LA VERRIÈRE

MATTERS OF CONCERN | MATIÈRES À PANSER

Igshaan Adams
Raymonde Arcier
Camille Blatrix
Jean-Baptiste Calistru
Gilles Clément
Odonchimeg Davaadorj
Shoshanah Dubiner
La Fabric'Art Thérapie
Jos de Gruyter & Harald Thys
Anna Halprin
Karen Kamenetzky
Corita Kent
Maria Laet
Jean-Luc Moulène
Musée du Compagnonnage de la ville de Tours
Mamadou Michel N'Diaye
Meret Oppenheim
Gina Pane
Violeta Parra
Artavazd Pelechian
Aline Ribière
Lois Weinberger

Violeta Parra, *Homme avec une guitare*, 1960, 134 × 93 cm, broderie sur toile de jute jaune [embroidery on yellow hessian]. Collection musée Violeta Parra. © Patricia Novoa

ÉDITO

Catherine Tsekenis
Directrice de la Fondation d'entreprise Hermès
Director, Fondation d'entreprise Hermès

« Matters of Concern | Matières à panser ». Tel est donc le bel intitulé de cette exposition collective qui acte l'ouverture d'un nouveau cycle, éponyme, à La Verrière ; le troisième imaginé par Guillaume Désanges pour l'espace bruxellois de la Fondation d'entreprise Hermès. Entamée en 2013, notre collaboration avec Guillaume Désanges s'est d'emblée placée sous le signe d'une confiance mutuelle, respectueuse. Chaque exposition – celle-ci étant la vingtième que le commissaire indépendant initie et accompagne – nous confirme la singularité de son regard réflexif sur la création artistique et les savoir-faire.

Dans la continuité des précédents chapitres, ce cycle devrait porter un propos dépassant des cloisonnements catégoriels habituels. Un travail de réconciliation qui était déjà à l'œuvre au rythme « Des gestes de la pensée », à travers une approche originale de la figure tutélaire de Marcel Duchamp, dégagée de toute rupture entre l'esprit et la main, entre le travail intellectuel et le geste manuel. Selon un principe voisin, « Matters of Concern | Matières à panser » pointe des liens là où, bien souvent, une séparation a été instaurée, notamment entre art et artisanat, entre pratiques d'hier et d'aujourd'hui. Or, ce dépassement résonne tout particulièrement avec notre approche des savoir-faire en tant que sources de création.

En abordant des préoccupations écologiques par la voie de nouvelles relations de l'art au vivant, à l'objet et aux éléments, le projet de « Matters of Concern | Matières à panser » porte en son cœur la relation de l'être humain à la nature. Ce faisant, il conjugue les fondamentaux qui guident l'ensemble de nos actions. La Fondation d'entreprise Hermès tire ses valeurs des métiers de la maison Hermès. Son engagement pour les savoir-faire et leur transmission s'incarne tant en dialogue avec la création artistique que dans les domaines de la solidarité et de l'environnement. Ainsi, dès 2008, notre démarche en faveur de la biodiversité a-t-elle été abordée par le prisme de cet axe central que constituent les savoir-faire.

Comme le souligne Guillaume Désanges en détournant une célèbre formule, il nous faut *« regarder ailleurs »* pour comprendre et apprendre ; observer la création, l'art et l'artisanat, et transmettre ce que ce regard nous enseigne. Depuis toujours, nous partageons cette conviction du nécessaire changement des modes actuels de production, au profit d'un régime de l'attention, du soin et de l'épanouissement de gestes créateurs.

À toutes et à tous, nous souhaitons de belles découvertes au cours de ce cycle, et avant tout, une bonne visite.

'Matters of Concern | Matières à panser' is the splendid title of this group exhibition, inaugurating the new, eponymous season at La Verrière, the third created by independent curator Guillaume Désanges for the Brussels art space of the Fondation d'entreprise Hermès.

Our collaboration with Guillaume Désanges began in 2013 and has developed over the intervening six years in a spirit of deepening mutual trust and respect. The present show is the twentieth to be devised and steered by Désanges, each new presentation confirming the unique quality of his profound reflection on the contemporary creative arts and their related skills and expertise.

The new cycle continues our exploration of expressive means that overreach the conventional boundaries between artistic disciplines – a 'conciliatory' approach first enacted in the series *Des gestes de la pensée* ('Gestures, and thought'), with its original perspective on the presiding genius of Marcel Duchamp. The season sought to bridge the conventional disconnect between the mind and hand, the workings of the intellect and skilled artisan gestures. 'Matters of Concern | Matières à panser' points to connections and common ground where, all too often, a degree of separation is commonly accepted – notably between art and artisanship, and traditional and contemporary practice. This determination to reach out and connect resonates closely with the Foundation's approach to skills and expertise as sources of creative inspiration.

'Matters of Concern | Matières à panser' speaks to ecological issues through the forging of new relationships between art and the living world, the object and the elements. At its core lies the relationship between Man and Nature. The season draws on the fundamental concerns that shape everything we do at the Fondation d'entreprise Hermès. Our commitment to artisan skills and their transmission is embodied both in our ongoing dialogue with the makers of new work in the contemporary arts, and our actions for social solidarity and the environment. Similarly, from our beginnings in 2008, our work in support of biodiversity has been centred on traditional know-how and artisan skills.

Guillaume Désanges stresses the importance of learning and understanding by 'looking elsewhere': we must observe creative art and artisanship, and transmit to others what we have learned. From the outset, the Foundation has shared that belief in the necessity for change in contemporary modes of making, in favour of a more attentive, nurturing approach, so that creative gestures may flourish.

I hope all our visitors enjoy discovering this new cycle of exhibitions at La Verrière. In particular, I hope you enjoy your visit to this, its inaugural exhibition.

MATTERS OF CONCERN | MATIÈRES À PANSER

Guillaume Désanges

Après « Des gestes de la pensée » (2013-2016) et « Poésie balistique » (2016-2019), ce nouveau cycle pour La Verrière propose un retour revendiqué à la matière, mais investie de préoccupations spirituelles, symboliques, sociales, thérapeutiques ou magiques comme une alternative critique aux modes dématérialisés de l'économie dominante. Alors qu'une jeune génération d'artistes se réapproprie des techniques artisanales (céramique, sculpture sur bois, marqueterie, tapisserie), accordant une attention particulière à la matière, fût-elle industrielle, cette exposition inaugurale dessine des généalogies inédites entre « pratiques » d'aujourd'hui et d'hier, dans l'art et ailleurs. Chez ces créateurs contemporains, il ne s'agit pas de positionnements nostalgiques ou conservateurs, mais de prises de conscience très actuelles d'une urgence à repenser les modes d'usage et de production selon le régime de l'attention et du soin. Ce faisant, cette exposition aborde des préoccupations écologiques de manière transversale, par de nouvelles relations de l'art au vivant, aux objets et aux éléments. À travers des actes considérés comme minoritaires ou marginaux au cœur de nos sociétés dites « avancées », il s'agit d'éclairer d'autres énergies, d'autres souffles qui animent des formes et des idées, venant pervertir les catégories établies de l'art contemporain. Le titre du cycle est une expression empruntée au penseur Bruno Latour[1], mais sa traduction infidèle est tout aussi signifiante. Dans un dépassement de la hiérarchie entre puissance et vulnérabilité, « matière à panser » signifie « matière que l'on doit panser », dont on doit se préoccuper, mais aussi « matières pour panser » : objets rituels, prophylactiques, votifs, guérisseurs, pour l'artiste et pour les autres. Ce faisant, ces pratiques font référence à d'autres champs du savoir, d'autres logiques, que nous avons oubliés ou que nous ne savons plus voir. Ces matières émancipatrices, intelligentes, transformatrices plus que transformées, dessinent, dans leur diversité d'intentions, des affinités sensibles et poétiques qui transcendent les différences.

UNE HARMONIE IMPRÉCISE

L'idée de ce cycle vient de loin et puise à des sources théoriques et sensibles diverses. D'abord, en continuité avec les deux précédents, il procède encore d'une nouvelle volonté de réconciliation, ou plutôt de dépassement des oppositions de l'art. Ici, il s'agit de revendiquer une continuité de « pratiques » que l'on a souvent si ce n'est opposées, dans tous les cas séparées : art contre artisanat, pratiques culturelles contre pratiques cultuelles, fonction contre décoration, modernité contre tradition. C'est dans une nécessité constante de réagencer les catégories et les hiérarchies que j'envisage mon travail de commissaire d'exposition en général et le programme de La Verrière en particulier. Un curating du « désordre » esthétique qui fabrique volontairement du trouble dans les genres de l'art au fur et à mesure des expositions.

Au-delà de ce parti pris, l'idée de ce cycle vient d'une réflexion démarrée il y a plusieurs années autour de la nécessité d'une « saisie » curatoriale de la question écologique. S'il est une évidence que cette dernière est au centre des préoccupations d'aujourd'hui, son actualisation concrète en termes artistiques l'est moins. D'abord parce qu'il est toujours délicat de faire d'un impératif politique des formes intéressantes. On n'échappera que difficilement à l'insuffisance, voire à la contradiction d'une esthétisation d'enjeux d'actualité. Ensuite, pour une raison brutale et provocatrice, qui vient contester jusqu'aux fondements de l'art : pourquoi et comment produire de nouvelles formes (même critiques), alors que l'urgence écologique prône un ralentissement généralisé de l'activité ? Paradoxe : comment éviter que l'art ne vienne, même avec les meilleures intentions, encombrer inutilement le monde de nouvelles matérialités ?

Notre réponse à cette aporie est d'aborder l'écologie de biais, c'est-à-dire comme un régime de pensées plutôt que comme un sujet. Comme l'occasion d'un regard renouvelé sur des expériences concrètes plus que comme la dénonciation d'un état de fait. Soit, plutôt que d'illustrer la dérive mortifère de notre civilisation progressiste et son inéluctable fin, saisir ce moment pour explorer d'autres modes de faire, d'observer et de penser, ici et ailleurs. En bref, et pour détourner avec malice une citation célèbre, c'est peut-être justement parce que *« la maison brûle »* qu'il nous faut *« regarder ailleurs[2] »*. Pas pour contourner ces problèmes essentiels, mais pour apprendre, ou plutôt désapprendre par la marge. De fait, alors que les mauvais présages d'hier sont devenus les faits d'aujourd'hui, les relations de l'homme à la nature sont au cœur des préoccupations intellectuelles contemporaines parmi les plus stimulantes, en ce qu'elles remettent en cause les fondements de nos idéologies modernistes. Ce faisant, il ne s'agit pas de « retourner » vers des modèles archaïques soi-disant plus vertueux, mais d'actualiser par l'expérience d'autres types de relations aux choses, en prenant modèle sur des acquis de l'anthropologie, de l'écologie et de l'éthologie, en passant par certaines théories scientifiques et éthiques féministes. En bref, prendre appui sur un renversement des droits et des devoirs dans les sphères du vivant, une contestation de la domination humaine, une reconsidération du non-humain comme sujet et plus comme objet et globalement un système de relations mouvantes plus qu'un rapport de force au sein des écosystèmes. C'est sur un mode de la finitude et de la continuité que reposent ces pensées, qui envisagent toute production comme une coproduction et toute appropriation comme un échange. Il s'agit aussi de privilégier d'autres temporalités d'observations et d'études qui engendrent des savoirs alternatifs. Ainsi, c'est bien à une fusion inattendue de plusieurs enjeux que nous convoque ce moment écologique inédit : politiques, moraux, juridiques, scientifiques et sociaux. Un alignement vertueux des affects comme on parlerait d'un alignement des planètes, qui ne peut qu'imprégner la sphère artistique, même de manière diffuse, tant dans la production que dans la réception des œuvres.

LA SAISON OÙ LES RÊVES EXPLOSENT

« Matters of Concern », matières à panser : d'autres manières de faire, donc, plutôt qu'un refus de faire. Tenter de réenchanter le monde plutôt que d'assister, sidéré ou fasciné, à sa destruction. Multiplier les points de vue plutôt que de suivre le point de fuite unique (et funeste) de l'Histoire. Et à l'occasion, s'intéresser aux savoirs négligés, aux utopies incarnées, aux matières hantées. Voire simplement observer la création existante à partir de nouveaux paradigmes, en y décelant de nouvelles intentions, de nouvelles attentions, de nouvelles « dispositions » morales et sensuelles, contredisant le cynisme de la surproduction désincarnée et aveugle. Nouvelles ? Ces considérations solidaires de la matière sont évidemment très anciennes. Elles ne sont pas pour autant « premières », mais permanentes ou résilientes, identifiables d'un simple décentrement du regard. Nul besoin d'aller les découvrir à l'autre bout du monde, ni dans les prémices de l'histoire des formes ; les pratiques alternatives sont là, tout près, en connexion directe avec le monde contemporain. Car le fait est que, si nous avons cessé de voir, nous n'avons jamais cessé de croire.

De fait, et c'est une autre raison de ce cycle, ces pratiques sont en lien direct avec certaines tendances de la création la plus contemporaine. Le recours au travail manuel et artisanal, avec un penchant pour les matériaux naturels et les techniques traditionnelles, est un fait notable de l'art, tant dans une veine « néo-craft » qu'au sein même de ce qu'on a appelé l'art « post-Internet ». Des préoccupations nouvelles qui convoquent des savoir-faire auparavant négligés dans le champ de l'art contemporain. Un peu comme si le tournant ethnographique de l'art[3], que l'on a pu observer depuis la fin des années 1990, s'était soudain incarné dans la matière. Passé du discours au geste. Et l'artiste de mettre en œuvre, par son regard et son action silencieuse sur la matière, des considérations critiques sur le progrès. Des réalisations concrètes plus que des énoncés. Cette concentration particulière, qui privilégie l'attention à l'étude et l'intime à la distance, ouvre à une explosion de possibilités relationnelles à l'objet. Elle amène à se remémorer que la matière a sa substance et sa forme, mais aussi son histoire, son intelligence, ses émotions.

EXPOSER UN JARDIN SAUVAGE

Envisageant librement cette nébuleuse de considérations affectives plus que théoriques, l'exposition inaugurale du cycle déplie un éventail étendu de pratiques. Des bergers arméniens enserrant leurs moutons pour dévaler la montagne filmés avec lyrisme par Artavazd Pelechian à l'artiste Gina Pane enterrant un rayon de soleil dans la campagne normande. Du vitrail mystérieux représentant Mamadou le guérisseur de Roubaix à la danse cathartique et thérapeutique de la chorégraphe américaine Anna Halprin.

Lois Weinberger, *Holding the Earth*, 2010, photographie [photograph], 60 × 90 cm.
Courtesy Salle Principale, Paris. © Paris Tsitsos

Des détournements ornementaux d'objets médicaux par des personnes atteintes du sida jusqu'aux tapisseries cellulaires de Karen Kamenetzky. Des gigantesques poupées féministes de Raymonde Arcier jusqu'au vêtement organique d'Aline Ribière, en passant par les effigies vernaculaires de Harald Thys et Jos de Gruyter. Des sculptures minérales de Lois Weinberger aux interactions hiératiques de Maria Laet avec la nature. Des étranges formes artisano-industrielles de Camille Blatrix jusqu'aux sculptures hybrides de Jean-Luc Moulène, en passant par les tissages identitaires de Igshaan Adams. Autant de pratiques disparates qui, chacune à sa manière, accorde une attention et un pouvoir particuliers à l'objet et à la matière, en termes sensuel, affectif, symbolique ou thérapeutique. Des univers contrastés qui n'empêchent pas quelques constantes, comme le travail de la main (y compris la main invisible de la nature) ou la figuration. Sautant sans hiérarchie de l'artisanat à l'art en passant par des pratiques amatrices et militantes, l'exposition suit aussi des lignes esthétiques qui longent de nouvelles rives pour le curateur d'art contemporain qui fut et reste marqué par la rigueur et le minimalisme affirmés des formes de l'art conceptuel. Allant puiser dans des esthétiques disparates, cette exposition se veut comme un écosystème, ou plus modestement un jardin, mais au sens de Gilles Clément, c'est-à-dire incluant ce que certains appellent les mauvaises herbes, les objets méprisés et les plantes qui n'ont pas de nom.

Après un cycle sur la distance irréductible d'un certain art programmatique, cette nouvelle saison de La Verrière privilégie donc les matières conductrices, les objets transactionnels et les formes utiles. Des œuvres qui affirment des valeurs artistiques en accord avec des valeurs d'usage, troublant les frontières entre fonction et fiction. Un cycle qui, finalement, tenterait de mettre en œuvre un « curating écologique » en revendiquant une attention aux choses et à leur relation, quelle que que soit leur sphère d'intention. Une pratique spéculative et rêveuse, qui irait chercher des beautés nouvelles non pas dans la célébration d'une altérité aux réflexes de l'art contemporain, mais simplement en ignorant, même momentanément, les coordonnées des objets à l'intérieur d'un système de valeurs.

1 « Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern », Bruno Latour, *Critical Inquiry* n°30, The University of Chicago, 2004
2 *« Notre maison brûle et nous regardons ailleurs »*, Jacques Chirac, président de la République française (IVe Sommet de la Terre, Afrique du Sud, 2002)
3 « The Artist as Ethnographer », Hal Foster in *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

MATTERS OF CONCERN | MATIÈRES À PANSER

Guillaume Désanges

After *Des gestes de la pensée* ('Gestures, and thought', 2013-2016) and *Poésie balistique* ('Ballistic Poetry', 2016-2019), our new season at La Verrière marks a conscious return to the material in art, but invested with spiritual, symbolic, social, therapeutic and magical preoccupations, as a critical alternative to the prevailing contemporary economy of de-materialisation. As a young generation of artists re-appropriates artisanal techniques (ceramics, wood-carving, marquetry, tapestry), with a particular focus on raw (and sometimes industrial) materials, our opening exhibition traces unprecedented 'family trees' connecting the creative 'practice' of yesterday and today, in art and other spheres. The contemporary creative artists featured are not motivated by nostalgia or conservatism, but by a timely, collective awareness of the urgent need to rethink our habits as makers and consumers, through a celebration of conscious care and attention. To that end, this exhibition will offer a cross-disciplinary perspective on ecological concerns, through new relationships between art and the living world, objects and the elements. By presenting what are generally perceived as 'minority' or marginal actions and gestures, nested within our so-called 'advanced' society, we aim to spotlight the alternative dynamics and motivations that are shaping new forms and ideas, and subverting the established categories of contemporary art. The season's title is borrowed from the thinker Bruno Latour[1], in a deliberate, significant mis-translation. Disrupting the conventional hierarchy of power and vulnerability, the French phrase matière à panser suggests 'matter in need of remedy' but also 'material remedies': ritual, protective, votive, healing objects, for artists and non-artists alike. As such, these practices invoke alternative spheres of knowledge, alternative ways of thinking, which we have forgotten or no longer recognise. In their diversity of intent, these intelligent, emancipatory materials – transformative rather than transformed – trace sensitive, poetic affinities that transcend their differences.

AN IMPRECISE HARMONY

The idea for this themed season of exhibitions is the product of a long gestation, drawing on diverse theoretical and sensory sources. First, as a mark of continuity with the preceding two series, it proceeds (as they did) from a determination to reconcile or move beyond the contradictions of contemporary art. Here, the aim is to assert the contiguous nature of practices that have often been, if not opposed, then at least kept apart: art versus artisanship, cultural practice versus cult or religious practice, function versus decoration, modernity versus tradition. My work as an exhibition curator, and as programme director at La Verrière in particular, is conceived as a response to the constant need to disrupt and re-order the categories and hierarchies of contemporary art: a curatorial practice of aesthetic 'disorder' that sets out deliberately to blur artistic genres, from one exhibition to the next.

Beyond this fundamental stance, the idea for the new season sprang from an ongoing reflection, over several years, on the need for a curatorial engagement with ecological issues. It goes without saying that ecology is a central concern in contemporary society, but its concrete expression in art is far less apparent. First, because harnessing a political imperative for the making of interesting forms is invariably a delicate matter: only with difficulty can we overcome the inadequacy, even the contradiction, of attempts to aestheticize topical issues. And second, for a painful, provocative reason that attacks the very foundations of the practice of art: why and how are we to produce new art forms (even those critical of all things unecological), when our current ecological crisis prompts us to advocate a general deceleration of productive activity? A paradox indeed: is there any way to prevent even the most well-intentioned artwork from adding to the sum of 'useless' material clutter in this world?

Our response to this inherent, seemingly irresolvable contradiction is to approach 'ecology' from a different perspective, not as a subject for art, but as a thought regime. As an opportunity to take a fresh look at concrete experiences, rather than denounce the status quo. So that instead of illustrating the deadly drift of our progressive civilisation, and its inevitable demise, we can choose this moment to explore other ways of making, observing and thinking, in contemporary art and elsewhere. Perhaps (to borrow French president Jacques Chirac's celebrated phase), it is precisely because '*our house is on fire*' that we should be *'looking in the other direction*[2].' Not to avoid these vital, problematic issues, but to learn, or rather 'un-learn' from the margins. As the dire predictions of the recent past become fact today, Man's relationship to Nature has become central to the most stimulating contemporary debates, those that challenge our modernist ideologies. In this, we do not seek a return to 'worthier', archaic models, but to update our thinking through the experience of alternative ways of relating to the material world: modelling our approach on the established modi of anthropology, ecology and ethology, through the prism of certain feminist scientific and ethical theories. In short, we take as our starting-point a reversal of rights and obligations in the realm of living things, a challenge to the dominance of the human race, a reconsideration of the non-human as object rather than subject, and generally, the recognition of a shifting system of relationships over a perceived (im) balance of power within ecosystems. This thinking is based on a concept of finitude and continuity: each production is envisaged as a co-production, and each act of appropriation as an exchange. We should also privilege alternative temporalities for our observations and research, generating alternative knowledge. Our current, unprecedented ecological 'moment' invites us to witness the unexpected coming-together of a number of issues: political, moral, judicial, scientific and social. A benign alignment of affects – a planetary alignment of sorts – that will inevitably permeate the sphere of art, however subtly, and the production and reception of artworks.

THE SEASON WHEN DREAMS EXPLODE

'Matters of concern', *matières à panser:* a quest for other ways of making and doing, then, rather than a refusal to make or do. An attempt to re-enchant the world, rather than spectate its destruction as awe-struck, fascinated by-standers. An embrace of multiple perspectives, over the relentless race to the single (fateful) vanishing point of History. And an opportunity to refocus on neglected skills and expertise, ideals incarnate, the spiritual in the material. Even, simply, to observe the creative status quo from a new paradigmatic standpoint, discerning new intentions, new attentions, new moral and sensory 'dispositions' that counter the cynicism of blind, disembodied overproduction. New? No, this integrated regard for the material world is ancient indeed, but it is not 'primitive' for all that. Rather, it is permanent, resilient, and distinct from a simple shift of perspective from the centre to the margins. We do not need to seek alternative practices on the other side of the world, nor far back in the origins of the history of forms; they are here, nearby, and closely connected to the modern world. The fact is, we may have stopped seeing, but we have never stopped believing.

Indeed (and this is another reason for our new series) these practices are directly connected with specific, ground-breaking movements in contemporary art, notably the revival of manual, artisanal skills, with a penchant for natural materials and traditional techniques, both in the 'neo-craft' movement and at the core of what has been called 'post Internet' art: new preoccupations that invoke spheres of knowledge hitherto neglected in the contemporary art world. As if the ethnographical tendency in art, observable since the late 1990s[3], had suddenly found new, material expression and form: a shift from discourse to gesture. And a concomitant shift in the role of artists: the critique of 'progress' enacted non-verbally through the artist's gaze, and interaction with his or her raw materials. Making rather than talking. A form of concentration that favours conscious attention over research, intimacy over distance, and opens the way to an explosion of possibilities for the object in art. A reminder that specific materials have their own inherent substance and form, their own history, their own intelligence and emotionality.

A WILD GARDEN

The season's opening exhibition offers a wide-ranging approach to this constellation of affective rather than theoretical considerations, through a diverse selection of work. From Artavazd Pelechian's lyrical film of Armenian shepherds gathering their sheep to bring them down the mountainside, to artist Gina Pane burying a ray of sunshine in the Normandy countryside; and from the mysterious stained glass panel of Mamadou the Healer of Toubaix to the cathartic, therapeutic dance of American choreographer Anna Halprin. From medical items, decoratively repurposed by people living with AIDS, to Karen Kamenetzky's cellular tapestries. From Raymonde Arcier's giant feminist dolls, to Aline Ribière's organic clothing, and vernacular effigies by Harald Thys and Jos de Gruyter. From mineral sculptures by Lois Weinberger to Maria Laet's hieratic interventions in the natural scene. From Camille Blatrix's strange artisano-industrial forms, to Jean-Luc Moulène's hybrid sculptures and Igshaan Adams's woven explorations of identity. Disparate practices which, each in their own way, pay close attention to the object and its raw materials, imbuing them with unique sensory, affective, symbolic or therapeutic power. Contrasting worlds, united by their shared focus on handiwork (including the invisible hand of nature) and/or figuration. The exhibition charts aesthetic routes that take the curator of contemporary art – forever steeped in the assertive rigour and minimalism of conceptual forms – to new shores, stepping lightly from artisanship to art, and amateur or militant practice, with no implication of hierarchy. Drawing on diverse aesthetic approaches, the exhibition stands as an ecosystem in its own right, or more humbly as a garden, in Gilles Clément's definition, incorporating what some would describe as 'weeds': disregarded objects, plants without name.

In the wake of a season focusing on the apparent, irreductible remoteness of certain highly programmatic artforms, this new season at La Verrière favours conductive materials, transactional objects and practicality. Works that celebrate artistic value and utilitarian forms, blurring the boundaries between function and fiction. Ultimately, the new season will strive to implement a 'curatorial ecology' through close, mindful attention to things and their interrelationships, whatever their origins or purpose: a speculative, dreamlike practice that seeks out new beauties, not in celebration of things alien to the reflexes of contemporary art, but simply by choosing to ignore, if only for a moment, the objects' coordinates within a specific system of values.

Jean-Luc Moulène, *Étude pour BéBU*, 2018, pâte porcelaine autodurcissante, pâte époxy [Self-hardening porcelain paste, epoxy paste], 29 × 18 × 18 cm. Courtesy de l'artiste [of the artist] et [and] galerie Chantal Crousel, Paris.
© Florian Kleinefenn

1 "Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern", Bruno Latour, *Critical Inquiry* n°30, The University of Chicago, 2004

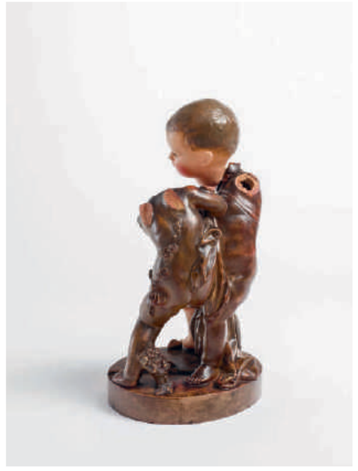
2 *Notre maison brûle et nous regardons ailleurs:* President Jacques Chirac at the 4th Earth Summit, South Africa, 2002.

3 Hal Foster, "The Artist as Ethnographer," in *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

Gina Pane, *Terre protégée I*, 1968, Photographie noir et blanc [black and white photograph], 41.5 × 55 cm.
Terre protégée III, 1970, Photographie noir et blanc [black and white photograph], 41.5 × 55 cm.
Vue de l'exposition [Exhibition view] « Gina Pane, Terre protégée », kamel mennour, Paris, 2019.
Courtesy Anne Marchand et [and] kamel mennour, Paris/Londres [London]. © Gina Pane, Adagp

Maria Laet, *Untitled (Snow)*, 2010, impression jet d'encre sur papier coton [Inkjet print on cotton paper], 85,7 × 63,7 cm. Courtesy de l'artiste [of the artist] et [and] 3+1 Arte Contemporânea. © Evangelia Kranioti

Artavazd Pelechian, *Les Saisons (Vremena goda)*, 1975, film, 29 min. Courtesy Les Films sans frontières



Sphère dans une main, 72,5 × 54,5 × 65 cm, travail de réception de [reception piece by] « Provençal la Clef des Cœurs », compagnon chaudronnier du devoir [apprentice boilermaker] (1996), dépôt de [loaned by] l'Association ouvrière, Tours (1998). Courtesy du [of] musée du Compagnonnage de Tours. © R. Nourry

Jean-Luc Moulène, *Divertimento*, 2019, terre cuite, celluloïd [terracotta, celluloid], 50 × 28 × 24 cm. Courtesy de l'artiste [of the artist] et [and] galerie Chantal Crousel, Paris. © Florian Kleinefenn

Lois Weinberger, *River*, 1986, cailloux de la rivère Inn, ruban adhésif [stones from the river Inn, adhesive tape], 25 × 20 × 18 cm. Courtesy Salle Principale, Paris. Photo : Studio Weinberger

Meret Oppenheim, *Handschuhpaar (Paire de gants)*, 1985, édition sérigraphiée et paire de gants en daim de chèvre. Gants monogrammés ou signés [screen printed limited edition, and pair of suede goatskin gloves. Monogrammed or signed gloves] Courtesy LEVY Galerie, Hambourg [Hamburg]. © ProLitters

Karen Kamenetzky, *Seed Dreaming VI*, 2016, 71 × 96,5 cm [28.5" × 38"], soie teinte par l'artiste et écorce de mûrier, rembourrage de tapis, cousu à la machine et à la main [artist dyed silk and mulberry bark, rug padding, machine and hand stitched]. Courtesy de l'artiste [of the artist]. © Al Karevy

Igshaan Adams, *Ouma*, 2016, corde de nylon tressée, ficelle, perles, tissu et cintres [woven nylon rope, string, beads, fabric and wire scarf hangers], approx. 250 × 110 × 35 cm. Image courtesy de l'artiste [of the artist] et [and] blank projects

Page suivante [following page] :
Shoshanah Dubiner, *Endosymbiosis: Homage to Lynn Margulis*, 2012, gouache sur papier Rising Stonehenge [gouache on Rising Stonehenge paper], 57,8 × 88,9 cm. Courtesy de l'artiste [of the artist]. © Shoshanah Dubiner

ARTISTES EXPOSÉS

EXHIBITED ARTISTS

IGSHAAN ADAMS

Né en 1982 au Cap (Afrique du Sud).
Vit et travaille au Cap.

Interdisciplinaire – mêlant sculpture, tissage et installation –, la pratique artistique d'Igshaan Adams peut se lire comme une illustration de l'identité hybride et conflictuelle de l'artiste, et des questionnements créatifs et politiques qui en découlent. Issu d'une famille victime de la ségrégation et des discriminations raciales durant l'Apartheid, musulman élevé par des grand-parents chrétiens, il doit se confronter à une place précaire, voire marginale, au sein de sa communauté religieuse en raison de son orientation sexuelle queer. Inspirés par les émotions que crée la matière (faite entre autres de cordes, de perles, de tissus), ses travaux de tissage de grandes dimensions se réapproprient les iconographies formelles de l'Islam et de la culture sud-africaine pour développer une approche phénoménologique équivoque de ces motifs.

b. 1982, Capetown (South Africa).
Lives and works in Capetown (South Africa).

Igshaan Adams's interdisciplinary practice – a mix of sculpture, textile weaving and installation – can be seen as an illustration of its maker's conflicted, hybrid identity, and the creative and political questions it poses. Born to a family affected by racial segregation and discrimination during the Apartheid era, Adams is a Muslim raised by Christian grandparents, forced by his queer identity to acknowledge and confront the fragile, marginalised nature of his place within his religious community. Inspired by the affects generated by his raw materials (including rope, beads and textiles), his large-scale weavings re-appropriate the formal iconography of Islam and South African culture, to explore an equivocal, phenomenological approach to their motifs.

RAYMONDE ARCIER

Née en 1939 à Bellac (France).
Vit et travaille à Paris (France).

Active au sein du mouvement féministe, Raymonde Arcier, artiste autodidacte, réalise dès 1970 des œuvres en crochetant de la laine, du coton, en tricotant du métal – chaque ouvrage pouvant nécessiter une année de travail. Son œuvre monumentale *Au nom du père*, géante crucifiée aux tâches ménagères, à la maternité, à la sexualité subie et aux diktats de la féminité, est une sorte de monument à la fois ironique et terrifiant à la condition féminine qui cherche, selon les propres mots de l'artiste, à *« porter à la connaissance de tous l'immense labeur des femmes »*. Les œuvres *Mère et Petite mère* et *Sac de nœud*, présentées dans l'exposition, relèvent d'une même réappropriation de techniques artisanales associées à la féminité comme outils de résistance à l'ordre masculin des sociétés. Ayant obtenu une licence de sociologie à l'université de Vincennes tout en continuant ses activités professionnelles, Raymonde Arcier s'est ensuite consacrée à l'écriture et à divers travaux plastiques, qu'elle poursuit encore aujourd'hui.

b. 1939 in Bellac (France).
Lives and works in Paris (France).

Raymonde Arcier is a self-taught artist and feminist activist, the author of a body of work begun in the 1970s, using crocheted wool and cotton thread, and knitted metal: each work can take up to one year to complete. Her monumental piece *Au nom du père* ('In the name of the father'), a giant female figure 'crucified' by her household chores, motherhood, her imposed sexuality and the dictats of 'femininity', stands as an ironic and terrifying monument to the female condition that seeks, in the artist's own words, to 'make everyone aware of the immense labour of women.' Her works *Mère et Petite mère* and Sac de nœud, featured in the exhibition, show a similar re-appropriation of traditional 'female' artisanal techniques, as tools of resistance to the patriarchal society. Arcier gained a degree in sociology at the Université de Vincennes while continuing to practice as a professional artist. She has subsequently devoted herself to writing, and her diverse visual arts practice.

CAMILLE BLATRIX

Né en 1984 à Paris (France).
Vit et travaille à Paris (France).

Les sculptures de Camille Blatrix, qu'il nomme *« objets émotionnels »*, semblent prendre comme point de départ les objets manufacturés, issus de la société techno-capitaliste. Ses médiums de prédilection (aluminium, bois, verre…), alliés à des savoir-faire complexes (la modélisation 3D par exemple), sont les mêmes que ceux employés dans les processus de fabrication industrielle, quoiqu'ici tout relève de la main, avec une rigueur et un soin particuliers. Dès lors, ces objets-simulacres, entre fonctionnalisme et ornementation, dérivent vers l'imaginaire, l'onirisme, voire le surréalisme – masquant leurs intentions critiques par un registre revendiqué d'intensités émotionnelles, intimes et simples. Exposer ici des maquettes de travail plutôt que l'œuvre finie tend à éclairer les liens que l'artiste entretient avec l'artisanat, et les tensions permanentes entre le programme et l'intuition qui déterminent tout l'œuvre.

b. 1984 in Paris (France).
Lives and works in Paris (France).

Sculptures by Camille Blatrix, described by the artist as 'emotional objects', often take manufactured items (symptoms of our techno-capitalist society) as their starting point. Combined with complex, skilled techniques such as 3D modelling, his materials of choice (aluminium, wood, glass) are the same as those used in industrial manufacturing processes. Here, however, everything is done by hand, with meticulous care and extraordinary rigour. Blatrix's 'pseudo-industrial' objects – part functional, part decorative – evoke imaginary, dream-like, even Surrealistic forms, concealing their critical intent behind a deliberately intimist, simple, emotionally intense register. Here, the decision to exhibit the artist's working models rather than finished works is intended to highlight Blatrix's links to the world of artisanship, and the sustained tension between his artistic programme and its result (its intuition by the viewer), underpinning his oeuvre as a whole.

JEAN-BAPTISTE CALISTRU

Né en 1981 à Bacàu (Roumanie).
Vit et travaille à Paris (France).

L'œuvre de Jean-Baptiste Calistru semble marquée par un deuil qui n'en finit pas, la douleur d'une absence causée par la mort d'animaux. Son travail de plusieurs années dans sa maison du lieu-dit La Lande, dans la Sarthe, témoigne d'un fécond et inspiré retour à la nature, dans la cruauté et la poésie, plus que l'idéalisme exalté. Son isolement et l'installation de son atelier dans ce nouvel espace, loin de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris où il a étudié, ont considérablement influencé son travail, l'amenant à y intégrer des éléments de la topographie sarthoise, dans une économie de moyens : il dessine au stylo-bille sur des bâtons trouvés au hasard des routes de campagne tandis que ses *Boîtes à jeux* contiennent des éléments funéraires : un croque-mort, une pelle miniature, des larmes artificielles enfermées dans de petits tubes à essais, parfois des traces provenant d'animaux de la forêt. Chargé d'affects, son œuvre entretient un rapport troublant à cet univers singulier, à ce paysage à la fois inquiétant, mystérieux et poétique.

b. 1981 in Bacàu (Romania).
Lives and works in Paris (France).

Jean-Baptiste Calistru's work is marked by a seemingly endless state of mourning, the pain of absence provoked by the deaths of animals. Over a period of years, his work at his house in the hamlet of La Lande, in the French department of Sarthe, has testified to a fecund, inspirational return to Nature, less idealised and awe-struck, more poetic and cruel. The isolated setting, and his new studio space, far from his training-ground at the Ecole des Beaux-Arts in Paris, have had a considerable impact on his work and led him to incorporate the typography of the Sarthe region into the minimal economy of his practice: he draws in ball-point pen on wooden staffs discovered by chance on country roads, while his *Boîtes à jeux* ('toy boxes') contain funereal items: an undertaker, a miniature shovel, artificial tears enclosed in tiny test tubes, occasional traces of forest animals. His richly affective works capture his troubling relationship with this unique place, a landscape that is disturbing, mysterious and poetic in equal measure.

GILLES CLÉMENT

Né en 1943 à Argenton-sur-Creuse (France).
Vit et travaille entre Paris et Crozant (France).

Grâce à ses recherches et ses observations du végétal, on doit à Gilles Clément, jardinier-paysagiste et ingénieur horticole de formation, la paternité de trois concepts majeurs (en dehors de son activité de créateur de parcs, jardins, espaces publics et privés) – le « jardin en mouvement », défendant l'idée d'une nature exogène qui, par un mouvement de « brassage planétaire », arrive à nous, et que l'on se doit d'accueillir avec le moins d'intervention possible du jardinier, le « jardin planétaire », postulat politique d'écologie humaniste selon lequel la Terre ne serait qu'un seul et grand jardin, et enfin le « tiers-paysage », désignant les espaces négligés ou transitoires, qui pourraient néanmoins présenter plus de richesse naturelle que les espaces agricoles. Philosophe de l'environnement, Gilles Clément tend à prendre soin de la Terre, par l'observation de la phytoremédiation ou de certaines pratiques de réparation végétale. Poète et romancier, il a en outre une activité de dessinateur, aquarelliste et réalise aussi des objets plus ou moins *ready-made* entre pédagogie, symbolisme et art.

b. 1943 in Argenton-sur-Creuse (France).
Lives and works in Paris and Crozant (France).

Gilles Clément is a trained landscape gardener and horticultural engineer whose research and observations of the plant world have led to the genesis of three major concepts (beyond his activity as a designer of parks, gardens, and public and private outdoor spaces). The first is the *jardin en mouvement*, underpinning the concept of nature as an exogenous phenomenon that reaches us thanks to movements or stirrings on a planetary scale, and which we have a duty to 'host' with as little intervention as possible on the part of the gardener; the second is the *jardin planétaire*, a political, eco-humanist concept of the Earth as a single, vast garden. Finally, the tiers-paysage (the 'Third Landscape') references neglected or transitional spaces which may nonetheless possess greater natural diversity than agricultural lands. As an environmental philosopher, Gilles Clément seeks to care for the Earth through his practice of phytoremediation and vegetal reparation. Clément is a poet and novelist, a draughtsman and watercolourist, as well as creating (more or less) ready-made objects of pedagogical, symbolic and artistic value.

Igshaan Adams, *Ouma*, 2016, corde de nylon tressée, ficelle, perles, tissu et cintres [woven nylon rope, string, beads, fabric and wire scarf hangers], approx. 250 × 110 × 35 cm. Image courtesy de l'artiste [of the artist] et [and] de blank projects

Raymonde Arcier, *Mère et petite mère*, 1970, Kapok et tissus [kapok and textiles], 260 cm / H. 180 cm. Courtesy de l'artiste [of the artist]. © Raymonde Arcier

Camille Blatrix, *Untitled*, 2017, plastique, peinture, acier inoxydable, argent, plexiglass, sérigraphie anodique sur aluminium [plastic, paint, stainless steel, silver, plexiglass, anodic silkscreen on aluminum], 5 × 42 × 27 cm. Courtesy de l'artiste et [of the artist] et [and] galerie [gallery] Andrew Kreps, New York

Jean-Baptiste Calistru, *Boites-jeu*, 2007, bois, verre, plomb, larmes artificielles, terre [wood, glass, lead, artificial tears, earth], 22 × 18 × 16 cm chaque. Courtesy de l'artiste [of the artist]. © Xavier Wrona

Gilles Clément, *Le jardin vertical, relation forêt-troposphère, [The vertical garden, forest-troposphere interrelation]*. © Mahaut Clément

ODONCHIMEG DAVAADORJ

Née en 1990 à Darkhan (Mongolie).
Vit et travaille à Paris (France).

À dix-sept ans, Odonchimeg Davaadorj a quitté seule la Mongolie pour la République tchèque, puis la France, où elle intègre les Beaux-Arts de Paris-Cergy, dont elle est diplômée en 2016. Entre dessin, peinture, couture, poésie et performance, on retrouve quelque chose de cette mélancolie liée à l'enfance qu'elle a passée dans les montagnes, mais aussi au déracinement. Ses dessins n'appartiennent pas pour autant au registre de la narration, mais viennent convoquer des thèmes universels : la nature, l'amour, l'onirisme, la nostalgie, avec une attention particulière portée au vivant, aux corps (notamment féminins), mais aussi aux plantes ou aux animaux. Dans ses carnets, où peuvent se déployer des traits plus intimes que dans ses œuvres de grands formats, elle intègre parfois le fil de couture, conçu comme linéament, comme relief, voire, lorsqu'il est de couleur rouge, comme métaphore de cette circulation organique entre les êtres.

b. 1990 in Darkhan (Mongolia).
Lives and works in Paris (France).

At age seventeen, Odonchimeg Davaadorj left her native Mongolia and travel alone to the Czech Republic, and subsequently France, where she enrolled at the Beaux-Arts in Paris-Cergy, graduating in 2016. Combining drawing, painting, stitchwork, poetry and performance, her art evokes the melancholy of her mountain childhood, and her present, deracinated existence. Her resolutely figurative drawings eschew narrative content in favour of universal themes – nature, love, the world of dreams, nostalgia – with a particular focus on living organisms: the body (especially the female body), plants and animals. In contrast to her large-format works, her sketchbooks feature line drawings of a more intimate character, often incorporating cotton thread to create outlines, relief or (when red in colour) as a metaphor for the organic flow of energy between living beings.

SHOSHANAH DUBINER

Née en 1942 à Cleveland (Ohio, États-Unis).
Vit et travaille à San Francisco (États-Unis).

C'est au cours d'un voyage en Italie en tant que costumière pour le cinéma et le théâtre que Shoshanah Dubiner a noué ses premières affinités avec le combat féministe. Quelques années plus tard, après une carrière de scénographe, illustratrice et graphiste, alors qu'elle travaille sur un projet de vidéo interactive sur la symétrie dans l'art et la nature, elle expérimente ce qui deviendra son principal objet d'études : les motifs scientifiques, biologiques et organiques, développant une iconographie microcellulaire qui questionne les rapports entre l'humain et la nature. Citée dans *Le Manifeste Chthulucène de Santa Cruz* de Donna Haraway (penseuse post-structuraliste, féministe socialiste et cyberpunk), l'œuvre *Endosymbiosis* de Shoshanah Dubiner est un hommage à Lynn Margulis, microbiologiste américaine à qui l'on doit la théorie endosymbiotique (relation entre deux organismes qui vivent l'un dans l'autre, établissant une relation mutuellement bénéfique appelée « symbiose »), et l'hypothèse Gaïa (défendant l'idée que la Terre est un être vivant qui s'autorégule). Ces théories sont étroitement liées à l'éco-féminisme, à la pensée scientifique *« slow »* et aux théories du Care qui sont devenues centrales dans les débats environnementaux et politiques récents.

b. 1942 in Cleveland (Ohio, USA).
Lives and works in San Francisco (USA).

Shoshanah Dubiner took her first steps as a feminist activist on a journey to Italy in her role as a costume designer for film and theatre. Some years later, following a career as a scenographer, illustrator and graphic designer, and while working on an interactive video project on symmetry in art and the natural world, she began experimenting with what would eventually become the principle focus of her research: scientific, biological and organic motifs, developing a micro-cellular iconography that addresses the relationship between Man and Nature. Cited in an essay entitled the *Chthulucene Manifesto from Santa Cruz* (2015) by post-structuralist, socialist feminist and cyberpunk Donna Haraway (Professor Emerita at the University of Santa Cruz), Shoshanah Dubiner's work *Endosymbiosis* is a tribute to Lynn Margulis, the American microbiologist and mother of endosymbiotic theory (relative to 'symbiosis', the mutually beneficial co-existence of two organisms, one inside the other) and Gaia theory (the concept of the Earth as a living, self-regulating organism). These theories are closely connected to eco-feminism, the scientific concept of 'slow thinking' and the Ethics of Care, which have become central to environmental and political debate in recent years.

LA FABRIC'ART THÉRAPIE

Association créée en 2016 à Montpellier (France).

L'association La Fabric'Art Thérapie a été créée par Isabelle Sentis, bibliothécaire, performeuse, activiste des droits des femmes et des personnes LGBTQI et diplômée de la Faculté de médecine de Lille en art-thérapie. Fabric'Art propose des ateliers à destination des personnes touchées par le VIH ou d'autres pathologies chroniques, ainsi qu'à leurs aidant.e.s et soignant.e.s. Ces ateliers visent à explorer les potentiels artistiques dans une démarche thérapeutique. Une de leurs démarches consiste, par exemple, à détourner des objets habituellement liés au soin et à l'univers médical – piluliers, gants d'hôpitaux, médicaments, etc. – afin de se les réapproprier par le geste créatif. Montré dans l'exposition mais n'ayant pas valeur d'œuvre d'art, le patchwork des noms est un objet de lutte et un outil de deuil ; chacun.e peut y ajouter un panneau de tissu en mémoire d'une personne décédée du sida. Huit panneaux de 90 cm sur 180 cm sont assemblés en un patchwork. Ce patchwork est activé lors de cérémonies dédiées à la mémoire des victimes du sida, notamment lors de commémorations menées par Les Ami.e.s du Patchwork des Noms, avec parfois les Sœurs de la Perpétuelle Indulgence, mouvement militant issu des communautés LGBTQI.

Not-for-profit association created in 2016, in Montpellier (France).

La Fabric'Art Thérapie is a not-for-profit association created by Isabelle Sentis, a librarian, performance artist and women's rights activist, together with LGBTQI graduates of the Faculty of Art Therapy at Lille medical school in northern France. Fabric'Art offers workshops for people living with HIV and other chronic conditions, together with their carers and helpers. The workshops aim to explore the artistic potential of therapeutic creative practice. One approach, for example, repurposes objects normally associated with medical treatments – pill organisers, hospital gloves, medication etc. – for creative ends. Displayed in the context of the exhibition, but without the status of a work of art, the patchwork of names crystallises a struggle, and serves as a vehicle for grieving: visitors are invited to add a piece of fabric in memory of someone who has died of AIDS. Eight panels measuring 90 cm by 180 cm are assembled to form a patchwork. The piece is used at ceremonies in memory of AIDS victims, especially commemorations organised by Les Ami.e.s du Patchwork des Noms, and (occasionally) the Sisters of Perpetual Indulgence, a militant movement with its origins in LGBTQI communities.

JOS DE GRUYTER & HARALD THYS

Nés en 1965 à Geel (Belgique) et en 1966 à Wilrijk (Belgique). Vivent et travaillent à Bruxelles (Belgique).

Travaillant en duo depuis la fin des années 1980, les deux artistes questionnent les paradigmes de la quotidienneté, de la banalité et du conformisme en détournant des images ou imaginaires connus avec un certain humour noir et en sondant l'inconscient et la psyché de nos sociétés jusqu'au cœur de la Belgique. Auteurs de nombreuses vidéos, leur pratique de la direction d'acteurs les a amenés à se pencher sur les potentiels créatifs de la marionnette. Leurs personnages, asexués et déguenillés, rappelant quelque chose du marginal, semblent avoir perdu leur figure humaine. Dès qu'elles se multiplient, leurs poupées, réalisées avec des matériaux généralement modestes (comme la toile de jute, la paille ou les tissus en lambeaux), créent un sentiment d'inquiétante étrangeté chez le spectateur en même temps qu'une réflexion sur la théâtralisation et la perte d'identité.

b. 1965 in Geel (Belgium) and 1966 in Wilrijk (Belgium). Living and working in Brussels (Belgium).

De Gruyter and Thys have worked as a duo since the late 1980s. Together, they question the paradigms of everyday existence, conformism and the banal, by repurposing well-known images or fantasies with a distinctive, black humour, and by probing the unconscious and the psyche, to the core of Belgian society. Their many videos, and their practice as directors working with actors, have led them to focus on the creative potential of puppetry. Their asexual, ragged figures seem marginalised and robbed of their essential humanity. Their multiple doll-like creations, using mostly humble materials like hessian, straw or torn strips of cloth, instil a disturbing sense of alienation in the viewer, and prompt reflections on theatricalization and the loss of identity.

ANNA HALPRIN

Née en 1920 à Winnetka (Illinois, États-Unis).
Vit et travaille à Kentfield (Californie, États-Unis).

Inspirée par les théories du Bauhaus (le workshop, le collectif, la synthèse des arts), la danseuse et chorégraphe Anna Halprin crée en 1955 la compagnie Dancers' Workshop. Avec celle-ci, elle développe les concepts de *« task »* (tâche à accomplir), qui désignent l'introduction de gestes du quotidien au sein de ses mouvements, ou d' *« exploration »*, contraignant le performeur à improviser en relation avec un contexte. En 1972, Halprin, atteinte d'un cancer, choisit de le *« danser »* en une sorte de rituel incantatoire, à la fois rageur et déterminé, semblable à un exorcisme. Sa pratique connaît dès lors un tournant radical ; elle utilise sa connaissance de l'anatomie humaine (elle qui déclarait que la danse rendait palpable le souffle de la vie), mais aussi de la psychologie, dans un but thérapeutique. Depuis, elle consacre son temps à travailler avec des malades (du cancer, mais aussi du sida) par la danse et la performance. Ce n'est donc plus le quotidien qui s'invite dans la danse, mais bien l'inverse. Elle est aujourd'hui âgée de 99 ans.

b. 1920 in Winnetka (Illinois, USA). Lives and works in Kentfield (California, USA).

In 1955, inspired by the theories of the Bauhaus (the workshop approach, collectivity, the synthesis of the arts), dancer and choreographer Anna Halprin created the Dancers' Workshop, through which she developed concepts including "task movement", introducing gestures taken from everyday life into the vocabulary of dance, and "exploration", requiring performers to improvise in relation to a specific context. Diagnosed with cancer in 1972, she chose to "dance the disease" as part of a form of incantatory ritual – an expression of rage and resolve, comparable to an act of exorcism. The experience marked a radical change of direction in her practice, as she drew on her knowledge of human anatomy (she declared that dance was "breath made visible") and psychology for therapeutic purposes. She has since devoted herself to working with people affected by cancer and AIDS, through dance and performance: no longer everyday life inviting itself into the world of dance, but the reverse. Halprin is 99 years old this year.

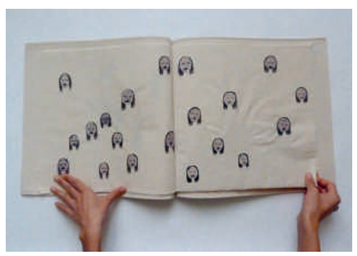
KAREN KAMENETZKY

Née en 1951 dans le Missouri (Etats-Unis)
Vit et travaille dans le Vermont (États-Unis).

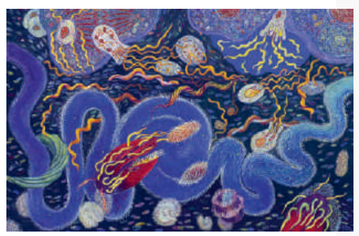
Le travail artistique de Karen Kamenetzky convoque, à l'aide d'une technique de tissage de fibres biomorphiques, une iconographie qui puise au registre de l'imagerie cellulaire ou microscopique. Pour l'artiste textile, *« tous les changements essentiels se produisent à ce niveau infime et aboutissent au monde dans lequel nous vivons »*. Après avoir suivi une carrière de psychologue, elle revient par hasard à l'art (qu'elle avait étudié des années plus tôt), fascinée par des photographies d'embryons prises au microscope. Le contact tactile qu'elle noue avec ses matières (la soie, le coton ou la laine), qu'elle teint et coud à la main, lui permet de reconnecter avec une nature fondamentale et profonde du monde. Son travail très fin demande que l'on y prête un regard attentif et rapproché. Ses sources d'inspiration empruntent à la biologie mais aussi aux pensées animistes et magiques. Pour créer la série *Seed Dreaming*, Karen Kamenetzky dit par exemple avoir été inspirée par le proverbe aborigène australien déclarant que *« la plante est le rêve de la graine »*.

b. 1951 in Missouri (USA).
Lives and works in Vermont (USA).

Textile artist Karen Kamenetzky uses weaving (with biomorphic fibres) to evoke an iconography of cells and the microscopic world. Her pieces reflect her conviction that all change happens on an infinitesimal level and results in the world we experience every day. Following a career in psychology she returned by chance to the world of art (having studied art years before), and was fascinated by photographs of embryos taken using a microscope. Her tactile engagement with her raw materials (silk, cotton and wool), all of which she manipulates and sews by hand, fosters her re-connection with the essential, profound nature of this world. Her work is exceptionally fine, and demands an equally close, attentive engagement on the part of the viewer. She is inspired by biology, animism and magic. Her series *Seed Dreaming*, for example, was inspired by an Aboriginal Australian proverb: 'every seed dreams a plant.'



Odonchimeg Davaadorj, *Carnet « EE.I »*, 2014, encre de Chine sur toile [ink on canvas], 8 pages, 30 × 42 cm. Courtesy de l'artiste [of the artist]. © Odonchimeg Davaadorj



Shoshanah Dubiner, *Endosymbiosis: Homage to Lynn Margulis*, 2012, gouache sur papier Rising Stonehenge [gouache on Rising Stonehenge papee], 57,8 × 88,9 cm. Courtesy de l'artiste [of the artist]. © Shoshanah Dubiner

Pilulier customisé par [Pill organiser customised by] David, 2006. Collection du [Collection of] Cabinet des merveilles (Fabric'Art Thérapie). Courtesy de [of] La Fabric'Art Thérapie. © Miss Buffet Froid

Vue de l'exposition [View of the exhibition], *Jos de Gruyter & Harald Thys: I Piccoli Pupazzi Sporchi di Pruppà [The Dirty Little Puppets from Pruppà]*, Sant'Andrea de Scaphis, Rome, 21 novembre 2015 – 19 décembre 2015 [November 21 – December 19, 2015]. Courtesy des artistes [of the artist] et [and] galerie Gavin Brown's enterprise. © Roberto Apa

Anna Halprin, *Exorcism of Cancer*, film, 24 min, noir et blanc, son [black and white, audio]. © Museum of Performance + Design, San Francisco, Etats-Unis

Karen Kamenetzky, *Roots of Rhythm X*, 2015, soie, laine, fil de coton [silk, wool, cotton thread], 63,5 x 80 cm. Courtesy de l'artiste [of the artist]. © Karen Kamenetzky

CORITA KENT

Née en 1918 à Fort Dodge (Iowa, États-Unis).
Décédée en 1986 à Boston (Massachusetts, États-Unis).

En 1962, sœur Mary Corita Kent, religieuse d'un couvent californien, se rend à une exposition d'Andy Warhol, qui l'influencera au point de devenir celle que l'on surnommera la *« nonne du Pop Art »*, faisant se rencontrer religion et modernité. Choisissant la sérigraphie pour ses aspects pédagogiques, abordables et reproductibles, ses œuvres très colorées mêlent slogans publicitaires, versets bibliques et paroles de chansons tout en défendant une approche célibataire et festive de la société de consommation, assez éloignée du regard critique de ses contemporains. Elle organise de vastes parades dans les rues, agrémentées de réalisations collectives artisanales. Son engagement pour la justice sociale, en pleine guerre du Vietnam, l'amène à quitter les ordres en 1968, pour se consacrer uniquement à son travail artistique, qui gagne alors en gravité.

b. 1918 in Fort Dodge (Iowa, USA).
d. 1986 in Boston (Massachusetts, USA).

In 1962, Sister Mary Corita Kent, a nun living in a convent community in California, visited an exhibition by Andy Warhol and was influenced by what she saw to become the so-called 'Pop Art Nun' – the author of a body of work that brought religion and modernism together. Choosing screen printing for its affordability, ease of reproduction, and didactic aspects, her highly colourful works combine advertising slogans, Bible verses and song lyrics while at the same time advocating a celibate and festive approach to the consumer society, somewhat distanced from the critical gaze of her contemporaries. Her works featured in numerous street protests in the late 1960s, in some of which she herself took part. She was also instrumental in transforming her city's traditional Mary's Day procession into a colourful parade and 'happening.' Her activism for social justice, at the height of the Vietnam war, led her to leave holy orders in 1968 and concentrate on her work, which subsequently took on a more sombre aspect.

MARIA LAET

Née en 1982 à Rio de Janeiro (Brésil).
Vit et travaille à Rio de Janeiro (Brésil).

L'artiste brésilienne Maria Laet entretient un rapport charnel à la nature et à la terre ; elle la touche, la perfore, en prend soin, la recoud. Cette relation intime est influencée par la géographie cosmique de son pays natal, où la forêt tropicale amazonienne côtoie les mangroves du littoral, et où les reliefs et les sols sont aussi riches géographiquement que culturellement. L'artiste démantèle tout rapport de suprématie entre l'être humain et son monde. Les pierres *(Pedra do Real)* trouvées dans une rivière de l'État de Bahia et portant ses empreintes digitales illustrent cette abolition des hiérarchies : est-ce l'eau qui façonne la pierre ou l'inverse ? Cette œuvre est aussi un hommage à l'artiste brésilienne Lygia Clark, pionnière du mouvement néo-concrétiste (qui voulait établir un art subjectif et organique), et à son projet *Structuration du Self*, dernier « geste » de l'artiste avant sa mort, qui consistait à expérimenter le rôle d'objets relationnels sur le corps humain, et d'en observer les effets dans une démarche thérapeutique.

b. 1982 in Rio de Janeiro (Brazil).
Lives and works in Rio de Janeiro (Brazil).

Brazilian artist Maria Laet celebrates her carnal connection to Nature and the Earth: she touches it, pierces it, cares for it, stitches it back together. This intimate relationship is influenced by the cosmic geography of her home country, where the tropical Amazonian rainforest stands cheek-by-jowl with coastal mangroves, and where the rich diversity of the soil and the terrain is cultural as well as geographical. Laet dismantles any notion of supremacy in the relationship between humans and the world around us. The *Pedra do Real* – pebbles found in a river in the state of Bahia, marked with her fingerprints – illustrate this abolition of hierarchy: has the stone been shaped by the water, or vice versa? The work is also a tribute to Brazilian artist Lygia Clark, a pioneer of neo-concretism (and its quest for subjective, organic art forms) and Clark's project *Structuring the Self*, the latter's final work before her death in 1988 – an experimental examination of the impact of relational objects on the human body, and an observation of their effect in a therapeutic context.

JEAN-LUC MOULÈNE

Né en 1955 à Reims (France).
Vit et travaille à Paris (France).

Depuis plus de vingt ans, Jean-Luc Moulène développe un travail complexe et exigeant, à la fois analytique et mystérieux, dont la photographie a longtemps constitué la part la plus visible. Ce travail programmatique apparaît sous-tendu par un réseau occulte de références et de motivations qui restent partiellement dissimulées. Dès lors, il peut être perçu comme une investigation sur les signes : signes graphiques, sociaux, linguistiques ou occultes, invitant à un jeu de pistes conceptuel et formel, à la recherche de motifs, sources et référents plus ou moins manifestes. Avec un esprit proche des surréalistes, qui voyaient dans la modernité une continuation de croyances ancestrales qu'il suffisait d'identifier par un regard neuf sur le quotidien, le travail de Jean-Luc Moulène joue sur les correspondances, les coïncidences et le hasard, dévoilant les couches culturelles autant que spirituelles des matières et des objets.

b. 1955 in Rheims (France).
Lives and works in Paris (France).

For more than twenty years, Jean-Luc Moulène has developed a complex, demanding body of work, analytical and mysterious in equal measure, of which photography has long been the most visible component. Moulène's rigorously programmatic approach is underpinned by an occult network of references and intentions that remains partially concealed from the viewer's gaze. As such, his work may be seen as an investigation of signs: graphic, social, linguistic and occult signs and signifiers, an invitation to participate in a conceptual and formal 'treasure-hunt' for the artist's motifs, sources and references, however apparent or arcane. In a spirit close to that of the Surrealists – who saw atavistic traces of ancestral beliefs in modern life, identifiable through the application of new ways of looking at everyday existence – Jean-Luc Moulène's work plays on correspondences, coincidences and chance, to reveal the spiritual and cultural strata of objects and their raw materials.

MUSÉE DU COMPAGNONNAGE DE LA VILLE DE TOURS

Si les origines du compagnonnage restent profondes et complexes, il doit probablement son avènement à la réunion des bâtisseurs de cathédrale en associations de métiers, pour des raisons économiques et liées à l'idée d'un rite de passage chez ces ouvriers qui quittaient l'adolescence. Depuis le XVIe siècle, les compagnons pratiquent une activité essentiellement liée à une transformation de la matière qui vise l'excellence. À la fin de leur formation, qui s'achève par un voyage initiatique appelé le tour de France, et pour couronner l'ascèse de son travail, le compagnon doit réaliser un chef-d'œuvre, conçu comme une union suprême avec la matière qu'il travaille (le bois, le cuir, le métal, la pierre…). Ces chefs-d'œuvre, exposés notamment au musée du Compagnonnage de la ville de Tours, sont des objets à la nature hybride – ne prétendant pas au statut canonique d'œuvre d'art, ils sont néanmoins exempts de toute fonction utilitaire, réalisant une synthèse célébrative des possiblités de la matière et de la virtuosité humaine.

The origins of France's ancient tradition of *compagnonnage* (skilled trade apprenticeships) are deeply rooted and complex, but the system likely arose when medieval cathedral builders came together in skills-based associations or guilds, for purposes which were both economic and connected with the concept of a rite of passage for workers emerging out of adolescence. Since the 16th century, *compagnons* have practiced trades chiefly linked to the transformation of a specific raw material, promoting the highest standards of excellence. At the end of their apprenticeship, each participant undertakes a journey around France (the *tour de France*, itself a rite of passage), and marks the culmination of their arduous training with the production of a *chef-d'œuvre* (literally a 'master piece': an important step on their journey from neophyte to master artisan) in their chosen raw material – wood, leather, metal, stone etc. Exhibited at Musées du Compagnonnage throughout France – including a very fine collection in the city of Tours – these *chefs d'œuvres* are hybrid works, staking no claim to a status as works of art, but nonetheless devoid of any practical purpose: a celebratory synthesis of human virtuosity and the inherent possibilities of their raw material.

MAMADOU MICHEL N'DIAYE

Né en 1909 à Diourbel (Sénégal).
Décédé en 1985 à Roubaix (France).

C'est à dix-sept ans, en s'engageant dans la marine, que Mamadou Michel N'Diaye se prend de passion pour l'étude du corps humain grâce aux livres disponibles à bord, et parvient à soigner miraculeusement son commandant. Des années plus tard, alors qu'il vit à Roubaix, il croise un médecin (dénommé Dr. Pauchet) dans un train, alors qu'il est en train de lire son précis d'anatomie ; cette rencontre déterminante, et quelque peu magique, l'amène à pratiquer la chiropractie. À partir de 1946, après une carrière de boxeur professionnel, il consacre le reste de sa vie à soigner les habitants de Roubaix. Mystique, il aurait guéri plus de 90 000 patients, réalisant de tels miracles que sa réputation s'est étendue dans toute la région et même au-delà de la frontière belge, malgré de nombreux procès pour exercice illégal de la médecine. Le vitrail, retrouvé dans un dépôt-vente en 2017 par un membre de l'association des amis du musée de la Piscine, a fait remonter cette histoire méconnue. On sait maintenant que le vitrail est un don de Germaine de Visscher, l'une des patientes de Mamadou ayant elle aussi fait l'expérience des miracles de celui que l'on nommait le guérisseur de Roubaix, qui a maintenant rejoint les collections du musée.

b. 1909 in Diourbel (Senegal).
d. 1985 in Roubaix (France).

At seventeen years of age, in 1926, Mamadou Michel N'Diaye enlisted in the navy, discovered a passion for the study of the human body from books available onboard ship, and performed a miraculous cure on his commanding officer. Years later, while living in the northern French town of Roubaix, he met a doctor (a certain Dr Pauchet) on a train journey, during which he had been reading an anatomical treatise authored by the latter. This life-changing, somewhat magical encounter led him to train as a chiropractor. From 1946 onwards – after a career as a professional boxer – he devoted himself to treating the people of Roubaix. He was accredited with mystical healing powers and said to have cured over 90,000 patients, performing such miracles that his reputation spread throughout the region and even crossed the Belgian border, despite numerous court appearances for the illegal practice of medicine. His little-known story was re-discovered when the present stained-glass panel was found in a bric-a-brac shop in 2017 by a member of the not-for-profit association Les Amis de La Piscine (Roubaix's Museum of Art and Industry). We now know that it was a gift from Germaine de Visscher, one of N'Diaye's patients, herself the recipient of a miraculous cure at the hands of the so-called 'Healer of Roubaix.' The panel is now in the collection of the Musée de La Piscine.

MERET OPPENHEIM

Née en 1913 à Berlin (Allemagne).
Décédée en 1985 à Bâle (Suisse).

Fréquentant les milieux surréalistes dès son arrivée à Paris en 1932, Meret Oppenheim a toujours mêlé peinture, sculpture, assemblage, poésie et design, en s'intéressant particulièrement au domaine du stylisme, avec les potentiels de déguisement et de métamorphose qu'offre ce dernier. Son œuvre *Le Déjeuner de fourrure* (1936), ensemble d'objets de vaisselle recouverts de fourrure (renversant ainsi leur fonction usuelle), la propulse comme une artiste majeure du surréalisme. En référence à André Breton, qui souligne dans *Nadja* le rôle fétichiste des gants, Oppenheim en réalise plusieurs versions, d'abord entre 1942 et 1945, puis en édition limitée. En montrant en surface ce qui est normalement caché – l'arborescence des veines –, l'artiste bouleverse les antagonistes intériorité/extériorité, nous donne à ressentir la fragilité du corps tout en jouant avec une cruelle élégance sur les ambiguïtés entre organe naturel et matière artificielle.

b. 1913 in Berlin (Germany).
d. 1985 in Basel (Switzerland).

Meret Oppenheim was a member of the Surrealists' circle from her arrival in Paris in 1932. From the outset, her work combined painting, sculpture, assemblage, poetry and design with a particular interest in fashion design, and the potential it afforded for creative disguise and metamorphosis. Her work *Le Déjeuner de fourrure* (1936) is an ensemble of tableware covered in fur (and hence robbed of its habitual purpose) that propelled her to fame as a leading Surrealist artist. In reference to André Breton, whose work *Nadja* stresses the fetishistic function of gloves, Oppenheim produced several designs from 1942 to 1945, and subsequently in limited editions. By displaying on the surface that which is usually concealed (the branching network of veins on the backs of the hands), Oppenheim revolutionises the conflict of the interior and exterior in art, inviting us to feel the body's fragility in a cruelly elegant play on the ambivalent status of blood vessels, skin and leather.

Corita Kent, *All Things Are Full of Gods — Shell Writing #2*, 1976
sérigraphie sur papier [screen print on paper], 42 × 56 cm. Courtesy Galerie Allen, Paris et [and] The Corita Art Center, Immaculate Heart Community, Los Angeles, California.
© The Corita Art Center, Immaculate Heart Community, Los Angeles, California

Maria Laet, *Untitled (Snow)*, 2010, impression jet d'encre sur papier coton [inkjet print on cotton paper], 85,7 × 63,7 cm. Courtesy de l'artiste [of the artist] et [and] 3+1 Arte Contemporânea. © Evangelia Kranioti

Jean-Luc Moulène, *Étude pour BéBU*, 2018, pâte porcelaine autodurcissante, pâte époxy [self-hardening porcelain paste, epoxy paste], 29 × 18 × 18 cm. Courtesy de l'artiste [of the artist] et [and] galerie Chantal Crousel, Paris.
© Florian Kleinefenn

Sphère dans une main, 72,5 × 54,5 × 65 cm, travail de réception de [reception piece by] « Provençal la Clef des Cœurs », compagnon chaudronnier du devoir [apprentice boilermaker] (1996), dépôt de [loaned by] l'Association ouvrière, Tours (1998). Courtesy du [of] musée du Compagnonnage de Tours. © R. Nourry

Anonyme [Anonymous], *Portrait de Mamadou N'Diaye*, vitrail, verre et plomb [stained glass and lead], 66 × 47 cm. Photographie [Photograph] Alain Leprince/Roubaix, La Piscine, d'après un vitrail de l'atelier Coucke de Courtrai [after a stained glass panel in the Coucke workshop in Courtrai]

Meret Oppenheim, *Handschuhpaar (Paire de gants)*, 1985, édition sérigraphiée et paire de gants en daim de chèvre. Gants monogrammés ou signés [screen printed limited edition, and pair of suede goatskin gloves. Monogrammed or signed gloves]. Courtesy LEVY Galerie, Hambourg [Hamburg]. © ProLitters

GINA PANE

Née en 1939 à Biarritz (France).
Décédée en 1990 à Paris (France).

Gina Pane, l'une des figures clés de l'art corporel en France, a développé dans les années 1970 et 1980 une œuvre forte et pénétrante, jouant sur les liens ambigus mais fondamentaux entre la violence et la douceur, les peurs de l'enfance et les névroses de l'âge adulte, la violence politique et la sphère de l'intime, la radicalité du geste et la séduction des formes. Si sa démarche a pu être réduite à une série de répliques cathartiques dans un contexte historico-politico-social spécifique, dont on ne niera pas l'importance (identité sexuelle, féminisme, guerre du Vietnam, oppression politique), on n'oubliera pas que ses performances prennent surtout place au sein d'un projet sculptural et pictural bien plus large, allant du land art (qu'elle a pratiqué à ses débuts) à la sculpture, au dessin et à l'installation. Une œuvre extrêmement cohérente, qui puise son énergie dans une volonté de représentation de la grâce, pour autant que celle-ci subsiste dans des gestes simples, et dans les frottements du culturel, de l'organique, du minéral et du végétal.

b. 1939 in Biarritz (France).
d. 1990 in Paris (France).

Gina Pane was a leading exponent of body art in France. In the 1970s and 80s she developed a powerful, incisive oeuvre playing on the ambivalent but fundamental connections between violence and gentleness, childhood terrors and adult neuroses, political violence and the intimate life, radical gestures and seductive forms. Her work has often been viewed reductively as a series of cathartic rejoinders to a specific and undeniably important historical, political and social context (gender and identity, feminism, the Vietnam war, political oppression), but we should remember that her performances most often took place within sculptural and painterly projects of a much broader scope, embracing Land Art (which she practiced at the beginning of her career), sculpture, drawing and installation. Her remarkably coherent, dynamic oeuvre is rooted in her determination to represent the grace inherent in the simplest of gestures, and to interact closely with the cultural, organic, mineral and vegetable worlds.

VIOLETA PARRA

Née en 1917 à San Fabian de Alico (Chili).
Décédée en 1967 à Santiago (Chili).

Née dans une famille d'artistes (elle est la sœur du célèbre poète Nicanor Parra), Violeta Parra commence très jeune à parcourir son pays pour jouer de la musique, en se produisant dans les rues ou les cirques. C'est à ce moment qu'elle noue une relation forte avec les territoires ruraux et le folklore chilien, dont elle deviendra une figure emblématique. Elle est à l'origine de la vague de la nouvelle chanson chilienne, qui sera liée à l'engagement de la jeunesse du pays pour des idées politiques progressistes. Elle mène une activité créatrice qui s'exprime sur plusieurs fronts : en plus de la musique (qui occupe une place centrale dans son travail), elle pratique également la peinture, la sculpture, la broderie, mais aussi la tapisserie, sans établir de hiérarchie entre les disciplines. En 1966, elle inaugure un centre culturel sous un grand chapiteau, où elle se suicidera un an plus tard, mettant fin prématurément à une carrière et une vie de passions artistique, humaine et politique.

b. 1917 in San Fabian de Alico (Chile).
d. 1967 in Santiago (Chile).

Born to a family of artists (she is the sister of the celebrated poet Nicanor Parra), Violeta Parra began touring her home country at an early age, performing music on the streets and in circuses – an experience that fuelled her close affinity with Chilean rural life and folk music, of which she became an iconic figurehead. She was a pioneer of the *Nueva canción chilena* (The Chilean New Song), a powerful force that connected the country's younger generation to progressive political ideas. Her wide-ranging creative career embraced music (which remained of central importance in her work), but also painting, sculpture, embroidery and tapestry, with no sense of hierarchy between these disciplines. In 1966, she opened a cultural centre housed in a circus tent, where she shot herself in the head one year later, bringing her passionate artistic, political and profoundly humanitarian life to an end.

ARTAZAVD PELECHIAN

Né en 1938 à Gyumri (Arménie).
Vit et travaille en Arménie.

La filmographie complète d'Artavazd Pelechian, considéré comme l'un des plus grands cinéastes arméniens, n'excède pas trois heures, répartis en quelques courts ou moyens métrages. Il est un vir-tuose du montage et du rythme, inspiré de l'école russe et de l'héritage d'Eisenstein, et les éléments qui composent son cinéma (le temps, la nature, le ciel) sont autant de métaphores poétiques qu'il emprunte pour parler en filigrane de l'Arménie, de son histoire, de ses paysages, mais aussi de ses traumatismes. Dans *Les Saisons* (1975), il filme les bergers à flanc de montagne avec leurs moutons, évoluant au rythme cyclique des saisons – sous des pluies torrentielles, lors de la transhumance, dévalant des sentiers enneigés, avant de revenir au torrent. Exempt de toute discursivité, cet essai oscille entre lyrisme et documentaire, mais aussi métaphysique, en proposant une cosmogonie cyclique où l'homme interagit avec les éléments dans une distribution égalitaire des forces et des affects.

b. 1938 in Gyumri (Armenia).
Lives and works in Armenia.

Artavazd Pelechian is widely hailed as one of the greatest Armenian film-makers, yet his complete filmography extends to barely three hours, in a handful of short films and one or two medium-length works. Palachian is a master editor, noted for his pace and timing, inspired by the Russian school and the legacy of Eisenstein. The core elements of his film-making (time, Nature, the sky) are poetic metaphors for Armenia itself – its history, landscapes and trauma. In The *Seasons* (1975), he films shepherds on the mountainsides with their flocks, adapting to the cycle of the seasons: in torrential rain during the transhumance, pouring down snow-covered trackways and into the swollen streams. This resolutely non-discursive essay alternates between lyricism, raw documentary and the metaphysical, depicting a cyclical cosmogony in which Man interacts with the elements, co-starring with the forces of nature, and the film's powerful affects.

ALINE RIBIÈRE

Née en 1945 à Martel (France).
Vit et travaille à Bordeaux (France).

Le principal médium artistique d'Aline Ribière est le vêtement, qui deviendra aussi « dévêtement » ou « envêtement » plus tard dans sa pratique. Sa *Robe rouge*, œuvre séminale créée en 1977, est un objet hybride, à la fois une sculpture et un lieu, servant autant à exposer qu'à s'exposer. La critique d'art féministe Aline Dallier-Popper voit dans *La Robe rouge* l'avènement de ce qu'elle nomme en 1985 *« l'art-vêtement »*. Manipulée et portée par l'artiste lors de performances qui s'apparentent à des rituels lents et presque hiératiques, la robe est également décrite comme une forteresse, une carapace ou un abri, à la fois lourde, charnue, rigide et statique. Objet complexe venant dépasser les contradictions, elle laisse percevoir le dehors et le dedans, la surface et la profondeur, comme en attestent ses alvéoles hexagonales à travers lesquelles nous discernons la nudité du corps, mais qui la dissimulent aussi bien, jouant d'une dialectique féconde entre la relation et la protection.

b. 1945 in Martel (France).
Lives and works in Bordeaux (France).

Aline Ribière's chief creative medium is clothing, a focus that has evolved latterly to become 'unclothing' or 'de-clothing.' Her *Red Dress*, a seminal work of 1977, is a hybrid object, both a sculpture in its own right, and a space for self-exhibition and the display of objects. In 1985, the work was hailed by feminist critic Aline Dallier-Popper as the advent of what she called *'art-vêtement'* (clothes-art). Manipulated and worn by the artist during performances conceived as slow, almost hieratic rituals, the dress has also been described as a fortress, a carapace, or a protective shelter: it is heavy, full-bodied, rigid and static. This complex object overrides its own inherent contradictions: it allows the viewer to see both inside and out, the surface and the depths within, as evidenced by its hexagonal alveoli, through which the naked body can be glimpsed, but which also conceal it just as effectively, playing on a fertile dialectic between 'reaching out' and sheltering.

LOIS WEINBERGER

Né en 1947 à Stams (Autriche).
Vit et travaille à Vienne (Autriche).

À la croisée de l'art et de de l'ethnobotanique, le travail de Lois Weinberger interroge les rapports que les êtres humains entretiennent avec le végétal – les plantes, notamment rudérales (adjectif désignant les « mauvaises herbes » sans connotation péjorative), devenant les métaphores de nos organisations sociales. Son célèbre *Wild Cube*, par exemple, est une enceinte de grilles métalliques qui, placée dans divers environnements, se transforme en une *« société végétale »* autonome, déterminée par son sol et ce que le vent y amène. Militant pour une approche du *« laisser-faire »* de l'être humain sur la nature, Weinberger pousse son utopie végétale jusqu'à inverser les rapports de domination habituels des deux entités : c'est désormais la nature qui reprend ses droits et colonise l'humain dans les œuvres *The Green Man ou Invasion (cover)*.

b. 1947 in Stams (Austria).
Lives and works in Vienna (Austria).

At the crossroads of art and ethno-botany, Lois Weinberger's work explores the relationship between Man and plants – in particular ruderal vegetation ('weeds' in everyday parlance, though the specialist term is devoid of pejorative connotations), as a metaphor for our social structures. His celebrated *Wild Cube*, for example, is an enclosure of metal grilles which, when placed in a variety of different locations, becomes an autonomous 'society of plants', determined by the soil and whatever is blown in on the wind. A militant advocate of laissez-faire in Man's relationship with Nature, Weinberger's vegetal utopia goes so far as to reverse the habitual relationship of dominance between the two: Nature reasserts her rights, and colonises the world of Man, in works such as *Green Man* or *Invasion (cover)*.

Gina Pane, *Enfoncement d'un rayon de soleil [Burial of a Ray of Sunlight]*, 1969, 4 photographies couleur [4 colour photograph], 110 × 163 cm. Courtesy Anne Marchand et [and] kamel mennour, Paris/Londres [Paris/London]. © Gina Pane, Adagp © Photo Ville de Nantes, musée des Beaux-Arts, Cécile Clos

Violeta Parra, *Homme avec une guitare*, 1960, 134 × 93 cm, broderie sur toile de jute jaune [embroidery on yellow hessian]. Collection Musée Violeta Parra. © Patricia Novoa

Artavazd Pelechiann, *Les Saisons (Vremena goda)*, 1975, film, 29 min. Courtesy Les Films sans frontières

Marc Guiraud, *Photographie d'Aline Ribière portant la robe rouge*, 1977, Photographie noir et blanc [black and white photograph]. © Marc Guiraud

Lois Weinberger, *Invasion*, 2013, moulage d'aluminium, coloré [aluminium cast, colored], 190 cm. Courtesy Salle Principale, Paris. Photo : Studio Weinberger

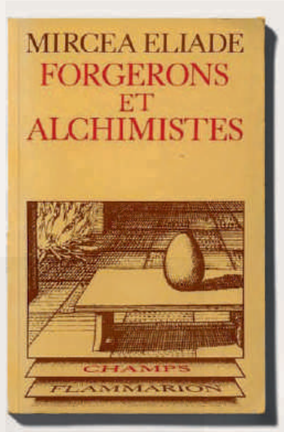
RÉFÉRENCES
REFERENCES

Gilles Clément, *Le jardin vertical, relation forêt-troposphère [The vertical garden, forest-troposphere interrelation]*.
© Mahaut Clément

Désignation du vent	effets	vitesse en mètres secondes.	Pression en Kg par m2
très faible	fait flotter les feuilles	2	0,500
frais	fait fléchir les brindilles	4	1,960
vif	fait plier les branches	6	4,400
fort	fait balancer les arbres	8	7,840
très fort	arrache les feuilles	13	20,700
tempête	casse les branches	21	54,000
forte tempête	abat les arbres	28	103,000
ouragan	abat les maisons	34	141,000
cyclone	ravage tout	40	196,000

Gina Pane, « Lettre à un(e) inconnu(e) » ["Letter to an unknown person"], ouvrage publié par [volume published by the]
l'École nationale supérieure des beaux-arts, Paris — Collection : Écrits d'artistes, 2004

1

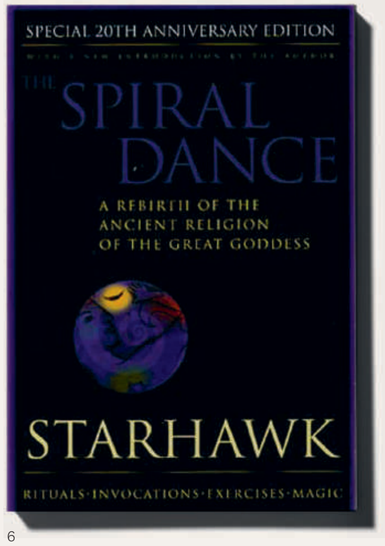


2

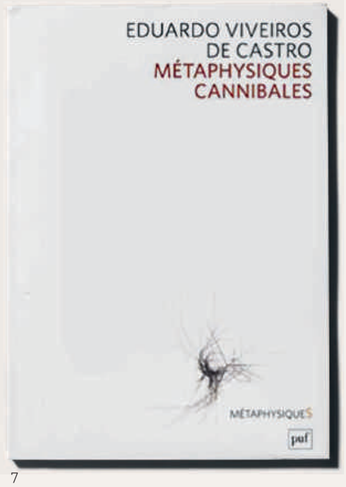
3

4

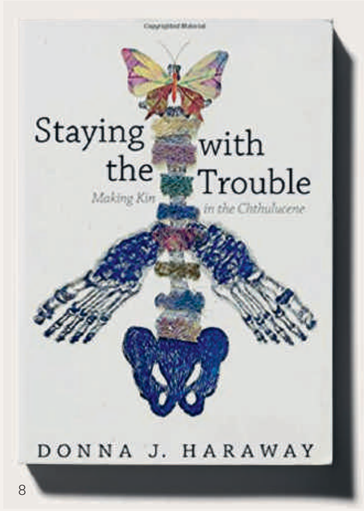
5



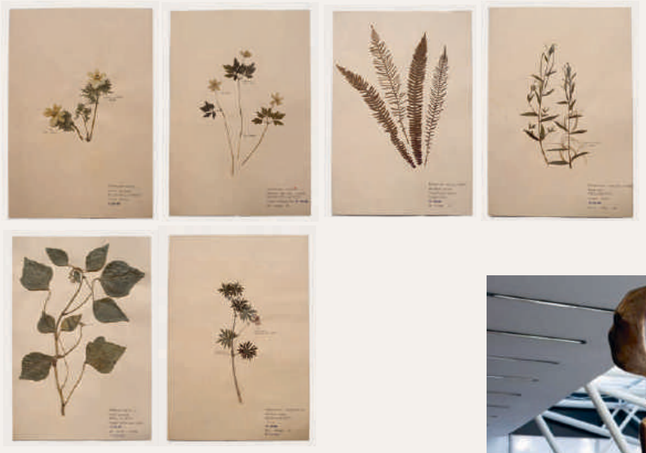
6



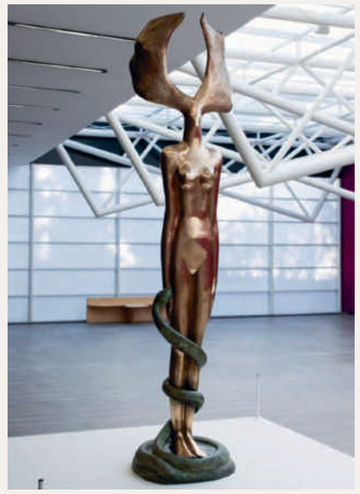
7



8



9



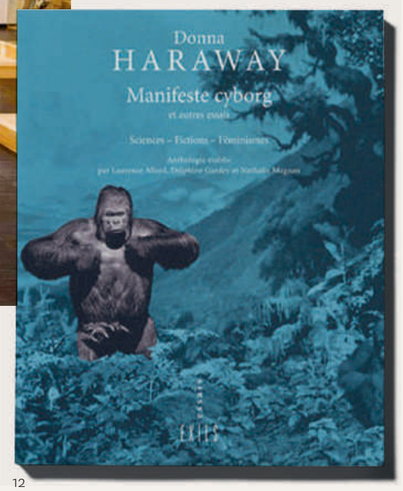
10

11

[...] Nous sommes en train de nous débattre de cette Société de consommation non plus seulement avec une attitude philosophique mais avec la conscience d'un réel danger car l'environnement naturel est atteint de graves maladies : pollution de l'air, manque d'espaces verts, contamination des eaux, envahissement du béton, etc. Je constate que la rupture entre le milieu naturel et artificiel a été catastrophique. Je pense que l'intégration de l'art plastique dans l'architecture ne peut se faire avec de vieux concepts d'esthétisme mais au contraire il faut avoir une conscience écologique et pouvoir travailler en équipe où toutes les disciplines puissent se réunir pour que les données principales qu'impose la construction d'une cité soient étudiées.
Dans ce contexte, l'artiste pourrait participer conceptuellement, par exemple : exiger l'élévation d'un terrain, la nécessité de cours d'eau, la structure d'un pavé, la nécessité d'un sol vallonné, etc., car pour l'artiste il ne doit y avoir aucune rupture entre le milieu naturel, l'individu et sa création. [...]

[...] *We are struggling with this consumerist Society not only with a philosophical attitude but with an awareness of real danger, for the natural environment is critically ill: air pollution, a lack of green space, water contamination, the ever encroaching concrete, etc. I can see that the split between the natural and the artificial spheres has been catastrophic. I don't think the way visual art can be integrated into architecture is with old, aesthetic concepts. Instead, we need an ecological conscience, we need to be able to work in teams where all the disciplines can meet so that the essential data required for the construction of a city can be studied.*
In this context, the artist could participate conceptually, for instance: demanding that an area of land be elevated, the need for watercourses, the structure of a paving stone, the need for a rising and falling floor, etc. For the artist, there must be no split between the natural world, the individual, and her creation. [...]

Gina Pane, extrait publié dans – *excerpt published in: Artitudes* (Saint-Jeannet), n°3, décembre – *December*, 1971 /janvier – *January*, 1972.



12

13

Recherche titre

Outside / inside
les enchantées / des enchantées
enchanteurs
matters of concern (matières à panser)
sentimental matters
la saison où les rêves explosent
pratiques sentimentales
aficionados
faith healers
MENTE & MALLEO

14

1 : Jeanne Favret-Saada, *Les mots, la mort, les sorts*, Gallimard, 1985
2 : Mircea Eliade, *Forgerons et alchimistes*, 1950, Champs Essais, Flammarion, 1977
3, 8 : Fabrizio Terranova, *Donna Haraway: Story Telling for Earthly survival*, 2016, 77', still. © Spectre Productions
4, 11 : Exposition [Exhibition] *A Mão do Povo Brasileiro (The Hand of the Brazilian People)* 1969/2016. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo. Scénographie de [Scenography] Lina Bo Bardi. Photo : Eduardo Ortega - MASP Research Center © MASP Research Center
5, 6 : Starhawk, *Spiral Dance*, 1999, HarperOne © DR
7 : Eduardo Viveiros de Castro, *Métaphysiques cannibales*, 2009, Presse universitaire de France
9 : Herbier [Herbary], collection de [of] Gilles Clément. © Mahaut Clément
10 : Maria Martins, *However II*, 1948, bronze [bronze], 768 × 688 cm
Source : Facebook Instituto Tomie Ohtake © DR
12 : Donna Haraway, *Manifeste cyborg et autres essais*, 2007, Exiles
13 : Titre [Title] © Work Method
14 : Anonyme [Anonymous], *Portrait de Mamadou N'Diaye*, vitrail, verre et plomb [stained glass and lead], 66 × 47 cm. Photographie [Photograph] Alain Leprince/ Roubaix, La Piscine, d'après un vitrail de l'atelier Coucke de Courtrai [after a stained glass panel in the Coucke workshop in Courtrai]

DANS LE CADRE DE L'EXPOSITION

Visites commentées chaque samedi à 15 h
sans réservations

Atelier créatif pour enfants le mercredi 26 juin 2019
de 14 h à 17 h en présence des médiatrices Audrey Cottin
et Yasmine Jai.
Merci de confirmer votre participation à cet atelier créatif
au préalable par email : laverriere.mediation@gmail.com

RELATED EVENTS

Guided visits Saturdays at 3 p.m.
(no advance booking)

Creative workshop for children, Wednesday June 26, 2019
from 2 p.m. to 5 p.m., with activity leaders Audrey Cottin
and Yasmine Jai.
Please book your place in advance by writing to:
laverriere.mediation@gmail.com

À VOIR ÉGALEMENT

EXPOSITION Jung Jihyun
« Multipurpose Henry »
Atelier Hermès, Séoul, Corée
9 mars → 5 mai 2019

EXPOSITION Mari Minato
« Vanishing Droplets in a River »
Le Forum, Tokyo, Japon
21 mars → 26 mai 2019

EXPOSITION Dominique Ghesquière
« L'avant-monde »
La Grande Place, musée du cristal Saint-Louis
Saint-Louis-Lès-Bitche, France
28 mars → 26 août 2019

OTHER EVENTS

EXHIBITION Jung Jihyun
'Multipurpose Henry'
Atelier Hermès, Seoul, Korea
March 9 → May 5, 2019

EXHIBITION Marie Minato
'Vanishing Droplets in a River'
Le Forum, Tokyo, Japan
March 21 → March 26, 2019

EXHIBITION Dominique Ghesquière
'L'avant-monde' ('The world before')
La Grande Place, Musée du Cristal Saint-Louis
Saint-Louis-Lès-Bitche, France
March 28 → August 26, 2019

PROCHAINE EXPOSITION
À LA VERRIÈRE

du 5 septembre
au 30 novembre 2019

CAMILLE BLATRIX

from September 5
to November 30, 2019

NEXT EXHIBITION
AT LA VERRIÈRE

LE JOURNAL DE LA VERRIÈRE N° — 20

Ce journal est publié par
la Fondation d'entreprise Hermès
à l'occasion de l'exposition « Matters
of Concern | Matières à panser » à
La Verrière, du 27 avril au 6 juillet 2019.

**Journal published by
the Fondation d'entreprise Hermès,
for the exhibition 'Matters of Concern |
Matières à panser' at La Verrière from
April 27 to July 6, 2019.**

**FONDATION
D'ENTREPRISE HERMÈS**

Président, *President*:
Olivier Fournier
Directrice, *Director*:
Catherine Tsekenis

Responsable de la publication,
Publisher: **Sacha Gueugnier**
Chef de projets communication,
Communications projects manager:
Maxime Gasnier
Responsable de projets, *Head of project*: **Clémence Fraysse**
Chargée de projet, *Project manager*:
Julie Arnaud

Directeur Général Hermès
Benelux-Nordics, *Managing Director Hermès Benelux-Nordics*:
Béatrice Gouyet
Directrice de la Communication,
Communication Director:
Pascale Delcor
Responsable communication,
Area Communications Manager:
Harmony Karekezi

Commissaire de l'exposition,
Exhibition curator:
Guillaume Désanges

Manager de projets curatoriaux,
Curatorial Projects Manager (Work Method): **Coline Davenne**

Équipe Work Method, *Work Method team*: **Adrien Elie, Lou Ferrand**
Textes, *Texts*: **Guillaume Désanges, Catherine Tsekenis**
Notices, *Artists notes*:
Guillaume Désanges, Lou Ferrand

Médiation culturelle, *Cultural mediation*: **Audrey Cottin**
laverriere.mediation@gmail.com

Conception graphique et
coordination éditoriale, *Graphic design and editorial coordination*:
Agent Créatif(s) Marie-Ann Yemsi & Sarah Vadé
(maquette, *graphic design*)
Danielle Marti
(secrétariat de rédaction, *sub-editor*)
Louise Rogers Lalaurie
(traduction en anglais, *English translation*)
Philotrans
(traduction en flamand, *Flemish translation*)

Remerciements aux artistes,
With thanks to the participating artists:
Igshaan Adams, Raymonde Arcier, Camille Blatrix, Jean-Baptiste Calistru, Gilles Clément, Odonchimeg Davaadorj, Shoshanah Dubiner (Renee Childs), Fabric'Art, Studio Jos de Gruyter & Harald Thys (Margaux Schwarz) et Gavin Brown's enterprise (Giulia Ruborti), Anna Halprin, Karen Kamenetzky, Corita Kent, Maria Laet, Jean-Luc Moulène, Mamadou Michel N'Diaye, Meret Oppenheim, Gina Pane, Violeta Parra, Artavazd Pelechian, Aline Ribière, Lois Weinberger.

Remerciements aux prêteurs, *With thanks to all who have loaned works:*
blank projects (Jonathan Garnham, Hannah Lewis), Raymonde Arcier, Camille Blatrix, Jean-Baptiste Calistru (Pascale Le Thorel), Gilles Clément (Mahaut Clément), Odonchimeg Davaadorj, Shoshanah Dubiner, FabricArt (Isabelle Sentis et Lydie Doléans), Jos de Gruyter & Harald Thys, Anna Halprin Studio (Stephanie Earle), Museum of Performance + Design San Francisco (Kirsten Tanaka), Karen Kamenetzky, Galerie Allen (Joseph Allen — Adélie Le Guen)
& The Corita Art Center, Immaculate Heart Community, Los Angeles, Maria Laet, 3+1 Arte Contemporânea (James Steele — Jorge Viegas — Joana Blasques), Galerie Chantal Crousel (Chantal Crousel — Marie-Laure Gilles, Sarah Lévénès, Mélanie Picot, Florian Kleinefenn), musée du Compagnonnage de la ville de Tours (Lydie Benakaf), La Piscine — Roubaix, Musée d'art et d'industrie André Diligent (Bruno Gaudichon, Amandine Delcourt, Alain Leprince), LEVY Galerie (Marlèen-Christine Linke), Anne Marchand & kamel mennour (Emma-Charlotte Gobry-Laurencin, Jeanne Barral, Julien Maitre), Museo Violeta Parra (Cecilia Garcia-Huidobro, Milena Rojas, Lucas Dibán Bulnes, Sergio Espinosa Arias), Films sans Frontières (Anne-Sophie Mignot, Laurent Maupas), Atelier Aline Ribière (Aline Ribière, Encarnacion Ruiz Cuerva, Marc Guiraud), Salle Principale (Maryline Brustolin).
Remerciements, *With thanks:*
Andrew Kreps Gallery (Andrew Kreps — Camille Brown), Marie-Ann Yemsi, Pascale Le Thorel, Béatrice Josse, Eric Thys, Fabrizio Terranova, Museu de Arte de São Paulo (Bruno Cezar Mesquita Esteves).

Impression, *Printed by*: **Graphius**
(Belgique, *Belgium*)

Tous droits réservés, *All rights reserved*
© Fondation d'entreprise Hermès, 2019

FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

www.fondationdentreprisehermes.org

La Fondation d'entreprise Hermès accompagne celles et ceux qui apprennent, maîtrisent, transmettent et explorent les gestes créateurs pour construire le monde d'aujourd'hui et inventer celui de demain.

Elle développe neuf grands programmes qui articulent savoir-faire, création et transmission. **New Settings** et **Artistes dans la Cité** pour les arts de la scène, **Expositions** et **Résidences d'artistes** pour les arts plastiques, **Immersion, une commande photographique franco-américaine** pour la photographie, **Manufacto, la fabrique des savoir-faire** et l'**Académie des savoir-faire** pour la découverte et l'approfondissement des métiers artisanaux. À travers **H³ – Heart, Head, Hand** elle soutient également, sur les cinq continents, des organismes qui agissent dans cette même dynamique. Enfin, son engagement en faveur de la planète est porté par son programme **Biodiversité & Écosystèmes**. Créée en 2008, la Fondation d'entreprise Hermès est dirigée par Catherine Tsekenis, sous la présidence d'Olivier Fournier qui succède à Pierre-Alexis Dumas en 2016.

Toutes les actions de la Fondation d'entreprise Hermès, dans leur diversité, sont dictées par une seule et même conviction : *nos gestes nous créent*.

The Fondation d'entreprise Hermès supports men and women seeking to learn, perfect, transmit and celebrate the creative skills that shape our lives today and into the future.

The Foundation operates nine major programmes with a shared focus on skills, creativity and transmission: **New Settings** and **Artists in the Community** for the performing arts, **Exhibitions** and **Artists' residencies** for the visual arts, **Immersion, a French-American photography commission** for photography, **Manufacto, the Skills Factory** and **the Skills Academy** for the discovery and perfection of artisan trades. **H³–Heart, Head, Hand** is the Foundation's worldwide programme of support for organisations whose work reflects these central aims. Lastly, our **Biodiversity & Ecosystems** programme reflects our core commitment to protect our planet. Founded in 2008, the Fondation d'entreprise Hermès is directed by Catherine Tsekenis under the presidency of Olivier Fournier, who succeeded Pierre-Alexis Dumas in 2016.

The Foundation's diverse activities are governed by a single, over-arching belief: *our gestures define us*.

FONDATION
D'ENTREPRISE
HERMÈS

Matters of Concern | Matières à panser

Exposition du 27 avril au 6 juillet 2019
Entrée libre du mardi au samedi, de 12 h à 18 h
Visite commentée chaque samedi à 15 h
Exhibition from April 27 to July 6, 2019
Free admission Tuesday to Saturday, 12 a.m. to 6 p.m.
Guided visits every Saturday at 3 p.m.

50, Boulevard de Waterloo – 1000 Bruxelles
Waterloo Boulevard 50, 1000 Brussel
+32 (0)2 511 20 62
www.fondationdentreprisehermes.org

Maria Laet, *Earth (Parque Lage)*, 2015, vidéo [video], 11'35".
Courtesy de l'artiste [of the artist]. Photo © Manuel Aguas