Porto-Novo, Bénin)

Atelier Tim Eitel, 4^e année

L'origine de nos actes, 2025

Huile sur toile / Oil on canvas

Courtesy de l'artiste

« L'origine de nos actes est une mise en garde silencieuse d'une main tendue vers un œil égaré, qui tente aussi de s'échapper vers l'horizon hors du cadre de la toile », écrit Océane-Maria Adjovi. Dans son oeuvre, on accède à l'intimité par la représentation d'un échange entre deux personnes proches. Une union, voire une propulsion entre l'artiste et sa soeur, baignées par l'atmosphère qui les révèle s'éveiller à la vie. Pour Océane-Maria Adjovi, toute action s'inspire de forces suprasensibles, dans lesquelles elle estime que la raison humaine réside. Cet enseignement, l'enfant le reçoit de l'adulte ou de lui-même, plus tard, en s'interrogeant sur le choix de ses actions. La corporalité prime sur les mots, l'action traduit la volonté d'agir née du sens coupable des choses. Le spectateur est ici invité à s'interroger sur la transmission.

“The origin of our acts is a silent warning from a hand stretched out towards a lost eye, which is also trying to escape towards the horizon outside the frame of the canvas”, writes Océane-Marie Adjovi. In her work, we gain access to intimacy through the representation of an exchange between two close people. A union, even a propulsion between the artist and her sister, bathed in the atmosphere that reveals them. Awakening to life. For Océane-Maria Adjovi, all action is inspired by suprasensible forces, in which she believes human reason resides. The child receives this teaching from the adult or from himself, later, by questioning the choice of his actions. Physicality takes precedence over words, and action expresses the will to act born of the guilty sense of things. The spectator is invited to question the process of transmission.

L.U.

Storm de Hirsch (Lilian Malkin)

(1912, New Jersey, USA – 2000, New York, USA)

Third Eye Butterfly, 1968

Film 16 mm, couleur, sonore, 9 min / 16mm film, color, sound, 9 min

Courtesy Re:Voir

Lilian Malkin deviendra très rapidement Storm de Hirsch, poète et peintre de la vie artistique new yorkaise. En 1955, elle publie son premier recueil de poésie : *Alleh Lulleh Cockatoo & other poems*, et participe en 1962 aux côtés de Jonas Mekas à la création de la Film Makers' Cooperative. Elle collabore également à la revue Film Culture. Figure méconnue du cinéma expérimental américain d'après-guerre, elle est la première femme à bénéficier d'une bourse de 10000 dollars par l'American film Institute en 1968, réalise une quinzaine de films et aura sa première rétrospective au Whitney Museum en 1973, pour se retirer de la vie artistique après le décès de son mari Louis Brigante en 1975. Ses films sont de véritables tempêtes d'énergie, de sons, de formes et de couleurs, qui nous plongent dans un état hallucinatoire. Peut-être inspirée du cinéma ritualisé de Maya Deren, mais s'en démarquant par son goût d'expérimenter directement à la surface de la pellicule, Storm de Hirsch procède à une désorientation des sens et de la perception visant à ouvrir la conscience à ce qui lui est invisible. Dans *Third Eye Butterfly*, ses vues kaléidoscopiques et ses surimpressions font apparaître un corps intermédiaire, tel un papillon qui battrait des ailes. A plusieurs reprises un œil apparaît au centre d'une spirale sans fin. Ce troisième œil est une excroissance métaphorique de sa vision de l'art : il pourrait s'agir d'une âme, de l'accès à un monde intérieur. Storm de Hirsch a suivi la voie de mystiques et de médiums tels que Madame Blavatsky, Ida Craddock, Edgar Cayce et les sœurs Fox, et ses lectures ont forgé sa conviction que le corps est un canal d'esprits, et que l'acte de création permet d'accéder tout comme la prise de drogues à une conscience élargie.

Lilian Malkin soon became Storm de Hirsch, a poet and painter immersed in New York's artistic life. In 1955, she published her first poetry collection: *Alleh Lulleh Cockatoo & Other Poems*, and in 1962, she participated alongside Jonas Mekas in the creation of the Film-Makers' Cooperative. She also collaborated with Film Culture magazine. A lesser-known figure in post-war American experimental cinema, she was the first woman to receive a \$10,000 grant from the American Film Institute in 1968. She directed about fifteen films and had her first retrospective at the Whitney Museum in 1973 before withdrawing from the artistic scene following the death of her husband, Louis Brigante, in 1975. Her films are true storms of energy, sound, form, and color, plunging us into a hallucinatory state. Perhaps inspired by Maya Deren's ritualistic cinema but distinguishing herself through direct experimentation on film stock, Storm de Hirsch disorients the senses and perception to open consciousness to the unseen. In *Third Eye Butterfly*, kaleidoscopic views and superimpositions reveal an intermediary body, like a butterfly beating its wings. An eye repeatedly appears at the center of an endless spiral—this third eye is a metaphorical extension of her vision of art: it could represent a soul or access to an inner world. Following the path of mystics and mediums such as Madame Blavatsky, Ida Craddock, Edgar Cayce, and the Fox sisters, her readings shaped her belief that the body is a channel for spirits and that the act of creation, much like an acid trip, grants access to expanded consciousness. M.B. (Merci J.P.)

Amahiguéré Dolo

(1955, Gogoli, Sangha, Mali – 2022, Bamako, Mali)

Crâne grande gueule, c. 2000

Bois / Wood

Courtesy galerie Christophe Person, Paris

N'utilisant que des morceaux de bois trouvés, Amahiguéré Dolo portait une attention toute particulière aux courbes et aux sinuosités des bois qu'il ramassait puis sculptait. Armé d'une simple herminette, n'intervenant jamais plus que nécessaire, les êtres qu'il faisait émerger de la matière dansent ou crient, luttent ou s'élancent.

« Jamais le travail ne doit blesser la nature » disait l'artiste dont la démarche artistique et spirituelle est issue de la pensée dogon. Très jeune, il dut braver les interdits liés à sa caste, qui limite le travail du bois aux seuls forgerons, et décida de se former à la peinture à l'Institut National des Arts de Bamako de 1976 à 1980. Son bestiaire hybride, qui s'exprime aussi en peintures et dessins, associe métamorphoses imaginaires et respect des formes naturelles.

Il fut dès 1988 ami de l'artiste Miquel Barceló qui s'installe pour quelques années au Mali et qui fut fasciné par les céramiques et les bois sculptés de Dolo, mais se détache par la suite de cet ami peu respectueux de l'intégrité de son travail.

Using only found wood, Amahiguere Dolo pays close attention to the curves and sinuosities of the materials he collects and sculpts. Armed with a simple adze, never intervening more than necessary, the beings he carves from the material dance or cry, struggle or leap.

"The work must never harm nature," says the artist, whose artistic and spiritual approach is rooted in Dogon philosophy. From a young age, he had to defy the prohibitions due to his caste because only blacksmiths were allowed to handle wood and decided to train in painting at the National Institute of Arts in Bamako from 1976 to 1980. His hybrid bestiary, which is also expressed in paintings and drawings, combines metamorphoses and respect for natural forms.

A friend since 1988 of the artist Miquel Barceló, who settled in Mali for a few years and was fascinated by the ceramics and sculpted wood of Dolo, he subsequently distanced himself from this friend who had little respect for the integrity of his work.

A.P.

Romain Bernini (1979, Montreuil, France)

Chef d'atelier, Beaux-Arts de Paris

Dignity, 2025

Huile sur toile / Oil on wood

(à droite) *Fontanelle*, 2015

Huile sur toile / Oil on canvas

Courtesy de l'artiste

Romain Bernini développe une œuvre picturale imprégnée de questionnements autour de la couleur et de l'espace, de la mythologie et de la culture populaire. Ses œuvres évoquent les incohérences du monde par un détail, une profondeur, une scène, sans pour autant passer par un système de représentation en perspective. Une ombre ou une lumière créent l'attente, entre le jour et la nuit. Les notions d'emprunt, de rite, de mixité, éclosent dans des scènes à la fois tragiques et fantastiques, images de ce qui fait rêver l'humain et de la société dans laquelle il erre.

Romain Bernini parvient dès lors à échapper à la seule peinture de paysage (dont il s'affranchit en ne représentant rien) pour créer une peinture qui, dans sa matérialité, est elle-même un paysage. Le territoire pictural qui en résulte est une sorte de monde parallèle où ce n'est pas tant la nature qui est révélée qu'une peinture dérangeante, qui nous met mal à l'aise. L'air semble si malsain, que des trous semblent avoir aspiré ce qui pouvait rester de vivant. Il ne reste plus qu'une abeille morte et la peinture comme un cri pour pointer l'urgence climatique.

Romain Bernini develops a pictorial work infused with examinations of color and space, mythology and popular culture. His paintings evoke the world's inconsistencies through details, depth, and scenes, without adhering to perspective-based representation. Shadows and light create anticipation, hovering between day and night. Themes of borrowing, ritual, and hybridity emerge in scenes through both tragic and fantastic—images that capture human dreams and the society in which he wanders.

Bernini escapes the confines of landscape painting (which he sidesteps by depicting nothing in particular) to create a work which becomes in itself a landscape through its materiality. The pictorial scope which emerges from his craft forms a kind of parallel world where it is more an unsettling and disturbing painting which is being produced than a revealing of nature itself. The air seems so tainted that holes appear to have sucked away all remnants of life. Only dead bees and painting itself remain as an exclamation highlighting the urgency of the climate crisis.

M.B.

Liselor Perez (1999, Montélimar, France)

Atelier Figarella, 5^e année

Les petites lampes, 2025

Linge de maison, polyester, silicone, ampoule, câble, métal / Household linen, polyester, silicone, light bulb, cable, metal

Courtesy de l'artiste

Procédant du dessin, Liselor Perez utilise la sculpture, la performance et l'installation. Naviguant entre l'absurde, la douceur et l'étrangeté, son univers fantastique revisite les espaces domestiques.

Elle interroge les porosités entre identité et espace intime en collectant des tissus à motifs et à histoire à partir desquels elle confectionne des corps. Conçues d'une même matière, poupées, marionnettes et interprètes se confondent alors avec leur milieu. Par leurs odeurs imprégnées, leurs couleurs délavées, leurs références, ces corps sculpturaux convoquent le souvenir d'usages passés. En présentant dans un contexte muséal ces corps mous, désarticulés, vulnérables, Liselor Perez pointe la violence de la mise en exposition et du regardeur.

Working from drawing, Liselor Perez uses sculpture, performance and installation. Navigating between the absurd, the gentle and the strange, her fantastic universe revisits domestic spaces. She questions the porosity between identity and intimate space by collecting fabrics with patterns and stories from which she makes bodies. Made from the same material, dolls, puppets and performers merge with their environment. With their impregnated smells, faded colours and references, these sculptural bodies conjure up memories of past uses. By presenting these soft, disarticulated, vulnerable bodies in a museum context, Liselor Perez highlights the violence of the exhibition and the viewer.

P.B. & Z.S.

Enzo Perrier (2001, Paris, France)

Atelier Mesiti, 2^e année

Wisp, 2025

Installation

Les fantômes rêvent aussi, 2025

Vidéo, 7'15"

Wisp, 2025

Vidéo, 6'03"

Que se passe-t-il lorsqu'on disparaît ?

Enzo Perrier utilise la vidéo pour ses propriétés liées à la mémoire et au spectaculaire. Le souvenir, le sentiment, la nostalgie et le rêve se bousculent pour créer une expérience plus onirique de notre propre expérience du réel.

La fiction est-elle réalité ?

Un son, un geste ou une palpitation réactive le souvenir d'un être.

What happens when you disappear?

Enzo Perrier uses video for its properties linked to memory and the spectacular. Memory, feeling, nostalgia and dreams come together to create a more dreamlike experience of our own experience of reality.

Is fiction real?

A sound, a gesture or a palpitation reactivates the memory of a being.

L.B. & C.J.

Eden Tinto Collins (1991, Juvisy-sur-Orge, Essonne, France)

Conec, 2020

EN COLLABORATION AVEC GIULIANO PONTURO (1990)

Vidéo tournée en infra Rouge et en couleurs, 11' / Video shot in infrared and in colour. 11'
Sudéage de Wu Tsang et Amanda Baggs : In My Language

Poéticienne, hypermédias, Eden Tinto Collins explore les notions de réseaux et d'interdépendance, les f•r•ictions entre mélancolie, mythologie, post, trans, voir cyber-humanité; ses dispositifs sont relationnels, noétiques (pour mettre en relation la pensée et l'esprit) et se traduisent par des installations aux multiples médiums. Eden Tinto Collins déploie dans son œuvre une cosmologie habitée par des personnages fantastiques naviguant entre le mythe et le burlesque. L'univers de l'artiste traverse les genres, passant du clip au récit épique, pour dessiner un univers porté par la flamboyance et l'hyperconnectivité. Ses films, textes, installations, tableaux et performances inventent des scénarios « en mo(n) de sans échec, low tech, DIY, nourris par le surréalisme, le réalisme magique, la science-fiction ou encore la cosmologie ». Fugitive à toute tentative d'essentialisation de son travail et son identité, Eden Tinto Collins apparaît souvent sous forme d'avatars, de personnages qu'elle s'invente, pour rejouer une situation. Dans *Conec*, une figure se dessine dans le noir, tel un fantôme. Elle danse et chante dans une langue qu'on ne comprend pas. Puis un être surnaturel nous parle comme dans une autre dimension incompréhensible, pendant que des livres tombent dans son dos. « Plus on se rapproche du cœur des choses, plus les mots s'effondrent. D'abord ils se mettent à trembler. Puis ils commencent à se contredire les uns les autres ou à devenir des paradoxes. Puis ils s'effondrent tout bonnement, se dissolvent, s'évanouissent. » (Mel Baggs)

A poet and hypermedia artist, Eden Tinto Collins explores notions of networks and interdependence, f-r-ictions between melancholy, mythology, post, trans, and even cyber-humanity; her devices are relational, noetic (to put thought and spirit in relation), and take the form of installations in multiple media. In her work, Eden Tinto Collins deploys a cosmology inhabited by fantastic characters who navigate between myth and burlesque. The artist's imagination crosses genres, from music videos to epic tales, to create a universe of flamboyance and hyperconnectivity. Her films, texts, installations, paintings and performances invent scenarios "in a no-fail, low-tech, DIY mode, nourished by surrealism, magic realism, science fiction and cosmology". Fugitive from any attempt to essentialise her work and identity, Eden Tinto Collins often appears in the form of avatars, characters she invents for herself, the better to entangle the aesthetics of collage, DIY, magic realism and political discourse. In *Conec*, a figure takes shape in the dark, like a ghost. It dances and sings in a language we don't understand. Then a supernatural being speaks to us as if from another incomprehensible dimension, while books fall behind his back.

"The closer you get to the heart of things, the more the words fall apart. First they start to tremble. Then they start to contradict each other or become paradoxes. Then they simply collapse, dissolve, vanish." (Mel Baggs)

M.B.

Nina Fiorentini

Edge, 2025

Papier, polypro repositionnable, bois / Paper, repositionable polypro, wood

Landing, 2025

Papier, polypro repositionnable, bois / Paper, repositionable polypro, wood

Courtesy de l'artiste

D'un objet abandonné, d'une ombre, d'une trace, Nina Fiorentini capture puis recompose son monde dans de nouvelles conditions spatiales.

Sa pratique prend source dans des gestes photographiques.

En découpant ses images et en jouant avec leurs échelles, Nina redéfinit son propre environnement dans un univers surréaliste où la poésie rencontre des formes ludiques et paradoxales.

En jouant avec sa réalité, elle propose au spectateur d'expérimenter l'image dans des formes photographiques dépassant des cadres conventionnels, questionnant directement l'investissement et le corps du regardeur dans des rapports ambigus entre l'image et l'objet.

From an abandoned object, a shadow, a trace, Nina Fiorentini captures and then recomposes her world in new spatial conditions.

Her practice is rooted in photographic gestures.

By cutting up her images and playing with their scale, Nina redefines her own environment in a surrealist universe where poetry meets playful and paradoxical forms.

By playing with her reality, she invites viewers to experiment with images in photographic forms that go beyond conventional frameworks, directly questioning the viewer's investment and body in ambiguous relationships between image and object.

L.B.

Shooshie Sulaiman (1973, Muar, Malaisie)

Colors of Planting Drawings “#o Orang Montmartre” / People of Montmartre, 2016

Terre de Montmartre & Versailles / Montmartre & Versailles earth
Aquarelle / Watercolor

Shooshie Sulaiman cherche à créer des oeuvres qui circulent d'une sphère à l'autre, publique/privée, commerciale et non institutionnelle. Après avoir créé des plateformes pour développer des savoirs partagés, elle cultive aujourd'hui son art, l'écriture et le dessin, qu'elle pratique tous les jours, comme du jardinage.

Il s'agit pour elle de mêler la terre et l'art pour révéler la nature inextricablement connectée entre les humains, leurs histoires et l'environnement. Elle a ainsi travaillé sur le *pohon beringin* ou arbre banyan plus connu dans la culture populaire et hindu bouddhiste de l'archipel malaisien comme l'arbre de la vie. Il symbolise le cycle de la naissance à la mort puis à la résurrection. Dans les rituels indigène balinais, les feuilles de banyan sont brûlées pour rappeler à la mémoire les âmes des morts afin que personne ne soit oublié. Shooshie Sulaiman déplaçait l'arbre pour constituer des espaces de rassemblement et de rencontres éphémères où l'artiste racontait des histoires méconnues des grands récits. Sulaiman a aussi réalisé un protocole qu'elle nomme “plantation de dessins”. Lors d'une résidence à la fondation Kadist en 2016 : elle offre aux visiteurs des dessins réalisés avec de la terre collectée à Montmartre, pour que ceux-ci soient plantés dans d'autres terres, et puissent faire naître des plantes hybrides au croisement de différentes cultures.

Shooshie Sulaiman seeks to create works that move fluidly between public and private, commercial and non-institutional spaces. After establishing platforms for shared knowledge, she now cultivates her art, writing, and drawing—practices she engages in daily, much like gardening.

For the artist, blending earth and art reveals the deep interconnection between humans, their histories, and the environment. She has worked extensively on the *pohon beringin* or banyan tree, widely recognized in Malaysia culture and Hindu-Buddhist traditions as the Tree of Life. It symbolizes the cycle of birth, death, and rebirth. In Bali's indigenous rituals, banyan leaves are burned to summon the spirits of the departed, ensuring no one is forgotten. In Sulaiman's work, the tree creates an ephemeral gathering space where dominant narratives are challenged by untold stories.

The artist also imagines the birth of hybrid plants, growing at the crossroads of different cultures. We can refer to her “Drawing Plantations” protocol, developed during a residency at the Kadist Foundation in 2016, where the artist gifted visitors with drawings made with soil collected from Montmartre, inviting them to plant them elsewhere.

M.B.

Princesse Diakumpuna (2000, Gonesse, France)

Atelier Eitel, 5^e année

Mon arbre a fleuri, 2024

Pastels sur toile, taille humaine / Pastel on canvas, human-scale

« À chaque fois je devais lever la tête très haut pour percevoir la beauté des arbres. Ils avaient l'air confortable dans leur environnement et ça me donnait envie. D'être confortable. Leurs pieds avaient assez de place pour s'ancrer sous terre, on devait faire le tour pour traverser car c'était leur place à eux. Ce jour-là je suis devenue un arbre et j'ai fleuri de joie. » Princesse Diakumpuna

"I always had to tilt my head way up to catch the beauty of the trees. They seemed so at ease in their environment, and it made me long for the same feeling. To be at ease. Their roots had enough space to dig deep into the earth, and we had to walk around them because that was their rightful place. That day, I became a tree and blossomed with joy." – Princesse Diakumpuna

Odilon Redon (1840, Bordeaux, France – 1916, Paris, France)

Le Bouddha, 1895

Lithographie sur chine appliqué / Lithograph on applied China paper

Odilon Redon est un peintre et graveur symboliste français, connu pour son exploration de l'âme humaine à travers le rêve et le mysticisme, il s'inspire de la nature, de la science et de la spiritualité orientale. D'abord formé à l'architecture, il se tourne vers la peinture et la lithographie, où il se distingue par ses œuvres sombres, symbolisant l'inconscient. Ses lithographies, souvent teintées de fantastique et de mysticisme, ont également marqué les surréalistes. L'artiste s'inspire du roman-drame de Flaubert, *La Tentation de Saint-Antoine*, où l'écrivain explore l'histoire et l'évolution des religions. Bien que Flaubert ne souhaite pas que son œuvre soit illustrée, Redon défend l'idée de s'en inspirer simplement pour publier plusieurs séries d'images. C'est dans ce contexte qu'apparaît la figure du Bouddha. L'écrivain introduit cette divinité par le thème de l'éternel recommencement et de l'évolution des religions, qui se contredisent entre elles. Dans l'œuvre de Redon, le Bouddha est représenté à gauche de la composition, le regard tourné vers le spectateur. Le soleil est dédoublé, et un deuxième soleil noir apparaît. L'estampe donne une impression d'hallucination. L'objectif d'Odilon Redon était de suggérer, et non d'illustrer, le sens du texte, ce qui crée une sensation de flottement. Nous nous retrouvons pris entre deux mondes, éclairés par ces deux soleils. La figure du Bouddha semble lointaine et brumeuse, se reflétant légèrement dans l'eau à ses pieds. Il semble être dans l'attente ou plongé dans une contemplation éternelle.

Odilon Redon was a French Symbolist painter and printmaker, known for his exploration of the human psyche through dreams and mysticism and his interest in nature, science and eastern spirituality. Initially trained as an architect, he was later drawn to the mediums of painting and lithography, where he made a mark with his dark, introspective works. His prints, often tainted with fantastical and mystical elements, would later serve as a reference for the Surrealists. In *Untitled*, Redon drew inspiration from Flaubert's dramatic novel *The Temptation of Saint-Anthony*, which explores the history and evolution of religions. Despite Flaubert's insistence that his text should not be illustrated, Redon defended the idea that he was never representing the book, but solely drawing inspiration from it. The figure of the Buddha thus emerged from this specific context, since Flaubert introduces the deity to evoke two contradictive themes, eternal recurrence and the evolution of religions. In Redon's composition, Buddha appears on the left, gazing towards the viewer. The sun is represented twice, with a second, black sun materializing beside the first. The work evokes an almost hallucinatory effect—Redon sought not to illustrate Flaubert's words but to suggest their meaning, creating a floating feeling. The viewer is caught between two worlds, bathed in the glow of dual suns. Buddha's presence seems distant, veiled, faintly reflected in the water at his feet—either in a state of patient waiting or lost in eternal contemplation. H.B. EFRL

Jean Bhownagary

(1921, Bombay, Inde – 2004, Paris, France)

Méditations, c. 1980

Eau-forte / Etching

Sans titre, c. 1980

Céramique / Ceramic

Sans titre, c. 1980

Céramique / Ceramic

Courtesy Janine Bharucha

Français-indien, Jean Bhownagary a eu plusieurs vies, son art était une attitude et fonctionnait tout à la fois en réseau et selon un mode de méditation intérieure. Ayant appris les ficelles du métier de producteur pendant la Deuxième Guerre mondiale, alors qu'il travaillait comme correspondant pour Reuters, il pris la direction de la production de la *Films Division* en Inde de 1953 à 1965, et y produisit les oeuvres magistrales des réalisateurs expérimentaux Pramod Pati, S.N.S. Sastry ou encore S. Sukhdev. Il vécut ensuite en France en travaillant comme réalisateur de documentaires pour l'Unesco à Paris. La bande des artistes progressistes, désargentés, se retrouvait souvent chez lui pour faire une lessive et se procurer un peu d'une chaleur proche de celle de Bombay. Passionné de prestidigitation (son nom de scène était Foo Ling Yu), Jean Bhownagary se dédoublait sans cesse, que ce soit sur scène, en réalisant des céramiques, en peignant des foulards, en écrivant des poèmes ou dessinant, en gravant, dessinant des bijoux... Dans les gravures présentées ici, *Méditations*, la plaque de métal lui permet de créer autant de variations que de co-présences d'un même motif, s'apparentant à son autoportrait. Jean Bhownagary se plaisait à démultiplier les visages, comme des masques traduisant les milles facettes de sa personnalité et de son art. Ou la rencontre entre la matière et l'inconscient.

Franco-Indian artist Jean Bhownagary lived many lives. His art was an attitude, that functioned both as a networked practice and as a form of deep meditation. Bhownagary learned the craft of filmmaking while working as a Reuters correspondent during World War II. From 1953 to 1965, he led the production of *Films Division* in India, overseeing the groundbreaking works of experimental directors such as Pramod Pati, S.N.S. Sastry, and S. Sukhdev. He pursued his documentary work in France by creating documentary films for UNESCO in Paris. In the artist circles of the time, Bhownagary's home became a gathering spot for penniless progressives—a place where they could do their laundry and warm themselves with a sense of Bombay's lost heat. A passionate magician (his stage name was Foo Ling Yu), he was constantly creating doubles of himself—whether on stage, in ceramics, in painting scarves, in writing poetry, or in drawing, engraving, jewelry designer... In the *Méditations* series, Bhownagary used metal plates to create endless variations of the same motif, resembling a fragmented self-portrait. He delighted in multiplying faces, transforming them into masks that revealed the thousand facets of his personality and his art—a meeting point between materiality and the unconscious. M.B.

Céleste Moneger (1999, Angers, France)

Année de césure, Beaux-Arts de Paris

Diplômée de l'École des Arts Décoratifs - PSL, 2025

Toujours pas New-York, 2024

Vidéo, HD 16:9, couleur, 24'05 / Video, HD 16:9, color, 24'05

Court métrage au croisement des styles documentaire et (auto-)fictionnel, *Toujours pas New York*, fait le récit de relations d'amitié féminines et exclusives et observe comment certaines formes de la pop-culture peuvent corrompre nos relations et se jouer de nos liens. L'héroïne préparant un départ fictif pour New York retrace l'histoire de sa fascination pour cette ville, qu'elle n'a encore jamais visitée. Naviguant à travers ses souvenirs à la recherche de l'origine de cette envie, elle redécouvre et nous raconte les relations qui ont propulsé son désir de partir à New York. Ces relations ont ceci en commun : ce furent des amitiés exclusives, fusionnelles, qui tiraient leur intensité dans le cumul des fantasmes inspirés par les produits d'une pop-culture, dont elles furent très précisément la cible commerciale. Céleste Moneger nous invite à replonger dans cet imaginaire stéréotypé de l'amitié féminine, tel qu'il fut conçu et propagé par teen-movies et séries américaines. Les images sont accompagnées par une voix, une lettre adressée aux amies perdues. Le film dévoile la perversité de certains schémas narratifs de la représentation de l'amitié pour une génération de « cobayes sous perfusions *Gossip Girl* ».

At the intersection of documentary and (auto)fiction, *Toujours pas New-York* explores the intensity of exclusive female friendships and the ways in which pop culture shapes and distorts our relationships. The heroine, preparing for a fictional departure to New York, retraces the history of her fascination for this city, which she has never visited. Navigating through her memories in search of the origin of this dream, she rediscovers and recounts the relationships that propelled her desire to go to New York. These relationships had this in common: they were exclusive, intense friendships, drawing their intensity from fantasies inspired by pop culture products, of which they were very precisely the commercial target. Céleste Moneger invites us to dive back into this stereotypical imagination of feminine friendship, as conceived and propagated by teen movies and American series. The images are accompanied by a voice: a letter addressed to lost friends. The film reveals the perversity of certain narrative patterns in the representation of friendship for a generation of "Gossip Girl-influenced guinea pigs."

Céleste Moneger & Andréanne Béguin.

Shelim Alvarado (1999, France)

Atelier Figarella, 5^e année

Renders (grid point +4), 2024

Renders (grid point +1), 2024

Renders (grid point -3), 2024

(mur d'en face) *Renders (promotion class of 2021), 2024*

Impression jet d'encre, mat, cadre en aluminium / Inkjet print, matte, aluminum frame

Courtesy de l'artiste

Initiée en 2023, *Renders* de Shelim Alvarado est une série d'autoportraits réalisés à l'aide des fonctionnalités « retardateur » et « rafale » proposées par un appareil interactif. Chaque œuvre compose un ensemble de photographies sélectionnées pendant le temps d'une prise de vue, explorant un panorama de mouvements minimaux. Le modèle développe un geste qui apparaît progressivement, dévoilant une série de positions qui rendent impossible la fixation de l'acte réel dans l'acte photographique. Ces images sont miniaturisées en raison des limites de résolution imposées par l'appareil et sont reproduites conformément à la prise de vue afin de ne pas densifier l'espace visuel en pixels. Ces images sont encadrées par de larges passe-partout qui occupent une grande partie de l'espace visuel de l'œuvre – une combinaison offrant une discrétion désindividualisante, opposée à l'expressivité habituelle de l'autoportrait. Cette série interroge la sélection d'une image unique, impossible par nature, car forcément partielle et incomplète, qui s'oppose à la logique de l'autoportrait qui repose sur l'unicité et l'autosuffisance de la représentation. Se déployant autour de la signification du mot *Renders* (rendements), ces autoportraits questionnent l'authenticité des contenus personnels, objets de multiples transactions, à l'ère de leur production néolibérale.

Initiated in 2023, *Renders* by Shelim Alvarado is a series of self-portraits created using the "timer" and "burst" functions of an interactive device. Each work consists of a set of photographs selected during a single shooting session, exploring a panorama of minimal movements. The model develops a gesture that appears progressively, revealing a series of positions that make it impossible to capture the real act within the photographic act. These images are miniaturized due to the resolution limits imposed by the smartphone and are reproduced according to the original shot to avoid densifying the visual space with pixels. These images are framed by large mat boards occupying a significant portion of the work's visual space – a combination offering a de-individualizing discretion, in contrast to the usual expressiveness of self-portraiture. This series questions the selection of a single image, which is inherently impossible as it is necessarily partial and incomplete, opposing the logic of self-portraiture based on uniqueness and self-sufficiency of representation. Revolving around the meaning of the word *Renders* (yields), these self-portraits question the authenticity of personal content, which is subject to multiple transactions in the era of neoliberal production.

M.C.

Guillaume-Benjamin Duchenne de Boulogne

(1806, Boulons-sur-Mer, France – 1875, Paris, France)

Adrien Tournachon

(1825, Paris, France – 1903, Paris, France)

*Fig. 36 ; rire méprisant, à droite ;
mépris, dégoût, à gauche, c. 1861*

Épreuve sur papier albuminé vernie et marouflée sur châssis / Albumen print, varnished
and mounted on a frame

Ph 8154, Beaux-Arts de Paris

Fils de corsaire, le docteur Duchenne de Boulogne travaille depuis les années 1830 au traitement par l'électricité de certaines maladies, mais son œuvre ne se limite pas au seul domaine médical. En 1862 le docteur fait paraître à ses frais un ouvrage destiné aux artistes, le *Mécanisme de la physionomie humaine*. Pour l'illustrer, il fait appel au photographe Adrien Tournachon, frère du célèbre Nadar. Dans cet ouvrage, Duchenne veut démontrer la possibilité de recréer les expressions humaines en contractant les muscles du visage grâce à sa méthode d'électrification superficielle supposée indolore. En accord avec la philosophie positiviste de son temps, Duchenne crée un catalogue de corps et d'expressions dans la tentative de mesurer les sentiments humains et « d'empêcher ou modérer les écarts de l'imagination » des jeunes artistes. En 1875, quelques mois avant sa mort, le docteur fait don à l'École des Beaux-Arts de son album personnel de photographies, ainsi que d'une série d'« ovales », des tirages de grande taille marouflés et tendus sur châssis obtenus à partir des négatifs d'Adrien Tournachon.

The son of a privateer, Dr. Duchenne de Boulogne had been working since the 1830s on treating certain diseases with electricity, but his work extended beyond the medical field. In 1862, he self-published a book intended for artists, *Mécanisme de la physionomie humaine* (*The Mechanism of Human Physiognomy*). To illustrate it, he enlisted photographer Adrien Tournachon, brother of the famous Nadar. In this work, Duchenne sought to demonstrate the possibility of recreating human expressions by contracting facial muscles using his supposedly painless superficial electrification method. In line with positivist philosophy, Duchenne dreamed of giving a scientific foundation to art to "prevent or moderate the excesses of imagination." In 1875, a few months before his death, he donated his personal album of photographs and a series of "ovals"—large-scale prints mounted and stretched on frames using Tournachon's negatives—to the École des Beaux-Arts. G.L.

Turiya Magadlela (1978, Johannesburg, Afrique du Sud)

Walking towards God III, 2017

Collants en nylon et coton, fil et mastic sur toile / Nylon and cotton tights, thread, and putty on canvas

Courtesy Collection d'art Société Générale

S'appuyant sur son expérience personnelle de femme, de mère et d'artiste noire dans le contexte d'une société sud-africaine encore largement coercitive, le travail de Turiya Magadlela navigue entre la sphère de l'intime et les récits de l'histoire noire sud-africaine pour questionner la colonisation des corps, la condition des femmes et les discriminations raciales et sexuelles.

Son matériau principal est le collant. Étiré sur la surface de la toile, malmené, détourné de sa fonction – celle de sous-vêtement qui recouvre les jambes des pieds à la taille – le collant est allongé sur la toile nue tendue sur son châssis, s'effiloche parfois, jusqu'à former ces longues lignes légèrement courbées. Celles-ci sont le résultat d'un geste brutal qui évoque en creux les violences faites à celles et ceux qui se parent, ou se sont parés, de ces bas.

Turiya Magadlela privilégie l'abstraction et défie les frontières entre les catégories admises de l'art. Ses compositions géométriques réalisées par l'étirement de la maille jouant des effets de transparence et de couleurs ont une dimension performative émancipatrice.

Drawing on her personal experience as a woman, mother, and Black artist in the context of a still largely coercive South African society, Turiya Magadlela's work navigates between intimate spheres and narratives of Black South African history to question the colonization of bodies, the condition of women, and racial and sexual discrimination.

Her primary material is tights. Stretched across the surface of the canvas, manipulated, and diverted from their original function—underwear covering the legs from feet to waist—tights are laid across the bare, stretched canvas, sometimes fraying into long, slightly curved lines. These lines result from a brutal gesture that implicitly evokes the violence experienced by those who have worn or still wear these stockings.

Turiya Magadlela favors abstraction and challenges the boundaries between accepted art categories. Her geometric compositions, created by stretching the mesh and playing with transparency and color, have a performative and emancipatory dimension.

M.B.

Man Ray (1890, Philadelphie, États-Unis – 1976, Paris, France)

Barbette Vander Clyde Broadway, dit Barbette, 1926

Tirage d'époque sur papier au sel d'argent / Vintage salt print

Ph 25044, Beaux-Arts de Paris

Man Ray réalise pour Jean Cocteau une dizaine de photographies du trapéziste Barbette (Vander Clyde, 1898-1973) qui « fit battre le cœur de nombreux esthètes et de poètes » dans les années 30. Artiste queer, il se produisait au Cirque Medrano, à l'Empire, à l'Opéra Music-Hall, à l'Olympia et au Moulin Rouge. Il y réalisait son numéro d'acrobate et trapéziste en femme jusqu'au final où il dévoilait son travestissement. Fasciné par le personnage, Jean Cocteau le fit tourner dans *Le sang d'un poète* (1930). Il lui consacre un ouvrage : *Le numéro Barbette*, paru en 1926 dans une livraison de *La Nouvelle revue française*, illustré des photographies commandées à Man Ray.

Man Ray produced about ten photographs of the trapeze artist Barbette (Vander Clyde, 1898-1973) for Jean Cocteau, who described him as someone who "made the hearts of many aesthetes and poets race" in the 1930s. A queer artist, Barbette performed at Cirque Medrano, the Empire, Opéra Music-Hall, Olympia, and Moulin Rouge. His act consisted of performing as an acrobat and trapeze artist in female attire until the final reveal of his disguise. Fascinated by the character, Jean Cocteau cast him in *Le sang d'un poète* (*The Blood of a Poet*, 1930). He also dedicated a book to him, *Le numéro Barbette* (*The Barbette Act*), published in 1926 in an issue of *La Nouvelle Revue Française*, illustrated with photographs commissioned from Man Ray.

G.L.

Pierre Molinier (1900, Agen – 1976, Bordeaux, France)

Autoportrait debout, La Fleur du paradis ou La Fille magique, 1957

Reproduction

Beaux-Arts de Paris

Pierre Molinier constitue tout au long de sa vie une œuvre singulière, transgressive et ambiguë qui eut un retentissement fort dans les années 1970 sur une scène européenne et nord-américaine notamment du body-art. Cette photographie relie, rassemble et colle divers indices a priori inconciliables pour l'entendement ; un autoportrait à la fois de face et de fesses. Mettant en scène des enjeux entremêlés de genres, d'auto-fictions, de divers régimes de représentation de soi, Pierre Molinier explore un soi sexué, sexualisé : un soi en (re)construction de genre(s), un soi fluide. Pierre Molinier se consacre peu à peu exclusivement à sa pratique d'autoportraits et de photomontages travestis, amorcée dans les années 1960.

Cette photographie en hermaphrodite organise ici le décloisonnement identitaire en jouant les codes du féminin qu'affectionne l'artiste ainsi que son goût pour l'apparat et son fétichisme des jambes. Étrange et inquiétante, cette *Fleur du paradis* évoque les trois passions avouées de l'artiste : « *la peinture, les filles et le pistolet* ». La découverte sulfureuse de son travail s'exerce non sans fracas dans sa vie personnelle. Son personnage, aujourd'hui encensé, adulé et objet de passion, reste (il faut le rappeler) pour autant une figure d'une rare violence ; il est notamment connu pour avoir frappé sa femme, tiré sur son cousin et été au cœur de plusieurs scandales. Il est important d'aborder son œuvre en ayant conscience que nous ne pouvons pas cautionner et encore moins romantiser ses comportements.

Pierre Molinier developed a singular, transgressive, and ambiguous body of work that had a significant impact on the European and North American body-art scene in the 1970s. This photograph connects and assembles seemingly incongruous elements; a self-portrait taken both from the front and from behind. Engaging with intertwined issues of gender, self-fiction, and various modes of self-representation, Pierre Molinier explores a gendered and sexualized self: a self in (re) construction, a fluid self.

Eventually dedicating himself almost exclusively to his practice of self-portraits and transvestite photomontages starting in the 1960s, Molinier's work dismantles identity boundaries by reenacting feminine codes he cherished, along with his fetishism for legs. Strange and unsettling, *The Flower of Paradise* embodies the artist's three professed passions: "painting, girls, and guns." While his work remains celebrated today, it is crucial to acknowledge that we cannot endorse or romanticize his personal actions—he was known for domestic violence, shooting his cousin, and being at the center of multiple scandals.

C.J.H.

Luciano Castelli (1951, Lucerne, Suisse)

Goldene Schallplatte 3 (Disque d'or 3), 1974

Reproduction

Beaux-Arts de Paris

La carrière de l'artiste suisse Luciano Castelli débute très tôt ; il perce dès 21 ans et est le plus jeune participant à la Documenta 5 de Kassel en 1972. En 1974 il participe à l'exposition collective « Transformer - Aspects du travestissement » sous la direction de Jean-Christophe Ammann, directeur du Kunstmuseum de Lucerne. Castelli y découvre les œuvres de Pierre Molinier, qui exposait également et dont il devient un grand admirateur. Molinier n'ayant pas pu se rendre à Lucerne pour des raisons de santé, Castelli décide de prendre contact avec lui. Cette photographie et sa note manuscrite sont un témoignage de leurs premières échanges épistolaires. Les deux artistes se lieront d'amitié et collaboreront jusqu'à la mort de Molinier. Cette épreuve, très représentative des débuts de l'artiste, explore le genre à l'aune des revendications politiques des années 1970 elles-mêmes bercées par les théories des années 1960. Sorte de cérémonies d'habillage et de déshabillage, ses premières œuvres, notamment celles qu'il appellera « Glitter Pictures », témoignent de la volonté d'une mise à nu autant que d'un attrait pour le body-art, campé ici par l'emploi de la peinture dorée et des paillettes à même le corps.

The career of Swiss artist Luciano Castelli began very early; he broke through at just 21 years old and was the youngest participant in Documenta 5 in Kassel in 1972. In 1974, he took part in the group exhibition "Transformer - Aspects of Transvestism," curated by Jean-Christophe Ammann, director of the Kunstmuseum Luzern. There, he met Pierre Molinier, whom he greatly admired. This photograph serves as evidence of that encounter, as attested by a handwritten note in white ink. The two artists became friends and collaborated until Molinier's death. This piece, highly representative of Castelli's early works, explores gender through the lens of the political claims of the 1970s, themselves influenced by the theories of the 1960s. These sorts of dressing and undressing ceremonies reflect a desire for both exposure and an attraction to body art, embodied here by the glitter he would later call "Glitter Pictures."

G.L.

Isabelle Waternaux (1959, Marseille, France)

Sans titre (portrait d'Emmanuelle Huynh sombre), 1996

Photographie / Photography

Tirage d'après Polaroid / Print from Polaroid

Courtesy Collection d'art Société Générale

« Un portrait évoque, comme cette phrase de Bataille, “la liberté d'un nuage emplissant le ciel, se faisant et se défaisant avec une rapidité sans hâte, tirant de l'inconstance et du détachement la puissance d'envahir”. C'est l'image de ce qu'un être humain donne à voir, dans ce qui se joue entre l'intériorité de son être et l'extériorité du monde. Faire des portraits oblige à une constante mobilité, et à travailler dans une incertitude. C'est une confrontation avec un “autre” et son expérience singulière du monde. Être face à cet autre conduit à une fascination – l'extrémité du détachement. Un fil court entre les images, une part d'indicible circule entre les hommes. Nous pouvons parfois vivre un état de grâce qui se libère par l'imagination, plonger dans cette part de nous qui semble ignorer le temps. »

Isabelle Waternaux, avril 1997

« Isabelle Waternaux réalise des photographies qu'un souffle traverse. Cela peut prendre la forme de portraits, d'une configuration nuageuse, ou de mouvements de danse. Le souffle devient la respiration propre des images. Ainsi, ce qui lie un sujet à son image devient tangible [...]. Il y a un effet tout à fait organique, comme une éclosion, qui passe dans ces photos. »

Eric Brunier

“A portrait evokes, like this phrase from Bataille, ‘the freedom of a cloud filling the sky, forming and dissolving with an unhurried rapidity, drawing from inconstancy and detachment the power to invade.’ It is the image of what a human being presents to the world, caught in the interplay between the interiority of their being and the exteriority of the world. Creating portraits requires constant mobility and working within uncertainty. It is a confrontation with an ‘other’ and their singular experience of the world. Facing this other leads to a fascination—the extreme of detachment. A thread runs through the images, an unspoken element circulates among people. At times, we may experience a state of grace, freed by the imagination, diving into that part of ourselves that seems untouched by time.”

– Isabelle Waternaux, April 1997

« Isabelle Waternaux creates photographs imbued with breath. This may take the form of portraits, cloud formations, or dance movements. The breath becomes the very respiration of the images. Thus, what connects a subject to its image becomes tangible [...]. There is a wholly organic effect, like a blossoming, that flows through these photographs.»

– Éric Brunier

Chloé Quenum (1983, Paris, France)

Cheffe d'atelier, Beaux-Arts de Paris

19 juillet 2019, 2022

Courtesy de l'artiste et galleria Martina Simeti, Milan

Le travail de Chloé Quenum interroge le déplacement de formes décontextualisées de leur origine et fonction, et leur capacité à rendre compte de leurs histoires complexes par leur réassemblage. Elle porte ainsi un regard attentif sur les objets qui nous entourent, leur provenance, leur signification, leur circulation, leur part d'inconnu. « Il y a tout le temps des choses qui nous échappent : parce qu'elles n'ont pas été répertoriées ou bien parce qu'elles ont peut-être été effacées. Cela renvoie au rapport que l'on entretient avec notre mémoire, elle aussi lacunaire, à l'image de tous les processus de transmission ». C'est dans la tension entre le décoratif, le domestique et le symbolique que ces relations parfois cachées, souterraines, invisibles se font voir et se font sentir.

Cet assemblage en format portrait est composé d'une photographie prise le 19 juillet 2019, d'un grand sac bon marché, et d'un calque coloré qui déborde sur les deux surfaces et les unit. Ces objets, d'eux-mêmes, véhiculent des usages et des géographies qui leurs sont propres. Le fait de réunir ces éléments *a priori* sans lien évident permet à Chloé Quenum d'évoquer des nouveaux récits dont le dénominateur commun est lié à la mobilité, au déplacement et à une forme de précarité.

Chloé Quenum's work examines the displacement of forms that have been decontextualised from their origin and function, and their ability to reveal their complex histories through reassembly. She takes a close look at the objects that surround us, their origins, their meanings, their circulation and their share of the unknown. 'There are always things that escape us: because they haven't been catalogued, or perhaps because they've been erased. This goes back to our relationship with our memory, which is also incomplete, just like all the processes of transmission. It's in the tension between the decorative, the domestic and the symbolic that these sometimes hidden, subterranean, invisible relationships are revealed and felt.

This portrait-format assemblage is composed of a photograph taken on 19 July 2019, a large bargain bin, and a coloured tracing that spills over the two surfaces and unites them. These objects themselves convey their own uses and geographies. Bringing these seemingly unrelated elements together allows Chloé Quenum to evoke new narratives whose common denominator is linked to mobility, displacement and a form of precariousness.

M.B.

Gherasim Luca

(1913, Bucarest, Roumanie – 1994, Boulogne-Billancourt, France)

Madeleine, [sans date]

Manuscrit autographe, images découpées dans des magazines, insérées dans un album photographique de la fin du 19^e-début 20^e siècle, avec poème autographe / Autograph manuscript, magazine clippings inserted into a late 19th–early 20th-century photo album, with handwritten poem

Ms.860, Beaux-Arts de Paris

Artiste et poète d'origine roumaine, Gherasim Luca intègre dès sa jeunesse les milieux avant-gardistes roumains de l'époque, faisant partie des groupes *Alge* (1930-1933) et *Infra-Noir* (1941-1947). À travers ces rencontres, il établit des liens étroits avec le mouvement surréaliste français. Il se rend à Paris à plusieurs reprises avant de s'y installer définitivement en 1952. Son travail s'articule autour de la déconstruction du langage et brouille les frontières en rejetant toute forme de catégorisation figée, éthique, politique ou sociale. À partir de 1945, il commence à transcrire ses poèmes en collages, sous le nom de « cubomanies », un processus de rupture et recomposition, où l'image se morcelle en carrés. Luca utilise soit des images trouvées, extraites de magazines, fragments des faits divers, soit des reproductions de peintures de maîtres anciens.

Madeleine met en lumière la sensibilité de l'artiste pour l'objet trouvé, tel qu'il l'exprime dans ses écrits sur « l'objet objectivement offert » (*Le vampire passif*, 1945). Dans cette œuvre composite qui reprend le principe des cubomanies, Gherasim Luca donne une image fragmentée du corps féminin accompagné d'un poème manuscrit qui se déploie sur toutes les pages.

A Romanian-born artist and poet, Gherasim Luca became involved in avant-garde circles early on, joining the *Alge* (1930–1933) and *Infra-Noir* (1941–1947) groups. Through these encounters, he forged strong ties with the French Surrealist movement. He traveled to Paris several times before permanently settling there in 1952. His work revolves around the deconstruction of language, blurring boundaries and rejecting fixed ethical, political, or social categorization. Beginning in 1945, he started transcribing his poems into collages, which he called "cubomanies"—a process of rupture and recomposition, where images are fragmented into squares. Luca used found images from magazines, news clippings, or reproductions of Old Master paintings.

Madeleine highlights the artist's sensitivity to found objects, as expressed in his writings on the "object objectively offered" (*The Passive Vampire*, 1945). In this composite work, which adheres to the cubomania principle, Gherasim Luca presents a fragmented image of the female body, accompanied by a handwritten poem unfolding across its pages.

K.S.

Anonyme

Bras de danseuse (javanaise ?), début du 20^e siècle

Moulage sur nature, plâtre / Young Girl's Arm Plaster, life cast from nature,

MU 12469, Beaux-Arts de Paris

Anonyme et beaucoup de questions !

Un bras en plâtre

Figé dans le plâtre

Que raconte-t-il des collections ?

Un bras en plâtre

De quel•le artiste ?

De quelle jeune fille ?

De quelle danseuse ?

Est-t-elle javanaise ?

Pourquoi supposément javanaise ?

Pourquoi pas cambodgienne ?

Ou indonésienne ?

Qui la regarde ?

Qui la regardait ?

Comment ?

Pourquoi ?

Ethnographie ?

Ethnologie ?

Curiosité ?

Regard colonial ?

Tout ça ou rien de ça ...

Un bras de danseuse anonyme par un anonyme

Anonymous – and many questions!

A plaster arm

Frozen in plaster

What does it tell us about collections?

A plaster arm

From which artist?

From which young girl?

From which dancer?

Is she Javanese?

Why supposedly Javanese?

Why not Cambodian?

Why not Indonesian?

Who looks at her?

Who looked at her?

How?

Why?

Ethnography?

Ethnology?

Curiosity?

Colonial gaze?

All of this or none of this...

A dancer's arm, anonymous, by an anonymous hand.

Aysha E Arar (1993, Jaljulia, Palestine)

Scorpion sting, 2023

Crayon sur papier / Pencil on paper

Courtesy de l'artiste et galerie Dvir, Paris

Artiste multidisciplinaire, Aysha E Arar compose avec la peinture, le dessin, la vidéo, la performance et la poésie pour explorer son imaginaire. Vivant et travaillant dans sa ville natale de Jaljulia, elle s'inspire de sa mythologie en revisitant des contes, comptines et légendes palestiniennes. Ainsi, Aysha E Arar décline sur des supports aux dimensions variées - papier, toile, tissu, murs - des formes humaines, des éléments naturels, des végétaux.

Dans le dessin sur papier *Scorpion sting*, Aysha E Arar joue des contrastes de couleur pour représenter la chaleur et la diffusion d'une piqûre de scorpion sur la jambe d'un personnage. C'est aussi le cas dans *She was the germ, and he was the soil*, où l'entremêlement de deux figures masculines et féminines révèle une tension entre dualité et complémentarité. Dans cette deuxième pièce aux contours irréguliers, les frontières entre l'œuvre et la réalité se confondent.

A multidisciplinary artist, Aysha E Arar works with painting, drawing, video, performance, and poetry to explore her imagination. Living and working in her hometown of Jaljulia, she draws inspiration from its mythology, revisiting Palestinian folktales, rhymes, and legends. She renders human forms, natural elements, and vegetation on various media—paper, canvas, fabric, walls.

In the drawing *scorpion sting*, Aysha E Arar plays with color contrasts to depict the heat and diffusion of a scorpion's sting on a character's leg. The same tension is present in *She was the germ, and he was the soil*, where the entanglement of a male and female figure reveals a duality that oscillates between conflict and complementarity. In this second piece, with irregular contours, the boundaries between artwork and reality blur.

P.B.

Aysha E Arar (1993, Jaljulia, Palestine)

She was the germ, and he was the soil, 2023

Technique mixte sur papier / Mixed media on paper

Courtesy de l'artiste et galerie Dvir, Paris

Artiste multidisciplinaire, Aysha E Arar compose avec la peinture, le dessin, la vidéo, la performance et la poésie pour explorer son imaginaire. Vivant et travaillant dans sa ville natale de Jaljulia, elle s'inspire de sa mythologie en revisitant des contes, comptines et légendes palestiniennes. Ainsi, Aysha E Arar décline sur des supports aux dimensions variées - papier, toile, tissu, murs - des formes humaines, des éléments naturels, des végétaux.

Dans le dessin sur papier *Scorpion sting*, Aysha E Arar joue des contrastes de couleur pour représenter la chaleur et la diffusion d'une piqûre de scorpion sur la jambe d'un personnage. C'est aussi le cas dans *She was the germ, and he was the soil*, où l'entremêlement de deux figures masculines et féminines révèle une tension entre dualité et complémentarité. Dans cette deuxième pièce aux contours irréguliers, les frontières entre l'œuvre et la réalité se confondent.

A multidisciplinary artist, Aysha E Arar works with painting, drawing, video, performance, and poetry to explore her imagination. Living and working in her hometown of Jaljulia, she draws inspiration from its mythology, revisiting Palestinian folktales, rhymes, and legends. She renders human forms, natural elements, and vegetation on various media—paper, canvas, fabric, walls.

In the drawing *scorpion sting*, Aysha E Arar plays with color contrasts to depict the heat and diffusion of a scorpion's sting on a character's leg. The same tension is present in *She was the germ, and he was the soil*, where the entanglement of a male and female figure reveals a duality that oscillates between conflict and complementarity. In this second piece, with irregular contours, the boundaries between artwork and reality blur.

P.B.

Aryle Nsengiyumva (2003, Bujumbura, Burundi)

Atelier Jouve et Huynh, 3^e année

Synostosis, 2024

Vidéos, 1'49

Synostosis met en lumière la sublimation d'un geste contraint par le corps en une nouvelle production esthétique par la danse et la performance. La synostose est définie médicalement comme étant une anomalie congénitale rare de la formation des articulations d'origine génétique, caractérisée par une fusion uni - ou bilatérale de l'humérus, du radius et de l'ulna, entraînant une perte de mobilité du coude et, dans la plupart des cas, une incapacité fonctionnelle du bras. Détournant ce phénomène physiologique de limitation de l'articulation des avant-bras, Aryle Nsengiyumva filme ses entraves physiques qui se métamorphosent en une danse intuitive. Les différents gestes réalisés par l'artiste magnifient le répertoire chorégraphique des limites de son corps.

Synostosis highlights the sublimation of a gesture constrained by the body into a new aesthetic production through dance and performance. Synostosis is medically defined as a rare congenital anomaly in the formation of joints of genetic origin, characterized by a unilateral or bilateral fusion of the humerus, radius, and ulna, leading to a loss of elbow mobility and, in most cases, functional impairment of the arm. Redirecting this physiological phenomenon of limited forearm joint mobility, Aryle Nsengiyumva films his physical constraints, which transform into an intuitive dance. The various gestures performed by the artist enhance the choreographic repertoire of his body's limitations.

L.U. & C.J.H.

Anna Zemánková (Anna Vesela)

(1908, Olomouc, Tchécoslovaquie – 1986, Prague, Tchécoslovaquie)

Sans titre, c 1980

Collage en satin, couleur pour tissus, crayon de couleur et stylo à bille sur papier /
Satin collage, fabric colour, coloured pencil and biros on paper

Sans titre, c 1980

Collage en satin, couleur pour tissus, stylo à bille sur papier / Satin collage, fabric colour, biros on paper

Sans titre, c 1970

Pastel et stylo à bille sur papier embossé / Pastel and biros on embossed paper

Courtesy Christian Berst art brut, Paris

Avant de déménager avec sa famille à Prague en 1948, elle travaille dans un cabinet dentaire et doit traverser de longues périodes de souffrances dues à la maladie. Ce n'est que vers 50 ans, qu'elle se met à peindre, à dessiner, composant à la lumière de l'aube. Animaux, plantes, minéraux sont dessinés au pastel, à la plume ou au stylo à bille dans des compositions sur papier, support dont elle tire parfois des reliefs en usant du gaufrage ou de la perforation. Pédoncules, pétales, pistils..., ses fleurs comme en apesanteur forment un herbier imaginaire, un "*hortus deliciarum*", dont elle avait coutume de dire « Je fais pousser des fleurs qui ne poussent nulle part ailleurs ». Son abstraction « excentrique » qui oscille entre monde terrestre, céleste et aquatique avec parfois des ajouts anatomiques ont déjoué les attentes du modernisme occidental des années 1950-80. Ses oeuvres présentent des formes en constant état de fluidité et de flottement.

Before moving with her family to Prague in 1948, she worked in a dental practice and suffered long periods of illness. It wasn't until she was around 50 that she began to paint and draw, composing in the light of dawn. Animals, plants, minerals and recomposed bodies are drawn in pastel, pen or ballpoint pen in compositions on paper, from which she sometimes creates relief by embossing or perforating. Peduncles, petals, pistils, her weightless flowers form an imaginary herbarium, a "*hortus deliciarum*", of which she used to say "I grow flowers that grow nowhere else". Her 'eccentric' abstraction, oscillating between terrestrial, celestial and aquatic worlds and blending anatomical details, thwarted the expectations of Western modernism in the 1950s-80s. His works translate the constant changes of the body into open, fluid and unpredictable forms.

A.P.

François Verdier (1651, Paris, France – 1730, Paris, France)

Hercule et Cerbère, profil à gauche, 1690

Sanguine et craie sur papier beige / Sanguine and chalk on beige paper

Peu de temps avant l'avènement des Lumières, la querelle du dessin et du coloris fait rage à l'Académie. François Verdier, disciple de Charles Le Brun (dont il épousera d'ailleurs la nièce), lui, se place très manifestement du côté du dessin assurant un trait sûr, un cerne franc et des projections de concepts clairs ; un classicisme par excellence qui lui sera d'ailleurs reproché en fin de carrière car passé de mode.

Premier prix à l'Académie royale de peinture et de sculpture dès dix-sept ans, il y est reçu en 1678 avant d'y devenir lui-même professeur en 1684. Cet Hercule s'inscrit dans le parcours exemplaire de l'artiste mais incarne pourtant aussi le travail d'un autre homme. Ce travail souvent oublié ; c'est celui des modèles restés anonymes qui posaient pour les études de nus, l'une des disciplines les plus emblématiques de l'institution.

De trois-quarts dos, assis sur la peau du lion de Némée, gourdin en main, Hercule étrangle Cerbère vigoureusement ; le modèle quant à lui se contorsionne pour présenter un dos finement ciselé, une musculature, pour accrocher la lumière, pour rendre vie aux mythes.

Shortly before the advent of the Enlightenment, the quarrel between drawing and colour was raging at the Académie. François Verdier, a disciple of Charles Le Brun (whose niece he later married), was very clearly on the side of drawing, ensuring a sure line, a straightforward outline and clear projections of concepts; a classicism par excellence that he was criticised over at the end of his career as out of date.

He won first prize at the Royal Academy of Painting and Sculpture at the age of seventeen, and was admitted in 1678, before becoming a professor himself in 1684. This Hercules is part of the artist's exemplary career, but also embodies the work of another man. It is the work of the anonymous models who posed for nude studies, one of the institution's most emblematic disciplines.

With his back three-quartered, seated on the skin of the Nemean lion, club in hand, Hercules strangles Cerberus vigorously; the model contorts his body to present a finely chiselled back, a muscular frame, to catch the light, to bring the myths to life.

C.J.H.

Käthe Kollwitz

(1867, Königsberg, Allemagne – 1945, Moritzburg, Allemagne)

Buste d'une ouvrière au châle bleu, 1906

Lithographie au crayon et au pinceau en deux couleurs, avec grattoir dans la pierre de trait encreée en bleu / Lithograph with pencil and brush in two colors, with scraper in the inked stone of the etched line in blue

Käthe Kollwitz s'impose dans un monde artistique dominé par les hommes en développant une vision centrée sur les femmes et la classe ouvrière. Elle exprime des thèmes universels tels que la guerre, la souffrance et le deuil à travers un style naturaliste et puissant.

Après s'être formée à la peinture, elle se tourne vers la gravure et la lithographie. Son engagement se reflète dans ses œuvres sociales, comme *La Veuve II* (1921-22), illustrant la douleur d'une mère pendant la guerre. Sa lithographie *Le Buste d'une ouvrière au châle bleu* (1906) est la seule qu'elle ait réalisée en couleur. Ces œuvres sont le fruit de ses deux séjours parisiens de 1901 et 1904, pendant lesquels elle s'intéresse aux travaux des Nabis, ou encore aux figures rêveuses d'Eugène Carrière et aux scènes intimistes d'Edgar Degas. Kollwitz se fait connaître pour sa capacité à capter l'intensité des émotions humaines et la lutte des classes. Elle se bat pour la représentation de la lutte ouvrière, notamment féminine. Ses portraits de femmes multiples (la mère, l'autoportrait, la travailleuse, la militante) révèlent les conséquences dramatiques subies par ces femmes, leurs corps et les rôles essentiels qu'elles jouent dans la résistance. L'artiste souhaite montrer ces corps meurtris par le travail et ne pas taire les réalités du monde dans lequel elle vit. Elle choisit la représentation artistique, tirant ses inspirations de son engagement politique, et décide de montrer les dissidences dans lesquelles elle évolue. La création devient ainsi un moyen d'expression et de représentation du monde et des personnes qui l'habitent.

Käthe Kollwitz (1867-1945), born in Königsberg, made her mark in an art world dominated by men by developing a vision centered on women and the working class. She expresses universal themes such as war, suffering, and mourning through a powerful and naturalistic style. After training in painting, she turned to engraving and lithography. Her commitment is reflected in her social works, such as *The Widow II* (1921-22), illustrating the pain of a mother during the war. Her lithograph *Bust of a Worker with a Blue Shawl* (1906) is the only one she created in color. These works are the product of her two stays in Paris in 1901 and 1904, during which she was interested in the work of the Nabis, as well as the dreamlike figures of Eugène Carrière and the intimate scenes of Edgar Degas. Kollwitz became known for her ability to capture the intensity of human emotions and class struggle. She fought for the representation of the workers' struggle, particularly women's struggles. Her portraits of women (the mother, the self-portrait, the worker, the activist) reveal the dramatic consequences suffered by these women, their bodies, and the essential roles they play in resistance. The artist aimed to show these bodies battered by work and not to silence the realities of the world in which she lived. She chose artistic representation, drawing inspiration from her political commitment, and decided to show the dissidence she lived through. Creation thus became a means of expression and representation of the world and the people who inhabit it.

Eugène Atget

(1857, Libourne, France – 1927, Paris, France)

Au petit Bacchus, rue St Louis en l'Île, 61, 1902

Epreuve sur papier albuminé / Ph 1413, Beaux-Arts de Paris

Dans ce tirage, une femme observe avec un regard songeur le photographe Eugène Atget à travers la porte du marchand de vin « Au petit Bacchus », situé encore aujourd'hui au 61 rue Saint-Louis-en-l'Île dans le 4^e arrondissement de Paris. On distingue derrière la vitre une table dressée. La femme porte un tablier et il est probable qu'elle soit une employée de l'établissement, peut-être en pause. Au-dessus de la porte se trouve une enseigne datée du 17^e siècle représentant un jeune Bacchus, le dieu grec du vin, juché sur un tonneau : c'est elle le vrai sujet de l'image. À la fin du 19^e siècle, on s'intéresse de plus en plus au Vieux Paris en train de disparaître, sujet dans lequel Atget se spécialise. Il vend ses photographies aux collectionneurs privés, aux antiquaires et aux bibliothèques publiques, parmi lesquelles la Bibliothèque-musée de l'École des Beaux-Arts, qui a acheté ce tirage en 1904 directement auprès du photographe.

In this print, a woman gazes thoughtfully at the photographer Eugène Atget through the door of the wine merchant "Au Petit Bacchus," located at 61 rue Saint-Louis-en-l'Île in the 4th arrondissement of Paris. Behind the glass, a table is set. The woman is wearing an apron, and she is likely an employee of the establishment, perhaps on break. Above the door is a 17th-century sign depicting a young Bacchus, the Greek god of wine, perched on a barrel: this is the true subject of the image. At the end of the 19th century, there was increasing interest in the Old Paris that was disappearing, a subject in which Atget specialized. He sold his photographs to private collectors, antique dealers, and public libraries, including the Bibliothèque-musée des Beaux-Arts, which bought this print in 1904 directly from the photographer.

G.L.

Eugène Atget

(1857, Libourne, France – 1927, Paris, France)

L'Impasse Barbette. - Paris - [titre forgé], 1902

Reproduction par / Reproduction by Léonard Berthou

Ph 1417, Beaux-Arts de Paris

D'abord quartier de la noblesse au XVIII^e siècle, le Marais est progressivement abandonné en raison du manque d'espace à des classes plus modestes. À partir de la révolution, artisans et ouvriers occupent alors les lieux, et ne sont que peu impactés par les travaux d'aménagements du XIX^e siècle. Ici nous observons dans les détails la vie du quartier : du linge qui sèche aux fenêtres, une calèche et des personnes dont la présence a été capturée par l'appareil photo dans leur mouvement. Les silhouettes floues nous regardent, leur présence presque fantomatique est troublante.

Initially a district for the nobility in the 18th century, the Marais was gradually abandoned due to the lack of space for more modest classes. From the Revolution onwards, the area was occupied by craftsmen and workers, who were only slightly affected by the redevelopment work of the 19th century. Here we see the details of life in the district: washing drying in the windows, a horse-drawn carriage and people whose presence has been captured by the camera as they move. The blurred silhouettes stare back at us, their almost ghostly presence unsettling.

A.A. & M. B.

Zora Neale Hurston

(1891, Notasulga, Alabama, USA – 1960, Fort-Pierce, Floride, USA)

Fieldwork Footage, 1928-1929

Film, 6'48, N&B / 6'48, B&W, film

Courtesy The Zora Neale Hurston Trust et Kino Lorber

Figure de proue de la Harlem Renaissance, Zora Neale Hurston est une anthropologue, autrice et dramaturge dont le travail est nourri de légendes, de proverbes, de paroles de chansons, d'anecdotes et de récits d'ouvriers du quotidien d'habitants du sud rural des États-Unis, de la Nouvelle-Orléans, de Harlem ou des Caraïbes. Face au racisme, à la ségrégation raciale et au colonialisme de la première moitié du 19^e siècle, Zora Neale Hurston poursuivait une quête de réalité et souhaitait donner une voix à la communauté africaine-américaine, que leurs traditions ne sombrent pas dans l'oubli, et que leurs parcours de vie soient racontés dans toute leur complexité, « sans la sauce Broadway ». Zora Neale Hurston est aussi considérée comme une pionnière du film ethnographique. Elle a été la première femme noire à étudier l'anthropologie à Columbia University de New York, auprès de Franz Boas. Entre 1927 et 1929, munie d'une caméra 16 mm et d'une quinzaine de bobines, elle part documenter sa communauté en Floride et Alabama, d'où elle est originaire. Dans les films rassemblés dans *Fieldwork Footage*, elle interviewe Cudjo Lewis, le dernier survivant africain connu du navire négrier américain *Le Clotilda*. Elle filme les exploitations de pins à térébenthine, elle documente le rituel religieux d'un baptême par immersion. Ses images sont accompagnées de chants folkloriques inventés par les travailleurs pour résister à la dureté de leur quotidien : *Halimuhfack*, *Wake Up Jacob*, *Tampa* ou *Mule on the Mountain*, qu'elle chante elle-même..

A leading figure of the Harlem Renaissance, Zora Neale Hurston was an anthropologist, author, and playwright who throughout her life emphasized the subversive and dynamic aspects of African-American cultures. Her work is filled with legends, proverbs, song lyrics, anecdotes, and stories from everyday workers in rural southern U.S. communities, New Orleans, Harlem, and the Caribbean. In the face of racism, racial segregation, and colonialism in the first half of the 19th century, Zora Neale Hurston pursued a quest for reality and sought to give these voices prominence, ensuring their traditions did not fade into oblivion and that their life journeys were told in all their complexity, "without the Broadway sauce." Zora Neale Hurston is also considered a pioneer of ethnographic film. She was the first Black woman to study anthropology at Columbia University in New York under Franz Boas. Between 1927 and 1929, equipped with a 16mm camera and a dozen rolls of film, she set out to document her community in Florida and Alabama, her home state. In the films collected in *Fieldwork Footage*, she interviews Cudjo Lewis, the last known African survivor of the American slave ship *Clotilda*. She films the workers in turpentine pine plantations, documenting the religious ritual of an immersion baptism. She is interested in the folk songs they created to resist the harshness of their daily lives: *Halimuhfack*, *Wake Up Jacob*, *Tampa*, or *Mule on the Mountain*, which she sings to accompany her footage.. M.B.

Amadeo Luciano Lorenzato

(1900, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brésil – 1995, Belo Horizonte, Minas Gerais, Brésil)

1. *Untitled*, 1984

Huile sur toile / Oil on canvas

Courtesy Galerie Mendes Wood DM et Mendes Wood, Sao Paulo, Brussels, Paris, New-York

2. *Untitled*, 1950s

Huile sur toile / Oil on canvas

Courtesy Joanna Mendes Siruffo Quincke et Mendes Wood, Sao Paulo, Brussels, Paris, New-York

3. *Untitled*, 1978

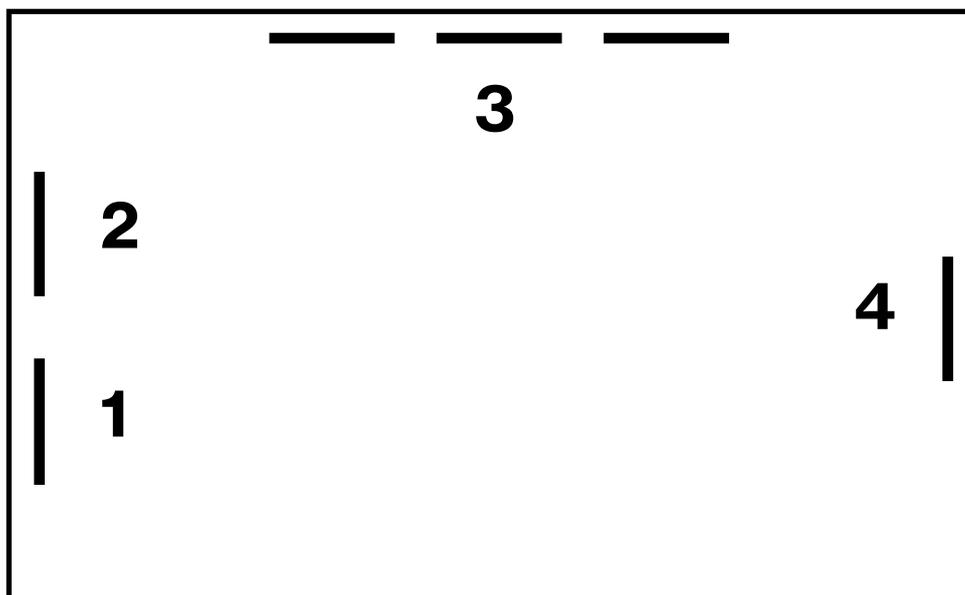
Huile sur panneau / Oil on hardboard

Marcos Amaro. Galerie Mendes Wood DM. Courtesy de l'artiste et Mendes Wood, Sao Paulo, Brussels, Paris, New-York

4. *Untitled*, 1970

Huile sur panneau / Oil on hardboard

Courtesy Eduardo Mortari Junior et Mendes Wood, Sao Paulo, Brussels, Paris, New-York



Amadeo Luciano Lorenzato est autodidacte. Il a voyagé et vécu en Europe pendant de nombreuses années où il a pu se nourrir des grands maîtres de l'histoire de l'art. De retour, il s'est mis à peindre tous les jours depuis son jardin, comme une technique de survie spirituelle. Il a réalisé des milliers de peintures et de dessins de son quotidien dans la première ville du Brésil à avoir été planifiée, Belo Horizonte alors en pleine urbanisation. Son œuvre navigue entre abstraction et figuration, culture érudite et populaire, tradition et modernité, centre et périphérie. Il était un moderne marginal, révolté contre l'injustice sociale et les dérives de la planification à outrance. Il représentait la vie dans les favelas, à coups d'aplats aux teintes vibrantes. Le réel est transfiguré et sublimé. Mais, rien n'est idéalisé, la nature n'a pas l'air sauvage. Ses paysages sont tout à la fois luxuriants et maîtrisés, comme pour dénoncer en creux l'ordonnancement du monde par le pouvoir, ou bien la force de la nature à persister dans l'espace urbain nouvellement créé, se connectant avec les astres comme un échappatoire. L'historien de l'art Rodrigo Moura nous fournit une analyse éclairante de l'utilisation récurrente de la flore brésilienne par Lorenzato, pour évoquer l'immigration et la diaspora. Les arbres représentés ici de manière rigide sont d'une espèce indigène ayant été utilisée dans le Sud du Brésil dans la construction des colons européens de la fin du 19^e siècle. Ces conifères font partie de l'iconographie artisanale brésilienne du début du 20^e siècle, ces motifs étaient recherchés par l'élite comme un symbole de leur connexion avec le goût européen.

C'est après sa mort que son œuvre a été reconnue en dehors de sa région où il a exposé pendant 40 ans. Sa première exposition en France eu lieu en 2024 à la galerie Mendes Wood.

Amadeo Luciano Lorenzato is self-taught artist. He traveled and lived in Europe for many years, where he was influenced by the great masters of art history. Upon his return, he began painting every day from his garden, as a technique of spiritual survival. He created thousands of paintings and drawings depicting his daily life in the urbanizing Belo Horizonte, the first planned city in Brazil. His work navigates between abstraction and figuration, erudite and popular culture, tradition and modernity, center and periphery. He was a marginal modernist, revolted against social injustice and the excesses of over-planning. He represented life in the favelas with flat, vibrant colors. The real world is transfigured and sublimated. Yet, nothing is idealized; nature does not appear wild. His landscapes are both lush and controlled, as if to subtly critique the world's ordering by power, or the persistence of nature in the newly created urban space, connecting with the stars as an escape. Art historian Rodrigo Moura provides an insightful analysis of Lorenzato's recurring use of Brazilian flora to evoke immigration and the diaspora. The trees depicted here in rigid form are of an indigenous species used in southern Brazil for construction by European settlers in the late 19th century. These conifers became part of Brazil's early 20th-century artisan iconography, sought after by the elite as symbols of their connection to European taste.

It was only after his death that his work was recognized outside of his region, where he had exhibited for 40 years. His first exhibition in France took place in 2024 at the Mendes Wood gallery. M.B.

Svay Ken

(1933, Takeo, Cambodia – 2008, Phnom Penh, Cambodia)

Father with Son, 1995

Huile sur toile / Oil on canvas

Courtesy Vuthéara Kham

“The reason why most of my painting depicts farmers is because eighty percent of the Khmer people depend on farming combined with seasonal forms of craft making and small business in order to survive. My paintings depict national traditions and habits that are in decline. I don’t want people to forget how life was. My paintings are like a camera of my life of sixty years. I make paintings so that future generations can ponder the question, “How was life then and how is life now?”

Svay Ken

Autodidacte, Svay Ken a commencé à peindre alors qu’il venait de perdre son travail d’homme à tout faire dans un hôtel de luxe de Phnom Penh. Il a eu une vie semée d’embûches. Il a voulu documenter son quotidien, ses thèmes allant de la nostalgie innocente à la hantise persistante. Il a représenté des scènes des années 1970 pendant la période de la guerre civile et des Khmers rouges, où plus d’un quart de la population cambodgienne a péri. Il a choisi de représenter la vie ordinaire pour transmettre aux futures générations la mémoire de son combat, et les changements de modes de vie qu’il pouvait observer. Il peignait tout aussi bien un matelas traditionnel pour s’asseoir qu’une chaise en bois art déco ou une chaise en plastique importée du Vietnam, une assiette en argile, un seau en plastique et une douche moderne.

“I wanted to show my life. I wanted to show it as a life of struggle, and that I made it through.”

Svay Ken

“The reason why most of my paintings depict farmers is because eighty percent of the Khmer people depend on farming combined with seasonal forms of craft making and small business in order to survive. My paintings depict national traditions and habits that are in decline. I don’t want people to forget how life was. My paintings are like a camera of my life of sixty years. I make paintings so that future generations can ponder the question, “How was life then and how is life now?”

Svay Ken

Self-taught artist, Svay Ken began painting after losing his job as a handyman at a luxury hotel in Phnom Penh. He had a challenging life and wanted to document his daily existence, with themes ranging from innocent nostalgia to persistent haunting. He represented scenes from the 1970s during the civil war and Khmer Rouge period, where over a quarter of Cambodia’s population perished. He chose to depict ordinary life to pass on the memory of his struggle and the lifestyle changes he observed. He painted everything from a traditional mattress for sitting to an Art Deco wooden chair or a plastic chair imported from Vietnam, a clay plate, a plastic bucket, and a modern shower.

“I wanted to show my life. I aimed to depict it as a life marked by struggle, and that I made it through.”

Svay Ken

M.B.

Rose Lowder (1941, Miraflores, Lima, Pérou)

Retour d'un repère, (1979)

16 mm, couleur, silencieux, 19' / 16mm, color, silent, 19'

Bouquets 21-30, (2001-2005)

16 mm, couleur, silencieux, 1E, 14' / 16mm, color, silent, 1E, 14'

Courtesy Rose Lowder & Lightcone

À l'invitation de Jean Rouch et de son équipe à l'Université de Paris X, Rose Lowder a réalisé un Doctorat intitulé *Le film expérimental en tant qu'instrument de recherche visuelle* (1987). Active depuis 1977 dans la programmation de films rarement montrés, elle fut co-fondatrice des Archives du film expérimental d'Avignon (AFEA, 1981), elle a été monteuse au cinéma et a également enseigné à La Sorbonne de 1994 à 2005. Son travail filmique s'est concentré sur les différentes façons de moduler les caractéristiques visuelles plastiques, graphiques ou photographiques, de l'image au cours d'une transformation dans le temps. Dans *Retour d'un repère* (1979), elle met au point sa méthodologie. L'organisation de la forme du film repose sur une transposition visuelle de la structure des vers d'un « pantoum » emprunté à la poésie malaise. L'artiste joue avec la procédure qui sépare l'image d'un arbre dans le jardin du Rocher des Doms, et le réglage successif de la mise au point de photogrammes. *Bouquets 21-30* (2001-2005) fait partie de la série de *Bouquets écologiques*, films d'une minute, composés dans la caméra en tissant différents éléments de divers environnements avec les activités présentes au cours du tournage. On y observe la vie dans diverses fermes biologiques de France, d'Italie et de Suisse. La végétation bucolique est abondante, les habitants vaquent à leurs occupations quotidiennes, sécher du linge, terminer une toiture... et les animaux semblent heureux. Des petits paradis sur terre.

At the invitation of Jean Rouch and his team at the University of Paris X, she did a Doctorate titled *Le film expérimental en tant qu'instrument de recherche visuelle* (1987). Active since 1977 in programming rarely shown films, she co-founded the Experimental Film Archives of Avignon (AFEA, 1981), worked as an editor in cinema, and also taught at La Sorbonne from 1994 to 2005. Her film work focused on the various ways to modulate the plastic, graphic, or photographic characteristics of an image during a transformation over time. In *Retour d'un repère* (1979), she developed her methodology. The organization of the film's form is based on a visual transposition of the structure of the verses of a "pantoum" borrowed from Malay poetry. The artist plays with the procedure that separates the image of a tree in the garden of the Rocher des Doms, and the successive adjustments of the photogram's focus. *Bouquets 21-30* (2001-2005) is part of the *Ecological Bouquet* series, a collection of one-minute films created in-camera by interweaving elements from different environments and activities observed during the shoot. The viewer is taken through various organic farms across France, Italy, and Switzerland, where the lush, bucolic vegetation flourishes, inhabitants go about their daily routines—drying clothes, repairing roofs—and the animals appear at peace. These are little paradises on Earth.

M.B.& M.B.

Roger Hardy (1931, Eure – 2005, Paris, France)

Sans titre, non daté

Sans titre, non daté

Encre de chine sur calque / India ink on tracing paper

Courtesy La Fabuloserie & Pascale Degrange

Roger Hardy crée son entreprise de maçonnerie en région parisienne, puis s'installe dans l'Yonne avec sa femme et ses deux filles. Le départ de sa femme le plonge dans la solitude : il cesse de travailler et doit vendre tous ses biens. Depuis toujours, Roger Hardy s'est plu à dessiner, à créer. Ne supportant pas les injustices sociales, les taxes, la misère, il élabore et codifie un nouveau monde, une nouvelle société. Sur des peintures recto-verso, ou des calques, Roger Hardy entreprend de réformer l'orthographe, rédige une nouvelle Constitution où sont définis tous les actes de la vie en fonction de l'âge et du genre.

Mathématicien, il cultive également les chiffres et la géométrie qui lui permettent de tracer de rigoureux mandalas. Roger Hardy a fait des études supplémentaires d'architecture. Sans doute ont-elles été le point de départ à la création de ses cités idéales, de ses phalanstères utopiques.

Caroline Bourbonnais reçoit en 1995 une lettre d'un certain Philippe Besnard, éclusier, qui lui signale un homme ayant couvert les murs d'un parking à Auxerre et qui lui semble avoir sa place à La Fabuloserie. Au décès de Roger Hardy, en 2005, sa tutrice suggère à ses filles de confier les travaux de leur papa à la Fabuloserie. Ainsi, une première exposition eut lieu à Éragny sur Oise en 2011, puis une seconde à la Halle Saint Pierre en 2023.

Roger Hardy founded his masonry business in the Paris region, then moved to Yonne with his wife and two daughters. His wife's departure led him into solitude: he stopped working and had to sell all his belongings. Roger Hardy had always enjoyed drawing and creating. Unable to bear social injustices, taxes, and poverty, he developed and codified a new world, a new society. On double-sided paintings or tracing papers, Roger Hardy undertook to reform spelling, writing a new Constitution where all actions of life are defined according to age and gender.

A mathematician, he also nurtured a deep connection with numbers and geometry, which enabled him to create intricate, precise mandalas. Roger Hardy later studied architecture, and perhaps it was these studies that influenced his creation of ideal cities, his utopian phalansteries.

In 1995, Caroline Bourbonnais received a letter from a certain Philippe Besnard, a lock keeper, who mentioned a man who had covered the walls of a parking garage in Auxerre and seemed to belong at La Fabuloserie. It was during the exhibition at Halle Saint Pierre in 2023 that his works were presented to the public for the first time.

Sophie Bourbonnais

Marcel Storr (1911, Paris, France – 1976, Paris, France)

Sans titre, 1970

Crayon, encre de couleur et vernis sur papier Canson / Pencil, coloured ink and varnish on paper Canson

Sans titre, non daté

Crayon, encre de couleur et vernis sur papier Canson / Pencil, coloured ink and varnish on paper Canson

Courtesy Galerie Loevenbruck, Paris

Abandonné très jeune par sa mère, Marcel Storr est placé dans des fermes puis grandit à l'assistance publique. Il effectue divers métiers éprouvants avant d'accepter un poste d'entretien à la Ville de Paris, au bois de Boulogne. Jusqu'au milieu des années 1960, Marcel Storr travaille secrètement chez lui au dessin d'édifices religieux inventés représentés frontalement par des façades, sans utilisation de la perspective classique. Dans les années qui suivent, il s'attelle à dessiner des cités futuristes, gigantesques qui mêlent différents motifs architecturaux. Dans ses œuvres, l'humain est quasiment inexistant, le végétal et le minéral l'emportent, entremêlés dans une dense tonalité rouge-orangé, rehaussée par un vernis dont il gardait le secret et qui donne aux œuvres un éclat spécifique. Dans ces villes panoramas, notre œil oscille entre deux échelles opposées, monumentales et minuscules. Ses villes-champignons, ses églises-palmiers, se libèrent de la gravité terrestre et de ses contingences. Villes utopiques, possiblement issues de l'observation de la construction des grands projets qu'il voit sortir de terre alors qu'il travaille comme balayeur au Bois de Boulogne. Exécutées à la mine de plomb puis colorées à l'encre, ses œuvres témoignent du décalage entre son quotidien et les visées des promoteurs du nouveau quartier d'affaires à l'orée de Paris.

Abandoned by his mother at an early age, Marcel Storr was placed on farms, then grew up on welfare. He worked in a variety of strenuous jobs before accepting a maintenance position with the City of Paris in the Bois de Boulogne. Until the mid-1960s, Marcel Storr worked secretly at home, drawing invented religious edifices represented frontally by facades, without the use of classical perspective. He then set about drawing futuristic, gigantic cities combining different architectural motifs. These drawings are executed in graphite, then colored in ink. In his works, the human figure is virtually non-existent, and plant and mineral elements prevail, intermingled in a dense orange-red hue, enhanced by a varnish of which he kept the secret, and which gives the works a specific brilliance. In these panoramic towns, our eye oscillates between two opposing scales, monumental and minuscule. His mushroom cities, his palm-tree churches, free themselves from earthly gravity and its contingencies. These are invented utopian cities, possibly the result of observing the construction of the major projects he saw being built while working as a sweeper in the Bois de Boulogne. They bear witness to the gap between his daily life and the aims of the developers of the new business district on the outskirts of Paris.

A.P.

Diego Garcia Lara (1997, Taxco, Mexique)

Diplômé, Beaux-Arts de Paris, 2024

N 3 Sans titre, 2024

Encre, fusain, huile, craie et bombe sur toile / Ink, charcoal, oil, chalk, and spray on canvas

Courtesy de l'artiste

Les peintures de Diego Garcia Lara restituent un espace qui s'étend jusqu'à l'impossible, réunissant des formes végétales dont l'origine transcende les frontières géographiques et temporelles. Intéressé par la botanique depuis son plus jeune âge, l'artiste apporte un soin particulier à la collecte et à la conservation de ses spécimens : chaque fleur est cueillie en fonction de sa saison et de son environnement, puis conservée, avant d'être transposée sur la toile. Couche par couche, la matière émerge de l'obscurité, composant un paysage dont les durées se chevauchent. Cette double géographie de l'image et la multiplicité de ses interprétations offrent au spectateur un herbier imaginaire en perpétuelle croissance, la matérialisation d'un développement incessant.

The paintings of Diego Garcia Lara recreate a space that extends into the impossible, gathering vegetal forms whose origin transcends geographical and temporal boundaries. Interested in botany since his youth, the artist takes special care in collecting and preserving his specimens: each flower is picked according to its season and environment, then preserved before being transferred to canvas. Layer by layer, the material emerges from the darkness, forming a landscape whose durations overlap. This double geography of the image and the multiplicity of its interpretations offer the viewer an imaginary herbarium in perpetual growth, the materialization of an incessant development.

K.S.

Gianfranco Baruchello

(1924, Livourne, Italie – 2023, Rome, Italie)

I tre ordini maggiori del verace amore *[Les trois ordres majeurs du véritable amour], 1966*

Peinture sur plexiglas et carton, caisson métallique / Plexiglass and cardboard painting

FNAC 96436

Il y aura un jour, 1982

Email sur aluminium / Enamel on aluminum

FNAC 34340

Collection du Centre National des Arts Plastiques

Rejouant les codes de la recherche, du monde de l'entreprise puis de l'agriculture et de l'agronomie, la pratique minimale et radicale de Gianfranco Baruchello explore et interroge les espaces, les modèles et les limites de la pratique artistique. Les deux pièces ici exposées, sorte de schémas-circuits techniques, aussi détaillés qu'imaginaires, s'inscrivent à des moments charnières de sa pratique.

I tre ordini maggiori del verace amore [Les trois ordres majeurs du véritable amour] précède effectivement d'une année la création d'*Artiflex*, une société fictive qu'il fonde en 1967. Imitant les procédés des sociétés commerciales, celle-ci se spécialise dans l'envoi de « paquets-théâtre » : de petits colis remplis d'objets hétéroclites. *Il y aura un jour* (1982), la seconde œuvre présentée, coïncide quant à elle avec la deuxième phase du projet artistique et social total d'*Agricola Cornelia S.p.A* : un projet d'utopie écologique concrète prenant la forme d'une ferme autonome implantée dans la banlieue de Rome, que l'artiste occupe et met en culture, en partie illégalement, au cours de la décennie 1973-1983.

Reinterpreting the codes of research, of the business world, and later agriculture and agronomy, Baruchello's minimalist and radical practice explores and questions the spaces, models, and limits of artistic expression. The two works presented here, almost technical schematic circuits—both detailed and imaginary—represent pivotal moments in his artistic journey.

I tre ordini maggiori del verace amore actually precedes by a year the creation of *Artiflex*, a fictional company he founded in 1967. Mimicking the processes of commercial companies, it specialized in sending “theater packages”: small parcels filled with eclectic objects. *Il y aura un jour* (1982), the second work presented, coincides with the second phase of his total artistic and social project *Cornelia Agricola S.p.A.*: a concrete ecological utopia project taking the form of an autonomous farm located in the outskirts of Rome, which the artist occupied and cultivated, partly illegally, during the 1973-1983 decade.

T.P.

Suzanne Husky (1975, Bazas, Gironde, France)

Les oiseaux semant la vie, 2022

Tapisserie / Tapestry

Courtesy Collection d'art Société Générale

Les oiseaux semant la vie est une œuvre qui s'attache à décrire de nouveaux récits de collaboration du vivant, mettant en scène une plus grande part de ce qui façonne les paysages. Nous avons souvent tendance à penser la notion de paysage comme ce qui a été façonné par le paysan. Mais nous sommes à présent dans une ère où l'impéiosité de redéfinir notre rapport à la terre, au vivant, à l'agriculture, à la biodiversité, nous amène à reconstruire un regard, en lui ramenant un ensemble de savoirs oubliés ou occultés. En reprenant la pratique de la tapisserie donnant à voir une histoire, et en l'entremêlant avec des motifs industriels contemporains, ici à travers les éoliennes séjournant sur les champs, Suzanne Husky fait voir le cheminement des humains et des espèces environnantes. Ici les multiples oiseaux qui sont au cœur de l'image, rappellent comme leur volatilité façonne nos espaces et écosystèmes, en dispersant graines, microorganismes, spores.

Sa démarche nous permet une lecture décentrant notre regard. Ensemble, nous formons une communauté autant de passagers que de façonneurs.

Suzanne Husky, par son parcours pluridisciplinaire entre beaux-arts et pratiques agricoles et horticoles, construit une œuvre entrelaçant des mondes que l'on voit encore comme séparés. Avec cette tapisserie, elle tisse les fils d'une histoire intriquée des espèces vivantes avec les espaces qu'elles habitent et qui les accueillent. Ce tissage chemine avec l'intérêt qu'a Suzanne Husky pour l'agroécologue Hervé Coves racontant la pédogenèse, qui retrace la naissance et le développement des sols..

Les oiseaux semant la vie is a work that seeks to describe new stories of collaboration with the living, showcasing a larger part of what shapes landscapes. We often tend to think of the notion of landscape as something shaped by the farmer. But we are now in an era where the urgency of redefining our relationship with the land, living beings, agriculture, and biodiversity forces us to reconstruct a way of seeing, bringing back a set of forgotten or hidden knowledge. By taking up the practice of tapestry to tell a story, and intertwining it with contemporary industrial motifs, here through wind turbines standing over fields, Suzanne Husky shows the path of humans following the species they accompany. Here, the multiple birds at the heart of the image remind us how their volatility shapes our spaces and ecosystems by dispersing seeds, microorganisms, and spores.

Her approach allows us to view things differently. Together, we form a community as both passengers and shapers.

Through the multidisciplinary background in fine arts and agricultural and horticultural practices, Suzanne Husky builds a work that intertwines worlds that are still seen as separate. With this tapestry, she weaves the threads of an intricate history of living species and the spaces they inhabit and that welcome them. This weaving is in line with Suzanne Husky's interest in agroecologist Hervé Coves, who talks about pedogenesis, the birth and development of soils.

M.B.

Dyan Daniel Assogo (2001, Oyem, Gabon)

Atelier Mimosa Echard, 3^e année

Autoportrait : Souvenirs de Mahungu, 2023

Huile sur toile / Oil on canvas

Daniel Dyan Assogo développe sa pratique de la peinture comme un chemin initiatique, faisant de ses œuvres des autoportraits en écho à son parcours l'ayant amené en France à l'âge de 14 ans. Ses autoportraits sont rarement une représentation directe de son corps ou de son visage, mais font plutôt appel à différentes formes, motifs et signes, explorant diverses géographies et espaces qu'il a parcouru entre Paris, où il vit, et le Gabon, où il est né. Il peuple ses peintures de personnages et figures végétales, animales, et urbaines, reprenant des motifs de son passé, ainsi que d'autres qu'il acquiert au présent, suivant son intérêt pour le détournement de mythes fondateurs et de symboles qu'il cherche à s'approprier pour trouver et transmettre sa propre vérité. Il compose ses peintures comme un décor dans lequel il vient se cacher, prenant alternativement la forme d'une pierre, d'une banane, d'un singe, d'un nuage, d'un homme, d'une femme, etc. D'une peinture à l'autre, il fait apparaître des éléments de cultures urbaines qu'il trouve dans son quotidien parisien, autant que des images qu'il convoque de sa mémoire ou qu'il reconstitue de moments de vie autour de pratiques rituelles issues de son enfance au Gabon. Son travail lui permet, en les reprenant, de les décortiquer, et de déformer les lieux communs de ces représentations, en les transformant dans des visions évoquant « les mystères de sa propre existence », sa propre transformation et la transformation des mythologies qu'il charrie.

Daniel Dyan Assogo develops his painting practice as an initiatory journey, making his works self-portraits that echo his path to France at the age of 14. His self-portraits are rarely straightforward depictions of his body or face. Instead, they use various shapes, patterns, and symbols to represent and explore the different geographies and spaces he has moved through or lived in, spanning between Paris, his current home, and Gabon, where he was born. He populates his paintings with human, plant, animal, and urban figures, using motifs from his past as well as others he acquires in the present, following his interest in subverting foundational myths and symbols that he seeks to appropriate to find and communicate his own truth. He composes his paintings as a setting in which he hides, taking on various forms: a stone, a banana, a monkey, a cloud, a man, a woman, etc. From one painting to another, he reveals images and elements of urban cultures he encounters in his daily life in Paris, as well as images from his memory or those he reconstructs from visual sources, moments of life around ritual practices from his childhood in Gabon. His work allows him to deconstruct and distort common representations, transforming them into visions that evoke "the mysteries of his own existence," his own transformation, and the transformation of the myths he carries.

M.B.

Kit Szász (1999, Cluj-Napoca, Roumanie) & Lara Ulusoy (2003, Istanbul, Turquie)

Et in absentia, ego, 2024

Texte par Kit Szász (imprimé dans le livret de l'exposition) /

Text by Kit Szász (printed in the exhibition booklet)

Installation sonore, ancien appareil téléphonique, 7 min / Sound installation, old telephone, 7 min

Dans un dialogue ouvert avec l'œuvre *Dictée* (1982) de Theresa Hak Kyung Cha, l'installation sonore *Et in absentia, ego* («Et dans l'absence, je suis» en latin) est une tentative de transposer l'intensité de son récit, par la parole. Par une lecture faite à voix douce, combinée avec divers extraits sonores errants dans le temps, tels que le *Hymn to Death* de Yun Sim-deok, ou encore des anciens extraits de répondeurs téléphoniques, l'œuvre nous propose surtout une écoute de ce qui disparaît, des résidus du passé. On écoute les fantômes des espaces qu'on occupe, on contemple ce qu'on laisse derrière nous.

La lecture se centre autour des trois inscriptions anonymes qui marquent le début du livre : “고향에 가고 싶다” ; “어머니 보고 싶어” ; “배가 고파요” (« Je veux rentrer chez moi », « J'ai envie de voir ma mère », « Je meurs de faim »). Datant de l'occupation japonaise de la Corée du début du 20^e siècle, les trois inscriptions résument de manière marquante l'essence du livre de Theresa Hak Kyung Cha. Par trois simples phrases, on se confronte à la douleur du déracinement, à l'immigration forcée, aux traumatismes générationnels qu'elles créent, de l'incapacité de retourner à un pays natal, et l'incapacité à exprimer la douleur directement. Quand on existe plus, que devient notre corps, nos souvenirs ? Que laissons-nous derrière nous ?

In an open dialogue with Theresa Hak Kyung Cha's work *Dictée* (1982), the sound installation *Et in absentia, ego* (“And in absence, I am” in Latin) attempts to translate the intensity of her narrative through speech. Through a soft-spoken reading, combined with various sound excerpts drifting through time, such as Yun Sim-deok's *Hymn to Death*, or even old answering machine recordings, the work invites us above all to listen to what disappears—the remnants of the past. We hear the ghosts of the spaces we inhabit, we contemplate what we leave behind.

The reading centers around the three anonymous inscriptions that mark the beginning of the book: “고향에 가고 싶다”, “어머니 보고 싶어”, “배가 고파요” (“I want to return home”, “I want to see my mother”, “I'm dying of hunger.”). Dating back to the Japanese occupation of Korea in the early 20th century, these three inscriptions strikingly encapsulate the essence of Theresa Hak Kyung Cha's book. With just three simple phrases, we are confronted with the pain of displacement, forced migration, the generational traumas they create, the impossibility of returning to one's homeland, and the inability to directly express pain. When we no longer exist, what becomes of our bodies, our memories? What do we leave behind?

Martin Bas (1996, Les Lilas, France) & **Shumeng Li** (1998, Quan Zhou, Chine)

L'air porte en lui des histoires, 2025

Œuvre sonore conçue spécifiquement pour l'exposition / Sound work designed specifically for the exhibition

Dans un dialogue vivant avec l'espace, cette édition sonore capture et prolonge l'empreinte sonore de l'exposition. Vibrations subtiles et résonances profondes s'entrelacent : les souffles ténus des installations, le froissement du papier, les échos des voix qui traversent le lieu. Entre murmures et souffles, l'enveloppe prend corps, portée par l'interprétation et la spatialisation du son. Chaque note, chaque respiration compose l'invisible, révélant les transformations à l'œuvre avant, pendant et après l'exposition. Un moment d'écoute où l'air lui-même devient matière musicale, inscrivant l'âme mouvante de la Muse dans une cartographie sonographique.

In a lively dialogue with the space, this sound edition captures and extends the sound imprint of the exhibition. Subtle vibrations and deep resonances intertwine: the tenuous breaths of the installations, the rustling of the paper, the echoes of the voices that cross the space. Between murmurs and breaths, the envelope takes shape, carried by the interpretation and spatialisation of sound. Each note, each breath, composes the invisible, revealing the transformations at work before, during and after the exhibition. A moment of listening where the air itself becomes musical material, inscribing the moving soul of the Muse in a sonographic cartography.

Scanner
le QR Code
pour écouter

Please scan
Qr Code to listen

