







Catalogue 3353

Introduction Julie Marmet	11	Introduction Julie Marmet
Structure éditoriale Jean-Marie Fahy	15	Editorial structure Jean-Marie Fahy
Catalogue – 2018/2023	17	Catalogue – 2018 / 2023
Index des œuvres	65	Artworks index
Textes d'expositions	69	Exhibition texts
Textes additionnels	89	Additional texts
Surimpressions Jean-Marie Fahy	129	Overprints Jean-Marie Fahy
L'espace hors - cadre	147	Unframing the art space
3353 ou comment rester pertinentx Roxane Bovet	149	3353 or how to remain pertinent Roxane Bovet
Le musée à l'écoute Felix Toro	155	The listening museum Felix Toro
Love Stories (double trouble)	177	Love Stories (double trouble)
Index des œuvres	185	Artworks index
Texte d'exposition	186	Exhibition text
Texte additionnel	187	Additional text
Index des artistes	193	Artists index
Auteurs·ices	213	Authors
Notes de traduction	215	Notes on translations

3353 est né de l’urgence de faire. De l’urgence de faire ensemble, à plusieurs, avec d’autres. De l’urgence de participer. De l’urgence de trouver de nouveaux langages, de nouvelles méthodes et méthodologies artistiques et curatoriales, propres à notre génération et à nos questionnements. 3353 est aussi né de l’envie de faire mieux. De faire mieux que ce qui précarise. De l’envie de le revendiquer. De l’envie de dire que ce n’est pas parce que l’on nous définit comme alternatif·ve·x, indépendant·e·x ou émergent·e·x, que l’on ne peut pas travailler professionnellement.

L’Espace 3353 a ouvert ses portes en octobre 2018 à Carouge, sur l’initiative de Camille Kaiser, Vicente Lesser Gutierrez et Julie Marmet, réuni·es au sein du collectif HOY. *Hoy*, c’est aujourd’hui, parce que c’était maintenant.

Nous avons pensé l’espace comme une plateforme qui puisse nous permettre d’échanger avec des artistes et présenter une pluralité de médiums. Dans la pratique, je crois que nous nous intéressons plus aux approches critiques, engagées et collectives, celles que l’on dit être de recherche par les moyens de l’art. Notre *statement* était donc : « Dans le but de questionner les modalités politiques et économiques dans lesquelles nos pratiques artistiques s’insèrent (et dans lesquelles nous évoluons quotidiennement) la proposition curatoriale vise à articuler des questionnements sur les structures et schémas narratifs, visuels et historiques, dominants et en vigueur, ainsi que leurs possibles espaces de résistance. »

Nous avons tout de suite décidé que la programmation ne s’imposerait aucune restriction quant au choix des artistes et incluerait autant des artistes dits-émergents·es·x que des acteurs·trices·x culturels·elles·x plus confirmés·es·x. Nous avons aussi envie de nous placer en rempart de l’entre-soi et d’inviter autant que possible des artistes d’autres régions de Suisse.

Aussi, dès le départ, nous avons revendiqué la mise-en-place d’un espace stable et viable, qui pourrait offrir aux artistes des relations et conditions de travail respectueuses et le moins précarisantes possibles¹. Essayant d’avoir une réflexion permanente sur l’identité de l’espace d’art et son positionnement sur une scène artistique en constante mutation, nous

3353 was born of an urgent need to do. Of an urgent need to do things together, as several, with others. Of an urgent need to participate. Of an urgent need to find new languages, new artistic and curatorial methods and methodologies, specific to our generation and questions. 3353 was also born of a desire to do better. Of a desire to combat systemic precarity. Of a desire to assert the urgency of this combat. Of a desire to say that just because we’re defined as alternative, independent, or emerging, doesn’t mean we can’t work professionally.

3353 opened its doors in October 2018 in Carouge, at the initiative of Camille Kaiser, Vicente Lesser Gutierrez and Julie Marmet, united within the collective HOY. *Hoy* is today, because it was now.

We conceived the space as a platform that could allow us to exchange with artists and present a plurality of mediums. In practice, I think we’re most interested in approaches that are critical, engaged, and collective – approaches that could be called research by the means of art. Our statement was then: « With the aim of questioning the political and economic modalities in which our artistic practices exist (and in which we evolve daily), this curatorial proposition seeks to articulate questions about narrative structures and schemas, whether visual and historical, dominant and prevailing, or existing in possible spaces of resistance. »

From the start, we decided that the programming would be unrestricted in its choice of artists and would include just as many so-called emerging artists as it would more established cultural actors. We also wanted to stand as a rampart against local *entre-soi* and invite as many artists as possible from other regions of Switzerland.

We also from the beginning asserted the need for the establishment of a space that would be stable and sustainable, that could offer artists respectful professional relationships and work conditions that would be the least precarious possible¹. As part of our ongoing reflection on the identity of the art space in a constantly evolving art scene, we changed our programming strategy several times². At the beginning, we only did group exhibitions. With time and a better understanding of the space’s forty-two

avons modifié plusieurs fois le fonctionnement de la programmation². Au début, il ne s’agissait que d’expositions collectives ; avec le temps et une meilleure compréhension des quarante-deux mètres carrés de l’espace, nous avons compris qu’il était plus intéressant d’inviter les artistes pour des expositions individuelles. Pour eux-elles-x, c’était souvent la première opportunité de déployer leur travail sur la conception globale d’une exposition et une plus grande rémunération. Pour nous, cela représentait des discussions plus approfondies, l’impression d’avoir un meilleur suivi des artistes et de leurs projets, et moins de coordination.

Nous avons toujours travaillé à initier de nouvelles rencontres et formes de collaborations, réfléchissant à la manière dont différents formats s’agencent dans une programmation. Ainsi, des artistes, curateurs-trices-x, auteurs-trices-x, ou chercheurs-euses-x ont été invités-es-x à écrire des textes pour chaque exposition individuelle, afin que ceux-ci entrent dans l’espace comme des nouvelles strates de narration et pensent *avec* le travail des artistes. Pour la performance, cela a induit une programmation au sein de formats spécifiquement dédiés, refusant de la programmer pour *faire événement* dans le cadre de vernissages.

En tout, de 2018 à 2023, nous avons organisé une trentaine de projets, expositions, résidences et performances et plus de quatre-vingts artistes, chercheurs-euses-x, curateurs-trices-x sont intervenus-es-x dans l’espace, selon différentes constellations et formes de collaborations.

Après cinq ans, les urgences initiales restent et se sont révélées collectives. Espace 3353 nous a surtout permis d’apprendre. En cinq ans, nous nous sommes professionnalisés-ées. Nous avons appris à être curateur-trice, programmeur-trice, producteur-trice, monteur-se, technicien-ne, chargé-e de communication, graphiste, photographe, secrétaire, comptable, coach parfois. Espace 3353 nous a aussi permis des rencontres, qui ont mené à des réflexions sur la nature et le but de notre travail, sur ce que c’est l’art, sur comment faire – ou refuser de faire – carrière, sur les conditions de production, sur les limites de notre engagement, sur notre travail militant.

Cinq ans à l’Espace 3353, c’est finalement le temps que nous avons pris pour réaliser que notre travail, même si on se l’est volontairement attribué, est toujours gratuit et profite sempiternellement aux institutions et au politique. Réaliser que les espaces

square meters, we learned that it was more interesting to invite artists for solo exhibitions. For them, it was often their first opportunity to deploy their work in service of the global conception of an exhibition, and solo exhibitions offered better remuneration. For us, this allowed deeper discussions and the feeling of better supporting the artists and their projects, and lightened our coordination load.

We always worked to initiate new encounters and forms of collaboration, reflecting on how different formats fit together in a program. Thus, artists, curators, authors, and researchers were invited to write texts for each individual exhibition, entering the space as new strata of narration, thinking with the artists’ work. These reflections also led to specific formats dedicated to performance, as a refusal to program the works merely to draw public to vernissages.

In all, from 2018 to 2023, we organized around thirty projects, exhibitions, residencies, and performances, with over eighty artists, researchers, and curators intervening in the space, in different forms and constellations of collaboration.

After five years, the initial urgencies proved to be and remain collective. 3353 above all enabled us to learn. In five years, we professionalized ourselves. We learned to be curators, programmers, producers, installers, technicians, communication managers, graphic designers, photographers, secretaries, accountants, and sometimes coaches. 3353 also allowed us to meet new people. All these encounters led to reflections on the nature and the goal of our work, on what art is, and on how to have – or refuse to have – a career, on conditions of production, on the limits of our commitment, and on our activist work.

Five years at 3353 was, in the end, how long it took us to realize that our work, even if we voluntarily took it on, is always free and always benefits institutions and politics. To realize that so-called independent spaces are a prerequisite for the vivacity and plurality of an artistic scene. After five years, we decided to stop, more out of fatigue than discouragement – the current conditions make it impossible for us to continue, but we still believe in the possibility for improvement.³ Nonetheless, it is impossible for us to close the space. Passing it on means fighting against the decline in the number of spaces that are not dedicated to consumption. Passing it on means keeping it alive, transforming it, perpetually reinvent-

its-indépendants sont la condition de la vivacité et de la pluralité d’une scène artistique. Après cinq ans, nous décidons donc d’arrêter, plus par fatigue que par découragement. Car ces conditions ne nous permettent pas de continuer, mais pas parce que nous pensons qu’il n’y a aucune perspective d’amélioration.³ Toutefois, il nous est impensable de fermer. Ne pas fermer l’espace, pour lutter contre la diminution du nombre de lieux qui ne sont pas dédiés à la consommation. Transmettre l’espace, pour le maintenir en vie, le transformer, pour toujours le réinventer. Transmettre l’espace, pour enfin et surtout laisser la place à d’autres. Pour qu’à leur tour, iels puissent expérimenter, rencontrer et collectiviser, de nouvelles urgences.

¹ Dès le début du projet, le travail administratif, inhérent à toute pratique d’organisation culturelle, est considéré comme faisant partie intégrante du travail curatorial. Cela passe par l’adresse de la question *Comment envisager une pratique artistique et curatoriale hors des canaux de la vente et de l’institution, de manière durable, collective et viable* ? Dans ce cadre, considérant que la mise en place systématique de cachets pour toute production de contenus artistiques est nécessaire dans la dynamique d’un changement de statut des artistes, 3353 s’engage à rémunérer chaque personne intervenant dans le projet, en plus de la prise en charge des frais de production, de transport et d’hébergement. Faute de barème établi pour le contexte suisse, l’initiative états-unienne WAGE est prise comme modèle et c’est son barème qui est appliqué. En regardant en arrière, cette prise de position peut apparaître comme allant de soi, mais en 2018, les discussions sur la rémunération des artistes venaient tout juste d’être amorcées à Genève, notamment suite à plusieurs projets et campagnes des collectifs Wages for Wages Against et Rosa Brux, et de la création du GARAGE (Groupe d’Action pour la Rémunération des Artistes à GENève).

² Les premières années, les projets organisés suivaient une thématique commune et étaient majoritairement des expositions collectives. La saison 2018-2019 articulait des questionnements sur la notion d’urbanité, sur les différents rapports à la ville et comment ces relations affectent notre être-commun. La saison 2019-2020 avait pour thématique transversale les pratiques de narration, de faire-récit, d’archivage, de relecture d’histoires personnelles et collectives. Après trois ans, dont une ponctuée par de trop nombreuses annulations, le collectif réinvente son travail en duo, suite au départ de Camille Kaiser. Dès lors, ce sont uniquement des expositions individuelles qui sont organisées.

³ A l’heure du bilan, nous ne pouvons nous empêcher d’affirmer encore et encore l’urgence de considérer le travail de gestion et de programmation d’un espace d’art comme tel et de lui allouer les fonds et ressources nécessaires à la pérennisation des lieux et la déprécarisation des personnes qui les portent. De fait, le mode de financement actuel n’admet que très rarement (voire exclut entièrement) la prise en charge des frais de fonctionnement d’un espace au sein des demandes de subvention. Ce mode de subventionnement et cette non-rémunération implique donc que les pratiques curatoriales au sein d’espaces dits-indépendants sont des activités à temps partiel, envisagées comme des semi-engagements, au mieux comme des expériences professionnalisantes, ayant pour but d’agir comme tremplins pour entrer par la suite dans des institutions culturelles. Ces activités n’étant structurellement pas considérées comme étant viables à long terme, cela engendre une immense précarisation des lieux et des personnes y travaillant, induisant un épuisement et un retrait souvent précoc des projets, par ceux-celles-x qui les portent.

ing it. Passing on the space means, last but not least, making room for others. So that they, in turn, may experiment, encounter, and collectivize new urgencies.

¹ From the start of the project, the administrative work inherent in the organization of any cultural project was considered an integral part of the curatorial work. Our thinking was guided by the question of *how artistic and curatorial practices could be envisaged outside of the financial modalities of sales and institutions, in a sustainable, collective, and livable way* ? We additionally fought to change the (precarious) professional status of artists, which necessitates the systematic implementation of production fees. In this context, 3353 committed to remunerating all the people involved in each project, in addition to covering the costs of production, transport and accommodation. In the absence of an established pay scale for the Swiss context, the U.S. WAGE initiative was used as a model, and we applied its minimum remuneration scale. Looking back, this stance may seem to go without saying, but in 2018, discussions of artist remuneration had only just begun in Geneva, notably following several projects and campaigns by the collectives Wages for Wages Against and Rosa Brux, and the creation of GARAGE (Groupe d’Action pour la Rémunération des Artistes à GENève).

² In the early years, the exhibitions and projects were organized around common themes, and the restitutions were predominantly collective. The 2018-2019 season articulated questions of the notion of urbanity, different relationships to the city, and how these relationships affect our collective, communal existence. The 2019-2020 season was united by the theme of narrative practices, story-telling, archiving, and re-reading personal and collective histories. After three years, one of which was punctuated by too many cancellations, the collective reinvented its work as a duo, following the departure of Camille Kaiser. From then on, we only organized solo exhibitions.

³ As we take stock, we can’t help but reiterate the urgent need to consider the work of managing and programming an art space as labor, and to allocate the funds and resources necessary to ensure the long-term survival of the spaces and the fight the precarisation of the people who run them. In fact, at present, funding system only rarely (if ever) allows for operation costs to be included in grant applications. This mode of funding and non-remuneration means that curatorial practices within so-called independent spaces are necessarily part-time activities, envisaged as semi-commitments, at best as professionalizing experiences, intended to act as springboards for subsequent entry into cultural institutions. Since these activities are not considered structurally viable in the long term, the result is a huge increase in the precarity of independent art spaces and the people working in them, leading to exhaustion and an often early withdrawal from projects.

On dit que le cerveau humain intègre certaines caractéristiques physiologiques qui nous prédestinent au langage. L'apprentissage par assimilation et appropriation se fait sans règle préétablie. Les individus de communauté distinctes apprennent des structures et mots qui toujours se meuvent et dont l'expression est à la fois personnelle, mais aussi commune, puisqu'elle doit être compréhensible par les autres. Entre éléments éparses, ce qui définit l'art dans un contexte contemporain, c'est sa relation étroite avec le discours. Si l'art était une langue, elle référerait certainement à une expression verbale, mais aussi picturale. Les artistes se lient en effet entre eux par des similitudes et analogies, reprenant des idées, des formes et cheminement de pensée. Si souvent le caractère extraordinaire de l'artiste est mis en avant, son aboutissement relève tout autant d'un genre de travail collectif. Les espaces d'art et galeries, en les exposant, effectuent leur mise en réseau. L'opération dévoile ainsi l'importance des groupes et des communautés qui seuls font exister les travaux. L'artiste s'insère dans une série, son passage entre les murs est temporaire.

Plutôt que de voir les expressions artistiques selon un système linéaire et hiérarchique, on pourrait enchevêtrer les fibres qui constituent chacune de ses ramifications. Sur un mode de pensée rhizomatique, les motifs qui s'en détacheraient constitueraient un tissu sans fin réelle ni commencement, les points pouvant s'interconnecter à l'infini. Imaginez l'espace comme un vecteur de pensée et d'actions éphémères. Envisagez ses actions non pas séparées, mais reliées les unes aux autres. Chaque signe relève de la constitution d'un vocabulaire commun, propre à la communauté formée à partir de ce point de départ, qui n'est ni centre, ni racine. En changeant de paradigme et désaxant l'intérêt non pas sur l'individu mais sur ses connexions de pensée, on pourrait peut-être dédramatiser l'art, le rendre solidaire et multiple. Pas seulement dans ce que l'on appelle *art social*, mais aussi n'importe quelle autre discipline, chaque forme étant pré-existante d'une manière ou d'une autre, de même que chaque individu naît d'un autre. L'identité expose ainsi ce caractère double d'être identique aux autres, mais aussi unique.

Ce livre n'a pas la prétention d'exposer un regard nouveau sur quelque chose qui a déjà été vu, sa structure cherche uniquement à souligner les connections des éléments, ceci selon leur type. La logique l'organisant aurait pu être autre, il s'agit d'un choix arbitraire questionnable.

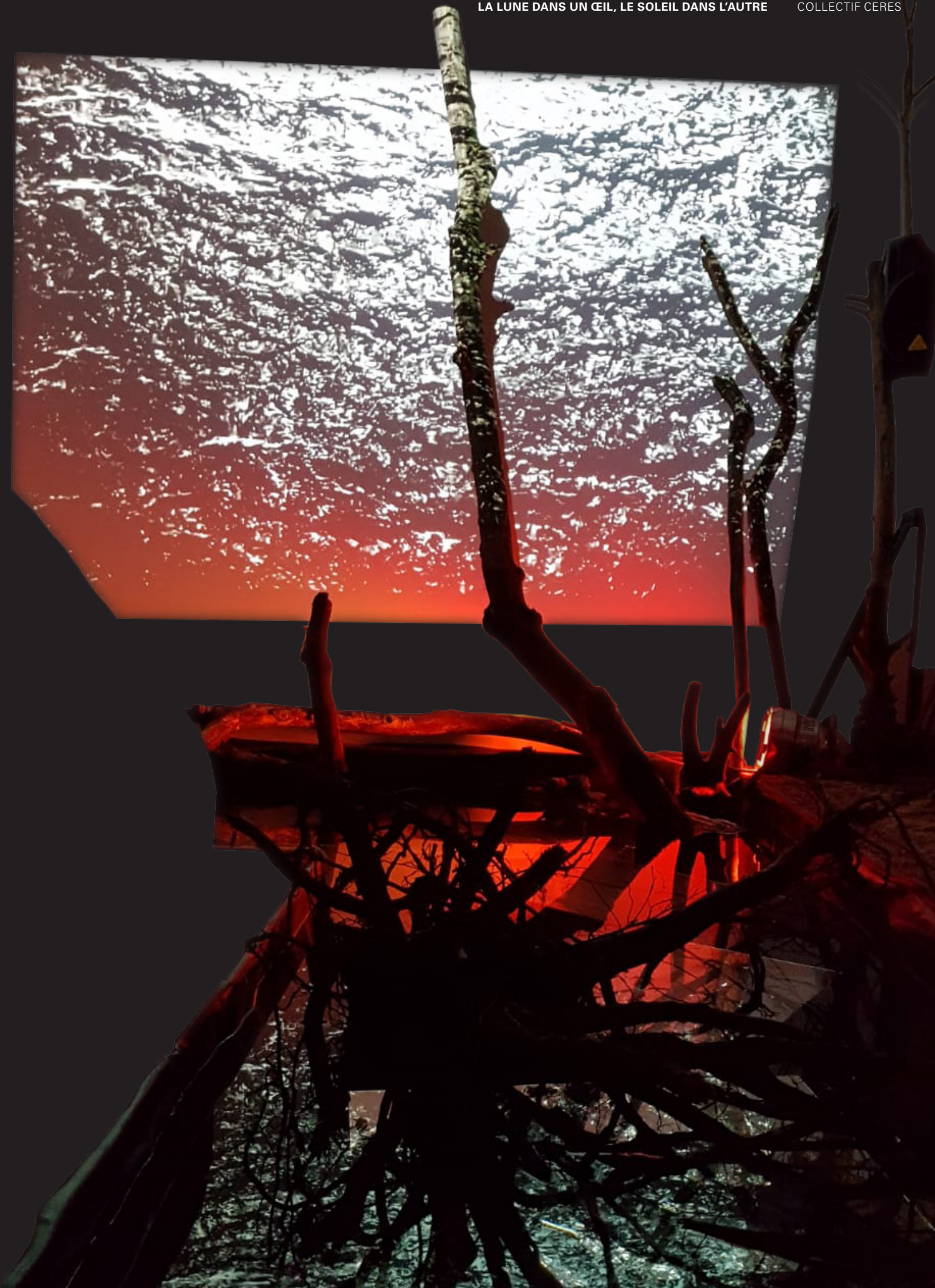
It is said that the human brain has certain physiological characteristics that predestine us to language. Learning by assimilation and appropriation occurs without pre-established rules. Individuals in different communities learn structures and words in constant mutation, whose expression is at once personal and communal, as it must be understood by others. Between scattered elements, what defines art in a contemporary context is its close relation to discourse. If art were a language, it would certainly refer to both verbal and pictorial expression. Indeed, artists relate to each other through similarities and analogies, picking up ideas, forms, and paths of thought. Even if the extraordinary character of the artist is often emphasized, its achievement reveals just as much a collective kind of work. By exhibiting them, art spaces and galleries network artists, revealing the importance of the groups and communities that bring the works into existence. The artist is part of a series ; their time between the walls is temporary.

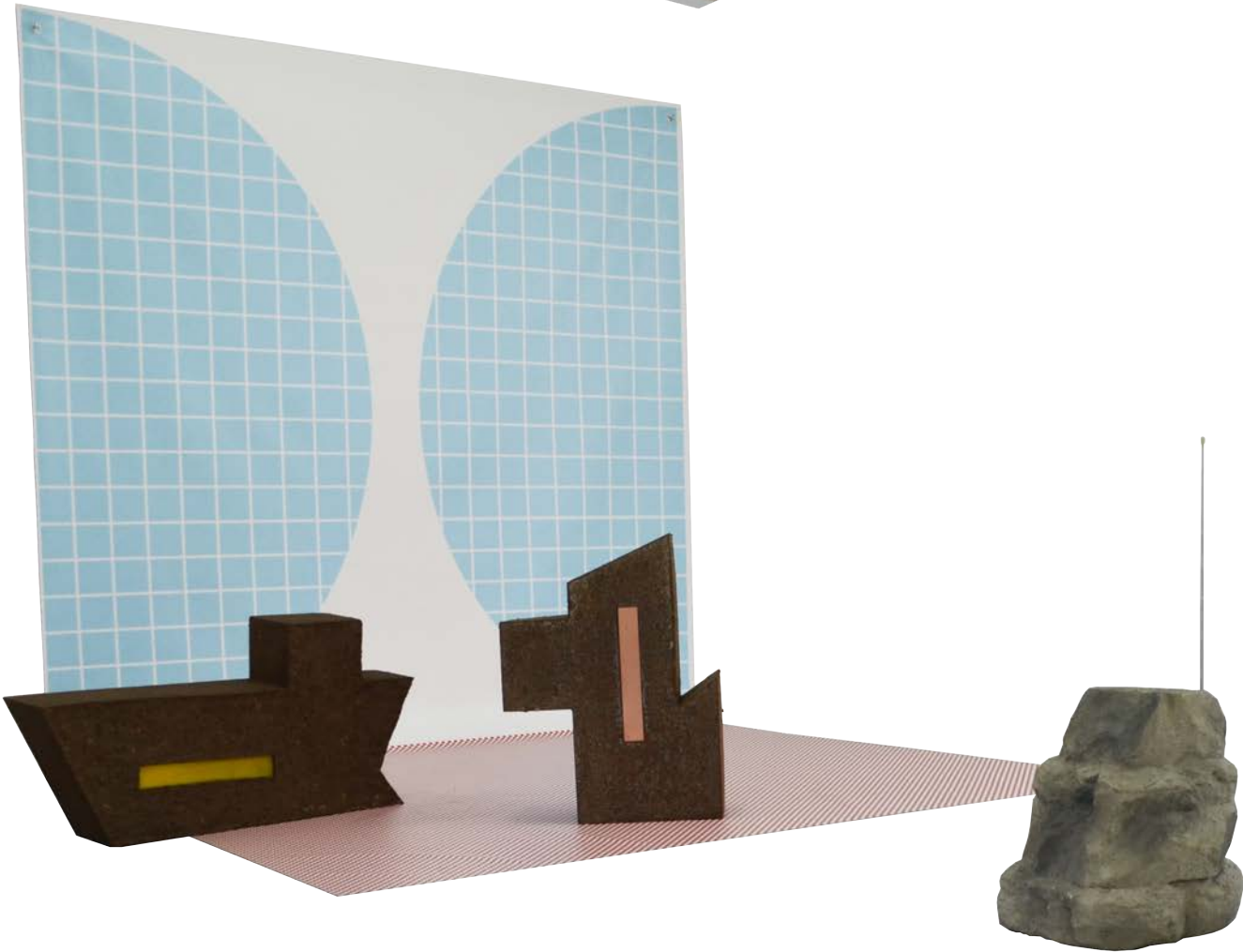
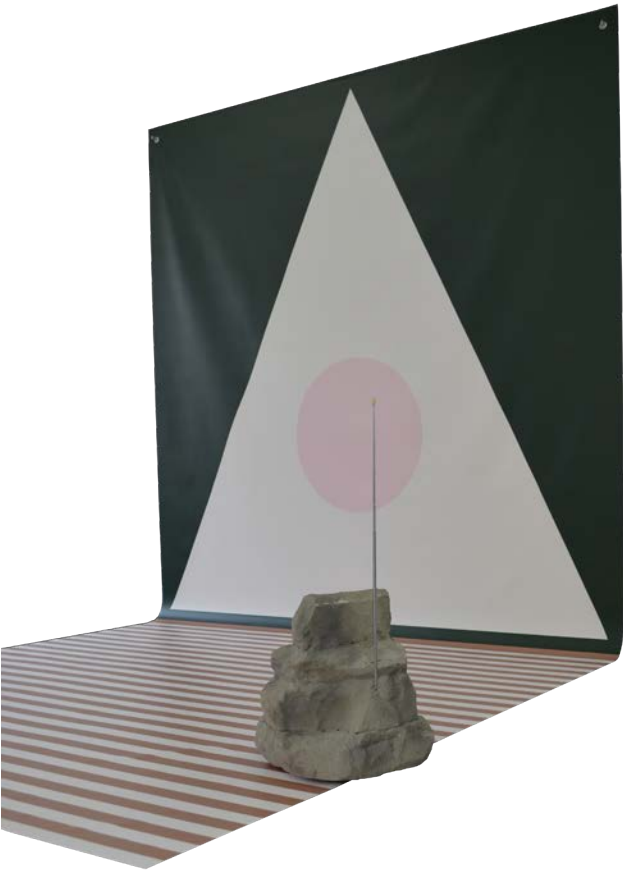
Rather than seeing artistic expressions through a linear and hierarchical system, we could entangle the fibers that constitute each one of its offshoots. In a rhizomatic way of thinking, the patterns that emerge would constitute an endless fabric, with neither end nor beginning, stitches interconnected an infinitum. Think of space as the vector of ephemeral thoughts and actions. Consider its actions not as separate, but as interconnected. Each sign is part of the constitution of a common vocabulary, specific to the community formed from this starting point, which is neither center nor root. By switching paradigms and dislocating our point of interest from the individual actor to their thinking connections, we might be able to make art less dramatic, to render it solidary and multiple. Not only in so-called socially-engaged art, but also in any other discipline, every form already exists in one way or another, in the same way that every person is born of another. Identity thus exposes this double character of identity and uniqueness.

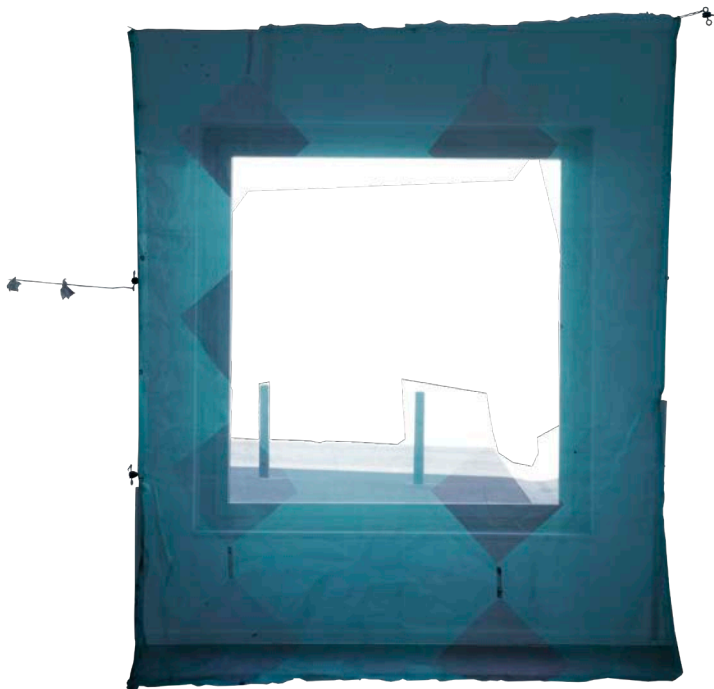
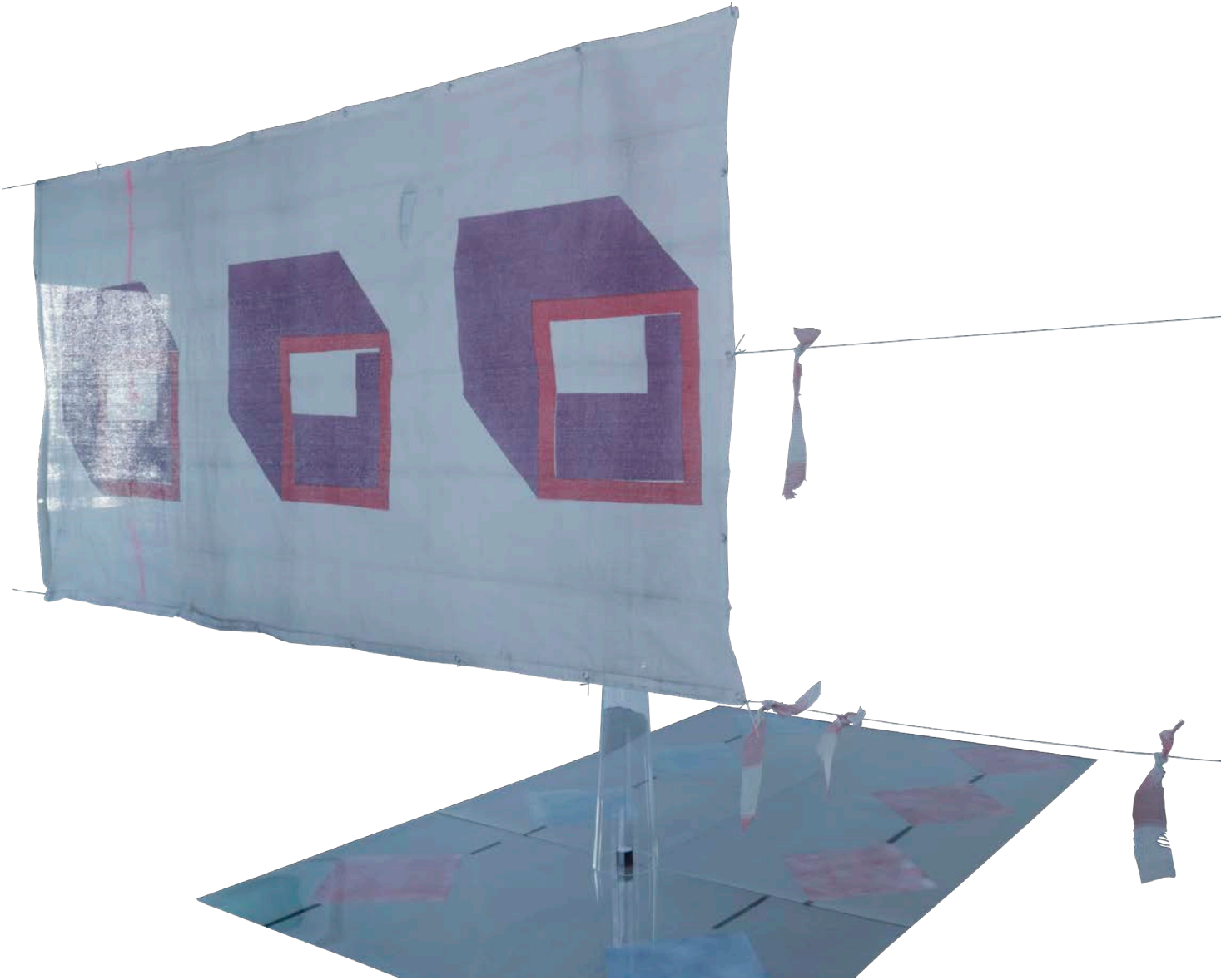
This book does not pretend to present a new perspective on something that has already been seen; its structure seeks only to highlight the connections between elements, according to their type. The underlying structure could have been different; this is an arbitrary choice open to discussion.







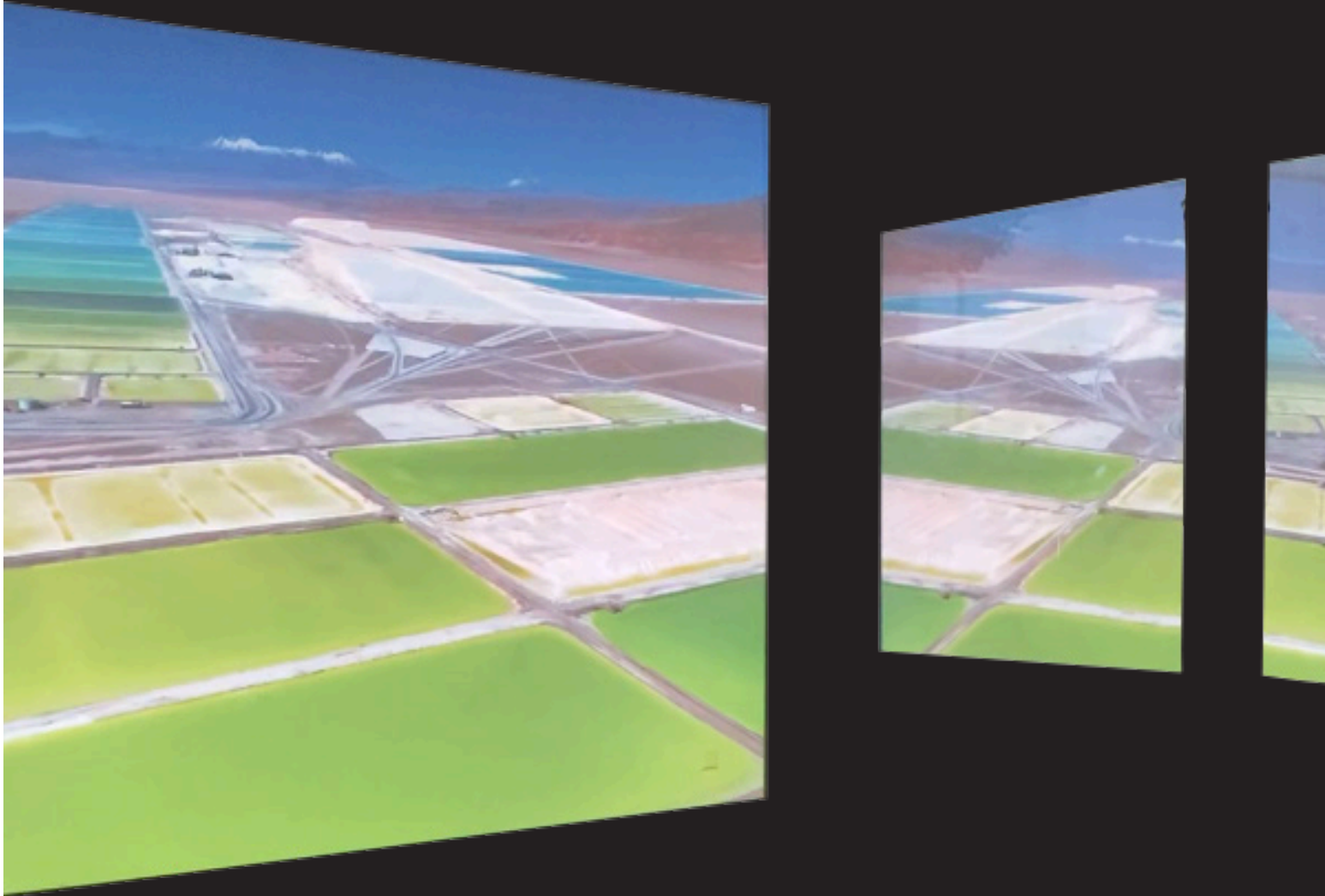




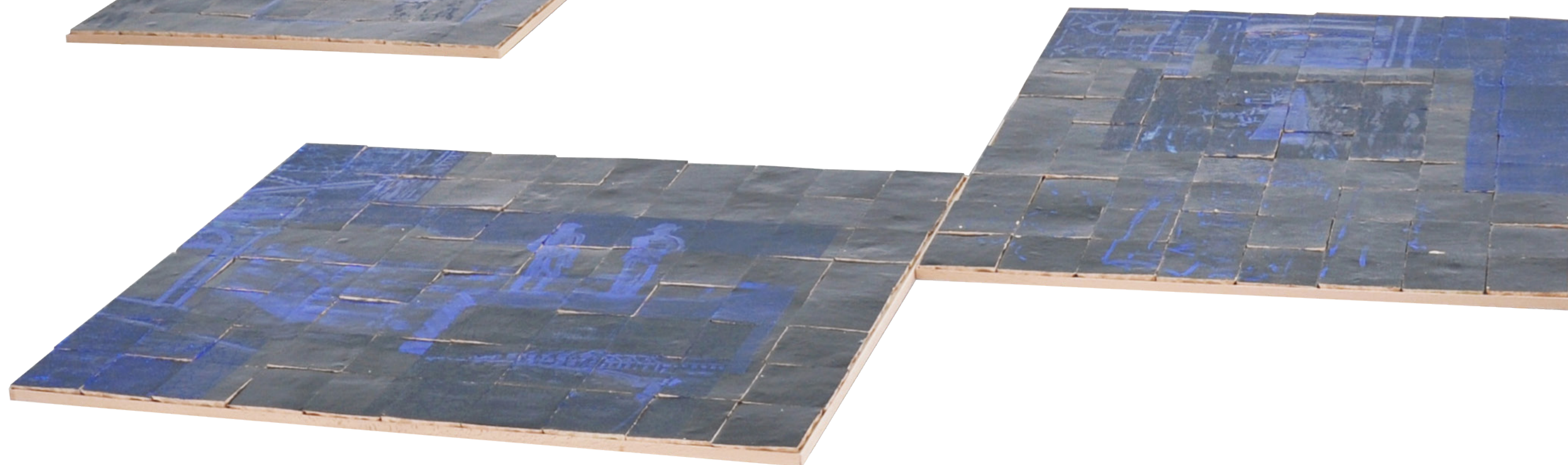
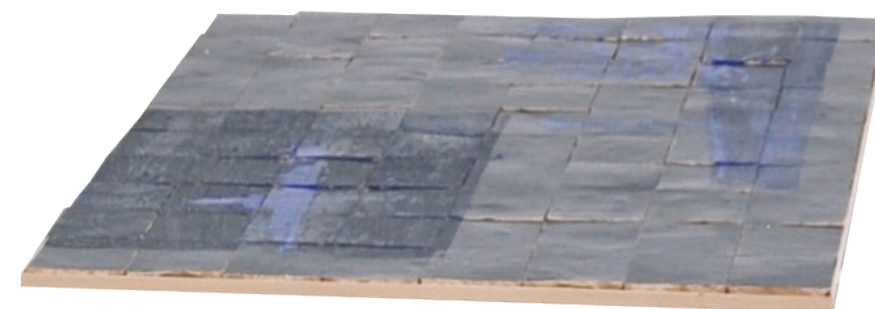
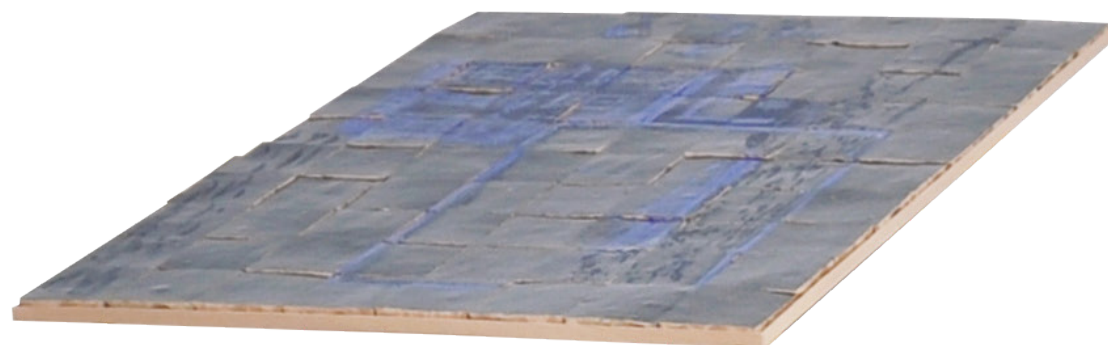




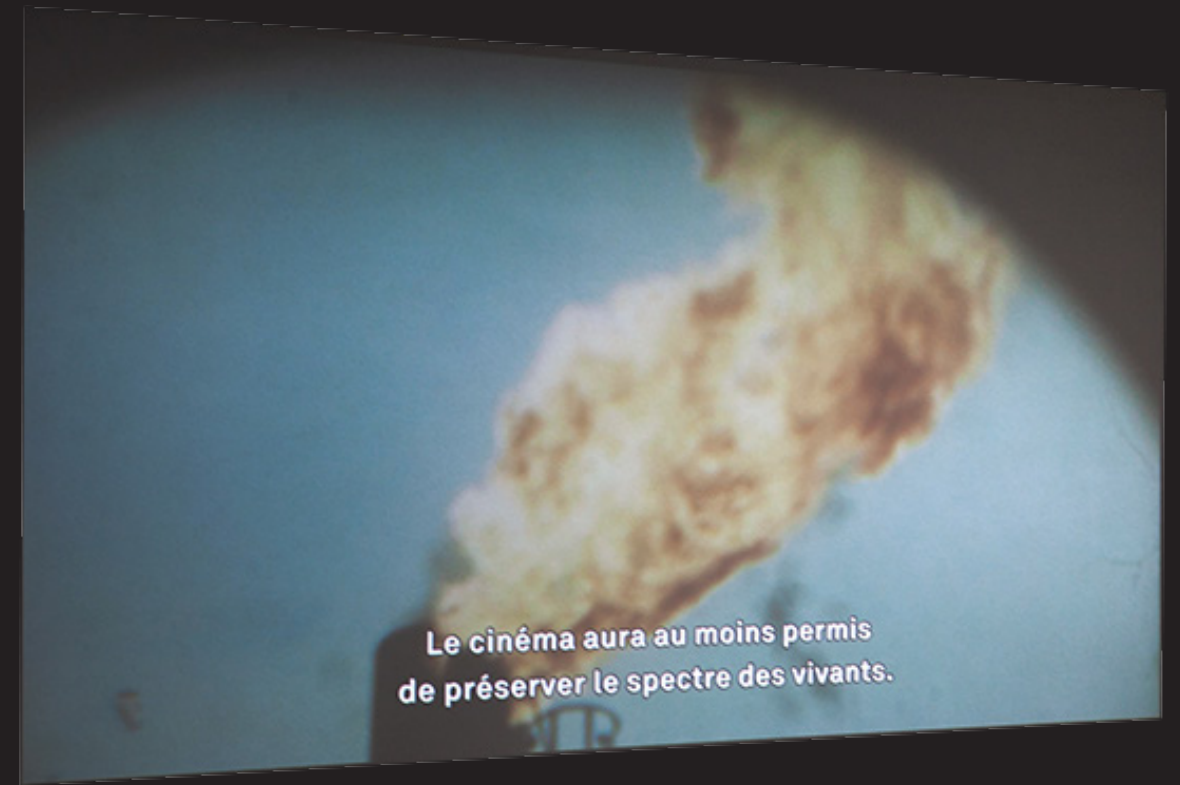




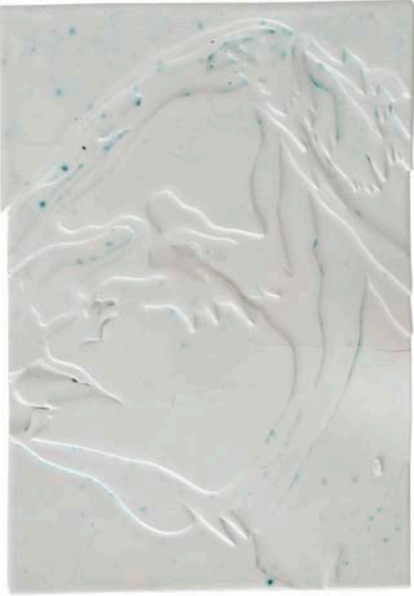


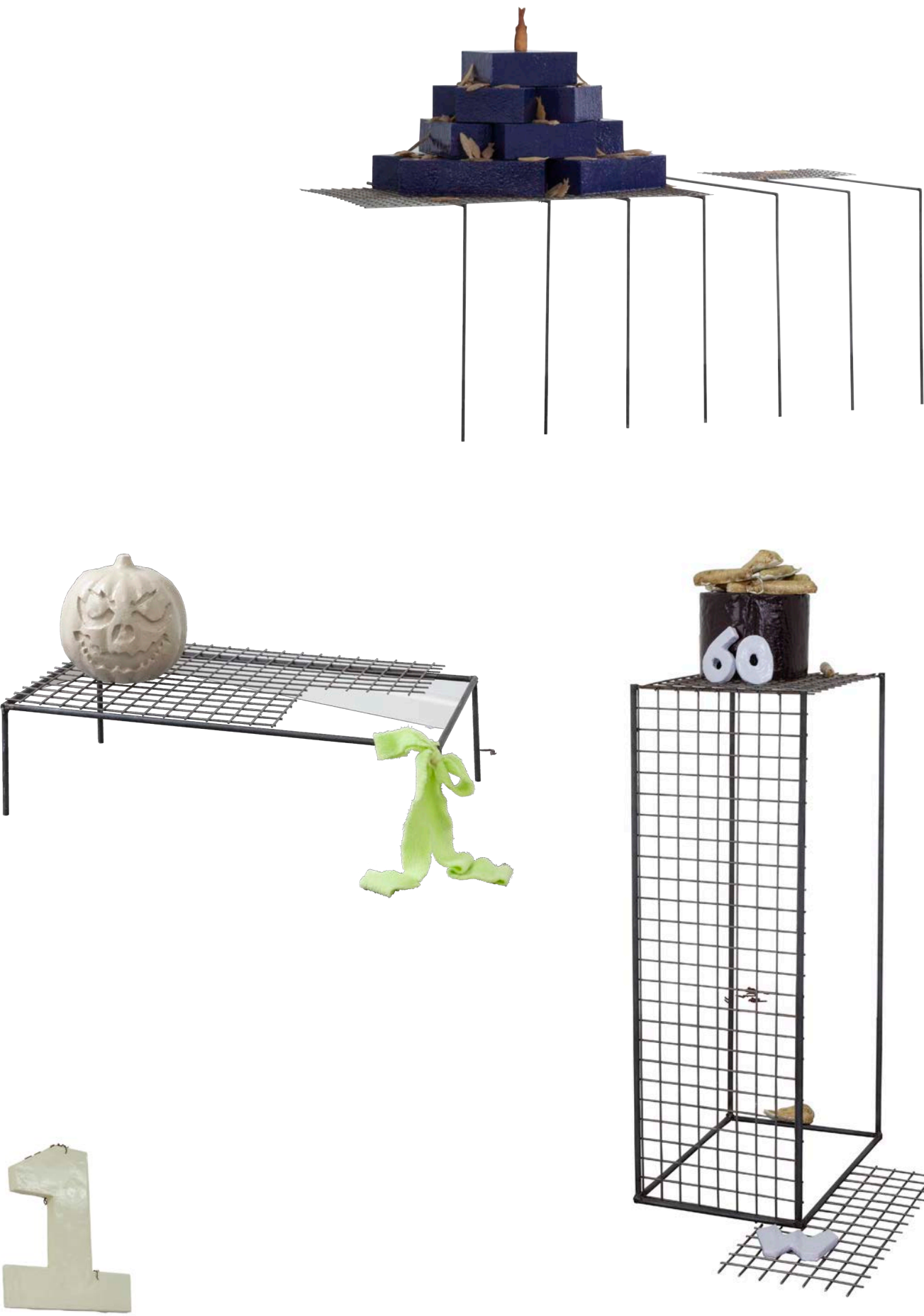
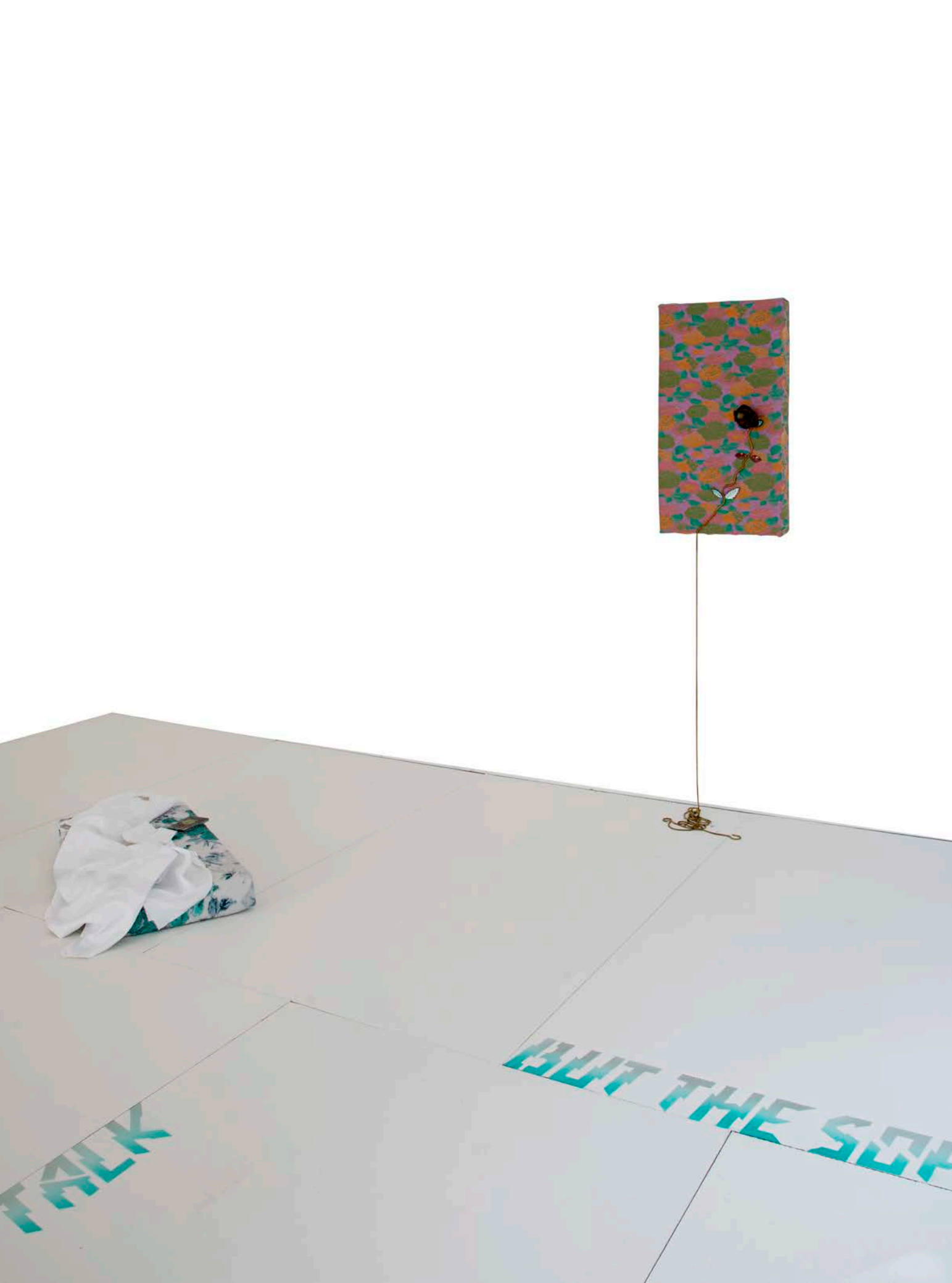






SIAMO MORTE
IN UNA FABBRICA







RÉPERTOIRE(S) : TEMPS

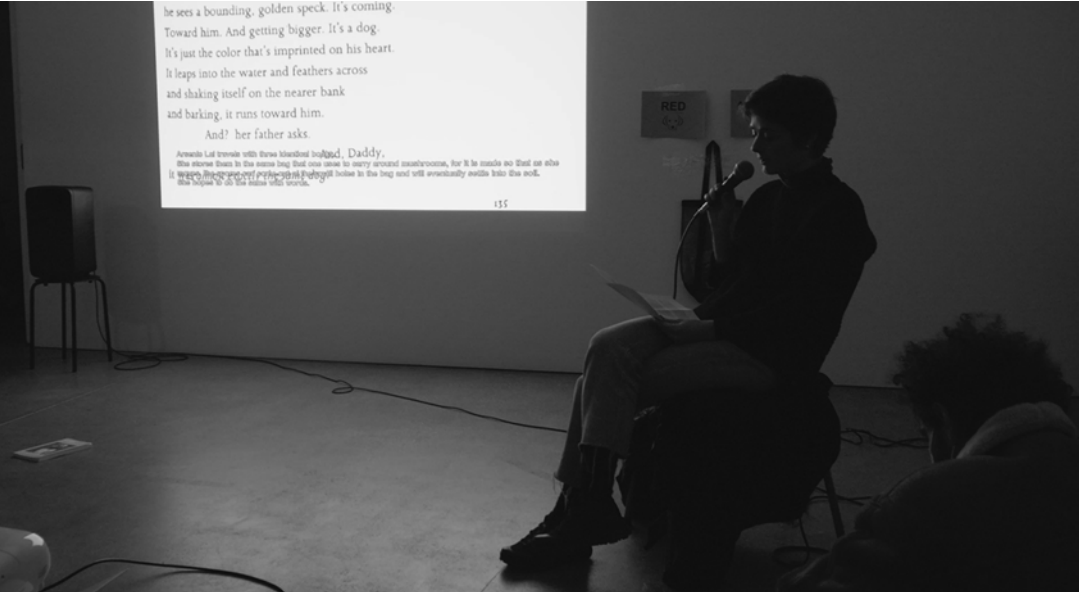
ARNAUD WOHLHAUSER



RÉPERTOIRE(S) : ESPACE

ETTORE MESCHI





RÉPERTOIRE(S): PERSONNAGES KAYIJE KAGAME



RÉPERTOIRE(S): PERSONNAGES STÉPHANE BENA HANLY



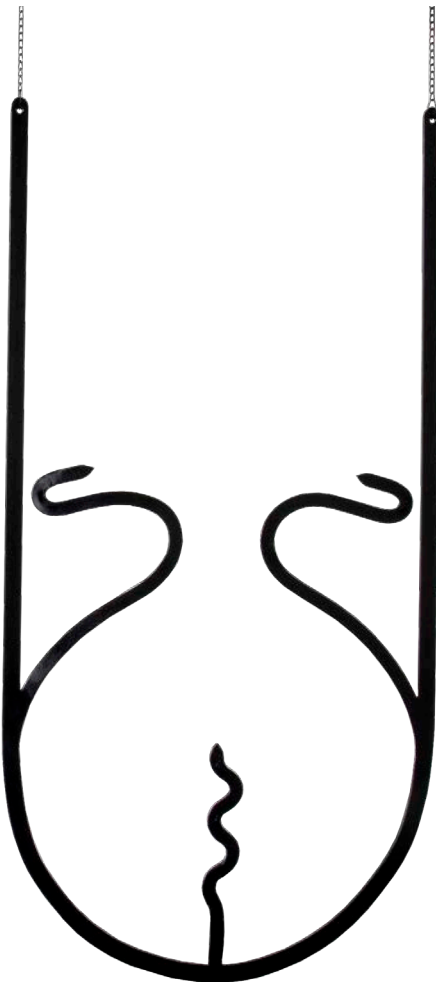
RÉPERTOIRE(S): VOIX L'ACTE PUR (TRISTAN LAVOYER & ANDREAS HOCHULI)



RÉPERTOIRE(S): CORPS SOFIA KOULOUKOURI

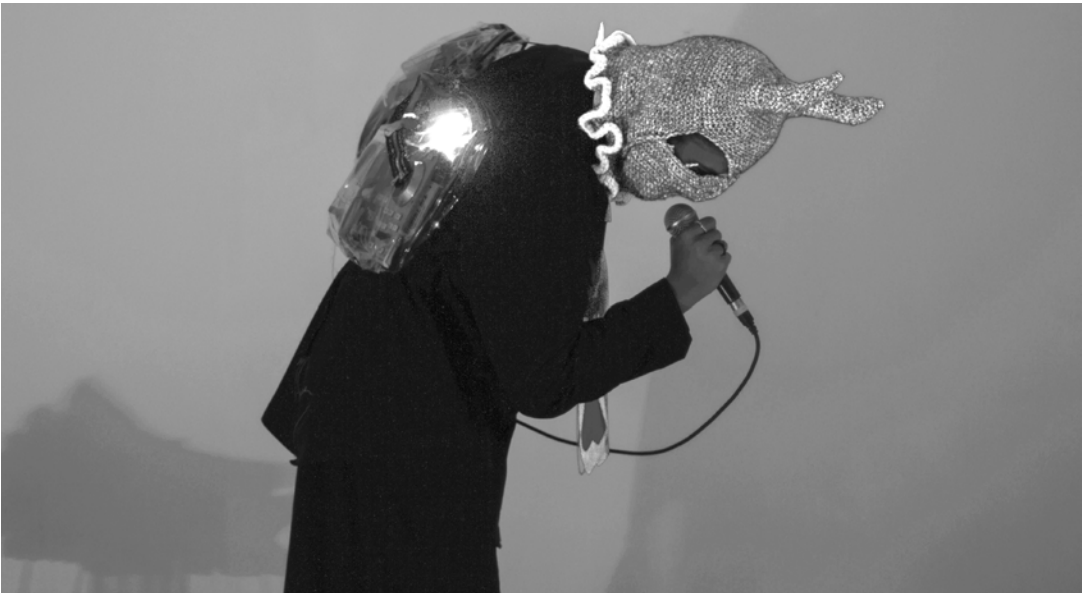


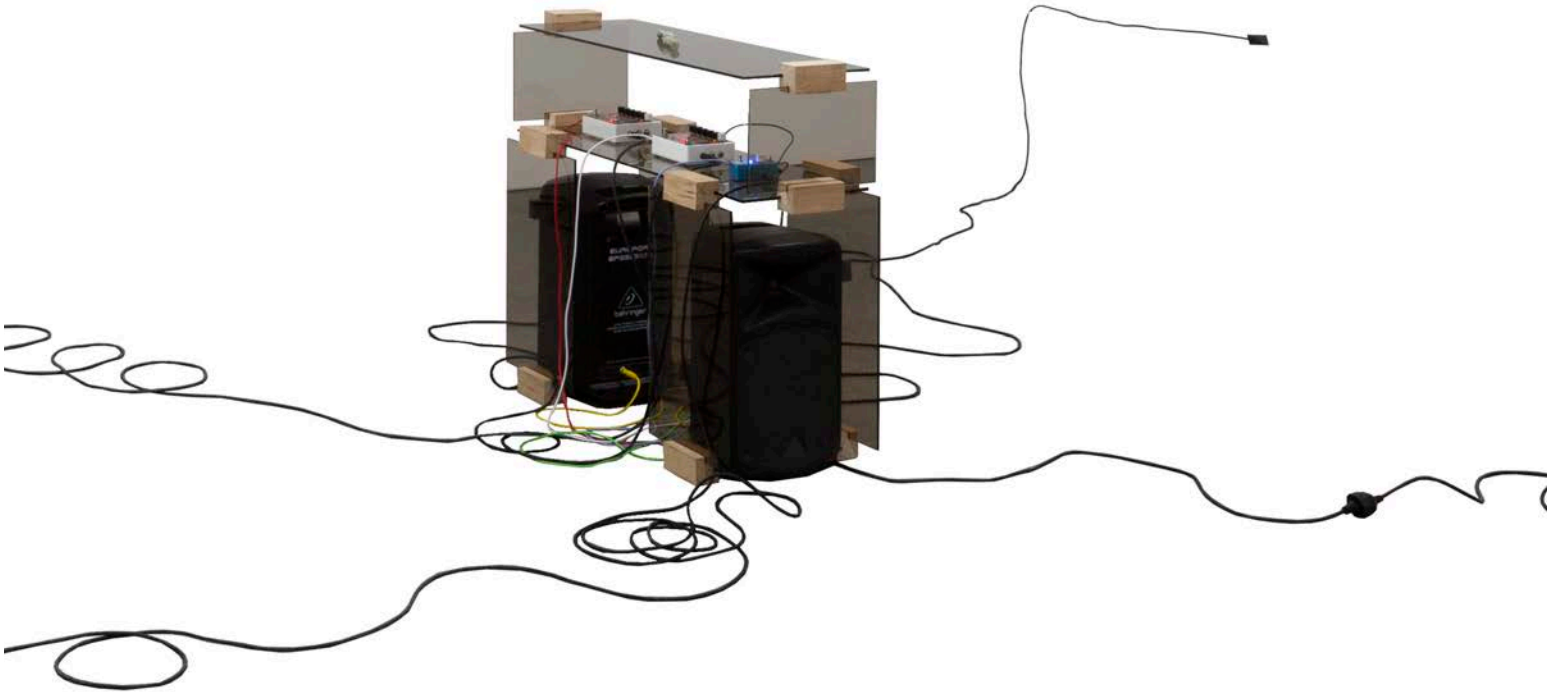


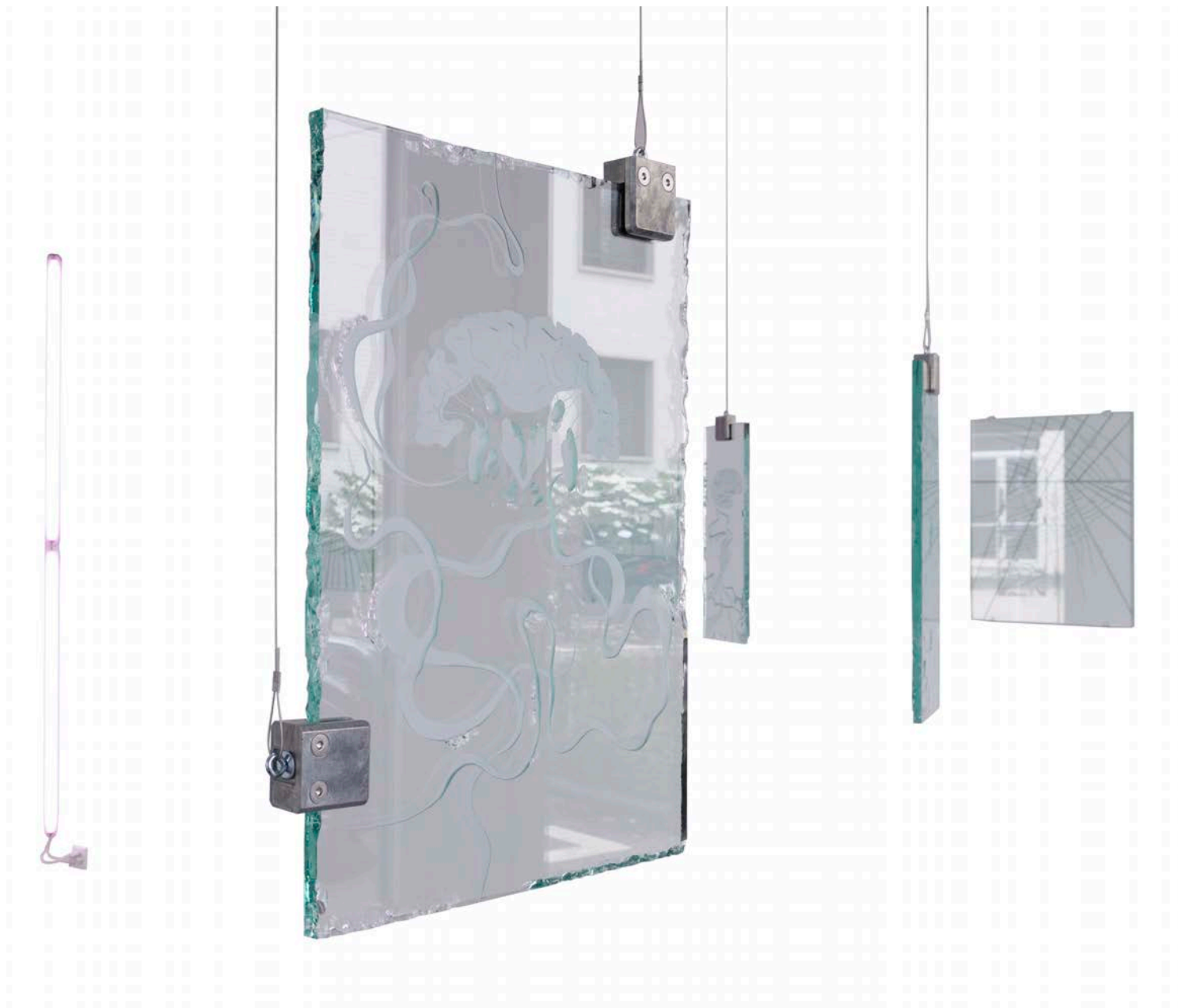














	1	2
	3	2
	3	4

(16 – 17)

4	5
4	6
	7

(18 – 19)

	8
--	---

(20 – 21)

9	9	9
9	9	

(22 – 23)

10	10
10	

(24 – 25)

11	12
13	11

(26 – 27)

18	15
16	17

(28 – 29)

- | | | |
|----|---|--|
| 1 | <i>La fontaine</i> , Collectif Galta, 2018
calcaire, épicéa, dimensions variables | <i>La fontaine</i> , Collectif Galta , 2018
limestone, spruce wood, variable dimensions |
| 2 | <i>De l'espace inutile</i> , Nadia Elamly, 2018
installation, édition, posters, banc
dimensions variables | <i>De l'espace inutile</i> , Nadia Elamly, 2018
installation, publication, posters, bench
variable dimensions |
| 3 | <i>Pour oublier</i> , Reto Müller, 2018
installation, vidéo, dessins, présences
dimensions variables | <i>Pour oublier</i> , Reto Müller, 2018
installation, video, drawings, presence
Variable dimensions |
| 4 | <i>Eastern Tapes</i> , Association Contrepoint
(Marie Mayoly & Sebastian Vargas), 2016
série documentaire, vidéo HD | <i>Eastern Tapes</i> , Association Contrepoint
(Marie Mayoly & Sebastian Vargas), 2016
documentary serie, HD video |
| 5 | <i>Maïté, 1971 -</i> , Anaïs Wenger, 2018
performance, commentaire et discussion
au micro d'une vidéo projection d'un film
super8 datant de 1971 et numérisé en 2017,
avec Maïté Perez
performance env. 20 min. | <i>Maïté, 1971 -</i> , Anaïs Wenger, 2018
performance, commentary and discussion at
the microphone of a video projection of super8
film dating from 1971 and digitized in 2017,
with Maïté Perez
performance approx. 20 min. |
| 6 | <i>Gagner en ambition, par goût du déluge</i> ,
Pamina de Coulon, 2018
performance, bannières en tissus,
plantes séchées, objets dimensions variables
performance env. 40 min. | <i>Gagner en ambition, par goût du déluge</i> ,
Pamina de Coulon, 2018
performance, fabric banners, dried plants,
objects variable dimensions
performance approx. 40 min. |
| 7 | <i>Dust was painting the color of the sky</i> , Aurélie
Strumans, 2018
performance, sacs de sable, gravier, béton,
élastiques et sangles, capture d'écran google
earth imprimées sur divers formats
de papier photo brillant,
couteau Opinel, vidéo 6'26'',
performance env. 15 min. | <i>Dust was painting the color of the sky</i> , Aurélie
Strumans, 2018
performance, bags of sand, gravel, concrete,
rubber bands and straps, google earth
screenshots printed on various sizes
of glossy photo paper,
Opinel knifevideo 6'26'',
performance approx. 15 min. |
| 8 | <i>Process as it happens</i> , Collectif Ceres, 2019
installation, différents matériaux naturels, vidéo
dimensions variables | <i>Process as it happens</i> , Collectif Ceres, 2019
installation, various natural materials, video
variable dimensions |
| 9 | <i>X (?) ; Y (1969) ; Z (?)</i> , Veronica Casellas Jimenez
& Vincent Locatelli, 2019
tourbe, aluminium, cuivre, bâche imprimée,
cire d'abeille, polystyrène, robot
dimensions variables | <i>X (?) ; Y (1969) ; Z (?)</i> , Veronica Casellas Jimenez
& Vincent Locatelli, 2019
peat, aluminum, copper, printed canvas,
beeswax, polystyrene, robot
variable dimensions |
| 10 | <i>FLY-I CATCHER</i> , Val Minnig, 2019
brise-vues, bâches en polyéthylène usagées,
plexiglas, verre décoratif, haut-parleur, son,
lampe UV, dimensions variables | <i>FLY-I CATCHER</i> , Val Minnig, 2019
privacy screens, used polyethylene tarpaulins,
plexiglas, decorative glass, loudspeaker, sound,
UV lamp, variable dimensions |
| 11 | <i>The crypt in the church I like has two big crystal
candles with glass bulbs gone</i> ,
Gianmaria Andreetta & Ivan Cheng, 2019
performance, autres matériaux | <i>The crypt in the church I like has two big crystal
candles with glass bulbs gone</i> ,
Gianmaria Andreetta & Ivan Cheng, 2019
performance, autres matériaux |
| 12 | <i>Folon</i> , Aso Mohammadi, 2013
photographie, impression blueback
84x119 cm | <i>Folon</i> , Aso Mohammadi, 2013
photography, blueback print
84x119 cm |
| 13 | <i>Shhh</i> , Natalie Preisig, 2018
micros, amplificateurs, matériaux divers
dimensions variables | <i>Shhh</i> , Natalie Preisig, 2018
microphones, amplifiers, various materials
variable dimensions |
| 14 | <i>Une apnée à deux</i> , Niels Schack, 2019
huile sur toile, 210x250 cm | <i>Une apnée à deux</i> , Niels Schack, 2019
oil on canvas, 210x250 cm |
| 15 | <i>L'île</i> , Niels Schack, 2019
huile sur toile, 75x58 cm | <i>L'île</i> , Niels Schack, 2019
oil on canvas, 75x58 cm |
| 16 | <i>Une halte dans l'antichambre</i> ,
Niels Schack, 2019
huile sur toile, 210x164 cm | <i>Une halte dans l'antichambre</i> ,
Niels Schack, 2019
oil on canvas, 210x164 cm |
| 17 | <i>La promenade</i> , Niels Schack, 2019
huile sur toile, 210x164 cm | <i>La promenade</i> , Niels Schack, 2019
oil on canvas, 210x164 cm |
| 18 | <i>Le vase aux papillons</i> , Niels Schack, 2019
céramique, acrylique, 60x35 cm | <i>Le vase aux papillons</i> , Niels Schack, 2019
ceramic, acrylic, 60x35 cm |

14	19
(30 – 31)	
20	23
	21
(32 – 33)	
22	
	24
(34 – 35)	
24	
24	24
24	24
(36 – 37)	
25	25
25	
	25
(38 – 39)	
	26
	26
26	26
(40 – 41)	
27	28
	30
32	29
(42 – 43)	
	36
	37
31	33
	34
(44 – 45)	

19	<i>Canaliser le paysage</i> , Caroline Bourrit, 2020 performance, textes imprimés, lampe de poche env. 20 min.
20	<i>Mario 101</i> , Douna Lim & Théo Pesso, 2020 performance, video HD, 27’00’’
21	<i>How do stones grow?</i> , Olivia Abächerli, 2018 video HD, 13’43’’
22	<i>Juana Llancahuen et les Falsas Orcas</i> , Magali Dougoud, 2019 video HD, 23’23’’
23	<i>We Power our future with the Breastmilk of Volcanoes</i> , Unknown Fields Division, 2015 video HD, 12’00’’
24	<i>Marginal Blues</i> , Lucas Odahara, 2020 glaçure non cuite sur carreaux de céramique, structure en bois, son, 13 panneaux de 100x80 cm/installation dimensions variables
25	<i>N03ex1t–Chapter II&III</i> <i>Introducing Sun & Moon</i> , Fraich Club, 2021 tissu, mannequin, latex, installation vidéo, installation lumineuse dimensions variables
26	<i>Undead Voices</i> , Maria Iorio & Raphaël Cuomo, 2019 (en cours) video HD couleur et son, 36’00’’ installation constituée de bancs en velours et coussins, rideaux, livres, disques (tourne- disque), vases, roses, lampes, feuillets dimensions variables
27	<i>you slump!</i> , Caroline Schattling-Villeval & Paul Paillet, 2021 mousse, tissus, métal et cuivre émaillés, pâte à bijoux, 90x45x12 cm
28	<i>you slump!!</i> , Caroline Schattling-Villeval & Paul Paillet, 2021 mousse, tissus, métal et cuivre émaillés 90x45x12 cm
29	<i>you slump!!!</i> , Caroline Schattling-Villeval & Paul Paillet, 2021 mousse, tissus, cuivre émaillé 90x45x12 cm
30	<i>you slump!!!!</i> , Caroline Schattling-Villeval & Paul Paillet, 2021 mousse, tissus, cuivre émaillés, laiton dimensions variables
31	<i>you slump!!!! (Der Zeitgeber; He sat on the sofa, wanted to talk, but the sofa was too comfortable)</i> , Caroline Schattling-Villeval & Paul Paillet, 2021 mousse, tissus, cuivre émaillés, laiton, texte, acrylique, spray, dimensions variables
32	<i>no firing</i> , Caroline Schattling-Villeval & Paul Paillet, 2021 lampe, T-shirt, porcelaine dimensions variables
33	<i>Treat #1, Monroe</i> , Sara Ravelli, 2021 carton recouvert de plâtre, plâtre, grillage, structure en métal, dimensions variables
34	<i>Treat #2, Cecil</i> , Sara Ravelli, 2021 sagex recouvert de plâtre, vers de pêche, dimensions variables
35	<i>Treat #3, Playtime</i> , Sara Ravelli, 2021 livre, terre, plâtre dimensions variables

<i>Canaliser le paysage</i> , Caroline Bourrit, 2020 performance, printed text, flashlight approx. 20 min.	
<i>Mario 101</i> , Douna Lim & Théo Pesso, 2020 performance, HD video, 27’00’’	
<i>How do stones grow?</i> , Olivia Abächerli, 2018 HD video, 13’43’’	
<i>Juana Llancahuen et les Falsas Orcas</i> , Magali Dougoud, 2019 HD video, 23’23’’	
<i>We Power our future with the Breastmilk of Volcanoes</i> , Unknown Fields Division, 2015 HD video, 12’05’’	
<i>Marginal Blues</i> , Lucas Odahara, 2020 unfired glaze on ceramic tiles, wooden structure, sound, 13 panels, 100x80 cm each/installation variable dimensions	
<i>N03ex1t–Chapter II&III</i> <i>Introducing Sun & Moon</i> , Fraich Club, 2021 fabric, mannequin, latex, video installation, light installation, variable dimensions	
<i>Undead Voices</i> , Maria Iorio & Raphaël Cuomo, 2019 (ongoing) HD color video and sound, 36’00’’ installation consisting of velvet benches and cushions, curtains, books, records (record player), vases, roses, lamps, leaflets variable dimensions	
<i>you slump!</i> , Caroline Schattling-Villeval & Paul Paillet, 2021! foam, fabric, enamelled metal and copper, jewelry paste, 90x45x12 cm	
<i>you slump!!</i> , Caroline Schattling-Villeval & Paul Paillet, 2021 foam, fabric, enameled metal and copper 90x45x12 cm	
<i>you slump!!!</i> , Caroline Schattling-Villeval & Paul Paillet, 2021 foam, fabric, enamelled copper 90x45x12 cm	
<i>you slump!!!!</i> , Caroline Schattling-Villeval & Paul Paillet, 2021 foam, fabric, enamelled copper, brass dimensions variable	
<i>you slump!!!! (Der Zeitgeber; He sat on the sofa, wanted to talk, but the sofa was too comfortable)</i> , Caroline Schattling-Villeval & Paul Paillet, 2021 foam, fabrics, enamelled copper, brass, text, acrylic, spray, variable dimensions	
<i>no firing</i> , Caroline Schattling-Villeval & Paul Paillet, 2021 lamp, T-shirt, porcelain variable dimensions	
<i>Treat #1, Monroe</i> , Sara Ravelli, 2021 cardboard covered with plaster, plaster, grid, iron structure, variable dimensions	
<i>Treat #2, Cecil</i> , Sara Ravelli, 2021 styrofoam covered with plaster, baitworms variable dimensions	
<i>Treat #3, Playtime</i> , Sara Ravelli, 2021 book, clay, plaster variable dimensions	

	39
	40
	41
(46 – 47)	
42	45
43	46
44	47
(48 – 49)	
48	
	49
(50 – 51)	
50	50
50	50
50	50
50	52
51	51
	52
	52
(52 – 53)	
52	
	53
(54 – 55)	
54	
	55
(56 – 57)	

36	<i>Treat #4, Gus</i> , Sara Ravelli, 2021 sagex recouvert de plâtre, silicone, latex, grillage, structure en métal dimensions variables
37	<i>Treat #5, Boo!</i> , Sara Ravelli, 2021 papier mâché, polaire, grillage, structure en métal, dimensions variables
38	<i>Unbecoming you favored spot</i> , Sara Ravelli, 2020 essences chimique de castor, hibou, écorces et cuir, dimensions variables
39	<i>Plat du Jour</i> , Marie-Caroline Hominal, 2022 performance, son, danse env. 20 min.
40	<i>People sitting on rocking chairs watching together a washing machine cycle</i> , Arnaud Wohlhauser, 2022 performance, durée d’un cycle de machine à laver
41	<i>Juan Tidalgo, Rose Sélavie</i> , Ettore Meschi, 2021 performance, env. 20 min.
42	<i>BDSM (being dead sounds magnificent)</i> , Costanza Candeloro, 2022 performance, projection vidéo, sac, texte, env. 45 min.
43	<i>La solitude du texte</i> , Kayije Kagame, 2022 performance, texte, env. 15 min.
44	The Walk, Stéphane Bena Hanly, 2022 performance, env. 25 min.
45	<i>Incantation</i> , Loreto Martinez Troncoso, 2022 performance, env. 30 min.
46	<i>L’acte pur</i> , L’Acte Pur (Tristan Lavoyer & Andreas Hochuli), 2022 concert, écrans tv, sonorisation, env. 40 min.
47	<i>Eve Syndrom</i> , Sofia Kouloukouri, 2022 lecture performance, projection, accessoires env. 70 min.
48	<i>We weren’t always quite so sentimental</i> , Jonas Van, 2020 lecture-performance, env. 30 min.
49	<i>d.e.d. world</i> , Roman Selim Khereddine, 2022 vidéo HD, couleur, son, panneaux de polystyrène, babeurre sur vitres vidéo 00’16’’, installation 200x350 cm
50	<i>Taillant</i> , Jeanne Tara, 2022 huile sur toile, 60x40 cm
51	<i>Battant</i> , Jeanne Tara, 2022 fer forgé thermolaqué, 150x75 cm
52	<i>Coulant</i> , Jeanne Tara, 2022 cire, dimensions variables
53	<i>Sans Titres</i> , Basile Dinbergs, 2022 performance, trouvailles extraites du musée plat et du musée de bord de fenêtre, matériaux mixtes (objets trouvés, modifiés, fabriqués, volés, reçus, échangés) de 2020 à 2022, env. 45 min.
54	<i>Pandêgo</i> , Jony Valado, 2022 Pierres, colonne en pierre, paille, deux ânes miniatures, sabots en étain, machine à fumée, micro. Deux performances de env. 30 min. avec Meryl Schmalz et Basile Dinbergs

<i>Treat #4, Gus</i> , Sara Ravelli, 2021 styrofoam covered with plaster, silicone, latex, grid, iron structure variable dimensions	
<i>Treat #5, Boo!</i> , Sara Ravelli, 2021 papier mâché, fleece, grid, iron structure variable dimensions	
<i>Unbecoming you favored spot</i> , Sara Ravelli, 2020 chemical essences of beaver, owl, cortex, leather, variable dimensions	
<i>Plat du Jour</i> , Marie-Caroline Hominal, 2022 performance, sound, dance approx. 20 min.	
<i>People sitting on rocking chairs watching together a washing machine cycle</i> , Arnaud Wohlhauser, 2022 performance duration of a washing machine cycle	
<i>Juan Tidalgo, Rose Sélavie</i> , Ettore Meschi, 2021 performance, approx. 20 min.	
<i>BDSM (being dead sounds magnificent)</i> , Costanza Candeloro, 2022 performance, video projection, bag, text approx. 45 min.	
<i>La solitude du texte</i> , Kayije Kagame, 2022 performance, text, approx. 15 min.	
The Walk, Stéphane Bena Hanly, 2022 performance, approx. 25 min.	
<i>Incantation</i> , Loreto Martinez Troncoso, 2022 performance, approx. 30 min.	
<i>L’acte pur</i> , L’Acte Pur (Tristan Lavoyer & Andreas Hochuli), 2022 concert, tv screens, sound system, approx. 40 min.	
<i>Eve Syndrom</i> , Sofia Kouloukouri, 2022 reading performance, projection, props approx. 70 min.	
<i>We weren’t always quite so sentimental</i> , Jonas Van, 2020 reading performance, approx. 30 min.	
<i>d.e.d. world</i> , Roman Selim Khereddine, 2022 HD video, color, sound, Styrofoam panels, buttermilk on windows video 00’16’’, installation 200x350 cm	
<i>Taillant</i> , Jeanne Tara, 2022 oil on canvas, 60x40 cm	
<i>Battant</i> , Jeanne Tara, 2022 powder-coated wrought iron, 150x75 cm	
<i>Coulant</i> , Jeanne Tara, 2022 wax, dimensions variables	
<i>Sans Titres</i> , Basile Dinbergs, 2022 performance, finds from the flat museum and the windowsill museum, mixed materials (found, modified, made, stolen, received, exchanged) from 2020 to 2022 approx. 45 min.	
<i>Pandêgo</i> , Jony Valado, 2022 stones, stone column, straw, two miniature donkeys, tin hooves, smoke machine, microphone. Two 30-minute performances with Meryl Schmalz and Basile Dinbergs	

56	59 58
(58 – 59)	
57	62 61 60
(60 – 61)	
64 63	65
(62 – 63)	
65 65	
(64 – 65)	

55	<i>La fiesta de la reparación/La fête de la réparation</i> , Cecilia Moya Rivera, 2022 performance, édition de poèmes, ballons, serviettes, piscine gonflable, vin rouge env. 35 min.	La fiesta de la reparación/The reparation party, Cecilia Moya Rivera, 2022 performance, poetry edition, balloons, towels, inflatable pool, red wine approx. 35 min.
56	<i>d’humeur à détester/d’humeur à lâcher deux trois je t’aime</i> , jpp, 2022 performance env. 20 min.	<i>d’humeur à détester/d’humeur à lâcher deux trois je t’aime</i> , jpp, 2022 performance approx. 20 min.
57	<i>You are so brave and quiet that I forget you are suffering</i> , Noemi Pfister, 2022 huile sur toile, 63x51 cm	<i>You are so brave and quiet that I forget you are suffering</i> , Noemi Pfister, 2022 oil on canvas, 63x51 cm
58	<i>Spleen</i> , Noemi Pfister, 2022 huile sur toile, 18x24 cm	<i>Spleen</i> , Noemi Pfister, 2022 oil on canvas, 18x24 cm
59	<i>Happily Aging & Dying</i> , Noemi Pfister, 2022 huile sur toile, 210 x310 cm	<i>Happily Aging & Dying</i> , Noemi Pfister, 2022 oil on canvas, 210x310 cm
60	<i>Birth</i> , Hunter Longe, 2023 malachite fibreuse dans sa matrice, projection, boucle vidéo 65x37 x35 mm	<i>Birth</i> , Hunter Longe, 2023 fibrous malachite in matrix, projection, video loop 65x37x35 mm
61	<i>Death</i> , Hunter Longe, 2023 fragment de météorite, sculpy, aimant, laser de 405 nm, 50 x 128 x 15 mm	<i>Death</i> , Hunter Longe, 2023 meteorite fragment, sculpy, magnet, laser of 405 mm, 50 x 128 x 15 mm
62	<i>Summoner (XΘOYMIΛON)</i> , Hunter Longe, 2023 verre, chêne, bois flotté, cuivre, sulfate de cuivre, cellules photovoltaïques, microphone de contact, modulateurs d’anneau, pitch shifter, câbles audios, PA, dimensions variables	<i>Summoner (XΘOYMIΛON)</i> , Hunter Longe, 2023 glass, oak, driftwood, copper, copper sulfate, photovoltaic cells, contact microphone, ring modulators, pitch shifter, audio cables, PA variable dimensions
63	<i>Initiation</i> , Hunter Longe, 2023 Calcite, plâtre, sable magnétite, LED clignotante, argile époxy, pigments 158x64x65 mm	<i>Initiation</i> , Hunter Longe, 2023 Calcite, gypsum plaster, magnetite sand, flickering LED, epoxy clay, pigments 158x64x65 mm
64	<i>Transmutation</i> , Hunter Longe, 2023 ciment gypseux, sable magnétite, sédiments jurassiques, cuivre, cire d’abeille 118x10x20 mm	<i>Transmutation</i> , Hunter Longe, 2023 gypsum cement, magnetite sand, jurassic sediments, copper, beeswax 118x10x20 mm
65	<i>Bulles [1 à 12]</i> , Eva Zornio, 2023 verre dimensions variables	<i>Bubbles [1 to 12]</i> , Eva Zornio, 2023 glass variable dimensions
66	<i>Redevenir poisson</i> , Eva Zornio, 2023 pièce audio en collaboration avec Maxine Vulliet 45'00'' min	<i>Redevenir poisson</i> , Eva Zornio, 2023 audio piece in collaboration with Maxine Vulliet 45'00'' min

AUJOURD’HUI POUR OUBLIER
Exposition avec Nadia Elamly, Collectif Galta, Reto Müller, Association Contrepoint (Marie Mayoly & Sebastian Vargas)
10 octobre 2018 – 25 novembre 2018

Aujourd’hui, pour oublier, on récupère une fontaine en pierre, des fragments de marbre, on construit un banc et on assemble des combinaisons confuses, on filme une piscine vide, un autre banc, un terrain de sport, une tour et un parc pour que tous les gens qui habitent dans la tour puissent s’asseoir sur le banc et l’autre banc, regarder la fontaine qui coule tout le temps, se souvenir de quand il fait beau et que la piscine vide est pleine, se réjouir de quand il fera beau à nouveau.

Une fontaine inclinée, pour qu’on puisse enfin voir en dessous, pour permettre à l’eau aujourd’hui absente de continuer à se vider. Elle participe à la genèse de l’espace public qui s’organise selon un besoin physiologique autour/dans l’espace ritualisé. En apesanteur, le bassin est ainsi déposé sur une structure qui permet à l’espace d’art de supporter sa réalité physique.

Sur les écrans, le mouvement des caméras floute les notions d’espace et de temps, traverse quatre pays de l’ex-Bloc soviétique–les objets architecturaux deviennent des personnages au sein d’une utopie moderniste qui n’est plus. La dynamique de l’élévation, dans l’image filmique comme dans le geste architectural, plante ces sculptures brutalistes dans un paysage pensé pour une autre réalité, qui semble aujourd’hui figée.

L’aménagement se poursuit à l’extérieur, où le banc, figure urbaine en voie de disparition, invite à retisser des pratiques sociales. Explorer ce qu’il reste de commun, d’hospitable, d’habitable et proposer des possibles stratégies de reconstruction. La matérialisation d’une recherche autour d’une pensée des communs, d’une pratique de savoir-faire-accueil, comme stratégies d’opposition au développement de la ville hostile.

Au sol, des marbres de Carrare annoncent une combinaison implicite entre plusieurs personnes, objets, matérialités et géographies. Des fragments de l’excavation, le croquis de deux îlots qui ne se rejoignent qu’en hiver, la présence d’Amen. Un(e) montag(n)e de formes et de gestes aux identités floues qui passent du chantier à la ferme, de la matière première à l’essai filmé.

Pour faire écho à l’utopie qu’est l’ouverture d’un espace d’art, l’exposition inaugurale de l’Espace 3353 regroupe les travaux d’artistes, chercheurs, designers et architectes autour de propositions sur les utopies de l’agencement de l’espace urbain et social – peut-être finalement, du vivre-ensemble.

Aujourd’hui pour oublier, le mois prochain pour redessiner.

AUJOURD’HUI POUR OUBLIER
Exhibition with Nadia Elamly, Collectif Galta, Reto Müller, Association Contrepoint (Marie Mayoly & Sebastian Vargas)
October 10, 2018 – November 25, 2018

Today, to forget, we salvage a stone fountain and fragments of marble; we construct a bench and we compile chaotic combinations; we film an empty swimming pool, another bench, a sports field, a tower, and a park, so that all the people who live in the tower can sit on the bench, and on the other bench, where they can watch the fountain that flows endlessly, remembering times when the weather was nice and the empty swimming pool was full, rejoicing when the weather is nice once again.

A sloping fountain, so that we can finally see underneath, so the water, absent for now, can continue to drain. It participates in the genesis of public space organized by a psychological need around/in ritualized space. Without gravity, the basin is then settled on a structure that enables the art space to support its physical reality.

On the screens, the movement of the cameras blurs the notions of space and time, crossing four countries of the former Soviet Bloc–the architectural objects become characters within a modernist utopia that is no more. The dynamics of elevation, in the filmic image as well as in the architectural gesture, plant these brutalist sculptures in a landscape designed for another reality, which today seems frozen.

The urban development continues outside, where the bench, an urban figure on the path to extinction, invites us to reinstate social practices. We explore what remains common, hospitable, and habitable, and propose possible strategies of reconstruction. Research materializes around a theory of commons and practices of hosting expertise as strategies of opposition to the design of the hostile city.

On the floor, Carrara marble announces a tacit combination of several people, objects, materialities, and geographies. Fragments of the excavation, the sketch of two islands that only meet in winter, the presence of Amen. A montage-mountain of forms and gestures with hazy identities that range from construction site to farm, from raw material to video essay.

To echo the utopia that is the opening of an art space, the inaugural exhibition of 3353 brings together the work of artists, researchers, designers and architects around proposals of utopic urban and social arrangements – perhaps, in the end, of coexistence.

Today to forget, next month to reshape.

LE CIEL SOUS TOUS
LES CORPS
Performances de Anaïs Wenger, Pamina de Coulon,
Aurélie Strumans
20 décembre 2018–6 janvier 2019

Trois récits sur des environnements de vies, de corps,
de pensées–comment aborder, agiter, nos notions et
perceptions de l’habitat privé et de l’habitat collectif ?

Confronter nos liens à la mémoire filmique, aux
narrations intimes et quotidiennes, aux mythologies
familiales. Une séquence extraite d’un film sans
fin, commenté par celles qui l’ont habité dans leur
vie passée et leur imaginaire présent.

Adresser nos rapports à la terre cultivée, au
choix–ou au non-choix–qu’impliquent l’être séden-
taire et l’être nomade. Un essai parlé qui interroge
nos pratiques de subsistance–leur possibles et
leurs deveniris face à la violence capitaliste.

Questionner nos façons de voir, de capturer, de
maîtriser le paysage naturel, direct ou retransmis.
Articuler une perception de ce à quoi l’accès im-
médiate est compromis, composer des panoramas
numériques et leurs possibles matérialités.

Pour le second événement de l’Espace 3353, Anaïs
Wenger, Pamina de Coulon et Aurélie Strumans
performent trois récits qui dévoilent des pratiques
quotidiennes, pratiques de résistances, pour
(re)penser les environnements familiaux, naturels
et artificiels que nous habitons et qui nous habitent.

Le ciel, sous tous les corps, sommeille.

LA LUNE DANS UN CIEL,
LE SOLEIL DANS L'AUTRE
Résidence et exposition du Collectif Ceres
15 janvier 2019–21 février 2019

Célébrer deux années de collectivité et prendre le
temps et l’espace de recherche nécessaires à l’élabo-
ration d’une proposition. Travailler dans un espace
d’art permet alors de quitter un temps la scénogra-
phie pour l’installation. Les pratiques individuelles
ressurgissent, se toisent, se croisent, se font écho.

Après six semaines de résidence à l’Espace 3353, le
collectif Ceres propose une installation immersive et
évolutive, comme la rencontre entre quatre pratiques,
habituellement modelées pour n’en former qu’une.

À travers un espace éphémère et dévoué à l’expé-
rimentation, les membres de Ceres réfléchissent
ensemble aux propriétés sensorielles des matériel-
ités qu’elles évoquent et se ré-approprient.

LE CIEL SOUS TOUS
LES CORPS
Performances by Anaïs Wenger, Pamina de Coulon,
Aurélie Strumans
December 12, 2018–January 6, 2019

Three narratives on contexts of lives, bodies, and
thoughts–how to approach, to agitate, our notions
and perceptions of private and collective habitats ?

Confronting our relationships with filmic memory,
with intimate and daily stories, with familial
mythologies, a sequence is extracted from an en-
dless film, commented by those who inhabited it
in their past life or imaginary present.

Addressing our links to cultivated earth, to the
choices, or non-choices, implicated by sedentary or
nomadic existence, a spoken essay interrogates our
practices of subsistence, their possibilities, and their
futures in the face of capitalist violence.

Questioning our ways of seeing, of capturing, of
mastering the natural landscape, direct or retrans-
mitted–articulating a perception of that to which
immediate access is impaired–they compose digital
panoramas and their material possibilities.

For the second event of 3353, Anaïs Wenger,
Pamina de Coulon, and Aurélie Strumans perform
three narratives that reveal everyday practices,
practices of resistance, for (re)thinking the familial,
natural, and artificial environments that we live in
and that live in us.

The sky, beneath all bodies, slumbers.

LA LUNE DANS UN CIEL,
LE SOLEIL DANS L'AUTRE
Residency and exhibition of Collectif Ceres
January 15, 2019–February 21, 2019

Celebrating two years of collective practice,
Collectif Ceres takes the time and space for research
necessary to develop a proposition. Working in
an art space allows temporarily leaving scenography
for installation. The individual practices resurface,
examining, pollinating, echoing each other.

After six weeks of residency at 3353, the Collectif
Ceres proposes an immersive and evolutive
installation, the meeting of four distinct practices
that are usually fashioned as one.

Through an ephemeral space devoted to experimen-
tation, the members of Collectif Ceres reflect together
on the sensorial properties of the materialities that
they conjure up and reappropriate. The compositions

Les compositions se construisent par strates. Volonté
de tronquer nos perceptions avec un décor de
nature en trompe-l’œil. À la manière d’un collage,
les contrastes s’accumulent et les couches se
parent de mille détails. Les perceptions sont floutées,
reste l’artificiel, ce que l’on croit voir.

Toujours centrale, la notion d’être citadin face à l’être
naturel se confronte ici à des mises en scènes pos-
sibles d’un espace rêvé, aux frontières du kitsch, qui
questionnent nos sensorialités propres. La présence
de l’eau se perd dans des projections numériques
qui visent à créer un effet réfléchissant, hypnotique.

Le collectif Ceres réaffirme son agilité à inventer
des espaces atypiques qui voguent entre naturel
et artificiel et nous amène une fois encore à
repenser notre rapport à l’environnement urbain
tel qu’on le vit quotidiennement.

X (?); Y (1969); Z (?)
Exposition de Veronica Casellas Jimenez
& Vincent Locatelli
28 mars 2019–28 avril 2019

Qu’en est-il de Z qui est en avance sur son temps ?
X perçoit à peine l’existence de Z,
Y est naturellement beaucoup plus proche
de Z que de X.

Traverser un espace stratifié, une palette d’objets
hybrides, design, entre mobilier et technologie
domestique. Observer les oppositions à première
vue multiples entre des matières organiques et
des formes géométriques.

L’espace semble être projeté vers l’intérieur, constitué
d’un lexique de formes et de symboles, entre pre-
miers pas lunaires, développement durable, questions
énergétiques et dispositifs de communication.

Si les matériaux organiques évoquent des méthodes
de constructions vernaculaires ancestrales, les
formes placées à l’avant ou arrière-plan floutent
tout possible rattachement à une temporalité et
à un espace précis–ils sont multiples, se défient,
se répondent.

Le voyage proposé est composé d’autant de fonctions,
de références, d’histoires, d’imaginaires, à projeter
dans cette muséographie du possible, cet inventaire
rêvé de formes, de couleurs, de matériaux, qui ré-
pondent à leur propre logique sans en chercher une
pour autant. Il s’y opère une pratique fictionnelle
de l’archéologie, voyageurs du temps qui fouillent
les propriétés fossiles et les possibilités organiques
d’un passé imaginé pour construire et opérer
un déploiement dans le plan, des étirements
de l’espace-temps.

construct themselves in strata, aiming to truncate
perception with a decor consisting in an optical illu-
sion of nature. Like a collage, the contrasts accumu-
late and the layers are adorned with thousands of
details. Perceptions are blurred and remain artificial;
we see what we think we see.

The notion of being city dwellers, in contrast with a
more natural existence, is always central, and here
is confronted with the possible staging of a dream
space, at the edge of kitsch, that questions our own
sensorialities. The presence of water is lost in the
digital projections, reflective, hypnotic.

The Collectif Ceres reaffirms its agility for inventing
atypical spaces that navigate between natural and
artificial, bringing us again once more to rethink our
relationship to the urban environment
as we live it day-to-day.

X (?); Y (1969); Z (?)
Exhibition of Veronica Casellas Jimenez
& Vincent Locatelli
March 28, 2019–April 28, 2019

What about Z, who is ahead of their time ?
X barely perceives the existence of Z,
Y is naturally much closer
to Z than to X.

Traverse a stratified space, a palette of hybrid
objects, design, between furniture and domestic
technology, observing oppositions, at first glance
multiple, between organic materials
and geometric forms.

The space seems projected toward the interior,
consisting in a lexicon of forms and symbols,
between the first steps on the moon, sustainable
development, energy management, and
communication devices.

If the organic materials evoke ancestral vernacular
construction methods, the forms placed in the fore-
ground or background blur all possible attachment
to a precise temporality or space–they are multiple,
distrust each other, respond to each other.

The proposed voyage is composed of so many
functions, so many references, histories, and
imaginaries, projected into this museography of the
possible, this dreamy inventory of forms,
colors and materials that respond to their own
logics without actually looking for one. A fictional
archeology operates therein, time travelers
rummaging through fossilized properties and the
organic possibilities of an imagined past to
build and operate a deployment in the field,
stretching (in) space-time.

La grille est mise à l'échelle, la géométrie est appliquée, la technique répétée: ensemble elles mènent à un décor énigmatique—support visuel dans lequel les sculptures sont les premières protagonistes. Leurs formes psychédéliques convoquent une architecture totale, immersive—leurs matières viennent rappeler qu'avec peu, on obtient plus.

Si X est le passé et que Z est au plus proche de nous, alors Y est l'époque des voyages cosmiques, à travers l'univers.

FLY-I CATCHER

Exposition de Val Minnig
23 mai 2019–24 juin 2019

En février 2019, après plusieurs heures d'observation de chevaux et de zèbres pour comptabiliser le nombre de mouches suceuses de sang bourdonnant autour, s'approchant et atterrissant sur les animaux, un groupe de scientifiques britanniques remarqua que les mouches sont trois fois plus attirées par les chevaux que par les zèbres. Est-ce dû à leur odeur? À leur comportement? se demanda le groupe. Leur vint alors l'idée de revêtir les chevaux avec des costumes de zèbres.

Cet audacieux geste scientifique démontra la chose suivante: les chevaux habillés en zèbres attirent autant de mouches que les zèbres—c'est-à- dire trois fois moins que les chevaux non-habillés en zèbres, simplement en eux-mêmes: chevaux. La conclusion ne peut donc être que ce qui suit: les mouches sont rebutées par les motifs des zèbres.

« Nous avons observé que les mouches à l'approche de zèbres ne ralentissent pas de manière contrôlée à la fin de leur trajectoire de vol, alors qu'elles ralentissent régulièrement, et de manière contrôlée, avant d'atterrir sur un cheval » a déclaré un chercheur britannique du groupe. « Ainsi, on pourrait comprendre que le motif du pelage des zèbres diminue leur capacité à contrôler leur vol. Cela peut être dû à l'effet polarisant du noir et blanc, ou à une perte de perspective, engendrée par les rayures. »

Comme un enclos, l'espace est divisé, le regard et le passage y sont planifiés. Le visiteur de l'espace d'art, presque interdit d'entrée, est attiré comme dans un piège à mouches. Si les visuels suspendus sont à première vue inoffensifs, évoquant peut-être un papier-peint rétro, leur fonction initiale est bien celle d'éliminer les nuisibles, dont la trajectoire de vol se voit détournée par des couleurs vives et la perspective du motif géométrique—confondu avec la représentation de la maison.

La morbide translation de l'échelle-insecte à l'échelle-humaine questionne ainsi ce qui est communément admis, la variabilité de notre tolérance

The grid is scaled up, the geometry is applied, the technique is rehearsed: together they produce an enigmatic décor, a visual medium in which the sculptures are the primary protagonists. Their psychedelic forms convene a total, immersive architecture—their materials remind us that with little, we get more.

If X is the past and Z is the closest to us, then Y is the era of the cosmic voyages, across the universe.

FLY-I CATCHER

Exhibition of Val Minnig
May 23, 2019–June 24, 2019

In February 2019, after many hours observing horses and zebras to register the number of blood-sucking flies buzzing around, approaching and landing on the animals, a group of British scientists recorded that flies were three times more attracted to horses than they were to zebras. Is it due to their smell? To their behavior? wondered the group. They then had the idea to put zebra costumes on the horses.

This daring scientific gesture demonstrated the following: horses dressed up as zebras attract as many flies as zebras, that is, three times less as horses not dressed up as zebras, simply as themselves: horses. The conclusion could only be the following: flies are repelled by the patterns of zebras.

« We have observed that flies approaching zebras would not slow down in a controlled manner at the end of their flying trajectory, even though they would regularly slow down in a controlled manner at the end of their flying trajectory before landing on a horse » stated a British researcher among the group. « Furthermore, one could understand that the zebra's coat pattern diminish their capacity to control their flying. This could be due to the polarizing effect of the black and white, or to a loss of perspective engendered by the stripes. »

Like in an animal pen, the space is divided, the look and the path are planned. The visitor of the art space, almost banned from entering, is attracted into it like into a fly trap. If the hanging visuals are at first sight harmless, reminding a retro wallpaper, their initial function is that of eliminating the harmful, whose trajectory of flight is hijacked by bright colors and the perspective of the geometrical pattern—which they confuse with the representation of a home.

The morbid geometric translation of the insect-scale to the human-scale questions what is commonly approved, the variability of our

au sein d'une sélection naturelle manufacturée. Les pièges esthétiques attirent l'amateur de motifs tel une mouche dans un verre de sirop.

I COULD BE EASY TO SWALLOW

Exposition avec Aso Mohammadi, Gianmaria Andreetta, Natalie Preisig
25 septembre 2019–3 novembre 2019

« Quels sont les mots qui vous manquent encore? Qu'avez-vous besoin de dire? Quelles sont les tyrannies que vous avalez jour après jour et que vous essayez de faire vôtres, jusqu'à vous en rendre malade et à en crever, en silence encore? » Audre Lorde, *Transformer le silence en paroles et en actes*

Je pourrais être facile à avaler pourtant je ne le suis pas et c'est assez visible que je ne rentre pas dans ta bouche et imagines que tu me mettes dans ta bouche, que tu me goûtes, que tu me mâches, chaque morceau de moi coïncé entre tes dents et collé contre ta langue, que tu m'avales avec tous mes mots. Est-ce que tu aurais pu avaler mes mots? Est-ce que tu aurais pu porter mes mots à l'intérieur de toi, tous ces mots que je n'ai pas encore eu besoin de dire, pas encore osé prononcer et tous les mots que je n'ai pas encore eu le temps d'imaginer? Alors, c'est que tu ne sais pas que je passe des heures au quotidien à inventer mes nouveaux mots et qu'ils sont parfois indigestes. Mais je préfère les mots indigestes aux tyrannies du silence, je préfère être parfois incertaine, instable, je préfère glisser et tomber, et je préfère même me tromper, que d'être sans-mots.

Rassemblant des propositions d'Aso Mohammadi, Nathalie Preisig, Gianmaria Andreetta et Ivan Cheng, *I could be easy to swallow* marque le premier anniversaire de l'Espace 3353 et du collectif HOY, et inaugure un second cycle annuel de programmation qui rassemble des pratiques artistiques portant leur attention sur la mise en voix de récits. Le sujet de cette première exposition est tour à tour chien, marionnette, machine, mère—qui explore l'être: fixe, mobile, absent, semblable et transformé, invisible, trop fort, multiple et unique, silencieux, résistant, forcé et enclin.

LE COMTE DU W. BONATTI

Exposition de Niels Schack
14 novembre 2019–20 décembre 2019

biographie—début
Niels est l'ami d'un ami, et c'est comme ça qu'on s'est rencontrés. Depuis ses 16 ans, il est payé pour

tolerance among a manufactured natural selection. Aesthetic traps attract the pattern lovers, like the fly in a glass of syrup.

I COULD BE EASY TO SWALLOW

Exhibition with Aso Mohammadi, Gianmaria Andreetta, Natalie Preisig
September 25, 2019–November 3, 2019

« What are the words you do not yet have? What do you need to say? What are the tyrannies you swallow day by day and attempt to make your own, until you will sicken and die of them, still in silence? » Audre Lorde, *The Transformation of Silence into Language and Action*

I could be easy to swallow but yet I am not and it is quite visible that I do not fit into your mouth and imagine you did put me into your mouth, taste me, chew me, every bit of me stuck between your teeth and glued onto your tongue, swallowed me with all my words. Could you have swallowed my words? Could you have carried my words inside you, all the words I have not needed to say yet, not dared to speak out yet and the words I have not had the time to imagine yet too? Oh please, it is then that you do not know that I spend hours daily inventing my new words and that they are at times indigest. But I prefer indigest words than the tyrannies of silence, I prefer to be at times unsure, unstable, I prefer to slip and fall, and I even prefer to be wrong, than to be wordless.

Bringing together works of Aso Mohammadi, Nathalie Preisig, Gianmaria Andreetta and Ivan Cheng, *I could be easy to swallow* marks the first anniversary of Espace 3353 and the HOY collective and inaugurates a second annual programming cycle that gathers artistic practices focused on voicing narratives—questioning which and whose narratives are yet not voiced. The subject of this first exhibition is at turns dog, puppet, machine, mother—as it explores being still, moving, absent, same and transformed, invisible, too loud, multiple and unique—silent, resisting, forced and willing.

LE COMTE DU W. BONATTI

Exhibition of Niels Schack
November 14, 2019–December 20, 2019

biography—beginning
Niels is the friend of a friend, and that's how we met. Since he was 16, he's been paid to snowboard,

faire du snowboard, en portant des pulls, des chaus-sures, des bonnets, des lunettes, des pantalons de la même marque. À 23 ans, il commence à peindre dans un bunker. Il décide plus tard « je suis peintre » et s’oblige avec plaisir à peindre tous les jours.

croquis – jour 2
Un homme et une femme sur une plage, en maillot de bain. Il est sur la gauche, elle sur la droite et ils tiennent ensemble un sac de plage, c’est-à-dire que chacun tient une anse du sac, l’homme celle de gauche et la femme celle de droite.

biographie – suite
Entre Neils, Niels et Neil. Ces prénoms ne font pas bon ménage avec ma dyslexie il faut croire. Quand il arrive dans un nouvel endroit, il en ressort toujours avec de nouveaux amis. C’est très curieux. Je crois qu’il fait partie de ces personnes – et de ces personnages – sur terre, qui attirent les gens vers eux, comme la gravité. Je ne sais pas si c’est bien ou pas. Il faudra lui demander.

le Walter Bonatti
L’été dernier, Niels part en mer sur le voilier d’un ami, le Walter Bonatti (le voilier, donc). Il avait alors déjà bien entamé la lecture du *Comte de Monte Cristo* et ses premiers pas à bord du voilier dans le port de Porquerolles coïncident avec l’évasion du Comte emprisonné depuis 14 ans au Château d’If au large de Marseille et secouru par un bateau de contrebandiers alors qu’il était au bord de la noyade. J’ai dit coïncide, mais d’autres y verraient l’effet d’un alignement quasi-céleste. Dans la fiction donc, le Comte est sauvé de sa propre mort en pleine mer. Dans la réalité, Niels est rescapé d’une semaine de fête à la plage.

croquis – jour 5
À côté du drapeau de la France et d’une bouteille de Pastis, un homme joue du saxophone sans enlever ses lunettes de soleil. On lui a rajouté un petit ventilateur juste en face du visage, parce qu’il fait très chaud ce jour-là.

le Walter Bonatti – fiction
Comme je disais, là où certains n’y verraient qu’une simple coïncidence entre fiction et réalité, « je monte sur un bateau, le personnage du livre monte sur un bateau aussi », d’autres y voient le signe d’un voyage initiatique, l’opportunité d’une lecture en réalité augmentée, la possibilité d’une histoire vraie et surtout, d’en être le héros.

méthodologie
Le Comte saute dans l’eau, je saute dans l’eau.

fiction – suite
À bord du Walter Bonatti, les croquis de Niels – qui s’est peu à peu personnnifié en Comte – prennent la forme d’un journal de bord dans lequel les

wearing sweaters, shoes, beanies, goggles, and pants of the same brand. At 23, he starts painting in a bunker. He’ll decide later « I’m a painter » and forces himself with pleasure to paint every day.

sketch – day 2
A man and a woman on a beach, in swimsuits. He is on the left, she is on the right, and together they hold a beach bag, that is, each holds one handle of the bag, the man the left one and the woman the right one.

biography – continued
Between Neils, Niels, and Neil. These names don’t mix well with my dyslexia, I guess. When he arrives in a new place, he always leaves with new friends. It’s very curious. I think he’s one of those people – and those characters – on earth who attract people to them, like gravity. I don’t know if it’s good or not. You’d have to ask him.

the Walter Bonatti
Last summer, Niels went to the beach on a friend’s sailboat, the Walter Bonatti (the sailboat, that is). By then, he was well into his reading of *The Count of Monte Cristo* and his first steps onboard the sailboat in the port of Porquerolles coincided with the escape of the Count, imprisoned for 14 years in the If Castle off the coast of Marseille, saved by a boat of smugglers at the moment he was about to drown. I said coincide, but others would see a near-celestial alignment. So, in the fiction, the Count is saved from death in the middle of the sea. In reality, Niels is the survivor of a week of parties on the beach.

sketch – day 5
Next to a French flag and a bottle of pastis, a man plays the saxophone without removing his sunglasses. Someone’s given him a little fan, just in front of his face, because it’s very hot that day.

the Walter Bonatti – fiction
As I was saying, where some would see a simple coincidence between fiction and reality – « I get onto a boat, the character in the book gets on a boat as well » – others would see the sign of an initiatory voyage, the opportunity to read in augmented reality, the possibility of a true story, and, above all, being the story’s hero.

methodology
The Count jumps in the water, I jump in the water.

fiction – continued
On board the Walter Bonatti, the sketches of Niels – who somehow embodies the Count – takes the form of a logbook in which the characters, the landscapes and the events encountered at sea

personnages, les paysages et les événements rencontrés en mer et en escale se confondent avec ceux du livre, à moins qu’ils ne soient ceux du livre et que tout autour de lui ait décidé de jouer le grand jeu de la fiction.

croquis – jour 3
À la plage, un homme est assis à une table, sa chemise à manches courtes ouverte, un verre à cocktail posé devant lui. Une femme en bikini se tient debout derrière lui et lui masse les épaules. Plus tard ce même jour, ils sont assis côte à côte sur des transats.

le Comte de Montecristo
Le Comte de Montecristo, peut-être faut-il le mentionner, c’est en gros l’histoire d’un jeune marin français, Edmond Dantès, qui se fait emprisonner le jour de son mariage par un trio « d’amis » jaloux de sa réussite professionnelle et amoureuse. Faussement dénoncé comme conspirateur bonapartiste, il est emprisonné au Château d’If, au large de Marseille, pendant 14 années. Il y rencontre l’abbé Faria, qui, en bon compagnon de captivité, lui enseigne presque tout du monde et lui révèle l’emplacement d’un trésor caché sur l’île de Montecristo. À la mort de l’abbé, Dantès parvient à s’évader de prison en se cachant dans le sac du cadavre. Devenu riche et puissant grâce au trésor de l’abbé et à ses connaissances acquises en captivité, il prépare méticuleusement sa vengeance. Durant plusieurs années, il se fait passer pour divers personnages afin de garantir le bonheur et la liberté aux rares qui lui sont restés fidèles et de se venger méthodiquement de ceux qui l’ont accusé à tort et fait emprisonner. « En fait, il a juste la méga classe. »

croquis – jour 6
Une halte dans un bar de plage. Il fait très chaud. Il y a des dizaines d’objets accumulés et disposés sur les murs et dans tous les recoins de la salle à demi-couverte. Trésors du quotidien ou cadeaux de passage, ils contiennent tous des histoires qui ne demandent qu’à être révélées. Une montre – une clé – un journal de bord – un fragment de hublot.

le Walter Bonatti – fin
Qu’est-ce qu’il se passerait si les compas n’indiquaient plus que des directions arbitraires ?

croquis – jour 8
Les voiles sont pliées, les filets de pêche aussi. Il n’y a plus de pastis. On dirait que c’est la fin du voyage.

retour
Il nous montre les croquis et s’arrête de parler seulement pour respirer.

l’atelier
Pendant un mois, Niels est étudiant sous couverture. Il travaille à ses peintures dans un atelier de l’école.

and at port are confounded with those in the book, unless they are in fact those of the book and everything around him has decided to play the great game of fiction.

sketch – day 3
At the beach, a man sits at a table, his short-sleeved shirt open, a cocktail glass placed before him. A woman in a bikini stands behind him and massages his shoulders. Later in the same day, they sit side-by-side in deckchairs.

the Count of Monte Cristo
The Count of Monte Cristo, perhaps it is worth mentioning, is, generally, the story of a young French sailor, Edmond Dantès, who is imprisoned the day of his wedding by a trio of « friends », jealous of his success in work and in love. Falsely accused as a Bonapartist conspirator, he is imprisoned at the If Castle, off the coast of Marseille, for 14 years. He meets the abbot Faria, who, as a good companion in captivity, teaches him almost everything, and reveals to him the location of a hidden treasure on the Island of Monte Cristo. Upon the death of the abbot, Dantès manages to escape from prison by hiding in the body bag. Having become rich and powerful thanks to the abbot’s treasure and the knowledge he gained in captivity, he meticulously prepares his revenge. For several years, he passes himself off as various characters in order to grant happiness and liberty to the rare few who have remained loyal to him, and to methodically take vengeance on those whose false accusations led to his imprisonment. « Actually, he’s just super cool. »

sketch – day 6
A stop at a beach bar. It’s very hot. There are dozens of objects collected and arranged on every inch of the walls, in all the nooks and crannies of the half-covered room. Quotidian treasures or travel souvenirs, they all carry stories, begging to be revealed. A watch – a key – a log book – a fragment of a porthole.

the Walter Bonatti – end
What would happen if compasses ceased to indicate anything but arbitrary directions ?

sketch – day 8
The sails are folded, the fishing nets too. There’s nothing but pastis left. It seems like the end of the voyage.

return
He shows us the sketches and stops talking only to breathe.

the studio
For a month, Niels is an undercover student. He works on his paintings in a studio at the school.

Il parle de son projet avec les autres étudiants et organise des rencontres avec les professeurs. Un jour, l’un des responsables du programme lui demande où il en est avec ses cours et il lui répond qu’il ne s’est pas encore inscrit aux séminaires. On le réprimande. Ce n’est pas sérieux. On a beaucoup ri.

skype
Les peintures en cours prennent la forme de pixels sur mon écran – et les pixels deviennent la re-production dans le réel d’une expérience vraie mais fictive, comme toutes les expériences le sont.

vase
Dans son jardin, le Comte possède des vases monumentaux et magnifiques, conçus par un Roi d’une grande dynastie chinoise. Dans l’histoire, l’Histoire veut que les vases, après avoir été cuits dans d’immenses fours, aient été refroidis au fond de l’Océan. Le Comte les découvre au cours d’un voyage en apnée et les ramène un par un à la surface.

Il a donc fallu trouver un point d’ancrage. Un bateau (encore un !). Pour couler le vase.

le transport
On a déposé puis attaché les tableaux dans le camion qui était ouvert à l’arrière. On voulait faire tout très bien, mais il faisait très froid. Alors on a fait comme on a pu et on a espéré qu’il n’y ait pas trop de bosses sur la route. On a surtout eu beaucoup de chance parce qu’il a commencé à pleuvoir juste après notre arrivée.

le montage
On commence à 18 heures. Ça devrait aller vite. Ce ne sont que des tableaux après tout. On a déjà fait bien plus compliqué. Le milieu des tableaux doit être fixé à 1m52 du sol. Puis 1m54. Puis le temps passe. On finit d’accrocher les quatre tableaux à 1 heure trente du matin.

biographie(s) – fin
La distance entre :
le Comte et Niels ;
le passionné et le professionnel ;
l’aventurier et le sédentaire ;
le mondain et le solitaire ;
l’artiste et le businessman ;
l’autodidacte et l’apprenti ;
le fou et l’illuminé ;
le méchant et le gentil ;
l’extravagant et le comédien ;
le rêveur et le héros.

conclusion
Où irait-on si l’on avait nulle-part où aller mais tout le temps pour y arriver ?

He talks about his project with the other students and organizes meetings with the professors. One day, one of the program directors asks him how his classes are going and he responds that he hasn’t yet enrolled in the seminars. He is scolded. It’s not serious. We laughed a lot.

skype
The paintings in progress take the form of pixels on my screen – and the pixels become reproductions in the reality of an experience that is true but fictional, as all experiences are.

vase
In his garden, the Count has monumental and magnificent vases, conceived by a King from a grand Chinese dynasty. In the story, History will have it that the vases, after having been baked in immense kilns, were cooled at the bottom of the Ocean. The Count discovers them during a free-diving trip and brings them one by one to the surface.

There was thus need for an anchor point. A boat (another one !). To sink the vase.

the transport
We deposited and then secured the paintings in the truck, which was open in the back. We wanted to do everything very well, but it was very cold. So we did what we could and hoped that there wouldn’t be too many bumps on the road. We were particularly lucky because it began to rain just after we arrived.

the installation
We start at 6pm. It should go quickly. They’re just paintings, after all. We’ve already done much more complicated things. The middle of the paintings must be fixed at 1m52 from the floor. Then 1m54. Then time passes. We finish hanging the four paintings at one thirty in the morning.

biographie(s) – end
the distance between :
the Count and Niels ;
the enthusiast and the professional ;
the adventurous and the sedentary ;
the worldly and the solitary ;
the artist and the business man ;
the self-taught and the apprentice ;
the loony and the enlightened ;
the villain and the good guy ;
the extravagant and the actor ;
the dreamer and the hero.

conclusion
Where would we go if we had nowhere to go but plenty of time to get there ?

IL N’Y A QUE
DES RENDEZ-VOUS
Performance de Caroline Bourrit
23 janvier 2020

Il n’y a que des rendez-vous est un programme de performances à l’Espace 3353, qui sera ponctué de plusieurs interventions tout au long de l’année 2020. Les artistes invités ont carte blanche pour réaliser une nouvelle performance et chaque événement est accompagné d’un repas.

Le programme est inauguré par Caroline Bourrit. Sous forme d’étude toponymique, l’artiste réalise une recherche qu’elle présente par la mise en scène d’un texte rédigé comme un arrangement fragmentaire de réflexions sur la notion de tunnel.

MARIO PROGRAMMA 101
Résidence et performance de Douna Lim & Théo Pessô
12 février 2020 – 14 mars 2020

Écriture *Mario Programma 101* à la résidence 3353, février 2020, K. sans prison ni ravisseur.

Non seulement muet, mais sans corps et sans visage. Dans l’espace-temps dilaté qui lui sert de cellule, K. balbutie les esquisses d’un langage impossible, au plus proche de l’écriture algorithmique du programme qui l’anime. Pour se perfectionner, K. se nourrit des débris de vocables délaissés par les anonymes des réseaux. K. se dilate, se multiplie et deviendra la dernière interface. K. a, pour tout bagage, une lettre à la main de son ravisseur.

« Celui-qui-a-toujours-été-avec-moi. »

On est en février, juste avant notre résidence à 3353, en début d’écriture du monologue qu’on appellera plus tard *Mario Programma 101*. On passe un mois à tisser le lien entre l’histoire de Kasper Hauser et celle de l’entreprise italienne Olivetti, entre l’apprentissage du langage et la tragédie de Mario Tchou. On voulait parler de cet ingénieur informaticien sino-italien qui, au sortir de guerre, invente avec son équipe la machine Programma 101 (un ordinateur) pour l’entreprise Olivetti. Il est mort dans un accident de voiture aux circonstances troubles, et la course au progrès n’a rien d’innocent dans cette affaire. On voulait aussi parler d’Olivetti, cette entreprise qui s’est installée à Ivrea, au nord de Milan, et dont on avait visité les vestiges l’été précédent. Il ne restait plus grand-chose à part de vastes espaces vides qui nous laissaient imaginer les enceintes d’un projet à « vocation sociale », qui tentait de réunir tous les aspects de la vie et de les mettre au service de l’organisation du travail. On y découvrirait véritable prototype de la Silicon Valley aux avants goûts *new managment*.

IL N’Y A QUE
DES RENDEZ-VOUS
Performance of Caroline Bourrit
January 23, 2020

Il n’y a que des rendez-vous is a performance program at 3353 that will be punctuated by several presentations throughout all of 2020. The invited artists have *carte blanche* to create a new performance and each event is accompanied by a meal.

The program opens with Caroline Bourrit. In the form of a toponymic study, the artist carries out research that she will present through the staging of a text, written as a fragmentary arrangement of reflections on the notion of the tunnel.

MARIO PROGRAMMA 101
Residency and performance of Douna Lim & Théo Pessô
February 12, 2020 – March 14, 2020

Writing Mario Programma 101 at the 3353 residency, February 2020, K. without prison or captor.

Not only mute, but bodiless and faceless. In the dilated space-time that is their cell, K. stammers out the sketches of an impossible language, as close as possible to the algorithmic writing of the program that animates them. To perfect their craft, K. feeds on the debris of vocables left behind by anonymous network users. K. expands, multiplies, and becomes the final interface. K’s only baggage is a hand-written letter from their captor.

« He-who-has-always-been-with-me. »

It’s February, just before our residency at 3353, and we’re in the early stages of writing the monologue that we’ll later call *Mario Programma 101*. We spend a month weaving a link between the history of Kasper Hauser and that of the Italian company Olivetti, between language-learning and the tragedy of Mario Tchou. We wanted to talk about this Chinese-Italian computer engineer who, in the aftermath of the war, invented with his team the Programma 101 machine (a computer) for the Olivetti company. He died in a car accident under murky circumstances, and the race for progress is nothing but innocent in this affair. We also wanted to talk about Olivetti, the company that installed itself in Ivrea, to the north of Milan, and whose remains we had visited the previous summer. There was little left besides vast empty spaces, which nonetheless sketched a project with a « social vocation, » striving to unite all aspects of life in service of the organization of work. It was an early prototype of Silicon Valley, with a taste for « new management ».

L'espace vide de 3353 était notre atelier. On y lisait des romans érotiques de Anaïs Nin ou les récits de voyage de Chris Marker, en passant par les poèmes de Bachman ou de Yeats, à enquêter sur les archives de l'entreprise Olivetti, et à faire des recherches sur le *Natural Language Processing*, un système d'algorithmes développé pour l'analyse et production de texte. On copie-colle des articles de presse sur l'opérateur système Siri de la compagnie Apple qui écoutent à travers les micros de nos portables, et puis on cherche les débats qui animent les réseaux sociaux sur les comptes d'interlocutrices intelligentes et artificielles.

En attendant, rue du Tunnel, il pleut, il neige, on cale une planche en bois sur deux cartons, on déballe des couvertures au sol pour y faire des siestes entre deux découpages de textes. Le soir on remballe, on éteint la lumière, on part, puis le lendemain matin, on y revient.

Le 10 mars, Baptiste arrive de Paris pour la performance de la lecture de *Mario 101* prévue pour la semaine suivante. On obstrue les fenêtres pour filmer les répétitions, on installe les décors et les lumières, puis on travaille sur la mise en scène des textes, avec une caméra qui filme le tout. Quelques jours avant la représentation, l'évènement est annulé et on ne reviendra pas dans l'espace avant la fin du printemps. La pièce ne sera jamais jouée mais nous nous servirons des rushs pour monter le film *Mario 101*.

THE STONES IN OUR HANDS

Exposition avec Olivia Abächerli, Magali Dougoud, Unknown Fields Division
4 juillet 2020–4 septembre 2020

Un drone survole les paysages artificiels dans le désert de sel bolivien. Une archéologue suisse liste les différentes sociétés utopistes excavées au cours de ses recherches. Une plongeuse interroge l'importance de collecter et de protéger pour ne plus soumettre et détruire. Oscillant entre récit mythologique, esthétique de science-fiction et cinéma ethnographique, les trois œuvres vidéos explorent nos imaginaires anthropocéniques et déconstruisent les violences induites par nos modes de penser l'autre et l'ailleurs.

Dans sa vidéo *How do stones grow?* Olivia Abächerli interprète une archéologue qui fait le récit de ses fouilles sur les sociétés d'un autre temps. Naviguant entre passé et présent, le personnage décrit des modes de vivre utopistes qui révèlent d'autres usages, normes et codes singuliers. L'entretien bascule peu à peu vers un imaginaire dystopique, qui pousse à repenser la validité de nos pratiques contemporaines. Faisant recours à une esthétique

The empty space of 3353 was our workshop. We read erotic novels by Anaïs Nin and Chris Marker's travelogues, as well as Bachman and Yeats's poems, investigating the Olivetti company archives, and researching *Natural Language Processing*, a system of algorithms developed for text analysis and production. We copy and paste news articles on the operating system of Siri, made by Apple, that listens through the microphones of our smartphones. Then we look for bot accounts on social media.

While waiting at Rue du Tunnel, it rains and snows; we wedge a plank of wood on two cardboard boxes and unroll blankets on the floor to take naps between sessions of cutting up texts. In the evening we pack up, turn off the lights, and leave, and come back the next day.

On March 10th, Baptiste arrives from Paris for the performative reading of *Mario 101* planned for the next week. We block off the windows to film the rehearsals and install the set and the lights, then we work on staging the texts, with a camera that films everything. A few days before the performance, the event is cancelled, and we don't return to the space until spring. The piece is never performed but becomes the rushes for the film *Mario 101*.

THE STONES IN OUR HANDS

Exhibition with Olivia Abächerli, Magali Dougoud, Unknown Fields Division
July 4, 2020–September 4, 2020

A drone flies over artificial landscapes in the Bolivian salt desert. A Swiss archaeologist lists the various utopian societies excavated during her research. A female diver questions the importance of collecting and protecting to no longer subdue and destroy. Oscillating between mythological narrative, science-fiction aesthetics and ethnographic cinema, the three video works explore our anthropocenic imaginations and deconstruct the violence induced by our ways of thinking the other and the elsewhere.

In her video *How do stones grow?* Olivia Abächerli plays the role of an archaeologist reciting the excavations of societies from another time. Navigating between past and present, the protagonist describes the utopian ways of living she came across which reveal other customs, norms and codes. The interview gradually shifts towards a dystopian imaginary that pushes us to rethink the validity of our contemporary practices. Through the

du reportage télévisuel et de la « scientificité » qu'il sous-tend, la vidéo dénonce la rhétorique coloniale des méthodologies ethnographiques occidentales.

Rassemblant des histoires racontées, collectées et réagencées, l'essai filmique se déroule en Terre de Feu au Chili, où des centaines de Fausses Orques s'échouent pour protester contre le féminicide de Juana Llancahuen, morte sous les coups de son mari. Découpé en quatre temps, *Juana Llancahuen et les Falsas Orcas* s'ouvre sur un conte mythologique originel et glisse peu à peu vers des faits historiques et expériences scientifiques. À travers l'usage de la fragmentation et la confrontation, le film dénonce la violence inhérente à nos manières de faire récit et convoque un féminisme émancipateur, où l'eau et la liquidité sont des modes de connexion entre les corps humains et non-humains.

Dans le désert de sel bolivien, la mythologie Likan-antai narre les querelles de géantes devenues volcans après avoir été pétrifiées par les Dieux, qui pleurent des larmes de sel et recouvrent la terre du lait de leurs seins. Les hauts plateaux andins, sacrés pour les populations indigènes, sont aujourd'hui mutés en paysages artificiels. Des bassins se succèdent et les couleurs se transforment, du vert émeraude au bleu azur; s'en s'évapore un métal complexe—le lithium, indispensable au développement de l'énergie dite-verte. Alors que les bassins semblent être la clé d'un futur empli de promesses technologiques, c'est vers le passé que se tournent pourtant les miniers chargés de récupérer le précieux composant.

MARGINAL BLUES

Exposition de Lucas Odahara
24 septembre 2020–5 novembre 2020

Pour sa première exposition en Suisse, Lucas Odahara présente le deuxième chapitre de son projet de recherche *Os sons deles ecoando entre eu e você*. La série examine les récits kuir qui existent en dehors des discours sur l'homosexualité provenant du Nord global. Travaillant à partir de matériaux historiques et d'archives, et accordant une attention particulière aux silences et aux lacunes dans et entre ces matériaux, chaque itération de la série intègre de nouvelles histoires et figures que Lucas Odahara évoque dans son travail. Le chapitre spécialement produit pour l'exposition à l'Espace 3353 s'inspire du roman *Bom-Crioulo* (1895) d'Adolfo Caminha, qui raconte l'histoire d'un ancien esclave qui tombe amoureux d'un autre homme dans la section maritime de l'armée, pendant la période qui a suivi l'abolition de l'esclavage au Brésil. L'installation de Lucas Odahara réfléchit à des stratégies visant à poursuivre un processus de mémoire kuir, en constante mutation et reconfiguration.

use of a television reporting aesthetics and the « scientificity » it implies, the work denounces the colonial rhetoric of Western ethnographic methodologies.

Gathering stories told, collected and re-staged, the film essay takes place in Tierra del Fuego, Chile, where hundreds of False Orcs are stranded to protest against the feminicide of Juana Llancahuen killed by her husband. Divided into four parts, *Juana Llancahuen and the Falsas Orcas* opens on an original mythological tale and gradually moves towards historical facts and scientific experiments. Through the use of fragmentation and confrontation, the film denounces the violence inherent in the ways we tell stories and summons an emancipatory feminism, where water and liquidity are modes of connection between human and non-human bodies.

In the Bolivian salt desert, the Likan-antai mythology narrates the quarrels of giants that have become volcanoes after being petrified by the Gods, who cry tears of salt and cover the earth with the milk of their breasts. The Andean high plateaus, sacred to the indigenous populations, have now been transformed into artificial landscapes. Basins follow one another and the colors gradually change from emerald green to azure blue. A complex metal, lithium—essential for the development of so-called green energy—evaporates from them. While the basins seem to be the key to a future full of technological promise, it is towards the past that the miners responsible for recovering the precious component are looking back.

MARGINAL BLUES

Exhibition of Lucas Odahara
September 24, 2020–November 5, 2020

For his first exhibition in Switzerland, Lucas Odahara presents the second chapter of his research project *Os sons deles ecoando entre eu e você*. The series examines kuir narratives that exist outside discourses of queerness originating in the Global North. Working from historical, archival materials, and paying particular attention to the silences and gaps in and among them, each iteration of the series folds in new stories and figures which Odahara evokes into his work. The chapter specially produced for the show at Espace 3353 departs from Adolfo Caminha's novel *Bom-Crioulo* (1895), which tells the story of a formerly enslaved man who falls in love with another man in the navy during the period directly following Brazil's abolition of slavery. Odahara's installative work reflects upon strategies to pursue a kuir process of memory, in constant mutation and reconfiguration.

NO 3X1T: CHAPTER 2 & 3,
INTRODUCTION THE SUN
AND THE MOON

Exposition de Fraich Club
24 février 2021 – 10 mars 2021

window shopping
desolated storefront
love it
couldn’t wear it
elevator music
waiting room
love it
couldn’t wear it
striped sidewalks
fantasized wilderness
love it
couldn’t wear it.

window shopping
desolated storefront
love it
couldn’t wear it
elevator music
waiting room
love it
couldn’t wear it
striped sidewalks
fantasized wilderness
love it
couldn’t wear it.

ASCOLTARE: QUELLO CHE
NON VIENE ASCOLTATO

Exposition de Maria Iorio & Raphaël Cuomo
5 juin 2021 – 20 juillet 2021

En 1975, la cinéaste italienne Isabella Bruno réalise *Donne emergete!*, un film amateur tourné en Super 8. Négligée pendant des décennies, la pellicule est redécouverte et consignée au Centro Sperimentale di Cinematografia ANCI. Son examen révèle que le document est irrémédiablement endommagé, selon les critères archivistiques. On parvient cependant à retrouver des séquences fantomatiques de manifestations, d’assemblées féministes, de gestes de résistance et d’amour, ainsi que les chants qui ont constitué sa bande sonore et qui révèlent d’étranges fabulations: les invocations transgressives de voix qui nous interpellent singulièrement de l’au-delà.

ascoltare–quello che non viene ascoltato présente un projet de recherche basé sur des documents d’archives, accordant une attention particulière aux lacunes qui y résident et proposant une réflexion sur les stratégies politiques d’écriture de l’histoire. L’exposition présente le film *Undead Voices* réalisé par le duo Iorio/Cuomo, qui remet en mouvement les images endommagées du film original d’Isabella Bruno et les fait résonner avec des chants féministes italiens, en une opération de réanimation soulignant les pouvoirs des mortes-vivantes et la puissance poétique et subversive du monstrueux. Mettant en scène une sélection de matériaux historiques sonores et textuels autant dans l’espace d’exposition que dans l’espace domestique de la cuisine, *ascoltare–quello che non viene ascoltato* génère des moments d’écoute et d’attention, devient un lieu de partage de ces sources, permettant la redécouverte de productions artistiques

In 1975, the Italian filmmaker Isabella Bruno directed *Donne emergete!*, an amateur film shot on Super 8. Neglected for decades, the film was rediscovered and consigned to the Centro Sperimentale di Cinematografia ANCI. Its examination reveals that the document is irreparably damaged, according to archival criteria. It was however managed to find ghostly sequences of demonstrations, feminist assemblies, gestures of resistance and love, as well as the songs from its soundtrack that reveal strange fabrications: the transgressive invocations of voices that singularly call out to us from the beyond.

ascoltare–quello che non viene ascoltato presents a research project based on archival documents, paying particular attention to the gaps in them and proposing a reflection on the political strategies of history-writing. The exhibition presents the film *Undead Voices* by the duo Iorio/Cuomo, which reuses the damaged images of Isabella Bruno’s original film and resonates them with Italian feminist songs, in an operation of reanimation highlighting the powers of the undead and the poetic and subversive power of the monstrous. Staging a selection of historical sound and textual materials both in the exhibition space and in the domestic space of the kitchen, *ascoltare–quello che non viene ascoltato* generates moments of listening and attention, becomes a place for sharing these sources, allowing the rediscovery of little-known artistic and cultural productions; a space conducive to discussion where feminist genealogies, as well as the resonances of these

et culturelles méconnues; un espace propice à la discussion où les généalogies féministes, ainsi que les résonances de ces formes et pratiques historiques dans le présent, peuvent devenir sensibles. Depuis le bord du lac de Vico, où Isabella Bruno a vécu une partie de sa vie, la recherche souligne la nécessité de redécouvrir les productions des cinémas mineurs dont la marginalisation illustre la perte et la dissolution de la mémoire matérielle des mouvements contestataires des années 1970, et l’importance politique de donner un écho à des voix oubliées.

NO FIRING

Exposition de Caroline Schattling-Villeval & Paul Paillet
2 octobre 2021 – 14 novembre 2021

« He sat on the sofa, wanted to talk, but the sofa was too comfortable. »

Le canapé comme symptôme de l’abandon. D’un laisser-aller, souvent rapporté à une posture de dépolitisation. Mais l’abandon, parfois, c’est la survie. Abandonner pour avoir la paix, et rattraper les bêtises après.

Peut-être que les allocations de naissance devraient en fait être uniquement dédiées à l’achat de canapés.

Épuisé·e·s, iels s’étalent et constatent, inertes. Iels attendent. Une fois reposé·e·s, iels pourront tout recommencer.

À partir de leur expérience commune de la parentalité, Caroline Schattling Villeval et Paul Paillet explorent l’épuisement, modélisent l’inconciliabilité des cycles de sommeil parents/enfants et mettent en espace un calme éventuel qui n’arrive jamais.

Le foyer est ici réduit à la chambre. La lumière est tamisée et évoque un espace circonscrit. La veilleuse neutralise tout. Le matelas est miniaturisé et symbolise un double lieu de reproduction et de non-production. L’espace de l’exposition est pensé en fonction des interactions potentielles d’un enfant qui doit surtout ne rien avoir à portée de mains.

No firing, c’est le refus de ne pas travailler. Un hommage à Lilie, à Bruce Springsteen, et à toutes ces nuits, allongé·e·s, sans sommeil.

THE SPECIAL TREAT

Exposition de Sara Ravelli
4 décembre 2021 – 16 janvier 2022

À partir d’appâts géants et colorés, donnés comme friandises aux animaux des zoos, la recherche de

historical forms and practices in the present, can become sensitive. From the shores of Lake Vico, where Isabella Bruno lived for part of her life, the research highlights the need to rediscover the productions of minor cinemas whose marginalization illustrates the loss and dissolution of the material memory of the protest movements of the 1970s, and the political importance of giving an echo to forgotten voices.

NO FIRING

Exhibition of Caroline Schattling-Villeval & Paul Paillet
October 2, 2021 – November 14, 2021

« He sat on the sofa, wanted to talk, but the sofa was too comfortable. »

The sofa as a symptom of surrender. Of carelessness, often brought back to a position of depoliticization. But surrender, sometimes, is survival. Surrender to have some peace, to deal with the mischief and mess later.

Maybe childbirth allocations should actually be exclusively dedicated to the purchase of sofas.

Exhausted, they sprawl and observe, inert. They wait. Once rested, they can start all over.

From their common experience of parenthood, Caroline Schattling Villeval and Paul Paillet explore exhaustion, modeling the irreconcilability of the sleep schedules of parents/children and spatializing a possible calm that never manifests.

The foyer here is reduced to the room. The light is subdued and evokes a confined space. The nightlight neutralizes everything. The mattress is miniaturized and symbolizes a dual site of reproduction and non-production. The exhibition space is conceived with a child in mind, who must, above all, not be able to reach anything.

No firing is the refusal to not work. An homage to Lilie, to Bruce Springsteen, and to all those nights, reclining, sleepless.

THE SPECIAL TREAT

Exhibition of Sara Ravelli
December 4, 2021 – January 16, 2022

From the starting point of giant-colored-baits given as treats to zoo animals, Sara Ravelli’s

Entre critique de la modernité et expérimentations performatives, la proposition vise à explorer les liens entre humain et âne, à comprendre la manière dont la matière transite (ou est transportée) et en vient à déclencher des inégalités.

« Danser la valse lente de mes grand-parents pay-sans, en partant des champs jusqu’à leurs maisons. Cracher des noyaux d’olives le plus loin possible. Chausser des sabots en bois, les claquer au sol et imiter l’âne. Crier en portugais, m’expliquer en fran-çais, me mettre à nu en anglais. À quatre pattes, je raconte quelques histoires... sur mon dos, une pierre. Elle m’écrase ! Collé au sol, je fais bouger chacune de mes fesses au rythme d’une espèce de flamenco puis j’invoque l’esprit de l’âne qui m’habite. »

I’M STILL ANALFABETA

Résidence et performance de Cecilia Moya Rivera
20 octobre 2022–4 novembre 2022

Le langage est au centre de la pratique artistique, d’écriture et de recherche de Cecilia Moya Rivera et y est compris autant comme une forme lexicale, un témoin historique que comme une source de pouvoir. Plaçant le langage au centre de la recherche et de ses transpositions artistiques souvent collectives, Cecilia Moya Rivera traite la notion de polyphonie en tant que sujet et comme méthodologie. Dans son travail, elle recherche et expose les traces du colonialisme jusque dans le langage et ses projets de performance, d’exposition ou de publication proposent ainsi des manières de faire mémoire, collectivement, avec les mots.

Dans le cadre de sa résidence à 3353, Cecilia Moya Rivera propose deux formats performatifs, considérant le partage d’un langage comme un acte d’amour.

« ¿te duelen las palabras ?
Do the words hurt you ?

¿cuál es mi lengua materna si la
que tenía me la robaron en 1492 ?
What is my mother tongue if the one
I had was kidnapped in 1492 ? »

D’HUMEUR À DÉTESTER/
D’HUMEUR À LÂCHER DEUX
TROIS JE T’AIME

Résidence et performance de jpp
5 novembre 2022–19 novembre 2022

jpp travaille le texte et les mots, et les spatialise par le biais d’installations sonores, de vidéos et de publications. Son travail pioche directement dans

Between a critique of modernity and performative experimentations, his proposition seeks to explore links between human and donkey, to understand how matter travels (or is transported), and comes to trigger inequalities.

« Dancing the slow waltz of my peasant grandparents, from the fields to their houses. Spit-ting olive pits as far as possible. Donning wooden clogs, clacking them on the floor to imitate donkeys. Yelling in Portuguese, explaining myself in French, getting naked in English. On all fours, I tell a few stories... a rock on my back. It’s crushing me ! Pressed to the floor, I move each of my butt cheeks to the rhythm of a kind of flamenco, then I invoke the spirit of the donkey that lives within me. »

I’M STILL ANALFABETA

Residency and performance of Cecilia Moya Rivera
October 20, 2022–November 4, 2022

Language is at the center of Cecilia Moya Rivera’s artistic, writing, and research practice, and is therein understood equally as a lexical form, a historical witness, and a source of power. Placing language at the center of research and its often-collective artistic transpositions, Cecilia Moya Rivera treats the no-tion of polyphony as subject and methodology. In her work, she researches and exhibits the traces of colonialism, all the way through language, and her performance, exhibition, and publication projects thus propose ways to generate collective memory through words.

In the context of her residency at 3353, Cecilia Moya Rivera proposes two performative formats, consi-dering the state of sharing a language as an act of love.

« ¿te duelen las palabras ?
Do the words hurt you ?

¿cuál es mi lengua materna si la
que tenía me la robaron en 1492 ?
What is my mother tongue if the one
I had was kidnapped in 1492 ? »

D’HUMEUR À DÉTESTER/
D’HUMEUR À LÂCHER DEUX
TROIS JE T’AIME

Residency and performance of jpp
November 5, 2022–November 19, 2022

jpp works with text and words, spatializing them through sound installations, videos, and publications. Pulling directly from the daily and

le quotidien et débusque les non-événements qui le ponctuent. Sa pratique de l’écriture donne ainsi une forme poétique à ces micro-situations qui ont lieu dans les relations interpersonnelles, *in* ou *off*-line. Toujours ancrées dans une perspective de question-nement des rapports de domination, les histoires écrites et racontées par jpp sont autant de manières de théoriser le quotidien et d’appréhender l’intime comme éminemment politique.

Ses projets récents relatent d’un profond intérêt et travail linguistique et textuel sur les langages de l’amour. Pour sa résidence de deux semaines à l’Espace 3353, jpp invite le public à venir rencon-trer divers matériaux textuels, sonores et visuels présents dans sa recherche en cours, sur les expres-sions de l’amour et l’éternelle quête pour l’exprimer honnêtement.

HAPPILY AGING & DYING

Exposition de Noemi Pfister
1 décembre 2022–14 janvier 2023

Des chevaliers en cavalcade jaillissent de la fumée de cigarettes. Il y a comme une odeur de sable, de poussières de dunes. Le paysage est voilé, au loin, on peine à distinguer la présence d’une ville.

Les personnages peintexs par Noemi Pfister semblent vivre dans une semi-réalité commune, un monde synesthésique dans lequel les plantes ont des visages et les couleurs ont des souvenirs.

Bien que l’on soit tentéexs de lire ses toiles comme une parfaite dystopie, une vision prémonitoire de la terre suite à cent ans de nécro-capitalisme, Noemi Pfister suggère plutôt l’apocalypse comme une forme de libération, pouvant peut-être même donner lieu à une résolution.

Dans ce monde, l’univers est peuplé d’une nouvelle espèce endémique aux tons mi-bestiaux mi-enfants, et foncièrement incapable de décider quoi faire de sa vie. Ces personnages, très occupéexs à traînasser, constatent l’état du monde, s’en échappent et finissent par représenter une forme d’espoir vivace.

Les peintures de Noemi Pfister parlent ainsi d’un geste infime, d’un pas de côté, du moment où l’on choisit quoi faire et où aller–ou bien du moment où l’on choisit justement de ne pas faire, de ne pas y aller.

Avec ses toiles, elle propose d’autres manières de vivre ensemble, au sein de communautés choisies et composées sans hiérarchies. Ses personnages sont des survivantexs et pour cela, iels sont tout ce que les héros ne sont pas. Immuablement adoles-centexs, en bande et à l’écart, iels fument et re-gardent ce monde, paisiblement.

flushing out the non-events that punctuate it, her practice gives a poetic form to the micro-situations that take place in interpersonal relations, online or offline. Always anchored in a stance that questions structures of domination, jpp’s written and recounted stories are just as much ways to theorize the daily life as they are ways to understand the intimate as eminently political.

jpp’s recent projects reflect a profound interest in love languages, and linguistic and textual study thereof. For her two-week residency at 3353, jpp invites the public to experience various textual, sound, and visual materials present in her research in progress, on expressions of love and the eternal quest to express it honestly.

HAPPILY AGING & DYING

Exhibition of Noemi Pfister
December 1, 2022–January 14, 2023

A cavalcade of knights rise up from the smoke of cigarettes. There is like a smell of sand, of dunes’ dust. The landscape is veiled, in the distance, one can hardly distinguish the presence of a city.

The characters painted by Noemi Pfister seem to live in a shared semi-reality, a synesthetic world in which plants have faces and colors have memories.

Although one is tempted to read her paintings as a perfect dystopia, a premonitory vision of the earth after a hundred years of necro-capitalism, Noemi Pfister rather suggests the apocalypse as a form of liberation, perhaps even leading to a resolution.

In this world, the universe is populated by new en-demic species, half-beastly, half-childlike, and genuinely unable to decide what to do with their lives. These characters, very busy hanging out, notice the state of the world, escape from it and end up representing a form of living and feral hope.

Noemi Pfister’s paintings thus speak of a tiny gesture, a step aside, the exact moment when one chooses what to do and where to go–or the moment when one chooses not to do, not to go.

With her paintings, she proposes other ways of living together, within chosen communities that are composed without hierarchies. Her characters are survivors, and for this reason, they are everything that heroes are not. Immutably adolescent, in a gang and apart, they smoke and look at this world, peacefully.

SUMMONER

Exposition de Hunter Longe
4 février 2023 – 18 mars 2023

Hunter Longe fait pousser des pierres. Sa pratique est celle d’une enquête patiente sur la formation des minéraux, qu’elle ait eu lieu il y a des millions d’années dans des roches métamorphiques et sédimentaires, ou sur le plan de travail organisé de son atelier.

Cultivant l’ambiguïté, les pièces présentées dans ses installations sont énigmatiques, autant sur leur composition géologique que sur leur propriétés métaphysiques. Leur nature autant que leur datation sont difficiles à assurer et ces incohérences provoquent une rupture dans le récit que l’on tente de leur apposer.

Dans l’espace, on ressent une forme d’invocation étrange, émise simultanément par les pierres en présence et par la modulation des éléments ambiants. Il s’agit peut-être d’une recette cryptique ou d’une incantation, de la remembrance de ce qui reste encore à venir, ou celle d’un passé lointain.

REDEVENIR POISSON

Exposition de Eva Zornio
29 avril 2023 – 8 juin 2023

Le *tournant affectif* désigne le moment où la recherche scientifique a reconsidéré les émotions dans la compréhension des phénomènes sociaux et culturels. Cette reconnaissance des affects passe notamment par leur objectivation et par l’établissement de protocoles de mesure, qui permettent aux scientifiques et chercheuses de prendre en compte leur rôle dans les activités humaines et sociales.

Initialement formée en neurosciences, Eva Zornio a opéré ces derniers mois un réel *tournant du faire*. Ce tournant s’illustre par l’incorporation du verre dans son travail, notamment dans le cadre d’une résidence au CERFAV – Centre Européen de Recherches et Formation aux Arts Verriers, où elle expérimente avec les propriétés physiques, les limites et les reflets tant esthétiques que métaphoriques du matériau.

À 3353, Eva Zornio propose une manifestation de ce double tournant, par la reconstitution symbolique du bâtiment en verre du Campus Biotech à Genève. Dans l’espace d’exposition, on se retrouve face à un labyrinthe dont on ne saurait définir s’il s’agit d’un laboratoire de modélisation des affects, d’un open-space délaissé car inadapté à une quelconque activité, d’un lieu de stockage pour un gang de trafic d’émotions, ou d’un aquarium dont nous serions les résidentes permanentes. Alors, emportées par l’onde, on se promène, et on écoute.

SUMMONER

Exhibition of Hunter Longe
February 4, 2023 – March 18, 2023

Hunter Longe grows stones. His practice is a patient investigation into the formation of minerals, whether taking place millions of years ago in metamorphic and sedimentary rocks, or on the organized workbench of his studio.

Cultivating ambiguity, the pieces presented in his installations are enigmatic, as much in their geological composition as in their metaphysical properties. Their nature and dating are difficult to ascertain and these inconsistencies provoke a rupture in the narrative that one tries to attach to them.

In the space, a strange invocation is felt, emitted simultaneously by the presence of the stones and by the modulation of ambient elements. This could be a cryptic recipe or incantation, the remembrance of what is yet to come or that of a distant past.

REDEVENIR POISSON

Exhibition of Eva Zornio
April 29, 2023 – June 8, 2023

The *affective turn* refers to the moment when scientific research reconsidered emotions in the understanding of social and cultural phenomenon. This recognition of the affects passes in particular by their objectivation and by the establishment of protocols of measurement, which allow scientists and researchers to take into account their role in the human and social activities.

Initially trained in neurosciences, Eva Zornio operated these last months a real *turn in the making*. This turn is illustrated by the incorporation of glass in her practice, through the context of a residency at the CERFAV – Centre Européen de Recherches et Formation aux Arts Verriers, where she experiments with the physical properties, the limits and the reflections, both aesthetic and metaphorical, of the material.

At 3353, Eva Zornio proposes a manifestation of this double turn, through the symbolic reconstitution of the glass building of the Biotech Campus in Geneva. In the exhibition space, we find ourselves facing a labyrinth that we cannot define, whether it is a laboratory for modeling affects, an abandoned openspace because it is unsuitable for any activity, a storage place for a gang of emotion dealers, or an aquarium where we would be the permanent residents. Thus, carried away by the wave, we walk around, and we listen.

3353	D’où vient le titre <i>Marginal Blues</i> ?	Where does the title <i>Marginal Blues</i> come from?	3353
L.O	<p><i>Marginal Blues</i> vient du nom de l’email bleu que j’ai utilisé pour réaliser les peintures dans ce travail–Ränderblau (qui se traduit par marginal blue ou bleu marginal). Je n’y ai prêté attention qu’une fois les peintures terminées, mais dès que le travail a été finalisé, ce nom m’a vraiment parlé non seulement en tant que couleur, mais aussi en relation à l’espace que j’occupais lors de la fabrication du travail, alors que j’essayais d’écouter les aspects tacites, les non-dits du roman <i>Bom-Crioulo</i> d’Adolfo Caminha. Ainsi, <i>Marginal Blues</i> a commencé à devenir pour moi l’idée d’un espace (peut-être même un espace sonique–comme le Blues en tant que genre musical), en dehors de la pensée historique, un espace où je pouvais repenser ma relation avec une idée de mémoire cuir. Ce travail parle d’une quête. Une quête de voix, de corps, d’histoires et d’ancêtres qui ne sont pas facilement atteignables, car il s’agit d’histoires de personnes aux marges. Les marges de l’histoire, de photographies, de documents, de la liberté et de la terre elle-même.</p> <p>Dans le cas spécifique du livre avec lequel j’ai travaillé, qui porte sur la vie d’un homme gay, un homme autrefois esclave dans le Rio de Janeiro de la fin du 19ème siècle, un homme qui a cherché la liberté dans la mer et dans les yeux bleus d’un autre homme de la marine, le <i>Marginal Blues</i> semblait être le bon espace pour cette rencontre.</p>	<p>Marginal Blues actually comes from the name of the blue glaze I used in the paintings for this work–Ränderblau (which translates to marginal blue). I only paid attention to it after the paintings were finished, but once the work was there, it really spoke to me not only as a color, but as a space I was inhabiting in the making of the work, when trying to listen to the unspoken aspects of the novel <i>Bom-Crioulo</i>, by Adolfo Caminha. So <i>Marginal Blues</i> started to become for me the idea of a space (maybe even a sonic space–like the Blues as a musical genre), outside of historical thought, where I could rethink my relationship with an idea of kuir memory. This work is about a search. A search for voices, bodies, stories, ancestry, that are not easily within reach, as they are stories of peoples from the margins. The margins of history, of photographs, documents, of freedom, and of land itself.</p> <p>In the specific case of the book I worked with, which looks at the life of a gay, former enslaved man in Rio de Janeiro at the end of 19th century, who searched for freedom in the sea and in the blue eyes of another navy man, the Marginal Blues seemed to be the right space for this encounter.</p>	L.O
3353	En 2017, tu as présenté l’installation <i>Os sons deles ecoando entre eu e você</i> [Leurs sons qui font écho entre toi et moi] au Schwules-museum de Berlin. Tu décris ce travail comme la première étape d’une recherche plus longue, qui se déploie en différents chapitres et formes au fil des années.	In 2017, you presented the installation <i>Os sons deles ecoando entre eu e você</i> [Their sounds echoing between you and me] at the Schwules-museum in Berlin. You describe this work as a first step into a longer research, that unfolds into different chapters and forms over years.	3353
L.O	(...) L’exposition à l’Espace 3353 constitue ce qui pourrait être considéré comme un deuxième chapitre de cette recherche plus large, mentionnée dans ta question. Et à laquelle j’applique les mêmes idées d’écoute et de mémoire, mais cette fois à l’histoire de <i>Bom-Crioulo</i> et à la scène gay de Rio de Janeiro à la fin du 19ème siècle. Pour moi, cette pièce crée un espace pour ce type d’idée de généalogie qui va au-delà de la reproduction. C’est un espace pour se connecter à des corps que je considère comme précurseurs, conseillers, et même amants ! Il s’agit donc	(...)The exhibition at Espace 3353 constitutes what could be considered a second chapter of this wider research mentioned in your question. And to which I apply the same ideas of listening and memory, but now to the story of <i>Bom-Crioulo</i> , and the gay scene in Rio de Janeiro in the late 19th century. So for me the piece is the creation of a space for this kind of idea of ancestry that goes beyond reproduction. It’s a space to connect to bodies that I see as precursors, advisors, even lovers ! So it’s an ever-growing, yet never complete archive of kuir memory.	L.O
		<p><i>Bom-Crioulo</i> is a novel by the Brazilian writer Adolfo Caminha, published in 1895. In the book, the figure of the sailor as the main character evokes the sailor as an out-</p>	3353

	d’une archive toujours croissante, mais jamais complète, de la mémoire cuir.				
3353	<i>Bom-Crioulo</i> est un roman de l’écrivain brésilien Adolfo Caminha, publié en 1895. Dans le livre, la figure du marin comme personnage principal évoque le marin en tant que paria, représentant les marges: vivant en mer, dans aucun endroit spécifique, littéralement hors de la terre, hors de la stabilité du sol, dans quelque chose qui est toujours liquide et changeant et parfois menaçant, turbulent et incontrôlable.				
L.O	Oui, exactement. Cet espace d’instabilité et d’ouverture qu’évoque la mer est très important dans le livre. En fait, le livre est clairement divisé en deux parties. La première partie se déroule en mer, lorsque Amaro et Aleixo se rencontrent, tombent amoureux, couchent ensemble pour la première fois et font des projets d’avenir. La seconde partie se déroule sur la terre ferme, lorsqu’ils trouvent un appartement ensemble, qu’Aleixo rencontre une femme et que les choses commencent à se dégrader entre eux. Cette différence radicale entre la vie en mer et la vie sur terre est frappante, et en particulier les multiples aspects de l’eau, tel que l’as décrit. Pour ce travail, j’ai décidé de me concentrer sur la partie eau, qui me semblait être l’espace juste, l’espace où me positionner dans cette histoire–un espace d’incertitude. Il y a cette image décrite dans le livre qui a été très importante pour moi lorsque j’y pense. Dans l’une des dernières scènes qui se déroule en mer, l’auteur décrit une tempête: Le ciel s’est complètement obscurci, le vent s’est intensifié et a commencé à siffler sinistrement dans le gréement, avec la force extraordinaire d’un géant invisible. La mer et le ciel se confondaient dans l’obscurité, formant un seul élément de noirceur autour de la corvette, l’enfermant dans toutes les directions, comme si tout ce qu’elle contenait était voué à disparaître sous le poids de l’eau et des nuages... Pour moi, c’est très fort. Lorsque les limites de la mer et du ciel se fondent en un seul élément et créent cet espace impossible. Et c’est en fait le premier moment du livre où j’ai eu l’impression que l’auteur, sans le savoir, avait finalement saisi un véritable sens de kuirness dans la vie de ces personnages. Adolfo Caminha était un homme blanc hétérosexuel, mais aussi un homme de la marine. Sa description de la tempête suggère une forme de menace et d’instabilité dont il a sûrement fait l’expérience, et que je peux mettre en lien avec l’incertitude à laquelle nous, personnes cuir, sommes confrontéexs lorsque nous regardons notre ascendance, ou les désirs	cast, representing the margins: living at sea, in no specific place, literally off the ground, off the stability of the soil, in something that is always liquid and changing and at times threatening, turbulent and uncontrollable.			
		Yes, exactly. This space of instability and openness that the sea evokes is very important in the book. In fact the book is clearly divided in two parts. The first part happens on the sea, when Amaro and Aleixo meet, fall in love, have sex for the first time, and make plans for the future. And following that is the second part, on land, when they find an apartment together, Aleixo meets a woman, and things start to dissolve between them. This stark difference between life on the sea and on land is striking to me, especially the multi-faceted idea of water that you described. For this work I decided to focus on the water part, which felt like the right space for positioning myself in this story—a space of uncertainty. There is this one image described in the book that was very important for me when thinking about it. In one of the last scenes that happens in the sea, the author describes a storm: The sky had grown completely dark, and the gale picked up and began to whistle sinisterly through the rigging, with the extraordinary strength of an invisible giant. Sea and sky ran together in the darkness, forming a single element of blackness around the corvette, enclosing it in all directions, as if everything in it were fated to disappear under the weight of water and clouds... This for me is so strong. When the limits of sea and sky merge into a single element and create this impossible space. And it is actually the first moment in the book where I felt like the author, unknowingly, finally grasped a real sense of kuirness in these characters’ lives. Adolfo Caminha was a straight white man, but was also a navy man. His description of the storm suggests a kind of threat and instability that he surely experienced in person, and which I can relate to the uncertainty that we cuir people face when looking at our ancestry, or the desires that we experience without preexisting points of reference, or the threat we may face on the streets. I like how these different experiences come together in the image of the dark sea. This specific space that he describes of sea and sky running together in darkness for me describes a space without time or separability. Where historical mechanisms of sequencing time lose their power and where a cuir process of memory can exist. Where my body in 2020 can exist together with the body of fictional characters from 1895, bonded by desire and a shared dismissal of history. That was the space I had	L.O		
		que nous éprouvons sans points de référence préexistants, ou encore la menace à laquelle nous pouvons faire face dans la rue. J’aime la façon dont ces différentes expériences se rejoignent dans l’image de la mer sombre. Cet espace spécifique qu’il décrit, où la mer et le ciel se rejoignent dans l’obscurité, décrit pour moi un espace sans temps ni séparabilité. Un espace où les mécanismes historiques de séquençage du temps perdent leur pouvoir, et où un processus de mémoire cuir peut exister. Où mon corps en 2020 peut exister avec le corps de personnages fictifs de 1895, liés par le désir et un rejet commun de l’histoire. C’est l’espace que j’avais en tête pour ce travail, et c’est aussi l’image de référence pour développer la pièce sonore en collaboration avec Pedro Oliveira.			
3353	Le personnage de <i>Bom-Crioulo</i> et son parcours de vie soulèvent une question précise: comment s’exerce la liberté? La liberté s’exprime de tellement de manières à travers ce personnage;homme marin vivant en mer, homme Noir s’affranchissant de l’esclavage, homme gay à travers sa vie amoureuse et sexuelle, homme « fort » dont le corps le libère de la douleur et de la peur des autres... Cependant, sa liberté est menacée par ces mêmes paramètres;le bateau devient une prison, sa couleur de peau le confronte au racisme, son histoire d’amour avec Aleixo le rend fou et son corps le rend malade.				
L.O	Nous pouvons de nouveau penser à cette dichotomie entre la mer et la terre. À l’époque, la terre était synonyme d’une société extrêmement homophobe, où les personnes cuir ne pouvaient travailler que dans le domaine de la prostitution ou du divertissement, et seulement si elles pouvaient se cacher derrière des mœurs genrées. Elles étaient constamment sur le point de perdre les privilèges de la vie sociale. Et au même moment, l’esclavage était en train d’être aboli sur le plan légal, mais aucun plan social n’était formulé. Les personnes noires autrefois esclaves étaient désormais libérées de la terre qu’elles travaillaient, mais aussi de toute propriété, sécurité ou place sociale en dehors de l’esclavage. Je suis très intéressé par le Rio de Janeiro de cette époque, une capitale qui intégrait de plus en plus de personnes marginalisées dans un nouveau système politique–à la charnière entre l’idée d’une monarchie tropicale et l’idée d’une modernité tropicale (le Brésil est devenu une république en 1889). Et je dis tropical parce que cela faisait partie du plan, depuis le début de la monarchie brésilienne. L’idée de construire un pays à l’image d’un passé				
		in mind for this work, and it was also the reference image to develop the sound piece together with Pedro Oliveira.			
		The character of <i>Bom-Crioulo</i> and his life path raise one specific question: how is freedom exercised? Freedom is expressed in so many ways through this character; as a sailor living at sea, as a Black man breaking free from slavery, as a gay man through his lovelife and sexuality, as a « strong » man with a body that frees him from pain and fear of others... However, his freedom is threatened by these same parameters; the boat becomes a prison, his skin color confronts him with racism, his love affair with Aleixo drives him mad and his body makes him sick.	3353		
		We can think again in terms of this dichotomy between sea and land. Land at the time meant an extremely homophobic society, where cuir people would be restricted to working with prostitution or entertainment only, and then only if they could hide behind gender mores. They were constantly on the verge of falling out of the privileges of social life. And at the same time, slavery was being abolished on paper but no social plan was formulated. Enslaved black people were now free from the land they worked but also free of any property, security or social place outside slavery. I’m very interested in the Rio de Janeiro at the time, a capital that was including more and more marginalised people in a new political system—at the turning point between the idea of a tropical monarchy to an idea of a tropical modernity (Brazil became a republic in 1889). And I say tropical because that was part of the plan, since the beginning of the Brazilian monarchy. The idea of building a country after the image of a European past with a tropical twist. Palm trees, exotic fruits, docile indigenous peoples, hard-working slaves all building a nation together. And now, with the start of the Brazilian Republic, this same structure was shape-shifting but holding onto its same imperial mechanisms. And the exercise of freedom, as you point out, was a selling point for very different peoples to be part of this. That was the case for example also for all the workers from other continents that started to arrive looking for this freedom and that once arrived would become part of Brazil’s whitefication agenda as part of the country’s dream of European modernity. So you see how the land was a turmoil of new desires and new stratifications of people that would belong or not to the « new » dreams of the Republic. In that sense, the sea was indeed an opportunity for a lot of people. The navy integrated an enormous	L.O		

européen avec une touche tropicale. Des palmiers, des fruits exotiques, des peuples indigènes dociles, des esclaves qui travaillent dur, tousxtes ensemble pour construire une nation. Et là, avec le début de la république brésilienne, cette même structure changeait de forme mais conservait ses mécanismes impériaux. Et l’exercice de la liberté, comme tu le soulignes, était un argument pour attirer des communautés très différentes à prendre part au projet. C’était le cas, par exemple, des travailleuses d’autres continents qui ont commencé à arriver en quête de cette liberté et qui, une fois sur place, font partie du programme de blanchiment du Brésil intégrant le rêve de modernité européenne du pays. La terre était en ce sens un lieu de turbulences, de nouveaux désirs et de nouvelles stratifications de personnes qui appartiendraient ou non aux « nouveaux » rêves de la république. En ce sens, la mer a été une opportunité pour beaucoup de personnes. La marine a intégré énormément de personnes anciennement esclaves à la fin du 19ème siècle et au début du 20ème. Il faut imaginer que, dans le contexte précaire de vie au sein de ce nouveau monde, aussi mauvaise que puisse être la marine, elle restait une occupation qui offrait des repas et un lieu de vie. Il est terrible de penser que les personnes autrefois esclaves, qui ont été amenées par la violence au Brésil via la mer, retournent maintenant sur cette même mer lorsque leur travail, leur seule valeur supposée sur terre, ne peut pas être utilisée par la suprématie blanche locale en dehors de la domination raciale. Mais cela ne veut pas dire que la marine était un environnement paradisiaque pour autant... L’une des premières grandes révoltes noires organisées après l’abolition a commencé au sein de la marine en 1918: la Revolta da Chibata. Les officiers blancs étaient toujours en charge de la marine, et les châtiments corporels à l’encontre des équipages noirs et mulato étaient une pratique courante, même s’ils avaient déjà été jugés illégaux après l’abolition. Dans le livre Bom-Crioulo, c’est d’ailleurs ainsi qu’Amaro est présenté pour la première fois dans le récit—lors de l’une de ces punitions. La révolte était une mutinerie menée par João Candido contre la forme d’esclavage pratiquée dans la marine. En d’autres termes, si le problème du racisme n’est pas traité, il ne fera que se transformer en d’autres formes, même en « haute mer ». Ce serait presque métaphorique, s’il ne s’agissait pas de la terrible réalité de tant de personnes socialement et économiquement marginalisées sur terre, qui considéraient la mer comme un moyen possible de s’en affranchir. Vers la dernière marge.

amount of former enslaved men at the end of the 19th century and beginning of the 20th. Imagine that, in the precarious context of existing in this new world, as bad as the navy could be, it was still an occupation, one that offered meals and a place to live. It is awful to think that enslaved people who were brought by violence to Brazil via the sea were now returning to the same sea when their labor, their supposed only worth on land, could not be used by the local white supremacy outside of racial dominance. But this is not to say that the navy was a paradise either.. one of the first large and organized black revolts after the abolition started inside the navy in 1918: the Revolt of the Lash. White officers were still in charge in the navy, and corporal punishment against black and mulato crew was a common practice, even though it was already deemed illegal after the abolition. In the book Bom-Crioulo, that’s in fact how Amaro is first introduced to the narrative—in one of these punishments. The revolt was a mutiny lead by João Candido against the form of slavery practiced within the navy. That is to say that if the problem of racism is not dealt with, it will only shape-shift into other forms, even on the « open sea ». It would almost be metaphorical, if it hadn’t been the dreadful reality of so many people, who were socially and economically marginalised on land, and who looked at the sea as a possible way to opt-out of this. Towards the last margin.

Être mangé·e·x ou manger

Texte additionnel à *The Special Treat*

Colin Raynal

Je pose l’équation suivante: dans 150 ans les zoos auront disparu, ou dans 150 ans l’humanité aura disparu.

○
Ce serait l’histoire d’un ventre qui mange, qui mange, qui mange, qui n’en finit plus de grossir, qui avale tout sur son passage et qui finit par tous nous bouffer.

○
Comment le loup a-t-il pu devenir un chien ? Probablement parce que l’humain l’a appâté avec des offrandes de nourriture.

○
Pour tenter de stimuler les animaux dans les zoos, on leur cache de la nourriture à des endroits différents à chaque fois.

○
Ma sœur se souvient très bien du jour où une chèvre a commencé à manger sa robe.

○
À Samut Prakan en Thaïlande se trouve la plus grande ferme aux crocodiles au monde. Du haut de la passerelle qui enjambe le bassin, on peut acheter un poulet à placer au bout d’une canne à pêche pour faire sauter les crocodiles hors de l’eau.

○
L’orque nommée Tilikum a été capturée en 1983 au large des côtes islandaises pour être exhibée dans des parcs à thème d’Amérique du nord. Au cours de sa captivité, Tilikum a tué trois personnes, dont sa dresseuse Dawn Brancheau. Pour expliquer l’attaque de cette dernière, on a invoqué l’hypothèse suivante: lors du spectacle précédant le drame, Dawn Brancheau aurait été en manque de poisson pour récompenser l’orque, ce qui aurait frustré et énervé l’animal. À l’issue de la représentation, Tilikum a attrapé la dresseuse par le bras pour l’entraîner dans l’eau. Le rapport du médecin légiste fait état de lacérations, d’hémorragie et de fractures.

○
Le lion de l’Atlas, l’ara de Spix, le crapaud du Wyoming, l’oryx algazelle, la corneille d’Hawaï, le martin-chasseur cannelle et la tortue noire à carapace molle sont des espèces éteintes à l’état sauvage.

○
Certaines personnes récoltent les nombreux poils que perdent leurs chats pour en fabriquer des petits chapeaux qu’elles placent ensuite sur la tête de leur animal de compagnie le temps de prendre une photo diffusable sur les réseaux sociaux.

○
J’aurais aimé être un humain préhistorique. Avoir sans cesse les sens en alerte. Être sur le qui-vive, me tenir à l’affût, partir à la chasse. Me laisser guider par mon flair. Inventer des objets qui serviront

To Eat or Be Eaten

Additional text to *The Special Treat*

Colin Raynal

I propose the following equation: in 150 years zoos will have disappeared, or in 150 years humanity will have disappeared.

○
It would be the tale of a stomach that eats, and eats, and eats, that never ceases to fatten, that swallows everything in its passage and ends up gobbling us all.

○
How did the wolf become a dog ? Probably because humanity enticed it with offerings of food.

○
To try to stimulate animals in zoos, we hide food in different places every time they are fed.

○
My sister remembers very well the day a goat started eating her dress.

○
The largest crocodile farm in the world can be found at Samut Praken in Thailand. From the top of the path that spans the pond, one can purchase a chicken to place at the end of a fishing rod to make the crocodiles jump out of the water.

○
The orca named Tilikum was captured in 1983 off the Icelandic coast to be exhibited in North American theme parks. Over the course of its captivity, Tilikum killed three people, including its trainer, Dawn Brancheau. To explain this attack, the following theory was proposed: during the show preceding the tragedy, Dawn Brancheau was short on fish to reward the orca, which would have frustrated and annoyed the animal. After the performance, Tilikum caught the trainer by the arm to lure her into the water. The medical examiner’s report documents lacerations, hemorrhaging and fractures.

○
The lion of Atlas, the macaw of Spix, the toad of Wyoming, the scimitar-horned oryx, the crow of Hawaii, the cinnamon kingfisher and the soft-shelled black turtle are species extinct in the wild.

○
Some people gather the plentiful hairs shed by their cats, with which they fabricate little hats that they place on the heads of their pets for the time required to take a photo shareable on social media.

○
I would have liked to be a prehistoric human. Senses always alert. Fixed on survival, on top of things, going on the hunt. Guided by instinct. Inventing objects that serve my survival. Appreciating the heat of the fire, that luminous beast difficult to tame, that eats dead wood and that bites when one approaches too closely.

à ma survie. Apprécier la chaleur du feu, cette bête lumineuse difficile à domestiquer, qui mange du bois mort et qui mord quand on s’approche trop près d’elle.

Le zoo d’Asson en Pyrénées-Atlantiques propose aux enfants âgés de 6 à 11 ans de venir fêter leur anniversaire au zoo. La formule implique d’aller nourrir les animaux avant d’avoir droit à son propre goûter d’anniversaire.

Les vidéos suggérées finiront par me bouffer.

The zoo of Asson in the department of Pyrénées-Atlantiques offers birthday celebrations for children ages 6 to 11. The package involves going to feed the animals before they may have their own birthday lunch.

The suggested videos will finish by gobbling me up.

Je vois un chien et une personne

Texte additionnel à *Hard-Won Images*

Jackie Poloni

Je vois un chien et une personne, mais il est peut-être plus exact de dire que je vois un chien et une moitié de personne. Plusieurs autres sont debout et marchent, la rue asphaltée est coupée par de grandes taches de terre poussiéreuse, des dentelles d’asphalte. Les sacs bleus se ressemblent tous et il y a plusieurs autres chiens en arrière-plan, un pour chaque trou de dentelle.

La vidéo en boucle dure 16 secondes, et un chien, les pattes à un mètre du sol, tourne en rond, en l’air, autour d’une personne. Tous deux s’accrochent à un épais morceau de tissu bleu grâce auquel la personne fait tourner le chien. Si la vidéo avait été beaucoup plus longue, j’aurais pu voir plusieurs autres choses : le moment où ce tournoiement à moitié suspendu a commencé, le moment où les pattes du chien touchaient encore le sol. Si la personne a attiré le chien avec le tissu bleu ou non, et si le chien a réagi de manière agressive ou non. S’il existe une relation d’affection ou un amour compliqué entre les deux, ou s’ils ne s’étaient jamais rencontrés. Si cela fait partie d’une routine ou d’un spectacle destiné à impressionner les passants. Dans la vidéo, la muselière du chien est serrée sur le morceau de tissu et les mains de l’homme s’y enfoncent également. Est-ce à cela que ressemble le fait de s’accrocher l’un à l’autre ? Qui s’accroche à qui en fait ?

Mais la vidéo est courte. Elle commence par les premiers soubresauts aériens du chien, sa mise en vol, et se termine par la poursuite du mouvement.

Je sens quelque chose bouillir en moi car les mamelles du chien sont saillantes et gonflées, visibles alors que son ventre s’écarte et se raidit. Elle fait ce que beaucoup de chiens font dans des moments comme celui-ci : son corps est bloqué et immobile, malgré le mouvement auquel elle participe. Le mot rigidité s’applique à la raideur mortelle comme il s’applique à la mentalité martiale et à la peur. Je ne peux pas commenter ce qu’un chien sait ou ne sait pas, car je ne suis pas un chien moi-même. J’ai rencontré de nombreux chiens dont les mamelles étaient tellement gorgées et gonflées par des années de portées consécutives qu’elles traînaient dans la rue en marchant, avec des cloques et des irritations. Peu importe à quel point la peau du chien est abîmée et galeuse, partout où leurs poitrines ne sont pas déchirées et en sang, la peau est douce et lisse.

Après plusieurs répétitions, je ne suis plus sûr de ce que je suis en train de regarder, ou même de ce que je vois tout court. Le mouvement entre les deux

I see a dog and a person

Additional text to *Hard-Won Images*

Jackie Poloni

I see a dog and a person, but perhaps it’s more accurate to say I see a dog and half a person. Several other people are standing and walking, the asphalt street cut by large patches of dusty earth in regular patterns; asphalt lace. The blue bags all look the same, and there are several other dogs in the background, one for each lace hole.

The video which is looping is 16 seconds long, and a dog is spinning in circles around a person, all four feet off the ground. They are both holding onto a thick blue piece of fabric by which the person is pivoting and swinging the dog. Had the video been much longer I might have seen several other things; the moment this half suspended gyration started, when the dog’s feet were on the ground. Whether or not the person enticed the dog with the blue cloth, and whether the dog reacted aggressively or not. Whether there is complicated affection or love between the two, or whether they have never met. Whether this is part of a long-standing routine or spectacle meant to impress passers-by. The muzzle of the dog in the video is clamped down on the piece of cloth as the man’s hands dig into it too. Is this what holding onto each other looks like ? Who’s holding onto whom ?

Instead, the video is short. It begins with the dog’s first aerial twitches, its coming to terms with flight, and ends as the motion continues.

I feel something boil inside me because her breasts are protruding and swollen ; visible as her stomach splays and stiffens. She does what many dogs do during moments like this ; her body is locked and immovable, despite the movement she’s part of. The word rigor applies to deathly stiffness as it applies to martial mentality and fear. I can’t comment on what a dog knows or doesn’t know, as I’m not a dog myself. I’ve met many dogs with their breasts so over-suckled and swollen through years of consecutive litters that they drag on the streets as they walk, blistering and chafing. No matter how battered and mangy the dog’s skin is, wherever their breasts aren’t ripped and bleeding the skin is soft and smooth.

Several repetitions in, and I’m not sure what I’m seeing anymore, or whether I’m seeing at all. The movement between them is now a solid cone determined by its axis and periphery, and this cone is moving across the screen. I wouldn’t call this a dance unless you’re keen on calling anything that moves a dance. The dance of the seasons.

est maintenant celui d’un cône solide déterminé par son axe et sa périphérie, et ce cône se déplace sur l’écran. Je n’appellerais pas cela une danse, à moins que vous n’ayez envie d’appeler danse tout ce qui bouge. La danse des saisons. La danse du cosmos. On parle souvent de l’indifférence du cosmos et du temps. Ce sont des danses froides qui continuent quels que soient nos sentiments. Il est certain que je fais partie du cosmos et que je ressens parfois des choses. Donc en ce sens, le cosmos ressent beaucoup plus que ce que l’on pourrait croire. Je me demande si le fait d’assumer l’indifférence des grandes forces impénétrables et toutes-puissantes n’est pas une façon de renoncer à l’appartenance, peut-être à la responsabilité, voire même à la douleur. Peut-être qu’un parent indifférent est une chose effrayante, et que nous préférons ne pas être dans le doute. La personne dans la vidéo s’interroge-t-elle sur l’amour que lui porte le chien ?

J’ai oublié que je n’allais pas appeler ça une danse, donc aucune de ces pensées n’a vraiment d’importance. Il s’agit plutôt d’un tir-à-la-corde dans lequel la ligne de victoire est un cercle, à l’intérieur duquel se retrouvera l’une ou l’autre partie. L’autre est en permanence à l’extérieur, les pieds au-dessus du sol. Il s’agit donc, dans tous les cas, d’une situation inégale. Il n’est pas nécessaire de connaître les chiens, les chiens de Casablanca, les chiens du marché aux chiens de Casablanca, ou les gens, pour savoir qu’il s’agit d’une situation inégale selon les standards du pouvoir. Il n’est pas non plus nécessaire de connaître ces choses pour y voir de la violence.

Selim s’y connaît en chiens, en chiens de Casablanca, en chiens du marché aux chiens de Casablanca et en personnes. Il était là et a filmé ce moment. Il semble avoir décidé de faire court et d’aller droit au but, mais en regardant de plus près, je me rends compte que ce but s’étend de plus en plus, et qu’il a maintenant dépassé mes pieds au-delà de mes pensées, et amené une étrange distorsion qui frise à la fois la clarté et le dérangement. Donc finalement, il semble qu’il n’a pas du tout décidé de faire court, ni d’aller droit au but.

Face à une telle situation, la réponse immédiate est celle de la tentative de résolution. Pourtant, cette interaction entre homme et chien ne permet aucune solution, et décourage toute tentative d’observation. Par sa nature même et par la façon dont nous la voyons, ce qui est censé être clair est clair, et ce qui ne l’est pas, ne l’est tout simplement pas. La nature restrictive de ma lecture est remplie d’une foule de notions. Certaines ne sont même pas les miennes (possessives) mais apparaissent tout de même par un mouvement d’osmose étrange. Le chien est-il nous ? (Non, c’est un chien. Mais tous les chiens ne sont pas les mêmes). Est-ce symbolique ? À quel point cela a-t-il un sens ? Qui est l’observateur ?

The dance of the cosmos. Often mentioned is the indifference of the cosmos, and of time. These are chilly dances that continue regardless of our feelings. Surely, I’m part of the cosmos though, and I feel sometimes. So, in that sense the cosmos feels a great deal more than one would think. I wonder if assuming the indifference in big, inscrutable, all-powerful forces is a way to relinquish belonging, and perhaps responsibility, and maybe pain. Perhaps an indifferent parent is a scary thing, and we’d rather not be in doubt. Does the person in the video wonder about the dog’s love for them ?

I forgot I wasn’t going to call it a dance, so really none of these thoughts matter. It’s more of a tug-of-war in which the victory line is a circle, inside of which is one party. The other is permanently outside, its feet off the ground. So, this is, by all means, an unequal situation. One doesn’t need to know anything about dogs, dogs in Casablanca, dogs in the dog market of Casablanca, or people, to know that this is an unequal situation by standard measurements of power. Nor does one need to know about these things to see violence.

Selim happens to know something about dogs, dogs in Casablanca, and the dogs in the dog market of Casablanca, and people. He was there and caught this moment on video. He seems to have decided to keep things short and to the point, but upon closer viewing I realise the point keeps spreading out, and has by now washed over my feet, beyond my thoughts, and brought by a strange distortion which borders on both clarity and derangement. So, in fact he seems to have decided to not keep things short and to the point at all.

When faced with something like this, the immediate response is to solve. This interaction between man and dog allows no solving though, and bats all gazing back. By its very nature and how we are seeing it, what is clear is clear and what isn’t simply isn’t. The funnel end of my viewership is crowded by a thronging mass of notions. Some aren’t even mine (possessive) but show up anyhow by way of strange osmosis. Is the dog us ? (No, it’s a dog. But not all dogs are the same). Is this symbolic ? How is this meaningful ? Who’s the observer ? Who’s the director ? Who’s both ? How does this continue ? Does it represent something ? I’m in pain. I’m sad.

I’m sorry. I’m angry. I’m amused. By the way, was Selim smiling (happily), smiling (appeasingly), or frowning while filming this ? What is the person’s face like, the one in the video ? Are they smiling ? Or grimacing like the dog. Are their teeth showing ?

Qui est le réalisateur ? Qui sont les deux ? Comment cela se poursuit-il ? Cela représente-t-il quelque chose ? Je souffre. Je suis triste.

Je suis désoléx. Je suis en colère. Je suis amuséx. Au fait, Selim souriait-il (joyeusement), souriait-il (de manière apaisante) ou fronçait-il les sourcils en filmant cette vidéo ? Comment est le visage de la personne dans la vidéo ? Est-ce qu’elle sourit ? Ou grimace-t-elle comme le chien ? Montre-t-elle ses dents ?

On pourrait arriver à une série de conclusions concernant cette vidéo en faisant arbitrairement quelques choix et en profitant du soulagement qui en résulterait : le chien s’amuse. Le chien est habitué à cette vie. Le chien qui est sur le côté de l’écran, et qui essaie de se jeter sur le duo est en réalité le partenaire jaloux qui en veut à la personne et à son amour pour lui. Ou alors, le chien est malheureux. C’est une description précise de la maltraitance des bêtes, des hiérarchies qui s’entrechoquent, de la violence. De la nature désinvolte de la violence. De la façon dont la violence a une prodigieuse capacité à s’infiltrer à travers l’histoire et les lieux.

Ce qui est également possible, c’est de considérer chaque notion comme simultanément valable. Alors que je m’essaye à l’exercice, deux choses se produisent :

- 1

Je me sens moins comme le dieu de la compréhension et plus comme quelque chose qui existe simplement (ce qui est plus agréable, bien que moins pratique), et...
- 2

... la plupart des choses ont commencé à me sembler contradictoires.

La contradiction ouvre une brèche, un aperçu de l’ambiguïté d’être. Je crois que dans cette pièce, Selim a utilisé l’énergie de chaque relation pour créer des points de détente et de tension, et une oscillation entre les deux. Là où l’oscillation s’arrête, s’incline, ou déborde – il y a un scintillement, un changement. De manière inattendue, l’oscillation se reflète dans celle que nous voyons à l’écran. Y a-t-il une partie de l’existence qui soit inaliénable ?

J’ai l’impression que regarder droit dans un mystère pourrait être l’un des plaisirs, habitudes et responsabilités le plus pratiqué et le plus vécu qui soit – mais ce n’est pas le cas. J’ai l’impression que renoncer à notre positionnement préféré dans cette observation, ou avoir plus d’un positionnement simultanés, est aussi une oscillation. On pourrait dire qu’il s’agit d’une confusion, mais cette pièce semble l’exemplifier de manière significative.

Ce que je sais par ailleurs, c’est que cette exposition est la première partie d’une histoire en deux chapitres.

One could come to a set of conclusions regarding this video loop by arbitrarily making a few choices and enjoy the relief: the dog is having fun. The dog is used to this life. The dog on the side of the screen that lunges towards the duo is her jealous husband who resents the person and her love for them. Or, the dog is miserable. This is an accurate depiction of the mistreatment of creatures, of hierarchies bleeding into each other, of violence. Of the casual nature of violence. Of the way violence has a prodigious ability to seep downward through history and place.

What’s also possible is to hold each notion as simultaneously valid. As I did, two things happened :

- I felt less like the god of understanding and more like something which just exists (which is more enjoyable albeit less practical), and...

1
- ...most things started feeling contradictory.

2

The contradiction opens up a gap, a glimpse into the ambiguity of being.

I believe Selim has used the energy of every relationship in this work to create points of ease and tension, and an oscillation between them. Where the oscillation stops, or slants, or spills over – there comes a flicker, a change.

Uncannily, the oscillation mirrors itself in the one we see on-screen. Is there any part of existence which is inalienable ? I feel that gazing into mysteries could be one of the most practised and lived pleasures, habits and responsibilities available to us – but it isn’t. I feel relinquishing our favoured positions within this gazing, or having more than one position simultaneously, is also an oscillation. One might say this is confusion, but this work seems to exalt it meaningfully.

What else is known to me, is that this one work exhibition is one part of two. The second iteration will take place elsewhere, at a different time. Where there could have been at least one ending, one conclusion (this work’s viewing beginning and ending here) there is none. The oscillations stack up and lay onto each other, and there’s no real ascertained foothold for viewership. Or there is, but that’s on you.

La deuxième itération aura lieu ailleurs, à un autre moment. Là où il aurait pu y avoir au moins une fin, une conclusion (car le visionnage de cette pièce commence et fini ici), il n’y en a pas. Les oscillations s’empilent et se superposent. Il n’y a pas de véritable point d’ancrage pour le spectateur. Ou peut-être que si. C’est à vous de voir.

La mesure des possibles

Texte additionnel (extraits)
Bertille Laguét et Jeanne Tara en conversation avec Espace 3353

3353 Bertille, le travail de la forge est ancestral et il fait appel à beaucoup d’imaginaires. Est-ce que tu pourrais nous raconter ce qu’est la forge, ton métier de forgeronne et comment tu te positionnes au sein de ce métier là ?

B.L Pour moi, la forge c’est un peu comme la naissance de l’écriture ou la maîtrise du feu. Il y a quelque chose qui est comme à la base de l’humanité. Il y a cette idée que si on perdait la forge, on perdrait un peu notre humanité en fait. Et il y a cette fascination du feu, qui est toujours dangereux, qui n’est jamais vraiment domptable, mais avec lequel on travaille parfois sans plus y penser. Ça je ne crois pas que cela disparaisse, même avec plusieurs années de pratique. C’est très important pour moi dans le travail, cette relation au feu et à une matière qui est vraiment vivante. Pour moi le métal a vraiment une espèce d’âme, on ne sait jamais vraiment ce qui va se passer, ce n’est jamais entièrement sous contrôle. Il y a vraiment un dialogue avec la matière que j’aime beaucoup. Un rapport au corps, aux sens, au rythme et à la matière.

Quand on travaille la forge, on est sensés travailler dans un environnement sombre, parce que l’on connaît la température du métal par sa couleur. Donc je crois que le corps et les ressentis prennent le relais sur choses rationnelles ou scientifiques. On sent quand le métal est à la bonne température. On travaille avec la couleur du métal, le son, le geste. C’est assez difficile à décrire en fait, parce que ce sont beaucoup des ressentis. Même quand j’essaie de transmettre des choses à Jeanne, c’est difficile de mettre des mots sur une sensation à transmettre. Moi, j’ai beaucoup appris en volant les gestes, en regardant, en analysant et en essayant de les reproduire. Je crois que c’est pour cela que ça fonctionne bien avec Jeanne. Il y a ce rapport au corps qui est vraiment important dans l’apprentissage.

3353 Jeanne, tu as décidé d’apprendre un travail et des gestes pour les intégrer à ta pratique artistique, plutôt que de faire le choix de faire réaliser tes pièces par quelqu’un d’autre. Est-ce que tu pourrais raconter ce choix et cet intérêt à développer un savoir-faire ?

J.T Ça fait plusieurs années que j’ai un intérêt grandissant pour le travail du métal, qui se précise et qui évolue. J’ai été confrontée plusieurs fois à ce besoin de faire appel à des professionnels pour déléguer la réalisation de mes pièces. Et bien que cela soit quelque

La mesure des possibles

Additional text (excerpts)
Bertille Laguét and Jeanne Tara in conversation with Espace 3353

Bertille, blacksmithing is an age-old craft that evokes many imaginaries. Could you tell us about what a forge is, your job as a blacksmith and how you position yourself in this profession ?

B.L For me, forging metal is like the birth of writing or the mastery of fire. It’s something that’s at the very root of humanity. There’s this idea that if we lost the forge, we would actually lose some of our humanity. And there’s this fascination with fire, which is always dangerous, and can never be tamed, but which we sometimes now work with without a second thought. I don’t think that ever disappears, even after years of practice. It’s very important to me in work, this relation to fire, and to a material that is really alive. For me metal has a sort of soul, and we don’t really know what’s going to happen; it’s never completely under control. There’s a dialogue with the material that I like a lot—a relationship with the body, the senses, rhythm, and matter.

When you work in a forge, you’re supposed to work in a dark environment, because you know the temperature of the metal by its color. So I think the body and intuition take over the rational or scientific. You feel when the metal is at the right temperature. You work with the metal’s color, with sound, and gesture. It’s pretty difficult to describe actually, because it’s often a feeling. Even when I try to convey things to Jeanne, it’s difficult to put words to the sensation I’m trying to convey. Personally, I’ve learned a lot by stealing gestures, by watching, by analyzing, and trying to reproduce them. I think that’s why it works well with Jeanne. There’s this relation to the body that’s really important in the learning process.

Jeanne, you decided to learn a craft and gestures in order to integrate them into your artistic practice, rather than choosing to have someone else fabricate your pieces. Could you tell us about this choice and your interest in developing a skill ?

J.T For several years now, I’ve had a growing interest in metalworking, an interest that is evolving and becoming more precise. I’ve been confronted several times with the need to rely on experts and delegate the realisation of my pieces. Although this is common practice, I have a need to approach my pieces through

	chose qui se fait souvent, il y a une nécessité pour moi d’approcher mes pièces par un processus physique dans la réalisation, une implication de mon corps. J’y vois un lien avec le fait que j’ai fait de la danse pendant longtemps.		the physical process of creation, which implicates my body. I think there’s a link to the fact that I danced for a long time.		Toute cette partie corporelle, que j’expérimente seule d’habitude dans ma pratique, c’est quelque chose que je mets peu en avant de mon travail, mais qui est vraiment essentiel. Là, c’est l’une des premières fois que je vis ce rapport au corps dans ma pratique visuelle. Et finalement, pour moi, cet échange physique, de résonance et de mimétisme est à la base de tout apprentissage, que ce soit du langage, de la marche ou de la danse. C’est venu de manière assez intuitive, d’immédiatement la suivre, comme une espèce de pas de danse.	relation to the body in my visual practice. And in the end, for me, this physical exchange, of resonance and imitation, is at the base of any learning process, whether it’s language, walking, or dance. It came quite intuitively, to follow her movements right away, like a kind of dance step.
	Réaliser une pièce c’est aussi le temps d’approcher un savoir-faire. Pour moi, au final, la pièce est uniquement la finalité, mais tout le processus, c’est ça qui fait ma pratique. Et donc, je me sentais assez limitée dans ces rapports avec des professionnels, j’essayais tout le temps de me glisser dans la réalisation, j’étais là et je faisais un peu les « petites mains ». Pour moi cette réflexion sur l’artisanat, sur le corps impliqué dans la pratique, tout ce travail s’est aussi rythmé de beaucoup de discussions et d’échanges avec Bertille, qui me nourrissent tout autant que l’apprentissage concret.		Creating a piece is also a time to get closer to a material skill. For me, the object itself is only the end goal ; the whole process is what actually constitutes my practice. So, I feel pretty limited in these relationships with professional craftspeople. I would always try to slip myself into the realization, hanging around as a kind of helping hand. For me this reflection on craft, on practice that implicates the body—all this work was also punctuated by many discussions and exchanges with Bertille, that nourish me just as much as practical, concrete learning.		3353	Jeanne, the exhibition in some way transposes the idea of a decelerated society, that would integrate reflections about degrowth. Is this question of double-temporality in the way the city is constructed something that emerged from the work at the forge ?
	Comme le disait Bertille, c’est un savoir qui passe par le corps, et peut-être sans se le dire, cela nous a demandé d’adapter la manière de travailler. Parce qu’en effet, il y a des choses qu’elle ne peut pas me transmettre par des explications, ou par quelque chose que l’on projetterait de manière théorique. Dans la pratique, l’apprentissage s’accompagne d’explications, de corrections, mais aussi de temps où je suis seule, que je passe à répéter des gestes pour que cela rentre dans le corps.		As Bertille said, it’s embodied knowledge, or knowledge that passes through the body, and maybe without even realizing it, this has required us to adapt the way we work. Because, after all, there are things that she can’t transmit to me through explanation, or through something we’d express theoretically. In practice, learning is accompanied by explanations and corrections, but also by time spent alone, repeating gestures so that they sink into the body.		J. T	I’d say it came more intuitively. In my practice, it’s more the formal things that are at the root of the process, and then there are things that emerge, that I wrestle with, that make me take a direction. For this research, it was in digging into the theoretical side, doing documentary historical research, that I was led to these lines of thought. But these are questions that were already fairly present in my work on the urban environment and the presence of the body. Approaching the forge was in some ways a logical step, but it happened instinctively. Then, it was the work at the forge, the discussions with Bertille, the know-how and knowledge that all this brought me, that gave words to these intuitions.
3353	Pour toutes les deux, le geste, la danse et le corps semblent assez centraux. Finalement, quand vous parlez de la forge, vous parlez plutôt du corps que du métal. Est-ce que vous pourriez expliquer en quoi le corps interagit avec le matériau et en quoi c’est indispensable de penser son corps dans ce travail ?		For both of you, gesture, dance, and the body seem pretty central. When you talk about forging, ultimately you speak more about the body than about metal. Can you explain how the body interacts with the material and why it’s essential to think about one’s body in this work ?	3353		Now that I’ve begun this apprenticeship, the wrought-iron objects that are present in urban space and that already attracted my attention before—I now see them also and above all in terms of the ghosts that are behind them : How many people were implicated in their creation, how many hours of work, with what money ? I would say that this embodied learning has really allowed me to change the way I look at things.
B.L	Le premier jour où Jeanne est venue en observation, ce qui m’a beaucoup touchée, qui m’a beaucoup marquée, c’est à quel point elle était mon fantôme, ou mon ombre, toute la journée. À être vraiment derrière moi, à essayer de copier mes gestes pendant que je travaillais. Il y avait quelque chose d’assez fort, qui me rappelait quand j’ai fait mes premiers pas à la forge et que je trouve essentiel. Ça m’a beaucoup touchée et je pense que c’est assez juste comme approche. En tout cas, j’ai l’impression que c’est possible, parce qu’après quand tu t’es mise à faire les pièces, il y a déjà beaucoup de choses qui étaient en place. Sans rien dire. Je trouve ça assez beau que ce soit une intelligence du corps, une espèce de fulgurance.		The first day that Jeanne came to observe in the forge, what really touched me, and stuck with me, was the extent to which she was my ghost, or my shadow, all day. She really stood right behind me, trying to copy my movements while I worked. There was something quite powerful about it, that reminded me of when I took my first steps in the forge, and that I find essential. It really touched me and I think it’s a healthy approach. In any case, I had the impression that it’s possible to learn this way, because after, when you started to make pieces yourself, a lot of things are already in place. Without saying anything. I find it quite beautiful, this corporal intelligence, a kind of brilliance.	B.L		
			Yes for me it’s really there that it begins. Sometimes, Berille didn’t even look at me, and would correct me by the sound of my hammer on the anvil, because she knows whether I’m hitting correctly or not depending on the sound. This whole bodily aspect, that I normally experiment with alone in my practice, is something that I rarely emphasize in my work, but it’s really central. This is one of the first times I’ve experienced this	J.T		
J.T	Oui pour moi c’est vraiment par-là que cela commence. Parfois, Bertille ne me regarde même pas mais me corrige avec le son que mon marteau fait sur l’enclume, parce qu’elle sait si je tape juste ou faux, suivant le son.					

Qui ne peut regarder à ses pieds marche trop vite

Texte additionnel (extraits)
Charlotte Magnin en conversation avec Basile Dinbergs

- C.M

J’ai l’impression de retrouver dans ta collection plein d’objets qui se trouvaient dans ta voiture et que tu avais disposés comme sur un autel. Ton musée de bord de fenêtre, ça devenait un musée de tableau de bord.
- B.D

En fait le musée de bord de fenêtre c’est un peu un truc qui me centre. Parce que je suis de base quelqu’un de très sédentaire. J’ai habité 7 ans au même endroit, et depuis trois ans, je reste en moyenne entre quatre et six mois par endroit. C’est souvent un peu un déchirement de devoir partir. Typiquement là, la maison va se faire détruire et la suivante où je vais aller, je sais déjà que ça va être la même histoire. C’est trop beau à chaque fois, mais c’est un peu triste aussi. Du coup, ça me rassure un peu d’avoir cette petite collection d’objets autour de moi. C’est pour ça que je l’appelais le musée de bord de fenêtre, parce qu’il était chaque fois au bord de la fenêtre. Et comme cet hiver j’ai vécu quatre mois dans ma caisse, je l’ai fait aussi là-dedans. En fait, des petits musées comme ça, j’en ai toujours fait. Je me rappelle qu’une fois on a traversé les Etats-Unis avec mes parents, quand j’étais petit. Et j’avais mon petit musée, il y avait pas mal d’objets assez cool. Et un jour dans un hôtel, les gens qui nettoyaient la chambre ont tout balancé. J’étais hyper triste. Ils voulaient bien faire, évidemment. Pourtant, c’était quand même agencé, pour moi c’était vraiment une belle compo quoi. Eux ils n’ont pas vu la même chose que moi, ils ont tout jeté.
- C.M

Et, je sais pas comment tu fonctionnes mais moi j’ai besoin de garder certains objets un peu pourris un petit moment, un peu comme un enfant qui a un doudou, mais après, la symbolique de l’objet parfois s’amenuise. Le doudou va dans les limbes des doudous et toi tu es passé à autre chose.
- B.D

C’est ce que je pense de l’archivage de manière générale. C’est cool de garder des trucs, mais quand il n’y a aucun dialogue possible avec, c’est pas qu’il faut obligatoirement les jeter, mais s’ils disparaissent, c’est pas grave, tu t’en rends même pas compte. Moi je ne fais pas de tri, je fais confiance à la vie et aux déménagements pour le faire. Il y a plein de trucs que je pensais avoir et que je n’ai plus. Après, je me rends compte qu’avec ce que j’ai là, j’ai déjà une jolie petite collection. Et pour cette performance ça a bien marché.

Qui ne peut regarder à ses pieds marche trop vite

Additional text (excerpts)
Charlotte Magnin in conversation with Basile Dinbergs

- I have the feeling that I am finding in your collection a lot of objects that would be in your car, and that you had arranged as if on an alter. Your windowsill museum becomes a dashboard museum.

C.M
- Actually, the windowsill museum is a bit of a focal point for me. Because I’m basically a very sedentary person. I’ve lived in the same place for 7 years, and for the past three years, I’ve stayed in the same place for four to six months in average. It’s often a bit heartbreaking to leave. As usual, I already know that the house is going to be demolished and that the next one will be the same story. It’s really beautiful each time, but a bit sad as well. So, I reassure myself a little with this small collection of objects around me. That’s why I called it the windowsill museum, because it was always on the windowsill. And since this winter I lived in my car for four months, I made it there, too. In fact, I’ve always made tiny museums like this. I remember one time my parents and I crossed the United States when I was little. And I had my tiny museum with a lot of cool stuff. And one day in a hotel, the cleaning staff threw it all out. I was so sad. They meant well, of course. However, for me it was well-arranged and made quite a nice composition. They didn’t see it the way I did, and they threw it all away.

B.D
- And, I don’t know how you work, but I know I need to keep certain old, nasty objects for a while, a bit like a child that has a special cuddly toy, but the symbolism of the object sometimes fades. The cuddly toy goes into cuddly toy limbo and you've moved on to something else.

C.M
- That’s how I feel about archiving in general. It’s cool to keep stuff, but when it’s impossible to have a dialogue with the stuff, it’s not that we’re obligated to throw them away, but if they disappear, it’s not a big deal ; you don’t even realize. I don’t try to sort my things, I just trust life and the moving process to do it. There are many things I thought I still had and that I actually don’t anymore. In the end, I realize that with what I’ve got, I already have a nice little collection. And for this performance, it worked well. The goal of this performance is to say « who cares about what the objects are » and to add, « everything is already here. »

B.D

	Le but de cette performance c’est un peu de dire « on s’en fout de ce que c’est les objets », et d’ajouter que « tout est déjà là ».				
C.M	Moi, j’aime bien voir ces objets comme des revenants. Tu vois des choses qui vont soit te ramener au passé, soit te suivre, et dont la signification première est presque invisible, comme un fantôme, mais qui transportent avec eux des trucs.	I like to think of objects as ghosts. You see things that will either bring back the past, or follow you, and of which the first meaning is almost invisible, like a ghost, but that carry things with them.	C.M	sociétés-mêmes sont des vide-poches. C’est aussi nous qui sommes dans une forme de maladie mentale de l’ordre, de l’ordre total, de la propreté. Qui contamine jusqu’à notre rapport au corps. On doit être en parfaite santé, on accepte pas la moindre maladie, le moindre défaut, au point où on devient malade d’essayer de traiter ça. Et on traite tout de cette manière. C’est pour ça que j’adore ce truc du vide-poches, parce que c’est l’endroit où on s’affranchit de tout ça. C’est un peu neutre comme truc, c’est pas ultra radical, mais ça me correspond assez bien. Je ne suis pas la personne qui va mettre forcément sa vie en danger. Quoi que? On verra si un jour c’est ce qu’il faut faire. Mais pour l’instant, je n’en suis pas là. Donc l’espace où je me sens bien, c’est le vide-poches.	that we become sick by trying to treat it all. And we treat everything this way. And this is why I love this junk bowl thing, because it’s the place where we are free of it all. It’s kind of neutral, not super radical, but it suits me pretty well. I’m not the kind of person who’s about to put their life on the line. Well... maybe. We’ll see if one day it’s the right thing to do. But for the time being, that’s not where I’m at. So the place where I feel good is the junk bowl.
	On parlait du vide-poches tout à l’heure, et typiquement les gens, quand ils viennent chez toi, autant ils vont voir comment tu as agencé ton salon, quel coussin tu as mis sur le canapé, quelle affiche tu mets aux murs, etc. mais ils ne vont jamais regarder dans ton vide-poches. Pourtant il est exposé, et souvent à l’entrée. Je trouve ça marrant de se dire que c’est un objet qui est intime, fourre-tout, aux yeux de tou-tes, et pourtant personne ne va aller fouiller dedans. Moi je serais hyper gênée que quelqu’un-e aille fouiller dans mon vide-poches.	We were talking earlier about the spot in your apartment where you empty your pockets when you come home – the junk drawer, the trinket bowl. Usually when people come to your house, they’ll see how you’ve arranged your living room, which cushion you’ve put on the couch, which poster you’ve put on the walls, etc, but they never look in your junk bowl, even though it’s on display, often right at the entrance. I find it funny to think that it’s an intimate object, a catch-all, visible to everyone, and yet nobody is going to rummage through it. I would be super uncomfortable if someone went to rummage through my junk bowl.		But is your windowsill museum like a junk bowl?	C.M
				Kind of, yeah. More like the useless part of the bowl.	B.D
				Is it also a way for you to clear your mind?*	C.M
B.D	En fait, j’ai un peu pris ça comme métaphore de là où j’aimerais être dans le monde. C’est à dire que si on fait le parallèle entre un appartement et le monde, même dans un appartement ordonné par exemple, il y a quand même toujours un endroit où il reste un peu de chaos, et c’est le vide-poches. C’est le dernier bastion du chaos et des associations improbables de choses. Pour moi, les espaces où je voudrais être, ce serait des analogies du vide-poches. Ça peut être par exemple un squat, peut être même un peu le « monde de l’art ».	Actually, I’ve kind of taken this as a metaphor for where I’d like to be in the world. Meaning, if we make the parallel between an apartment and the world, for example, even in an orderly apartment, there’s always a spot where there’s still a bit of chaos, and it’s the junk bowl. It’s the last bastion of chaos and of improbable associations between things. For me, the spaces I’d like to make would be the analogues of the junk bowl. It could be a squat, for example, or maybe even a bit of the « art world. »	B.D	Well of course, because I get rid of all the stuff that I don’t need to keep in my head. I put my memories in objects and then after, when I see them again, the memories come back. But only when I want. It’s nice. Implementing this in space is a bit like what I wish for the world: that the junk bowl expands. Maybe that’s where I end up in something more utopian. I also know that the space we have is small, that the junk bowl is a small thing. So I assume that, personally at least, this is enough for me. If we can just keep this, all the rest you can clean, tidy up, police, and drain of life and vital force, but just leave this. Let’s leave a little bit of mess in a corner, and then I’ll live there with the people who want to live like that. And even in there, it’s not clear who lives where, and there are even people who don’t get along. So there can be several compartments in the junk bowl. Even in our charming cities, this is kind of what happens. There’s little space for freedom, and it’s shrinking.	B.D
C.M	Parce que toi tu y vois quoi? Il y a quoi dans un vide-poches, comment tu l’imagines?	Because what do you see there? What’s in a junk bowl, how do you imagine it?	C.M		
B.D	Il y a des trucs à la con et puis des trucs hyper importants pour le fonctionnement de tout le reste, genre des clés, le porte monnaie, peut-être le téléphone.	There’s dumb stuff, then super important stuff for the functioning of all the rest, like keys, wallets, maybe phones.	B.D		
		And also stuff like paper clips.	C.M		
C.M	Et puis des trucs comme des trombones.	And also paperclips, yeah, pull-tabs from cans. A piece of birch bark or a ticket from I don’t know what, a label. For me, today, most people in power are guided by the idea of infinitely reducing the size of the junk bowl until it disappears, even though the junk bowl is the soul of the apartment! For me, the soul of our societies lies in these places. Moreover, the people who try to destroy the junk bowl idolize big scientists and political characters... so artists are in the junk bowl with all the others, with the marginalized, the down-and-outs, with anyone and everyone. But it’s really the life force of a society. And then some societies are themselves junk bowls. We also have a sort of mental illness of order, of total order, of cleanliness. It even contaminates our relationships with our bodies. We have to be in perfect health, and we don’t accept the slightest illness, the slightest flaw, to the point	B.D		
B.D	Et puis des trombones ouais, des trucs de canettes. Un bout d’écorce de bouleau ou un ticket de je sais pas quoi, une étiquette. Pour moi, aujourd’hui, l’idée de la plupart des gens qui nous gèrent, c’est de diminuer à l’infini la taille du vide-poches jusqu’à ce qu’il disparaisse, alors que l’âme de l’appartement, c’est le vide-poches! Pour moi, l’âme de nos sociétés, elle est un peu dans ces endroits-là. D’ailleurs, les gens qui cherchent à détruire le vide-poches érigent en héros les grands scientifiques, les personnages politiques... Les artistes, c’est des gens qui sont dans le vide-poches avec tous les autres, avec les marginaux, avec les cassos, avec n’importe qui. Mais c’est vraiment la force vitale d’une société. Et puis certaines				
C.M	Mais ton musée de bord de fenêtre, c’est comme un vide-poches?		C.M		
B.D	Un peu ouais. C’est même la partie inutile du vide-poches.		B.D		
C.M	C’est ton vide-tête aussi?		C.M		
B.D	Ben oui, parce je me décharge de tous les trucs que j’ai pas besoin de garder dans ma tête. Je mets les souvenirs dans des objets et puis après, quand je les revois, ils me reviennent. Mais seulement ceux que je veux. C’est agréable. De déployer ça dans l’espace, c’est un peu ce que je souhaite à notre monde: que le vide-poches s’expande. Après c’est peut être là où je tombe dans un truc plus utopique. Je sais aussi que c’est l’espace qu’on a qui est tout petit, le vide-poches c’est un petit truc, c’est un bol. Donc je pars du principe, à titre personnel en tout cas, que ça me suffit. Si on laisse ça, tout le reste vous pouvez le nettoyer, le ranger, le policer, en enlever toute la vie et la force vitale, mais laissez juste ça. On laisse un peu de bordel dans un coin, et puis moi je vais habiter là avec les gens qui veulent habiter comme ça. Et puis même là-dedans, c’est pas clair qui habite où, il y a même des gens qui ne s’entendent pas. Donc il peut y avoir plusieurs compartiments dans le vide-poches. Même dans nos charmantes villes, c’est un peu ce qui se passe. Il y a très peu d’espaces de liberté, c’est en train de se réduire.		B.D		
C.M	Il y a très peu d’espace de vide-poches oui... Ils sont en train d’être repoussés aux périphéries.		C.M		
B.D	Mais voilà, on s’accroche à ce truc et ça devient des espaces et des temps de plus en plus restreints. Pourtant, cela pourrait même juste être un après-midi quelque part...		B.D		
				* Translator’s note: the French word vide-poches, literally «empty-pockets» doesn’t exist in English, and I have translated it approximately by «junk bowl».	Here a pun in French is unfortunately lost in English, a play on vide-poches and vide-tête (a way to clear your mind)

Pândego

Texte additionnel

Myriam Ziehli

Klok klok/On ressort de l'espace d'exposition de la performance de Jony Valado à Genève. Un white cube transformé, une machine à fumée, des lumières jaunes, Meryl Schmalz l'accordéoniste, Basile Dingbergs qui bricole, Julie Marmet en maréchal ferrante, des pierres au sol, deux ânes qui discutent, de la paille.

–Tu ne voudrais pas écrire un texte sur la performance?

– Ok, je pourrais écrire ce que ça me fait, ce à quoi ça me fait penser, mes souvenirs, les liens que je fais, et tout, tout mélanger?

– Ok.

Les cloches sonnent en arrière fond le coup des dix heures du matin. Le temps est à la brume. Il doit être dimanche ou lundi, peu importe. La maréchal-ferrante, vêtue de noir est postée à côté du clocher. Des images défilent mentalement. Le temps est solennel. La brume du nuage sort de ma bouche. Il fait presque encore frais. Puis le soleil pointe, puis la brume se dissipe et laisse se découvrir le terrain en pente. En bas à gauche, il y a le passage par lequel on est arrivé. Plus bas, il y a une autre bâtisse en ruines, le bassin d'eau est intact. Des lentilles d'eau flottent à la surface.

Couleurs: vert passé, le gris de la pierre et de la brume, des nuages jaunes et de la paille.

Une mouche passe. Puis une deuxième. Le temps s'étire, il fait chaud et très lumineux. Au loin on distingue deux silhouettes marchant côte-à-côte. Au-dessus passent des nuages dont la dominante de couleurs est à peine perceptible.

Klok/C'est un feu. Il doit se trouver à environ 50 kilomètres à vol d'oiseaux. Iel dit, sans autre commentaire.

L'eau se transforme en huile et coule le long des veines du terrain. Il bricole dans un coin, coule du métal dans la terre. Des bruits de pas, l'accordéoniste imite le vent chaud. Il fait chaud mais la sueur est contenue. Chaque goutte est précieuse. Il bricole dans un coin et coule du métal dans la terre. On entend des pas et des oiseaux qui croassent au loin.

Des cailloux, une colonne antique sculptée au sol,
brisée en deux, des passantexts-figurantexts qui
créent un cercle collectif éphémère. Très solennel.
La lumière des nuages des feux de forêts. Il bricole
dans un coin et coule du métal dans la terre.

Pandêgo

Additional text

Myriam Ziehli

Clonk clonk/We exit the exhibition space of Jony Valado's performance in Genève. A white cube, transformed, a smoke machine, yellow lights, the accordionist Meryl Schmalz, Basile Dinbergs, tinkering, Julie Marmet as a blacksmith, rocks on the ground, two chatting donkeys, straw.

–Wouldn't you want to write a text on the performance?

- Ok, I could write about how it makes me feel, what it makes me think about, my memories, the links I make, everything, mix it all?

- Ok.

In the background the bells ring out 6 in the morning. The weather is misty. It must be Sunday or Monday, it doesn't matter. The blacksmith, dressed in black, is posted up next to the bell tower. Mental images scroll by. The weather is solemn. A cloud of mist leaves my mouth. It's almost still cool. Then the sun comes out and the mist dissipates, revealing the sloped ground. On the bottom left, there's the passage through which we arrived. Further down, there's another building in ruins, the water basin still intact. Duckweed floats at the surface.

Colors: faded green, the gray of the rock and the mist, yellow clouds, and straw.

A fly passes. Then a second. Time stretches; it's hot and very bright out. In the distance we can see two silhouettes walking side-by-side. Overhead, clouds pass, their colors barely distinguishable.

Clonk—It's a fire. It must be about 50 kilometers away as the crow flies. They say, without further comment.

The water turns into oil and runs down the veins of the ground. He tinkers in a corner, casting metal into the earth. The sound of footsteps; the accordionist imitates hot wind. It's hot but the sweat is contained.

Each drop is precious. He tinkers in a corner
and casts metal in the earth. We hear footsteps
and birds that caw in the distance.

Pebbles, an antique sculpted column on the floor,
broken in two, passers-by who create an ephemeral
collective circle. Very solemn. The light of clouds, of
forest fires. He tinkers in a corner and casts metal
in the earth. The smell returns and with it the sum
of childhood memories that mix with the life
path trodden since. The blacksmith calls it the smell
of hooves and the sound of horseshoes.

L'odeur revient et avec elle la somme des souvenirs de l'enfance qui se mélange au parcours de la vie depuis. La maréchal-ferrante appelle l'odeur de la corne de cheval et du bruit des sabots.

Klok/ Sa mère était maréchal-ferrante. On passait souvent avec ma sœur devant l'atelier qui se trouvait dans une grange de ferme. Elle était bourrue et ne nous parlait presque jamais. Elle était habillée en cowboy comme dans les films des States, avec tous les attributs sauf qu'elle n'était pas aux States. On l'entendait de loin, ça claquait sur le béton. On entendait aussi le bruit du métal contre métal qui s'affinait à la chaleur du feu. Puis, le bruit des clous qui s'enfonçaient dans le sabot. Un clou, puis il était tapé, replié pour suivre la forme du pied de l'animal. Un jour, elle nous avait annoncé que son cheval était trop vieux, trop malade pour tenir le coup. Qu'un vétérinaire allait venir pour mettre un terme à ses souffrances.

L'odeur revient et avec elle la somme des souvenirs de l'enfance qui se mêle au parcours de la vie depuis. Elle s'ennuie dans son coin l'accordéoniste. Peut-être qu'elle siffle une mélodie. Il bricole dans un coin et coule du métal dans la terre. Ça doit être de l'étain. Iel m'avait parlé des coulages en étain. Le temps s'étire encore, de tout son long et prend maintenant toute la place. Il fait toujours chaud. Au loin, proche du sol, le regard se brouille. Il fait chaud et l'eau s'est transformé en huile, coule le long des veines du terrain. La lumière est jaune inquiétante.

Klok/ C'est la première fois que tu te retrouves dans un espace, un terrain pas si vaste, où tu n'es pas chez toi, ni chez moi. Ici ce ne sera pas chez toi, le terrain est quand même grand, il y a des feux de forêts, tu ne connais aucun animal, l'herbe, devenue sèche est un brasier potentiel à chaque seconde. L'eau est enfouie à plusieurs mètres. Même les cendres de tes cigarettes sont dangereuses. Des nuages jaunes passent au loin, la nuit est sombre, scorpion dans le ciel. Et le jour est lourd.

Klok/ Vider le bassin d'eau du terrain au Portugal. Tu portais. Tu portais, tu portais la boue de plusieurs dizaines d'années. Tu portais, tu portais, tu portais les couches de cet endroit laissé en l'état.

Ramasseuseuses de trucs. Porteuseuses de charges. Trimballer du matos d'un lieu à l'autre. Prends ton caddie, remplis-le, tu pars d'un endroit, tu arrives à l'autre, tu décharges pour recharger derrière. Et c'est reparti dans l'autre sens. Une chose reste, c'est toujours trop lourd.

La sueur coule finalement et tombe au sol. Les clochettes tintent au loin. Des petites chèvres qui sautent comme des cabris. Les clochettes tintent.

Clonk/ Her mother was a blacksmith. My sister and I often passed in front of the workshop, which was in a barn. She was gruff and almost never spoke to us. She was dressed as a cowboy like in a film from the States, with all the trappings except that she wasn't in the States. We heard her from far away, clacking on the concrete. We also heard the sound of metal against metal, refined in the heat of the fire. The sound of the nails, sinking into the hoof. A nail, then it was banged, bent to follow the shape of the animal's foot. One day, she told us her horse was too old, too sick to keep going. That a veterinarian was going to come put it out of its misery.

The smell returns and with it the sum of childhood memories that mix with the life path trodden since. The accordionist is bored in her corner. Maybe she's whistling a melody. He tinkers in a corner and casts metal in the earth. It must be tin. They had talked to me about their tin castings. Time stretches out more, at full length, and now takes up all the space. It's still hot. In the distance, close to the floor, the gaze blurs. It's hot and the water has become oil, running the length of the earth's veins. The light is a worrying yellow.

Clonk/ It's the first time you find yourself in a space, that isn't really so big, where you're not at your place, nor at mine. Here will not be your place; it is, after all, large, and there are forest fires; you don't know the animals, and the grass, which has become dry, is always a potential bonfire. The water is several meters deep in the ground. Even the ashes of your cigarettes are dangerous. Yellow clouds pass in the distance, the night is dark, scorio in the sky. And the day is heavy.

Clonk/ Empty water basin at the property in Portugal. You carried. You carried, you carried the mud of several dozen years. You carried, you carried, you carried the layers of this place left as it was.

Collectors of things. Carriers of burdens. Lugging materials from one space to another. Take your caddy, fill it; you leave one place, you arrive at the other, you unload to reload right after. And you're off in the other direction. One thing remains; it's always too heavy.

The sweat finally runs and falls to the floor. The bells tinkle in the distance. Little goats that hop like kids. The bells tinkle. You carry, I carry. Load, load, load.

You carry, I carry
What?
Then you will carry. I carry.
You carry.
I chill.
I carry.
And you chill.

Toi tu portes, moi je porte. Charge, charge, charge.
Toi tu portes, moi je porte
Quoi?
Ensuite toi tu vas porter. Moi je porte.
Toi tu portes.
Moi je chill.

Moi je porte.
Et toi tu chill.

Tout le monde porte.
Tout le monde porte.
Tout le monde porte.
Porte tout le monde.
Tout le monde porte.
Tout le monde porte.
Porte tout le monde.

Klok/ J'étais sur la place du village j'entendais un coup de feu. Puis un bruit lourd d'un animal qui s'effondrait.

La sueur de ton front tombe sur le sol mais les plages sont sans eau. Les gros cailloux se sont transformés en petits cailloux, qui se sont transformés en petits cailloux qui se sont transformés en sable. Il n'y a plus que des miettes. Des piètres pierres. Glaner des miettes.

Celleux qui glanent autour et qui assemblent. Je veux être du côté des gens qui portent, pas de ceux qui se font livrer. Ceux qui réparent, ceux qui endossent, pas de ceux qui fuient. Ceux qui triturent, reconstruisent, réassemblent, pas de ceux qui suivent les modes d'emploi préfabriqués, ni de ceux qui mettent des œillères. Des grosses images que nous découpons en petites images, que nous découpons en plus petites images, que nous transformons en confettis. Un amas de confettis que nous nous partageons pour les scotcher ensemble. Un à un avec du gaffeur. Rapiécer des confettis, ramasser des confettis, rechercher des confettis, déterrer des confettis pour insuffler de nouveaux horizons.

Everyone carries.
Everyone carries.
Everyone carries.
Carry everyone.
Everyone carries.
Everyone carries.
Carry everyone.

Clonk/ I was at the town square. I heard a gunshot. Then a heavy sound of an animal collapsing.

The sweat on your forehead falls to the floor but the beaches are waterless. The large pebbles have turned into little pebbles, that turned into little pebbles that turned into sand. There are only crumbs left. The poor rocks. Gleaning crumbs.

Those who glean around themselves and those who assemble. I want to be on the side of those who carry, not those who deliver. Those who repair, those who bear, not those who flee. Those who triturate, reconstruct, reassemble, not those who follow prefabricated user manuals, nor those who put on blinders. Big images that we cut into small images, that we cut into even smaller images, that we transform into confetti. A mass of confetti that we share to tape them together. One by one with gaffer tape. Patch up the confetti, gather the confetti, search for confetti, dig up confetti to inspire new horizons.

cortar la lengua, tornar-se
extranjero

Texte additionnel à *I’m still analfabeta*
Jonas Van

sacaram me la lengua
y minha boca está llena de tecido
un tecido espesso costurado a varias manos
que não se desintegra con la acidez
de mi mucosa

sacaram me la lengua
y tengo fiebre
una fiebre que
atea fuego en el cielo
tengo ganas
de volverme neste fuego

sacaran me a lengua
tornei-me extranjero

saco todo el tecido
este tecido son minhas vísceras
saco todo o tecido
hasta que me quedo vacío
hasta que me quedo às avessas
hasta que me volvo en este tecido
un tejido rojo sangre
que materializa minha espalda
para me sostentar en la tierra
que me cobren los ojos
y me atravessa las manos

el cuerpo es el dispositivo
donde el tiempo colapsa

cortaran me la lengua
ahora un órgano roto
en mi mucosa
mientras se descompone
otros trozos de carne brotan
miríades de champignones rojo sangre
se acumulan en toda la superficie del órgano
y como las anfibias, las reptiles
me regenero

las lenguas selvagens no se puede cortar

esta noche sonhei contigo
un sueno raro

decías:
quita este rencor de mi boca
que entristece y hiere mi corazón

cortar la lengua, tornar-se
extranjero

Additional text to *I’m still analfabeta*
Jonas Van

they cut out my tongue
and my mouth is full of cloth
a thick fabric sewn by several hands
that does not disintegrate with the acidity
of my mucosa

they cut out my tongue
and I have a fever
a fever that
sets fire in the sky
I feel like
turning myself into this fire

they cut out my tongue
I became a foreigner

I take out all the fabric
this fabric is my entrails
I pull out all the fabric
until I’m empty
until I remain às avessas
inside-out
until I become this fabric
a blood red fabric
that materializes my spine
to support me on the soil
that covers my eyes
and pierces my hands

the body is the device
where time collapses

they cut out my tongue
now a rotten organ
in my mucosa
as it decomposes
other pieces of flesh sprout
myriads of blood-red mushrooms
accumulate all over the surface of the organ
and like the amphibians, the reptiles
I regenerate myself

the wild tongues cannot be cut out

tonight I dreamt with you
a strange dream

you said:
rip this rancor from my mouth
that saddens and hurts my heart

jpp c’est du drift

Texte additionnel à *d’humeur à détester/*
d’humeur à lâcher deux trois je t’aime
Erica Nieva Cunha

En tension
dans l’écart
grand(s) écarts

profondeur/distance/intervalles/marge au centre

c’est là que naissent
les mots et les gestes
d’amour
de jpp

de la vie à la rime
des origines à l’exil
des aller retours
pour pas trahir les sources

des mots comme des bases
comme des baisers
francs comme un coup de tête
chauds comme des brasiers

du rap, d’la tendresse
des images, des promesses
des sentiments et des pipas
avec et sans masque
c’est d’la frappe de pouvoir être soi-même

des mots qui parle de l’amour au présent
de ce que ça fait, sur nous, en nous, pour nous
en direct, en conscience
de comment on a (putain) besoin d’être aimé.e-x-s
et d’aimer
et d’amitié

des collaboration en forme de cœur avec les doigts
comme une association de faiseur.e-x-s de foi
parce qu’ensemble on est plus fort.e-x-s
on est plus de cœurs, on a plus de coffre

profondeur/distance/intervalles/marge au centre

en corps à corps
avec ce qui nous ressemble
ce qui nous rassemble
ce que l’on croit qui nous ressemble
ce a quoi/qui on voudrait ressembler
ce que l’on est
ce que l’on sera
mais t’inquiète
tout ça c’est pas fixe

c’est fluide

c’est liquide et partout ça s’infiltré

jpp c’est du drift

Additional text to *d’humeur à détester/*
d’humeur à lâcher deux trois je t’aime
Erica Nieva Cunha

In tension
in the gap
balancing act(s)

depth/distance/intervalles/margin to center

born in endeavor
some words and some gestures
of love
of jpp

from life to rhyme
from origin to exile
doing round trips
to not betray the source

words as foundations
like kisses, praise
frank, true like a whim
hot like fire, blaze

some rap, some *tendresse*
images, some *promesses*,
some sentiments and some *pipas*
your mask on, and off
such a hit, being able to be yourself

words talkin' bout love, in the present
of what it does, to us, in us, for us
live on air, in conscience
of how we (fucking) need to be loved
and to love
and friendship

collaborations shaped like finger-hearts
alliances of of faithmakers, multipart
because together we are stronger
we have more spirit and our money goes longer

depth/distance/intervalles/margin to center

going hand-to-hand
with what resembles us
what assembles us
what we think we resemble
what we’d like to resemble
what we are
what we’ll become
but don’t worry
all this, it’s not fixed

it’s fluid

it’s liquid and it seeps in everywhere

profondeur/distance/intervalles/marge au centre

jpp et son art
c’est du drift
à 180km/heure sur la piste des sentiments.Happily

depth/distance/intervals/margin to center

jpp, jpp’s art
it’s drifting
at 180km/hour on the racetrack of feelings

Deep in the crack of every bark

Texte additionnel à *Happily Aging & Dying*
L. M. Cantori

Il croit. Il croit que l’espace au-delà la clôture de leur campement est intrinsèquement hostile, parce que le monde ne correspond pas à ses intentions. Il croit que tout le monde à l’intérieur de la clôture croit que tout ce qui est à l’extérieur de la clôture est intrinsèquement hostile. C’est pourquoi tout ce qu’il fait est bon. Chasser, défendre, se battre pour ses sujets. De temps en temps, il frappe son enfant. Pour le bien de son fils. Après tout, son fils est son héritier et il reçoit ce que son père lui donne.

Fier. Sa femme, son fils, ses biens. Une table en bois ancien. Deux chaises. Trois boîtes de conserve qu’il a héritées de ses ancêtres, gage de leur gloire passée. Le miroir de poche. Le précieux miroir. Il est le seul à en posséder un et il ne le partage pas. Il est encadré d’éponges molles. Il connaît son propre visage. Il montre le miroir à son fils et lui dit que c’est un avenir, un avenir caché que l’enfant ne peut pas toucher, seulement regarder.

Il chasse. Pas seulement pour se nourrir, mais pour corroborer sa domination sur toustes les êtres.

Aujourd’hui, il chasse. Il tient un fléau dans ses deux mains.

Il traque une biche, sachant que ses sujets sont en sécurité derrière la clôture. Rappelle-toi. À l’extérieur, au-delà de la clôture, tout est hostile, menaçant. Il arrive parfois que quelques-uns de ses sujets de confiance et lui-même sortent du campement. Par nécessité impériale. Trouver de la nourriture et combattre les ennemis. D’illustres exploits sont gravés sur le cuir tanné des bêtes chassées dans la forêt, à travers la plaine, au-delà de la rivière.

La société est toute post-capitaliste et médiévale. Mais c’est à la nourriture en conserve qu’iels se sentent vraiment liés. Même s’il est interdit de la consommer, car elle témoigne d’une époque révolue et d’un âge à venir.

Et donc, poursuivant la biche, il trébuche sur un rocher mal placé. Il frappe néanmoins le flanc de la biche avec son fléau qui scintille. Sa jambe se fissure sur le rocher, expulsant du sang.

La biche est mortellement blessée parmi les couleurs de la forêt. Il veut encore posséder son corps, et tendit la main pour toucher son ventre, l’effleura d’une main.

Dans les derniers instants de sa vie, elle parla. «Tu souhaites posséder mon corps, répandre mon sang à travers la cuisine, placer ta sœur à un bout

Deep in the crack of every bark

Additional text to Happily Aging & Dying
L. M. Cantori

He believes. He believes the space without the fence of their encampment is inherently hostile, because the world did not befit his purpose. He believes everyone within the fence believes all that is without the fence is inherently hostile. That is why all he does is good. Hunting, defending, fighting for his subjects. Occasionally he hits his child. For the good of his son. His son is, after all, his heir, and receives what his father gives.

Proud. His wife, his son, his possessions. A table made of ancient wood. Two chairs. Three cans of food he has inherited from his forefathers, a measure of their one-time glory. The pocket mirror. The precious mirror. Only he possesses one and he does not share it. It is framed with mushy sponges. He knows his own face. He shows the mirror to his son and tells him it is a future, a hidden future the child can not touch, but only look at.

He hunts. Not only for food, but to corroborate his dominance over all.

Today, he hunts. He holds a morning star in both hands.

He tracks down a doe, knowing his subjects are safe behind the fence. Remember. On the outside beyond the fence, all is hostile, menacing. So it happens that only a few of his trusted subjects and him walk out of the encampment. For imperial necessity. Finding food and battling foes. Illustrious deeds are carved on tanned leather skinned from beasts hunted in the forest, across the plain, over the river.

The society is all post-capitalist and medieval. But canned food is what they really feel connected to. Even though consuming their contents is forbidden, as they are tokens of a time gone and of an age to come.

And so, pursuing the doe, he falls over a misplaced rock. He nevertheless strikes the doe’s flank with his glittering morning star. His leg cracks open on the rock, expelling blood.

The doe is deadly wounded among the colours of the forest. He still wants to possess her body, and reached out to touch her belly, and stroked it with one hand.

During the last moments of her life, she spoke. «You wish to own my body, spill my blood across the kitchen, placing your sister at one end of the table, your ear recalling my voice speaking words of pain.»

* Translator’s note: the original poem’s form makes reference to francophone rap, whose genres and subgenres are structurally impossible to translate. The translator has thus chosen a set of strategies that eschew word-for-word translation in favor of preserving the rhythm and rhyme structures and the general concepts in each stanza, as well as leaving select words that are straightforward English cognates in French.

de la table, ton oreille conservant le souvenir de ma voix qui prononce des mots de douleur. »

Il souhaitait en effet ramener sa carcasse au campement comme un trophée mais c’était elle qui avait une emprise sur lui.

Il sentit sa main enveloppée de chaleur et plongée dans la blessure de la biche, et une pression vint entourer sa cheville.

Il eut peur. Il eut peur de ce dont il avait toujours eu peur: que des êtres au-delà de la clôture le soumettent à leur volonté. Et le torturent durant plusieurs jours pour se venger.

« Lâche-moi. » dit-il.

La tête de la biche était immobile, un œil globuleux fixant le vide d’une fin de vie, sa griffe toujours fermement agrippée à sa cheville. «Tu saignes et tu crains pour ta vie. Mais sache que ta vie ne t’appartient pas et que tu la contrôles au détriment des autres. Pas toutes les ailes servent à voler. »

D’autres peurs se mêlèrent à son sang lorsqu’il vit la patte griffue s’agripper à sa jambe. Même ses cauchemars étaient plus doux. Et ce qu’il ressentit à ce moment-là confirma sa conviction que toutes les choses et tous les êtres à l’extérieur de la clôture n’existaient que dans le but d’exposer leur cruauté, leur volonté de nuire...

« Je peux voir. Ma tête est sur l’assiette, mes sabots sont remplis de vin, ton sourire graisseux, plein de suffisance. Tes invitéexs te craignent et te détestent aussi. Enivré et fier, tu as peur que ton fils ne te poignarde. Ton amour est pour lui un rejet. Tu n’as pas érigé ton pouvoir. C’est un héritage qui peut être volé. Ta femme est ton ombre et tu ne rêves pas d’elle autrement. Elle, ressentant, est le silence que tu chéris le plus. »

La haine l’envahit à ces mots. L’idée d’être menacé par les siens était insupportable et, secrètement, sa plus grande crainte. Sa capacité à se battre était compromise, sa haine et sa colère n’étaient pas suffisantes pour se libérer de cette biche monstrueuse. Une force plus grande qu’il ne l’avait imaginé enserrait de plus en plus sa jambe blessée.

Il répéta. « Lâche-moi, monstre. C’est à cause de toi que je dois tuer pour la sécurité de mon peuple. »

« Oui. Je te donnerai ma vie. C’est moi qui ai placé ce rocher ici et qui ai amené l’océan sur ces terres pendant de nombreuses années pour qu’il puisse se former. Ma griffe n’a grandi que pour te saisir. Je te donnerai ma vie et bien d’autres vies. »

He indeed desired to haul her carcass to the encampment as his prize but it was she who had a hold on him.

He felt his hand cloaked in warmth and dipped in the doe’s wound, and pressure came to circle his ankle.

He feared. He feared what he always feared; that beings beyond the fence would submit him to their will. And torture him for many days to take revenge.

« Let go of me. » he said.

The doe’s head was motionless, a bulging eye staring at the void of a life ending, her claw still holding tight onto his ankle. «You bleed and you fear for your life. But know this: your life is not your own and your control over it is at the expense of others. Wings are not in use on all worlds. »

Other fears mingled with his blood when he saw the clawed paw clutching his leg. His nightmares were even sweeter. And what he felt at that moment confirmed his belief that all things and beings outside the fence existed only for the purpose of exposing their cruelty, willing harm...

« I can see. My head is on the plate, my hoofs filled with wine, your greasy smile filled with conceit. Your guests fear you and hate you too. While drunk and proud, you fear your son will stab you. Your love is to him a rejection. You did not erect your power. It is an heirloom that can be stolen. Your wife is your shadow and you will not dream of her otherwise. She, feeling, is the silence you most cherish. »

Hate flowed through him at these words. The thought of being threatened by his own people was unbearable, and, secretly his greatest dread. His ability to fight was thwarted and his hatred and anger were not sufficient to free himself from that monstrous doe. A strength greater than he had imagined was clamping ever tighter on his wounded leg.

He repeated. « Let go of me, monster. You are the reason I must kill for the safety of my people. »

«Yes. I will give you my life. It is I that set that rock there and brought the ocean over these lands for many ages so that it could form. My claw was grown only to grip you. I will give my life and many more lives to you. »

In her passing, her wound released his hand, and her claw his leg .

He returned limping to the encampment. The way was long and the pain was fierce. But that was not all. His wounded leg was spreading bits of flesh

Au moment de son décès, sa blessure libéra sa main, et sa griffe libéra sa jambe.

Il retourna au campement en boitant. Le chemin fut long et la douleur féroce. Mais ce n’était pas tout. Sa jambe blessée dispersait des morceaux de chair et bientôt, elle n’était plus. Il ne tenait plus debout correctement, et rampait plutôt que marchait. Mais un autre membre se mit à pousser à la place de la jambe, d’une couleur et d’une forme différentes, plus rigide que la chair, crissant à mesure qu’il s’allongeait. Une seule griffe apparut à son extrémité.

Le membre frais s’allongea et lorsqu’il l’étira, une arche segmentée d’articulations courait de sa hanche jusqu’au sol et par-dessus sa tête. Marcher était laborieux mais il réussit à atteindre le campement.

Le campement n’avait pas de portail. Ce n’est que par d’étroits passages souterrains qu’il pouvait entrer dans son refuge. Il se contorsionna de toutes les manières possibles, mais ne put plier sa jambe nouvellement formée. Cependant, cela lui prouvait que ce nouveau membre était le sien et qu’il pouvait le contrôler. Fatigué, il cria et pleura, mais ceux qui lui obéissaient aveuglément ne répondirent pas à son appel. Pendant qu’il pleurait, d’autres membres, des tentacules et des choses qu’il ne pouvait pas nommer poussèrent de chaque recoin de son corps.

Il savait ce qui l’attendait. Le miroir l’avait avisé. Honteux, il roula et rampa comme il put en direction de la forêt pour se cacher. Il souffrit. De nombreux sentiments le déchiraient. Certains de joie et d’autres de tristesse. De la colère et de la pitié à la fois. Et même des sentiments qui n’étaient pas les siens.

Il se cacha dans la forêt. Il essaya de grimper aux arbres mais se blessa. Il tomba dans des crevasses et se blessa à nouveau. Il n’était plus digne de ce monde. Il retourna près de la biche et chercha à l’implorer mais ne trouva pas sa propre bouche. Dans ses pensées, les mots s’estompaient et ses pensées n’étaient que formes et figures. Il la pria mais elle ne répondit pas et se décomposait. Et c’était le reflet du silence de sa femme, de la peur de son fils et de la haine de ses sujets. Un reflet qu’il n’avait jamais perçu dans son miroir. Le silence de sa femme était sa colère, la peur de son fils son envie, la haine de ses sujets son orgueil.

Pourtant, il continua à vivre et à se cacher. Il cueillit de la nourriture sur les branches basses avec ses griffes et en ramassa dans les trous du sol avec ses tentacules. Des plumes, puis des poils poussèrent sur son nouveau corps. Une seule aile, qu’il ne pouvait pas commander, bourgeonna.

and soon his leg was no more. He could not properly stand and was crawling rather than walking. But another limb was growing in place, different in colour and in shape, stiffer than flesh, crunching as it lengthened. A single claw erupted at the tip.

The fresh limb went on growing longer and when he stretched it out, an arch segmented by joints was running from his hip to the ground and over his head. Walking was laborious but he succeeded in reaching the encampment.

The encampment had no gate. Only through underground tight passages could he enter his refuge. He contorted himself in every way possible but could not bend his newly formed leg. However, it proved to him that that new limb was his own and could control it. He grew tired and yelled and cried, but the ones that would blindly obey him did not return his call. While crying other limbs and tentacles and things he could not name grew from every crook of his body.

He knew what was upon him. The mirror had instructed him. Ashamed, he rolled and crawled as he could back into the forest to hide. He suffered. Many feelings tore him. Some of joy and some of sorrow. Anger and pity at once. Even some feelings that were not his.

He hid in the forest. He tried to climb trees but injured himself. He fell into crevasses and injured himself again. He was no longer worthy of this world. He returned to the doe and sought to implore her but did not find his mouth. In his thoughts, words faded and his thoughts were only of shapes and figures. He prayed to her but she did not respond and was rotting. And it was the reflection of his wife’s silence, of the fear of his son and of the hatred of his subjects. A reflection he never perceived in his mirror. His wife’s silence was his anger, his son’s fear his envy, his subjects’ hatred his pride.

Yet, he went on living and hiding. He picked food from the low branches with his claw and collected food in ground holes with his tentacle. Feathers and then hair grew on his new body form. A single wing he could not command sprouted.



Within the fence, people grew bored sensing their leader should not return. They reckoned their way of living was not what they had wished for. They forgot their purpose as a people longing for restoration of an old social structure they did not understand anymore. They ate the food from the cans and it had a funny taste of corruption. They laughed at the idea of the people that had made those cans. They laughed at them driving cars and being sad at work in offices.



À l’intérieur de la clôture, on s’ennuyait, sentant que le chef ne reviendrait pas. Bientôt, on estima que le mode de vie n’était pas celui tant souhaité. On oublia le sens et les objectifs d’une communauté aspirant à restaurer une ancienne structure sociale qu’on ne comprenait plus. On mangea la nourriture des boîtes de conserve et elle avait un drôle de goût de corruption. On rit à l’idée de ceux qui avaient fabriqué ces boîtes de conserve. On rit en les imaginant conduire des voitures et être tristes au travail, dans leurs bureaux.

On démolit la clôture et les jardins furent abandonnés. On marcha à travers la plaine et au-delà de la rivière pour atteindre la forêt.

Dans la forêt, on apprit à chérir les espèces rencontrées et même on se lia d’amitié avec certaines d’entre elles. Après un temps, l’ancienne demeure fut fréquentée à nouveau. Les jardins avaient fleuri et poussé comme jamais auparavant, alors qu’on avait l’habitude de travailler le sol sans relâche. On y retourna alors de temps en temps pour récolter les jardins avec mesure, pour préserver leur beauté et leur abondance.

De retour dans la forêt, on commença à se raconter des histoires. On apprit à capturer des rêves et la clôture qui entourait les esprits s’effaça. À l’autre bout de la forêt, on vit l’océan en contrebas d’une falaise et ce fut magnifique et alors on raconta encore plus d’histoires et ce fut comme des remèdes. On respecta toutes les choses et toutes les bêtes, et toutes pouvaient être le berceau d’histoires à venir. Au plus profond des fissures de chaque écorce, il y avait des secrets. On les nomma magie.

L’idée même de chef fut oubliée. Les différences de sang n’avaient plus de sens. On prit conscience que vivre sans travail et sans chef était possible. On partagea les tâches et tout le monde faisait de tout. Il n’y avait plus d’expertise ; seulement des compétences à apprendre. On opérait par le désir et si une dure tâche devait être menée, elle s’accomplissait collectivement.

On donna des noms aux lieux, aux arbres et aux rochers parce que c’étaient des personnages des histoires. On donna un nom aux os d’une biche qui gisait à côté d’un rocher, qui fut lui aussi nommé. On s’aperçut qu’une étrange créature venait régulièrement contempler le squelette. Elle fut d’abord crainte pour son apparence et ses griffes, mais bientôt on reconnut qu’elle était douce et qu’elle répondait aux regards, à distance. On donna donc un nom à la créature et, sachant que son histoire était triste, une histoire triste lui fut tissée.

On vit alors que la créature s’était attardée à côté du squelette de la biche pendant de nombreux

They demolished the fence and abandoned their gardens, and over the plain and across the river they reached the forest.

In the forest, they came to treasure the species they encountered and even befriended some. Eventually, they returned to their former abode and saw the gardens had bloomed and sprouted like never before when they used to endlessly till the soil. They then returned from time to time and harvested the gardens with measure, impressed by their beauty and profusion.

Back in the forest, they started telling stories to each other. They learned fetching dreams, and the fence that was all around their minds eroded. They reached the other end of the forest and saw the ocean below a cliff and it was beautiful and so they told even more stories and it was their cure. They heeded all things and beings and all could be the birthplace of their stories. Deep in the cracks of every bark there were secrets. This they called magic.

They forgot they had once a commander. Differences in blood had no more meaning. They became aware they could live without toil and leadership. They shared their amount of work and everyone did everything. There were no more experts; only skills to learn. Work was fulfilled by desire and if hard work would fall on them, they would carry it out together.

They gave names to places, trees and rocks because they were characters in their stories. They named the bones of a doe that lay next to a rock, which was also named. And they saw a strange creature coming often to gaze at the skeleton. They first feared the creature for its looks and claws but soon recognised it was gentle and that it would observe them too from afar. So they named the creature and they knew its story was sad so they wove a sad one for it.

They saw then that the creature lingered by the side of the doe’s skeleton for many days until it died, and happiness was visible on its face. With it, ages of heritage faded, and there was no need for redemption.

jours, jusqu’à ce qu’elle meure, et que le bonheur fut visible sur son visage. Et avec la créature, des siècles d’héritage s’estompèrent, et il n’y eut plus besoin de rédemption.

Note de l'auteur: mes remerciements vont à Jeanne Tara à qui je dois la lecture de *Kae Tempest*,

La plainte de la blanche biche, Le berceau des dominations (Dorothee Dussy).

Note of the author: my thanks to Jeanne Tara to whom I owe the reading of *Kae Tempest*,

La plainte de la blanche biche, Le berceau des dominations (Dorothee Dussy).

Summoner

Texte additionnel

Chloe Sugden

« Écrivons-nous sur des sujets mystérieux,
et révélerons-nous des secrets fermés à tous
et ineffables ? »

Julien, *Sur la mère des Dieux*

1.

L'invocateur fébrile, vacille au-dessus de son fourneau. Des photos de fossiles mésozoïques moisies, des bronzes étrusques et des tablettes orphiques en or parsèment les murs aveugles. Des fils de cuivre alimentent des lampes à UV et émettent une rumeur sinistre et incessante, la lumière se mutant en son. Géodes, amas de cristaux et talismans de Salomon s'entassent sur les étagères. Des minéraux bleus bourgeonnent au fond de seaux de sulfate de cuivre. Émergeant à peine d'un jus stagnant, un caïman hisse sa tête, ses yeux lugubres reflétant les flammes, la lampe halogène ExoTerra exagérant sa cuirasse ocre archaïque.

Pris de soubresauts, l'invocateur tousse une glaire mêlée de suie fétide. Il ne fait aucun doute que des particules nocives pullulent dans la grotte. Des canalisations fuyantes strient l'air empoisonné de leurs étranges odeurs. Peu lui importe la putréfaction.

Voilà une autre expérience qui tourne mal, comme la nuit précédente et bien d'autres avant elle. Il travaille sans relâche, dort peu. La cérémonie doit avoir lieu dimanche.

Il a les yeux somnolents, le teint blafard et les mains crasseuses d'un mineur. Les genevois se méfient de lui. Ils le voient se faufiler à pas d'heure, rôder du côté des Pâquis ou de Plainpalais en fumant des Pueblos.

Au printemps, la nuit, le bruit de festivités s'élèvent de son antre et agacent le voisinage en quête de sommeil, des chants rauques et cacophoniques émanant du vacarme. Le comportement de l'invocateur et son existence même sont un affront au caractère calviniste de la ville.

L'été venu, les baigneurs l'observent au bord de l'Arve, pratiquant une drôle de divination par le plâtre. Il transforme sables de magnétite, boue, chaux et ciment en reliques minérales d'un temps reculé. Des fossiles épars de vers et d'autres bestioles maculent leurs surfaces, imitant les glyphes d'une langue oubliée.

L'automne, il se repose.

L'hiver, il s'adonne à la sorcellerie.

Summoner

Additional text

Chloe Sugden

« Shall we write about the things not
to be spoken of?
Shall we divulge the things not to be divulged?
Shall we pronounce the things
not to be pronounced? »

Julian, *Hymn to the Mother of the Gods*

1.

The summoner hovers over his furnace, listless.
Mildewed photos of Mesozoic fossils,
Etruscan bronzes and Orphic Gold Tablets litter
windowless walls. Copper wires collide with
UV lamp currents, emitting an eerie, incessant hum.
Light transmutes to sound.

Geodes, cluster crystals and Solomonian talismans
glisten on shelves. Blue minerals bloom in buckets
of copper sulfate solution. Half-submerged
in stagnant liquid, a caiman lizard raises its head,
mournful eyes reflecting the flames. An Exo
Terra Halogen spot lamp amplifies the ancient
beast's ochre scales.

The summoner's body heaves as he hacks up phlegm and fetid soot. Hazardous particles pollute the grotto, leaking pipes streak the poisonous air with strange odours. He pays no mind to the putrefaction.

So, another experiment gone awry as it had the night before, and many bitter nights before that. He works ceaselessly, seldom sleeps as the ceremony is set for Sunday.

He has the somnolent eyes, pallid complexion and grimy hands of a miner. Genevans regard him with distrust. They see him slithering out at strange hours, skulking about Pâquis or Plainpalais, smoking Pueblos.

On spring nights, revelries down in the den disturb his slumbering neighbours, as raucous, cacophonous chants rise above the din. The summoner's conduct and very existence are an affront to the city's Calvinistic character.

Come summer, bathers spot him by the River Arve practicing a peculiar plaster divination. He mutates magnetite sand, mud, lime, and cement into stone relics from distant recesses of time. Trace fossils of worms and bugs stain their surfaces, mimicking the glyphs of a lost language.

In fall, he rests.

In winter, he witches.

II.

Dimanche, à une heure avancée du matin, il est à sa chaise. Éveillé, fiévreux, son visage décharné, grotesque masque de satire, tressaille à même le feu. Des enregistrements d’orgues disharmonieuses retentissent. Autour de ses pieds gelés, des pages griffonnées en vieux Copte jonchent un sol couvert de chlorure de sodium pour repousser les ombres projetées depuis les enfers. L’encens de santal et la sauge coupent les effluves putrides.

Quels noms nécromantiques il doit préférer ! De quels actes diaboliques il doit s’acquitter en ce jour du seigneur ! Après l’invocation, il se désaltérera à la source plasmatique, transperçant ainsi le temps et pénétrant la mort.

Il fait tourner une baguette contre dans les rayons de l’âtre et les excroissances cuivrées qui en blessent le bois flotté envoient des éclats de lumière ardente aux alentours. L’invocateur lève son couteau en l’air, puis taille « XΘOYMIAON » d’un bout à l’autre du talisman de bois en guise de protection contre les daemons chtoniens que la formule à venir éveillera.

Cette houlette en main, il s’élance au centre de son antre désastreuse. Un réceptacle en verre pend contre son cœur au bout d’une chaîne en argent. Enroulé à l’intérieur se cache un phylactère de papyrus sur lequel un ouroboros enserre un texte rédigé en hiératique. Ce bouclier sans âge protège contre les spectres, les maladies et les souffrances.

« Sacrés et puissants esprits » il éructe, « préservez et protégez-moi des malédictions, de ceux qui sont morts trop tôt, de ceux qui sont morts violemment, et de toutes choses malfaisantes, mon âme, mon corps et chacun de mes membres »

L’incantateur lève ensuite ses bras au ciel et rôle d’immondes et antédiluviennes incantations qui réveillent les morts vivants, des versets dont vous ne sauriez tolérer la lecture. Le blanc de ses yeux se couvre alors d’une teinte grisâtre et gangreneuse. Le fourneau s’apaise. La musique cesse.

Nul en Romandie ne l’a jamais revu.

II.

In the early hours of Sunday, he is in his chair. Restless, feverish, his gaunt visage grotesque, satyr-like, trembling against the fire. Cold sweat clings to his stained robe, as disharmonious organ recordings resound. Scrawled sheets of Old Coptic lie about his frozen feet, and sodium chloride coats the floor, warding off shadows cast from the netherworld. Sandalwood incense and sage repel the pungent stench.

What necromantic names he must utter ! What diabolic deeds he must carry out on the Lord’s Day ! After the invocation, he will sate his thirst at the plasma spring, drinking deep, piercing time, and penetrating death.

He rotates a wooden wand against the hearth’s glare, as copper growths marring the driftwood refract fiery light shards. The summoner lifts his carving knife, scratching « XΘOYMIAON » across the timber talisman, as protection against the chthonic daimon that the coming spell will stir.

Staff in hand, he slinks to the centre of his disastrous lair. A glass receptacle rests against his heart, suspended on silver chain. The vessel holds an ouroboros phylactery on coiled parchment, an ageless shield against phantasms, sickness, and suffering, penned on hieratic papyrus.

« Ancestral spirits holy and mighty » he utters, « preserve and protect me from malevolent curses, from those who died an untimely death, from those who died violently, and from every evil thing, my soul, my body, every limb of me. »

He then raises his arms, hissing horrendous, antediluvian incantations, waking the undead, verses unutterable to the reader. The whites of his eyes turn a gangrenous grey. The furnace lulls. The music ceases.

No one in Romandy ever sees the summoner again.

Piscine de nuages

Texte additionnel à *Redevenir poisson*
Clara Schulmann

Dans le train pour Londres j’écoute la voix de Claire Richard parler de son livre *Des Mains heureuses : une archéologie du toucher*. L’ouvrage tourne autour de l’importance du toucher à un moment où les gestes barrières nous tenaient encore à distance et de la maternité comme nouvelle grammaire de gestes. La relation la plus élémentaire à l’autre se joue donc dans le toucher: de nouvelles responsabilités qui créent en retour de nouvelles loyautés, explique Claire Richard. Je me demande ce que ces loyautés nouvelles produisent dans le champ de l’art dès lors qu’elles désignent une zone désormais affectée et affective de nos expériences communes—où l’on se parlerait moins par et avec les yeux mais en convoquant davantage nos sens.

Dans le même temps, Eva m’envoie. Eva m’envoie des images de ses pièces au moment où elle les termine à l’atelier. Je ne connais pas son travail donc j’ai besoin qu’elle me raconte ce qu’elle fait. Nos échanges passent par les images et par sa voix qui me les décrit. Je lui pose des questions. Elle me répond. J’entends qu’elle cherche les bons mots. Elle-même démarre une nouvelle pratique. Elle a suivi une formation en janvier dernier pour apprendre à sabler le verre. Elle avait envie d’apprendre quelque chose de nouveau, quelque chose de technique. Elle travaille donc sur des carreaux de verre à la surface desquels elle dessine des formes. La technique du sablage consiste à creuser dans une matière grâce à une projection de sable, très puissante, réalisée en cabine. Elle m’envoie des images et puis une vidéo dans laquelle on voit sa main effleurer l’une de ses pièces tout juste terminée. Elle tient sans doute son téléphone dans une main tandis que l’autre suit les contours du dessin à la surface du verre. Le cadrage est très serré et l’on distingue la finesse des volutes en même temps que l’on comprend l’enjeu du sablage: créer un très léger relief, mat, qui vient « assourdir » la transparence sans contours du verre. De son travail de sablage, Eva dit que c’est une caresse. Elle caresse le verre, mais plus elle le caresse, plus elle le creuse, crée du volume.

Je lui raconte qu’à mon tour j’ai récemment eu envie de passer mes doigts sur une sculpture pourtant bien protégée dans une exposition que j’ai vue à Londres. L’interdiction était sérieuse puisque je visitais une exposition de Donatello. Étaient réunies un nombre de pièces impressionnant et ce jour-là j’ai envoyé à Eva la photo que j’avais prise d’une *Madone aux Nuages* (circa 1380-1466) conservée à Boston. C’est un petit relief en marbre qui représente la Vierge tenant l’enfant dans ses bras, tout près d’elle, et ils flottent ensemble dans les nuages,

Piscine de nuages

Additional text to *Redevenir poisson*
Clara Schulmann

On the train to London I listen to Claire Richard’s voice as she talks about her book *Des Mains heureuses : une archéologie du toucher* [Happy Hands: an Archaeology of Touch]. The work centers on the importance of touch in a moment when barrier gestures still keep us at a distance, and on motherhood as a new grammar of gestures. The most basic relation to the other plays out in touch: new responsibilities create in return new loyalties, explains Claire Richard. I wonder what these new loyalties produce in the field of art, as they designate a zone from now on affected by and affectively charged with our common experiences—where we would speak less by and with our eyes, but more through our other senses.

In the meantime, Eva sends me things. Eva sends me images of her works at the moment when she finishes them in the studio. I do not know her work, so I need her to tell me what she’s doing. Our exchanges take place through the images and through her voice, describing them to me. I ask her questions. She responds. I hear that she’s looking for the right words. She herself is starting a new practice. She took a course last January to learn how to sandblast glass. She wanted to learn something new, something technical. So she works on glass tiles whose surface she draws forms on. The technique of sandblasting consists in digging into a surface by blasting it with sand, very hard, which is done in a booth. She sends me pictures and a video in which we see her hand graze one of her just-finished pieces. She’s probably holding her phone in one hand, while the other follows the contours of the drawing on the surface of the glass. The framing is very tight, and we can distinguish the finesse of the swirls, at the same time that we understand the challenge of sandblasting: creating a very slight relief, matte, that « muffles » the contourless transparency of the glass. Eva describes her sandblasting work as a caress. She caresses the glass, but the more she caresses, the more she digs in, creating volume.

I tell her how, on my end, I recently had the desire to brush my fingers across a sculpture in an exhibition I saw in London, despite it being well-protected. The prohibition on this was serious, as I was visiting a Donatello exhibition. An impressive number of works were gathered, and that day, I sent Eva the photo that I had taken of *Madonna of the Clouds* (circa 1380-1466) conserved in Boston. It’s a small marble relief that represents the Virgin holding the Child in her arms, close to her, and they float together in the clouds, surrounded by angels. The format makes you think that the object

environnés d’anges. Le format fait penser que l’objet était dédié à un usage domestique et la technique—qui consiste à sculpter la matière en l’effleurant, laissant apparaître les formes qui se dégagent par quelques millimètres seulement—rend presque fantastiques la précision et la douceur des gestes nécessaires pour les obtenir. Dans le cas de cette Madone aux nuages, puisqu’il s’agit au fond d’une mère tenant son enfant, prise dans cette ampleur lactée du marbre, de laquelle surgissent les visages et les ailes de quelques anges, ainsi que la robe, son drapé, et le voile de la Vierge, la question de la douceur semble centrale, presque comme si, au fond, c’était le sujet même de la pièce. Le relief est pris dans un encadrement de marbre qui appartient de plein pied à l’ensemble et qui sert de prétexte, si l’on peut dire, à l’infime profondeur de l’objet—cependant l’artiste joue habilement avec cette limite: le haut du relief est légèrement plus profond, ainsi les visages de la Vierge et de l’enfant sont davantage creusés, mais le bas l’est nettement moins, ce qui donne comme impression que le pied droit de la Vierge, les plis de sa robe et deux visages d’anges reposent littéralement sur une vague de nuages qui proviennent de notre monde, d’un espace dont nous pouvons encore faire partie tandis que le haut du relief semble clairement appartenir à une autre dimension. Dans tous les cas, le relief, son format, la préciosité du marbre autant que son aspect laiteux, doux: tout convoque la sensation de tenir une personne aimée dans le creux de ses bras.

Je comprends donc mieux pourquoi cette vidéo d’Eva frôlant son dessin sablé sur du verre me plaît: j’aurais voulu faire pareil. Nos échanges tournent d’ailleurs beaucoup autour d’une approche sensorielle de la sculpture. Je lui demande à quoi ressemblent ses sablages et aussi, par exemple, quelle odeur lui inspire sa technique. Elle me dit d’abord que c’est assez métallique, et que la machine à air comprimé qu’elle utilise produit une odeur qui se situe pour elle entre le minéral et le métallique. Et puis finalement elle revient dessus et m’écrit pour me dire qu’elle a consulté Julie et que pour Julie les pièces sentent les cailloux chauds de la rivière, ce qu’Eva est allée vérifier en frottant des cailloux dans ses mains au bord du lac, «et ça sent bien le sablage», m’écrit-elle.

Elle frotte des cailloux mais aussi elle casse du verre: les pièces d’Eva sont aussi, parfois, «bouchardées». Cela veut dire qu’avec un burin et une pointe elle vient produire de petits éclats dans le verre ou en casser l’arrête. Elle dit que le geste est difficile à attraper parce que l’on risque toujours de casser sa pièce, au début d’ailleurs on casse toujours: «Si ton angle est trop profond, tu fends le verre». Je lui demande comment elle sait qu’elle fait comme il faut, et cette fois-ci il n’est plus question de toucher mais de son: beaucoup de ces coups se font à l’écoute, explique-t-elle. C’est au son que

was intended for domestic use and that the technique— which consists in sculpting the material by lightly brushing it, letting the forms appear, emerging from the surface by only a few millimeters—renders the precision and softness of the gestures required to obtain them nearly fantastical. In the case of this Madonna of the Clouds, being essentially about a mother holding her child, caught in the milky expanse of the marble, from which emerge the faces and wings of a few angels, as well as the dress, its drapery, and the veil of the Virgin, the question of softness seems central, as if it were the very subject of the piece. The relief is set in a marble frame, which is an integral part of the piece and serves as pretext, so to speak, for the infinitesimal depth of the object—though the artist skillfully plays with this limit. The top of the relief is in fact slightly deeper, so the faces of Madonna and the Child are more hollowed out, while the bottom is clearly less so, giving the impression that the right foot of the Virgin, the folds of her dress, and two angels’ faces are literally resting on a wave of clouds that comes from our world, from a space of which we can still be a part, while the top of the relief seems clearly to belong to another dimension. In any case, the relief’s format, the preciousness of the marble, and its milky, soft aspect all evoke the sensation of holding a loved one in the hollow of one’s arms.

So now I understand why I like the video of Eva brushing her sandblasted drawing on glass: I would have liked to do it too. Our exchanges revolve around a sensory approach to sculpture. I ask her what her sandblastings look like, and, for example, what they smell like. She tells me first that it’s quite metallic, that the compressed air machine that she used makes a smell that for her is between the mineral and the metallic. And then in the end she goes back on it and writes to tell me that she consulted Julie and that for Julie her pieces smell like hot river rocks, and that Eva also went to verify by rubbing rocks by the lake, «and it does smell like sandblasting», she writes.

She rubs rocks but she also breaks glass: Eva’s works are also, sometimes, «bush-hammered.» This means that with a chisel and a point she makes small splinters in the glass or breaks the edge. She says that the gesture is difficult to seize because there is always the risk of breaking the piece, and that in the beginning it always breaks: «if your angle is too deep, you split the glass.» I ask her how she knows that she’s doing it like you should, and this time it’s not a question of touch, but of sound: she calibrates many of the strikes by ear, she explains. It’s through the sound that we can tell if the intervention has been successful or not. There’s a clarity to the sound that guides her.

Water enters the discussion. There’s a lake somewhere, but also rivers, bubbles that form in the glass

l’on entend si l’intervention est réussie ou pas. Il y a une clarté dans le son qui la guide.

L’eau rentre dans le cours de la discussion. Il y a un lac quelque part, mais aussi des rivières, des bulles qui se forment dans le verre—tout cela est très aquatique de toute façon, dit Eva. Et puis la projection du sable, aussi: «Souvent à la fin de la journée j’ai les cheveux comme si j’étais allée à la plage», donc la mer n’est pas loin non plus. Et comme je suis toujours dans ma marée de nuages de marbre, je continue de nager. Lorsque j’envoie à Eva mon image de Donatello, elle me répond qu’elle adore les drapés et puis je lui dis que c’est un format très petit, destiné à être accroché dans une chambre à coucher, et elle me dit que ça lui fait penser à une amulette. C’est tout de même plus grand que ça—une amulette doit tenir dans la main—mais lorsque je cherche à en savoir plus sur ces reliefs je tombe sur un texte formidable¹ dédié aux représentations de Vierge à l’enfant, à leur cadrage si serré, et qui laissent penser que, disposées dans les chambres de la Renaissance, il y avait aussi là quelque chose comme un talisman, pour veiller sur les futures mères et les enfants à naître—donc des images pas seulement dévotionnelles, mais qui accompagnent aussi des étapes importantes de la vie des femmes.

Je me demande si le mot talisman marcherait pour les carreaux de verre de Eva, sablés de formes qu’elle a choisies et qui sont destinés à être suspendus: à leur tour ils flotteront dans l’espace d’exposition. Parmi les dessins qu’elle a choisis de reproduire, il y a des formes d’arbres, un peu organiques, des volutes, il y a celles qui reprennent des lignes plus géométriques, qui font penser à des architectures, et puis il y a celles qui miment des lettrages, des sigles et ces formes-là rappellent les liens entre le verre et des espaces dans lesquels on est censés se repérer, cohabiter, travailler—produire. Ce sont trois façons de raconter sa propre appréhension d’un espace précis, dédié à la recherche scientifique, où elle a récemment passé du temps en résidence: le Campus Biotech et le Centre Interfacultaire de Sciences Affectives situé à Genève. À nouveau se pose la question de la loyauté envers, cette fois-ci, un espace—celui dont les formes d’Eva proviennent, dont elles sont les rejets pas toujours conciliants. Ses carreaux de verre portent la marque des intentions contradictoires qui président à des immersions trébuchantes: la résidence d’Eva se solde par des transparences «empêchées». Son sablage raconte avant tout combien il est difficile d’adhérer entièrement à un projet aux coordonnées résolument néolibérales: du Campus Biotech, elle dira qu’il ressemble à un aquarium impassible où se débattent des poissons-souris.

Avec Eva on ne s’est jamais rencontrées, mais à chaque image qu’elle envoie je guette son reflet,

—it’s all very aquatic, anyway, says Eva. And then the sandblasting, also: «often at the end of the day my hair is as if I went to the beach», so the sea is not far either. And, still caught in my marble cloud tide, I keep swimming. When I send Eva my image of Donatello, she replies that she loves drapery, and then I tell her that it’s a very small format, intended to be hung in a bedroom, and she says that this makes her think of an amulet. It’s a lot bigger than that—an amulet needs to fit in a hand—but when I go to look for more information on these reliefs I stumble across a great text¹ dedicated to representations of the Virgin and Child, and their tight framing, suggesting that, arranged in the Renaissance rooms, they also served the function of a talisman, watching over future mothers and unborn children— and were thus not only devotional images, but also accompanied important stages in the lives of women.

I wonder if the word talisman would work for Eva’s glass tiles, sandblasted with forms she chose and intended to be suspended: in their turn they will float around the exhibition space. Amongst the drawings she has chosen to reproduce, there are the treelike shapes, a bit organic, of whisps; there are those that work with more geometric lines, that evoke architecture, and then those that imitate lettering or sigils, and these latter forms remind the links between glass and the spaces in which we are supposed to find our way around, cohabit, work—and produce. These are three ways of recounting her own apprehension of a precise space, dedicated to scientific research, in which she recently spent time in residency: the Campus Biotech and the Centre Interfacultaire de Science Affectives, in Geneva. Once again, the question of loyalty arises, this time, to a space—that in which Eva’s forms originate, of which they are not always conciliatory offspring. Her glass tiles bear the mark of contradictory intentions that preside over stumbling immersions: the results of Eva’s residency are «hindered» transparencies. Above all, her sandblasting tells us how difficult it is to stick entirely to a project with resolutely neoliberal coordinates: of the Biotech Campus, she says that it resembles an impassive aquarium where mouse-fish struggle.

Eva and I have never met, but in each image she sends, I look for her reflection and I admire her shoes, so we meet each other through her pieces and their transparencies. But she remains in the reflection, in the blur, a bit distant. She floats in her pieces. Living on the sixth floor, I see the sky a lot. When it’s gray out, my daughter says it’s a bit like a swimming pool of clouds. Whether sculpture has to do with the forbidden pleasure of sliding one’s finger over marble, or in the indentations of the glass, or even diving into the clouds, it offers perhaps the conditions for Claire Richard’s new loyalties, meaning a new way to be engaged with what we

j’aime bien ses chaussures, on se rencontre donc à travers ses pièces et leurs transparences. Mais elle reste dans le reflet, dans le flou, un peu lointaine. Elle flotte dans ses pièces. Comme j’habite au sixième étage, je vois beaucoup de ciel. Quand il fait gris, ma fille dit que c’est comme une piscine de nuages. Que la sculpture ait à voir avec le plaisir interdit de glisser son doigt contre le marbre ou dans les échancrures du verre ou encore de plonger dans les nuages offre peut-être les conditions pour les nouvelles loyautés dont parle Claire Richard, c’est à dire une nouvelle façon d’être engagées dans ce que l’on voit, dans ce que l’on produit et dans ce que l’on sent. En somme, réduire la distance.

see, in what we produce, and with what we feel.
In short, reducing distance.

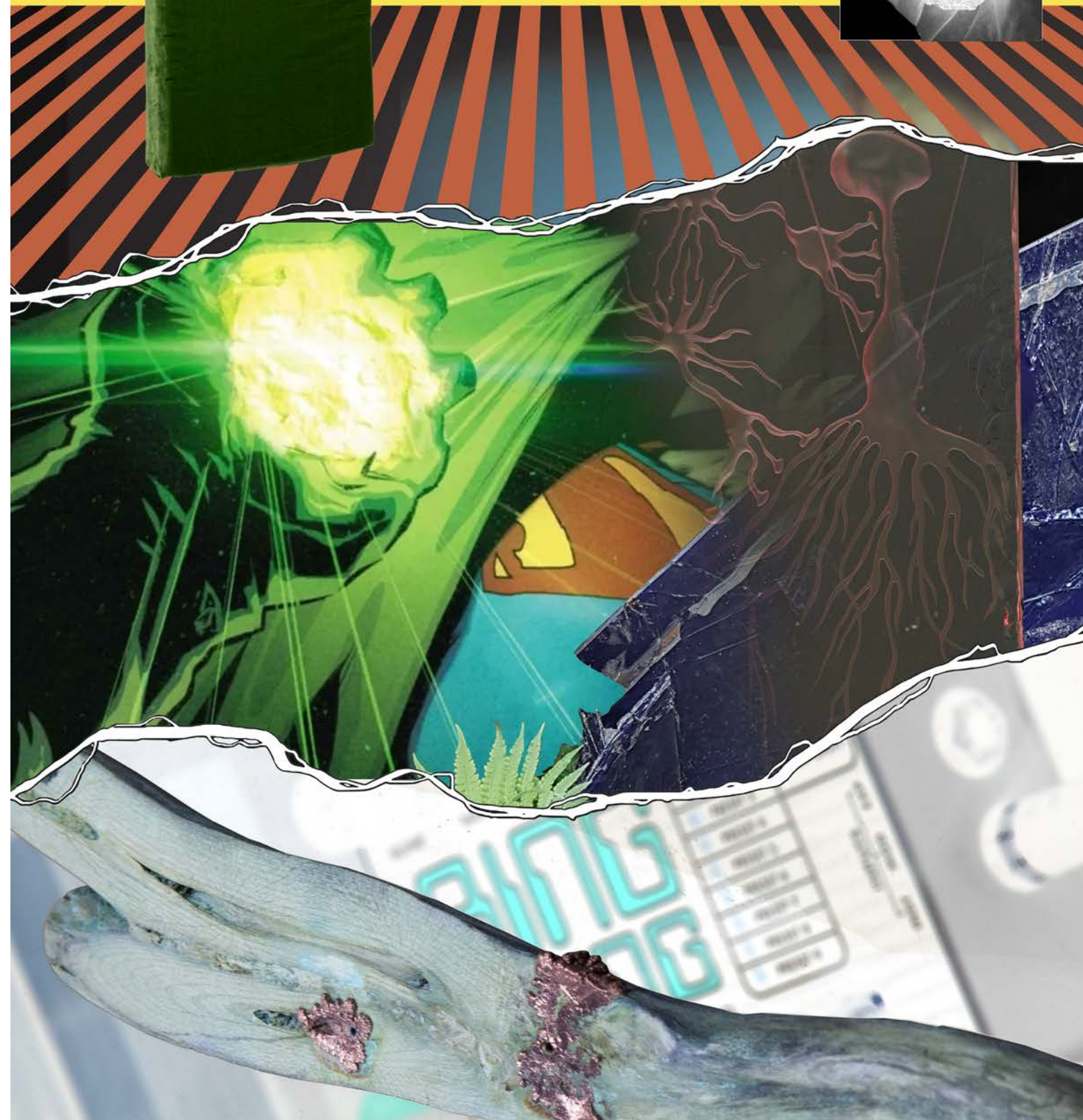
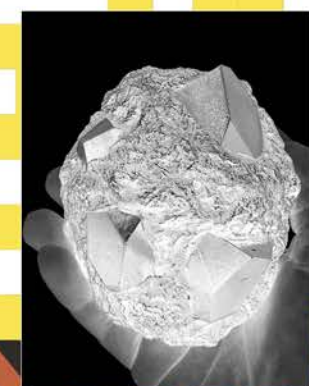
¹ Geraldine A.Johnson, « Art or Artefact? Madonna and Child relief in Early Renaissance », in *The Sculpted Object 1400-1700*, éd. S. Currie and P. Motture, Ashgate Press, 1997, pp. 1-24.

¹ Geraldine A.Johnson, « Art or Artefact? Madonna and Child relief in Early Renaissance », in *The Sculpted Object 1400-1700*, éd. S. Currie and P. Motture, Ashgate Press, 1997, pp. 1-24.



Le cinéma aura au moins permis
de préserver le spectre des vivants.

YOU ASK THAT?
WHAT DO YOU KNOW
ABOUT MY IMAGE
DUPLICATOR?

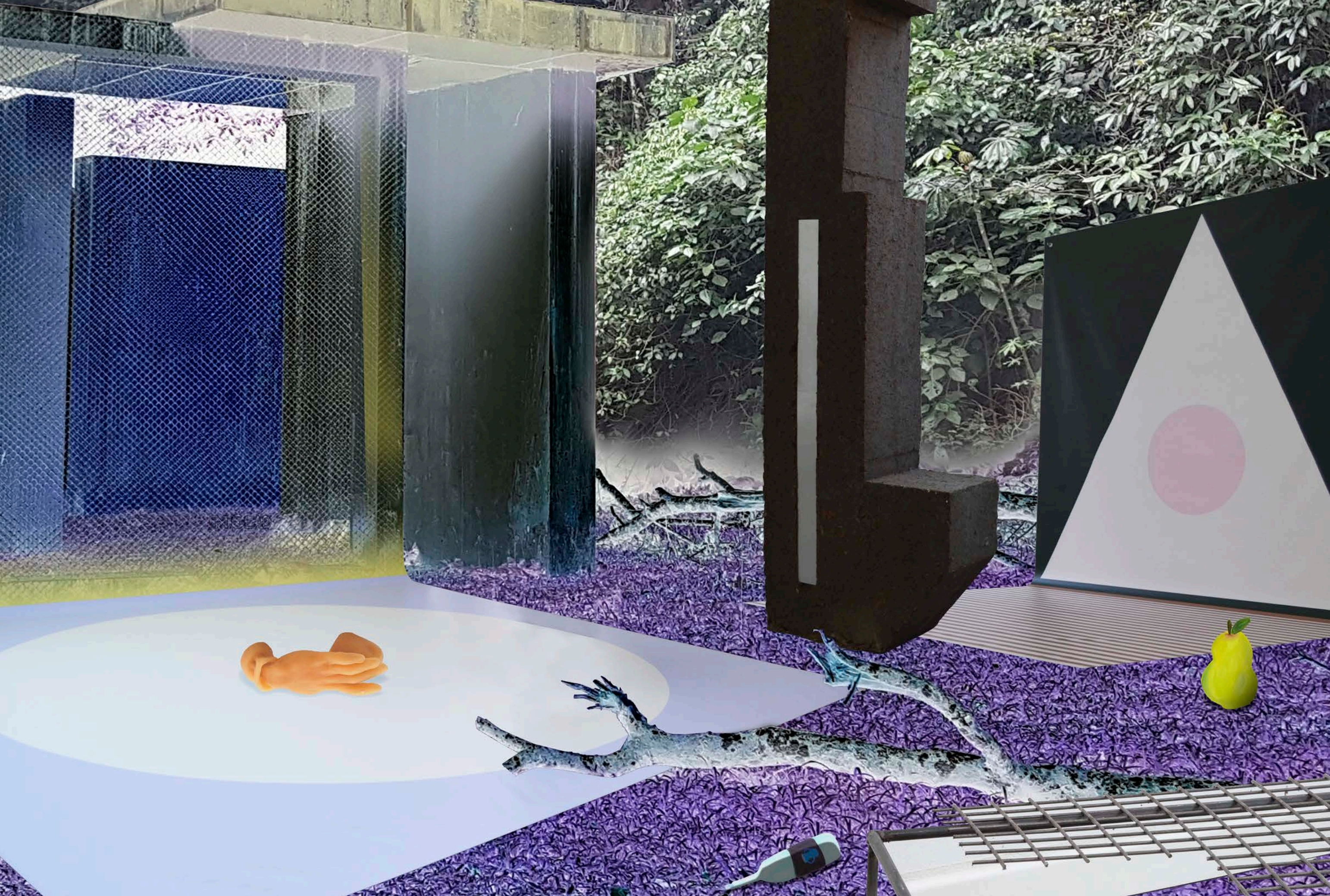


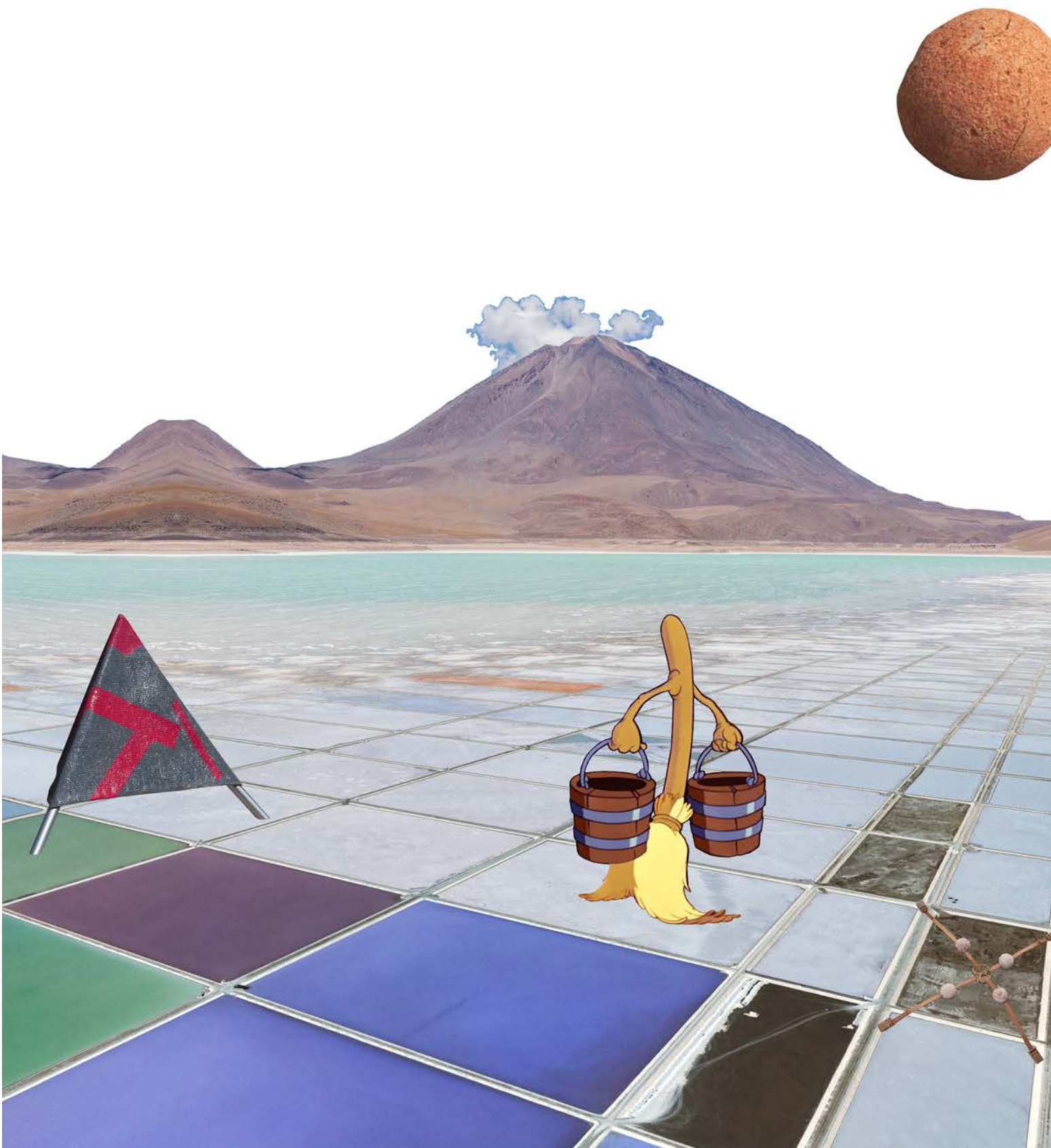


— window shop













Pour que nos pratiques artistiques et curatoriales soient pérennes et viables, il est avant tout nécessaire de les penser avec les autres, en dehors du soi. Dès lors, il s'agit ici de préciser leur contexte, puis de proposer un changement d'échelle.

Espace 3353 existe dans une géographie spécifique, a priori bienveillante quant à l'existence des acteurs·trices·x culturels·les·x et propice au développement de leurs projets. Pour ceux·celles·x qui y ont accès, la Suisse offre des conditions de réalisation, de production et de travail qui, bien qu'elles doivent toujours être questionnées et peuvent toujours être améliorées, sont largement supérieures à d'autres. Loin d'être uniforme, la scène est par ailleurs constituée de propositions artistiques positionnées plus ou moins dans le cadre, articulant des réflexions faisant lumière plus ou moins hors du cadre.

Afin de ne pas rester circonscrits-es·x à un seul espace de pensée, il convient de replacer notre expérience dans un contexte plus large, de décentrer notre rapport à l'art et notre manière de faire de l'art ; de décentrer pour comprendre comment on opère ailleurs, selon d'autres systèmes de faire et de penser ; de prendre acte des conditions particulières de l'espace et le mettre en réseau afin de participer à un narratif commun ; de reconnaître que malgré les disparités, nos enjeux et luttes se rejoignent.

Considérant ainsi l'Espace 3353 comme un motif, une manière de pratiquer et non comme un modèle, nous avons donné carte blanche à Roxane Bovet, curatrice et editrice genevoise, et à Felix Toro, chercheur et éducateur basé à São Paulo. Donnant de l'importance à des savoirs situés, leurs réflexions permettent de décadrer l'expérience, de penser aux conditions d'existence des pratiques artistiques et à leur accessibilité. Ensemble, iels nous aident à penser le hors-cadre.

For our artistic and curatorial practices to be sustainable and lasting, it is above all necessary to conceive them with others, outside of the self. Therefore, we must specify their context, then propose a change of scale.

3353 exists in a specific geography, one that is *a priori* benevolent toward the existence of cultural workers and conducive to the development of their projects. For those who have access to it, Switzerland offers conditions for creation, production, and work that, although they must always be questioned and can always be improved, are by far superior to others. Far from uniform, the scene is furthermore characterized by artistic practices positioned more or less within conventional frameworks, articulating reflections that shed light more or less outside of this frame.

If we are to avoid being constrained by a single space of thinking, we need to place our experience in a wider context, to decenter and question our relationship to and our ways of making art in order to understand how people operate elsewhere, according to other systems of doing and thinking. We must acknowledge the specific conditions of the space and put it in contact with others in order to participate in a common narrative, recognizing that despite disparities, the central issues of our struggles converge.

Thus considering 3353 as a *motif* or a way of practicing, and not as a model, we gave *carte blanche* to Roxane Bovet, curator and publisher from Geneva, and to Felix Toro, researcher and educator based in São Paulo. Giving importance to situated knowledges, their reflections allow us to move outside the frame of our experience, to think about the conditions of existence of artistic practices and their accessibility. Together, they help us think *hors-cadre* – outside the frame.

Les prémices

Cela avait commencé au début du XXIème siècle dans un territoire tout morcelé mais prospère et plein de lacs. En différents endroits, des observateurices attentifs purent remarquer la prolifération inédite d’initiatives aux formes peu définissables. Des structures ultra-légères et des formats hybrides faisaient leur apparition. Des expériences nomades surgissaient n’importe où et à plusieurs endroits en même temps. La communauté éclectique de l’art, qui avait pris l’habitude de définir ses offspaces par leurs murs, se rendait soudain compte qu’ils étaient sans limites. Réalisant que l’idée n’avait pas de traduction définitive dans le monde matériel, artistes et curateurices assistaient à la naissance de structures qui se transformaient avec les personnes qui les créaient – des humains dont la vie n’était finalement qu’une suite de déménagements, d’évolution de statut professionnel et de changement de chanson préférée. Ces nouvelles structures le prenaient en compte. Elles pouvaient changer d’usage, de fonction et d’adresse tout en restant les mêmes – elles étaient accompagnantes. Les espaces d’art étaient en train de devenir des milieux. Leur coexistence les protégeait du dogmatisme et permettait de démultiplier les expériences.

: « Je suis cet espace d’art que l’on n’appelle pas encore milieu. Mes vitres donnent sur le tram et mon sol est plein de taches de peinture. Mon objet est la transformation. Je me bat contre le besoin aristotélien des institutions et fondations de tout classer dans des catégories – espace d’exposition, espace de recherche, salle de concert, maison d’édition. La réalité refuse cette simplification et je veux rendre hommage au grand désordre dans lequel on vit concrètement, ce chaos qu’on appelle aussi devenir. »

: « Je suis le devenir au sein duquel on ne devient jamais. Un devenir dont la règle n’est ni l’évolution ni le progrès mais une certaine spirale, une sorte de récursivité. »

: « Je suis la récursivité. Un processus dont les produits sont

The First Fruits

It began in the early 21st century in a land that was fragmented, but prosperous and full of lakes. In different places, the attentive observer could note the unprecedented proliferation of initiatives with indeterminate forms. Ultralight structures and hybrid formats began to appear. Nomadic experiences arose anywhere and everywhere, all at once. The eclectic art community, which had become accustomed to defining its off-spaces by their walls, suddenly became aware of their boundlessness. Realizing that ideas have no definitive, immutable material translation, artists and curators witnessed the birth of structures that transformed with the people who created them – humans whose lives, ultimately, were but a series of relocations, of changes in professional status and shifts in favorite songs. These new structures took this into account. They could change in usage, in function, and in address, while remaining the same – they were companions. The art spaces were becoming *milieux*. Their coexistence protected them from dogmatism and allowed for a multiplication of experiences.

: « I am this art space that we don’t yet call a *milieu*. My windows face the tram and my floor is full of paint stains. My object is transformation. I fight against the Aristotelian need of institutions and foundations to categorize everything – exhibition space, research space, concert hall, publishing house. Reality refuses this simplification, and I want to pay homage to the big mess that we live in, concretely; the chaos that we also call the becoming. »

: « I am becoming within which one never becomes. A future whose rule is neither evolution nor progress but a certain spiral, a sort of recursivity. »

: « I am recursivity. A process whose products are

nécessaires à sa propre production
et dont l'effet devient cause. »

☺ ☀ ♦

Une étape de l'évolution
En ce temps-là, les espaces d'art, les idées et les artistes étaient encore des entités séparées. L'idée, qui n'était contrainte ni par des murs, ni par une peau, sentait pourtant bouillir en chacune de ses molécules un besoin de débordement. Elle entrevoyait la possibilité de relations nouvelles entre l'individu et le groupe, le tout et le singulier, le collectif et le particulier – des relations non duelles et non exclusives, empruntes d'ubiquité et de simultanéité. L'idée se fit pousser des mains. C'est elle, la première, qui organisa matériellement la réversibilité entre les corps de l'espace d'art et celui de la personne qui s'en occupait.

: « Je suis l'idée et je vous le dit : vous devez apprendre à penser de manière pluridimensionnelle. La vie est un processus et rien ne reste immobile. Intellectuellement vous le savez mais vous le refusez émotionnellement. La vie, l'évolution, l'espace/temps, la matière/énergie, l'existence elle-même, n'est qu'un changement essentiel. Mais le changement n'a pas besoin de vous déséquilibrer. »

: « Je suis l'évolution et je ne suis pas une suite sans fin d'événements sporadiques. Ne pas savoir où l'on va, ne signifie pas aller n'importe où. Regardez l'apparition d'un organe – une nageoire caudale, un petit orteil – il y a une direction, une cohérence, une continuité, seulement il faut l'entendre de manière provisoire, relative. Quand l'orteil ne sert plus, il disparaît. Il n'y a pas de fin ultime, il y a plusieurs fins. »

Nous savons depuis longtemps que la figure du Génie-créateur n'était qu'un mythe, une histoire pour rassurer nos ancêtres. Les entités artistiques hybrides ne sont pas sorties de nulle part. Leur apparition s'est faite de manière progressive, presque imperceptible, suivant des chemins parallèles ou divergents, retournant sur ses pas pour mieux recommencer. Des archéologues ont récemment retrouvé la trace d'une

necessary to its own production and
whose effect becomes cause. »

☺ ☀ ♦

A Step in the Evolution
During this time, art spaces, ideas, and artists were still separate entities. The idea, which was contained neither by the walls nor by a skin, nonetheless felt the need to overflow, a need that boiled in each of its molecules. It foresaw the possibility of new relations between individual and group, the whole and the singular, the collective and the particular – new non-dual and non-exclusive relations, borrowed from ubiquity and simultaneity. The idea grew legs. It facilitated the unity and interchangeability of spaces and bodies – the bodies of those who frequented and cared for the spaces, and the spatiality of bodies.

: « I am the idea and I say to you : you must learn to think pluridisciplinarily. Life is a process and nothing remains immobile. Intellectually you know it, but you refuse it emotionally. Life, evolution, space-time, material-energy, existence in and of itself – it is all an essential change. But change need not unbalance you. »

: « I am evolution and I am not an endless series of sporadic events. Not knowing where we're going does not mean going just anywhere. Consider the appearance of an organ – a caudal fin, a little toe – there is a direction, a coherence, a continuity ; one must simply consider it in the provisional, the relative. When the toe is no longer useful, it disappears. There is no ultimate end, but several ends. »

We have known for a long time that the figure of the Creator-genius was but a myth, a story to reassure our ancestors. The hybrid artistic entities did not appear from nowhere. Their appearance was progressive, almost imperceptible, following parallel or divergent paths, going back on their steps to begin anew. Archaeologists recently rediscovered the trace of one of the first ultra-flexible structures. It seemed very old. It must have changed form and place many times. Perhaps it had even changed names? The people who were at its origin had given way to others who had also been replaced. The researchers had no guar-

des premières structures ultra-flexibles. Elle semblait très ancienne. Elle avait plusieurs fois changé de lieu et de formes. Peut-être avait-elle même changé de nom ? Les personnes qui en étaient à l'origine avaient laissé la place à d'autres qui elles-mêmes s'étaient vues remplacer. Les chercheurs n'avaient aucune caution que l'objet qu'ils observaient soit bien celui qu'ils avaient en tête. Ils ne pouvaient que remonter des pistes, observer la continuité de gestes, de paroles, d'objets et de faits. Leurs conclusions furent annoncées lors d'une conférence très attendue : La structure était devenue une autre, c'est vrai, mais elle était aussi restée la même, car elle l'était devenu sans rupture, sans mort ni cassure. Cette entité est un spécimen historique, une étape vivante de l'évolution.

☺ ☀ ♦

Les fins
Pendant longtemps les offspaces s'étaient construits dans l'opposition, s'inscrivant dans des binarités de type établi/émergent, commercial/alternatif ou subventionné/indépendant. C'était l'époque où le système s'appliquait à avaler n'importe quelle critique pour la régurgiter sous une forme édulcorée. Aujourd'hui, nous ne pouvons plus être contre car il n'y a plus rien et trop de choses auxquelles s'opposer. Notre monde est celui de l'hégémonie. Pour continuer à être pertinentx, nous nous sommes engagés dans un processus d'indéfinition et de prolifération. Nos espoirs ne s'inscrivent plus dans la confrontation mais dans l'existence absolue et non négociable. Nos milieux sont simultanés, parallèles et contaminateurs. Structures horizontales, distribuées et ouvertes, ils nous permettent de mettre en cohérence des idées et des actes. Nous sommes en l'an 3353 et les nouveaux hybrides sont la norme. L'inter-opérabilité entre les espaces d'art, les êtres qui les dirigeaient et l'idée s'est installée dans une connivence elliptique. Polymorphes, innombrables, hétéroclites, nos milieux sont des entités collectives d'un nouveau genre au sein desquels l'animé et l'inanimé se meuvent ensemble dans toutes les directions.

: « Je suis un nouvel hybride et ma forme répond à la remise en question continue des relations entre ce qui m'entoure, ce que je produis, ce que je crois, ce qui m'a construit et ce que j'intègre. Cette plasticité me permet

antee that the object they observed was really what they had been looking for. They could only trace the tracks, observe the continuity of gestures, of words, of objects, and of facts. Their conclusions were announced at a widely attended conference: the structure became another, it's true, but it also remained the same, as it had become without rupture, without death or break. This entity is a historical specimen, a living step in evolution.

☺ ☀ ♦

The Ends
For a long time the off-spaces were constructed in opposition, taking part in binaries like established/emerging, commercial/alternative, or subsidized/independent. This was the period when the system was determined to swallow any critique in order to regurgitate it, watered-down. Today, we can no longer be against, for there are both no more and too many things to oppose. To continue to be pertinent, we have committed ourselves in a process of indefinition and proliferation. Our hopes are not defined by confrontation but in absolute and non-negotiable existence. Our *milieux* are simultaneous, parallel, and cross-contaminating. Horizontal structures, distributed and open, they permit us to render ideas and actions coherent. We are in the year 3353 and new hybrids are the norm. The interoperability between the art space, the beings that direct it, and the idea has installed itself in elliptical connivance. Polymorphic, innumerable, heterogenous, our *milieux* are collective entities of a new genre, in which the animate and the inanimate move together in all directions.

: « I am a new hybrid and my form responds to the continuous questioning of the relations between my surroundings, my productions, my beliefs, what built me, and what I absorb. This plasticity permits me to reflect movements in real time. »

: « I am plasticity, the desire for positive flexibility, which is not bending until breaking under exterior constraint, but an interior openness to new forms. »

We have abandoned the inoperative forms and have produced new ones. Our colors, our forms, our smells, our words, and our gestures have engendered new ways of thinking, which in their turn have

de refléter les mouvements du monde en temps réel. »

: «Je suis la plasticité, cette volonté de flexibilité positive, qui n’est pas de plier jusqu’à se rompre sous la contrainte extérieure mais une ouverture intérieure à des formes nouvelles.»

birthed new hopes. Hopes that in another time were called arts, or struggles. We have let Noah’s Ark fail. It is decomposing on a sand bank, and in the mold of a prison for monogamous heterosexual couples, a rich and welcoming ecosystem flourishes. There is no crime without body, and there is no end if nothing stops. Vicente and Julie never stop creating. 3353 does not close. The announced end is perhaps but a misunderstanding, a simple question of point of view.

Nous avons abandonné les formes inopérantes et en avons produit de nouvelles. Nos couleurs, nos formes, nos odeurs, nos mots et nos gestes ont engendré de nouvelles pensées, qui à leur tour ont fait naître de nouveaux espoirs. Espoirs qu’à une autre époque on appelait arts ou luttes. Nous avons laissé s’échouer l’Arche de Noé. Elle se décompose sur un banc de sable, et dans la moisissure d’une prison pour couples monogames et hétéros, un écosystème riche et accueillant prolifère. Il n’y a pas de crime sans corps, et il n’y a pas de fin si rien ne s’arrête. Vicente et Julie ne s’arrêtent pas de créer. 3353 ne ferme pas. La fin annoncée n’est peut-être qu’une méprise, une simple question de point de vue.

* Les idées sont de: Adam Douglas (Globalement inoffensif, 1992); Ursula le Guin (L'autre côté du rêve, 1971); Carla Lonzi (Crachons sur Hegel, 1970); Catherine Malabou (Que faire de nos cerveaux, 2004); Edgard Morin (La pensée complexe, 1982); Maggie Nelson (Les Argonautes, 2015); Barbara Stiegler (S'adapter à une société malade, Thinkerview, 2019); Victor Strazzeri (Pollock's Fault, 2023).

* The ideas come from: Adam Douglas (Globalement inoffensif, 1992); Ursula le Guin (L'autre côté du rêve, 1971); Carla Lonzi (Crachons sur Hegel, 1970); Catherine Malabou (Que faire de nos cerveaux, 2004); Edgard Morin (La pensée complexe, 1982); Maggie Nelson (Les Argonautes, 2015); Barbara Stiegler (S'adapter à une société malade, Thinkerview, 2019); Victor Strazzeri (Pollock's Fault, 2023).

I Comment la culture est définie par son financement

La « culture » est l’un de ces concepts dont les définitions et les nuances sont aussi nombreuses que les personnes qui en discutent. L’objectif de la première partie de cet essai n’est pas d’alimenter le débat sur sa définition, mais plutôt d’examiner les interprétations actuelles de la culture, telles qu’elles sont induites par les politiques existantes et les comportements des institutions. En procédant à une rétro-ingénierie des paramètres de financement de la « culture », nous pouvons supposer quelle est la compréhension pratique de la « culture » pour l’État, le secteur public et leurs institutions. Cet essai explore les spécificités de la situation brésilienne, mais la même procédure pourrait être appliquée dans n’importe quel contexte.

La Déclaration universelle des droits de l’homme des Nations unies (1948) affirme que les droits culturels sont des droits humains fondamentaux. Ce statut a été réaffirmé, détaillé et élargi par d’autres déclarations et accords internationaux depuis, tels que la Déclaration universelle de l’UNESCO sur la diversité culturelle (2001) et la Déclaration de Fribourg sur les droits culturels (2007). Au niveau local, la centralité des droits culturels trouve un écho dans la Constitution brésilienne de 1988, un document qui a tracé la voie de la nouvelle démocratie du pays après la dictature de 1964-85. Son article 215 définit trois responsabilités distinctes pour l’État en ce qui concerne les droits culturels : la préservation des objets et documents de valeur culturelle, la nécessité de « valoriser la diversité culturelle brésilienne, la légitimité et l’importance de toutes les manifestations culturelles sur le territoire brésilien, dont la protection incombe à l’État », et le droit des individus d’accéder librement à leurs droits culturels.

En ce qui concerne la diversité et les manifestations culturelles en particulier, l’hypothèse sous-jacente est la suivante : la culture est quelque chose d’intrinsèque à chaque personne et à chaque groupe, et ses expressions émergent organiquement de tous les segments de la société. Face à un pays diversifié avec d’innombrables expressions, traditions et expériences culturelles, la Constitution donne à l’État la responsabilité de les sauvegarder.

I How culture is defined by its funding

« Culture » is one of those concepts that can have about as many definitions and nuances as the number of people who discuss it. The purpose of the first part of this essay is not to add to the argument over its definition, but rather to look at what the actually-existing understandings of culture are, as implied in existing policies and the behaviors of institutions. By reverse-engineering the parameters for how « culture » can be funded we can find what the working understanding of « culture » is for the State, public sector, and their institutions. This essay explores the specificities of the Brazilian situation, but the same procedure could be applied in any context.

The United Nations Universal Declaration of Human Rights (1948) affirms cultural rights as fundamental human rights. That status has been reaffirmed, detailed, and expanded by other international declarations and agreements since, such as the UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity (2001) and the Fribourg Declaration on Cultural Rights (2007). Locally, the centrality of cultural rights is echoed in the Brazilian Constitution of 1988 – a document that set the course for the country’s new democracy after the 1964-85 dictatorship. Its Article 215 sets three distinct responsibilities for the State regarding cultural rights: the preservation of objects and documents of cultural value; the need to « value the Brazilian cultural diversity, the legitimacy and importance of all cultural manifestations within the Brazilian territory, being incumbent on the State their protection », and the right of individuals’ free access to their cultural rights.

Particularly when it comes to cultural diversity and manifestations, the underlying assumption is that culture is something intrinsic to every person and group, and whose expressions emerge organically from all segments of society. Faced with a diverse country with countless cultural expressions, traditions, and experiences, the Constitution gives the State the responsibility to safeguard them.

However, when it comes to access, the underlying concept of culture becomes more ambiguous. On the one hand, there’s the notion of access to cul-

Cependant, lorsqu'il s'agit de l'accès, le concept sous-jacent de la culture devient plus ambigu. D'une part, il y a la notion d'accès à la culture comme étant simplement le droit aux « biens culturels ». En d'autres termes, tout le monde devrait avoir accès aux concerts, aux expositions, aux spectacles de danse, aux musées, etc. Dans la pratique, cependant, la notion d'accès à la culture déplace très rapidement le concept démocratique de la culture comme quelque chose vécu et produit par chaque personne et groupe humain vers une notion beaucoup plus élitiste de la culture comme quelque chose produit uniquement par des spécialistes au service d'intérêts privés spécifiques. Ce changement est évident dans le cadre du financement de la culture au Brésil, en particulier dans sa politique principale, la loi Rouanet.

Nommée d'après son partisan, Sérgio Rouanet, la loi Rouanet a été créée au début des années 1990, alors que l'économie brésilienne traversait une crise profonde. Incapable de financer des initiatives publiques, l'État s'est tourné vers le secteur privé. Les entreprises privées ont eu la possibilité de financer des projets culturels de leur choix, puis de déduire 100 % du montant donné de leurs impôts sur le revenu, pour un total allant jusqu'à 4 % sur chaque année fiscale.

Bien que cette politique ait été essentiellement une ressource d'urgence à un moment où l'État était presque en faillite, lorsque l'économie du pays s'est stabilisée au cours des années 1990 et a décollé au début des années 2000, l'État a non seulement maintenu la loi Rouanet, mais en a fait le fondement de sa politique de financement de la culture. Dans la pratique, l'État s'est essentiellement désengagé de la réflexion sur la culture, laissant le choix des initiatives culturelles à financer presque entièrement entre les mains du secteur privé, même si les fonds utilisés étaient publics.

Dans son cadre, la loi Rouanet identifie trois agents culturels : l'État, le-la-x mécène et le-la-x producteur-trice-x culturel-le-x. Les tâches les plus complexes – et presque tous les risques – incombent au-la producteur-trice-x culturel-le-x : la conception, la recherche et le développement d'un projet conformément aux critères techniques établis par l'État, la soumission du projet à l'État pour approbation et, une fois (et si) le projet est approuvé, le lancement dans le secteur privé pour essayer de collecter des fonds pour le projet. Tout le travail du-de la producteur-ice-x culturel-le-x jusqu'à ce stade n'est pas rémunéré. Une fois les fonds collectés, le-la-x producteur-trice-x

ture as simply the right to « cultural goods ». Meaning, everyone should have access to concerts, exhibitions, dance performances, museums, and so on. In practice, however, the notion of access to culture very quickly re-locates the democratic concept of culture as something lived and produced by every human person and group to a much more elitist notion of culture as something produced only by specialists in service of specific private interests. This shift is evident in the funding framework for culture in Brazil, particularly in its core policy, the Rouanet Law.

Named after its proponent Sérgio Rouanet, the Rouanet Law was created in the early 1990s, when Brazil's economy was in a deep crisis. Unable to fund public initiatives, the State turned to the private sector; private companies were given the option of funding cultural projects of their choice, and then deducting 100% of the given amount from their income taxes, for a total of up to 4% for each fiscal year.

Although this policy was essentially an emergency resource at a time when the State was nearly bankrupt, as the country's economy stabilized during the 1990s and took off in the early 2000s, the State not only upheld the Rouanet Law but made it into the bedrock of its cultural funding policy. In practice, the State essentially abdicated from thinking about culture, leaving the choice of what cultural initiatives got funding almost entirely in the hands of the private sector, even though the funds used were public.

In its framework, the Rouanet Law identifies three cultural agents : the State, the sponsor, and the cultural producer. The most complex tasks – and almost all of the risk – fall to the cultural producer : the conceptualizing, researching, and developing of a project as per the State-established technical criteria; submitting it to the State for approval, and; once (and if) the project is approved, going out into the private sector to try and raise funds for it. All the work of the cultural producer up to that point is unpaid. After funds are raised, the cultural producer is then responsible for executing the project and, after its completion, the producer has to provide the accounting and reporting for it. All of the liability falls onto the cultural producer. If the project doesn't work, if a worker is injured, if someone steals money or equipment, if the initiative is sued for any reason, etc. – all of it is the responsibility of the cultural producer.

The role of the State in this framework is subdued. Its only responsibility is to set up independent juries

culturel-le-x est responsable de l'exécution du projet et, une fois celui-ci achevé, il-elle-x doit en assurer la comptabilité et le rapport. Toute la responsabilité incombe au-la producteur-ice-x culturel-le-x. Si le projet ne fonctionne pas, si un-e-x travailleur-euse-x est blessé-e-x, si quelqu'un-e-x vole de l'argent ou du matériel, si l'initiative est poursuivie en justice pour quelque raison que ce soit, etc. – tout cela relève de la responsabilité du-de la producteur-trice-x culturel-le-x.

Le rôle de l'État dans ce cadre est réduit. Sa seule responsabilité est de mettre en place des jurys indépendants pour évaluer les propositions de projets, dont il est explicitement interdit de juger sur la base de la valeur ou du mérite artistique. Ces jurys ne peuvent évaluer que la conformité technique d'un projet avec les exigences légales. On peut supposer qu'il s'agit de garantir un processus de sélection démocratique, l'égalité des chances pour une multitude d'expressions culturelles différentes et d'éviter la manipulation politique de la vie culturelle du pays. Cependant, dans la pratique, cela ne garantit pas un paysage culturel plus démocratique ; cela ne fait que transférer les pouvoirs décisionnels aux entreprises privées.

Enfin, les mécènes sont les entreprises privées qui financent les initiatives culturelles et qui sont ensuite essentiellement remboursées par l'État par le biais du système d'exonération fiscale susmentionné. Ces entreprises peuvent choisir les projets qu'elles souhaitent financer en fonction de leurs propres critères, qui sont presque toujours définis par leurs besoins en matière de marketing. Elles ont également le droit d'apposer leur logo sur tout le matériel lié aux projets qu'elles financent, et un pourcentage des billets et des copies de toute publication leur est réservé.

Cette structure favorise énormément les entreprises privées. En matière de marketing et d'image de marque – les étapes commerciales où les entreprises sont capables d'augmenter leurs marges de bénéfices de manière significative – le secteur culturel est entièrement à leur disposition. Les entreprises privées peuvent accroître les associations positives à la marque, atteindre des publics cibles, générer du capital social et promouvoir des événements sans faire aucun travail. Étant donné que les fonds sont publics et que la responsabilité incombe au-la producteur-ice-x culturel-le-x, il s'agit d'un profit pratiquement sans risque.

En tant que principale forme de financement de la culture dans le pays, la loi Rouanet a profondément façonné les initiatives culturelles au Brésil. Ses

to evaluate the project proposals, which are explicitly prohibited from judging based on artistic merit or value. These juries can only evaluate a project's technical accordance with legal requirements. Presumably, this occurs to guarantee a democratic selection process, equal opportunity for a multitude of different cultural expressions, and to avoid political manipulation of the country's cultural life. However, in practice, it doesn't guarantee a more democratic cultural landscape; it just transfers the decision-making powers to the private enterprise.

Lastly, the sponsors are the private companies who fund the cultural initiatives and are then essentially reimbursed by the State through the aforementioned tax waiver system. These companies can choose whichever projects they want to fund, based on their own criteria, which is almost always defined by their marketing needs. They also get to place their logos in all materials related to the projects they fund, and a percentage of tickets and copies of any publications are reserved for their use.

This structure favors private enterprises immensely. In marketing and branding – the stages of business in which companies are able to increase their profit margins by orders of magnitude – the cultural sector is entirely at their disposal. They can increase brand-positive associations, reach target audiences, generate social capital, and promote events without doing any of the work. For the private sector, since the funds are public and the liability falls onto the cultural producer, it's virtually risk-free profit.

As the main form of cultural funding in the country, the Rouanet Law has profoundly shaped what cultural initiatives look like in Brazil. Its risks and costs of operation are prohibitive for most, and its bottleneck entry points favor sure bets rather than experimentation. It treats culture as a specialized segment, which is then financially subjugated to some of the main profit-driven industries in the country (banks, credit card, and insurance companies are the three biggest sponsors of cultural initiatives in Brazil through this model). It forces artists into the role of producers; prioritizes bureaucratic and business specialization over artistic development, and; encourages self-censorship by artists and producers to better cater their projects to the expectations of the marketing departments of the private sector. Furthermore, it hyper-commodifies cultural expressions, as it strongly favors things that can be packaged as events.

risques et ses coûts de fonctionnement sont prohibitifs pour la plupart, et son accès engorgé favorise les paris sûrs plutôt que l'expérimentation. Elle traite la culture comme un segment spécialisé, qui est ensuite financièrement assujéti à certaines des principales industries lucratives du pays (les banques, les cartes de crédit et les compagnies d'assurance sont les trois plus grands mécènes des initiatives culturelles au Brésil à travers ce modèle). Ce modèle oblige les artistes à jouer le rôle de producteurs-trices-x, donne la priorité à la spécialisation bureaucratique et commerciale plutôt qu'au développement artistique et encourage l'autocensure des artistes et des producteurs-trices-x pour mieux adapter leurs projets aux attentes des départements marketing du secteur privé. En outre, il hyper-marchandise les expressions culturelles, car il favorise fortement les choses qui peuvent être présentées comme des événements. Dans ce cadre, la culture ne peut être légitimée qu'en tant que produit. Presque aucun des fonds dépensés dans le cadre de la loi Rouanet n'est consacré à la recherche, à l'éducation, à l'infrastructure, à la formation ou à toute autre forme de processus à long terme qui ne débouche pas sur un produit clairement défini.

La conception événementielle de la culture qui oriente la politique de la loi Rouanet détériore également les conditions de travail et compromet la possibilité d'une stabilité à long terme pour les artistes et les producteurs-trices-x culturels-les-x. Par conséquent, l'activité devient principalement réservée aux classes moyennes et supérieures, qui peuvent se permettre son inhérente instabilité. Ceci, à son tour, transforme les personnes qui sont capables de réussir dans cet environnement en gardiens-nes-x des lieux.

La seule alternative significative à ce modèle de financement était le programme *Pontos de Cultura* [sites de culture]. Créé en 2004, il a mis en place un système d'investissement direct de l'État dans les initiatives culturelles. La rupture avec le modèle de la loi Rouanet n'était pas seulement due au fait que le secteur privé ne jouait pas le rôle d'intermédiaire, mais aussi au fait que le programme était guidé par une notion de la culture comme quelque chose qui existe déjà dans la société. Il donnait la priorité au soutien direct des processus culturels plutôt qu'au financement d'une classe spécialisée dans la création de produits culturels.

Le financement de *Pontos de Cultura* était, au départ, assez simple. Le gouvernement fédéral a lancé un appel aux organisations, et si celles-ci étaient re-

Culture, in this framework, can only be legitimized as a product. Almost none of the funds spent through the Rouanet Law go into research, education, infrastructure, training, or any form of long-term process that doesn't result in a clearly defined product.

The event-based understanding of culture that orients the Rouanet Law policy also deteriorates work conditions and undermines the possibility of long-term stability for artists and cultural producers. Consequently, the activity becomes restricted mostly to the middle and upper classes, who can afford its inherent instability. This, in turn, makes gatekeepers out of those who are able to succeed in this environment.

The only significant alternative to this funding model was the *Pontos de Cultura* [Sites of Culture] policy. Created in 2004, it established a system of direct State investment in cultural initiatives. The significant break with the Rouanet Law model was not only that it didn't have the private sector as a middleman, but also that it was guided by a notion of culture as something that is already out there in society. It prioritized direct support of cultural processes instead of funding a specialized class to create cultural products.

The funding of the *Pontos de Cultura* was, initially, fairly straightforward. The federal government made an open call for organizations, and if they were recognized as a «site of cultural dissemination» then they would receive BRL 60,000/year (~USD 12,000). This funding could then be renewed for up to three years. Small, local organizations, such as non-profits, labor unions, neighborhood associations, informal schools, cooperatives, civil society organizations, etc. were all eligible.

The policy was immediately successful – capoeira groups, sewing collectives, street theater companies, and thousands of other organizations from all regions of the country were funded in the policy's first years. It avoided the bottlenecks and gate-keeping of the specialized, event-oriented, and publicity-catering Rouanet Law. More importantly, it created an institutional framework in which the State was actively involved in recognizing and supporting culture as something that exists throughout the whole country and in all strata of society. It committed the State to the task of supporting the multitude of cultural expressions in a highly diverse country, and it assumed a more democratic notion of access. In this context, «access to culture» was understood as guaranteeing the continued existence of cultural forms in all areas

connues comme «site de diffusion culturelle», elles recevaient 60'000 BRL par an (~ 12'000 USD). Ce financement pouvait être renouvelé sur maximum trois ans. Les petites organisations locales, telles que les organisations à buts non lucratifs, les syndicats, les associations de quartier, les écoles informelles, les coopératives, les organisations de la société civile, etc. étaient toutes éligibles.

Ce programme a connu un succès immédiat : des groupes de capoeira, des collectifs de couture, des compagnies de théâtre de rue et des milliers d'autres organisations de toutes les régions du pays ont été financés au cours des premières années de sa mise en œuvre. Il a permis d'éviter l'engorgement et la compétitivité habituels à une loi Rouanet axée sur l'événementiel, la spécialisation et la publicité indirecte. Plus important encore, il a créé un cadre institutionnel dans lequel l'État était activement engagé à reconnaître et à soutenir la culture en tant qu'élément présent dans l'ensemble du pays et dans toutes les strates de la société. Il engageait l'État à soutenir la multitude d'expressions culturelles dans un pays très diversifié et supposait une notion plus démocratique de l'accès. Dans ce contexte, «l'accès à la culture» était compris comme la garantie de la pérennité des formes culturelles dans toutes les régions du pays, par opposition à l'accès aux produits de l'élite orientée vers le marché.

Malgré son succès initial considérable, le financement du programme *Pontos de Cultura* a été complètement abandonné d'ici à 2015. Les bouleversements politiques que traversait le pays à l'époque ont contribué à son déclin, mais c'est finalement la rigidité bureaucratique de l'État qui l'a rendu insoutenable. L'État ne pouvait pas concilier l'absence de comptabilité appropriée et d'autres lacunes bureaucratiques de la part d'agents-es-x culturels-les-x moins aptes techniquement. La situation n'a fait qu'empirer avec l'implication des différents niveaux de gouvernement et l'augmentation des exigences bureaucratiques. Les initiatives et les organisations qui étaient de base déjà marginalisées et qui avaient le plus besoin de ces financements pour survivre s'en sont trouvées encore plus aliénées. Peu à peu, le programme est revenu à la production culturelle spécialisée et élitiste qui était la norme depuis la loi Rouanet. Actuellement, le programme *Pontos de Cultura* n'existe que de manière nominative, c'est-à-dire qu'il est toujours possible de s'inscrire pour être reconnu en tant qu'organisation culturelle, mais aucun financement n'en découle.

of the country, as opposed to it being understood as access to the products of the market-oriented elite.

Despite its considerable initial success, by 2015 the *Sites of Culture* policy had been completely defunded. The political upheaval of the country at the time contributed to its decline, but ultimately it was the State's bureaucratic rigidity that made it unsustainable. The State could not reconcile the lack of proper accounting and other bureaucratic shortcomings by the less technically-apt cultural agents. This only got worse as different levels of government got involved and the bureaucratic demands increased. This further alienated those initiatives and organizations that were already marginalized to begin with, and who most needed the funding to survive. Gradually, the program reverted to the specialized and elitist production of culture that had been the norm since the Rouanet Law. Currently, the *Sites of Culture* policy exists only nominally, meaning, one can still register to be recognized as a cultural organization, but no funding follows.

Although short-lived, the experience of the *Sites of Culture* demonstrated how policies anchored in more democratic understandings of culture can generate dramatically more diverse and less elitist outcomes for artistic and cultural production nationwide.

Cultural institutions, however, remained mostly untouched by that radically democratic experience. Meaning, most cultural institutions, and specifically art institutions – museums, institutes, centers, etc. – didn't take the opportunity given by the *Sites of Culture* policy to engage with the newly legitimized cultural agents that had been kept outside the circle of culture professionals prior to that policy. When the bureaucratic demands became too great for the most marginalized organizations, art museums could've stepped in and created networks of support around their institutions. Imagine the following: an art museum researches which organizations funded by the *Sites of Culture* do work that most closely dialogues with their own. The museum then invites four or five of these organizations to build a network around the museum. These organizations can participate in the museum's debates, have exchanges with artists, share their knowledge with visitors, deepen the ties of the museum with its surrounding communities, and much more. The museum, in turn, could provide space for these organizations to meet, amplify their public presence through their communication chan-

Bien qu'éphémère, l'expérience de *Pontos de Cultura* a montré comment des politiques ancrées dans des conceptions plus démocratiques de la culture peuvent générer des résultats nettement plus diversifiés et moins élitistes pour la production artistique et culturelle à l'échelle nationale. Les institutions culturelles, cependant, sont restées pour la plupart à l'écart de cette expérience radicalement démocratique. En d'autres termes, la plupart des institutions culturelles, et plus particulièrement les institutions artistiques – musées, instituts, centres, etc. – n'ont pas saisi l'opportunité offerte par *Pontos de Cultura* pour échanger avec des agents-es-x culturels-les-x nouvellement légitimés-es-x, qui avaient été tenus-es-x à l'écart du cercle des professionnels-les-x de la culture avant ce programme. Lorsque les exigences bureaucratiques sont devenues trop lourdes pour les organisations les plus marginalisées, les musées d'art auraient pu intervenir et créer des réseaux de soutien autour de leurs institutions. Imaginez la situation suivante : un musée d'art réalise une recherche afin d'identifier parmi les organisations financées par *Pontos de Cultura* celles dont le travail est le plus en phase avec le sien. Le musée invite ensuite quatre ou cinq de ces organisations, afin de créer un réseau autour du musée.

Ces organisations peuvent participer aux débats organisés par le musée, mettre en place des échanges avec les artistes, partager leurs savoirs avec les visiteurs-euses-x, approfondir les liens du musée avec ses communautés environnantes, et bien plus encore. Le musée, quant à lui, pourrait fournir un espace où ces organisations pourraient se réunir, amplifier leur présence publique par le biais de leurs canaux de communication et les aider à franchir les étapes bureaucratiques nécessaires à l'obtention d'un financement de l'État. Pour aller plus loin, le musée pourrait même jouer le rôle d'interface entre l'État et l'organisation, par exemple en les déchargeant de tâches qui peuvent être simples pour le service de production et de comptabilité d'un musée, mais d'une complexité prohibitive pour un petit collectif d'artisans-es-x. Un tel échange serait d'une puissance inouïe, tant pour le musée que pour les organisations concernées. Et pourtant, à quelques exceptions près, rien de tel ne s'est produit. Alors que les politiques culturelles revenaient une fois de plus à l'approche spécialisée, axée sur le marché et élitiste qui prédominait depuis les années 90, les musées d'art et autres institutions culturelles auraient pu intervenir pour défendre des

nel, and help them navigate the bureaucratic requirements to get State funding. Going a step further, the museum could even take on the role of interface between the State and the organization, relieving them of tasks that can be simple for a museum's production and accounting department, but prohibitively complicated for a small collective of artisans, for example. Such an exchange would be incredibly powerful both to the museum and to the organizations involved. And yet – save in notable exceptions – nothing even close to this has happened. As cultural policies reverted once again to the specialized, market-oriented, and elitist approach that had been predominant since the 90s, art museums and other cultural institutions could've stepped in to uphold more democratic and inclusive practices. In fact, they still could but it would require art institutions to first be unsatisfied with the present conditions. The existing structure first needs to be identified as a problem.

Part of the challenge for art institutions to rethink themselves has to do with how they're funded. In Brazil, both public and private art institutions rely heavily on the framework of the Rouanet Law. In the case of public art institutions, usually the State's funds will only cover administrative staff's salaries and basic operational costs such as utilities, while the institution is charged with raising funds for all of its programs and events. Meanwhile, private art institutions may receive funds from a parent company or association, but they are constantly under pressure to offset as much as possible of their costs. In both cases, the dependency on the Rouanet Law incentivizes art institutions to operate strictly within the logic of their *art product*, i.e., temporary exhibitions. That of course, leaves very little room to prioritize things that can't be commodified as easily, such as long-term partnerships, educational programs, courses, debates, collaborative research, school programs, community outreach, academic exchange, etc.

However, their funding structure isn't the only impediment for art museums and other cultural institutions to seek more democratic and inclusive approaches. The art museum itself is a problem, and its purpose needs to be reconsidered. The predominant function of the museum remains essentially the same as when it was first created, in 19th-century Western Europe; and its most profound issues – related to colonialism, racism, and imperialism – have not been tackled. This is the other part of the reason why it's so

pratiques plus démocratiques et plus inclusives. En fait, c'est encore possible, mais il faudrait pour cela que les institutions artistiques se sentent insatisfaites des conditions actuelles. La structure existante doit d'abord être identifiée comme un problème.

Le défi que doivent relever les institutions artistiques pour se repenser est en partie lié à la manière dont elles sont financées. Au Brésil, les institutions artistiques publiques et privées s'appuient largement sur le cadre de la loi Rouanet. Dans le cas des institutions artistiques publiques, les fonds de l'État ne couvrent généralement que les salaires du personnel administratif et les coûts opérationnels de base tels que les équipements, tandis que l'institution est chargée de collecter des fonds pour l'ensemble de ses programmes et événements. De leur côté, les institutions artistiques privées peuvent recevoir des fonds d'une société mère ou d'une association, mais elles sont constamment sous pression pour compenser autant que possible leurs coûts. Dans les deux cas, la dépendance à la loi Rouanet incite les institutions artistiques à fonctionner strictement dans la logique de leur *produit artistique*, à savoir les expositions temporaires. Cela laisse bien sûr très peu de place pour donner la priorité à des choses qui ne peuvent pas être commercialisées aussi facilement, comme les partenariats à long terme, les programmes de médiation et d'éducation, les cours, les débats, la recherche collaborative, les programmes scolaires, la diffusion au sein des communautés, les échanges académiques, etc.

Cependant, leur structure de financement n'est pas le seul obstacle qui empêche les musées d'art et autres institutions culturelles à chercher des approches plus démocratiques et plus inclusives. Le musée d'art lui-même est un problème, et son objectif doit être reconsidéré. La fonction prédominante du musée reste essentiellement la même que lors de sa création au 19ème siècle en Europe occidentale, et ses problèmes les plus profonds – liés au colonialisme, au racisme et à l'impérialisme – n'ont pas été abordés. C'est l'autre partie de la raison pour laquelle il est si difficile pour les musées de se repenser eux-mêmes ; ils sont piégés dans un rôle qui ne sert que le statu quo. Pour mettre fin à cette complaisance institutionnelle, il est nécessaire de comprendre comment ces musées ont vu le jour.

La deuxième partie de cet essai se penche brièvement sur l'histoire des musées. Elle se concentre sur la façon dont le rôle et la fonction du musée d'art

difficult for museums to rethink themselves; they are trapped in a role that serves only the status quo. In order to disrupt this institutional complacency, it's necessary to understand how these museums came to be.

The second part of this essay looks briefly at the history of museums. It focuses on how the role and function of the art museum, in particular, were defined, and what interests and conditions drove their creation.

II The purpose of art institutions

Although there have been ancient precursors (such as the 6th century BCE Ennigaldi-Nanna, in modern-day Iraq), the museum is fundamentally a Modern European institution. Its roots are in the *Wunderkammern* – the cabinet of curiosities –, which emerged in Western Europe starting in the 16th century. Sometimes in literal cabinets, but often in whole rooms, these were displays created mainly by aristocrats, in their private homes and palaces. Without strict classifications or divisions, the *Wunderkammern* presented antiques, works of art, natural objects, and scientific instruments gathered from near and far, often interspersed with items believed to be mythical creatures and magical artifacts. Its display elicited wonder and discovery, as it was meant to contain the known and the unknown.

The transition of these private cabinets and rooms into museums as the institutions that we know today was a product of the Enlightenment, in the 18th century. The wonder and curiosity of aristocrats' private collections gave way to the analytical gaze and the specialization of knowledge into distinct disciplines. The objects of the *Wunderkammern* were separated, cataloged, and grouped into different disciplines' own institutions – Zoos, Botanical Gardens, and Museums of Natural History, Ethnography, Art, and so on.

That cataloging impetus at the genesis of museums carried two inherent traps: firstly, the assumption of objectivity, or what Donna Haraway calls the «god trick» – the treatment of single, necessarily partial perspectives as objective truths. This has historically disguised gendering, racializing, and othering perspectives as universal, and presented exoticism and racism as science. Secondly, the instrumentalization of knowledge as control; the rational breakdown of the world into its operating parts as a form of understanding it, but also as a form of dominating it. As physical manifestations of this impetus, museum exhibitions are «born» with an inherent contradic-

en particulier ont été définis, et sur les intérêts et les conditions qui ont conduit à sa création.

II Le but des institutions artistiques

Bien qu'il y ait eu d'anciens modèles précurseurs (tel que le musée Ennigaldi-Nanna au 6ème siècle avant notre ère, dans l'Irak actuel), le musée est fondamentalement une institution de l'Europe moderne. Il trouve ses racines dans les *Wunderkammern* (cabinets de curiosités) qui sont apparus en Europe occidentale à partir du 16ème siècle. Il s'agissait d'expositions créées principalement par des aristocrates, dans leurs maisons et palais privés, parfois dans des cabinets (au sens littéral), mais souvent dans des pièces entières. Sans classification ou division stricte, les *Wunderkammern* présentaient des antiquités, des œuvres d'art, des objets naturels et des instruments scientifiques recueillis ici et ailleurs, souvent mêlés à des objets considérés comme des créatures mythiques ou des artefacts magiques. Ces expositions suscitaient l'émerveillement et la découverte, car elles étaient censées contenir le connu et l'inconnu.

La transition de ces salles et cabinets privés aux musées en tant qu'institutions telles que nous les connaissons aujourd'hui est un produit du siècle des Lumières, au 18ème siècle. L'émerveillement et la curiosité des collections privées des aristocrates ont cédé la place au regard analytique et à la spécialisation du savoir en disciplines distinctes. Les objets des *Wunderkammern* ont été séparés, catalogués et regroupés dans des institutions propres à chaque discipline: zoos, jardins botaniques, musées d'histoire naturelle, d'ethnographie, d'art, etc.

Cet élan de catalogage à l'origine des musées comportait deux pièges inhérents: premièrement, l'hypothèse de l'objectivité, ou ce que Donna Haraway appelle «le truc du dieu» – le traitement de perspectives uniques, nécessairement partielles, comme des vérités objectives. Historiquement, cela a permis de déguiser des perspectives sexistes, raciales et discriminatoires en perspectives universelles, et de présenter l'exotisme et le racisme comme de la science. Deuxièmement, l'instrumentalisation du savoir à des fins de contrôle; la décomposition rationnelle du monde en ses éléments fonctionnels comme moyen de le comprendre, mais aussi comme moyen de le dominer. En tant que manifestations physiques de cet élan, les expositions muséales sont «nées» avec une contradiction inhérente: alors que leurs présentations cher-

tion: as their displays sought to inform the public and explain the world, they also enclosed subjects and erased all that didn't fit its parameters.

Those assumptions of universality and objectivity put museums in a position of discursive authority. Placing something in a museum meant to legitimize it as a significant part of the culture, canon, or specific discipline, but also – and perhaps more importantly – to determine the framework within which it would be read and understood. Such authority made art museums in particular key in the nation-building process that the emerging Modern nation-states underwent in the 18th and 19th centuries. Artworks were framed as representations of the national character and morals; as illustrations of a nation's myths of creation, and; as a testament to the breadth of its imperialist reach. The purpose of art museums became increasingly tied to the construction of a nation's foundational narratives and the display of its civilizational achievements.

Subsequently, the museum as a mechanism of legitimization of discourse was further explored by states and municipalities, leading to a «museum boom» at the turn of the century. Thousands of museums were founded in Europe and abroad inspired by a rise in nationalisms and mass education movements, which saw in museums powerful instruments for propagating narratives of their interests. It's important to note that «education» in 19th century Western Europe meant the transfer of discourse from an authority to a passive recipient, a model that Paulo Freire later criticized for treating students as objects of an established order, rather than political subjects with agency over their own reality. That approach has all but become obsolete in school settings, giving way to methodologies with more emphasis on critical thinking, questioning, and student agency. In museums, however, education is still thought of as a procedure of explaining, convincing, and transferring discourse. Visitors are still taken around exhibitions primarily with the expectation of being told what artworks mean. A curatorial discourse can be an interesting starting point for a discussion, or a starter for dialogue, but it's outrageous to treat it as the end goal of an educational process. The revolutions that have taken place in schools have yet to reach the predominant model of museum. In those institutions, still, too many education departments are tasked merely with convincing the public of the curatorial narrative, or simply «explaining» one artwork and moving on to the next.

chaient à informer le public et à expliquer le monde, elles enfermaient également les sujets et effaçaient tout ce qui ne correspondait pas à leurs paramètres.

Ces postulats d'universalité et d'objectivité plaçaient les musées dans une position d'autorité discursive. Placer quelque chose dans un musée signifiait le légitimer en tant qu'élément important au niveau de la culture, du canon ou d'une discipline spécifique, mais aussi – et peut-être surtout – déterminer le cadre dans lequel il serait lu et compris. Cette autorité a donné au musée d'art un rôle clé dans le processus de construction nationale que les nouveaux États-nations modernes ont connu aux 18ème et 19ème siècle. Les œuvres d'art étaient présentées comme des représentations nationales du caractère et de la morale, comme des illustrations des mythes de création d'une nation, et comme un témoignage de l'étendue de sa portée impérialiste. L'objectif des musées d'art devint de plus en plus lié à la construction des récits fondateurs d'une nation et à l'exposition de ses réussites civilisationnelles.

Par la suite, le musée en tant que mécanisme de légitimation du discours a été exploré de plus en plus par les États et les municipalités, ce qui a conduit à un «boom des musées» au tournant du siècle. Des milliers de musées ont été fondés en Europe et à l'étranger, inspirés par la montée des nationalismes et des mouvements d'éducation des masses, qui voyaient dans les musées de puissants instruments pour propager des récits servant leurs intérêts. Il est important de noter qu'au 19ème siècle, «l'éducation», en Europe occidentale, était synonyme de transfert du discours d'une autorité à un destinataire passif, un modèle que Paulo Freire a par la suite critiqué parce qu'il traitait les étudiants-es-x comme les objets d'un ordre établi, plutôt que comme des sujets politiques avec une agentivité sur leur propre réalité. Cette approche est pratiquement devenue obsolète dans les contextes scolaires, laissant la place à des méthodologies qui mettent davantage l'accent sur la pensée critique, le questionnement et l'agentivité des étudiants-es-x. Dans les musées, cependant, la médiation et l'éducation sont toujours considérés comme une procédure visant à expliquer, à convaincre et à transmettre du discours. Les visiteurs-euses-x sont encore emmenés-es-x dans les expositions principalement avec l'attente qu'on leur explique ce que les œuvres d'art signifient. Un discours curatorial peut être un point de départ intéressant pour discuter, ou amorcer un dialogue, mais il est scandaleux de le considérer comme la finalité d'un processus de

Fundamentally, the museum was not built for the possibility that the public themselves may also produce knowledge, and so it never oriented itself towards engaging in dialogue. It organized itself in a structure of specialists who select objects, decide their meanings, and displays them to convey a discourse about them or the place or period where they originate from. In other words, the museum's main concern has always been to speak. It operates with a single direction of communication, with the producer of knowledge (the museum) on one end, and the recipient of that knowledge (the public) on the other. Sometimes education departments will try to subvert this model and stimulate some form of agency from visitors, but end up finding themselves swimming against a much stronger current. Education departments will, for example, place questions or propositions on the walls or on handheld cards they distribute to visitors, but more often than not, visitors that choose to engage with these questions are left speaking to the walls. There is no mechanism for the input of the public to make its way back into the institution in any meaningful way.

The subdued or merely accessory role of education departments in many museums isn't merely a problem of omission or lack of interest. There are two fundamental contradictions between the traditional model of museums and education: Firstly, the traditional museum only speaks, and education is fundamentally a dialogue. Secondly, education – in the Freirian sense – seeks agency, and the traditional museum is an instrument of neutralization. When an object is taken out of its original context and placed in the framework of the museum, 99 times out of 100, any agency that object may have had in its original context is stifled. Take a religious icon, for example. In a temple, that object performs a social function, and from certain perspectives may be literally alive. However, once it's placed in a museum, that icon becomes an instrument of discourse, an illustration of a narrative about a religion, a people, or any other related topic, but it no longer has agency in its social context; it is neutralized. Similarly, a poster of Black power in a museum is not a call for Black power. Putting it in a museum removes it from circulation. It places that poster in a past that is resolved and reconciled, not a present that is fraught with conflict and dissent.

Perhaps one of the best illustrations of how art spaces neutralize artworks was recounted by Lebanese artist and filmmaker Roy Dib, during a talk in

médiation ou d'éducation. Les révolutions qui ont eu lieu dans les écoles n'ont pas encore atteint le modèle prédominant des musées. Dans ces institutions, encore trop de départements de médiation et d'éducation ont pour seule tâche de convaincre le public de la narration curatoriale, ou simplement d'«expliquer» une œuvre d'art et de passer à la suivante.

Fondamentalement, le musée n'a pas été construit pour laisser la possibilité au public de produire soi-même du savoir, et il ne s'est donc jamais dirigé vers l'engagement d'un dialogue. Il s'est organisé au travers d'une structure de spécialistes-x qui sélectionnent les objets, décident de leur signification et les exposent pour véhiculer un discours sur ces objets-mêmes, sur le lieu ou sur l'époque d'où ils proviennent. En d'autres termes, la principale préoccupation du musée a toujours été de parler. Il fonctionne avec une seule direction de communication, avec le producteur de savoir (le musée) d'un côté, et le destinataire de ce savoir (le public) de l'autre. Parfois, les départements de médiation et d'éducation tentent de renverser ce modèle et de stimuler une certaine forme d'agentivité de la part des visiteurs-euses-x, mais finissent par se retrouver à nager contre un courant beaucoup plus fort. Par exemple, les départements de médiation et d'éducation vont placer des questions ou des propositions sur les murs ou sur des cartes qu'ils distribuent aux visiteurs-euses-x, mais le plus souvent, les visiteurs-euses-x qui choisissent de répondre à ces questions se retrouvent à parler aux murs. Il n'existe aucun mécanisme permettant au public d'apporter sa contribution à l'institution de manière significative.

Le rôle modeste ou accessoire des départements de médiation et d'éducation dans de nombreux musées n'est pas seulement un problème d'omission ou de manque d'intérêt. Il existe deux contradictions fondamentales entre le modèle traditionnel des musées et la médiation et l'éducation : premièrement, le musée traditionnel ne fait que parler, alors que la médiation et l'éducation forment fondamentalement un dialogue. Deuxièmement, la médiation et l'éducation – tels que l'entend Paulo Freire – recherchent l'agentivité, alors que le musée traditionnel est un instrument de neutralisation. Lorsqu'un objet est sorti de son contexte d'origine et placé dans le cadre du musée, 99 fois sur 100, toute agentivité que cet objet aurait pu avoir dans son contexte d'origine est réprimée. Prenons l'exemple d'une icône religieuse. Dans un temple, cet objet remplit une fonction sociale et, selon certaines perspec-

Bahia, in 2017. After a screening of two of his movies, *Mondial 2010* and *The Beach House*, he talked about dealing with the Lebanese government's official censorship. To the public's surprise, *The Beach House* had been censored, even though it was *Mondial 2010* that dealt much more openly with the subject of homosexuality (which, from the censorship's perspective, is controversial). He explained that, even though *Mondial 2010* was more potentially controversial, it didn't have to be submitted previously to the censors, because it was only going to be shown in art spaces. *The Beach House*, however, was going to be screened in commercial movie theaters and so it was subject to much greater scrutiny. According to Roy Dib, the government's rationale is that since art spaces have niche, upper-class audiences they see no risk to the status quo, regardless of what the artworks being shown actually are (to be clear, a visitor could still denounce a work they found offensive to the police, but this virtually never happens). The government doesn't censor art spaces because it recognizes that any potential political agency that an artwork may have will most likely be neutralized by the setting of the art space itself.

The complacency of museums towards their neutralizing effects as well as their position of authority of knowledge becomes especially dangerous as these institutions develop discourses about oppressed and/or marginalized peoples. A major risk is that art institutions, under the guise of representation and visibility, may actually neutralize the artworks and other cultural expressions of the marginalized peoples who have only recently obtained access to these institutions. The museum must situate and implicate itself when telling the stories and displaying the art of women, racialized peoples, and LGBTQIA+ communities, to make sure that the museum isn't sanitizing, white-washing, and neutralizing those stories and artworks. Art institutions have the responsibility of criticizing their own historical functions, positioning themselves as agents of situated (as opposed to universal) knowledge, and engaging with critical and emancipatory forms of education. The museum can no longer only talk, it needs to learn to listen.

But, how does a museum situate itself? How can it move education from an accessory role to a core function of the institution?

There is a still vastly understudied history of museal institutions that challenge the traditional, Eu-

rocentric model, and seek other, more democratic functions for the museum. These historic and contemporary museum experiences can inform new attempts and approaches for museums today. Amongst the many museum experiences that can serve as examples, a handful of them developed close to each other in Bahia, Brazil, in the 1950s and 60s: Lina Bo Bardi's *Museum School*, Agostinho da Silva's, *Museum of the South Atlantic*, and Anísio Teixeira's *School-Park*. They emerged far from the economic and artistic centers and nonetheless explored new strategies for art, curating, and the museum itself.

L'une des meilleures illustrations de la manière dont les espaces d'art neutralisent les œuvres d'art a été racontée par l'artiste et cinéaste libanais Roy Dib, lors d'une conférence à Bahia, en 2017. Après la projection de deux de ses films, *Mondial 2010* et *The Beach House*, il a parlé de comment il fait face à la censure officielle du gouvernement libanais. À la surprise du public, *The Beach House* avait été censuré, alors que c'était *Mondial 2010* qui traitait beaucoup plus ouvertement du sujet de l'homosexualité (qui, du point de vue de la censure, est un sujet controversé). Il a expliqué que, même si *Mondial 2010* était potentiellement plus controversé, il n'avait pas besoin d'être soumis préalablement à la censure parce qu'il n'allait être montré que dans des espaces d'art. En revanche, *The Beach House* allait être projeté dans des salles de cinéma commerciales et était donc soumis à un examen beaucoup plus approfondi. Selon Roy Dib, le raisonnement du gouvernement est le suivant: étant donné que les espaces d'art ont un public de niche, issu de la classe supérieure, il n'y voit aucun risque pour le statu quo, quelle que soit la nature des œuvres d'art présentées (pour être clair, un-e-x visiteur-euse-x peut toujours dénoncer à la police une œuvre qu'il trouve choquante, mais cela n'arrive pratiquement jamais). Le gouvernement ne censure pas les espaces d'art parce qu'il considère que toute agentivité politique potentielle d'une œuvre d'art sera très probablement neutralisée par le cadre de l'espace d'art lui-même.

La complaisance des musées à l'égard de leurs effets neutralisants et de leur position d'autorité en matière de savoir devient particulièrement dangereuse lorsque ces institutions développent des discours sur les communautés opprimées et/ou marginalisées. Un risque majeur est que les institutions artistiques, sous couvert de représentation et de visibilité, neutralisent les œuvres d'art et autres expressions culturelles de personnes des communautés marginalisées qui n'ont

rocentric model, and seek other, more democratic functions for the museum. These historic and contemporary museum experiences can inform new attempts and approaches for museums today. Amongst the many museum experiences that can serve as examples, a handful of them developed close to each other in Bahia, Brazil, in the 1950s and 60s: Lina Bo Bardi's *Museum School*, Agostinho da Silva's, *Museum of the South Atlantic*, and Anísio Teixeira's *School-Park*. They emerged far from the economic and artistic centers and nonetheless explored new strategies for art, curating, and the museum itself.

In 1959, Lina Bo Bardi founded the Museum of Modern Art of Bahia with the proposition that it should operate in direct opposition to the traditional model of the art museum, which she referred to as the «museum-museum» :

The word «Museum» is today inadequate (...). Museum is, above all, «conservation», vitrine, and preserving from time and dust, to collect, to gather, to exhibit; (...) the «MUSEUM-MUSEUM» is that which has given origin to the current meaning of the expression «museum piece» as defining something out of life, static, which doesn't breathe anymore. A temple of knowledge and specialization, a dusty house of horror where scholastic visits take place, aimed at reverence and forgetfulness. (...) This here ours [the Museum of Modern Art of Bahia, which she founded in 1959] should be called a Center, a Movement, a School.

In opposition to the «museum-museum», she proposed a *museum-school*. As the director, Lina Bo Bardi forewent trying to source artworks from the established canon or reproduce previously established narratives. In the museum's first exhibition, she turned to the handmade objects produced by the communities surrounding the museum, in an effort to understand what actually-used design looked like in everyday Brazilian life. Instead of the speaker, the museum took on the role of researcher. The exhibition was not the presentation of a finished narrative, but rather the sharing of elements of ongoing research. In the five years that she directed the Museum of Modern Art of Bahia, Lina Bo Bardi created a museum within the museum, the *Museu de Arte Popular*, in an attempt to engage with art made outside of the legitimized circuits; she established partnerships be-

que récemment obtenu l'accès à ces institutions. Le musée doit se situer et s'impliquer lorsqu'il raconte les histoires et expose les œuvres d'art de femmes, de personnes racisées et des communautés LGBTQIA+ afin de s'assurer qu'il n'aseptise, ne blanchit et ne neutralise pas ces histoires et ces œuvres. Les institutions artistiques ont la responsabilité de critiquer leurs propres fonctions historiques, de se positionner en tant qu'agents d'un savoir situé (par opposition à un savoir universel) et de s'engager dans des formes d'éducation critiques et émancipatrices. Le musée ne peut plus se contenter de parler, il doit apprendre à écouter.

Mais comment un musée peut-il se situer? Comment peut-il faire passer le département de médiation et d'éducation d'un rôle accessoire à une fonction centrale de l'institution?

L'histoire des institutions muséales qui défient le modèle euro-centrique traditionnel et qui cherchent d'autres fonctions plus démocratiques pour le musée est encore largement sous-étudiée. Ces expériences muséales historiques et contemporaines peuvent inspirer de nouvelles tentatives et approches pour les musées d'aujourd'hui. Parmi les nombreuses expériences muséales qui peuvent servir d'exemples, une poignée d'entre elles se sont développées à Bahia, au Brésil, dans les années 1950 et 1960: le *musée-école* de Lina Bo Bardi, le *musée de l'Atlantique Sud* d'Agostinho da Silva et l'*école-parc* d'Anísio Teixeira. Ces projets ont vu le jour loin des centres économiques et artistiques et ont néanmoins exploré de nouvelles stratégies pour l'art, la curation et le musée lui-même.

En 1959, Lina Bo Bardi a fondé le Musée d'art moderne de Bahia avec la proposition d'opérer en opposition directe au modèle traditionnel du musée d'art, qu'elle appelait le « musée-musée »:

Le mot « Musée » est aujourd'hui inadéquat (...). Musée, c'est avant tout « conservation », vitrine, préserver du temps et de la poussière, collectionner, rassembler, exposer; (...) le « MUSÉE-MUSÉE » est ce qui est à l'origine du sens actuel de l'expression « pièce de musée » comme définissant quelque chose d'éteint, de statique, qui ne respire plus. Un temple du savoir et de la spécialisation, une poussiéreuse maison de l'horreur où se déroulent des visites scolastiques visant à la révérence et à l'amnésie. (...) Ici, le nôtre [le Musée d'art moderne de Bahia, qu'elle a fondé en 1959] devrait s'appeler un Centre, un Mouvement, une École.

tween the museum and multiple schools of the local university, who participated in the conceptualizing and material production of exhibitions, and; created a free, process-based art school within the museum, led by artists-teachers.

Only a few miles away from Lina Bo Bardi's museum-school, another education-based museal experience was taking place: the School Park [Escola Parque]. Conceived by Anísio Teixeira, it employed exhibition-making strategies as part of a radically democratic education project. It prioritized architecture and public artworks as an integral part of the education of public school students. Conversely, it also assumed that those public schools in the periphery of Salvador were the best place for those artworks – there, they would have more agency than they'd ever have in a traditional museum. So, some of the most prominent local artists at the time were commissioned to paint large murals that were placed in Escola Parque schools. As a result, one of the biggest and most important collections of modernist muralist art in Brazil today is located in those public schools in the periphery of Salvador. By seeking out a non-specialist audience, whose experience dialogued with the works themselves, the artworks were placed in a context where they wouldn't be neutralized. Furthermore, it turned the schools into out-of-center exhibition spaces, being one of the few cases in which people leave the center of the city and go to the periphery to see and engage with art.

Finally, the Museum of the South Atlantic [MAS] never had the chance to open. Its construction was interrupted by the military dictatorship in 1964, but its project lay the blueprint for an « area museum ». The MAS was to be an interdisciplinary museum, looking at art, culinary, geology, politics, and other disciplines of all countries touched by the South Atlantic and beyond. During the East-West division of the Cold War, the Museum of the South Atlantic not only understood that the most profound global disparities were North-South, but also that former colonies, and countries of the Southern Hemisphere (the now so-called « Global South »), were historically entangled by similar conditions.

Agostinho da Silva proposed a museum whose function was to promote the exchange of knowledge among those countries. With this understanding as starting point, the MAS prioritized residencies and direct exchanges between peoples. Exhibitions were

En opposition au « musée-musée », elle propose un *musée-école*. En tant que directrice, Lina Bo Bardi renonce à exposer des œuvres d'art du canon établi ou à reproduire des récits déjà établis. Dans la première exposition du musée, elle s'est tournée vers les objets fabriqués à la main par les communautés environnantes du musée, afin de comprendre à quoi ressemblait le design utilisé dans la vie quotidienne au Brésil. Au lieu du rôle de celui qui parle, le musée a endossé le rôle de chercheur. L'exposition n'était pas la présentation d'un récit achevé, mais plutôt le partage d'éléments d'une recherche en cours. Pendant les cinq années où elle a dirigé le musée d'art moderne de Bahia, Lina Bo Bardi a créé un musée au sein du musée, le *Museu de Arte Popular*, une tentative d'impliquer l'art réalisé en dehors des circuits légitimés; elle a établi des partenariats entre le musée et plusieurs écoles de l'université locale qui ont participé à la conceptualisation et à la production matérielle des expositions, et a créé au sein même du musée une école d'art gratuite, orientée sur le processus et dirigée par des artistes-enseignants-es-x.

À quelques kilomètres seulement du musée-école de Lina Bo Bardi se déroulait une autre expérience muséale basée sur l'éducation: l'école-parc (*Escola Parque*). Conçue par Anísio Teixeira, l'école-parc faisait usage des stratégies d'exposition dans le cadre d'un projet éducatif radicalement démocratique. Il donnait la priorité à l'architecture et aux œuvres d'art public en tant que partie intégrante de l'éducation des élèves d'écoles publiques. Il a également soutenu que les écoles publiques de la périphérie de Salvador étaient le meilleur endroit pour ces œuvres d'art – elles y auraient plus d'agentivité qu'elles n'en auraient jamais eu dans un musée traditionnel. C'est ainsi que certains-es-x des artistes locaux-les les plus en vue de l'époque ont été chargés-es-x de peindre de grandes fresques murales qui ont été placées dans les écoles *Escola Parque*. De ce fait, l'une des plus grandes et des plus importantes collections d'art mural moderniste du Brésil se trouve aujourd'hui dans ces écoles publiques de la périphérie de Salvador. En allant à la rencontre d'un public non spécialisé, dont l'expérience dialogue avec les œuvres elles-mêmes, les œuvres d'art ont été placées dans un contexte où elles ne seraient pas neutralisées. De plus, les écoles sont devenues des espaces d'exposition excentrés, l'un des rares cas où les gens quittent le centre de la ville et se rendent à la périphérie pour voir et faire l'expérience de l'art.

to be constructed as products of relationships between peoples of different territories who shared similar conditions. The exhibitions would be themselves the beginning of investigations into those shared conditions. The point was to expand South-South collaborations and create more opportunities for residencies and other forms of coordination and organization. In a museum with such a political project, the exhibition could not be a finished discourse about a resolved past.

It's not a coincidence that these alternative museum experiences emerged at a similar time and away from the economic centers of power. As Roberto Schwarz explains, Brazil's position in the « periphery of capitalism » displaced the Enlightenment claims to universality. The distance to the centers of power is what allowed – at least in Bahia – other functions for the museum to emerge. And if that is the case in Bahia, then we should be looking at places that share similar colonial conditions for further examples of alternative museum experiences.

One possibility to tackle the problem with contemporary museums is to reclaim these alternative experiences of museums as methods of operation. To think of a museum that is situated in its knowledge; operates by interdisciplinarity; prioritizes human connection and research; exhibits artworks to engage their contexts instead of neutralizing them; that engages in emancipatory education, and is therefore not passive to the visitor's knowledge and voice; that is public-oriented; that has the flexibility to engage with subjects according to the subject's demands; that doesn't see exhibition making as its final product, but rather as one of many tools to engage in dialogue; that doesn't just print questions on the walls. Rather, a museum where listening to the public is the whole point.

III How to proceed

The key to moving away from a museum that is only interested in speaking, and that neutralizes the artwork it displays is through its educational programs. In the long term, as the examples from Bahia show, a focus on agency both of people and of objects necessarily transforms all aspects of the institution. A museum oriented by education will have other institutional partnerships, will develop new exhibition-making strategies, and it will change its internal hierarchies and procedures. These are major endeavors to undo

Le Musée de l’Atlantique Sud [MAS] n’a finalement jamais pu ouvrir ses portes. Sa construction a été interrompue par la dictature militaire en 1964, mais son projet a posé les bases du « musée régional ». Le MAS devait être un musée interdisciplinaire, s’intéressant à l’art, à la gastronomie, à la géologie, à la politique et à d’autres disciplines de tous les pays touchés par l’Atlantique Sud et au-delà. Pendant la division Est-Ouest de la guerre froide, le Musée de l’Atlantique Sud a non seulement compris que les disparités mondiales les plus profondes étaient Nord-Sud, mais aussi que les anciennes colonies et les pays de l’hémisphère Sud (ce que l’on appelle aujourd’hui le « Sud Global ») étaient historiquement liés par des conditions similaires.

Agostinho da Silva a proposé un musée dont la fonction était de promouvoir l’échange de savoirs entre ces pays. À partir de ce constat, le MAS a donné la priorité aux résidences et aux échanges directs entre les peuples. Les expositions devaient être construites comme des produits de relations entre les peuples de différents territoires qui partageaient des conditions similaires. Les expositions devaient elles-mêmes être le commencement de recherches sur ces conditions partagées. L’objectif était d’étendre les collaborations Sud-Sud et de créer davantage d’opportunités pour des résidences et d’autres formes de coordination et d’organisation. Dans un musée doté d’un tel projet politique, l’exposition ne pouvait en aucun cas être un discours achevé sur un passé résolu.

Ce n’est pas une coïncidence si ces expériences muséales alternatives sont apparues à la même époque et loin des centres économiques du pouvoir. Comme l’explique Roberto Schwarz, la position du Brésil à la « périphérie du capitalisme » a déplacé les prétentions des Lumières à l’universalité. L’éloignement des centres de pouvoir a permis, du moins à Bahia, l’émergence d’autres fonctions pour le musée. Si c’est le cas à Bahia, alors nous devons nous tourner vers des lieux qui partagent des conditions coloniales similaires pour trouver d’autres exemples d’expériences muséales alternatives.

Un moyen de s’attaquer au problème des musées contemporains est de se réapproprier ces expériences alternatives de musées en tant que modes d’opération. Penser à un musée qui est situé dans son savoir, qui fonctionne par interdisciplinarité, qui donne la priorité au lien humain et à la recherche, qui expose des œuvres d’art pour engager leur contexte au lieu de le neutrali-

ser, qui s’engage dans une médiation et une éducation émancipatrices et n’est donc pas passif face au savoir et à la voix du-de la visiteur-euse-x, qui est orienté vers le public, qui a la flexibilité de s’engager avec des sujets en fonction des demandes du sujet, qui ne considère pas la réalisation d’une exposition comme son produit final mais plutôt comme l’un des nombreux outils pour engager le dialogue, qui ne se contente pas d’imprimer des questions sur les murs. Plutôt, un musée où écouter le public est l’objectif principal.

For instance, instead of just giving information about the ongoing exhibits to the educators and placing them in the museum’s galleries to relay that information to the public, the work of an education department could include diverse strategies :

- Have internal discussions with the education department’s team about their own experiences with education. How do they learn? Who do they learn from? Where do they go to learn?
 - Conversely, what are the teaching situations in their lives? Who learns from them? What and how do they teach?
 - Based on the team’s answers, they can make a list of people who play important educating roles in their lives, and invite them to the museum to discuss education practices with the team.

- The team can have time regularly set aside to read and discuss texts by education and art education thinkers and practitioners.

- During conversations with the visiting public and through community outreach programs, the team can research who are important teaching figures in the surrounding communities – regardless of institutional legitimacy – and bring them in to talk about teaching and learning in that place. This could happen as a public discussion promoted by the education department, and it could include agents of education such as grandparents, martial arts teachers, university professors, and many others.

- The team can explore how visitors feel in the space of the museum :
 - Maybe some visitors find it intimidating, while some find it exciting, and others find it boring. They could try to explore what causes those feelings, and what experience each visitor is bringing into the space.

ser, qui s’engage dans une médiation et une éducation émancipatrices et n’est donc pas passif face au savoir et à la voix du-de la visiteur-euse-x, qui est orienté vers le public, qui a la flexibilité de s’engager avec des sujets en fonction des demandes du sujet, qui ne considère pas la réalisation d’une exposition comme son produit final mais plutôt comme l’un des nombreux outils pour engager le dialogue, qui ne se contente pas d’imprimer des questions sur les murs. Plutôt, un musée où écouter le public est l’objectif principal.

III Comment procéder

La clé pour s’éloigner d’une forme de musée qui ne s’intéresse qu’à parler et qui neutralise les œuvres d’art qu’il expose réside dans ses programmes de médiation et d’éducation. À long terme, comme le démontrent les exemples de Bahia, l’accent mis sur l’agentivité des personnes et des objets transforme nécessairement tous les aspects de l’institution. Un musée orienté vers la médiation et l’éducation aura d’autres partenariats institutionnels, développera de nouvelles stratégies d’exposition et modifiera ses hiérarchies et procédures internes. Il s’agit là d’efforts considérables pour résoudre des problèmes historiques que la plupart des musées n’ont même pas encore reconnus comme tels. La complaisance institutionnelle générale peut être décourageante pour celles et ceux qui sont engagés-x dans des pratiques d’éducation critique et qui voient l’énorme potentiel subjectif, politique et social des œuvres d’art neutralisé par les musées. Cependant, certaines mesures peuvent être prises au sein des structures existantes des institutions artistiques pour aller vers une positionnalité et une expérience plus radicale de la médiation et de l’éducation.

Par exemple, au lieu de se contenter de donner des informations sur les expositions en cours aux médiateurs-trices-x et de les placer dans les galeries du musée pour relayer ces informations au public, le travail d’un département de médiation et d’éducation pourrait inclure diverses stratégies :

- Organiser des discussions internes avec les équipes du département de médiation et d’éducation sur leurs propres expériences en la matière. Comment apprennent-ils-elles-x? Auprès de qui apprennent-ils-elles-x? Où vont-ils-elles-x pour apprendre?
 - Inversement, quelles sont les situations d’enseignement dans leur vie? Qui apprend d’eux-elles-x? Qu’est-ce qu’ils-elles-x enseignent et comment?

- Do visitors feel big or small? How do they walk in that space? How do they breathe? What changes once they come through the door?
- The education department can invite dancers and other body practitioners to give them workshops and tools so that they’re more qualified to think about visitors’ physical experiences in the museum.

- The team can develop different approaches to help visitors explore their own subjective experiences with the artwork:

- Experiencing letting groups wander a specific gallery for a few minutes, and then rejoining as a group and asking them questions. What did you see? What called your attention? Were all members of that group drawn to the same works? If so, why?
- Drawing the group’s attention to an artwork that no one noticed or remarked on. What makes it unremarkable? What captures our attention?
- Exploring a formalist approach: describing with as much detail what you see. How many colors do you see? Can you tell texture and feel just by looking? Do you see more with more time? Try looking at the same artwork at different distances and for different periods of time. Is there a change in perception?
- Exploring a feeling-based approach: How do different works make you feel? Ask for individual visitors to walk around galleries on their own. Does it feel different to experience the works alone or with other people? How does your body respond to different pieces? What do you think about? Are there any prevalent emotions? Ask visitors to assign an adjective to each gallery and discuss their responses.
- Exploring the relationship between memory and experience: Have visitors describe what they remember from a previous gallery. Return to it and focus on what was forgotten or different. Ask visitors to share stories that artworks may remind them of.
- Splitting groups in two, visiting the galleries separately, and then asking each group to tell the other what they saw, felt, and thought.
- Having conversations with visitors about their lives and interests, and taking them to specific artworks that the educator believes relate to what

- En fonction de leurs réponses, les membres de l'équipe peuvent dresser une liste des personnes qui jouent un rôle éducatif important dans leurs vies et les inviter au musée pour discuter de pratiques éducatives avec l'équipe.
 - L'équipe peut consacrer régulièrement du temps à la lecture et à la discussion de textes écrits par des penseurs·euses·x et des praticiens·nes·x de l'éducation et de l'éducation artistique.
- Au cours de conversations avec le public et dans le cadre des programmes de diffusion communautaire, l'équipe peut établir une recherche sur les figures d'enseignement importantes au sein des communautés environnantes – indépendamment de la légitimité institutionnelle – et les inviter à parler de l'enseignement, de la médiation et de l'apprentissage dans ce lieu. Il pourrait s'agir d'une discussion publique organisée par le service de médiation et d'éducation, à laquelle pourraient participer des agents·es·x d'éducation tels que des grands-parents·es·x, des professeurs·es·x d'arts martiaux, des professeurs·es·x d'université et bien d'autres encore.
- L'équipe peut étudier comment les visiteurs·euses·x se sentent dans l'espace du musée :
- Certains·es·x visiteurs·euses·x le trouvent peut-être intimidant, d'autres passionnant, d'autres encore ennuyeux. L'équipe pourrait essayer d'explorer les causes de ces sentiments et l'expérience que chaque visiteur·euse·x apporte dans l'espace.
 - Les visiteurs·euses·x se sentent-ils·elles·x grands·es·x ou petits·es·x? Comment marchent-ils·elles·x dans cet espace? Comment respirent-ils·elles·x? Qu'est-ce qui change une fois qu'ils·elles·x franchissent la porte?
 - Le service de médiation et d'éducation peut inviter des danseurs·euses·x et d'autres praticiens·nes·x du corps pour leur donner des ateliers et des outils afin qu'ils·elles·x soient plus qualifiés·es·x pour réfléchir aux expériences physiques des visiteurs·euses·x dans le musée.
- L'équipe peut développer différentes approches pour aider les visiteurs·euses·x à explorer leurs propres expériences subjectives avec l'œuvre d'art :
- Faire l'expérience de laisser des groupes déambuler dans une galerie spécifique pendant quelques minutes, puis se rejoindre en groupe

- they're saying. Letting the responses and conversations shape the visit. If you listen, the public will tell you what the exhibition is about.
- Educators can create logs of each visit, listing topics that were mentioned, interesting experiences, and what they learned from it.
- The team of educators can have continuous research into art education practices, as well as into the subjects and artists that the museum's curators wish to work with.
- By researching other art education practices, the education department could create a network with educators in other museums and art institutions, which could in turn lead to visits to other institutions, conferences, and workshops.
 - This could lead the education department to create materials such as publications about their research and their experiences.
 - By doing their own research on different artists' work, the education department could use the collective and ongoing input from visitors to establish new connections and imagine new collaborations.
- With time, the focus on education and the experience of the visitors will give the team a more profound knowledge of their visitors and surrounding communities. With that as a basis, the education department can reach out both to communities that are near the museum but never visit it, as well as to communities that visit it regularly, and create specific programs for each. Thus, the education department becomes the channel through which the museum gets to know its public. And, if the museum is listening, that can further shape its future activities, even informing which artists to work with, or how to think its exhibition-making strategies.
- The education department can facilitate collaborations between surrounding communities and artists that the museum wants to work with. That could, in turn, shape a program of workshops, movie screenings, and public discussions that can happen along with that artist's exhibition.
- A concrete example of how that could work: Say a museum wants to make an exhibition of Bahian artist

- et leur poser des questions. Qu'avez-vous vu? Qu'est-ce qui a attiré votre attention? Tous·tes·x les membres du groupe ont-ils·elles·x été attirés·es·x par les mêmes œuvres? Si oui, pourquoi?
- Attirer l'attention du groupe sur une œuvre d'art que personne n'a remarquée ou commentée. Qu'est-ce qui fait qu'elle n'est pas remarquable? Qu'est-ce qui retient notre attention?
 - Explorer une approche formaliste: décrire avec le plus de détails possible ce que vous voyez. Combien de couleurs voyez-vous? Pouvez-vous distinguer la texture et la sensation rien qu'en regardant? Voyez-vous plus de choses avec plus de temps? Essayez de regarder la même œuvre d'art à différentes distances et pendant différentes périodes de temps. La perception change-t-elle?
 - Explorer une approche basée sur les ressentis: Que ressentez-vous face à différentes œuvres? Demandez à certains·es·x visiteurs·euses·x de se promener seuls·es·x dans les galeries. Les sensations sont-elles différentes selon que l'on fasse l'expérience des œuvres seuls·es·x ou avec d'autres personnes? Comment votre corps réagit-il aux différentes œuvres? À quoi pensez-vous? Certaines émotions sont-elles dominantes? Demandez aux visiteurs·euses·x d'attribuer un adjectif à chaque galerie et discutez de leurs réponses.
 - Explorer la relation entre la mémoire et l'expérience: Demandez aux visiteurs·euses·x de décrire ce dont ils·elles·x se souviennent d'une galerie précédente. Retournez-y et concentrez-vous sur ce qui a été oublié ou différent. Demandez aux visiteurs·euses·x de raconter des histoires que les œuvres d'art peuvent leur rappeler.
 - Diviser les groupes en deux, visiter les galeries séparément, puis demander à chaque groupe de raconter à l'autre ce qu'il a vu, ressenti et pensé.
 - Discuter avec les visiteurs·euses·x de leur vie et de leurs centres d'intérêt, et les emmener voir des œuvres d'art spécifiques qui, selon le·la·x médiateur·trice·x, ont un rapport avec ce qu'ils·elles·x disent. Laisser les réponses et les conversations façonner la visite. Si vous écoutez, le public vous dira de quoi parle l'exposition.
- Les médiateurs·trices·x peuvent créer des journaux de bord pour chaque visite, en répertoriant les sujets abordés, les expériences intéressantes et ce qu'ils·elles·x en ont retiré.

- Juraci Dórea, including his *Projeto Terra*. In that work, he created sculptures/installations made of wood and leather as well as painted murals in the Bahian drylands. In the past, formalist curatorial approaches, such as in the 43rd Venice Biennial (1988), have only been interested in the sculptures/installations and paintings as objects. Later curatorial approaches, more process-oriented, have focused on the relational aspect of the work (between the artist and the communities in the drylands). Each of these curatorial approaches can choose to *talk* or not about the relational aspect of the work, but an education department-led research, on the other hand, can act on it. For instance, in its own research, the education department might come across the application that Juraci Dórea sent to the local government in Bahia seeking funding for the project. In it, they'd find the artist justifying his choice of doing this work in the drylands rather than in a museum by claiming it was paramount for the work and for the artist to be in contact with a « public of unknown reactions ». Juraci Dórea wanted his work to be outside of the established art circuit and was interested in what experiences could emerge if the starting point were relationships with people in those spaces. Understanding this, and seeking the aspect of the work that has most agency in the current context, the education department could then set out to question who is the « public of unknown reactions » for their own museum.
- Programs of the education department could focus on the public whose reaction is unknown to the museum. This could mean an elementary school, a nearby neighborhood with which the museum doesn't yet have much contact, a prison, or the museum's own cleaning and maintenance staff.
 - With such an approach, it may not even be necessary to show any of Juraci Dórea's sculptures/installations in the galleries. The exhibition part of the program could just be made of documentation of the original project, and elements of that exhibition could be incorporated into activities in and outside the museum seeking to engage a new public.
 - If the education department has managed to cultivate a relationship with a neighboring school, perhaps other artworks of the museum's collection could be displayed in that school, and its students be tasked with the curatorship. Thus,

– L'équipe de médiation et d'éducation peut mener des recherches continues sur les pratiques de médiation et d'éducation artistique, ainsi que sur les sujets et les artistes avec lesquels les curateurs-trices-x du musée souhaitent travailler.

- En recherchant d'autres pratiques de médiation et d'éducation artistique, le département de médiation et d'éducation pourrait créer un réseau avec des médiateurs-ices-x d'autres musées et institutions artistiques, ce qui pourrait ensuite conduire à des visites dans d'autres institutions, à des conférences et à des ateliers.
- Cela pourrait conduire le département de médiation et d'éducation à créer des documents tels que des publications sur leurs recherches et leurs expériences.
- En effectuant ses propres recherches sur le travail de différents-es-x artistes, le département de médiation et d'éducation pourrait utiliser l'apport collectif et continu des visiteurs-euses-x pour établir des nouveaux liens et imaginer de nouvelles collaborations.

– Avec le temps, l'accent mis sur la médiation et l'éducation, et sur l'expérience des visiteurs-euses-x permettra à l'équipe d'acquérir une connaissance plus approfondie de son public et des communautés environnantes. Sur cette base, le département de médiation et d'éducation peut s'adresser aussi bien aux communautés qui se trouvent à proximité du musée mais ne le visitent jamais qu'à celles qui le visitent régulièrement, et créer des programmes spécifiques pour chacune d'entre elles. Ainsi, le département de médiation et d'éducation devient le canal par lequel le musée apprend à connaître son public. Et si le musée est à l'écoute, cela peut influencer ses activités futures, même en ce qui concerne le choix des artistes avec lesquels-les-x travailler ou la manière de concevoir les stratégies d'exposition.

– Le département de médiation et d'éducation peut faciliter les collaborations entre les communautés environnantes et les artistes avec lesquels-les-x le musée souhaite travailler. Ces collaborations peuvent à leur tour donner naissance à un programme d'ateliers, de projections de films et de discussions publiques qui peuvent accompagner l'exposition de l'artiste en question.

the public and the museum team themselves regain a position of unfamiliarity with the works in their own collection.

- Public debates and museum visits could focus on issues like belonging and not belonging, predictability and unpredictability, and so on. One possible exercise would be to have people guess each other's answers and reactions when asked certain questions or exposed to certain artworks.
- Each of these possibilities, in turn, may lead the education department down different «rabbit holes» of research. If doing part of its program in a school, then the education department may look into past experiences of art in school settings; if it chooses to have a set of propositions for visitors, the education department may want to look at theater and performance practitioners, like Augusto Boal.

The possibilities are endless. Because situatedness is by definition anchored in an institution's own history and geography, there is no one-size-fits-all model. However, regardless of which specific approach is taken, there is no doubt that if education becomes more central to the role of a museum, it can transform the institution. A radical education department can research, publish texts and videos, promote workshops, collaborate with artists, establish its own partnerships with other collectives and institutions, engage multiple different publics, offer courses, and more importantly, listen.

The education department can be the key to return agency both to artworks and to visitors. The museum can go from only transferring discourse to becoming a place where people go to think, debate, and produce, as well as to have subjective experiences. It can be a place where collectives and other cultural organizations meet. It can engage with local and social issues in a multitude of different ways. There's no other institution open to the public in which people have that opportunity. Museums have extremely interesting materials and networks of artists and other creative people who have a lot to teach and share. The museum can move away from looking at the public as recipients and artworks as mediums for a discourse. Instead, the museum can be a place where artworks are alive and where every person is at once a teacher and a student.

– Voici un exemple concret de la manière dont cela pourrait fonctionner: Supposons qu'un musée souhaite organiser une exposition sur l'artiste bahianais Juraci Dórea, et notamment sur son *Projeto Terra*. Dans cette œuvre, il a créé des sculptures/installations en bois et en cuir, ainsi que des peintures murales dans les zones arides de Bahia. Par le passé, les curateurs-trices-x formalistes, comme lors de la 43^{ème} Biennale de Venise (1988), ne s'intéressaient qu'aux sculptures/installations et aux peintures en tant qu'objets. Les approches curatoriales ultérieures, plus axées sur le processus, se sont concentrées sur l'aspect relationnel de l'œuvre (entre l'artiste et les communautés des zones arides). Chacune de ces approches curatoriales peut choisir de parler ou non de l'aspect relationnel de l'œuvre, mais une recherche menée par le département de médiation et d'éducation, en revanche, peut agir sur cet aspect. Par exemple, dans le cadre de ses propres recherches, le département de médiation et d'éducation pourrait tomber sur la demande que Juraci Dórea a envoyée au gouvernement local de Bahia en vue d'obtenir un financement pour le projet. L'artiste y justifie son choix de réaliser cette œuvre dans les zones arides plutôt que dans un musée en affirmant qu'il était primordial pour l'œuvre et pour l'artiste d'être en contact avec un «public aux réactions méconnues». Juraci Dórea voulait que son travail soit en dehors du circuit artistique établi et s'intéressait aux expériences qui pouvaient émerger si le point de départ était la relation avec les gens dans ces espaces. En comprenant cela et en recherchant l'aspect de l'œuvre qui a le plus d'impact dans le contexte actuel, le département de médiation et d'éducation pourrait alors se demander qui est le «public aux réactions méconnues» pour son propre musée.

- Les programmes du département de médiation et d'éducation pourraient se concentrer sur le public dont la réaction est inconnue du musée. Il peut s'agir d'une école primaire, d'un quartier voisin avec lequel le musée n'a pas encore beaucoup de contacts, d'une prison ou du personnel de nettoyage et d'entretien du musée.
- Avec une telle approche, il ne sera peut-être même pas nécessaire d'exposer les sculptures/installations de Juraci Dórea dans les galeries. La partie exposition du programme pourrait simplement consister en une documentation du projet original, et des éléments de cette exposition pourraient être incorporés dans des activités

à l’intérieur et à l’extérieur du musée cherchant à impliquer un nouveau public.

- Si le département de médiation et d’éducation a réussi à établir une relation avec une école voisine, d’autres œuvres d’art de la collection du musée pourraient peut-être être exposées dans cette école, et ses élèves pourraient être en charge de la curation. Ainsi, le public et l’équipe du musée elle-même retrouvent une position de non-familiarité envers les œuvres de leur propre collection.
- Les débats publics et les visites du musée pourraient porter sur des questions telles que l’appartenance et la non-appartenance, la prévisibilité et l’imprévisibilité, etc. Un exercice possible consisterait à demander aux gens de deviner les réponses et les réactions des uns-unes-x et des autres lorsqu’on leur pose certaines questions ou qu’ils-elles sont exposés-es-x à certaines œuvres d’art.
- Chacune de ces possibilités peut, à son tour, conduire le département de médiation et d’éducation vers différents trous de ver de la recherche. S’il réalise une partie de son programme dans une école, le département de médiation et d’éducation peut se pencher sur des expériences passées de l’art en milieu scolaire;s’il choisit d’avoir un ensemble de propositions pour les visiteurs-euses-x, le département de médiation et d’éducation peut vouloir se pencher sur les praticiens-nes-x du théâtre et de la performance, tels qu’Augusto Boal.

Les possibilités sont infinies. La positionnalité étant par définition ancrée dans l’histoire et la géographie d’une institution, il n’existe pas de modèle unique. Cependant, quelle que soit l’approche adoptée, il ne fait aucun doute que si la médiation et l’éducation deviennent plus centrales dans le rôle d’un musée, elles peuvent transformer l’institution. Un département de médiation et d’éducation radical peut effectuer des recherches, publier des textes et des vidéos, promouvoir des ateliers, collaborer avec des artistes, établir ses propres partenariats avec d’autres collectifs et institutions, impliquer de multiples publics différents, proposer des cours et, surtout, être à l’écoute.

Le département de médiation et d’éducation peut être la clé pour rendre leur agentivité à la fois aux œuvres d’art et aux visiteurs-euses-x. Le musée peut cesser de se contenter uniquement de transférer un discours, et devenir un lieu où les gens se rendent

pour penser, débattre et produire, ainsi que pour vivre des expériences subjectives. Il peut être un lieu de rencontre pour des collectifs et d’autres organisations culturelles. Il peut s’engager dans des questions locales et sociales d’une multitude de façons différentes. Aucune autre institution ouverte au public n’offre cette possibilité. Les musées disposent de matériaux extrêmement intéressants et de réseaux d’artistes et d’autres personnes créatives qui ont beaucoup à enseigner et à partager. Le musée peut cesser de considérer le public comme un destinataire et les œuvres d’art comme les supports d’un discours. Au contraire, le musée peut être un lieu où les œuvres d’art sont vivantes et où chaque personne est à la fois enseignant-e-x et étudiant-e-x.

Références:

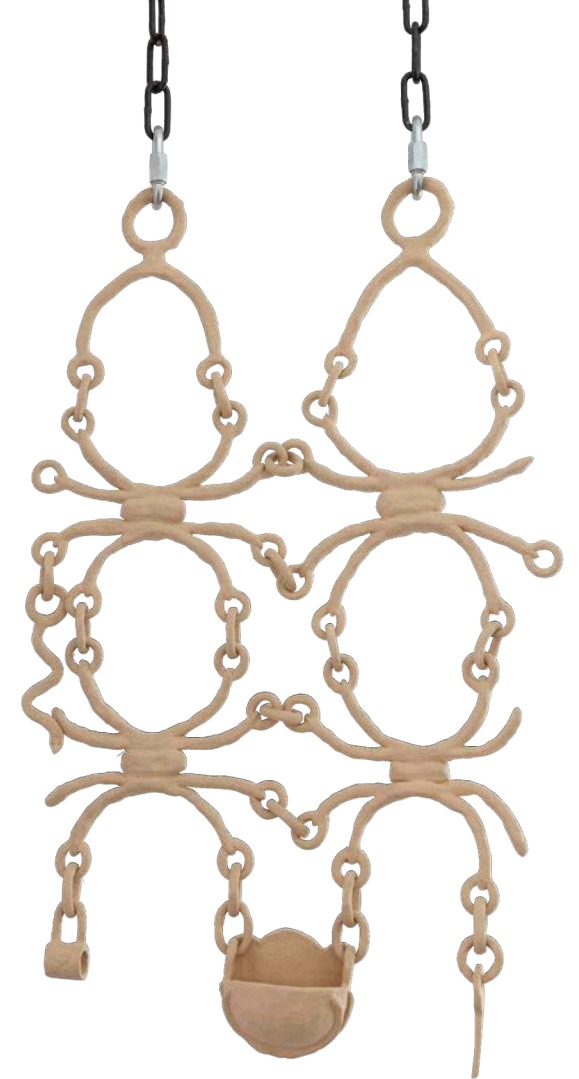
- Déclaration universelle des droits de l’Homme. 1948.
- Constitution de la République fédérative du Brésil.
- Metas do Plano Nacional de Cultura. Ministério de la Culture du Brésil. 2011.
- Déclaration universelle de l’UNESCO sur les droits culturels, 2001.
- Déclaration universelle de Fribourg sur les droits culturels. 2007.
- ABREU, Beatriz Negri Nunes de: *O Surgimento de Pontos de Cultura nas Organizações*. Fundação Getulio Vargas Escola de Administração de Empresas de São Paulo. 2016.
- BARDI, Lina Bo. Unpublished text. Archives of the Museum of Modern Art of Bahia.
- BIRKETT, Whitney Fehl. *To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube*. Theses. 209.
- DANA, John Cotton. *The Gloom of the Museum*. The new museum Series, No. 2. The Elm Tree Press. 1917.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Herder and Herder, 1972.
- HARAWAY, Donna *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: Feminist Studies. Vol. 14, No. 3, Washington, D.C.: Feminist Studies, Inc, 1988.
- KISHKOVSKY, Sophia. *Putin visits heritage site in Crimea on ninth anniversary of annexation*. In The Art Newspaper. March 21st, 2023.
- MAUNEY, Anna Claire. *The Cabinet of Curiosities and Colonialism*. 2022.
- SAFATLE, Vladimir. Talk at Conf. Magistral *A construção estética de um povo: os três modernismos brasileiros e seus colapsos*.
- SCHWARZ, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*, op. cit., p.46
- SILVA, Agostinho da. Unpublished text. Project of the Museum of the South Atlantic. Maria Moniz’s personal archive.
- SILVA, Carla Ribeiro Volpini; LELIS, Henrique Rodrigo; COSTA, Pablo Henrique Hubner de Lanna: *The Rouanet Law and Cultural Rights in Brazil*. In Revista Tributária e de finanças públicas Ano 25, vol. 135, IV Trim. 2017.
- STRABO, Geography 17.1.8, noted by Bagnall 2002: 57 note 39.
- TURINO, Célio. *Por Onde Andam os Pontos de Cultura?*. In: Le Monde Diplomatique Brasil. April 2017.
- Encyclopedia Britannica. Under: *The First Museum Boom*.
- Interview. In: *Nome de museu sobre descobrimentos portugueses gera polêmica em Lisboa*.
- *The Cabinet of Curiosities* Article. Under: *Alexandrian Museum*.
- HARAWAY, Donna *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: Feminist Studies. Vol. 14, No. 3, Washington, D.C.: Feminist Studies, Inc, 1988.
- KISHKOVSKY, Sophia. *Putin visits heritage site in Crimea on ninth anniversary of annexation*. In The Art Newspaper. March 21st, 2023.
- MAUNEY, Anna Claire. *The Cabinet of Curiosities and Colonialism*. 2022.
- SAFATLE, Vladimir. Talk at Conf. Magistral *A construção estética de um*

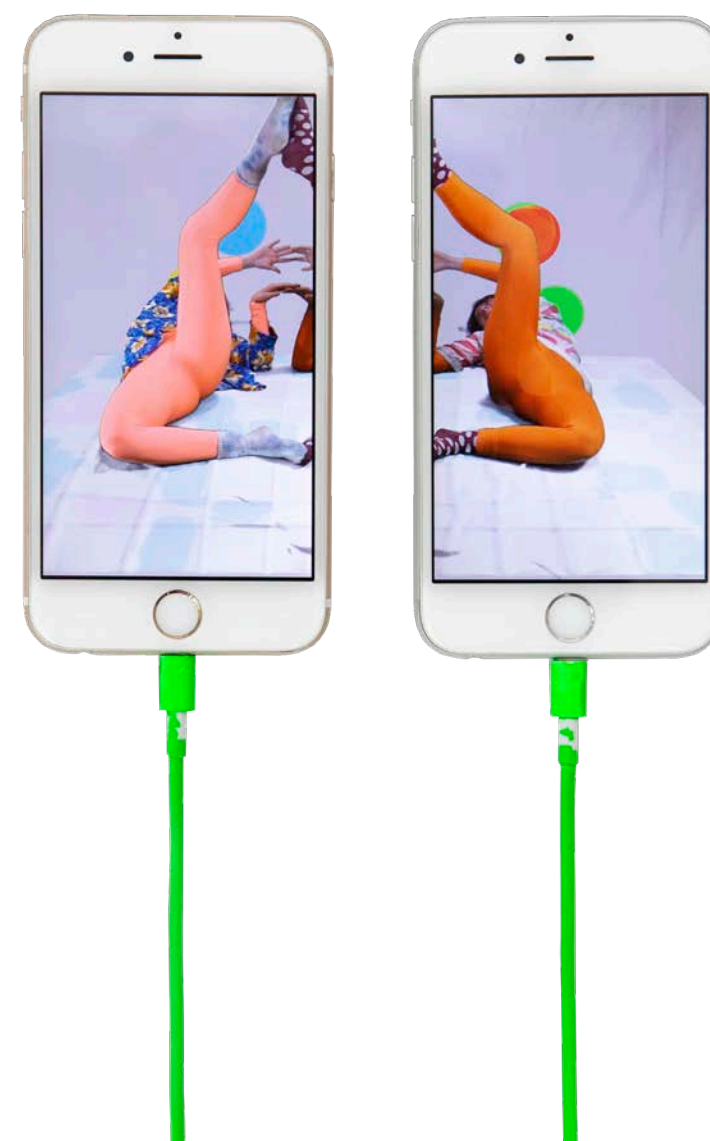
References:

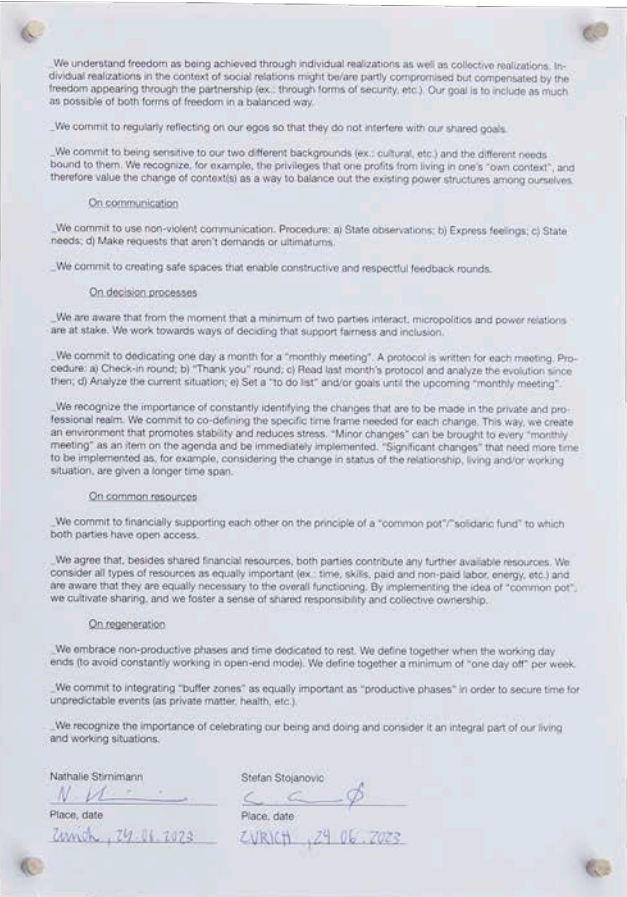
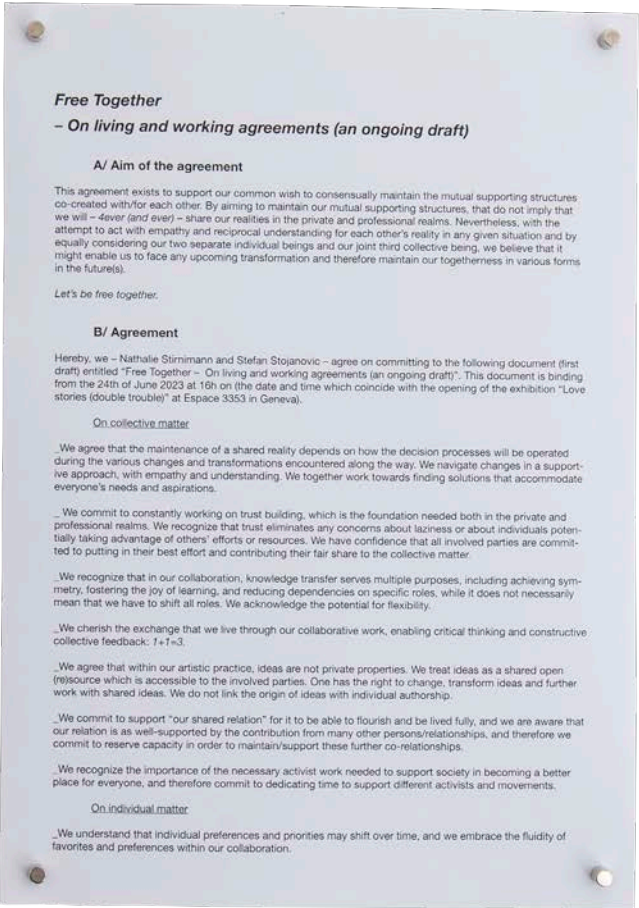
- Universal Declaration of Human Rights. 1948.
- Federal Constitution of Brazil.
- Metas do Plano Nacional de Cultura. Ministry of Culture of Brazil. 2011.
- UNESCO Universal Declaration on Cultural Rights. 2001.
- Fribourg Declaration on Cultural Rights. 2007.
- ABREU, Beatriz Negri Nunes de: *O Surgimento de Pontos de Cultura nas Organizações*. Fundação Getulio Vargas Escola de Administração de Empresas de São Paulo. 2016.
- BARDI, Lina Bo. Unpublished text. Archives of the Museum of Modern Art of Bahia.
- BIRKETT, Whitney Fehl. *To Infinity and Beyond: A Critique of the Aesthetic White Cube*. Theses. 209.
- DANA, John Cotton. *The Gloom of the Museum*. The new museum Series, No. 2. The Elm Tree Press. 1917.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed*. New York: Herder and Herder, 1972.
- HARAWAY, Donna *Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*. In: Feminist Studies. Vol. 14, No. 3, Washington, D.C.: Feminist Studies, Inc, 1988.
- KISHKOVSKY, Sophia. *Putin visits heritage site in Crimea on ninth anniversary of annexation*. In The Art Newspaper. March 21st, 2023.
- MAUNEY, Anna Claire. *The Cabinet of Curiosities and Colonialism*. 2022.
- SAFATLE, Vladimir. Talk at Conf. Magistral *A construção estética de um povo: os três modernismos brasileiros e seus colapsos*.
- SCHWARZ, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture*, op. cit., p.46
- SILVA, Agostinho da. Unpublished text. Project of the Museum of the South Atlantic. Maria Moniz’s personal archive.
- SILVA, Carla Ribeiro Volpini; LELIS, Henrique Rodrigo; COSTA, Pablo Henrique Hubner de Lanna: *The Rouanet Law and Cultural Rights in Brazil*. In Revista Tributária e de finanças públicas Ano 25, vol. 135, IV Trim. 2017.
- STRABO, Geography 17.1.8, noted by Bagnall 2002: 57 note 39.
- TURINO, Célio. *Por Onde Andam os Pontos de Cultura?*. In: Le Monde Diplomatique Brasil. April 2017.
- Encyclopedia Britannica. Under: *The First Museum Boom*.
- Interview. In: *Nome de museu sobre descobrimentos portugueses gera polêmica em Lisboa*.
- *The Cabinet of Curiosities* Article. Under: *Alexandrian Museum*.
- *Museus e a dimensão econômica: da cadeia produtiva à gestão sustentável*. Instituto Brasileiro de Museus – Brasília, DF: Ibram, 2014. 142 p.: il; 23 cm – (Coleção Museu, Economia e Sustentabilidade, 2)
- Article *Gestão da cultura do governo Bolsonaro é considerada a pior das últimas décadas, dizem artistas*.
- Article *Gasto previsto com Lei Rouanet é quase 9 vezes maior ao de patrimônio*. Published in: Carta Capital, 2018.

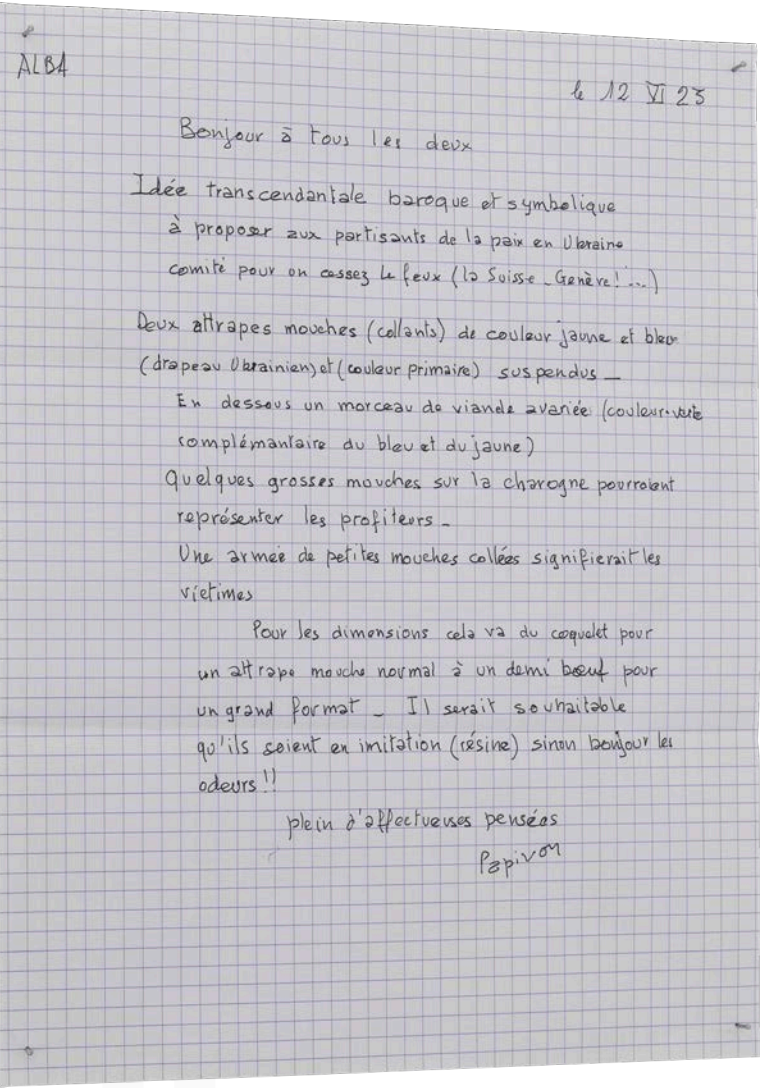
ANAÏS WENGER & BASILE JEANDIN, ANGELES RODRIGUEZ & GIONA BIERENS DE HAAN, BARBEZAT-VILLETARD, CAMILLE DUMOND & LOU MASDURAUD, CAMILLE KAISER & JAMAL NXEDLANA, DENT DE LION (FLORA MOTTINI & CAMILLE FARRAH BUHLER), GIADA OLIVOTTO & CAMILLA PAOLINO, GINA PROENZA & TRISTAN LAVOYER, JEANNE & ZOÉ TULLEN, LÉA KATHARINA MEIER & MAX LÉO HAURI, LUCAS & PAULO WIRZ, MARIA GUTA & LAUREN HURET, MARTIN JAKOB & COLIN RAYNAL, MATHELINE MARMY & JONATHAN VIDAL, PAULINE CORDIER & CHARLOTTE SCHAEER, QUINTANA E. (JESSY RAZAFIMANDIMBY & NIELS TRANNOIS), RAQUEL FERNÁNDEZ & SERGIO ROJAS CHAVES, RITA ELHAJJ & GHALAS CHARARA , SABRINA FERNÁNDEZ CASAS & BÉRÉNICE PINON, STIRNIMANN-STOJANOVIC











	68	65
	72	
(176 – 177)		
79	81	66
		67
		73
(178 – 179)		
69		70
	78	71
(180 – 181)		
75		82
	80	83
(182 – 183)		
	76	
	77	
(184 – 185)		

65	<i>Heart of Gold</i> , Anaïs Wenger & Basile Jeandin, 2023 dorure à l’eau et à l’huile, or blanc 12 carats, verre, 12x18 cm	<i>Heart of Gold</i> , Anaïs Wenger & Basile Jeandin, 2023 water and oil gilding, 12-carat white gold, glass 12x18 cm
66	<i>La lave</i> , Angeles Rodriguez & Giona Bierens de Haan, 2023 céramique, chaîne, 40x60 cm	<i>La lave</i> , Angeles Rodriguez & Giona Bierens de Haan, 2023 ceramic, chain, 40x60 cm
67	<i>Dead of Night</i> , Dent de Lion (Flora Mottini & Camille Farrah Buhler), 2023 verre coulé, broderie sur soie, mousse, tissus 50x50x15 cm	<i>Dead of Night</i> , Dent de Lion (Flora Mottini & Camille Farrah Buhler), 2023 cast glass, silk embroidery, foam, fabrics 50x50x15 cm
68	<i>Best Connections</i> , Camille Dumond & Lou Masduraud, 2023 cuir, tissu, fonte de bronze, nériage en grès oxydé, 50x50 cm	<i>Best Connections</i> , Camille Dumond & Lou Masduraud, 2023 leather, fabric, casted bronze, nerikomi-colored stoneware, 50x50 cm
69	<i>Plaza: Study I</i> , Camille Kaiser & Jamal Nxedlana, 2023 collage photographique, 50x60 cm	<i>Plaza: Study I</i> , Camille Kaiser & Jamal Nxedlana, 2023 photographic collage, 50x60 cm
70	<i>Tétines sur oreiller</i> , Tristan Lavoyer & Gina Proenza, 2023 infusion de feuilles de coca, biberons, tissu, laine 50x60	<i>Tétines sur oreiller</i> , Tristan Lavoyer & Gina Proenza, 2023 coca leaf infusion, baby bottles, fabric, wool 50x60
71	<i>Home</i> , Jeanne Tullen & Zoé Tullen, 2023 vidéo HD en boucle sur iPhones 6, chargeurs et câbles, peinture en spray, 10’29’’	<i>Home</i> , Jeanne Tullen & Zoé Tullen, 2023 looped HD video on iPhones 6, chargers and cables, spray paint, 10’29’’
72	<i>Ne pas peser plus lourd qu’une lettre sur la balance d’Osiris</i> , Quintana E. (Jessy Razafimandimby & Niels Trannois), 2023 bois, enveloppes, acrylique, Bâche, eau, plumes 50x50x50 cm	<i>Ne pas peser plus lourd qu’une lettre sur la balance d’Osiris</i> , Quintana E. (Jessy Razafimandimby & Niels Trannois), 2023 acrylic, envelopes, tarpaulin, feathers, water, wood, 50x50x50 cm
73	<i>Baby’s dilemma</i> , Maria Guta & Lauren Huret, 2023 impression sur stadur, vidéo HD en boucle 57x52 cm, 11’15’’	<i>Baby’s dilemma</i> , Maria Guta & Lauren Huret, 2023 printing on stadur, looped HD video 57x52 cm, 11’15’’
74	<i>Je suis la rivière</i> , Martin Jakob & Colin Raynal, 2023 pièce audio, 12’00’’	<i>Je suis la rivière</i> , Martin Jakob & Colin Raynal, 2023 audio piece, 12’00’’
75	<i>Scorched time (distend)</i> , Matheline Marmy & Jonathan Vidal, 2023 laiton, fonte d’aluminium et d’étain, fil de bronze 28x10x6 cm	<i>Scorched time (distend)</i> , Matheline Marmy & Jonathan Vidal, 2023 brass, cast aluminum and tin, bronze wire 28x10x6 cm
76	<i>L’échange</i> , Barbezat-Villetard, 2023 papier, encre, 21x29,7 cm	<i>L’échange</i> , Barbezat-Villetard, 2023 paper, ink, 21x29,7 cm
77	<i>Touxtes les femmexs</i> , Léa Katharina Meier & Max Léo Hauri, 2023 dessin au pastel gras, chanson, 42x29,7 cm, 02’30’’	<i>Touxtes les femmexs</i> , Léa Katharina Meier & Max Léo Hauri, 2023 oil pastel drawing, song, 42x29,7 cm, 02’30’’
78	<i>Vous êtes ici</i> , Pauline Cordier & Charlotte Schaer, 2023 bâche brise-vue, peinture acrylique, silicone, aluminium, 60x60x50 cm	<i>Vous êtes ici</i> , Pauline Cordier & Charlotte Schaer, 2023 privacy screen, acrylic paint, silicone, aluminum 60x60x50 cm
79	<i>Roda Gigante</i> , Lucas Wirz & Paulo Wirz, 2023 photographie 35 mm en tirage d’art, cadre en bois, 22x12 cm	<i>Roda Gigante</i> , Lucas Wirz & Paulo Wirz, 2023 35 mm fine art print, wood frame 22x12 cm
80	<i>et surtout, planter le secret par télépathie</i> , rita elhajj & ghalas charara, 2023 vidéo HD en boucle, édition, 11’26’’	<i>et surtout, planter le secret par télépathie</i> , rita elhajj & ghalas charara, 2023 HD video loop, editing, 11’26’’
81	<i>Brique paillettes</i> , Sabrina Fernández Casas & Bérénice Pinon, 2023 argile, terre battue, balles de tennis, tubes de PVC, vidéo en boucle, 70x90 cm, 03’36’’	<i>Brique paillettes</i> , Sabrina Fernández Casas & Bérénice Pinon, 2023 clay, tennis balls, PVC tubing, looped video 70x90 cm, 03’36’’
82	<i>Pasatiempo</i> , Raquel Fernández & Sergio Rojas Chaves, 2023 vidéo HD en boucle, sculptures en plâtre, fleurs de lotus en plastique, 04’34’’	<i>Pasatiempo</i> , Raquel Fernández & Sergio Rojas Chaves, 2023 looped HD video, plaster sculptures, plastic lotus flowers, 04’34’’
83	<i>Free Together–On living and working agreements (an ongoing draft)</i> , Stirnimann-Stojanovic, 2023 impression sur papier, 2xA4	<i>Free Together–On living and working agreements (an ongoing draft)</i> , Stirnimann-Stojanovic, 2023 print on paper, 2xA4

LOVE STORIES (DOUBLE TROUBLE)

Exposition avec Anaïs Wenger & Basile Jeandin,
Angeles Rodriguez & Giona Bierens de Haan,
Barbezat–Villetard, Camille Dumond & Lou Masduraud,
Camille Kaiser & Jamal Nxedlana, Dent de Lion
(Flora Mottini & Camille Farrah Buhler), Giada Olivotto
& Camilla Paolino, Gina Proenza & Tristan Lavoyer,
Jeanne & Zoé Tullen, Léa Katharina Meier
& Max Léo Hauri, Lucas & Paulo Wirz, Maria Guta
& Lauren Huret, Martin Jakob & Colin Raynal,
Matheline Marmy & Jonathan Vidal,
Pauline Cordier & Charlotte Schaer, Quintana E.
(Jessy Razafimandimby & Niels Trannois),
Raquel Fernández & Sergio Rojas Chaves, rita elhajj
& ghalas charara, Sabrina Fernández Casas
& Bérénice Pinon, Stirnimann–Stojanovic
10 octobre 2018–25 novembre 2018

Pour clore cinq années de programmation au sein
de l’Espace 3353, Julie Marmet et Vicente Lesser
Gutierrez invitent artistes, collègues et amiexs
à célébrer le caractère collectif du travail au sein
d’un espace d’art indépendant.

Love Stories (double trouble) rend visibles les liens
et les relations, de travail ou d’amitié, qui permettent
de rendre un espace d’art vivant et pluriel, pour
imaginer collectivement de nouvelles manières de
produire et penser des projets artistiques et culturels.

L’exposition met en espace les multiples articulations
et la fluidité entre privé et professionnel dans la
sphère de l’art contemporain, les relations et rapports,
parfois complexes, qu’entretiennent les artistes
entre elles-eux. Elle revendique la collaboration, qui
y est prise comme stratégie de résistance à l’omni-
présente individualisation, comme un engagement
pour des pratiques collectives et viables, pour
un temps long.

Love Stories (double trouble) réunit le travail de
20 duos d’artistes formés pour l’occasion ou non:
des partenaires de vie, des adelphes ou membres
de familles choisies, des amiexs de toujours,
des collègues de recherche et des compagnonexs
de lutte.

LOVE STORIES (DOUBLE TROUBLE)

Exhibition with Anaïs Wenger & Basile Jeandin,
Angeles Rodriguez & Giona Bierens de Haan,
Barbezat–Villetard, Camille Dumond & Lou Masduraud,
Camille Kaiser & Jamal Nxedlana, Dent de Lion
(Flora Mottini & Camille Farrah Buhler), Giada Olivotto &
Camilla Paolino, Gina Proenza & Tristan Lavoyer,
Jeanne & Zoé Tullen, Léa Katharina Meier &
Max Léo Hauri, Lucas & Paulo Wirz, Maria Guta &
Lauren Huret, Martin Jakob & Colin Raynal,
Matheline Marmy & Jonathan Vidal,
Pauline Cordier & Charlotte Schaer, Quintana E.
(Jessy Razafimandimby & Niels Trannois),
Raquel Fernández & Sergio Rojas Chaves, rita elhajj &
ghalas charara, Sabrina Fernández Casas &
Bérénice Pinon, Stirnimann–Stojanovic
June 24, 2023–August 26, 2023

To close five years of programming at 3353, Julie
Marmet et Vicente Lesser Gutierrez have invited
artists, colleagues, and friends to celebrate
the collective nature of working in an independent
art space.

Love Stories (double trouble) makes visible the
bonds and relationships, of work and of
friendship, that render an art space lively and
plural, collectively imagining new ways to
produce and conceive of artistic and cultural
projects.

The exhibition highlights the codependency and
porosity between personal and professional in
contemporary art—the sometimes complex rela-
tionships that the artists maintain between and
among themselves, as, often, work is life, and life
is work. It prioritizes collaboration as a strategy
of resistance to ubiquitous individualisation, as
a commitment to sustainable collective practices
over the long-term.

Love Stories (double trouble) re-unites the work
of 20 artist duos, formed for this occasion or
not: life partners, siblings or members of a chosen
family, lifelong friends, research colleagues,
and comrades in struggle.

LOVE STORIES

Texte additionnel à *Love Stories (double trouble)*
Giada Olivotto & Camilla Paolino

Ces dernières années, on a souvent entendu parler
d’amitié dans le monde de l’art et de la culture.
Mise au centre d’expositions et d’ateliers, de confé-
rences et de rencontres en tout genre, l’amitié a
été théorisée comme une catégorie politique, comme
une pratique générative et transformatrice, comme
stratégie de résistance, de subversion, d’émancipation,
de survie. Alors que les prosélytes de ce nouveau
culte se multipliaient, le nombre d’amiexs véritables
à qui on aurait volontiers téléphoné pour une causette,
une confidence, un conseil, diminuait. C’est la
surcharge de travail—se disait-on entre atomes
en devenir—l’âge qui avance, les déplacements
constants de ville en ville, les mariages (des autres),
les séquelles de la pandémie et des confinements
répétés, le réveil difficile et l’abstinence...
Quelle qu’en fut la raison, l’état de fait poussait à
considérer la bannière de l’amitié avec une certaine
méfiance, surtout quand elle flottait bien haut pour
donner un titre à un énième podcast ou symposium.
Pourtant, parmi tous les sujets mentionnés dans
l’invitation de l’Espace 3353 à écrire pour *Love Stories
(double trouble)*, « amiexs d’une vie » est celui dans
lequel nous nous sommes reconnues sans hésitation,
celui pour lequel nous avons accouru sans lanterner.

Nous voilà, c’est le grand jour, Samedi 24 juin,
Love Stories (double trouble) clos le premier cycle de
vie de 3353. Le soleil surgì à 05h44 sur Genève et
se couche à 21h31. Le premier des derniers toasts
prévu à 18h30. Lune ascendante en Vierge.
Les interventions chirurgicales ne sont pas recom-
mandées durant cette phase de lune.

○ ○ ○

Une petite salle éclairée au néon. Deux grandes vi-
trines qui donnent sur la rue. Un rassemblement de
19 couples. Des hyacinthes et des paillettes sur les
cols et les dents des personnes comme les étoiles
de la voûte céleste. Des bouches, noircies par le vin,
qui s’ouvrent grand et se referment comme pour
marquer un temps qui n’existe pas. Dans la salle se
dessine une multitude de chorégraphies éparses de
dances à deux.

Dans un coin, sur un canapé de satin blanc, dorment,
main dans la main, LES DEUX AMIES. Elles rêvent et
dans le rêve elles rient. Elle se réveillent en sursaut
quand une voix lointaine chante :

*Sono seduta accanto a te/Anche se adesso non mi
vedi/Con il mio sguardo che non c’è/Osservo il
gioco dei pedali sotto i piedi/E sono fatta d’aria...*

LES DEUX AMIES se lèvent et exécutent une légère
révérence. « *Hommage à La Tigre di Cremona
[Le tigre de Crémone]*. » Elles se mettent à rôder

LOVE STORIES

Additional text to *Love Stories (double trouble)*
Giada Olivotto & Camilla Paolino

Recently, we have heard a lot about friendship in the
world of art and culture. At the center of exhibitions
and workshops, conventions and meetings of
all kinds, friendship has been theorized as a political
category, a generative and transformative practice,
a strategy of resistance, subversion, emancipation
and survival. As the proselytes of the new cult
multiplied, the number of genuine friends whom we
would have gladly phoned for a chat, a confidence,
an advice, shrank. It’s work overload—we told
each other among atoms in becoming—advanced
age, constant travel from town to town, weddings
(of others), the aftermath of the pandemic and
repeated confinements, the difficult awakening and
abstinence... Whatever the reason, the state of affairs
led us to regard the banner of friendship with
a certain mistrust, especially when waved high to
headline yet another podcast or symposium. Yet,
of all the relational categories mentioned in Espace
3353’s invitation to write for *Love Stories (double
trouble)*, « lifelong friends » is the one we recognized
ourselves in without hesitation, the one we rallied
around without a second thought.

And here we are at the big day, Saturday June 24,
Love Stories (double trouble) closes the first life
cycle of 3353. The sun rises over Geneva at 05:44
and sets at 21:31. The first of the last toasts is planned
for 6:30pm. Moon ascending in Virgo. Surgery is
not recommended during this phase of the moon.

○ ○ ○

A small neon-lit room. Two large windows over-
looking the street. A gathering of 19 couples.
Hyacinths and sequins on people’s collars and teeth
like stars in the sky. Mouths, blackened by wine,
open wide and close again as if to mark a time that
doesn’t exist. A multitude of scattered choreogra-
phies of dances for two are drawn in the hall.

In a corner, on a white satin sofa, THE TWO FRIENDS
sleep, hand in hand. They dream, and in their
dreams they laugh. They wake up with a jolt when a
distant voice sings :

*Sono seduta accanto a te/Anche se adesso non mi
vedi/Con il mio sguardo che non c’è/Osservo il
gioco dei pedali sotto i piedi/E sono fatta d’aria...*

THE TWO FRIENDS stand up and perform a slight curtsy.
« *Homage to La Tigre di Cremona [The Tiger of
Cremona]*. » They begin to prowl in the hall’s milky
light. Around them, 18 couples touch, intertwine,
knot like the sparkling metal of knitting needles.
Tic, cling, cling. A vision that leads them to doubt
their awakening. Their eyes are stages, and every
time they blink, a curtain rises. Tic, cling, cling.

dans la lumière lactée de la salle. Autour d’elles, 18 couples se touchent, s’entrelacent, se nouent comme le métal étincelant d’aiguilles à tricoter. Tic, cling, cling. Une vision qui les amène à douter de leur éveil. Leurs yeux sont des avant-scènes, à chaque fois qu’ils clignent, un rideau se lève. Tic, cling, cling.

LES DEUX AMIES—À chaque battement de cils revit un de nos souvenir. C’est important. C’est ainsi que nous maintenons notre histoire non écrite.

– Dis-moi où nous sommes, maintenant.

– Nous sommes à Mumbai. Nous nous trainons vers l’ascenseur de l’hôtel en trimballant ta vieille valise de plastique dur. Toi ?

– Nous sommes chez toi, c’est un Noël d’il y a long-temps. C’est cinq heures du matin et nous buvons notre dernier whisky. Il y a une odeur de cigare. Maintenant ?

– Nous dinons avec Janosh Sharekeij. Il nous parle deTadeusz Kantor et des jumeaux de la Cricot 2, qui parfois s’échangent l’identité et n’arrivent jamais à l’heure aux répétitions. Demain nous serons en visite à la Cricoteka...

UN DES COUPLES (CAMARADES MILITANTEXTS) s’approche en dansant.—Inquiétante cette obsession de Kantor pour les doubles, vous ne trouvez pas ? Même au nom de «Cricot» il n’a pas pu s’empêcher d’ajouter ce «2»... mais quel avantage à être deux, si unex des deux n’est autre qu’un automate, un mannequin, une chose morte ? Comment maintenir intacte sa propre singularité et ne pas s’annihiler dans le dédoublement ? Être deux devrait dupliquer l’agentivité, accroître la subjectivité, élargir la conscience, non pas la diviser en deux ! La contamination réciproque doit être politiquement productive...

UN AUTRE COUPLE (COMPAGNONEXS DE RECHERCHE) s’avance et entame un débat sur l’usage du double dans le Théâtre de Marionnettes, sur la dramaturgie de Kantor et sur La Classe morte. LES DEUX AMIES s’esquivalent pour continuer leur tendre affaire.

LES DEUX AMIES—Où en étions-nous ? Continuons. Nous sommes en selle, en pleine mer. Les vagues s’amplifient autour de nous et les chevaux s’emballent. Pour affronter le danger, ils se rassemblent, se serrent, nos jambes se heurtent dans l’eau. Il pleut, la mer est glacée. À quelques centaines de mètres, le Costa Concordia vient de s’échouer. Et là ?

THE TWO FRIENDS—With every blink of an eye, one of our memories comes alive. It’s important. It’s how we maintain our unwritten history.

–Tell me where we are now.

–We’re in Mumbai. We trudge to the hotel elevator dragging your old hard plastic suitcase. You ?

–We are at your place, it’s the Christmas party many years ago. It’s five in the morning and we’re about to drink the last whiskey. It smells like cigar. Now ?

– We’re having dinner with Janosh Sharekeij. He tells us aboutTadeusz Kantor and the Cricot 2 twins, who sometimes swap identities and never arrive on time for rehearsals. Tomorrow we’ll be visiting the Cricoteka...

ONE OF THE COUPLE (MILITANT COMRADES) approaches while dancing.—Disquieting, this obsession of Kantor’s with doubles, isn’t it ? Even to the name «Cricot» he had to add that «2» ... but what’s the use of being in two, if one of the two is nothing but an automaton, a puppet, a dead thing ? How to keep one’s singularity intact and not annihilate oneself in doubling ? Being in two should duplicate agentivity, increase subjectivity, expand consciousness, not halve them ! Mutual contamination should be politically productive...

ANOTHER COUPLE (RESEARCH COMPANIONS) steps forward and begins a debate on the use of the double in puppet theater, on Kantor’s dramaturgy and onThe Dead Class. THE TWO FRIENDS slip away to continue their tender affair.

THE TWO FRIENDS—Where were we ? Let’s resume.

– We are in the saddle, in the middle of the sea. The waves swell around us and the horses bolt. To cope with danger, they flock, huddle together, and our legs clash in the water. It’s raining, the sea is freezing. A few hundred meters away, the Costa Concordia has just run ashore. And there ?

– Now we’re getting ready for a wedding among the hills of Piedmont, it’s summer. It’s scorching hot and the Monferrato wine is getting warmer. A butterfly lands on our coral-red fingers. We were braiding our hair...

From the rolled-down windows of a car in line can be heard: *Ma verrà un giorno che tutte quante/O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao ciao/Ma verrà un giorno che tutte quante/Lavoreremo in libertà.**

– Maintenant, nous nous préparons pour un mariage parmi les collines du Piémont, c’est l’été. Il fait une chaleur torride et le vin du Monferrato se réchauffe davantage. Un papillon se pose sur nos doigt couleur rouge corail. Nous étions en train de nous tresser les cheveux...

De la fenêtre baissée d’une voiture en enfilade, on entend: *Ma verrà un giorno che tutte quante /O bella ciao, bella ciao, bella ciao, ciao ciao/ Ma verrà un giorno che tutte quante/Lavoreremo in libertà.**

LES DEUX AMIES exécutant une légère révérence.—Hommage à la Pantera di Goro (Panthère de Goro) et aux mondine** du Piémont.

UN COUPLE (COMPAGNONEXS DE RECHERCHE) se tourne vers elles.—Qu’est-ce qui vous retient ici ?

UN AUTRE COUPLE (COMPAGNONEXS DE VIE).—L’amour ?

LES DEUX AMIES—Peut-être.

UN COUPLE (LES SŒURS)—Sororité et affinité élective ?

LES DEUX AMIES—En effet, nous sommes également les composantes d’une famille élective, rapprochées par une sororité symbolique...

UN AUTRE COUPLE (CAMARADES MILITANTEXTS)—C’est la lutte ?

LES DEUX AMIES—Oui, nous militons pour une lutte commune, nous opérons en collectif, nous sommes soudées et compagnes...

UN COUPLE (COMPAGNONEXS DE BOISSON)—Et la fête ? Et la danse ? Et les banquets ?

LES DEUX AMIES—Mais oui, nous sommes aussi compagnones chroniques, partisans de la convivialité... Nous sommes avant tout amies depuis toujours.

UN AUTRE COUPLE (COMPAGNONEXS DE VIE) retournant sur scène.—Carrément !

LES DEUX AMIES—Et bien, pas depuis toujours, si on veut tout prendre à la lettre. Par contre, nous nous approchons du point de non-retour, qui, une fois atteint, nous aura fait passer la plus grande partie de notre vie en se connaissant et en cultivant cette dimension à deux.

Et, alors que le temps passe et que ce moment fatidique s’approche, nous nous regardons grandir depuis nos coins de monde respectifs et nous nous surprenons à chaque fois à voir nos propres années s’écouler sur le visage de l’autre, un miroir du changement qui nous traverse et nous transforme.

THE TWO FRIENDS executing a slight curtsy *Homage to the Pantera di Goro (The panther of Goro)* and the mondine** of Piedmont.

ONE COUPLE (RESEARCH COMPANIONS) turns to them. —What brings you here ?

ANOTHER COUPLE (LIFE PARTNERS)—Love ?

THE TWO FRIENDS—Maybe.

ONE COUPLE (THE SISTERS)—Sorority and elective affinity ?

THE TWO FRIENDS—Indeed, we are also members of an elective family, brought together by a symbolic sisterhood...

ANOTHER COUPLE (MILITANT COMRADES)—What about the struggle ?

THE TWO FRIENDS—Yes, we militate for a common struggle, we operate as a collective, we are welded and companions...

A COUPLE (DRINKING COMPANIONS)—What about the party ? What about the dancing ? And the banquets ?

THE TWO FRIENDS—Yes, we’re also chronic companions, supporters of conviviality... Above all, we’ve lifelong friends.

ANOTHER COUPLE (LIFE COMPANIONS) returning to the stage.—Is that so ?

THE TWO FRIENDS—Well, not quite a lifetime, if you want to take it literally. However, we are approaching the point of no return, past which we will have spent most of our lives getting to know each other and cultivating this twosome dimension together.

And as time goes by and this fateful moment draws near, from our respective corners of the world we watch each other grow and surprise ourselves each time to see our own years passing on each other’s faces, mirroring the change that traverses and transforms us.

A COUPLE (MILITANT COMRADES)—We were expecting a text about what it means to be a duo ! The plot here only thickens...

THE TWO FRIENDS looking at each other.—Some secrets are better left untold.

* Mais un jour viendra où nous toutes/.../Travaillerons en liberté

** ouvrières saisonnières des rizières

*But a day will come when all of us/.../Will work in freedom

**seasonal workers in the rice fields

UN COUPLE (CAMARADE MILITANTEXS)—Nous nous atten-
dions à un texte sur ce que signifie être un duo! Là,
l’intrigue ne fait que se compliquer...

LES DEUX AMIES se regardent.—Il vaut mieux ne pas
révéler certains secrets.

Note des autrices: inspiré de Paola Masino et écrit à quatre mains par Giada Olivotto & Camilla Paolino comme une sonate à jouer à deux sur un piano. Petits doigts qui s’ef- fleurant, bras qui s’entremêlent, coups de coudes, croche-pattes	et envahissement. Mais quelle musique... filarine depuis 2011. Traduit de l’italien par Lucas Cantori, Giada Olivotto, Camilla Paolino et Julie Marmet	Note of the authors: inspired by Paola Masino and written with four hands by Giada Olivotto & Camilla Paolino like a sonata to be played by two on a piano. Little fingers touching, arms intertwining, elbows nudging, tripping and	encroachment. But then, what a music... in love since 2011. Translated from Italian by Lucas Cantori, Giada Olivotto, Camilla Paolino and Julie Marmet
---	---	--	---

Olivia Abächerli (1992)
Olivia Abächerli considère l’art comme une archéologie du présent, fouillant les artefacts culturels, les cartes et les systèmes de navigation. Ses recherches et sa pratique posent la question de savoir comment nous contextualiser, et comment naviguer dans une multiplicité de situations politiques et historiques complexes ? Quels sont les réseaux de causalité et les répercussions, quel récit mène à quel effet, et quel est son point de vue particulier sur une chose parmi d’autres ? Olivia Abächerli mène des recherches sur les perspectives multiples et les potentiels exponentiels des récits politiques et historiques. En superposant du matériel documentaire (comme des vidéos) et des dessins (souvent animés), elle tente de démêler et d’aborder la complexité, à un niveau affectif.

Gianmaria Andreetta (1989)
Gianmaria Andreetta est un écrivain et commissaire d’exposition né à Lugano et basé à Berlin.

Association Contrepoint – Marie Mayoly (1990) & Sebastian Vargas (1985)
Co-fondée par Sebastian Vargas et Marie Mayoly, l’association Contrepoint est une organisation à but non-lucratif basée à Zurich qui rassemble des initiatives et acteurs transdisciplinaires. Ses recherches explorent le présent à travers de multiples formes et formats d’art et visent à créer des dispositifs alternatifs pour favoriser la pensée critique.

Barbezat-Villetard
Le duo Barbezat-Villetard arrange des situations. Leur pratique nous amène à reconsidérer les environnements dont nous faisons partie, en y installant des climats et atmosphères à l’aura surréelle. Ils construisent des expériences basées sur nos sens et nos sensibilités, et tentent de mettre en lumière et de capturer les échanges, les connexions, les mouvements et fluidités qui arrivent constamment et remodelent les lieux où nous nous trouvons. Ils pensent rythme et durée. Ils croient aux voyages dans le temps, et que le même élément puisse revenir sous différentes formes.

Stéphane Béna Hanly (1990)
Stéphane Béna Hanly est un artiste multidisciplinaire pratiquant la sculpture, la vidéo, le son et la performance, en combinant souvent ces pratiques dans le but de produire des événements multimédias dynamiques. Il extrait des fragments de scénarios fantastiques qu’il présente au public en établissant des parallèles avec les contradictions du monde qui nous entoure. En montrant ce qui n’est pas, il espère révéler ce qui est, et ce qui pourrait être.

Olivia Abächerli (1992)
Olivia Abächerli considers art as an archeology of the present, excavating cultural artefacts, maps and navigational systems. Her reasearch and practice question how to contextualize ourselves and navigate within a multiplicity of complex political and historical situations ? What are causal networks and repercussions, what narrative leads to which effect, and what is her particular perspective on a thing among others ? Olivia Abächerli is researching on multiperspectivities and exponentialities of political and historical narratives. By layering documentary material (for example video) with (often animated) drawing, she is trying to disentangle and tackle complexities on an affective level.

Gianmaria Andreetta (1989)
Gianmaria Andreetta is a writer and curator born in Lugano and based in Berlin.

Association Contrepoint – Marie Mayoly (1990) & Sebastian Vargas (1985)
Co-founded by Sebastian Vargas and Marie Mayoly, the Association Contrepoint is a non-profit organization based in Zurich that brings together transdisciplinary initiatives and actors. Their research explores the present through multiple forms and formats of art and aims to create alternative frameworks for promoting critical thought.

Barbezat-Villetard
The Barbezat-Villetard duo arranges situations. Their practice leads us to reconsider the environments we are a part of, installing climates and atmospheres with surreal auras. They construct experiences based on our senses and sensitivities, and attempt to highlight and capture the exchanges, connections, movements and fluidities that constantly arise and reshape the spaces in which we find ourselves. They think in terms of rhythm and duration. They believe in time travel, and that the same element can return in different forms.

Stéphane Béna Hanly (1990)
Stéphane Béna Hanly is a multidisciplinary artist who practices sculpture, video, sound, and performance, often combining these practices to produce dynamic multimedia events. He extracts fragments of fantastical scenarios that he presents to the public, drawing parallels with the contradictions of the world around us. By showing what is not, he hopes to reveal what is, and what could be.

Giona Bierens de Haan (1987)
Giona Bierens de Haan travaille avec la notion de système, comme un ensemble d’éléments liés et interdépendants, mais aussi comme celle d’un organisme dont chaque partie est nécessaire à l’accomplissement d’une fonction vitale. Les dispositifs qu’il imagine sont des « hacks » de la réalité, ils recourent à l’absurde, à l’insolite, à l’humour et remettent en cause la standardisation, la rationalisation et la prétendue optimisation qui résultent de notre société de production et de consommation.

Caroline Bourrit (1992)
Caroline Bourrit concentre ses recherches autour des conventions, des lieux et de leurs histoires. Elle joue avec la répétition, le déjà-vu, les renversements et cherche à déplacer notre attention et nos acquis. Bourrit interroge notre rapport à l’espace et notre capacité d’anticipation et de discernement. Elle crée une dynamique entre récits et normes sociales, à la recherche de leurs paradoxes. Le langage articule l’ensemble de son travail ; par l’écriture, la performance ou l’installation, dans sa potentialité de (dé)construction.

Camille Farrah Buhler (1985)
Camille Farrah Buhler est diplômée de la HEAD en Bachelor Design de Mode et du Work.Mas-ter – *Pratiques artistiques contemporaines*. Elle travaille à l’intersection de l’art et du design. Le vêtement et le textile occupent une place centrale au sein de sa pratique artistique. Elle s’engage également par le biais de différentes initiatives (*Guerilla Fashion* et *Front Row*: Création d’une base de données collective de textes théoriques relatifs à la mode) à faire progresser les discours et les pra-tiques de la mode, en posant un regard critique sur l’industrie et son fonctionnement – regard qu’elle essaye de transmettre, lors de ces interventions au sein du programme bachelor Design de Mode à la HEAD.

Costanza Candeloro (1990)
Costanza Candeloro est diplômée de la Haute école d’art et de design de Genève (HEAD), elle vit et travaille entre l’Italie et la Suisse. La pratique de Candeloro s’articule autour de l’écriture, à la fois comme outil de narration/communication et comme signe graphique, à travers lequel elle poursuit une investigation de fragments spatio-temporels personnels et historiques liés à des narrations alternatives. « Le réseau de significations rassemblées à travers les signes et les recherches littéraires devient le corps inorganique et fragmenté des œuvres multimédias. Sculptures, vidéos, performances et dessins sont produits à travers une plasticité méta-littéraire déplacée. »

Giona Bierens de Haan (1987)
Giona Bierens de Haan works with the notion of the system as both a set of linked and interdependent elements, and as an organism, of which is necessary for the accomplishment of a vital function. The devices he imagines are « hacks » of reality, employing the absurd, the unusual and the humorous to challenge the standardization, rationalization and supposed optimization that result from our society of production and consumption.

Caroline Bourrit (1992)
Caroline Bourrit concentrates her research around conventions, places, and their histories. She plays with repetition, déjà-vu, and reversals, and seeks to shift our attention and the things we take for granted. Bourrit questions our relationship to space and our capacity to anticipate and to discern. She creates a dynamic between narratives and social norms, in search of their paradoxes. Language articulates the ensemble of her work, through writing, performance, or installation, in their potential for (de)construction.

Camille Farrah Buhler (1985)
Camille Farrah Buhler graduated from HEAD with a BA in Fashion Design and an MA from the Work. Master – *Contemporary Artistic Practices* program. She works at the intersection of art and design. Clothing and textiles are central to her artistic practice. Through various initiatives (*Guerilla Fashion* and *Front Row*: Creation of a collective database of theoretical texts relating to fashion), she is also committed to advancing fashion discourse and practice, by taking a critical look at the industry and how it operates – a perspective that she strives to transmit through her interventions in the BA Fashion Design program at the HEAD.

Costanza Candeloro (1990)
Costanza Candeloro graduated from the Haute école d’art et de design in Geneva (HEAD), she lives and works between Italy and Switzerland. Candeloro’s practice revolves around writing, both as a story-telling/communication tool and as a graphic sign, through which she pursues an investigation of personal and historical spatio-temporal fragments related to alternative narrations. « The network of meanings gathered through sign and literary investigation becomes the inorganic, fragmented body of cross-media works. Sculptures, videos, performances and drawings are produced through a further – displaced – meta-literary plasticity. »

Veronica Casellas Jimenez (1984)
L’exploration interdisciplinaire de Veronica part d’une poétique de la circulation des choses, questionnant les notions d’évolution, de temps et de progrès, tant scientifiques que technologiques. Ses projets sont souvent présentés sous forme d’installations multimédia, de sculptures, de perfor-mances et d’interventions *in situ*.

ghalas charara (1991)
ghalas charara a écumé les scènes musicales et artistiques de Beyrouth, passant d’assistante ingénieur du son, à perchwoman, à responsable technique. Elle a obtenu un BA en arts visuels à édhéa (école de design et haute école d’art du Valais) en 2015 et un Master du programme de recherche CCC (HEAD-Genève) en 2018. Depuis, elle jongle avec ses pratiques de recherche et d’écriture pour réaliser des projets curatoriaux et des performances qui s’inscrivent dans une écoute attentive et une mise en voix radicale, toujours dans le but de brouiller les codes narratifs et d’élaborer des mystères silencieux et des ambiguïtés vocales.

Collectif Ceres
Formé début 2017, le collectif Ceres est composé de femmes qui associent leurs différents médiums créatifs et parcours afin de réfléchir ensembles à leur rapport à la nature dans des contextes urbains et culturels ainsi qu’à une re-connexion avec les astres, leurs influences et les champs vibratoires sacrés du cosmos. En passant par la scénographie, l’organisation d’évènements, la création de concept bar végétal éphémères, d’installations artistiques sensorielles et expérimentales à la réalisation l’éventail de leurs intérêts et compétences leur permet de faire évoluer leurs réflexions sur la notion de notre rapport à la Terre, au vivant, aux énergies qui nous relie à l’univers.

Collectif Galta
Le collectif Galta est un groupe d’architectes d’intérieur, designers, artistes et historien de l’art fondé en 2015 à Genève qui questionne les rela-tions entre les êtres et leur environnement social par des dispositifs circonstanciés : scénographie, installation, objet, architecture, publication. Leurs réalisations interrogent l’histoire, le statut et l’esthétique des lieux et des techniques. Favorisant une approche complémentaire entre théorie et pratique, le collectif intègre à sa démarche des processus d’auto-construction et de réemploi qui privilégient des matières locales. Afin de nourrir leur réflexion, ses membres valorisent les ren-contres interdisciplinaires par l’organisation et/ou la participation à des expositions, ateliers, résidences et conférences.

Veronica Casellas Jimenez (1984)
Veronica’s interdisciplinary exploration begins with a poetics of the circulation of things, questioning notions of evolution, time, and progress, as much scientific as technological. Her projects are often presented in the form of multimedia installations, sculptures, performances, and *in situ* interventions.

ghalas charara (1991)
ghalas charara has scoured the musical and artistic scenes of Beirut, going from assistant sound engineer, to boom-operator, to technical manager. She obtained a BA in Visual Arts from édhéa (école de design et haute école d’art du Valais) in 2015 and a Master from the CCC Research-based Master Program (HEAD-Genève) in 2018. Since then, she juggles her research and writing practices into curatorial projects and performances embedded in attentive listening and radical voicing with the aim of scrambling narrative codes and working out silent mysteries and vocal ambiguities.

Collectif Ceres
Formed in early 2017, the collective Ceres is composed of women who combine their different creative mediums and backgrounds in order to reflect together on their relation to nature in urban and cultural contexts, as well as on a re-connection with the stars, their influences, and the sacred vibrational fields of the cosmos. From scenography, the organization of events, and the creation of ephemeral plant concept bars, to the realization of sensory experi-mental artistic installations, the range of their interests and skills allows them to evolve their re-flections on the notion of our relationship to the Earth, to the living, and to the energies that connect us to the universe.

Collectif Galta
The Galta collective is a group of interior designers, designers, artists, and art historians founded in 2015 in Geneva that questions the relationships between beings and their social environments through detailed-oriented media : scenography, installation, objects, architecture, publications. Their creations interrogate history, the status and aesthetics of spaces, and techniques. Preferring an approach in which theory and practice complement each other, the collective integrates processes of self-construction and reuse that prioritize local materials. In order to nourish their reflections, its members promote interdisciplinary encounters through the organization of and/or participation in exhibitions, workshops, residencies, and conferences.

Pauline Cordier (1992)
Pauline Cordier est une artiste française basée à Genève. Elle s’intéresse à la spécificité des lieux et considère la sculpture et l’installation comme vecteurs d’expression de leur propre situation. En déjouant les notions de perception et de temporalité, l’artiste met à l’épreuve la question de l’interdépendance que peuvent entretenir une forme et sa situation en positionnant la matière au centre de cette relation.

Pamina de Coulon (1987)
Autrice et performeuse, sa forme d’expression principale est la parole, qu’elle articule dans l’essai parlé: une forme orale de non-fiction créative. Relayeuse méthodologique, par delà les nombreux sujets qu’elle associe, c’est grâce à la multitude de citations qu’elle enchaîne dans ses monologues qu’elle à la fois parle de et pratique la déhiérarchie des savoirs. Par ailleurs elle fait aussi pousser des fleurs et des patates, lutte contre le nucléaire et le capitalisme patriarcal en général. BONNE AMBIANCE est le nom de l’association par laquelle Pamina développe son travail. Loin d’être uniquement un titre sympa, le souci politique de la BONNE AMBIANCE sert de boussole et de philosophie de travail au sein de tous les projets.

Basile Dinbergs (1985)
Basile Dinbergs expérimente avec les matériaux glanés, les choses du quotidien et les choses fabriquées, qu’il combine et mélange au gré des narrations qu’il tisse autour d’un point de départ qui revient sans cesse: la trouvaille. Ces choses peuvent être des idées, des sons, des images, physiques ou virtuelles, des objets, des émotions. Son travail consiste en des installations activées par des moments performatifs et collectifs, à cheval entre la conférence et le conte. Diplômé de la HEAD il y a quelques temps, Basile Dinbergs vit et travaille à-peu-près à Genève.

Magali Dougoud (1986)
Dans son travail, principalement de vidéo, mais aussi de son, de texte, d’installation, Magali Dougoud cherche à démanteler les récits historiques et scientifiques dominants pour trouver d’autres subjectivités possibles, développant un imaginaire féminin émancipateur à travers des notions telles que la liquidité–en tant que moyen de connexion hétérogène –, la violence, l’érotisme, l’intelligence plurielle et inter-espèces. Son travail est inspiré par l’hydro-féminisme soit l’idée que nous sommes tous·x·te·s des *Bodies of Water*: c’est à travers cette incarnation liquide nous explorons l’altérité comme autant de zones d’émancipation, de créativité, de transformation, d’assemblage, de multiplication, de différence et d’abandon. L’eau, en tant que motif omniprésent dans son travail, permet à des figures

Pauline Cordier (1992)
Pauline Cordier is a French artist based in Geneva. She is interested in the specificity of places, and sees sculpture and installation as vehicles for expressing their own situatedness. By centering material, the artist puts to test the issue of the interdependence that a form and its context can sustain, complicating notions of perception and temporality.

Pamina de Coulon (1987)
Writer and performer, her principal form of expression is the spoken word, which she articulates as oralized essays: a verbal form of creative nonfiction. Stringing together citations, associating numerous subjects, and acting as methodological relays, her monologues both pronounce and practice the de-hierarchyization of knowledge. Furthermore, she also grows flowers and potatoes, a fight against nuclear power and patriarchal capitalism in general. BONNE AMBIANCE is the name of the association through which Pamina develops her work. Far from being a nice title, the political concern of BONNE AMBIANCE is also a compass and a work ethic that traverses all the projects.

Basile Dinbergs (1985)
Basile Dinbergs experiments with found materials, everyday things, and manufactured things, which he combines and mixes according to narratives that he weaves around a starting point that always returns: the lucky find. These things can be ideas, sounds, images, physical or virtual, objects, emotions. His work consists in installations activated by performative and collective moments, straddling lecture and fairytale. Graduated from the HEAD some time ago, Basile Dinbergs lives and works more or less in Geneva.

Magali Dougoud (1986)
In her practice, mainly of video, but also of sound, text, and installation, Magali Dougoud seeks to dismantle dominant historical and scientific narratives to find other possible subjectivities. She develops an emancipatory feminine imaginary through notions such as liquidity–as a means of heterogenous connection–, violence, eroticism, and plural and interspecies intelligence. Her work is inspired by hydrofeminism, which is the idea that we are all *Bodies of Water*, and that it is through this liquid incarnation that we can explore otherness as zones of emancipation, creativity, transformation, assemblage, multiplication, difference and surrender. Water, a motif omnipresent in her work, permits ambiguous and hybrid figures, often in revolt, to create new narratives. Magali Dougoud has for

ambiguës et hybrides, souvent en révolte, de créer de nouvelles narrations. Magali Dougoud développe depuis plusieurs années un corpus d’œuvres qui posent la question de nos passés aquatiques et nos futurs submergés, de nos relations inter-espèces, des normes, des pertes et de la violence.

Camille Dumond (1988)
Camille Dumond développe des installations, des films, et des projets éditoriaux à travers lesquels elle explore une certaine forme de langage. De manière transversale, son travail souligne ou révèle la source de son contenu, ainsi que sa méthode de retranscription. La provenance narrative ou matérielle des contenus a son importance dans ses projets. Il y a les voix qu’elle collecte au travers d’archives ou d’entretiens pour ses films, dont les narrations ambiguës rompent avec le réel; il y a les essences végétales utilisées pour la fabrique de ses émaux qui couvrent ses céramiques, accrochées au cœur de ses installations dont les architectures résonnent avec les films qui y sont diffusés, rappelant indistinctement leurs silhouettes, leurs lieux de tournages, ou leurs accessoires.

Nadia Elamly (1994)
Le travail artistique et de recherche de Nadia Elamly aborde des enjeux de visibilité politique à travers la performativité des espaces publics construits de la ville et des parcs urbains. Elle transmet ses investigations à travers une pratique de l’image-récit.

rita elhadj (1993)
Née à Beyrouth (LB), rita elhadj vit et travaille à Genève (CH). Sa pratique artistique explore des notions de langages, de langues, et de productions contemporaines d’images par le biais d’installations, de pièces sonores, de performances, ainsi que de la fiction. Elle a co inventé la langue « hiiwaa » avec l’éditeur lucas cantori et a récemment publié le livre *étranges nébuleuses* avec la maison d’édition à but non lucratif Editions Clinamen.

Raquel Fernández (1994)
Raquel Fernández est une danseuse et performeuse costaricienne basée à Bâle. Parallèlement à sa pratique individuelle, elle fait partie du collectif Doppelganger, en tant que performeuse et chorégraphe et collabore régulièrement avec d’autres artistes et danseurs·ses en Suisse. Le langage du mouvement de Raquel se concentre sur les choses que nous faisons tous les jours et leur potentiel chorégraphique, sur comment la prise de conscience et la remise en question de son propre vocabulaire du mouvement peuvent renforcer l’objectif de trouver le corps pensant, et de le comprendre comme un territoire politique, qui effectue la médiation entre le social et le culturel.

several years been developing a body of work that questions our aquatic pasts and our submerged futures, our interspecies relations, norms, loss, and violence.

Camille Dumond (1988)
Camille Dumond’s practice develops into installations, films and editorial projects, through which she explores a certain form of language. In a transversal way, her work underlines or reveals the source of its content, as well as its method of retranscription. In her projects, narrative or material source matters: like the voices from archives that she gathers or collects through interviews for her films, whose ambiguous narratives break with reality; also are the plant-based DIY glazes that cover her ceramics, hung in the middle of her installations, whose architecture resonates with the films shown there, recalling indistinctly silhouettes, filming locations or props.

Nadia Elamly (1994)
Nadia Elamly’s artistic research approaches issues of political visibility through the performativity of built public spaces in the city and urban parks. She transmits her investigations through a practice of *image-récit*.

rita elhadj (1993)
Born in Beirut (LB), rita elhadj lives and works in Geneva (CH). Her artistic practice explores notions of language, tongues, and contemporary image production through installations, sound pieces, performances, and fiction. She co-invented the language « hiiwaa » with publisher lucas cantori and recently published the book *étranges nébuleuses* with the non-profit publishing house Editions Clinamen.

Raquel Fernández (1994)
Raquel Fernández is a Costa Rican dancer and performer based in Basel. Alongside her solo practice, she is a member of the Doppelganger collective as a performer and choreographer, and regularly collaborates with other artists and dancers in Switzerland. Raquel’s movement language focuses on the things we do every day and their choreographic potential, on how awareness and questioning of one’s own movement vocabulary can reinforce the goal of finding the thinking body, and understanding it as a political territory, mediating between the social and the cultural.

Sabrina Fernández Casas (1988)
La pratique artistique de Sabrina Fernández Casas porte sur des récits non-hégémoniques, migratoires et post-industriels. Entre récolte de bois brûlé par un feu de forêt et acquisition du catalogue d’un vidéo-club pirate, son travail passe par la récupération d’éléments naturels ou de productions culturelles, qu’elle détourne de leur valeur symbolique pour construire un discours critique et poétique. Elle est co-fondatrice des projets collectifs MACACO Press et Mondo Trasho.

Fraich Club
Fraich Club est une artiste suisse basé à Genève. Fraich Club recoupe les sensibilités personnelles, formelles et conceptuelles de son entourage, produisant des contenus originaux et hybrides à travers de nouvelles dramaturgies. Sa recherche explore les données liminaires et les scénarios multi-couches latents aux infrastructures sociales, au processus d’historicisation et à la micropolitique. La dynamique des images et des gestes qui l’intéresse est un moyen de réfléchir sur les structures psychologiques et politiques de la réalité ainsi que sur les autorités institutionnelles et les conditions de production artistiques.

Maria Guta (1983) et Lauren Huret (1984)
Maria Guta et Lauren Huret travaillent en collaboration depuis 2020 tout en conservant leurs pratiques individuelles respectives. Elles produisent ensemble des vidéos, des photographies, des installations et des peintures. Bien qu’elles aient été élevés dans des contextes culturels et politiques très différents à la fin des années 1980 et au début des années 1990 (Guta en Roumanie et Huret en France), elles partagent une solide base de culture américaine, qui est l’un des fondements de leur analyse, de leur critique et de leur inspiration. Leurs vies ont été intimement liées aux développement des technologies de communication (téléphone, minitel) et de l’importance graduelle et de l’accessibilité des fictions télévisuelles et filmiques (télévision, VHS, DVD etc.). Plus encore, l’arrivée et l’expansion d’Internet (chats, blogs, réseaux sociaux), leur permettent d’explorer les effets de la surexposition et de « l’envoûtement médiatique » sur nos sociétés contemporaines. Au sommet de ce spectre, les phénomènes d’extrême visibilité et de pouvoirs croissants des célébrités, nourris et amplifiés grâce aux réseaux sociaux les fascinent. À tout cela s’ajoute la représentation des corps et leurs plasticités, ainsi que les différentes formes que peuvent prendre les images, des plus populaires aux plus problématiques.

Max Léo Hauri (1992)
À travers le texte, la musique et la recherche artistique, Max Léo Hauri explore des états d’ambivalence,

Sabrina Fernández Casas (1988)
Sabrina Fernández Casas’ artistic practice focuses on non-hegemonic, migratory and post-industrial narratives. From harvesting wood burnt by a forest fire to acquiring the catalog of a pirate video club, her work involves salvaging natural elements and cultural productions, which she hijacks from their symbolic value to construct a critical and poetic discourse. She is co-founder of the MACACO Press and Mondo Trasho collective projects.

Fraich Club
Fraich Club is a Swiss artist based in Geneva. Fraich Club recovers the personal, formal and conceptual sensitivities of their entourage, producing original and hybrid content through new dramaturgies. Her research explores the introductory data and multilayered scenarios latent in social infrastructures, historicization processes and micro-politics. The dynamics of images and gestures that interest her, are a means of reflecting on the psychological and political structures of reality as well as on institutional authorities and conditions of artistic production.

Maria Guta (1983) & Lauren Huret (1984)
Maria Guta and Lauren Huret have been working collaboratively since 2020, while maintaining their respective individual practices. Together they produce videos, photographs, installations and paintings. Although they were raised in very different cultural and political contexts in the late 1980s and early 1990s (Guta in Romania and Huret in France), they share a solid grounding in American culture, which is one of the foundations of their analysis, critique and inspiration. Their lives have been intimately linked to the development of communication technologies (telephone, minitel) and the gradual importance and accessibility of televised and cinematic fiction (television, VHS, DVD etc.). The arrival and expansion of the Internet (chat rooms, blogs, social networks) additionally enabled them to explore the effects of overexposure and « media bewitchment » on contemporary society. At the apex of this spectrum, they are fascinated by the phenomena of extreme visibility and the growing power of celebrities, fed and amplified by social networks. Added to all this is the representation of bodies and their plasticity, as well as the different forms that images can take, from the most popular to the most problematic.

Max Léo Hauri (1992)
Through text, music and artistic research, Max Léo Hauri explores states of ambivalence, in-betweenness,

d’entre-deux et d’incertitude, et examine les rapports entre vulnérabilité et responsabilité qui opèrent au sein des structures contemporaines de pouvoir. Son travail peut prendre la forme de lecture performée, concert, publication, album musical, ou de projets curatoriaux en arts contemporains.

Marie-Caroline Hominal (1978)
Marie-Caroline Hominal vit et travaille à Genève. Sa recherche personnelle s’amorce en 2002 autour d’un travail vidéo, puis s’oriente plus décisivement vers la performance à partir de 2008 avec *Fly Girl*. Dans ce solo, la danseuse oscille entre représentations de la sexualité et de la violence dans un jeu de provocations qui mine et multiplie les identités. Dès lors, les formats de ses œuvres sont déterminés par les circonstances ou les thématiques. S’y décline un même univers, un monde baroque dans lequel les identités se brouillent, le tragique et le comique se confondent, tantôt sombre, excentrique ou mélancolique. Aujourd’hui sa pratique artistique inclut indistinctement la performance, la chorégraphie, le dessin, la vidéo.

Maria Iorio (1975) et Raphaël Cuomo (1977)
Maria Iorio et Raphaël Cuomo forment un duo d’artistes basé à Genève et à Berlin. Privilégiant une praxis collaborative et de recherche à long terme, leurs projets artistiques retracent différents régimes de mobilité passés et présents et manifestent les histoires entrelacées de ces mouvements de vie et de cultures migrantes. Leurs films récents se concentrent sur les conditions dans lesquelles les récits peuvent émerger et les savoirs de résistance être transmis et traduits ; en remettant en question la hiérarchie entre le sémantique et le vocal, ils déplacent l’attention sur des voix ignorées ou négligées – sur les dimensions esthétiques et politiques de l’écoute. Leur travail intègre une approche curatoriale et revisite le champ élargi des pratiques de l’image en mouvement et des cinémas mineurs (amateurs, féministes, décoloniaux).

Martin Jakob (1989)
Martin Jakob vit et travaille à Neuchâtel. Il puise dans les matériaux et les situations qui l’entourent pour développer une pratique artistique multi-forme. Le geste est un élément primordial dans sa démarche, il est réduit au plus simple et sert souvent de point de départ à ses productions. Il cherche également à impliquer activement les visiteuses dans ses installations en proposant des supports, des espaces propices aux échanges.

Basile Jeandin (1990)
Partageant son temps entre Lisbonne et sa ville natale de Genève, Basile Jeandin est directeur artistique

and uncertainty, examining the relationships between vulnerability and responsibility that operate within contemporary power structures. His work can take the form of performance readings, concerts, publications, music albums, and curatorial projects in the contemporary arts.

Marie-Caroline Hominal (1978)
Marie-Caroline Hominal lives and works in Geneva. Hominal’s personal research began in 2002 with a video work, then turned more decisively toward performance in 2008 with *Fly Girl*. In this solo, the dancer oscillates between representations of sexuality and violence in a game of provocations that undermines and multiplies identities. From then on, the formats of Hominal’s works have been determined by circumstances or themes. The same universe is therein declined, a baroque world in which identities blur, the tragic and the comic merge, alternately dark, eccentric, or melancholic. Today Hominal’s artistic practice indiscriminately includes performance, choreography, drawing, and video.

Maria Iorio (1975) & Raphaël Cuomo (1977)
Maria Iorio and Raphaël Cuomo form an artist duo based in Geneva and Berlin. Prioritizing a collaborative long-term research praxis, their artistic projects retrace different regimes of past and present mobility and manifest intertwined histories of these movements of migrant lives and cultures. Their recent films focus on the conditions in which narratives can emerge and in which knowledges of resistance can be transmitted and translated. Challenging the hierarchy between the semantic and the vocal, they shift attention to ignored and neglected voices – to the aesthetic and political dimensions of listening. Their work integrates a curatorial approach and revisits the expanded field of moving image practices and minor cinema (amateur, feminist, decolonial).

Martin Jakob (1989)
Martin Jakob lives and works in Neuchâtel. He draws on the materials and situations that surround him to develop a multifaceted artistic practice. Gesture is a key element in his approach, reduced to its simplest form and often serving as the starting point for his productions. He also seeks to actively involve visitors in his installations, proposing formats and spaces conducive to exchange.

Basile Jeandin (1990)
Sharing his time between Lisbon and his hometown Geneva, Basile Jeandin is an art director, founder of

et fondateur de BJ | FINE GRAPHIC DESIGN, un studio spécialisé dans la création d’identités visuelles. Enthousiaste des formes d’art anciennes, poussant le fait main et les processus artisanaux comme complémentaire au design contemporain, sa pratique se concentre sur la typographie, la peinture en lettres, la gravure et l’illustration. Basile est également le fondateur de *Wasted Time*, un projet collaboratif visant à publier des éditions limitées d’objets superflus mais essentiels.

jpp (1997)

jpp est une artiste plasticienne albanaise et vit à Genève. Elle pratique la performance, la vidéo et l’édition. jpp travaille le texte, les mots et les spatialise par le biais d’installations sonores, de vidéos et de publications. Son travail pioche directement dans le quotidien et débusque les non-événements qui le ponctuent. Sa pratique de l’écriture donne ainsi une forme poétique à ces micro-situations qui ont lieu dans les relations interpersonnelles, in ou off-line. Toujours ancrées dans une perspective de questionnement des rapports de domination, les histoires écrites et racontées par jpp sont autant de manières de théoriser le quotidien et d’appréhender l’intime comme éminemment politique.

Kayije Kagame (1987)

La pratique de Kayije Kagame s’étend de l’art scénique à l’art contemporain en passant par le cinéma. Elle est l’auteure du diptyque *Sans Grace* (2019)/ *Avec Grace* (2020) qu’elle co-écrit avec l’actrice Grace Seri. Elle co-réalise le film *Intérieur nuit* avec Hugo Radi, et *Intérieur vie*, un solo qui s’inscrit en écho du film sur scène (2022). Parallèlement, elle est intervenue dans le cadre de l’exposition dédiée à la cinéaste Sarah Maldoror au Palais deTokyo et a présenté deux performances: *La solitude du texte* à l’Espace 3353, Genève et *Night shift* à la Fondation Cartier pour l’art contemporain, Paris.

Camille Kaiser (1992)

Camille Kaiser est une artiste et chercheuse basée à Genève. Elle a étudié à l’edhéa-Sierre et au programme de Master CCC à la HEAD-Genève. Sa pratique explore des documents d’archives étatiques/institutionnels et intimes/privés, souvent liés à l’histoire coloniale de la France, de la Suisse et de l’Algérie. Ses œuvres intègrent des images filmiques et des textes dans lesquels la fictionnalisation est utilisée comme stratégie artistique et politique, pour rediriger l’attention et réécrire des routines d’usages collectifs.

Roman Selim Khereddine (1989)

Dans son travail, Roman Selim Khereddine combine

BJ | FINE GRAPHIC DESIGN, a studio specialized in branding. Enthusiastic about art forms from the past, believing in handmade and craft processes to best compliment contemporary design, his practice focuses on typography, sign painting, print-making and illustration. Basile is also the founder of *Wasted Time*, a collaborative project striving to release limited editions of superfluous yet essential items.

jpp (1997)

jpp is an Albanian artist who lives in Geneva. She practices performance, video, and publishing. jpp works with text and words, spatializing them through sound installations, videos, and publications. Her work draws directly from the everyday and flushes out the non-events that punctuate it. Her writing practice thus gives poetic form to these micro-situations that take place in interpersonal relations, on or off-line. Alway anchored in a critical perspective regarding power relations, the stories written and told by jpp are ways of theorizing the quotidian and apprehending the intimate as eminently political.

Kayije Kagame (1987)

Kayije Kagame’s practice spans from performing art to contemporary art by way of cinema. She is the author of the diptych *Sans Grace* (2019)/ *Avec Grace* (2020), which she co-wrote with the actress Grace Seri. She co-directed the film *Intérieur nuit* with Hugo Radi, and *Intérieur vie*, a solo that resonates with the film on stage (2022). In parallel, in the context of the exhibition dedicated to the filmmaker Sarah Maldoror at the Palais deTokyo, she presented two performances: *La solitude du texte* at 3353 in Geneva, and *Night shift* at the Fondation Cartier pour l’art contemporain in Paris.

Camille Kaiser (1992)

Camille Kaiser is an artist and researcher based in Geneva. She studied at edhéa-Sierre and the CCC Master program at HEAD-Geneva. Her practice navigates state/institutional and intimate/private archival documents, often related to the colonial histories of France, Switzerland and Algeria. Her artworks incorporate filmic images and text in which fictionalization is used as an artistic and political strategy to redirect attention and rewrite routines of collective use.

Roman Selim Khereddine (1989)

In his work, Roman Selim Khereddine combines

la recherche académique et l’écriture essayistique, les found footage et ses propres images en mouvement. Ses essais vidéo traitent de sujets tels que la popularité des chiens policiers en Afrique du Nord (*German Shepherds Need Heroes Too*, 2020), deux des photographies les plus emblématiques du 21ème siècle (*Falling Man/ Hooded Man*, 2021), l’histoire des travailleurs marocains dans les cirques suisses (*How the Circus got its Moroccans*, 2021) ou les difficultés à réaliser la taxidermie d’un panda (*SCULPTORS*, 2022). Khereddine est titulaire d’une maîtrise en histoire et en beaux-arts. Il vit et travaille à Zurich.

Sofia Kouloukouri (1987)

Sofia Kouloukouri est diplômée de l’Université Aristote à Thessaloniki en cinéma, de l’Ecole Cantonale d’Art du Valais en arts visuels, et de l’Université de Genève en histoire de l’art. Elle travaille, à la croisée de la performance et des arts visuels, comme écrivaine et performeuse. Dans sa pratique artistique, elle s’intéresse aux notions d’auto-fiction et d’endurance dans une perspective féministe. Elle fait partie de l’atelier Milkshake Agency à Genève depuis 2016 et son travail a été exposé dans de nombreux espaces et institutions d’art en Suisse, en Grèce, au Danemark et en Argentine.

L’acte pur (2018)

Le groupe de musique L’acte pur a été formé en 2018 par Andreas Hochuli etTristan Lavoyer. Dès le commencement, il s’agissait d’explorer les pratiques dilettantes inscrites dans les possibilités technologiques offertes par l’informatique domestique, dans un genre qu’ils baptisent « post-karaoké », une forme musicale procédant par esprit de recyclage et de compostage afin de réunir des idées et techniques éparses, existantes ou latentes. Les chansons servent de liant et de support à l’expression de sentiments complexes, de connaissances et d’hypothèses incertaines, dont l’expression oscille entre vulnérabilité vocale et affirmation intellectuelle prospective, pour décrire de façon ludique les modes d’émancipation affective et matérielle amenés par nos vies post-consuméristes. Leurs paroles évoquent avec pathos la reproduction et la surproduction, les frictions identitaires, l’argent, l’amour romantique, le paganisme, la pensée abstraite... L’acte pur est une version 2020 de l’art band, un écho tragi-comique à la dispute nature-culture qui continue à faire de nous les animaux que nous sommes.

Tristan Lavoyer (1986)

Tristan Lavoyer vit et travaille à Lausanne. Les productions de l’artiste sont les résultats intermédiaires d’une plongée exploratoire qui confond psychologie personnelle et idéologie sociétale.

academic research and essayistic writing, found footage and his own moving images. His video essays deal with topics such as the popularity of police dogs in North Africa (*German Shepherds Need Heroes Too*, 2020), two of the most iconic photographs of the 21st century (*Falling Man/ Hooded Man*, 2021), the history of Moroccan workers in Swiss circuses (*How the Circus got its Moroccans*, 2021) or the difficulties of making a taxidermy mount of a Panda (*SCULPTORS*, 2022). Khereddine holds Master’s degrees in History and Fine Arts. He lives and works in Zurich.

Sofia Kouloukouri (1987)

Sofia Kouloukouri has degrees from the Aristotle University in Thessaloniki in cinema, from the Ecole Cantonale d’Art du Valais in visual arts, and from the University of Geneva in art history. She works as a writer and performer at the crossroads of performance and visual arts. In her artistic practice, she focuses on notions of auto-fiction and endurance in a feminist perspective. She has been part of the Milkshake Agency workshop in Geneva since 2016, and her work has been exhibited in many art spaces and institutions in Switzerland, Greece, Denmark and Argentina.

L’acte pur (2018)

The music group L’acte pur was formed in 2018 by Andreas Hochuli andTristan Lavoyer. From the beginning, they explored dilettante practices inscribed in the technological possibilities offered by home computing, in a genre they call « post-karaoke, » a musical form proceeding by a spirit of recycling and composting in order to bring together scattered, existing, or latent ideas and techniques. The songs serve as binding and medium for the expression of complex feelings, of uncertain knowledges and hypotheses, whose expression oscillates between vocal vulnerability and prospective intellectual affirmation, playfully describing the modes of affective and material emancipation brought about by our post-consumerist lives. With pathos, their lyrics evoke reproduction and overproduction, identity frictions, money, romantic love, paganism, abstract thought... L’acte pur is a 2020 version of the art band, a tragic-comic echo of the nature-culture divide that continues make us the animals that we are.

Tristan Lavoyer (1986)

Tristan Lavoyer lives and works in Lausanne. The artist’s productions are the intermediate results of an exploratory dive that blends personal psychology and societal ideology.They formulate

Elles formulent des problématiques comprises dans l’analyse des modes de perception et de leur adaptation tant d’un point de vue théorique que pratique où la professionnalisation de l’art va de pair avec le triomphe de l’incompétence. L’artiste artisane une sorte d’enquête anthropologique du milieu, composé de références idoines, d’anonymat statistique qui pointe du doigt les rationalismes des plus modernes et dont le rire couvre l’effroi d’un vertige : la culture occidentale, sa relation à l’altérité et sa psychologisation, à la technè, son obsession génétique et les sursauts affectifs des cadavres moralistes.

Douna Lim et Théo Pessa (1991)

Douna Lim et Théo Pessa travaillent principalement la vidéo, le film et l’installation. Leur collaboration débute en 2014 après leurs études où ils se rencontrent. Leur pratique mêle de manière indissociable le texte, la composition sonore, les objets et les images. Leur démarche cinématographique répond à « une exploration attentive, (...) une sorte de regard inquiet, la caméra se justifie, essaie de déchiffrer quelque chose qui survient tous les jours. » (Sam Monsalve, *Trolls et chuchotements*, à propos de *Preparadise Sorry Now*, 2023)

Vincent Locatelli (1989)

Principalement orienté dans les champs de la sculpture, de l’installation et de l’écriture, la pratique de Vincent Locatelli découle de l’observation de phénomènes naturels, de l’architecture et du quotidien. Travaillant principalement avec des matériaux pauvres, il s’intéresse à des processus physiques de construction, qu’il adapte à différents contextes spatiaux. En amenant ses sculptures et installations vers un point d’équilibre et de tension proche de la rupture, son travail explore des notions liées à l’éphémère et à l’entropie.

Hunter Longe (1985)

Hunter Longe travaille avec le dessin, la vidéo, la sculpture, le son et l’installation. Ses pièces sont souvent influencées par les matériaux utilisés, leur formation et transformation et leur rapport à l’anachronisme. En s’appropriant des histoires et des appareils issus des sciences et en les associant à l’ésotérisme et au folklore, son travail annule les distinctions entre le vivant et le non-vivant et fait allusion à une intelligence sous-jacente qui dépasse de loin le domaine humain.

Matheline Marmy (1993)

Matheline Marmy, née à Genève, a étudié la photographie et les beaux-arts à l’ECAL (Lausanne) et à la HFBK (Hambourg). Elle obtient son diplôme de l’ECAL avec mention en 2016, puis son master

problematics understood in the analysis of modes of perception and their adaptation both from a theoretical and practical point of view, where the professionalization of art goes hand in hand with the triumph of incompetence. The artist crafts a kind of anthropological investigation of the milieu, made up of idiosyncratic references and statistical anonymity, that points out the most modern rationalisms, and whose laughter covers the dread of vertigo: Western culture, its relationship to otherness and its psychologization, to technè, its genetic obsession, and the emotional outbursts of moralist corpses.

Douna Lim & Théo Pessa (1991)

Douna Lim and Théo Pessa work primarily with video, film, and installation. Their collaboration began in 2014 after their studies, where they met. Their practice inseparably blends text, sound composition, objects, and images. Their cinematic approach responds to « an attentive exploration, (...) a kind of worried gaze, the camera justifies itself, tries to decipher something that happens every day. » (Sam Monsalve, *Trolls et chuchotements*, about *Preparadise Sorry Now*, 2023)

Vincent Locatelli (1989)

Primarily oriented toward the fields of sculpture, installation, and writing, Vincent Locatelli’s practice stems from the observation of natural phenomena, architecture, and the everyday. Working mainly with cheap materials, he is interested in the physical processes of construction, which he adapts to different spatial contexts. Bringing his sculptures and installations toward a point of equilibrium and tension close to breaking, his work explores notions related to ephemerality and entropy.

Hunter Longe (1985)

Hunter Longe works with drawing, video, sculpture, sound, and installation. His works are often influenced by the materials he uses, their formation and transformation, and their relation to anachronism. Appropriating scientific histories and tools, and melding them with esoterism and folklore, his work destroys the distinctions between the living and the non-living, and alludes to an underlying intelligence that goes far beyond the human realm.

Matheline Marmy (1993)

Matheline Marmy, born in Geneva, studied photography and fine arts at ECAL (Lausanne) and holds a Master of Fine Arts from the Piet Zwart Institute (Rotterdam). She pursues her sculptural

en Arts Visuels du Piet Zwart Institute à Rotterdam en 2019. En 2023, elle suit un post-diplôme artistique indépendant à l’Institute for Postnatural Studies (Madrid). Elle poursuit sa recherche sculpturale avec des matériaux manipulables et réactifs : métaux, eau, sels, acides, textiles et bactéries – couplés à des composants moins pénétrables qui retiennent et contiennent, comme le verre ou le plastique. Elle explore une forme d’empirisme comme agent de reconsidération du réel et de l’entropie d’éléments matériels.

Loreto Martinez Troncoso (1978)

À l’écoute de l’écoute, Loreto Martínez Troncoso convoque des voix et déplace des silences. Adressée au présent, son écriture situe une parole qui explore contextes et marges, partage des rythmes et formule la rencontre. Echo des affects, le souffle fait corps avec l’espace. Ce n’est pas parler c’est dire, et dire c’est agir.

Lou Masduraud (1990)

Lou Masduraud s’intéresse aux espaces et aux pratiques de la vie collective, ainsi qu’aux systèmes qui les rendent possibles. Combinant la sculpture et l’installation, elle propose des formes de renversements fantasmagoriques et d’alternatives aux réalités dominantes de manière à révéler les relations de pouvoir et de désir qui les sous tendent.

Léa Katharina Meier (1989)

Léa Katharina Meier est une artiste visuelle et performeuse basée à Lausanne. Avec le texte, les textiles, le dessin et la performance, elle développe un univers naïf, magique et cruel habité par le ridicule et la honte ainsi qu’une poésie et un humour sale et pédéex.

Ettore Meschi (2000)

Ettore Meschi est né à Genève, travaille le son, la peinture et le web ; s’intéresse aux bootlegs, au hardstyle, aux interfaces homme-machine, à l’iconographie chrétienne, au clipart, aux jeux de tir, à la planéité, aux coloriages magiques, au body horror, aux algoraves, aux produits et à tout ce qui est flambant neuf.

Val Minnig (1991)

Les œuvres installatives de Val Minnig utilisent des matériaux simples, en partie trouvés dans la rue, pour créer des interventions qui investissent entièrement l’espace. Les pièces ne créent pas uniquement un état de fragilité, mais font souvent référence à l’environnement immédiat du lieu. Parallèlement, Val Minnig examine les constructions et structures techniques qui reflètent la tension dans la relation humain-animal, entre contrôle et

research with manipulable and reactive materials: metals, water, salts, acids, textiles, and bacteria, coupled with less penetrable components that retain and contain, such as glass or plastic. She explores a form of empiricism as an agent for reconsidering reality and the entropy of material elements.

Loreto Martinez Troncoso (1978)

Listening to listening, Loreto Martínez Troncoso summons voices and displaces silences. Addressed to the present, her writing situates speech that explores contexts and margins, shares rhythms and formulates encounters. Echoing affects, breath is one with space. It’s not speaking, it’s saying, and saying is acting.

Lou Masduraud (1990)

Lou Masduraud is interested in the spaces and practices of collective life, and the systems that make them possible. Combining sculpture and installation, she proposes forms of phantasmagorical reversal and alternatives to dominant realities, revealing the relations of power and desire that underlie them.

Léa Katharina Meier (1989)

Léa Katharina Meier is a visual and performance artist based in Lausanne. Using text, textiles, drawing, and performance, she develops a naïve, magical and cruel universe inhabited by ridicule and shame, as well as a dirty, queer poetry and humor.

Ettore Meschi (2000)

Ettore Meschi, born in Geneva, works with sound, painting, and the web ; Meschi is interested in bootlegs, hardstyle, human-machine interfaces, Christian iconography, clipart, shooting games, flatness, magic coloring, body horror, algoraves, products, and all that is brand new.

Val Minnig (1991)

Val Minnig's installative works employ simple materials, partly found on the street, to create room-spanning interventions. The pieces not only create a state of fragility, but often refer to the immediate surroundings of a place. At the same time, Minnig examines technical constructions and structures that reflect the tension in the human-animal relation between control and fascination and shows how these have an influence on animal

la fascination, et montre comment cette dernière influence le comportement des animaux. Val Minnig cherche des possibilités de rompre les relations habituelles et de proposer différentes formes de rencontre au moyen d’un langage formel réduit et souvent à partir de sensations subjectives. Iel aime renverser les rapports de force conventionnels d’une manière « expérimentable ».

Aso Mohammadi (1990)

Aso Mohammadi est un photographe d’origine kurde basé à Zurich. Il développe un travail autour du motif et des objets du quotidien, en tant que processus de construction d’un vocabulaire sur l’identité culturelle.

Flora Mottini (1985)

La pratique de Flora Mottini est essentiellement picturale et s’articule autour de la notion d’immersion, de paysage et d’horizon ;comme un espace poétique et utopique à travers lequel il s’agirait d’apprendre à naviguer. Sculptures gonflables, paysages moelleux empreints d’un chromatisme vigoureux, surfaces lisses de l’aluminium anodisé, espaces imaginaires aux atmosphères cosmiques, ou encore fragments de textes imagés. Des pièces qui nous invitent avec douceur, sur les berges surréalistes d’une réalité peuplée par le spectre docile des rêves.

Cecilia Moya Rivera (1992)

Cecilia Moya Rivera est une artiste sud-américaine. Après des études en design graphique, elle construit sa pratique artistique avec le collectif Mil M2 (CL), avec lequel elle explore les pratiques collectives dans l’espace public comme outils politiques et performatifs. Parallèlement, elle travaille dans une perspective féministe et polyphonique sur le langage en tant qu’arme anticoloniale. Elle utilise les mots pour parler de la réparation, des corps des migrants et des traces du colonialisme aujourd’hui. Cecilia pratique l’écriture depuis qu’elle a dix-sept ans, elle aime le rouge et lire sous les feux du soleil du sud.

Reto Müller (1984)

Le travail Reto Müller démontre une fascination pour l’attitude et les esthétiques du modernisme, ainsi que leurs expressions dans l’architecture comme « idée construite ». Le fond, le modèle, la façade ainsi que la copie et la variation sont autant de mots-clés de son travail formel. Le présent et l’avenir de bâtiments modernes sont le point de départ pour son travail vidéo, souvent combiné à des reliefs de béton coulé, de basalte ou d’étain. Avec ces exemples de solidification et de standardisation, il examine les questions de modélisme, de modularité et d’échelle humaine.

behaviour. Val Minnig searches for possibilities to break up habitual relationships and to propose different forms of encounter by means of a reduced formal language and often proceeding from subjective sensations. They love to turn conventional force relations upside down in an experienceable way.

Aso Mohammadi (1990)

Aso Mohammadi is a photographer of Kurdish origin based in Zurich. He develops his work around the motif of everyday objects, as a process of construction of a vocabulary on cultural identity.

Flora Mottini (1985)

Flora Mottini’s practice is essentially pictorial, and revolves around the notion of immersion, landscape, and horizon. It is a poetic, utopian space through which we must learn to navigate: inflatable sculptures, soft landscapes imbued with vigorous chromaticism, the smooth surfaces of anodized aluminum, imaginary spaces with cosmic atmospheres, or fragments of imagery. The pieces gently invite us onto the surrealist shores of a reality populated by the docile specter of dreams.

Cecilia Moya Rivera (1992)

Cecilia Moya Rivera is a South American artist. After studying graphic design, she built her artistic practice with the collective Mil M2 (CL), with which she explores collective practices in public space as political and performative tools. In parallel, she works in a feminist and polyphonic perspective on language as an anticolonial weapon. She uses words to speak of reparations, migrant bodies and the traces of colonialism today. Cecilia has been writing since she was seventeen and likes the color red and reading under the southern sun.

Reto Müller (1984)

Reto Müller’s work demonstrates a fascination with the attitude and aesthetics of modernism, as well as with the expressions thereof in architecture as « constructed ideas. » The background, the model, and the facade, as well as copy and variation are so many keywords for his work with form. The present and the future of modern(ist) buildings is the starting point for his video work, which are often paired with reliefs of cast concrete, basalt, or tin. With these examples of solidification and standardization, he examines the questions of modeling, modularity, and human scale.

Jamal Nxedlana (1985)

Jamal Nxedlana est un artiste visuel et un organisateur culturel basé à Johannesburg. Il est cofondateur de Bubblegum Club, une plateforme numérique et une agence culturelle, et membre fondateur de CUSS Group, un collectif d’artistes qui explore la culture hybride de l’Afrique du Sud postcoloniale depuis une dizaine d’années. En tant qu’artiste solo, sa pratique porte sur la représentation du corps noir dans la photographie de mode tout en explorant les thèmes de la race, de la masculinité, du post-colonialisme et de la culture de consommation. Nxedlana a exposé dans des galeries, des institutions et des espaces indépendants à l’échelle internationale.

Lucas Odahara (1989)

Lucas Odahara, né à São Paulo, vit et travaille à Berlin. Odahara est un artiste visuel qui travaille sur différents supports, notamment l’écriture, le dessin, le glaçis, l’image en mouvement et l’installation publique. Ces approches fusionnent dans un assemblage qui rassemble des fragments de mémoire personnelle et collective pour remettre en question les structures historiques dominantes. Son travail aborde notamment les thèmes de la mémoire diasporique, du genre et des relations coloniales contemporaines. Partant de sa propre expérience, Odahara travaille dans une perspective « mestiço » : une perspective qui rejette la possibilité d’une totalité tout en acceptant la contradiction historique et la pluralité.

Paul Paillet (1986)

Paul Paillet vit et travaille à Genève. Ses recherches tendent à déconstruire le mythe individuel et collectif de l’adolescence comme période initiatique. A travers les médiums de la sculpture, de la peinture, du dessin et du son, il confronte cet âge à des phénomènes et des stratégies économiques, voire politiques, liés aux notions de soft et hard power. Il est diplômé d’une licence en arts plastiques à Liège et d’un master d’arts plastiques des Beaux-Arts de Dijon.

Noemi Pfister (1991)

Noemi Pfister pense que l’aspiration de l’être humain à un progrès constant et à la croissance économique va de pair avec l’augmentation des inégalités sociales et la mutation des systèmes biologiques. Cette préoccupation est à l’origine de son travail et dans ses peintures, elle réfléchit à des modes de vie alternatifs et imagine les nouveaux habitant·e·x·s d’une société qui n’a jamais existé auparavant. Les personnages qu’elle dépeint pourraient être considérés comme différents ou faibles à notre époque, mais dans ses peintures, ils deviennent les figures centrales et les membres de communautés intimes. Diplômée de la HEAD-Genève (2017) et

Jamal Nxedlana (1985)

Jamal Nxedlana is a visual artist and cultural organiser based in Johannesburg. He is the co-founder of Bubblegum Club, a digital platform and culture agency, and a founding member of CUSS Group, an artist collective that has been exploring the hybrid culture of post-colonial South Africa over the past decade. As a solo artist, his practice addresses the portrayal of the black body in fashion photography while exploring themes of race, masculinity, post-colonialism and consumer culture. Nxedlana has exhibited in galleries, institutions and independent spaces internationally.

Lucas Odahara (1989)

Lucas Odahara, born in São Paulo, lives and works in Berlin. Odahara is a visual artist working in a variety of media including writing, drawing, glaze painting, moving image and public installation. These approaches merge in an assemblage that gathers fragments of personal and collective memory to challenge dominant historical structures. In particular, his work engages with themes of diasporic memory, gender, and contemporary colonial relations. Starting from his own experience, Odahara works through a « mestiço » perspective: one that rejects the possibility of wholeness while accepting historical contradiction and plurality.

Paul Paillet (1986)

Paul Paillet lives and works in Geneva. His research tends to deconstruct the individual and collective myth of adolescence as a period of initiation. Through the mediums of sculpture, painting, drawing, and sound, he confronts this age with economic and even political phenomena and strategies linked to the notions of soft and hard power. He completed a bachelor’s degree in visual arts in Liège and a master’s in visual arts at the Beaux-Arts de Dijon.

Noemi Pfister (1991)

Noemi Pfister believes that the aspiration of the human being for constant progress and economic growth goes hand-in-hand with the rising of social inequalities and the mutation of biological systems. This concern triggers her work and in her paintings, she reflects on alternative lifestyles and envisions the new inhabitants of a society that never existed before. The characters she portrays could be considered different or weak in our current time, but in her paintings, they become the central figures and members of intimate communities. Graduated from HEAD–Genève (2017) and HGK–Basel (2019),

de la HGK-Bâle (2019), Noemi Pfister est l’une des co-fondatrices de PALAZZINA, un espace d’exposition et une maison d’artistes.

Bérénice Pinon (1989)

A la frontière entre dessin technique et réalité pastiche, Bérénice Pinon dessine des espaces qu’elle n’habitera pas. Comme architecte, elle préfère le réemploi au nouveau béton. Comme urbaniste, elle milite pour des espaces publics plus inclusifs, à travers des projets expérimentaux qui revendiquent une pratique élargie du dehors.

Nathalie Preisig (1992)

Musicienne de formation et diplômée de la HEAD-Genève en arts visuels, Nathalie Preisig réalise des pièces sculpturales et sonores qui interrogent nos liens à la technologie et à l’intelligence artificielle.

Gina Proenza (1994)

Gina Proenza est née à Bogotá (Colombie), elle vit et travaille entre Lausanne et Genève. Dans son travail, elle tisse des récits qui relient des lieux géographiques éloignés et des histoires désynchronisées. Persuadée que les micros récits, les dialogues chuchotés, les correspondances invisibilisées ou les héritages bigarrés peuvent révolutionner les regards et les points de vue, elle produit des objets-histoires à la fois documents historiques et fables. Grâce à ces liens parfois incongrus ou malicieux, ses expositions renvoient autant à l’histoire de la sculpture moderniste qu’à des légendes caribéennes, jouant avec humour de l’usage des mots pour questionner les rapports de pouvoir liés au langage et ses modes de connaissances.

Sara Ravelli (1993)

Sara Ravelli vit et travaille à Milan (IT). Sara travaille la sculpture, l’installation et l’écriture, remettant en question la charge sentimentale des objets et l’idée d’une fonctionnalité compromise dans la société capitaliste. Mettant en place des tensions entre les contextes sociaux et l’intimité, elle étudie les relations où l’humain, le non-humain et les artefacts sont en oscillation continue et où l’affection et le contrôle coexistent en s’interchangeant. Dans sa pratique, les objets sont considérés comme les symboles des relations de pouvoir, souvent obscurcis par des traits subjectifs. Les matériaux domestiques et techniques sont utilisés de manière artisanale, assemblés de manière conceptuelle et émotionnelle. Les caractéristiques matérielles sont traitées comme une possibilité de renverser les significations et les usages ordinaires, devenant à la fois un fardeau et un élément d’évocation.

Noemi Pfister is one of the co-founders of PALAZZINA, an exhibition space and artist house.

Bérénice Pinon (1989)

On the edge between technical drawing and pastiche reality, Bérénice Pinon designs spaces that she will never inhabit. As an architect, she prefers reused materials over new concrete. As an urban planner, she campaigns for more inclusive public spaces, through experimental projects that demand a broader practice of the outdoors.

Nathalie Preisig (1992)

Trained as a musician and with a degree in visual arts from HEAD-Geneva, Nathalie Preisig creates sculptural and sound pieces that question our relationship with technology and artificial intelligence.

Gina Proenza (1994)

Gina Proenza was born in Bogotá, Colombia, and lives and works between Lausanne and Geneva. In her work, she weaves narratives that link distant geographical locations and desynchronized histories. Convinced that micro-narratives, whispered dialogues, invisibilized correspondences, and colorful heritages can revolutionize outlooks and points of view, she produces object-histories that are both historical documents and fables. Through sometimes incongruous or mischievous links, her exhibitions refer as much to the history of modernist sculpture as to Caribbean legends, humorously playing on the use of words to question the power relationships linked to language and its modes of knowledge.

Sara Ravelli (1993)

Sara Ravelli lives and works in Milan (IT). She graduated from Accademia di Belle Arti G. Carrara, Bergamo (2016), and at HEAD-Genève (2020). Sara works across sculpture, installation and writing, questioning the sentimental charge of objects and the idea of compromised functionality in the capitalistic society. Setting up tensions between social contexts and intimacy, she investigates the relationships where human, non-human and artifacts are in continuous oscillation and affection and control coexist interchanging. In her practice, objects are seen as symbols of power relations, often obscured by subjective traits. Domestic and technical materials are employed in a crafty way, assembled conceptually and emotionally. Material features are treated as a possibility to upturned ordinary meanings and uses, becoming both a burden and an element of evocation.

Colin Raynal (1989)

Colin Raynal est un artiste et curateur basé à Neuchâtel, où il a co-fondé l’espace d’art MÂT avec Liza Trottet et Martin Jakob. Sa pratique artistique l’a notamment conduit à dompter un aspirateur, poursuivre des crocodiles, collectionner les spams, broder des casquettes et générer des larsens à en faire trembler les murs.

Jessy Razafimandimby (1995)

Le travail de Jessy Razafimandimby redonne vie à un monde hérité du passé, portant une attention particulière à l’histoire de la décoration intérieure et de l’ornementation, ainsi qu’aux conventions sociales et aux « bonnes manières » traditionnellement liées à un mode de vie conservateur et promues par un système bourgeois classiste. Des figures semblent parfois se fondre dans l’œuvre, se meuvent en formes nouvelles et complexes qui révèlent l’intérêt de Razafimandimby pour la question du devenir. Ce n’est donc pas tant ce que nous devenons, mais avec qui nous le devenons.

Angeles Rodriguez (1984)

Angeles Rodriguez arpente les lieux, l’histoire et les systèmes sociaux pour en restituer les formes abstraites dans des séries d’incrustations contemporaines. Elle cherche à s’inscrire dans l’architecture avec les matériaux et figures qui la constituent en simplifiant son expression et en l’organisant dans une répétition caractéristique. La terre, l’adobe, l’argile solide ou liquide sont les matériaux privilégiés pour ces reconstructions symboliques.

Sergio Rojas Chaves (1992)

Sergio Rojas Chaves est un artiste costaricien basé à Bâle, en Suisse. À travers des sculptures, des installations, des vidéos, des photographies et des performances, Rojas Chaves collabore avec des partenaires non-humains, notamment des plantes et des animaux, afin de remettre en question l’anthropocentrisme par le biais du don et des affects.

Niels Schack (1992)

Artiste autodidacte, Niels Schack développe sa pratique de la peinture depuis plus de 10 ans. Son univers pictural et narratif se construit en plusieurs plans et temporalités et porte un intérêt particulier aux espaces et objets qui ont trait au quotidien et au domestique. Le travail de Niels Schack apporte une attention toute particulière à la mise en récit des images et personnages qu’il invoque et sa pratique picturale s’apparente ainsi à une rencontre entre le conte et la bande dessinée.

Colin Raynal (1989)

Colin Raynal is an artist and curator based in Neuchâtel, where he co-founded the MÂT art space with Liza Trottet and Martin Jakob. His artistic practice has notably led him to tame a vacuum cleaner, chase crocodiles, collect spam, embroider baseball caps, and generate wall-shaking audio feedback.

Jessy Razafimandimby (1995)

Jessy Razafimandimby’s work gives new life to a world inherited from the past, paying particular attention to the history of interior decoration and ornamentation, as well as to social conventions and « good manners » traditionally linked to a conservative lifestyle and promoted by a classist bourgeois system. Figures sometimes seem to melt into the work, moving into new, complex forms that reveal Razafimandimby’s interest in the question of becoming. It’s not so much what we become, but with whom we become it.

Angeles Rodriguez (1984)

Angeles Rodriguez surveys places, history and social systems to render their abstract forms in series of contemporary inlays. Inscribing herself in the vocabularies of architecture by manipulating the materials and figures that constitute it, she refines her expression by repetition, which becomes characteristic of her work. Earth, adobe, and solid or liquid clay are the preferred materials for these symbolic reconstructions.

Sergio Rojas Chaves (1992)

Sergio Rojas Chaves is a Costa Rican artist based in Basel, Switzerland. Through sculptures, installations, videos, photographs, and performances, Rojas Chaves collaborates with non-human partners, especially plants and animals, to challenge anthropocentrism through gift and affect.

Niels Schack (1992)

A self-taught artist, Niels Schack has been developing his painting practice for over 10 years. His pictorial and narrative universe is built on several levels and temporalities, and takes particular interest in spaces and objects that relate generally to the everyday and the domestic. His work pays unique attention to the narrativization of the images and characters that he invokes, and his pictorial practice is thus similar to a meeting between fairytales and comic strips.

Charlotte Schaer (1991)
Charlotte Schaer est une artiste suisse vivant et travaillant à Genève. A travers la sculpture, l’installation et l’édition, elle développe une pratique où l’espace est pensé comme un système. Elle utilise les lieux qu’elle investit et les objets qu’elle conçoit comme des données. Ses expositions s’inscrivent dans une démarche visant à créer un processus logique, dont les combinaisons induisent une esthétique sérielle.

Caroline Schattling Villeval (1995)
Caroline Schattling Villeval est une artiste suisse qui vit et travaille à Genève. Sa pratique comprend le texte, le son, la vidéo, la peinture et l’installation. Guidée par le quotidien, la recherche de Caroline Schattling Villeval interroge la place laissée aux artistes mères. Elle questionne également des formes plus larges de psychologies et de positionnements politiques et personnels liés au bien-être dans notre société. Son travail part le plus souvent de l’écriture, en faisant échos aux mondes fictifs issus du réel qu’elle imagine.

Nathalie Stirnimann (1990) et Stefan Stojanovic (1993)
Nathalie Stirnimann et Stefan Stojanovic vivent et travaillent à Zurich. Leurs concepts se manifestent et se matérialisent dans des situations, des performances, des mots et des objets. Les thèmes centraux de leur pratique sont les questions sociales et structurelles du système artistique dans le point de vue des artistes émergents·es·x. Iels s’intéressent à l’exploration des frontières entre l’art, l’activisme et la société. L’objectif de Stirnimann-Stojanovic est de sonder et de remettre en question la réalité du domaine de l’art et, à l’aide d’approches collectives, de thématiser des conditions de travail plus justes et plus durables.

Aurélie Strumans (1987)
Aurélie Strumans est née à Sion et vit et travaille à Zurich. Elle obtient un Bachelor en Arts Visuels (2015) à l’École cantonale d’art du Valais (ECAV) à Sierre et un Master of Fine Arts (2018) à la Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) à Zurich. Elle travaille dans les domaines de la vidéo, de l’installation, de la performance et de l’écriture, et développe notamment une réflexion sur l’impact de la technologie sur le corps et la façon dont elle modifie la perception de notre environnement.

Jeanne Tara (1994)
Jeanne Tara travaille la peinture, la sculpture et l’installation, médiums combinés ensemble dans une recherche sur les corps et le territoire. Comment la nature d’un lieu influe-t-elle sur les

Charlotte Schaer (1991)
Charlotte Schaer is a Swiss artist who lives and works in Geneva. Through sculpture, installation, and publications, she develops a practice in which space is conceived as a system. She uses the places she invests and the objects she designs as data. Her exhibitions are part of an approach aimed at creating a logical process, whose combinations, repetitions, and motifs produce a serial aesthetic.

Caroline Schattling Villeval (1995)
Caroline Schattling Villeval is Swiss artist who lives and works in Geneva. Her practice includes text, sound, video, painting, and installation. Guided by the everyday, Caroline Schattling Villeval’s research interrogates the space left for artists who are mothers. She also questions the broader forms of psychologies and political and personal positionings related to well-being in our society. Her work most often starts with writing, echoing fictional worlds she imagines from reality.

Nathalie Stirnimann (1990) & Stefan Stojanovic (1993)
Nathalie Stirnimann and Stefan Stojanovic live and work in Zurich. Their concepts manifest and materialize in situations, performances, words, and objects. The central themes of their practice are the social and structural issues of the art system from the point of view of emerging artists. They are interested in exploring the boundaries between art, activism, and society. Stirnimann-Stojanovic’s aim is to survey and question the reality of the art field and, through collective approaches, to thematize fairer and more sustainable working conditions.

Aurélie Strumans (1987)
Aurélie Strumans was born in Sion and lives and works in Zurich. She obtained a Bachelor’s degree in Visual Arts (2015) at the École cantonale d’art du Valais (ECAV) in Sierre and a Master of Fine Arts (2018) at the Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) in Zurich. She works in the fields of video, installation, performance, and writing, developing reflections in particular on the impact of technology on the body and the manner in which it modifies our perception of our environment.

Jeanne Tara (1994)
Jeanne Tara works with painting, sculpture, and installation, mediums combined together in a research practice on bodies and territory. How does the nature of a place influence moving

corps en mouvement? Quel est le rapport à son propre corps dans l’espace public et dans l’espace privé? Comment interagit-on avec les objets de l’espace domestique? Comment l’environnement urbain peut-il incarner une forme d’autorité sur le corps social? En quoi l’architecture peut-elle symboliquement marquer une frontière? Dans sa pratique, elle se questionne et questionne les spectateur·ice·x·s, le plus souvent au travers d’installations immersives dans lesquelles on est invité·e·x·s à déambuler.

Niels Trannois (1976)
Niels Trannois est un artiste basé à Lausanne/Marseille qui travaille dans le domaine étendu de la peinture. Son travail peut être compris comme des fragments du scénario fictif de ce qui pourrait arriver si la réalité s’absentait, le côté submergé d’un monde en suspens envahi par des résurgences à la fois figuratives et symbolistes. Sa pratique artistique vise à suspendre, à travers une matérialité du sensible, une opposition irrésolue entre langage et sensation, narration et abstraction, intuitions et représentation, entre ce qui signifie et ce qui, toujours, fuit.

Jeanne Tullen (1990)
La pratique de Jeanne Tullen explore la relation complexe entre les mondes physique et numérique. Son travail est caractérisé par un entrelacement ludique de la fiction et de la réalité, explorant les façons dont nos identités en ligne et hors ligne se croisent et s’influencent. À travers ses images, ses pièces sonores, ses textes et ses performances, Tullen déconstruit le sens de la présence humaine dans un monde dominé par la technologie. Plus récemment elle s’interroge sur le rôle de son regard sur ses proches et vice versa à travers l’exploration de la peinture.

Zoé Tullen (1993)
Guidé par un rapport physique à la peinture, le travail de Zoé Tullen questionne le rapport enchevêtré de la matière et sa nature au contact des technologies numériques. Dans sa pratique, elle recherche des textures aliènes, à la fois sensuelles et artificielles, des zones hybrides entre le monde physique et digital, la peinture et la reproduction. À travers la fabrication d’images, elle interroge l’historicité des représentations et son impact sur la construction de nos identités, nos corps et nos gestes. Les femme·x et les machines partagent historiquement une position similaire; subordonnées à la figure d’autorité et de pouvoir masculine. Femme·x et machines pourraient alors créer un devenir-commun, se dirigeant ensemble vers l’émancipation. Celle-ci se traduit alors par la remise en question de la notion de binarité, à travers le champs de l’informatique et celui de l’identité de genre.

bodies? What relationship do we have to our own bodies in public and private space? How do we interact with objects in domestic space? How can the urban environment embody a form of authority over the social body? How can architecture symbolically mark a border? In her practice, she questions herself and the spectator, most often through immersive installations in which we are invited to wander.

Niels Trannois (1976)
Niels Trannois is an artist based in Lausanne/Marseille who works in the extended field of painting. His work can be understood as fragments of a speculative scenario: what could happen if reality evaporated and we swam on the submerged side of a suspended world, a world in which both figuration and symbolism concurrently resurge? Through material sensitivity, his artistic practice aims to dangle and swing in an unresolved opposition between language and sensation, narration and abstraction, intuition and representation, between what signifies and what, always, flees.

Jeanne Tullen (1990)
Jeanne Tullen’s practice explores the complex relationship between the physical and digital worlds. Her work is characterized by a playful interweaving of fiction and reality, exploring the ways in which our online and offline identities intersect and influence each other. Through her images, sound pieces, texts, and performances, Tullen deconstructs the meaning of human presence in a world dominated by technology. More recently, she has been questioning the role of her ways of looking at those close to her, and vice versa, through an exploration of painting.

Zoé Tullen (1993)
Guided by a physical relationship with painting, Zoé Tullen’s work questions the entangled relationship between matter and its nature in contact with digital technologies. In her practice, she searches for alien textures, both sensual and artificial, hybrid zones between the physical and digital worlds, painting, and reproduction. Through the fabrication of images, she questions the historicity of representations and its impact on the construction of our identities, bodies, and gestures. Historically, womxn and machines share a similar position: subordinate to the male figure of authority and power. Womxn and machines could then create a common becoming, moving together towards emancipation. This translates into a questioning of the notion of binarity, through the fields of computing and gender identity.

Unknown Fields Division
Unkown Fields Division est un studio nomade de recherche en design qui entreprend des expéditions transdisciplinaires pour témoigner de mondes alternatifs, de paysages extraterrestres, d’écologies industrielles et de milieux sauvages précaires. Les films produits par le studio explorent les façons complexes dont nos vies quotidiennes sont liées aux paysages disloqués qu’ils captent. Leur travail a été présenté dans de nombreuses institutions et festivals à l’internationale.

Jony Valado (1994)
En tant que performeur et danseur, le travail de Jony Valado est principalement centré sur le mouvement et des manières de bouger autosuffisantes. Ses actions, parfois improvisées, sont inspirées de ses histoires personnelles et d’éléments de la culture portugaise et composent des dispositifs scénographiques qui explorent des formes d’artisanat ou de savoir-faire anciens dont les narrations tissent des liens entre le réel et l’imaginaire.

Jonas Van (1989)
Jonas Van est un artiste et chercheur transnordestino. Sa pratique se situe entre les transmutations, le langage, la fiction spéculative et la spiritualité, en utilisant le son et la vidéo, les installations éphémères et la poésie. Son travail propose des récits fictionnels et théoriques intimes, des fractures linguistiques et temporelles dans une perspective anticoloniale.

Jonathan Vidal (1990)
Jonathan Vidal, né à Hyères est diplômé de la HEAD-Genève et de l’ESADMM (Marseille). Ces dernières années, sa pratique s’est principalement orientée sur l’analyse et la description formelle des doctrines néolibérales et de leurs violences sous-jacentes. Il a activement constitué une archive de textes et d’images (allant de visuels publicitaires à des citations d’articles) à partir d’une collection de livres et de magazines tels que *The Economist*, sur une période située entre les années 90 et le début des années 2000. Dans son travail, la transition de la théorie à la forme s’opère souvent par des récits spéculatifs. Il revisite ainsi les fragments de ces sources et les réinterprète en peinture, dessin et sculpture. L’œuvre de Vidal tend à la construction d’une logique spéculative qui met en lumière et joue des dysfonctionnements symboliques et des croyances attachées à ces systèmes de valeur.

Anais Wenger (1991)
En constant déplacement, la pratique d’Anaïs Wenger travaille à s’approprier le réel et construire des expériences partagées qui font vaciller nos constructions culturelles. À travers une variété de

Unknown Fields Division
Unkown Fields Division is a nomadic design research studio that ventures out on transdisciplinary expeditions to bear witness to alternative worlds, alien landscapes, industrial ecologies and precarious wilderness. The films produced by the studio explore the complex ways our everyday lives are connected to the dislocated landscapes they capture. Their work has been presented in many institutions and festivals internationally.

Jony Valado (1994)
As a performer and dancer, Jony Valado’s work is mainly focused on movement and self-sufficient ways of moving. His actions, sometimes improvised, are inspired by personal stories and elements of Portuguese culture, and compose scenographic devices that explore forms of ancient craftsmanship or know-how whose narratives weave links between the real and the imaginary.

Jonas Van (1989)
Jonas Van is a transnordestino artist and researcher. His practice is situated between transmutations, language, speculative fiction and spirituality, using sound-video, ephemeral installations and poetry. His work proposes intimate fictional and theoretical narratives, linguistic and temporal fractures from an anti-colonial perspective.

Jonathan Vidal (1990)
Jonathan Vidal, born in Hyères, is a graduate of the HEAD (Geneva) and ESADMM (Marseille). In recent years, his practice has focused on the analysis and formal description of neoliberal doctrines and their underlying violence. He has actively built up an archive of texts and images (ranging from advertising visuals to article quotes) from a collection of books and magazines such as *The Economist*, spanning the period from the 1990s to the early 2000s. In his work, the transition from theory to form often takes place through speculative narratives. He revisits fragments of these sources and reinterprets them in painting, drawing, and sculpture. Vidal’s work tends towards the construction of a speculative logic that highlights and plays on the symbolic dysfunctions and beliefs attached to these value systems.

Anais Wenger (1991)
In perpetual movement, Anaïs Wenger’s practice works to take ownership of the real and to construct shared experiences that shake up our cultural constructions. Through a variety of mediums, such

médiums tels que l’écriture, la sculpture, l’installation ou la performance, elle développe un langage poétique qui superpose les grilles de lecture, questionne les systèmes de valeurs et suggère de nouvelles narrations et éclairages critiques d’un connu devenu surprenant.

Lucas Wirz (1984)
Dans son travail, Lucas Wirz cherche à communiquer avec la poésie, à la percevoir là où elle se trouve, là où elle se manifeste magiquement afin d’élargir sa perception sur ce plan, ici sur terre. Son intention est de dialoguer avec l’énergie qui habite tout. Pour cela, il travaille la musique, la photographie, la vidéo, l’écriture, la peinture, le chant, la plasticité des objets ou quel que soit le support, la manière dont il se sent connecté, pour exprimer cet échange qui nous permet de voir au-delà du voile de la vie

Paulo Wirz (1990)
La recherche artistique de Paulo Wirz s’inscrit dans des domaines tels que l’anthropologie, la sociologie et la science de la religion. Son intérêt pour ces sujets est nourri par le contexte multiculturel et plurireligieux dans lequel il a grandi qu’est la ville de Pindamonhangaba, au Brésil, mais aussi par des lectures et des voyages. Travaillant principalement avec des formats à grande échelle et des installations in situ, l’éphémère et l’impermanence peuvent être les mots clés de sa pratique. Sa formation initiale en tant que photographe a élargi sa perception des volumes et de la composition dans l’espace d’une manière critique. La photographie a toujours été présente dans son travail et continue à informer sur de nouvelles façons de s’exprimer.

Arnaud Wohlhauser (1992)
Arnaud Wohlhauser est un artiste qui s’intéresse aux histoires faites d’échos et de coïncidences. Ses œuvres tentent d’aborder la violente banalité de la séparation qui obstrue notre avenir. Il fait partie du collectif d’artistes *Natalie Portman*.

Eva Zornio (1987)
La pratique de Eva Zornio se nourrit d’un premier parcours en biologie au cours duquel elle était très attentive, pourrait-on dire, au phénomène de la vie. Aujourd’hui, Eva Zornio propose des situations. Elle joue à composer et décomposer les interactions, elle cherche à déplier les structures. Son travail s’informe et se forme à partir des notions d’embodiment, d’affects, de fiction et de réseaux. Il opère sur le terrain du réel contemporain, à la multiplication des axes de regard, en dehors des dualismes.

as writing, sculpture, installation, or performance, she develops a poetic language that superimposes interpretative frameworks, questions value systems, and suggests new narratives and critical insights into the known-turned-surprising.

Lucas Wirz (1984)
In his work, Lucas Wirz seeks to communicate with poetry, to find it wherever it might be found, where it manifests itself magically, in order to broaden his perception on this plane, here on earth. His intention is to dialogue with the energy that inhabits everything. To do this, he works with music, photography, video, writing, painting, singing, the plasticity of objects, or, whatever the medium, the way he feels connected to media, to express this exchange that allows us to see beyond the veil of life.

Paulo Wirz (1990)
Paulo Wirz’s artistic research is rooted in fields such as anthropology, sociology, and the science of religion. His interest in these subjects is nourished by the multicultural and multi-religious context in which he grew up, the city of Pindamonhangaba, Brazil, as well as by reading and travel. Working primarily with large-scale formats and in situ installations, ephemerality and impermanence are key words in his practice. His initial training as a photographer broadened his critical perception of volumes and composition in space. Photography has always been present in his work and continues to inform new ways of expressing himself.

Arnaud Wohlhauser (1992)
Arnaud Wohlhauser is an artist interested in stories of echoes and coincidences. His works attempt to address the violent banality of separation obstructing our future. He is part of the artist collective *Natalie Portman*.

Eva Zornio (1987)
Eva Zornio’s practice is nourished by her initial education in biology, during which she was very attentive, one might say, to the phenomenon of life. Today, Eva Zornio proposes situations. She plays with composing and decomposing interactions, searching to unfold structures. Her work is informed and shaped by notions of embodiment, affect, fiction, and network. It operates on the terrain of contemporary reality, multiplying the axes of vision, breaking away from dualism.

	<p>Roxane Bovet (1986) Roxane Bovet est curatrice, autrice et éditrice. Elle crée des espaces de dialogue. Espaces physiques, virtuels, littéraires, géographiques, textuels ou imaginaire : elle tente de faire se rencontrer des choses, des objets, des gens, des concepts afin de porter une réflexion critique sur le monde qui nous entoure.</p> <p>Elle est l’une des fondateurices des éditions Clinamen (2013); a co-géré les espaces d’art contemporain Zabriskie Point (Genève, 2013-18) et Forde (Genève, 2018-2020). Elle est à l'origine de différent projets curatoriaux indépendants, parmi lesquels : <i>HTWW</i> (Le Commun, Genève, 2017), <i>Feed your friends</i> (ODD, Bucarest 2017), <i>Linearity’s Modulation</i> (online, 2018-...), <i>Vogliamo Tutto</i> (Istituto Svizzero, Rome, 2021), <i>Forget Chess</i> (HEAD, Genève, 2022), <i>Primo Incontro</i> (Rita, Turbigo, 2023). Elle est une intervenante régulière des hautes écoles d’art HEAD et ECAL et lauréate de plusieurs prix et résidences. En 2023, elle ouvre et co-dirige la résidence d’artistes Rita à Turbigo (Milan, Italie).</p>	<p>Roxane Bovet (1986) Roxane Bovet is a curator, author and editor. She creates spaces for dialogue. Whether physical, virtual, literary, geographical, textual or imaginary, she strives to bring together things, objects, people and concepts in order to reflect critically on the world around us.</p> <p>She is one of the founders of Clinamen Editions (2013); co-managed the contemporary art spaces Zabriskie Point (Geneva, 2013-18) and Forde (Geneva, 2018-2020). She is behind various independent curatorial projects, including <i>HTWW</i> (Le Commun, Geneva, 2017), <i>Feed your friends</i> (ODD, Bucarest 2017), <i>Linearity's Modulation</i> (online, 2018-...), <i>Vogliamo Tutto</i> (Istituto Svizzero, Rome, 2021), <i>Forget Chess</i> (HEAD, Geneva, 2022), <i>Primo Incontro</i> (Rita, Turbigo, 2023). She is a regular speaker at the HEAD and ECAL art schools, and the recipient of several prizes and residencies. In 2023, she opened and co-directed the Rita artist residency in Turbigo (Milan, Italy).</p>
	<p>Jean-Marie Fahy (1992) Jean-Marie Fahy est artiste, curateur et graphiste. Son travail se concentre sur les processus d’écriture, tant physiques que textuels. Au centre de sa recherche, il y a la partition, potentiellement enregistrée, décrite ou dessinée. À travers des médiums divers, il constitue et restructure des archives, déviant leur teneur originale vers une variation légèrement excentrée. Intéressé par la parole, il joue avec les niveaux de langage, de l’oral à l’écrit, de l’écrit à l’oral, transcrivant des conversations et apprenant par cœur des textes réinterprétés lors de performances. Les mots sont traduits, parfois, pas toujours. Cette pratique de la re-narration est liée à la méthodologie éditoriale qui la soutient. Volontairement subjective, sa pratique cherche à construire une relation avec les spectateurices en utilisant les aspects communs de l’imaginaire, de la littérature et de l’émotion.</p>	<p>Jean-Marie Fahy (1992) Jean-Marie Fahy is an artist, curator and graphic designer. His work focuses on writing processes, both physical and textual, which are then staged in space. At the center of his research, there lies the score, potentially recorded, described, or drawn. Using a variety of media, he constructs and restructures archives, shifting their original content onto a slightly eccentric variation. Interested in the spoken word, he plays with the levels of language, from oral to written, from written to oral, transcribing conversations and learning by heart texts re-interpreted during performances. The words are translated, sometimes, not always. This practice of re-narration is linked to the editorial methodology that supports it. Voluntarily subjective, it seeks to build a relationship with the spectators by using common aspects of imaginary, literature and emotion.</p>
	<p>Vicente Lesser Gutierrez (1992) Vicente Lesser Gutierrez est un artiste et curateur né à Santiago, il vit et travaille à Genève. Son travail porte sur le patrimoine urbain et prend l’architecture et la planification urbaine à la fois comme méthode et comme sujet. Sa pratique se développe principalement par les médiums de la sculpture, de l’installation et de l’édition. Il observe les effets de la ville et de l’environnement sur les habitants-es-x et leurs pratiques et appréhende l’architecture à la fois comme une technologie de domination – ou de domestication – des corps. Ses projets récents adoptent des récits plus personnels, proposant en filigrane une réflexion sur la cartographie et les trajectoires urbaines lors de parcours migratoires.</p>	<p>Vicente Lesser Gutierrez (1992) Vicente Lesser Gutierrez is an artist and curator born in Santiago, who lives and works in Geneva. His work focuses on urban heritage, taking architecture and urban planning as both method and subject. His practice develops mainly through the mediums of sculpture, installation and publishing. He observes the effects of the city and its environment on its inhabitants and their practices, and sees urban planning and architecture as technologies for the domination – or domestication – of bodies. His recent projects adopt more personal narratives, proposing a reflection on cartography and urban trajectories during migratory journeys.</p>

Julie Marmet (1992)
Julie Marmet est curatrice, productrice et organisatrice culturelle. Elle a participé à la création et à la programmation de trois espaces d'art à Genève (Hangar 9, KiosK puis Espace 3353) et travaille comme curatrice indépendante pour divers projets et lieux (CAN– Centre d'Art Contemporain de Neuchâtel, PLATTFORM– MasiLugano ; Kunsthalle Palazzo Liestal ; Espace Arlaud, Lausanne). Dans le cadre de sa pratique curatoriale, elle encourage les approches critiques et collectives, et travaille particulièrement avec des artistes qui s'engagent dans la recherche par les moyens de l'art. En 2023, elle fonde ARROI, un bureau de production et d'accompagnement de projets artistiques, visant à adapter et à repenser les modalités de soutien et d'encadrement à la création dans l'art contemporain.

Sa recherche militante porte sur les formes d'organisation des travailleurs-ses·x culturels·les·x, le statut social et administratif des artistes ainsi que leur rémunération. Membre du comité de Visarte.Genève ainsi que de Action Intermittence, elle défend la mise-en-place de nouvelles politiques culturelles en faveur des artistes et travaille avec différents organismes ainsi qu'avec les autorités, afin de mettre en place des modes de régulation et de rémunération dans le domaine de l'art contemporain. Elle anime régulièrement des workshops et conférences à ce sujet dans des contextes pédagogiques, militants et d'exposition.

Felix Toro (1989)
FelixToro est un éducateur et un curateur basé à São Paulo, au Brésil. Issu du milieu de l'organisation communautaire et de l'éducation artistique, Felix se concentre sur la recherche de moyens permettant aux visiteurs-ses·x et aux communautés d'avoir plus d'influence sur les connaissances produites dans les musées et autres institutions artistiques. FelixToro est titulaire d'une licence en histoire (Université de São Paulo) et d'une maîtrise en arts (HES-SO/Genève). Sur le plan conceptuel, son travail s'ancre avec des penseurs-ses·x tels que Paulo Freire et Lina Bo Bardi. Sur le plan pratique, il a travaillé dans de grandes institutions locales et internationales, telles que le Musée d'art moderne de Bahia et le Goethe Institut. Felix a vécu et travaillé dans différents contextes (São Paulo, Salvador, NewYork et Genève).

Sa thèse de maîtrise, *Apprendre à écouter*, défend que faire de l'éducation une priorité peut transformer les institutions artistiques et les aider à s'éloigner de la présentation de récits finis à des publics passifs, au profit d'une construction critique et collaborative des connaissances.

Julie Marmet (1992)
Julie Marmet is a curator, producer and cultural organizer. She has participated in the creation and programming of three art spaces in Geneva (Hangar 9, KiosK and Espace 3353) and works as an independent curator for various projects and venues (CAN–Centre d'Art Contemporain de Neuchâtel, PLATTFORM–MasiLugano ; Kunsthalle Palazzo Liestal ; Espace Arlaud, Lausanne). As part of her curatorial practice, she encourages critical and collective approaches, and works particularly with artists who engage in research through the medium of art. In 2023, she founded ARROI, an office for the production and accompaniment of artistic projects, with the aim of adapting and rethinking the modalities of support and supervision for creation in contemporary art.

Her militant-research focuses on the political and administrative organization of cultural workers, the social and administrative status of artists as well as their remuneration. As member of the management committee of Visarte.Genève and Action Intermittence, she defends the implementation of new cultural policies in favor of artists, and works with various organizations and authorities to set up regulatory and remuneration systems in the field of contemporary art. She regularly runs workshops and conferences on this subject in educational, activist and exhibition contexts.

Felix Toro (1989)
FelixToro is an educator and curator based in São Paulo, Brazil. Coming from a background in community organizing and art education, Felix focuses on finding ways for visitors and communities to have more agency in the knowledge produced in museums and other art institutions. Felix has a BA in History (University of São Paulo) and an MA in Arts (HES-SO/Geneva). Conceptually, his work is rooted in thinkers like Paulo Freire and Lina Bo Bardi. Practically, he has worked in major local and international institutions, such as the Museum of Modern Art of Bahia and the Goethe Institut. Felix has lived and worked in different contexts (São Paulo, Salvador, New York, and Geneva).

His MA thesis, *Learning to Listen*, argues that making education a priority can transform art institutions and help them move away from only presenting finished narratives to passive audiences, towards critical and collaborative knowledge-building.

Tous les textes appartenant à l'archive ont été originalemement rédigés en français, par l'équipe de 3353.

Traduction de l'anglais au français

Camille Kaiser
Le texte additionnel de *Marginal Blues*
Le texte *Deep in the crack of every bark*, de L. M Cantori, additionnel à l'exposition *Happily Aging & Dying*
L'essai *The Listening Museum*, de FelixToro

Guillaume Savy
Le texte additionnel *Summoner*, de Chloe Sugden

Traduction du français à l'anglais

Fig Docher
Les textes d'introduction
Les textes d'exposition
Les textes additionnels
Les biographies des artistes

Note sur l'écriture inclusive en français
Julie Marmet

Cette publication ayant pour but de refléter l'évolution d'un travail, autant curatorial que rédactionnel, elle comprend des textes écrits au cours de cinq années, que nous avons décidé de ne pas uniformiser. Tout au long de la partie Archive, l'écriture inclusive prend ainsi des formes variées, reflétant également l'évolution des pratiques à ce sujet. Tous les textes écrits pour la publication de ce catalogue prennent quant à eux une forme inclusive et uniformisée.

All texts in the archive were originally written in French by the 3353 team.

Translation from English to French

Camille Kaiser
The additional text of *Marginal Blues*
The text *Deep in the crack of every bark*, by L. M Cantori, additional to the exhibition *Happily Aging & Dying*
The Listening Museum essay, by FelixToro

Guillaume Savy
The additional text *Summoner*, by Chloe Sugden

Translation from French to English

Fig Docher
Introductory texts
Exhibition texts
Additional texts
Artist biographies

Translator's note
Fig Docher

Translating the texts in this catalog presented a variety of exciting challenges, the most consequential being the preservation of the stylistic shifts that accompany the evolution of the space, its values, and the questions that drove its programming over time. One of these shifts is the use of various forms of français inclusif – inclusive French, which generally breaks the hegemonic system of binary grammatical gender. English does not have grammatical gender, and the translations thus do not reflect the use of inclusive French, beyond the translation of the pronoun «iel» — used in inclusive French as a «neutral» or «non-binary» alternative to il or elle—by the singular «they». I find this important to note for non-francophone readers, as its use is a political gesture, and the catalog is also an instantiated archive of its uses in an independent art space in Francophone Switzerland, an archive otherwise difficult to reconstruct from aging websites with broken links and disused pages.

My translation choices thus aim to preserve this archival aspect, and as such, I have sometimes deliberately under-translated, transposing idiosyncratic syntax and word choices to the best of my abilities.

Catalogue 3353 Imprimé en 2023 en 600 exemplaires	Catalog 3353 Printed in 2023 in 600 copies
Conception Jean-Marie Fahy Julie Marmet	Concept Jean-Marie Fahy Julie Marmet
Graphisme Jean-Marie Fahy	Graphic design Jean-Marie Fahy
Illustrations 3D Rodrigo Vellasco Neves	3D illustrations Rodrigo Vellasco Neves
Équipe curatoriale Camille Kaiser (jusqu'à 2021) Vicente Lesser Gutierrez Julie Marmet	Curatorial team Camille Kaiser (until 2021) Vicente Lesser Gutierrez Julie Marmet
Images d'exposition Zoé Aubry Marilou Rose Jarry Farah Mirzayeva Anastasia Mityukova Espace 3353	Exhibition images Zoé Aubry Marilou Rose Jarry Farah Mirzayeva Anastasia Mityukova Espace 3353
Vidéo stills Sylvain Froideveaux Elijah Graf	Film stills Sylvain Froideveaux Elijah Graf
Série <i>Surimpressions</i> Sources : archive 3353, Tex Avery, Olavo Redig de Campos, Walt Disney, Joe Grant & Dick Huemer, Roy Lichtenstein, Helio Oiticia, Jerry Siegel & Joe Shuster, Adriana Verajao et internet.	<i>Overprints serie</i> Sources : 3353's archive, Tex Avery, Olavo Redig de Campos, Walt Disney, Joe Grant & Dick Huemer, Roy Lichtenstein, Helio Oiticia, Jerry Siegel & Joe Shuster, Adriana Verajao and internet.
Traductions Fig Docher Camille Kaiser	Translations Fig Docher Camille Kaiser
Relectures Camille Kaiser Bérengère Marmet Julie Marmet	Proofreading Camille Kaiser Bérengère Marmet Julie Marmet
Impression et reliure DZA Druckerei zu Altenburg GmbH Altenburg (DE)	Printing and binding DZA Druckerei zu Altenburg GmbH Altenburg (DE)

Soutiens Ce projet a été réalisé grâce au soutien de l'Office fédéral de la culture et de la République et du Canton de Genève dans le cadre des projets de transformation, ainsi que de la Loterie Romande et de la Fondation Leenards. Cette publication bénéficie d'une Bourse de la Société des Arts de Genève.	Supports This project was made possible with the support of the Swiss Federal Office of Culture and the Republic and Canton of Geneva as part of their transformation projects, as well as the Loterie Romande and the Fondation Leenards. This publication is supported by a grant from the Société des Arts de Genève.
Remerciements À Max Léo Hauri, Camille Kaiser et Bérengère Marmet pour leur temps et leur patience ; à tous·tes·x les artistes pour leur travail ; et à tous·tes·x les amis·es·x pour leur soutien.	Acknowledgements To Max Léo Hauri, Camille Kaiser and Bérengère Marmet for their time and patience ; to all the artists for their work ; and to all the friends for their support.



REPUBLIQUE
ET CANTON
DE GENEVE



SOCIETE
DES ARTS DE GENEVE

Catalogue 3353

Généalogies et constellations de travail d'un espace d'art

Cette publication vise à disséquer ce qui fait un espace d'art et les différents éléments qui constituent son langage. Il s'agit d'une réflexion sur le livre d'archive. Le travail effectué au sein de l'Espace 3353 y est présenté de manière non hiérarchique, afin de désanctifier l'activité de l'*off-space* et de rendre son expérience transmissible. L'ouvrage catalogue la programmation par typologies afin d'en donner une lecture horizontale et d'y révéler les ramifications possibles. De prime abord déstructuré, ce livre vise avant tout à être le témoin d'une communauté dans un lieu et un moment donnés. Il s'agit d'une invitation à penser les expressions individuelles qui ensemble, font une scène artistique – résultat d'une émulsion et d'une vivacité collective à voir, imaginer, représenter, sans cesse en référence aux autres.

Catalogue 3353

Genealogies and work constellations of an art space

This publication aims to dissect what constitutes an art space and the different elements that make up its language. It proposes a reflection on the archival book. The work done at 3353 is presented in a non-hierarchical manner, in order to desanctify the activity of the off-space and to render its experience transmissible. The book catalogs the programming by typology to give a horizontal reading and to reveal the possible ramifications therein. At first glance unstructured, this book aims above all to bear witness to a community in a specific place and time. It's an invitation to think about the individual expressions that, in their totality, constitute an artistic scene – the result of a collective emulsion and vivacity to see, imagine, and represent, relentlessly referring to others.