

# Angeles Rodriguez

**Couronné de lauriers, 2021**  
céramique, argile liquide

En plein centre d'un désert de terre rouge, on entre dans ce qui semble être une cathédrale à ciel ouvert. La nef est recouverte d'herbes, de grandes aquarelles recouvrent les murs. Ça et là, les reliques d'une civilisation méconnue subsistent. Leurs formes rappellent tour à tour celles de calices romains, de colonnes Renaissance ou de pièces d'échecs. Pour autant, il nous est impossible de les rattacher à une fonctionnalité ou à une liturgie particulières.

Le travail d'Angeles Rodriguez débute par une attention à son environnement direct, que ce dernier soit les roches rouge brique des vallées argentines ou les pavés médiévaux d'un bourg suisse. À l'origine de ses projets, il y a toujours une exploration du territoire, une recherche sur ses caractéristiques géologiques, architecturales ou mythologiques. S'ensuit un processus d'extraction et de transformation des éléments formels ou narratifs du paysage, qu'elle réinsère dans ses installations sous forme de fiction. C'est une méthodologie du syncrétisme qu'Angeles Rodriguez applique dans son travail : ses pièces sont autant constituées des indices sur l'endroit dans lequel elle expose et des récits qui y sont rattachés que des allusions à des paysages oniriques et magnétiques.

Pour Plattform21, le territoire est la cathédrale de Lugano et l'histoire proposée est générée par les icônes de l'hagiographie de San Lorenzo. À MASI Lugano, Angeles Rodriguez plante le décor d'une légende et imagine les objets qui y résideraient. Conçues de manière sérielle, les pièces forment une collection et sont présentées à la manière d'un musée d'archéologie qui recenserait les détails d'une culture que l'on ne saurait dater. Il s'agit là d'une science nouvelle que l'on pourrait qualifier de céramologie fictive, un procédé d'archéo-céramique fictionnelle.

Julie Marmet

# Marco Simao

## **Mission Glamouflage, 2021**

mousse expansive, strass et paillettes

Des corps en suspension, dans un mouvement de chute, suggèrent à choix, une apparition divine, une invasion du ciel ou des espions·nes·x en rappel. On peine à distinguer si l'on est en présence de deux êtres ou si l'on est face au dédoublement d'un seul. Les corps coulent, ils semblent figés dans le temps.

Sertie de strass, la pièce évoque un imaginaire du faste, une esthétique du jeu, de l'artifice. La paillette a toutefois ici une double signification et porte en elle un parallèle dissonant : alors que son scintillement peut être lu comme un ornement ostentatoire et festif, son homonyme militaire en fait une méthode de brouillage des radars. Tant dans son emploi ornemental que martial, la paillette a ainsi la faculté de masquer les distances, d'annihiler les perspectives. La mise en scène des deux corps moulés de l'artiste est donc celle d'un rapport double. Entre simulation et représentation, *Mission Glamouflage* engendre des questionnements sur la nature de la chute et les potentielles identités multiples. L'envie même de s'approcher est générée par une supercherie : on sait aujourd'hui que l'attrance pour ce qui brille résulte d'un amalgame inné avec les reflets de l'eau. La pièce de Marco Simao présentée au MASI Lugano peut ainsi être prise comme l'expression d'une stratégie d'anti-camouflage.

Alors que les 100'000 strass la constituant ont été disposés individuellement, l'endurance nécessaire à la création de *Mission Glamouflage* confère à sa réalisation un véritable caractère de mission. La temporalité et la répétitivité quasi mécanique du geste rappellent ceux des travaux d'aiguilles à la base du parcours de Marco Simao, on y retrouve un potentiel subversif et un pouvoir du faire, profondément émancipateur.

Julie Marmet

## Lourenço Soares

Quel est le dénominateur commun entre une voiture, un dinosaure, la masculinité et l'ouvrage *Capitalisme et liberté*<sup>1</sup> ?

La pratique de Lourenço Soares est une pratique de recherche par les moyens de l'art. Une recherche sur la syntaxe, les formes et écologies du savoir et de la connaissance. C'est un travail de dé/monstration et ses projets empruntent souvent aux sciences dites-dures une méthodologie d'analyse de modèles.

Pour Plattform22, Lourenço Soares propose une installation composée d'une murale et de quatre panneaux iconologiques, composés d'images tirées d'albums scientifiques ou éducatifs, redessinées à la main. Il s'agit d'un exercice de montage et d'analogie, dont la méthodologie peut s'apparenter à celle développée par Aby Warburg avec l'*Atlas Mnemosyne*, d'une tentative de lire le présent en s'affranchissant des catégories et grilles de lectures imposées par l'historiographie traditionnelle. Les panneaux s'opposent d'une part au paradigme visuel de la représentation d'une histoire devenue canonique par l'image-même, et de l'autre au paradigme épistémologique du savoir, autrement dit à une forme de connaissance tendant vers des idées et des concepts immuables.

S'inscrivant clairement dans la lignée des théories critiques, le travail participe à subvertir l'intégrité et l'immuabilité des images qui subsistent en tant que principes dominants et définissants d'une époque. En opérant une reconstitution de l'histoire par analogie, Soares propose ainsi une nouvelle manière de lire le monde dans le présent.

Dans *Flipcharts (cars, dinosaurs, free markets)*, Soares s'oppose à une lecture chronologique, territoriale et disciplinaire de l'histoire contemporaine, qui périodise et catégorise des faits sans porosité. En s'autorisant un élargissement des éléments constitutifs de l'histoire et la création d'une généalogie entre des personnages et lieux n'ayant aucun lien a priori, il déjoue les biais d'une lecture essentialisante et uniformisante et propose une compréhension en mouvement du phénomène social qu'est l'avènement du néo-libéralisme.

*The invisible hand (Scrotum humanum)* associe les phénomènes d'extinction de masse à une masse de consommateurs inconscients d'agir dans l'intérêt d'un capitalisme de masse sans perspective d'extinction.

*A live monster that is fruitful and multiplies (consumer is king)* reprends une phrase attribuée à Marx qui y dépeint le capitalisme comme un monstre à l'appétit insatiable, extrayant l'énergie de tout ce qu'il touche. Le Tyrannosaurus Rex – Roi des Lézards Tyrans – entre ainsi en résonance avec le monstre-capital et est ici associé au Consommateur-Roi du « monde libre » proposé par Friedman.

Julie Marmet, 2022

---

<sup>1</sup> En 1962, Milton Friedman publie *Capitalisme et Liberté*. C'est dans ce texte qu'il déploiera l'idéologie d'un capitalisme d'état, une vision du libéralisme quasi-philosophique qui défend un gouvernement limité et aussi peu centralisé que possible. C'est aussi lui qui théorise le libre marché, selon lequel les transactions entre acheteur.euse.s et vendeur.euse.s sont uniquement déterminées par leur consentement mutuel et excluent l'intervention d'un tiers.

## Rhoda Davids Abel

Rhoda Davids Abel's artistic approach unfolds as a field investigation aiming to gather testimonies from the political and social heritage of South Africa's rural area of Swartland. It is a research practice on uses, rituals, stories, traditions and traumas - transmitted or silenced - within the communities of her native region. Rhoda Davids Abel's work is a poetic translation of multiple narratives through the mediums of writing and video essay. Often contemplative, her installations require an intentional slowing down, an active listening and attentiveness which allow to unearth the layers of the works' composition. Her research decrypts memories and pursues rumors in order to extract the evidence of witnessed atrocities. The gathered testimonies from both a population and its territory are methodologically processed into an artistic archive.

Her textual and filmic works interweave discourses and temporalities, repositioning individual stories on a map of collective trajectories. From anecdotes, adages or everyday objects, Rhoda takes hold of the ordinary to restore the immensity of committed violence. Calling upon a diversity of voices that emerge simultaneously from the past and the future, she imagines a restorative, healing and poetic proposal for the present.

It will cost us/you standing in the waters, presented at Kunsthalle Palazzo, is a textual and filmic poem, a manifestation of poeïsis.

All at once tree, root and flower, the protea embodies a versatile and cyclical character. Genuine shape-shifter, it is one of the oldest flowers still alive and could easily be confused with an otherworldly xeno-alien-bud. Blooming in the winter, it thrives in poor soils and dry summers.

Some say that the protea is born again in fire.  
It is offered as a companion on the road to afterlife.

In Rhoda Davids Abel's work, proteas are bold enough to accept inevitable changes. In a landscape filled with fires and flowers, generic texts from warning plates slowly emerge to bear witness of an omnipresent and normalized violence – questioning the unquestionable value of life.

Ancestors summon to turn back. To return, or to turn back – to look back, to look backwards.

It will cost us/you standing in the waters expresses the vital coexistence of hope and remembrance. Rhoda Davids Abel writes her claim for a livable space between brutality and joy, as proteas die, remain and will live again, through the fire.

Julie Marmet, 2022

*Stories our nannies don't tell, 2023*

B1 : *Conspirational Laughter*, Vidéo HD (00'15")  
 B2 : *Untitled*, Kartongravur, Gravure sur carton, gravure sur cuivre  
 B3 : *Even blinds can kill*, Impression sur cuivre, carton, bois

Le travail artistique d'Alexis C. Colin consiste en un procédé d'assemblage et de collage de concepts, anecdotes, personnages et objets, avec lesquels il développe un univers narratif, plus ou moins spéculatif. Construisant sa pensée à la manière d'un architecte à qui la faisabilité de la réalisation importerait peu, il réfléchit ses scénarios en coupes et les installations qui en émanent sont ainsi les allégories abstraites d'une pensée rhizomatique.

Au premier étage de l'Espace Arlaud à Lausanne, on déchiffre le scénario suivant :

Les chariots accrochés au mur, dont la forme évoque un certain archaïsme, sont pris comme des supports à la spéculation – des figures mythiques dont les tentatives d'explications historiques donnent lieu à une série de fantasmes sur la mystérieuse technique permettant de déplacer des objets lourds et de construire des proto-architectures monumentales.

Le plus petit, en carton, peut être compris comme une maquette et présente un schéma complexifiant les liens entre fantasme et réalité par l'intégration de l'hyper-culturel et de l'hyper-naturel. On pourrait le comprendre comme une projection des effets potentiels d'une stratégie de commodification via la propagation d'images et d'idées simplifiées.

Le grand chariot, visiblement coupé en deux, est serti de cuivre, matériau qui évoque autant une époque lointaine et ses attributs magiques, qu'un futur plus si lointain (on oublierait parfois que le cuivre est partout, invisible, et super-puissant). L'image qui y est imprimée est en partie digérée par une intelligence artificielle, comprise ici comme un outil – un *objet-outil*, ou un *outil-menace*.

Le personnage principal de l'image est une hybridation de trois figures historiques mythiques qui cumulent à elles seules les théories les plus folles: Walt Disney, John Fitzgerald Kennedy et Harry Houdini. Une fois amalgamés, les monstres surpuissants n'ont plus de visage et

deviennent un personnage qui n'en est presque plus un. Affublé d'un troisième pied (l'intelligence artificielle a visiblement tout de même ses limites), l'homme blanc, fort et puissant aborde une démarche théâtrale, qui lui confère un caractère comique, grotesque, presque ridicule. Au travers de l'image, l'immense crayon à papier dont la brisure fait écho à la tête de l'artiste qui se fracasse encore et encore au loin. Il pourrait être le symbole de l'échec du créateur ou la représentation fantasmée du bureaucrate qui disjoncte.

Sur le côté, un peu caché, on peut lire un message qui nous est peut-être destiné et qui détient alors la clé: *Stories our nannies don't tell.*

Julie Marmet

*Paris Paris, 2023*

performance de 72 heures, texte, HD video (5'10")

Sur certains ponts de Paris, on peut observer de loin un reflet doré. Il ne s'agit toutefois pas de peinture brillante ou de feuille d'or, mais de dizaines de milliers de cadenas, placés là par des couples désirant par là symboliser leur lien éternel.

Pour autant, ces cadenas ne resteront pas là pour l'éternité. Ils finiront par rouiller et tomber, ou bien le personnel d'entretien de la ville les coupera à l'aide d'une grande pince. C'est généralement le cas, car le poids des cadenas est tel qu'il affaiblit la structure des ponts et peut potentiellement mettre en péril leur viabilité.

Ce qui précède illustre bien la différence entre fantasme et réalité. Pour certains-es-x, et dans le cas spécifique de la capitale française, on pourrait même parler de *syndrome de Paris*, c'est-à-dire du choc culturel et psychique induit par une différence trop forte entre l'image fantasmée de la Ville Lumière et sa réalité hyper urbaine.

\* \* \*

Dans la performance *Paris Paris*, deux personnes se cherchent dans Paris pendant trois jours, un appareil photo jetable à la main, avec pour seule consigne de prendre une photo à chaque fois qu'elles ont l'intime conviction de voir l'autre apparaître dans le décor.

Tous leurs mouvements dans la ville sont ainsi chorégraphiés par l'anticipation fantasmée de leurs retrouvailles, et ce simple dispositif nous permet de percevoir une manifestation de potentialité pure, faisant de la performance une occasion de réfléchir à la contingence qui sous-tend chaque rencontre et expérience, réfutant ainsi le protocole habituel du temps.

Les images résultant de l'expérience et présentées dans l'exposition sous le titre de la vidéo, sont la documentation d'un *presque*, d'un *quasi*, de cet instant de potentialité absolue et d'attente fantasmée.

Dans d'autres circonstances, la performance *Paris Paris* aurait pu avoir pour protagonistes

artiste et commissaire d'exposition. Dans ce scénario, leur rencontre aurait alors informé sur leurs rôles dans un cadre institutionnel, dépeignant la performativité de leurs échanges et les espoirs qu'ils-elles-x projettent tous deux sur leur relation potentielle, peut-être même éternelle.

Julie Marmet



*Marara Kelly Press Conference, 2023*

Performance (15'00"), installation (bannière, microphones, trépieds, hauts-parleurs, table, chaises)

*L'auto-transfusion est une procédure pratiquée dans les médecines traditionnelles et interdite par les sciences dites modernes, par laquelle une personne se fait transfuser son propre sang (au lieu d'un sang allogène). Le traitement augmente la quantité de globules rouges dans le sang, ce qui a des effets bénéfiques comme le renforcement de l'immunité et l'amélioration des performances physiques de la personne auto-transfusée.*

Ma[y/r]ara vient de Belém do Pará, dans l'Amazonie brésilienne. Elle a vécu près de dix ans à Rio de Janeiro, où elle a fait une école de théâtre pour réaliser son rêve : devenir actrice. Elle a aussi étudié l'esthétique et la théorie de l'art à l'université, où elle s'est spécialisée dans la théorie de la performance et la dramaturgie. Pendant un temps, elle s'est demandé si elle ne devrait pas arrêter de jouer. En 2022, elle est diplômée d'un Master en Arts Visuels de l'Ecole Cantonale d'Art de Lausanne. Elle a toujours voulu chanter.

Le déplacement constitue le point de départ de son travail artistique. Faisant résonner *biographie* avec *cartographie*, la constante réécriture de son *auto-biographie* lui permet de se réappropriier les territoires dans lesquels elle se trouve. Au cœur de sa pratique, il y a ainsi un processus de transposition des codes culturels de l'Amazonie, du sacré, de l'ultra-pop et de la culture de rue. Toujours en mouvements, ses projets sont emprunts de questionnements politiques ayant trait aux féminismes, aux représentations de genre, aux rapports aux corps, aux mémoires vives et collectives. Elle exerce et explore la pop culture, la fête et les créatures de la nuit. Dans ses performances, elle pratique le débordement et l'extravagance – extravagance des corps, du son et du soi. Le kitsch y est une méthodologie.

Depuis 2020, avec la série *MK Art Show*, elle écrit les scénarios qui lui permettent de réaliser ses rêves. L'artiste devient une star. Elle

enchaine les sets, les scènes et les tournées. Elle invite aussi le public à la retrouver dans différents moments de sa carrière, successivement sa chambre d'hôtel, un afterparty, et pour l'Espace Arlaud, une conférence de presse.

Finalement, dans ses projets, elle aborde ses collaborations à la manière d'une troupe dans le monde du théâtre, et pratique le collectif comme une véritable écologie et éthique de travail. *Press Conference* a ainsi été conceptualisée en collaboration avec Luca, toujours ultra présent, autant dans sa fanbase qu'au sein de son équipe.

\* \* \*

Ma[y/r]ara pratique l'autophagie.  
Elle digère ses rêves et les transforme.  
Elle hacke sa biographie, parasite son existence.  
En auto-transfusion, elles s'absorbent.  
Aujourd'hui, pour la première fois, Marara Kelly a de l'empathie pour Mayara Yamada.

Julie Marmet