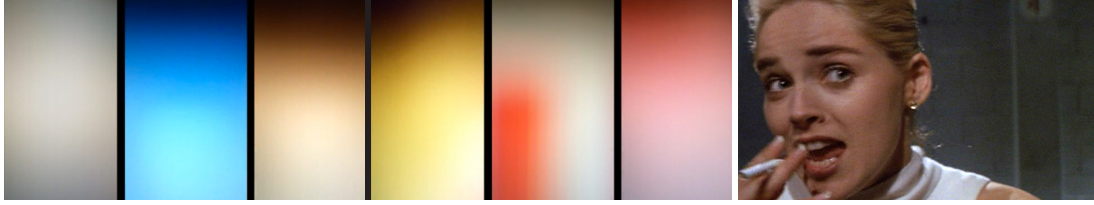


**FRAC
CORSICA**

**CULLETTIVITÀ
DI CORSICA**

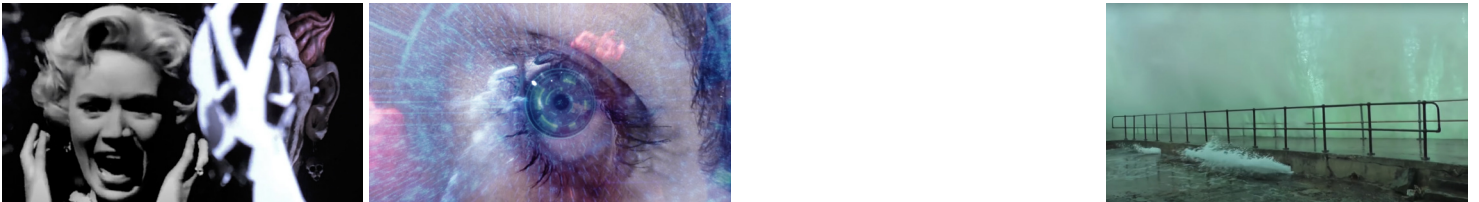
LA SECONDE



VIE DES



IMAGES EN



MOUVEMENT



**BASMA ALSHARIF - FAYÇAL BAGHRICHE - CRAIG BALDWIN - SAMMY BALOJI
VICKI BENNETT - CANDICE BREITZ - UFUOMA ESSI - PIERRE GAINARD - LAURA GOZLAN
MAX GRAU - ROKNI ET RAMIN HAERIZADEH - JASON HENDRIK HANSMA - CAMILLE HENROT
GALA HERNÁNDEZ LÓPEZ - SAODAT ISMAILOVA - ULYSSES JENKINS - ANOUK KRUIHOF
LARRY LAW - ANGE LECCIA - LAWRENCE LEK - MAHA MAAMOUN - CHRISTIAN MARCLAY
DIEGO MARCON - NEOZOOM - AGNIESZKA POLSKA - HESAM RAHMANIAN
BEN RIVERS - ANHAR SALEM - DEBORAH STRATMAN - FIONA TAN - NAOMI UMAN
AMALIA VARGAS - MING WONG.**

06.11.2024 → 26.04.2025

**CULLETTIVITÀ DI CORSICA
COLLETTIVITÀ DI CORSE**

**ME LES
MUSÉES
DE
CORSE**

Da u luni à u sabbatu, da 10 ore à 6 ore di sera
Du lundi au samedi de 10h00 à 18h00
A Citadella, 20250 Corti | +33 (0)4 20 03 95 33
frac@isula.corsica | www.frac.corsica

En 1936, le surréaliste Joseph Cornell décide de remonter le film *East of Borneo* (1931) en privilégiant les apparitions de son actrice à laquelle il rend hommage en donnant son nom *Rose Hobart* à ce collage de séquences ralenties associées à une musique exotique et à un plan d'éclipse. Ce film de fan avant l'heure ouvre un nouveau chapitre de l'art moderne, celui du *found footage* qui consiste à réutiliser des scènes préexistantes, dans la lignée du ready-made, l'objet industriel exposé en tant qu'œuvre d'art. Cette pratique va connaître un développement dès les années 1950 à travers le principe du détournement situationniste qui donne à ce emploi une portée politique, celle de l'annonce du renversement des conditions de vie subies. Emmené par Guy Debord, le mouvement révolutionnaire de l'Internationale situationniste reprend des éléments propres à la culture de masse pour les subvertir et en exposer les contradictions. Mais si sa tentative de dépassement de la société capitaliste a échoué, il reste que la déconstruction des représentations médiatiques (télévisuelles et cinématographiques) a connu une indéniable postérité et que sa critique a profondément influencé l'usage des images en mouvement déjà produites.

Avec l'avènement d'Internet et la prolifération des réseaux sociaux, le *found footage* a connu une expansion sans précédent. La démocratisation de l'accès aux images, facilitée par des plateformes comme YouTube, Vimeo ou encore les archives en ligne, permet à un nombre croissant d'artistes de s'approprier cette technique. Le remix, le mashup et les autres formes de réemploi audiovisuel deviennent des pratiques courantes, non seulement dans l'art mais aussi dans la culture populaire. Aujourd'hui, cette « post-production » est omniprésente, tant l'immense banque d'images disponibles permet d'explorer des thèmes variés, en allant puiser dans notre mémoire collective toujours fragmentaire. Ainsi, *La Seconde vie des images en mouvement* offre un panorama non exhaustif de ce phénomène de l'appropriation artistique qui rappelle que chaque créateur est aussi un spectateur dans nos sociétés où la circulation incessante des images, et l'économie de l'attention qui lui est associée, sont devenues un fait anthropologique majeur de ce XXI^e siècle.

Curateur : Fabien Danesi

**BASMA ALSHARIF
THE STORY OF MILK AND HONEY (2011)**

En racontant l'histoire d'un individu anonyme qui échoue à écrire une histoire d'amour au Liban, Basma Alsharif explore bien plus qu'une simple intrigue romantique ; elle tisse un réseau complexe d'idées sur la collecte et la perception de l'information, l'écriture de l'histoire et la formation de la mémoire collective. La structure de la vidéo est délibérément fragmentée, reflétant le désarroi et la subjectivité collective qui imprègnent le récit. L'utilisation d'une narration en voix off qui relie images, lettres et chansons crée une polyphonie où plusieurs voix se croisent et se répondent. Cette approche souligne l'idée que l'identité individuelle se dissout dans un ensemble plus vaste d'expériences partagées, en particulier dans le contexte de l'histoire tourmentée du Moyen-Orient. Le récit devient alors un voyage à travers le labyrinthe de la mémoire, où chaque image, chaque son, et chaque morceau de texte contribuent à une vision morcelée mais cohérente d'une réalité complexe. Basma Alsharif s'attaque ici à des questions controversées, comme l'histoire de la Palestine, l'expérience diasporique, et les effets durables de la colonisation et de l'occupation israélienne. Cependant, plutôt que de se limiter à une exploration directe de ces thèmes, elle adopte une perspective qu'Eyal Sivan a qualifiée de «post-palestinienne», une approche qui refuse de voir la Palestine uniquement à travers le prisme de l'oppression, mais cherche plutôt à comprendre le monde à travers la sensibilité de ce pays dont l'existence est refusée. Cette inversion de perspective est essentielle pour comprendre la démarche de Basma Alsharif, qui ne cherche pas à illustrer la souffrance de manière frontale, mais à explorer les subjectivités et les points de vue qui en émergent. La tentative avortée de créer une histoire d'amour devient en lui-même un commentaire sur l'impossibilité de séparer l'intime du politique dans cette région. En fin de compte, *The Story of Milk and Honey* ne se contente pas de raconter une histoire ; elle interroge la nature même de la narration, du souvenir et de l'identité. En naviguant entre les récits personnels et collectifs, Basma Alsharif nous invite à réfléchir sur la manière dont nous construisons et déconstruisons les histoires qui façonnent notre compréhension du monde, l'œuvre devenant un miroir des vies marquées par l'exil et l'espoir du retour.

Basma Alsharif, née en 1983 à Koweït City de parents palestiniens, est une artiste et cinéaste reconnue pour son exploration des thèmes liés à l'héritage colonial, aux conflits politiques et à la diaspora palestinienne. Ayant grandi entre la France, les États-Unis et Gaza, son parcours nomade a profondément influencé sa pratique artistique, qui se déploie entre le cinéma, la photographie et l'installation. Basma Alsharif a obtenu un Master of Fine Arts (MFA) de l'Université de l'Illinois à Chicago en 2007. Son travail se caractérise par une vision subjective et souvent lyrique de l'histoire, qu'elle traite à travers des œuvres immersives et multisensorielles. Elle utilise des images fixes et en mouvement, des dessins, et du son pour créer des expériences qui interrogent la condition humaine à l'ère postcoloniale et néocoloniale. L'artiste s'intéresse particulièrement à la manière dont les conflits politiques et l'histoire collective façonnent la mémoire et l'identité. Elle a présenté son travail dans de nombreuses expositions internationales, notamment à la Biennale de Sharjah, au Palais de Tokyo à Paris, au Whitney Biennial à New York, ainsi qu'au Museum of Contemporary Art de Toronto. Ses films ont également été projetés dans des festivals prestigieux tels que la Berlinale, le Toronto International Film Festival et le Festival de Locarno. Actuellement basée à Berlin, elle continue de développer son œuvre en explorant les questions complexes de la territorialité, de l'exil et de la résilience culturelle. Parmi les récompenses qu'elle a reçues, on compte le Prix du Jury à la Biennale de Sharjah en 2009 et la bourse de la Fundación Botín pour les arts visuels en 2010. Alsharif est représentée par la Galerie Imane Farès à Paris et son travail est distribué par Video Data Bank.

**FAYÇAL BAGHRICHE
NIGHT OF DOUBT (2016)**

Fayçal Baghriche égrène ici différents souvenirs qui ont trait pour la plupart à la télévision de son enfance. Du lancement d'Ariane 1 où l'obscurité de l'espace avait été confondue avec la panne du téléviseur à l'observation rassurante du ciel étoilé un soir de coupure électrique dans son village algérien, l'artiste tisse un jeu de réflexions biographiques autour de l'acte de voir. Sa voix se fait entendre sur les images silencieuses des séquences qui viennent illustrer les différents moments évoqués : c'est la première diffusion d'un film en relief, *La Créature du lac noir* (1954) de Jack Arnold, qui nécessitait un écran en couleurs, alors que celle de la famille était en noir et blanc ; c'est la découverte chez un ami que le héros Hulk est vert ; et c'est la peur traumatique de devenir aveugle, à la suite d'un épisode de *La Petite maison dans la prairie*. Avec délicatesse, Fayçal Baghriche suit le fil intime de son existence pour créer un maillage de faits dont la résonance crée une poétique ouverte qui nous rappelle que nous sommes les images que nous regardons et que nous rêvons.

Fayçal Baghriche est un artiste franco-algérien né en 1972 à Skikda, en Algérie. Il vit et travaille actuellement à Paris. Diplômé de la Villa Arson à Nice en 1997, il s'installe à Paris en 2000, où il devient une figure active de la scène artistique. Son parcours est caractérisé par une approche interdisciplinaire qui combine performance, installation, vidéo et photographie. Fayçal Baghriche explore souvent des thèmes liés aux rituels sociaux, aux normes collectives et à l'interaction entre les cultures. Son travail est marqué par une manipulation subtile d'objets du quotidien, qu'il assemble de manière à perturber les attentes conventionnelles et à remettre en question les systèmes normatifs qui régissent l'espace public et les pratiques sociales. L'un des aspects les plus intéressants de la pratique artistique de Baghriche est sa capacité à révéler la poésie et l'étrangeté des pratiques quotidiennes, souvent en utilisant l'humour et la simplicité. Par exemple, dans son projet vidéo *The Message Project* (2010), il juxtapose deux versions linguistiques d'un même film pour créer un dialogue bilingue qui transcende les frontières culturelles. Baghriche a exposé ses œuvres dans de nombreuses expositions internationales, notamment au Centre Pompidou à Paris, au CAPC de Bordeaux, et à la Delfina Foundation à Londres.

**CRAIG BALDWIN
SONIC OUTLAWS (1995)**

Le film se penche sur les conflits liés à la propriété intellectuelle au sein de la scène artistique contemporaine. Il s'ouvre sur l'incident controversé entre le groupe Negativland et la maison de disques Island Records, qui a intenté une action en justice contre le groupe pour avoir parodié la chanson *I Still Haven't Found What I'm Looking For* de U2. Ce litige, au-delà de ses aspects légaux, soulève des questions profondes sur les limites de la création artistique face à la commercialisation croissante des médias. Craig Baldwin, à travers un montage fragmenté et anarchique, nous invite à réfléchir sur les notions de *fair use* et de *culture-jamming*, ces pratiques qui consistent à détourner et recontextualiser des éléments sonores et visuels pour critiquer la société de consommation. Dans *Sonic Outlaws*, ces pratiques sont présentées non seulement comme des formes de résistance culturelle, mais aussi comme des expressions ludiques et subversives. Le film explore ainsi l'héritage de mouvements artistiques comme le cubisme et Dada, tout en établissant des parallèles avec des artistes contemporains tels que John Oswald et les Tape-Beatles. Craig Baldwin ne se contente pas de documenter ces pratiques : il les applique dans son propre travail, en utilisant un collage visuel et sonore qui rappelle les bricolages anarchiques des artistes qu'il met en lumière. À travers des extraits de publicités, d'émissions de télévision, de films et de séries, il crée un paysage médiatique saturé, où l'originalité et le copyright sont constamment remis en question. Ce montage frénétique illustre la manière dont les images et les sons peuvent être manipulés pour commenter la société, tout en rendant hommage aux « poètes des ondes » que sont les membres de Negativland. Le film souligne également la vulnérabilité de l'artiste face aux puissances médiatiques et juridiques, en documentant l'acharnement d'Island Records à effacer toute trace de la parodie de Negativland. Craig Baldwin met en lumière la façon dont les artistes comme Negativland, en réorganisant et en recadrant des éléments culturels existants, parviennent à créer des œuvres critiques qui défient les normes établies. *Sonic Outlaws* devient ainsi une réflexion sur la piraterie des médias et sur la manière dont la résistance individuelle peut se manifester face à l'hégémonie d'une culture de masse où la cohérence est avant tout l'expression d'une fausse transparence des outils et dispositifs techniques aux mains des grandes entreprises de communication. Finalement, *Sonic Outlaws* remet en question les notions de propriété intellectuelle et de créativité dans un monde où la culture est de plus en plus contrôlée. Dans la lignée de l'Internationale situationniste, il propose une critique de la société du spectacle, faisant de l'art un acte de rébellion, où l'appropriation et la recontextualisation deviennent des outils essentiels pour naviguer dans un paysage médiatique dominé par les intérêts commerciaux.

Craig Baldwin, né en 1952 à Oakland en Californie, est un réalisateur et artiste reconnu pour son approche subversive et innovante du cinéma. Formé à l'Université de Californie à Davis, il a ensuite étudié à l'Université d'État de San Francisco où il a été influencé par des figures emblématiques comme Bruce Conner, un pionnier du collage cinématographique. Ses films, tels que *Tribulation 99: Alien Anomalies Under America* (1991) et *Spectres of the Spectrum* (1999), sont des critiques acerbes des dynamiques politiques et sociales, mêlant souvent la science-fiction avec des éléments documentaires pour commenter l'impérialisme, le capitalisme et les théories du complot. Sa pratique artistique s'inscrit dans un cadre « underground » plutôt qu'« expérimental » ou « avant-garde », car il vise à combiner des préoccupations formelles avec une dimension politique claire, souvent en opposant la culture dominante et en soutenant des voix marginales. Craig Baldwin a également fondé Other Cinema, un collectif de projection et une plateforme de distribution dédiée aux films indépendants et expérimentaux, qui reflète son engagement pour la réappropriation des médias. Son travail a influencé la culture du remix et du mashup, anticipant des pratiques artistiques contemporaines qui interrogent la manière dont les médias façonnent nos perceptions du monde.

**SAMMY BALOJI
AEQUARE. THE FUTURE THAT NEVER WAS
(2023)**

Ce film, qui a reçu une mention spéciale lors de la Biennale d'architecture de Venise, constitue une réflexion profonde sur l'héritage colonial et ses répercussions écologiques dans la région de Yangambi, en République démocratique du Congo. Il met en lumière la deuxième plus grande forêt tropicale du monde, située autour de Yangambi, en utilisant des images d'archives et des séquences contemporaines pour explorer la manière dont le colonialisme a façonné ce territoire. Sammy Baloji juxtapose des films promotionnels d'époque, produits entre 1943 et 1957, avec des images actuelles des mêmes lieux, révélant ainsi la persistance des pratiques agricoles et minières coloniales. Ces images montrent non seulement l'impact écologique dévastateur de ces activités, mais elles mettent également en évidence la dissonance entre le discours colonial de «modernisation» et la réalité actuelle de la dégradation environnementale. Le film met en avant le Centre scientifique de Yangambi (INEAC), un institut de recherche fondé sous la colonisation belge, qui a joué un rôle crucial dans l'implantation de méthodes agricoles et de contrôle territorial en Afrique. De la sorte, l'artiste montre comment ce centre, initialement conçu pour maximiser l'exploitation agricole, a laissé une empreinte durable sur l'écosystème local et continue d'influencer la gestion des terres dans la région. À travers cette œuvre, Sammy Baloji critique donc la manière dont les stratégies coloniales de contrôle et d'exploitation continuent de résonner dans le présent, notamment par la destruction écologique qui en résulte. Il suggère également l'importance cruciale de la région dans la lutte contre le changement climatique, soulignant que la protection de cette forêt tropicale est essentielle pour réduire les émissions mondiales de carbone. Ainsi, *Aequare. The Future that Never Was* est une exploration puissante de la manière dont le passé colonial continue de façonner notre présent et met en garde contre les dangers d'ignorer ces histoires dans la construction de l'avenir.

Sammy Baloji, né le 29 décembre 1978 à Lubumbashi, dans la province minière du Katanga en République démocratique du Congo, est un artiste multidisciplinaire connu pour son travail qui explore les liens entre histoire, mémoire et identité. Diplômé en sciences informatiques et communication de l'Université de Lubumbashi, il s'est ensuite formé à la photographie et à la vidéo à l'École supérieure des arts décoratifs de Strasbourg. Sammy Baloji s'est d'abord intéressé à la bande dessinée avant de se tourner vers la photographie, un média à travers lequel il a commencé à interroger les vestiges du passé colonial belge dans sa région natale. Son œuvre se caractérise par une utilisation innovante des archives photographiques, qu'il manipule pour créer des récits visuels complexes qui interrogent l'héritage colonial, les dynamiques de pouvoir et l'exploitation des ressources naturelles dans le Katanga. Depuis 2005, il n'a cessé de questionner l'impact du colonialisme et les formes contemporaines d'impérialisme économique à travers des installations, des vidéos et des séries photographiques. Ses œuvres explorent la manière dont les identités sont façonnées et transformées dans un contexte de souvenirs collectifs et de clichés culturels persistants. En tant que cofondateur de la Biennale de Lubumbashi, Baloji joue un rôle central dans le développement de l'art contemporain en Afrique et dans la déconstruction des cadres hérités du colonialisme.



VICKI BENNETT THE MIRROR (2018)

Hommage à la puissance spectaculaire du cinéma, *The Mirror* invite le spectateur à déambuler mentalement dans l'histoire de ce médium en la transformant en un dédale infini de références qui se télescopent. Des *10 Commandements* (1956) à *Inception* (2010) en passant par *Psycho* (1960), *L'année dernière à Marienbad* (1961), ou encore *Titanic* (1997), Vicki Bennett prélève dans l'ensemble des nombreuses œuvres citées des figures iconiques prises dans un ample mouvement chorégraphique où le motif du miroir se mêle à ceux du feu, du cosmos ou encore de la destruction. Son collage qui joue de la transparence entre les plans crée une ronde de fantômes éternels dont les apparitions semblent courir à la recherche d'une signification où les phénomènes paranormaux viennent côtoyer la force vive des éléments naturels. Dans ce mouvement frénétique, les reconstitutions historiques rejoignent les récits de science-fiction tandis que le cinéma d'horreur vient se mêler aux comédies musicales dans une explosion des genres qui dit la puissance fantasmagorique du cinéma. À travers le travail de montage, l'univers d'*Alice in Wonderland* paraît contaminer l'intégralité des séquences filmées : tous les détails superposés viennent composer une vaste fresque onirique où le son est utilisé de la même façon, les Beatles rencontrant Ennio Morricone. La chanson *The Windmills of Your Mind* composé par Michel Legrand pour le film *L'Affaire Thomas Crown* (1968) apparaît alors comme une sorte de manifeste de cette œuvre méta : les paroles d'Alan et Marilyn Bergman évoquent cercle, horloge, porte et bobine comme les signes d'une approche circulaire et labyrinthique qui cherche à traduire ici les mystères de cette machine visuelle capable de produire émotions, rêves et pensées.

Vicki Bennett, née en 1967 à Est-Anglie, est une artiste britannique qui opère principalement dans le domaine de l'audiovisuel et du collage sous le nom de scène «People Like Us». Depuis le début des années 1990, elle a développé une pratique artistique centrée sur la manipulation et la réappropriation de matériaux multimédias existants. Son travail est caractérisé par l'utilisation de fragments de films, de musiques, et de données radiophoniques qu'elle recompose pour créer des œuvres - audio et vidéo - nouvelles et souvent surréalistes. Ces créations explorent les interactions entre la mémoire collective et le contexte contemporain, questionnant les frontières entre le réel et le fictif. Vicki Bennett a été une pionnière dans l'utilisation des médias numériques pour repenser les archives et les collections publiques. Elle est reconnue pour son approche critique de la culture populaire et des médias de masse, à travers laquelle elle invite à une réflexion sur la manière dont les médias façonnent notre perception du monde. Ses œuvres ont été présentées dans de nombreux festivals internationaux, musées et galeries, y compris la Tate Modern à Londres, la Sydney Opera House, et le Museum of Modern Art à New York. En plus de ses projets artistiques, elle anime également une émission de radio hebdomadaire sur WFMU, une station de radio indépendante basée aux États-Unis, où elle continue d'explorer la manipulation de différents types de médias.



CANDICE BREITZ SOLILOQUY (SHARON STONE) (1992-2000)

Avec les figures de Jack Nicholson et Clint Eastwood, *Soliloquy* (Sharon Stone) fait partie d'une trilogie où Candice Breitz déconstruit la figure de la star hollywoodienne en isolant les moments où Sharon Stone prend la parole dans le film de Paul Verhoeven *Basic Instinct* (1992). Ce processus de montage supprime le contexte narratif du film original, laissant le personnage de Catherine Tramell s'exprimer de manière fragmentée et souvent déconnectée. En retirant les autres éléments de l'intrigue et en centrant l'attention uniquement sur les paroles du personnage, Candice Breitz met en lumière non seulement le rôle central de la star dans le récit cinématographique, mais aussi comment cette centralité peut devenir une caricature d'elle-même lorsque le support narratif est retiré. Le spectateur est alors confronté à un monologue où les répliques de Sharon Stone, dépouillées de leurs résonances contextuelles, révèlent la manipulation, la séduction et la puissance du personnage de Catherine. L'absence de réponses et de contexte rend le personnage encore plus imposant, presque omniprésent, tout en soulignant le caractère artificiel de sa construction en tant qu'icône. Le travail de l'artiste expose ainsi la manière dont Hollywood construit ses figures emblématiques et montre comment, une fois isolées de leur contexte narratif, ces figures peuvent se réduire à des stéréotypes. Mais la trilogie *Soliloquy* ne se contente pas de critiquer la starification dans le cinéma hollywoodien : elle offre également une réflexion sur la manière dont le public consomme ces images et ces récits. En regardant ce monologue déconstruit, le spectateur est invité à remettre en question son propre rapport à ces figures médiatiques, ainsi que la manière dont elles influencent et manipulent nos perceptions et nos émotions. Ce procédé artistique révèle les mécanismes sous-jacents de la narration hollywoodienne et la façon dont ils façonnent les identités, tant des personnages que des spectateurs eux-mêmes.

Candice Breitz, née en 1972 à Johannesburg, est une artiste sud-africaine qui vit et travaille actuellement à Berlin. Son travail se concentre principalement sur des installations vidéo à multiples canaux, explorant les dynamiques de formation de l'identité, en particulier dans le contexte de la culture médiatique contemporaine. Elle examine notamment comment les individus se définissent par rapport à des communautés réelles et imaginaires, influencées par les médias de masse tels que le cinéma, la télévision et la culture populaire. Candice Breitz a étudié à l'Université du Witwatersrand à Johannesburg, puis a poursuivi ses études à l'Université de Chicago et à l'Université Columbia à New York. Elle a également participé au programme indépendant du Whitney Museum à New York et a été artiste invitée au Palais de Tokyo à Paris. Le travail de Candice Breitz interroge souvent la manière dont l'empathie est produite dans une culture saturée de médias, mettant en parallèle l'identification avec des personnages fictifs et des célébrités avec l'indifférence généralisée envers les personnes confrontées à des situations réelles de détresse.

**UFUOMA ESSI
ALL THAT YOU CAN'T LEAVE BEHIND (2019)**

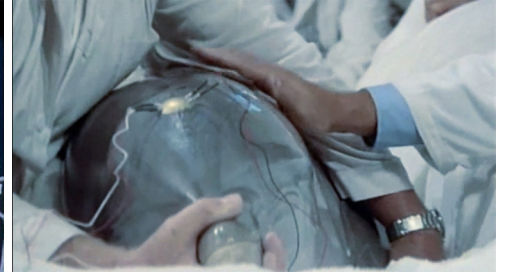
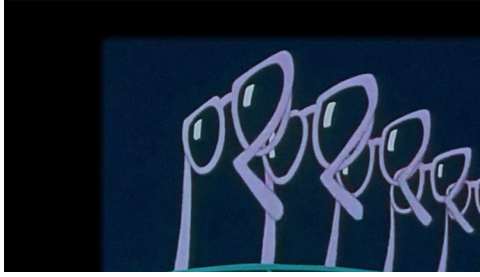
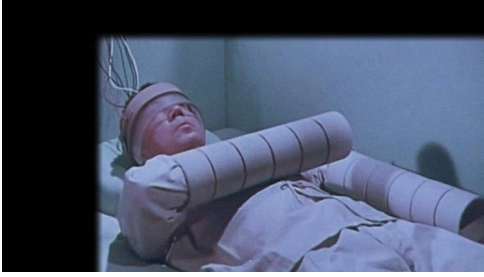
Cette œuvre explore la relation entre l'expérience collective des femmes noires, la musique, et l'histoire à travers un montage fragmenté d'images d'archives. Ufuoma Essi utilise une variété de supports, notamment des bandes VHS maison, des clips YouTube, des films en 16mm et des archives, pour célébrer la féminité musicale noire sous un angle rarement exploré dans les médias dominants. Le titre de l'œuvre, inspiré par un essai de Daphne A. Brooks en 2008, donne un aperçu du thème central : le potentiel politique et culturel de la réinvention des récits sur la femme noire à travers la musique soul. Les images sélectionnées par l'artiste, telles que l'interview de Nina Simone où elle proclame que les noir.es sont «les créatures les plus belles du monde», soulignent cette idée de réinvention. La fragmentation dans cette œuvre fonctionne alors de deux manières principales : d'abord comme un produit de la séparation, puis comme un moyen de reconstruction. Les fragments, initialement perçus comme des morceaux isolés résultant d'un passé brisé par la colonisation et l'esclavage, se transforment en agents de réassemblage. Ufuoma Essi montre que, malgré la dispersion, chaque fragment conserve un potentiel pour être assemblé de manière à créer de nouvelles significations. Cela est particulièrement évident dans l'intégration de la performance d'Abbey Lincoln de la chanson *Freedom Day* de 1964, où le rythme du batteur Max Roach devient le cœur battant de l'œuvre, symbolisant la persévérance et la résistance face à l'oppression. Le montage syncopé des séquences d'images - souvent non contextualisées - reflète cette idée de fragmentation et de réassemblage. La mer, des danses, un cowboy noir, ou des cérémonies officielles se superposent, créant un effet d'entrelacement des temporalités et des histoires. La répétition des images, comme celles du pont routier en accéléré, souligne l'idée que, malgré les divisions passées, il existe une force sous-jacente de continuité et de reconstruction. L'œuvre met également en lumière la synergie entre le corps noir féminin et les technologies de reproduction d'images et de sons, une idée soutenue par Kara Keeling dans *Queer Times, Black Futures*. Les performances de Nina Simone, Grace Jones et Abbey Lincoln sont reconnues individuellement, mais c'est leur réunion dans cet espace propre au film qui leur confère un pouvoir collectif. Le spectateur est, de la sorte, invité à voir au-delà des images singulières pour comprendre l'histoire collective qu'elles racontent ensemble.

Ufuoma Essi est une artiste et cinéaste britannique née en 1995 à Lewisham, dans le sud-est de Londres. Elle a étudié à l'University College London de 2014 à 2018, avec une année passée à l'Université de Pennsylvanie en 2016-2017. Elle travaille principalement avec les images en mouvement, explorant des thèmes liés aux épistémologies féministes noires et aux histoires marginalisées. Son travail est souvent centré sur l'exploration des archives et vise à interroger et à perturber les silences et les lacunes des récits historiques, en particulier ceux concernant les histoires de l'Atlantique noir. Elle s'inspire de la culture populaire noire et des études sur la performance pour reconfigurer les histoires déplacées. Parmi ses expositions récentes figurent des présentations à la South London Gallery, au Museum of Contemporary Art de Los Angeles, et à Gasworks. Elle a également été sélectionnée pour le programme Bloomberg New Contemporaries en 2020, ainsi que pour d'autres résidences artistiques prestigieuses. Les enjeux de son travail incluent la réappropriation des récits historiques et la mise en lumière des expériences des communautés noires dans des contextes diasporiques.

**PIERRE GAINARD
THUG ROI. RENDEZ-VOUS EXTRAORDINAIRE
AVEC MON FRÈRE (2016)**

Cette œuvre cinématographique hybride associe des enregistrements commerciaux, des archives privées, et une narration introspective pour offrir une réflexion sur l'ascension du rappeur américain Young Thug. Le film se distingue par sa structure non linéaire où les séquences s'entrechoquent, tandis qu'une voix off, incarnée par un frère imaginaire du rappeur, mort prématurément, ajoute une dimension fantomatique et mélancolique à l'ensemble. Ce narrateur spectral, qui affirme «I'm already dead», sert de guide dans une exploration d'Atlanta, ville à la fois oppressive et fascinante, décrite comme une prison d'asphalte et de béton, un labyrinthe urbain sans échappatoire. Les images choisies – des clips musicaux aux vidéos amateurs – créent un collage visuel qui reflète l'ambiguïté de la vie de Young Thug, entre gloire et déchéance, richesse et emprisonnement mental. La ville d'Atlanta est au cœur de cette narration, presque personnifiée, décrite comme un espace infini et clos, où les personnages sont condamnés à errer sans but précis, victimes d'une gravité inexorable qui les maintient au sol, empêchant toute forme d'ascension véritable. Le film interroge la réalité du succès dans le monde du rap, en soulignant l'idée que celui-ci est souvent une illusion, un miroir déformant qui enferme plutôt qu'il ne libère. Young Thug, ou Jeffrey dans le film, est présenté comme une figure tragique, quelqu'un qui rêve de s'échapper de cette ville oppressante mais qui est constamment ramené à son point de départ, pris au piège dans une boucle sans fin de consommation, de violence, et de performance artistique. Les scènes de la ville, filmées de manière aérienne ou en drone, accentuent cette sensation d'immensité claustrophobique, où même le ciel semble inaccessible. Les néons, la publicité omniprésente, et les clubs de strip-tease sont autant de symboles d'une société hyper-capitaliste où l'identité se perd dans l'autodérision. De la sorte, la figure de Young Thug émerge comme un symbole d'Atlanta elle-même : un être qui transcende les catégories traditionnelles de genre et de classe, qui incarne à la fois l'ascension sociale et la chute inévitable. Sa musique, décrite comme «infini, anti-mélodique, autotuné, androgyne», devient le reflet de cette ville post-moderne, où la survie passe par l'adaptation à un environnement aussi hostile qu'hypnotique.

Pierre Gaignard, né en 1986 et basé à Bobigny, est un artiste aux multiples facettes, combinant sculpture, réalisation et recherche universitaire. Diplômé des Beaux-Arts de Rennes et de Lyon, il est également co-fondateur de l'artist-run space Le Wonder et chercheur au sein du laboratoire « Effondrement des Alpes » de l'ESAAA à Annecy. Depuis plus de dix ans, Pierre Gaignard crée un ensemble éclectique d'œuvres mêlant sculptures, performances et films, où se croisent documentaire et fiction. Ses créations visent à capturer le passage du temps et les traces qu'il laisse, en explorant la relation complexe entre mémoire, oubli et survie. Ses recherches, ancrées dans une perspective à la fois artistique et universitaire, interrogent la manière dont l'homme interagit avec son environnement et construit ses récits collectifs. Il est particulièrement intéressé par les technologies, aussi bien avancées (comme le scan 3D et l'animation) que traditionnelles (céramique, soudure), qu'il utilise pour créer des œuvres qui reflètent la diversité de ses expériences et de ses lieux de résidence. Il s'inspire des contextes post-industriels ou ruraux qu'il a traversés pour forger une nouvelle mythologie contemporaine. Son travail a été exposé dans des institutions telles que le Musée d'Art Contemporain de Lyon, les Magasins Généraux à Pantin, et le Centre d'Art Les Tanneries. Il a également participé à des résidences comme celles de Mécènes du Sud et Le Fresnoy. La dimension sociale et instinctive de son œuvre se retrouve dans des projets variés, allant d'un film sur le Rio Grande à une performance rituelle sur les bords du périphérique parisien, témoignant toujours de son approche engagée de l'art.



LAURA GOZLAN SKINNY DIP UNSENSORY (2015)

Laura Gozlan explore dans son travail le concept de la noosphère de Teilhard de Chardin, cette phase où la conscience humaine se globalise, alimentée par la prolifération des technologies de communication et la diffusion massive d'images. Son œuvre *Skinny Dip Unsensory* incarne à merveille cette dynamique, en sondant la manière dont les individus, immergés dans un flux incessant d'images numériques, perçoivent et réagissent à des stimuli visuels, à travers la technique du *found footage*. Le film puise dans des extraits de séries B pour monter une boucle visuelle hypnotique où la sensorialité mystérieuse des images rejoint une bande-son envoûtante qui occulte les dialogues de films au profit d'une composition musicale originale. Ce processus de réassemblage permet à Laura Gozlan de revisiter des productions hollywoodiennes comme *The Day of the Dolphin* de Mike Nichols (1973), *Altered States* (1980) de Ken Russell, ou encore *Looker* de Michael Crichton (1984) en leur conférant une nouvelle portée psychique tout en invitant à une distanciation critique. *Skinny Dip Unsensory* trouve alors son inspiration dans les écrits de John Cunningham Lilly, un neuroscientifique et cétologue connu pour ses études sur la conscience et la communication inter-espèces. En utilisant ces éléments, Laura Gozlan tisse une trame narrative abstraite qui aborde de manière allusive des thématiques comme l'intelligence des cétacés et l'isolation sensorielle. Elle parvient à faire émerger une texture visuelle archétypale, qui résonne avec les pulsions humaines représentées à l'écran. À partir du cinéma industriel narratif, Laura Gozlan déploie ici une machine mentale où les affects dépersonnalisés se combinent à une imagerie de la recherche scientifique pour traduire une certaine angoisse contemporaine à l'égard de la modernité technologique. *Skinny Dip Unsensory* fait ainsi muter la prétendue objectivité expérimentale en une sorte de cauchemar éveillé peuplé d'apprentis sorciers avides de contrôle et de puissance.

Laura Gozlan est née en 1979 à Beauvais, en France. Elle vit et travaille actuellement à Paris. Elle a suivi des études de scénographie à TAIK (Helsinki) et à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris, avant d'obtenir son diplôme du Fresnoy, Studio national des Arts Contemporains, en 2007. Le parcours artistique de Laura Gozlan est marqué par une exploration profonde des liens entre la contre-culture et le posthumanisme, avec un intérêt particulier pour les mythes fondateurs tels que le New Age et la cybernétique, ainsi que leurs dystopies associées. Ses films et ses installations mettent en scène des moments outrancièrement articulés de désir et de satisfaction dans des environnements contrastés et intimes. Perturbées par des moments sombres, ses pièces troublent les normes sociales et évoquent l'esthétique de la prothèse et de la sénescence. Depuis 2019, elle réalise une série de micro-fictions qui relatent les expériences et les mutations d'un personnage récurrent et parfaitement solitaire qu'elle interprète.



Douglas Coupland once said: Nostalgia is a weapon.

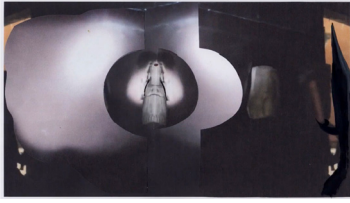


I guess, nothing vanishes anymore.

MAX GRAU “[...] CRAVING FOR NARRATIVES” (2015)

Cette œuvre prend pour point de départ une séquence de 23 secondes, tirée du film *Grease* (1978) avec John Travolta et Olivia Newton-John. Ce court extrait offre alors une narration expansive qui cherche à donner un sens aux obsessions de l'artiste dont la fascination pour cette scène amène à une histoire culturelle mêlant récit personnel et réflexions sur la pop culture. Dans un espace visuel qui rappelle le bureau d'un ordinateur, le clip de « Grease », accompagné du premier couplet de la chanson « You're the one that I want », est diffusé en boucle pendant 23 minutes. Pendant ce temps, un texte tapé sur un clavier apparaît sous les images, accompagnées parfois d'autres visuels. La répétition de la scène et de la musique crée une boucle temporelle qui contraste avec la narration linéaire visible sous forme de sous-titres. En multipliant les pensées sur la mémoire, la nostalgie, la culture internet et l'usage post idéologique des médias, Max Grau réinterprète sans cesse l'extrait du film qui devient le vecteur d'une information constamment renouvelée. Le mode de la fenêtre informatique montre les modes contemporains de consommation des images et souligne la manière dont les médias façonnent nos cadres de compréhension. Multidimensionnelle, à la fois réflexive et pleine d'humour, “[...] *Craving for narratives*” invite le public à appréhender les mutations de notre culture visuelle où l'accessibilité de chaque chose nous amène à devenir les archéologues de nos propres vies.

Max Grau, né en 1988 à Herrenberg, est un artiste et écrivain basé à Berlin. Il a étudié les beaux-arts à la Hochschule der Bildenden Künste Saar à Sarrebruck, à la Kunsthochschule Berlin-Weißensee, et à l'Art Center College de Pasadena à Los Angeles. Son travail artistique se caractérise par l'utilisation de divers médias, notamment la vidéo, le texte, l'email, la performance, la photographie, le dessin, le son et les publications imprimées. Grau explore souvent les textures émotionnelles de la vie quotidienne, les tensions entre individualité et collectivité, ainsi que l'optimisme face aux processus de subjectivation. Ses projets personnels et collaboratifs reflètent une fascination pour les modèles de coopération basés sur l'amitié. Entre 2016 et 2018, il a été impliqué dans *foundationClass, un projet éducatif à la Kunsthochschule Weißensee qui soutient les artistes et étudiants ayant le statut de réfugié dans leur intégration au système des écoles d'art allemandes. Depuis 2022, il enseigne à la Kunsthochschule Kassel. Les œuvres de Grau ont été exposées à l'international, notamment au LACE à Los Angeles, au Kunstmuseum Wolfsburg, à la Galerie Lily Robert à Paris, et au Digital Art Centre à Taipei.



RAMIN, ROKNI HAERIZADEH & HESAM RAHMANIAN BIG ROCK CANDY MOUNTAIN (2015)

Dans la vidéo *Big Rock Candy Mountain*, les artistes détournent des images de propagande de l'État islamique d'Irak et de Syrie montrant la destruction de statues et d'artefacts historiques en Syrie et en Irak, en y superposant des animations et des motifs de peinture qui transforment ces scènes violentes en visions surréalistes et colorées. Le choix du titre renvoie à une chanson folk américaine qui évoque un paradis imaginaire où la réalité est détournée en une version absurde et idéalisée. Ce contraste entre la brutalité des actes de destruction et la réinterprétation artistique qui en découle souligne une critique profonde de la violence iconoclaste. Au lieu d'effacer la mémoire culturelle, les artistes transforment ces images de destruction en une célébration de la réinvention et de la résilience. Les statues détruites deviennent des sirènes, des oiseaux à long bec ou des motifs de roses, révélant un geste d'appropriation qui oppose la création à l'effacement. En redonnant vie à ces objets détruits par l'intermédiaire de l'art, ils élaborent une forme de résistance poétique et politique face à la violence extrême. L'approche des artistes ne consiste pas seulement à dénoncer la destruction, mais à redéfinir les frontières de l'art et de l'histoire. En s'appropriant les images et en les réimaginant, les frères Haerizadeh et Hesam Rahmanian tentent de réécrire l'histoire d'une manière qui remet en question les récits imposés par les pouvoirs politiques et les médias. *Big Rock Candy Mountain* devient ainsi une métaphore d'un monde où l'art et l'histoire sont en constante négociation et transformation, où les significations sont fluides et ouvertes à la réinterprétation. Ce travail transcende donc la violence en la réimaginant comme un acte créatif marqué par une esthétique accumulative qui défie les conventions en faveur de la pluralité et de l'abondance. *Big Rock Candy Mountain* fonctionne comme un espace de résistance où les limites ne sont pas des obstacles mais des invitations à explorer de nouvelles possibilités. Refusant de se conformer aux attentes conventionnelles de l'art, la pratique des frères Haerizadeh et de Hesam Rahmanian propose des voies alternatives pour comprendre et naviguer dans le monde contemporain, où la créativité devient un outil essentiel pour contrer les forces de la répression et de la censure.

Les frères Ramin (né en 1975) et Rokni Haerizadeh (né en 1978), ainsi que leur collaborateur Hesam Rahmanian (né en 1980), sont des artistes iraniens basés à Dubaï. Connus pour leurs œuvres transgressives, ils travaillent à la croisée de plusieurs disciplines, notamment la peinture, la vidéo, la performance et l'installation. Leur pratique commune se caractérise par un détournement ironique des images issues de la culture populaire et de l'actualité mondiale. Utilisant des techniques comme le collage et la distorsion visuelle, ils créent des récits critiques et subversifs qui interrogent la politique, la violence et l'absurde. Ils abordent souvent des questions liées à l'exil, à la censure et à la dissidence culturelle, en résonance avec leur expérience de la diaspora iranienne. En détournant les symboles de la culture iranienne et en les mêlant à des références globales, ils déconstruisent les récits autoritaires tout en explorant la complexité de l'identité, entre enracinement et rupture. Le trio développe des installations immersives où les œuvres, objets et performances se mêlent pour transformer l'espace d'exposition en une scène participative. Ensemble, ils ont exposé dans des institutions majeures comme le Guggenheim de New York et le Musée d'Art Moderne de Paris. Leurs créations, marquées par une critique sociale acerbe et une dimension théâtrale, bousculent les conventions et les récits culturels dominants.



JASON HENDRIK HANSMA IN OUR REAL LIFE (WAVES) (2018 – 2021)

Collection FRAC Corsica

La vidéo *In Our Real Life* consiste en un assemblage d'archives d'images trouvées en ligne sur internet au cours des années 2018-2021. On y voit des vagues frapper en continu des éléments d'architecture situés sur différents rivages de la planète, des coulées d'eau boueuse ou des tsunamis à la puissance terrible. L'œuvre enregistre ainsi l'accroissement des phénomènes météorologiques extrêmes et la montée du niveau des mers en lien avec le réchauffement climatique. Elle réinvestit de la sorte la question esthétique du sublime, force qui transcende le beau et qui procure crainte et respect. Mais elle le fait à partir d'images pauvres, tournées par des amateurs, des images empruntées au flux incessant des représentations qui inondent les réseaux sociaux. La bande-son envoûtante, que l'on doit au compositeur dominicain Kelman Duran, répète alors en boucle la phrase « In Our Real Life » qui donne à la vidéo son titre tout en produisant une forme contradictoire : le réel paraît en effet s'éloigner à travers cette multiplication de scènes de destruction fascinantes qui laissent le spectateur dans une sorte de sidération. La phrase est donc comme un mantra ambivalent plongeant l'observateur sous hypnose face au déluge à la fois concret et toujours reporté. Objet qui aborde de manière directe la médiatisation incessante de nos vies, l'œuvre de Jason Hendrik Hansma porte en elle une mélancolie sombre qui traduit notre impuissance actuelle face à cette ère de l'Anthropocène dans laquelle nous sommes entrés.

Jason Hendrik Hansma est né à Lahore, au Pakistan, en 1988. Il a obtenu un Master of Fine Art à l'Institut Piet Zwart et a participé au programme de la Jan van Eyck. Ses expositions, performances, lectures et projections ont été présentées entre autres à l'UNESCO, au Bauhaus de Dessau, à la Maison van Doesburg, au KADIST, au Frac Nouvelle-Aquitaine MÉCA, au programme satellite d'Art Basel Hong Kong, au Eye Filmmuseum, au Ludwig Forum für Internationale Kunst, au Contemporary Art Centre de Vilnius, au Centre Georges Pompidou, au Parc Saint-Léger Centre d'art Contemporain, au Hordaland Kunstsenter, au Centre International d'art et du paysage de l'île de Vassivière, au Center For Contemporary Art Futura, au Jan van Eyck et à De Appel. Il a été tuteur à la Gerrit Rietveld Academie, au programme de Master de la Royal Academy of Art, La Haye (KABK), au Master of Artistic Research à l'Université d'Amsterdam, et a été chercheur à la Rietveld/Sandberg. Jason Hendrik Hansma est co-directeur de Shimmer (avec la commissaire Eloise Sweetman), un espace d'exposition dans le port de Rotterdam. Shimmer a collaboré avec et exposé plus de 120 pratiques, telles que celles de Stanley Brouwn, Raqs Media Collective, Ellen Gallagher, Charlotte Posenenske, Theo van Doesburg, Marcel Duchamp, Felix Gonzalez-Torres, et Lawrence Weiner, parmi d'autres.

**CAMILLE HENROT
KING KONG ADDITION (2006)**

Collection CNAP

À la suite de ses premiers films expérimentaux issues de la manipulation de la pellicule par grattage, dessin et collage, Camille Henrot superpose les trois adaptations cinématographiques majeures de *King-Kong* pour les fusionner en une seule projection. Le film original de 1933 par Merian C. Cooper et Ernest B. Schoedsack côtoie par transparence celui de 1976 par John Guillermin, et la version de 2005 par Peter Jackson, obtenant de la sorte un objet visuel abstrait qui explore l'évolution des techniques cinématographiques à travers le temps. *King Kong Addition* se veut ainsi un commentaire sur la répétition et la réinvention dans le champ du cinéma industriel, montrant comment certaines scènes iconiques et motifs récurrents, tels que l'ascension de King Kong sur l'Empire State Building puis sur le World Trade Center, traversent les époques, soulignant une continuité malgré le changement de contexte. Cette œuvre met en lumière la manière dont King Kong, figure emblématique née du cinéma, évolue d'une époque à l'autre et reflète finalement les préoccupations sociétales et technologiques de chaque période. Par ce travail de superposition, Camille Henrot ne se contente pas de juxtaposer des images ; elle crée un dialogue entre elles, révélant les résurgences du passé et les formes de résistance culturelle qui habitent les différents traitements du mythe de King Kong. Elle met en évidence comment ces adaptations successives dialoguent avec leurs époques respectives, chaque version du film critiquant la société qui l'a produite. La densité des images et des sons accumulés dans *King Kong Addition* produit une expérience immersive déstabilisante qui permet d'accentuer le rôle du cinéma dans la construction de notre réalité collective et la façon dont nous observons l'autre. Il souligne les peurs que nous éprouvons face à l'inconnu et offre une réflexion sensible sur ce médium propre au XXe siècle qu'est le cinéma.

Camille Henrot est une artiste française née le 12 décembre 1978 à Paris. Après avoir étudié à l'École nationale supérieure des arts décoratifs de Paris, elle s'est rapidement fait connaître dans le milieu artistique international au travers d'une œuvre mêlant sculptures, dessins, vidéos et installations. Elle est particulièrement reconnue pour son approche qui explore les systèmes de pensée et les tentatives humaines de comprendre le monde, explorant aussi bien l'anthropologie que la psychologie ou la philosophie, des disciplines qui sont toujours abordées de manière à la fois critique et ludique. Camille Henrot a reçu plusieurs distinctions importantes, dont le prestigieux Lion d'argent à la 55e Biennale de Venise en 2013 pour sa vidéo *Grosse Fatigue*, dans laquelle elle tente de raconter l'histoire de l'univers en treize minutes. L'œuvre mélange des images issues de collections d'archives avec un rythme narratif poétique et rapide, soulignant sa capacité à fusionner recherche intensive et approche esthétique novatrice.

GALA HERNÁNDEZ LÓPEZ FOR HERE I AM SITTING IN A TIN CAN ABOVE THE WORLD (2024)

L'œuvre explore les liens entre la culture des cryptomonnaies et la cryogénie, deux technologies spéculatives où l'avenir devient une ressource économique à exploiter. À travers un collage de vidéos YouTube, d'images d'archives et d'animations en 3D, Gala Hernández López questionne les relations entre la spéculation financière, la science-fiction spéculative et la gouvernance de l'avenir. Cette exploration est enrichie par la voix d'une narratrice invisible qui partage ses rêves intimes et ses peurs, nous emmenant dans un voyage poétique à la fois historique et futuriste. *For here I am sitting in a tin can above the world* évoque la figure de Hal Finney, un cypherpunk américain, figure centrale de l'histoire du Bitcoin, devenu patient cryogénique depuis 2014. L'artiste fait alors appel au genre de la dystopie pour aborder de manière critique les thèmes du capitalisme et de la vie après la mort : elle guide le spectateur au sein d'un futur fictif bouleversé par une crise économique majeure. Gala Hernández López construit un univers visuel à partir de multiples sources – souvent traitées en mode négatif – qui questionne notre relation au temps et pose une question centrale : notre relation avec le futur est-elle marquée par une suspension temporaire ou par une chute libre inévitable ? En examinant les fantasmes véhiculés par les cryptomonnaies, l'artiste remet en cause l'optimisme quant à l'avenir et insiste sur les dangers potentiels des luttes présentes dans leur goût pour la spéculation vécue comme une sorte d'évasion. Ce questionnement sur la temporalité et l'incertitude s'inscrit pleinement dans les préoccupations contemporaines sur les conséquences des technologies émergentes et les défis de l'Anthropocène.

Artiste-chercheuse et cinéaste, Gala Hernández López a une pratique interdisciplinaire qui combine la production de films avec des installations vidéo, des performances et des publications. Plus précisément, son travail s'intéresse aux nouveaux modes de subjectivation produits par le capitalisme computationnel. D'un point de vue écoféministe et critique, elle examine les imaginaires circulant dans les communautés virtuelles, les désirs et les futurités véhiculés par les technologies disruptives et les nouvelles techno-utopies réactionnaires en tant que fictions politiques partagées formant notre inconscient collectif. Ses œuvres sont basées sur la recherche, combinant l'analyse matérialiste avec la poésie, l'intimité et les rêves dans le but de disséquer les fantasmes humains de contrôle techno-scientifique sur le réel. Son travail a été présenté, entre autres, à la Berlinale (DE), à DOK Leipzig (DE), au FIFB (FR), au Cinéma du Réel (FR), à Côté Court (FR), à transmediale (DE), au festival du court-métrage de Clermont-Ferrand (FR), au Centre Wallonie Bruxelles (FR), à la York Art Gallery (UK), à Documenta Madrid (ESP), Punto de Vista (ESP) et au Salon de Montrouge (FR). Avec *La Mécanique des fluides*, elle a gagné le César du Meilleur Court-métrage Documentaire 2024 et a remporté le Prix de l'Œuvre Expérimentale 2023 de la SCAM parmi une douzaine de prix. Elle a aussi été lauréate de l'Aesthetica Art Prize 2024 et du Prix iMAL de la Biennale Nova XX 2024. Elle est doctorante à l'Université Paris 8, où elle rédige une thèse de recherche-crédation sur la capture d'écran, et où elle a enseigné pendant 3 ans. Elle a été chercheuse invitée à la Filmuniversität Babelsberg Konrad Wolf (DE) grâce à une bourse de recherche du DAAD et ATER en Études Visuelles et Art Numérique à l'Université Gustave Eiffel. Elle a été artiste en résidence 2023-2024 à l'Académie de France en Espagne – Casa de Velázquez et sera artiste résidente au Palais de Tokyo à l'automne 2024. Elle est lauréate de la bourse Leonardo Arts Plastiques 2024 de la Fondation BBVA. Elle a co-fondé le collectif After Social Networks. Elle donne régulièrement des ateliers et des conférences performées, dans des lieux tels que la Filmuniversität Konrad Wolf, les Beaux-Arts de Marseille, l'ECAM de Madrid, The Photographer's Gallery, le Fotomuseum Winterthur ou le Festival du Film de Locarno.

**SAODAT ISMAILOVA
HER RIGHT (2020)**

Collection FRAC Corsica

Her Right met en scène des femmes mythiques, héroïnes du cinéma ouzbègue. Son titre s'inspire d'un film de 1934 dirigé par G. Cherniak. Dans cette courte vidéo, Saodat Ismailova réutilise des images issues de grands classiques du cinéma ouzbègue qu'elle s'approprie afin de proposer une lecture de l'histoire du pays, et tout particulièrement pour mettre en lumière le rôle que les femmes ont joué dans son évolution. Le film évoque de manière directe le hujum, un mouvement politique d'émancipation mené par des femmes musulmanes sous le régime communiste. Le film associe des scènes issues de long-métrages réalisés par plusieurs réalisateurs ouzbègues, dont Latif Fayziyev, Ali Khamrayev et Shukhrat Abbasov, entre les années 1920 et 1980, à une bande son signée par la musicienne londonienne Seaming To. Il a été réalisé à partir de copies VHS et Beta Cam des premiers films muets ouzbègues que l'artiste a découverts dans les archives de plusieurs collectionneurs cinéphiles. Par cet assemblage de films muets, Her Right met en lumière le rôle joué par le cinéma dans la construction d'une culture et d'une identité nationale soviétique. Le film traduit aussi des processus de nationalisations complexes, et rappelle le rôle joué par les femmes, actrices ou réalisatrices, mais aussi citoyennes, engagées dans les processus d'émancipation féminine, en Asie centrale. En Ouzbékistan, à l'initiative du dirigeant de l'Union des républiques socialistes soviétiques Joseph Staline, un ensemble de mesures prises par le parti communiste soviétique fut imposée aux femmes dans les années 1930. Ces mesures avaient pour but de supprimer toute manifestation d'inégalité entre les sexes, en particulier le port du voile féminin, qui était toutefois traditionnel en Asie centrale. En abolissant le voile et en annonçant la libération des femmes, les Soviétiques pensaient pouvoir ouvrir la voie à l'édification du socialisme. Ils ambitionnaient de faire évoluer la vie des femmes musulmanes afin qu'elles puissent participer à la vie publique, mais aussi, de manière évidente, ces mesures avaient pour but de les faire adhérer au parti communiste. Le programme fut lancé en 1924 et, contrairement à son objectif, le hujum fut perçu par de nombreuses ouzbègues comme un processus violent de russification, autrement dit l'imposition aux femmes Tadjikes, Tatares et Ouzbègues, d'une culture qui leur était étrangère. Le voile était pour elle devenu un marqueur d'identité culturelle et non seulement un marqueur religieux.

Saodat Ismailova est une cinéaste et une artiste qui a grandi dans l'ère post-soviétique et qui a établi sa vie artistique entre Paris et Tachkent, tout en restant profondément attachée à sa région natale comme source d'inspiration. Après avoir obtenu son diplôme à l'Institut d'art d'État de Tachkent, elle a bénéficié d'une résidence à Fabrica, le centre de recherche et de communication du groupe Benetton à Trévise, en Italie, où elle a réalisé Aral : Fishing in an Invisible Sea, qui a remporté le prix du meilleur documentaire au festival du film de Turin en 2004. En 2005, Ismailova a obtenu une place dans le programme DAAD Artists-in-Residence à Berlin, où elle a développé son premier long métrage primé, 40 Days of Silence, dont la première a eu lieu au Forum, le Festival international du film de Berlin en 2014. Elle a participé à la Biennale de Venise en 2013 dans le cadre du pavillon de l'Asie centrale avec son installation vidéo Zukhra.

**ULYSSES JENKINS
INCONSEQUENTIAL DOGGEREAL (1981)**

Cette œuvre marque une phase importante dans l'exploration par l'artiste de techniques de filmage et de montage non conventionnelles. Elle mêle de manière fragmentée politique et créativité en interrogeant la manière dont la compréhension individuelle des événements et des enjeux sociétaux peut se transformer avec le temps. Contrairement à une œuvre traditionnelle qui aurait une fin définie, ce film met en lumière le processus de réévaluation continue, sans véritable conclusion, illustrant ainsi le cheminement narratif que l'artiste raconte. S'inspirant des mouvements dadaïste et surréaliste, Ulysses Jenkins joue ici avec les temporalités et les souvenirs à travers des coupes brutales et un montage haché qui confèrent à l'œuvre un caractère saccadé et imprévisible. La rapidité et la discontinuité des images projettent le spectateur dans un monde où la réalité médiatique est déconstruite et réassemblée pour dévoiler ses contradictions et ses biais. La vidéo mélange des scènes dramatiques, vulnérables, humoristiques et certains éléments de la vie quotidienne, où des fragments narratifs poétiques cohabitent avec des moments tirés de l'incessant flot médiatique de la télévision. Cette approche chaotique permet alors de dénoncer les récits *mainstream* tout en créant des contre-discours visuels à travers l'acte de montage vidéo. Le titre de l'œuvre, *Inconsequential Doggerel* reflète cette approche irrégulière et subversive. Jenkins découvre le terme «doggerel» en lisant une interview de Marlon Brando dans le *Los Angeles Times* au sujet de son rôle dans *Superman* (1978). Brando y décrit son goût pour les «*doggerel moments*», ce qui pousse Jenkins à chercher la définition du mot. «*Doggerel*» désigne une forme poétique souvent vue comme maladroite ou de mauvaise qualité, mais qui dans le contexte de Brando, fait référence à des moments entre les dialogues, où l'action et le geste priment. Pour Jenkins, ce terme devient une métaphore de l'expérience noire en société, où des moments apparemment normaux sont vécus comme irréguliers ou déconcertants. Ce sentiment de décalage face à une société médiatique prédominante, imprégnée de stéréotypes raciaux, est au cœur de la motivation de Jenkins à capturer cette expérience dans son travail vidéo. À travers *Inconsequential Doggerel*, Jenkins se positionne comme témoin et sujet, explorant le pouvoir des médias à influencer les représentations et à construire des communautés.

Ulysses Jenkins, né en 1946 à Los Angeles, est un artiste pionnier de l'art vidéo et de la performance. Après avoir étudié la peinture et le dessin à la Southern University de Baton Rouge, en Louisiane, où il a obtenu un baccalauréat en 1969, Jenkins a poursuivi une formation en intermedia-video et art performatif à l'Otis Art Institute de Los Angeles, où il a obtenu une maîtrise en 1979. La pratique artistique de Jenkins se distingue par l'intégration de différentes formes artistiques pour explorer des thèmes liés à la représentation, à la construction sociale des races, à l'histoire et au pouvoir. Inspiré par la tradition orale africaine, il se positionne comme un «griot vidéo», utilisant la vidéo pour contrer les stéréotypes raciaux et proposer une autre vision de l'histoire, souvent ignorée par les médias traditionnels. Ses œuvres, telles que *Mass of Images* (1978) et *Remnants of the Watts Festival* (1972-73), abordent les injustices raciales et les dynamiques de pouvoir en combinant performances, récits poétiques, et images d'archives. Jenkins a été profondément influencé par le mouvement de libération des années 1970, ainsi que par des artistes comme Charles White et Betye Saar. Il a également joué un rôle actif au sein de la scène artistique de Los Angeles, notamment au sein du collectif d'artistes Studio Z.

**ANOUK KRUIHOF
UNIVERSAL TONGUE (2018-2022)**

À travers cette vidéo, Anouk Kruithof offre une compilation de la richesse chorégraphique mondiale, du twerk au vogue, en passant par la samba, les danses folkloriques, les rituels soufis, jusqu'au jeu des chaises musicales. Pour réaliser cet ample panorama, l'artiste a mobilisé une équipe de 52 chercheurs internationaux. Leur mission : collecter des centaines d'heures de contenu vidéo, représentant plus de 1000 styles de danse en provenance de 196 pays différents. Le résultat de cette collecte est une installation vidéo monumentale répartie sur 8 écrans, avec une version condensée de 4 heures pour une projection spécifique. Ce travail de réinterprétation transforme les spécificités territoriales et culturelles en un flux d'images unifié, reflétant une humanité hyperconnectée, caractérisée par l'hybridation et la fluidité. Cette œuvre s'ancre d'ailleurs dans une fascination pour les vidéos de danse accessibles sur diverses plateformes internet comme YouTube, Facebook, Instagram ou encore TikTok. Ce procédé met alors en évidence comment Internet a remodelé notre rapport à la danse, en modifiant nos pratiques et nos perceptions. De la sorte, *Universal Tongue* devient un miroir de notre époque numérique, démontrant que malgré la diversité des expressions, une continuité et une communion globales se dessinent à travers ces danses. En réunissant ces moments capturés aux quatre coins du monde, Anouk Kruithof célèbre non seulement la variété des expressions de la danse, mais aussi l'unité fondamentale de l'expérience humaine.

Née en 1981 à Dordrecht aux Pays-Bas, Anouk Kruithof est une artiste néerlandaise qui a initialement développé sa vision artistique à travers la photographie avant d'élargir son champ d'exploration aux frontières floues entre les mondes physique et numérique. Après un parcours éducatif en photographie à l'Académie des Beaux-Arts St. Joost à Breda, aux Pays-Bas, qui lui a permis de poser les bases de sa pratique artistique, elle développe une réflexion critique sur les problématiques contemporaines telles que la surveillance, la gestion des données personnelles, et l'impact environnemental du numérique.

**LARRY LAW
ARE YOU IN A BAD STATE? (1987)**

Are You In A Bad State? (1987) de Larry Law est une œuvre vidéo qui incarne une critique situationniste de la société moderne, en utilisant un montage visuel et narratif pour exposer les contradictions inhérentes au capitalisme et à l'État moderne. Cette œuvre combine des séquences documentaires, des images publicitaires, des extraits de série, et des interventions directes de deux femmes – Linný Dunbar et Jo Dunnington - qui viennent déconstruire les mécanismes d'oppression économique et sociale. La vidéo commence avec des images en noir et blanc de personnes arrêtées par la police, un choix visuel qui symbolise la répression étatique. Ces images sont suivies par l'intervention d'une femme sur fond noir s'adressant directement au spectateur, de manière sobre, posant une série de questions qui visent à susciter une prise de conscience sur l'aliénation quotidienne. Les questions comme «Êtes-vous mécontents ? Ennuysés ? Frustrés ?» mettent en avant un malaise universel face aux promesses non tenues de la société capitaliste. L'œuvre continue avec une séquence historique qui retrace l'évolution du capitalisme depuis les sociétés de chasseurs-cueilleurs jusqu'à l'ère moderne. Cette section, illustrée surtout par des détails de peintures, explique comment l'introduction de l'agriculture et du commerce a conduit à la marchandisation des relations humaines. La narration expose alors comment l'accumulation de richesses et la montée du capitalisme ont détruit les anciennes communautés, les remplaçant par des relations basées sur l'échange monétaire. Les séquences suivantes renforcent cette critique en illustrant la transformation du monde moderne en un vaste marché où tout est à vendre, y compris le travail humain. Le montage alterne des images de chaînes de production, de guerre ou de matériel technologique, et des commentaires sur l'impuissance des individus face aux forces économiques qui les dépassent. Dans la lignée des films de Guy Debord, comme le suggèrent les scènes de répression policière, la vidéo souligne la nature spectaculaire du capitalisme, où la vie quotidienne est réduite à une représentation que les individus regardent passivement plutôt que de le vivre activement. La dernière partie de l'œuvre appelle à une prise de conscience et à une révolution culturelle pour briser les chaînes de cette existence amoindrie et reprendre le contrôle de nos vies. *Are You In A Bad State?* est de la sorte une œuvre post-situationniste qui utilise la forme vidéo pour diffuser une critique radicale. Elle démontre non sans humour comment le capitalisme transforme les individus en purs produits du contrôle social, tout en suggérant la possibilité d'une rupture avec ce système.

Larry Law, né au Royaume-Uni était un écrivain, éditeur et théoricien anarchiste britannique influent. Il est surtout connu pour sa contribution au mouvement situationniste à travers la série de pamphlets *Spectacular Times*, publiés dans les années 1970 et 1980. Ces pamphlets combinaient des coupures de presse, des citations et des textes critiques, visant à rendre accessibles les idées révolutionnaires et à critiquer la société de consommation et les structures de pouvoir. En 1987, Larry Law a créé la vidéo *Are You In A Bad State?*, qui se veut une introduction aux idées situationnistes et une réflexion critique sur l'État et la vie quotidienne. Ce travail reflète parfaitement son approche : rendre les idées complexes et subversives accessibles à un large public, tout en conservant un ton incisif et souvent humoristique. Larry Law est décédé le 22 juillet 1988, peu après avoir été diagnostiqué avec un cancer. Son travail continue d'influencer les penseurs critiques et les activistes, et ses publications demeurent une ressource clé pour ceux qui s'intéressent à la critique sociale et à la postérité de l'Internationale situationniste.

**ANGE LECCIA
O SUPERMAN (2020)**

Depuis les années 1970, Ange Leccia filme son quotidien, ses voyages, ses amours, ses écrans. Sa poétique des médias donne à l'image le rôle d'une matière qui se lit par exemple dans les bandes hertziennes ou le bruit blanc de la télévision. On parle aussi de « neige » pour désigner cette perte de transmission, quand l'image fait défaut et qu'une multiplicité de points lumineux s'y substitue. Dans *Ó Superman*, la reprise par PEREZ de la chanson de Laurie Anderson (1981), cette neige apparaît au milieu d'images historiques en noir et blanc, qui entremêlent fiction et réalité. On y voit Grace Kelly et une arrestation menée par des policiers anglais, *Tron* et la guerre du Vietnam. En fait, les séquences choisies par Leccia traduisent une société brutale de contrôle où la présence des machines militaires est généralisée. Les images crépitent et palpitent, elles se brouillent et constituent des formes contrastées au seuil parfois de la lisibilité. Une tension s'exerce ici entre le désir de donner chair à ces représentations et leur défilement sans fin. De manière ambivalente, les figures passent de l'émouvant au mouvant comme pour mieux affirmer le régime d'instabilité visuelle dans lequel nous baignons aujourd'hui. Ce régime est celui de la « réticulation numérique » dont parlait si bien Bernard Stiegler qui correspond à une captation industrielle de l'attention. Car nous vivons au cœur d'un mouvement entropique où les images circulent en permanence sans pouvoir s'arrêter.

Après une formation dans la section art du lycée de Bastia emmené par José Lorenzi, puis des études d'arts plastiques à l'Université Paris 1 (Panthéon-Sorbonne entre 1972 et 1976), Ange Leccia s'engage dans une double activité de plasticien et de cinéaste, et initie ses recherches en tant que pensionnaire à la Villa Médicis – Académie de France à Rome de 1981 à 1983. À la croisée entre cinéma expérimental, installation et vidéo, les images de Leccia mêlent portraits, paysages, histoires, puisent souvent leurs motifs dans la nature et captent des moments où intimité et intensité créent une texture visuelle particulièrement sensible. L'épure et l'abstraction deviennent alors les vecteurs d'une approche vibrante propice à la contemplation. Son travail propose une analyse charnelle de l'image où la lumière et les éléments naturels affirment l'énergie de la création. Créateur d'un univers singulier, Ange Leccia est aussi un fédérateur de talents. Enseignant à l'École supérieure d'art de Grenoble puis de Paris-Cergy, et enfin au Pavillon, laboratoire de création au Palais de Tokyo qu'il a créé et dirigé de 2000 à 2017, on lui doit d'avoir repéré et développer les talents de Dominique Gonzalez-Foerster, mais aussi Philippe Parreno, Apichatpong Weerasethakul (Palme d'Or au Festival de Cannes de 2010) ou encore Isabelle Cornaro. Il a également enseigné à Geidai Tokyo University of the Arts et a été résident de la Villa Kujoyama à Kyoto en 1992. Les œuvres d'Ange Leccia sont régulièrement exposées en France et à l'international, notamment au Centre Georges Pompidou et au Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, au Guggenheim Museum à New York, à la documenta à Cassel, au Skulptur Projekte à Münster, à la Biennale de Venise, au Seibu Museum of Art à Tokyo et à la National Gallery of Iceland à Reykjavík. En 2013, le MAC/VAL lui consacre une exposition monographique, ainsi que le Palais de Tokyo en 2014, la HAB galerie à Nantes durant l'été 2016 et l'Akureyri Art Museum (Islande) en 2019. En 2017, il fait l'objet d'une exposition rétrospective à la National Gallery de Reykjavik, en 2018 à la Maison Salvani (Labège), en 2019 au Centre des Arts d'Enghien-les-Bains, et en 2022 au musée de l'Orangerie et au musée des impressionnistes à Giverny.

**LAWRENCE LEK
SINOFUTURISM (1839 – 2046 AD) (2016)**

À la croisée de la science-fiction et du réalisme radical, *Sinofuturism* propose une vision complexe et multidimensionnelle du futur, en prenant la Chine comme point de référence central pour explorer les impacts de la technologie et de l'automatisation sur la société. À travers une voix-off féminine et robotique, cette œuvre interroge profondément les stéréotypes occidentaux envers la Chine tout en réfléchissant sur les transformations sociétales globales. Lawrence Lek, en utilisant un cadre visuel et narratif inspiré par l'accélération technologique chinoise, montre une réalité où l'humain n'est plus le centre du monde, mais un observateur passif dans un univers dominé par l'intelligence artificielle, les fermes de serveurs, et l'automatisation totale. Cette réalité dépeinte n'est pas forcément dystopique : elle pourrait être perçue comme une nouvelle normalité où la collaboration entre humains et machines ouvre des possibilités pour l'émancipation économique et sociale, à l'écart de l'individualisme du XXe siècle. *Sinofuturism* déconstruit alors les clichés associés à la culture chinoise, à commencer par ceux concernant la copie et la contrefaçon des biens industriels ou encore la force aliénante des jeux vidéo. L'artiste aborde le thème de la « survie collective », un trait qu'il associe à la persistance des structures confucéennes en Chine, tout en établissant un parallèle entre les stéréotypes liés à la culture chinoise et le développement de l'intelligence artificielle, soulignant ainsi une sorte de convergence entre les deux. De la sorte la Chine, grâce à son intégration des technologies avancées, a déjà pris une longueur d'avance sur le reste du monde en matière de modernité. Cette vision est en résonance avec la théorie de l'acteur-réseau de Bruno Latour, qui rejette les dichotomies traditionnelles entre l'objet et le sujet, en conférant une agentivité égale aux humains et aux non-humains dans la construction de notre monde. En termes de méthodologie, l'œuvre de Lawrence Lek comprend la construction d'un univers à la fois comme un objet externe et comme une expérience subjective. Finalement, *Sinofuturism* est une invitation à repenser notre position dans un monde où les frontières entre l'humain et la machine deviennent de plus en plus floues. Ce que Lawrence Lek propose, c'est une réflexion à partir de matériaux visuels préfabriqués – documentaires et publicitaires le plus souvent mais aussi amateurs - sur un avenir où l'interaction entre humains et technologies ne conduit pas nécessairement à une déshumanisation, mais pourrait bien représenter la prochaine étape de notre évolution sociale et culturelle.

Lawrence Lek est un artiste, cinéaste et musicien basé à Londres, d'origine malaisienne, né en 1982 à Francfort, en Allemagne. Il a étudié l'architecture à l'université de Cambridge et a obtenu un Master en Architecture à la Architectural Association de Londres. Sa formation en architecture influence profondément son approche artistique, qui se caractérise par l'exploration des environnements virtuels et des paysages numériques. Lek utilise des logiciels de modélisation 3D pour créer des installations vidéo immersives et des simulations interactives qui interrogent les implications de la réalité virtuelle et de l'intelligence artificielle dans notre perception de l'espace et notre futur. Son œuvre, qui comprend souvent des éléments narratifs et des bandes sonores qu'il compose lui-même, explore des thèmes tels que la désorientation, la dystopie et les interactions entre l'humain et la machine. Le travail de Lawrence Lek est reconnu pour son approche critique des technologies numériques et de leur impact sur la société. À travers des projets comme *Unreal Estate* et *Geomancer*, il questionne les futurs possibles engendrés par l'avancement technologique et la virtualisation du monde, tout en offrant une réflexion sur les notions d'identité et d'appartenance à une époque marquée par la globalisation et le numérique. Ses œuvres ont été exposées dans des institutions de renom telles que la Tate Modern à Londres et le KW Institute for Contemporary Art à Berlin, affirmant son rôle important dans le débat contemporain sur l'art et la technologie.

**MAHA MAAMOUN
DOMESTIC TOURISM II (2008)**

Cette œuvre réinterprète la manière dont les pyramides de Gizeh, symboles intemporels de l'Égypte, sont représentées dans la culture populaire et cinématographique du pays. Elle interroge la simplification et l'exotisme qui entourent ces monuments historiques, souvent réduits à des clichés touristiques dans les représentations visuelles, pour construire un récit abstrait à partir de séquences issues de films égyptiens, dans lesquels les pyramides apparaissent en arrière-plan. En compilant ces scènes, Maha Maamoun crée un flux ininterrompu de références cinématographiques qui met en lumière les différentes significations politiques, sociales et historiques attachées à ces monuments. Les pyramides, loin d'être de simples décors, deviennent des témoins silencieux de l'histoire moderne de l'Égypte. L'approche de l'artiste rejette alors l'exotisme occidental habituel et propose une vision locale et plus politique des pyramides. Le film adopte une structure temporelle qui commence par des films récents, remonte aux années 1950, puis revient à des images plus contemporaines. Ce montage non linéaire permet à l'artiste de réinscrire les pyramides dans un contexte dynamique, où elles sont tour à tour un symbole de la grandeur passée de l'Égypte et un repère critique pour évaluer le présent. Les pyramides, souvent utilisées dans le cinéma pour évoquer un passé glorieux ou pour critiquer la corruption actuelle, sont ici réappropriées pour questionner leur rôle dans l'imaginaire national et leur exploitation par les régimes politiques successifs. Maha Maamoun explore ainsi comment ces structures minimalistes, qui surplombent la mégalopole labyrinthique du Caire, sont impliquées dans la lutte continue de la ville avec son passé et son présent. En revisitant les représentations cinématographiques de ces monuments, l'artiste cherche à dévoiler les messages subtils et les implications politiques cachées derrière ces images apparemment anodines. Les pyramides, en devenant le décor de multiples genres cinématographiques – de la comédie romantique au drame social en passant par le polar - accueillent et reflètent les tensions et les aspirations d'une nation en perpétuelle transformation.

Maha Maamoun, née en 1972 à Oakland, en Californie, est une artiste égyptienne reconnue pour son travail en photographie, vidéo et comme productrice culturelle. Elle a grandi au Caire, où elle vit et travaille actuellement. Maha Maamoun a étudié l'économie et l'informatique à l'Université américaine du Caire, obtenant son diplôme en 1993, avant de poursuivre une maîtrise en histoire du Moyen-Orient dans le même établissement. Son œuvre se concentre principalement sur la manière dont les projections personnelles et nationales sont véhiculées au sein de la culture populaire, à travers le cinéma et la littérature. Elle interroge ces représentations en les manipulant et en les réorganisant pour révéler des perspectives nouvelles et critiques. Elle est également active dans la scène artistique égyptienne en tant que curatrice et cofondatrice du Contemporary Image Collective (CiC), un espace indépendant pour l'art contemporain au Caire. En 2012, elle a cofondé avec l'artiste jordanienne Ala Younis la plateforme de publication indépendante Kayfa ta, qui propose des manuels artistiques et pratiques en arabe et en anglais, cherchant à brouiller les frontières entre l'art et la pratique quotidienne. Les œuvres de Maha Maamoun ont été exposées à l'international, dans des institutions telles que le Centre Pompidou, le Tate Modern, et le Whitney Museum of American Art. Son travail continue de questionner la manière dont les images façonnent notre compréhension du passé et du présent, en particulier dans le contexte égyptien.

**CHRISTIAN MARCLAY
TELEPHONES (1995)**

Pour cette œuvre de montage, Christian Marclay a extrait des scènes de films classiques, principalement au format VHS, loués dans des vidéoclubs, qui ont été assemblés avec minutie pour reproduire le déroulement d'une conversation téléphonique. *Telephones* se caractérise donc par une structure simple mais efficace : une succession de scènes où les personnages, issus de plus de cent trente films hollywoodiens classiques, utilisent un téléphone. Le montage suit la séquence d'une communication téléphonique, depuis le geste de décrocher le combiné, en passant par la composition du numéro, les sonneries, l'attente, l'échange de paroles, jusqu'au moment où l'appel se termine. Cette progression met en avant les aspects mécaniques, rythmiques, et sonores du téléphone, soulignant à quel point ces éléments ont évolué avec l'avènement du smartphone. L'œuvre de Christian Marclay, par le biais du montage et du collage sonore, transforme ces scènes familières en une méditation sur la technologie et son influence sur notre société. Aujourd'hui, le téléphone a perdu une grande partie de son poids symbolique et émotionnel, se fondant dans notre quotidien numérique. Pourtant, *Telephones* rappelle une époque où chaque appel pouvait avoir une signification émotionnelle profonde, capturant une essence du passé qui résonne encore dans notre présent. En juxtaposant de genres cinématographiques variés, du film noir à la comédie romantique, l'artiste révèle la diversité des émotions et des usages liés au téléphone dans notre mémoire collective du cinéma. Près de trente ans après sa création, *Telephones* demeure pertinent, notamment parce qu'il est apparu à une époque charnière où les téléphones portables commençaient à s'imposer dans la culture populaire, alors que la technologie numérique prenait le pas sur le film analogique. Cette œuvre incarne ainsi la transition entre deux époques, et son impact s'est amplifié au fil du temps pour devenir une œuvre classique. Christian Marclay, en décomposant et en réassemblant ces fragments cinématographiques, crée un dialogue entre les œuvres originales et leur nouvelle signification contextuelle. *Telephones* est ainsi une réflexion mordante et pleine d'humour sur la manière dont la technologie façonne non seulement la communication, mais aussi notre perception de celle-ci à travers le prisme du cinéma. Le film se termine comme il a commencé, avec une scène dans une cabine téléphonique, un objet archéologique de la modernité.

Christian Marclay est un artiste et compositeur suisse-américain, né le 11 janvier 1955 à San Rafael, en Californie, aux États-Unis. Bien que né aux États-Unis, Marclay a grandi à Genève, en Suisse, où il a développé un intérêt pour l'art et la musique. Il a étudié à l'École supérieure d'art visuel de Genève (ESAV), puis il a poursuivi ses études au Massachusetts College of Art and Design à Boston, où il s'est immergé dans le milieu artistique américain. Marclay est principalement connu pour son travail novateur qui fusionne musique, son et arts visuels. À la fin des années 1970, il s'installe à New York où il commence à expérimenter avec des platines, qu'il utilise comme instruments musicaux, faisant de lui un pionnier dans l'utilisation du turntablism dans le contexte de l'art contemporain. Son travail s'inscrit dans une démarche qui questionne les frontières entre les arts visuels et la musique, entre la culture populaire et l'art élitiste. Les œuvres de Christian Marclay explorent les relations complexes entre le son, l'image et le temps. Un de ses projets les plus emblématiques est *The Clock* (2010), une vidéo de 24 heures composée d'extraits de films montrant des horloges ou des montres, chaque scène étant synchronisée avec l'heure réelle. Cette œuvre interroge la perception du temps, la narration cinématographique et l'expérience de l'attente. Marclay s'intéresse aussi à la matérialité du son, en utilisant des supports tels que les vinyles, les cassettes, ou encore les objets trouvés pour créer des œuvres sonores et visuelles qui jouent sur les notions de répétition, de dégradation, et de mémoire. Son travail aborde souvent les thèmes de la consommation culturelle et de la transformation des médias dans l'ère numérique.

**DIEGO MARCON
UNTITLED (ALL PIGS MUST DIE) (2015)**

À la fois simple et complexe, cette œuvre interroge la matérialité du cinéma et ses effets sur la perception du spectateur. Diego Marcon utilise un fragment de film trouvé du dessin animé *Winnie l'Ourson dans le vent* (1968), plus précisément la scène où Porcinet s'écrase contre la fenêtre de la maison de Uffa, le hibou, le réveillant brutalement de son sommeil. En intégrant cette séquence dans une boucle sans fin, l'artiste crée une tension continue où Uffa est sans cesse réveillé par le choc de Porcinet contre le verre. Cette boucle répétitive, associée à l'utilisation de bande amorcée - des segments de film monochrome qui signalent habituellement le début ou la fin d'une pellicule - contribue à affirmer une forme de syncope visuelle. La répétition du geste de Porcinet et le réveil d'Uffa deviennent une métaphore de la narcolepsie et de la cataplexie, où l'interruption constante du sommeil est suivie d'un effondrement physique soudain, représenté par le choc et le bruit généré. Diego Marcon amplifie cette perturbation en manipulant la bande sonore optique du film. En peignant directement sur la piste sonore, il génère des bruits mécaniques et désincarnés, tels que des coups et des grincements, qui se mêlent aux sons des personnages de Disney. Ces bruits renforcent l'effet de surprise et d'inconfort chez le spectateur, qui, tout comme Uffa, est pris dans un cycle ininterrompu d'éveil forcé. L'utilisation du rouge, une couleur associée à la violence et à l'urgence, et l'intégration d'éléments sonores dérangeants, renvoient à une exploration de la dimension physique et émotionnelle du médium filmique. En somme, *Untitled (All Pigs Must Die)* est une œuvre qui invite à réfléchir sur l'effet des images en mouvement sur notre psyché.

Diego Marcon est un artiste italien né en 1985 à Busto Arsizio, en Italie. Il est principalement reconnu pour son travail dans le domaine de l'image en mouvement, notamment à travers des films et des installations vidéo. Marcon combine des approches théoriques et structurelles du cinéma avec les éléments sentimentaux des genres populaires, créant ainsi des œuvres qui naviguent entre l'émotion et l'analyse critique du médium filmique. Les enjeux de son travail tournent autour de la représentation de la réalité et de la déconstruction du langage cinématographique. Par exemple, dans des œuvres comme *Monelle* (2017) et *The Parents' Room* (2021), Marcon explore des thèmes sombres liés à l'enfance, à la vulnérabilité humaine et à la violence, tout en jouant avec la structure narrative pour créer des ambiances d'ambiguïté et de tension psychologique. Ces œuvres sont souvent caractérisées par des boucles narratives, qui renforcent l'idée d'une temporalité non linéaire et d'une réalité déformée. Marcon utilise également des techniques telles que l'animation en CGI et le film en 35 mm pour créer des effets visuels saisissants, qui évoquent une esthétique à la fois réaliste et fantastique. Cette approche lui permet de manipuler les perceptions du spectateur et de questionner les notions de témoignage et de mémoire, particulièrement dans le contexte de l'histoire et de l'oppression. Son travail a été largement reconnu et exposé dans des institutions prestigieuses à travers le monde, notamment à la Biennale de Venise, au Museo Madre à Naples, et à la Kunsthalle Basel.



NEOZOON LAKE OF FIRE (2022)

Avec cette œuvre, Neozoon analyse la peur de la mort sous l'angle du fondamentalisme évangélique et de son impact sur notre rapport à la nature. Le film, qui conclut leur série *Last Things Trilogy*, utilise le collage de divers matériaux audiovisuels pour explorer comment les visions dualistes et apocalyptiques des croyants contribuent à un véritable «enfer sur terre» dans le contexte du changement climatique. Dans la tradition chrétienne, les dernières choses se réfèrent au jugement qui décide de notre sort éternel : paradis ou enfer. *Lake of Fire* se concentre justement sur ce dernier en faisant appel à des images de l'enfer allant des mosaïques médiévales aux animations 3D contemporaines. Les voix des croyants, notamment des pasteurs évangéliques, servent de fil conducteur à ce montage. Les prêcheurs, majoritairement des hommes blancs, utilisent des sermons apocalyptiques pour manipuler la peur de leurs auditeurs. Selon la doctrine protestante du "sacerdoce universel", chaque croyant a le droit de s'exprimer. Cependant, Neozoon montre que cette démocratisation ne conduit pas à plus de diversité, mais à une uniformité des discours. Les fidèles répètent les mêmes phrases : "Death is coming!", "The devil is real!", "Hell is no joke!" - "Because God loves you!" Cette répétition incessante est analysée par le montage du duo d'artistes qui fragmente et accumule ces discours pour révéler leur caractère manipulateur et contradictoire. *Lake of Fire* mêle alors les images chrétiennes avec des artefacts des médias sociaux documentant notre exploitation industrielle des ressources, la déforestation, ou encore des déplacements de terrain liés à l'extractivisme. Cet ensemble de séquences montrent que l'humain cherche avant tout à dominer son milieu, souvent avec des conséquences désastreuses, illustrant ainsi l'enfer sur terre créé par nos propres actions. L'œuvre utilise ainsi des éléments ASMR pour créer un équilibre apaisant face aux scénarios de peur induits par les sermons religieux. Les vidéos ASMR, populaires sur YouTube, sont censées avoir un effet calmant. En contrastant l'agressivité religieuse avec une écoute et un toucher, sensibles de la nature, Neozoon propose une nouvelle esthétique de la relation à notre environnement. Si leur œuvre ne fournit pas de réponse explicite, elle invite donc à une réflexion sur le traitement de notre planète, les racines religieuses de l'exploitation capitaliste, et le pouvoir des images et du langage. Le documentaire souligne la vision absurde des fondamentalistes face aux signes évidents du changement climatique, et questionne comment engager le dialogue avec ceux qui refusent de voir la réalité. Neozoon offre ainsi une réflexion nécessaire sur l'écocide en cours, tout en capturant quelque chose de l'esprit du temps avec un sens de l'humour caustique. À ce titre, le documentaire pose une question fondamentale : l'homme n'est-il pas dépendant du milieu qui l'abrite, plutôt que le supposé maître de la création capable de transformer et façonner la nature à son image ?

Composé de Friederike Kersten et Michaela Metzger, Neozoon est un collectif d'artistes féminines fondé en 2009, opérant entre Berlin et Paris. Le nom Neozoon fait référence aux espèces animales introduites par l'homme dans des écosystèmes où elles ne sont pas originaires. Le groupe est reconnu pour ses interventions artistiques dans les espaces publics urbains et ses œuvres qui explorent les relations entre les humains et les animaux, qu'ils soient vivants ou morts. Neozoon s'intéresse particulièrement à la manière dont la société traite les animaux, soulignant souvent la nature artificielle et construite de la distinction entre l'humain et l'animal. Par leurs œuvres, elles cherchent à provoquer une réflexion sur cette ligne de démarcation et sur les valeurs culturelles associées aux animaux dans les contextes urbains et contemporains.

**AGNIESZKA POLSKA
PERFECT LIVES (2019)**

Le film s'inspire d'une expérience de contrôle de 1990, lorsque la sonde spatiale Galileo, en route vers Jupiter, passa près de la Terre. Les scientifiques avaient alors tenté de déterminer si les données recueillies par la sonde confirmeraient l'existence de la vie sur notre planète. Cette perspective cosmique, presque déshumanisée, sert de cadre à Agnieszka Polska pour remettre en question la nature même de la vie humaine telle qu'elle est perçue et représentée dans la culture occidentale. L'utilisation de centaines de courtes vidéos d'archives présentant des scènes de la vie quotidienne – réunions d'affaires, contemplation de la nature, thérapies de groupe, mariages, solitude, crimes – reflète une idée profondément artificielle et factice de la vie. Ces scènes évoquent un monde où chaque aspect de l'existence humaine semble programmé, scénarisé, comme un diaporama ou une présentation PowerPoint d'un «cyborg alien-humain». Cette esthétique de l'illusion questionne la perception du spectateur et le plonge dans un état de contemplation sur ce qu'est vraiment la vie. Un aspect fondamental de *Perfect Lives* est la narration spéculative racontée du point de vue de la sonde Galileo. Cette perspective d'un observateur extraterrestre soulève des questions intrigantes sur ce que signifie «détecter» la vie. Si Galileo devait juger de l'existence de la vie sur Terre uniquement sur la base des images filtrées et hautement stylisées de l'Occident moderne, la conclusion pourrait être que la vie humaine est davantage une illusion de prospérité et de bien-être qu'une réalité palpable. Cette perspective s'aligne avec l'idée d'une archive biaisée de l'existence humaine, où des aspects fondamentaux tels que l'exploitation, la pauvreté et la guerre semblent absents. Ainsi, *Perfect Lives* devient une critique du capitalisme occidental et de sa capacité à masquer les dures réalités sociales sous une façade de perfection et de bonheur. L'artiste joue également avec la notion de temps, en créant un flou entre le passé, le présent et le futur. Les images ne sont ni ancrées dans les années 1990 ni clairement associées à notre réalité actuelle, mais semblent provenir d'un avenir incertain. Cette manipulation temporelle suggère que le «passé» des années 1990 pourrait en fait représenter un futur possible, renforçant l'idée que les représentations visuelles de la vie humaine ne sont pas seulement des reflets, mais aussi des constructions spéculatives et imaginaires. L'utilisation de textures douces et de tons de couleurs atténués dans les images de *Perfect Lives* contribue à créer un espace cinématographique onirique, à la fois familier et étrange. Cet effet est intensifié par le paysage sonore de l'œuvre, qui mélange des sons naturels, comme le chant des oiseaux et le bruit des vagues, avec une mélodie numérique de piano qui évoque une chanson d'attente pour le menu d'un jeu vidéo. Cette combinaison de sons organiques et synthétiques crée une suspension du temps, immergeant le spectateur dans une expérience sensorielle qui remet en question la nature même de la réalité.

Agnieszka Polska est une artiste contemporaine polonaise née en 1985 à Lublin. Elle a étudié à l'Académie des Beaux-Arts de Cracovie, où elle a obtenu son diplôme en 2010, ainsi qu'à l'Université des Arts de Berlin (Universität der Künste). Sa formation, à cheval entre ces deux institutions de renom, lui a permis de développer une approche multidisciplinaire à travers une œuvre qui interpelle la nature de la réalité contemporaine et les aspects psychologiques de la communication. À partir du début des années 2010, Agnieszka Polska a acquis une reconnaissance internationale avec des œuvres présentées dans des institutions majeures comme le Centre Pompidou à Paris, le New Museum à New York, et la Biennale de Sydney. Son travail a été largement salué pour sa capacité à combiner une esthétique onirique et poétique avec une réflexion critique sur des enjeux contemporains, comme le changement climatique et les crises sociales. Elle a également reçu plusieurs prix prestigieux, dont le Preis der Nationalgalerie en 2017, affirmant ainsi sa place parmi les artistes les plus influents de sa génération. En utilisant des technologies numériques et des techniques de narration innovantes, Agnieszka Polska continue de repousser les limites de l'art contemporain, proposant des œuvres qui invitent à la réflexion sur l'impact de notre époque numérique sur les consciences et les émotions humaines.

**BEN RIVERS
TERROR! (2007)**

Ben Rivers se plonge ici dans le genre cinématographique du film d'horreur, combinant hommage et déconstruction critique. Plus précisément, *Terror!* réarticule des extraits de films des années 1970 et 1980, créant ainsi une mosaïque de tropes emblématiques de ce genre. L'approche de l'artiste commence par un montage qui semble au départ simplement compiler des clichés du cinéma d'horreur, mais qui, au fur et à mesure, évolue pour devenir une véritable œuvre horrifique en soi. La séquence d'ouverture du film juxtapose des plans de façades de maisons typiques de celles que l'on a l'habitude de voir dans ce cinéma, créant ainsi une atmosphère lourde et inquiétante où chaque maison devient interchangeable, incarnant un espace générique de terreur. La répétition de motifs familiers – l'ombre derrière un rideau, la lumière vacillante – s'accélère pour accentuer la sensation d'un lieu où la terreur est omniprésente, mais où l'individualité des espaces disparaît. *Terror!* ne se contente pas alors de célébrer les conventions du genre : il les expose et les réarrange de manière à révéler à la fois leur pouvoir viscéral et leurs limitations. Le montage fonctionne de manière modulaire, regroupant des séquences thématiques telles que l'ouverture de portes, les objets domestiques ou les appels téléphoniques, pour créer un effet de labyrinthe où les personnages semblent enfermés dans un espace sans issue. Cette structure confère au film une tension croissante, où le spectateur est progressivement absorbé dans un espace abstrait recomposé. Si Ben Rivers semble répondre ici au paradigme postmoderne de la citation, il s'en éloigne aussi en offrant une évidente rigueur structurelle dans cette compilation d'extraits de films où le plaisir est de se faire peur. La continuité que le cinéaste établit entre des éléments disparates donne l'impression d'un espace cohérent, mais néanmoins hanté par l'impossibilité d'en sortir autrement que par un climax tragique, soit le désir de voir de l'hémoglobine. Ben Rivers finit selon les codes du sous-genre gore, qui est à l'horreur ce que la pornographie est à l'érotisme, autrement dit l'expression la plus brute et explicite des pulsions, où la violence graphique devient une finalité en soi, dépouillant l'horreur de toute subtilité pour ne laisser que la confrontation directe avec l'excès et le malaise. *Terror!* n'est donc pas seulement une lettre d'amour au genre qui a introduit Ben Rivers au cinéma, mais aussi une réflexion sur la manière dont les conventions cinématographiques peuvent être manipulées pour créer une nouvelle expérience où la sensation ne s'oppose plus au commentaire réflexif.

Ben Rivers, né en 1972 dans le Somerset, au Royaume-Uni, est un artiste et cinéaste expérimental reconnu pour son approche mêlant documentaire, ethnographie et fiction poétique. Il a d'abord étudié la sculpture avant de se tourner vers la photographie, puis le cinéma, qu'il a appris en autodidacte, se spécialisant dans l'utilisation du film 16 mm. Il vit et travaille actuellement à Londres. Son travail se caractérise par une exploration des marges de la société, s'intéressant aux individus et communautés qui choisissent de vivre en retrait du monde moderne, créant ainsi des univers autonomes. Ses films se distinguent par leur texture granuleuse et l'utilisation de techniques de manipulation chimique des images, créant des œuvres visuellement puissantes. Ben Rivers joue constamment sur la frontière entre passé et futur, histoire et science-fiction, et son travail est marqué par une forte dimension poétique et spéculative. L'enjeu central de son travail réside dans sa capacité à créer des fables cinématographiques qui interrogent notre rapport au temps, à l'histoire et à la nature, tout en proposant une réflexion sur les modes de vie alternatifs et les mondes en déclin. Ses films ont été présentés dans des festivals internationaux prestigieux, notamment la Mostra de Venise où son premier long métrage, *Two Years at Sea* (2011), a remporté le prix FIPRESCI. Parmi ses autres œuvres notables, on peut citer *Sack Barrow* (2011), pour lequel il a reçu le Grand Prix à Art Basel, et *A Spell to Ward Off the Darkness* (2013), coréalisé avec Ben Russell. L'œuvre de Ben Rivers a également été mise à l'honneur dans des institutions comme le Centre Pompidou et le Jeu de Paume.

**ANHAR SALEM
TAG ME IF YOU CAN (2021)**

Tag Me If You Can combine des séquences de la vie quotidienne sur les réseaux sociaux avec une sélection de publicités grand public. Anhar Salem capture la « révolution des nouveaux médias » dans le royaume, mettant en scène des vidéos domestiques qui reflètent un nouveau régime d'expression. Celui-ci pousse les nouvelles agences de publicité à rivaliser pour produire des représentations plus authentiques de la famille saoudienne, que les anciennes publicités télévisées n'ont pas su illustrer. À travers des superpositions rappelant les multiples fenêtres d'ordinateur et en utilisant un montage hautement syncopé, Anhar Salem déconstruit l'opposition stricte entre ces deux régimes d'image : le premier lié aux expressions individuelles en ligne et le second à la télévision. Elle met ainsi en lumière l'effacement des frontières entre sphères privée et publique dans l'Arabie saoudite contemporaine, affirmant la transformation culturelle que connaît le pays, impulsée par les médias et les technologies de mise en réseau. En faisant référence au film de Steven Spielberg « Arrête-moi si tu peux » (2002), Anhar Salem suggère subtilement que l'auto-exposition rencontre paradoxalement une tentative de liberté, qui peut aussi jouer sur la dissimulation afin d'être mieux appréciée.

Anhar Salem est une artiste saoudienne, née à Djeddah en 1993, d'origines yéménites et indonésiennes. Elle a étudié les technologies de l'information à l'Université Arabe Ouverte de Djeddah avant de se spécialiser dans les images en mouvement au Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains en France. Sa pratique artistique se concentre sur l'exploration des espaces publics et privés, avec un intérêt particulier pour les thèmes de la vie quotidienne, du corps et des réseaux sociaux. En tant qu'artiste autodidacte, Anhar Salem utilise des dispositifs simples, comme l'appareil photo de son téléphone, pour créer des œuvres qui critiquent et interrogent les médias en tant que supports, tout en explorant les processus de marginalisation des personnes et des images. Son travail, souvent collaboratif, cherche à ouvrir de nouvelles formes de communication et de narration, notamment en documentant les expériences des communautés marginalisées. Un exemple notable est son œuvre « Mashallah. Pourquoi as-tu traversé l'océan Indien ? » (2023), qui raconte les histoires de migration et les dynamiques culturelles au sein de la communauté indo-hadramie de Djeddah, mettant en lumière les questions d'identité, de mémoire collective et de préservation des traditions dans un contexte mondialisé.

**DEBORAH STRATMAN
VILLAGE SILENCED (2012)**

Dans cette œuvre, Deborah Stratman revisite une séquence emblématique du docudrame de Humphrey Jennings, *The Silent Village* (1943), en la répétant trois fois avec des variations sonores marquantes. Dans l'œuvre originale, le réalisateur utilisait les mineurs gallois de Cwmgiedd pour reconstituer l'invasion nazie et la destruction du village tchèque de Lidice. L'arrivée des nazis est marquée par une voiture noire qui diffuse des slogans politiques via un haut-parleur, symbolisant ainsi l'imposition de l'occupation et du contrôle social par le Troisième Reich. Cette diffusion sonore est un élément central du film dans la mesure où l'occupant est montré uniquement sous la forme de silhouettes. Le drame se joue alors à travers la place envahissante des ordres. Deborah Stratman reprend ici cette séquence mais en réagencant complètement les plans pour explorer plus profondément les thèmes du contrôle social et de la mémoire historique. La première répétition de la séquence paraît reprendre littéralement la bande-son du film de Jennings mais elle est en fait retravaillée. La voix du haut-parleur est notamment spatialisée selon la place du personnage qui l'entend, opérant déjà une manipulation qui traduit la volonté de tromper le spectateur, ce dernier pensant voir une scène originale du film. Lors de la deuxième répétition, Deborah Stratman remplace alors la voix par un mélange oppressant de sirènes et de tirs de mitraillettes. Ces sons, empilés jusqu'à la saturation, créent une ambiance presque musicale qui traduit une intensité mentale et émotionnelle extrême, évoquant la pression psychologique exercée par les régimes autoritaires. Enfin, dans la troisième répétition, le silence total s'installe, ouvrant la signification de la séquence et offrant une forme de respiration. Cette structure tripartite met en lumière la manière dont le pouvoir se manifeste et réprime, non seulement à travers les événements historiques, mais aussi par le contrôle des médias et des représentations. En hommage à Humphrey Jennings, Deborah Stratman utilise sa séquence pour pousser la réflexion sur la manière dont le son peut être un outil de propagande, tout en soulignant que le emploi des images offre alors le plus souvent une forme d'alternative aux récits dominants.

Deborah Stratman, née en 1967, est une artiste et cinéaste américaine basée à Chicago. Son travail se concentre sur l'exploration des dynamiques de pouvoir, de contrôle et de croyance, en mettant en lumière les liens complexes entre les lieux, les idées et la société. Elle a étudié à la prestigieuse California Institute of the Arts (CalArts), où elle a obtenu une maîtrise en beaux-arts, ce qui a solidifié sa pratique artistique interdisciplinaire, qui s'étend du cinéma aux installations, en passant par la sculpture publique et l'art sonore. Deborah Stratman est reconnue pour ses œuvres expérimentales qui interrogent des thèmes tels que la surveillance, la liberté, et les phénomènes naturels et technologiques, comme les trous de dépression ou les comètes. Ses films, souvent décrits comme des documentaires expérimentaux, se caractérisent par leur approche non linéaire et poétique, qui invite les spectateurs à réfléchir sur les forces invisibles qui façonnent notre monde. L'enjeu central de sa pratique artistique réside dans sa capacité à transformer des concepts abstraits en expériences sensorielles immersives, souvent en utilisant le son et l'image pour explorer la manière dont les idées et les croyances s'entremêlent avec les environnements physiques et sociaux. Elle a exposé et présenté ses œuvres dans des institutions et festivals de renom à travers le monde, y compris le Museum of Modern Art (MoMA), le Centre Pompidou, la Whitney Biennial, et de nombreux festivals de cinéma internationaux tels que Sundance et le Festival de Rotterdam. Deborah Stratman est également professeure à l'Université de l'Illinois à Chicago, où elle continue d'influencer une nouvelle génération d'artistes avec son approche unique du film et de l'art contemporain.



FIONA TAN NEWS FROM THE NEAR FUTURE (2003)

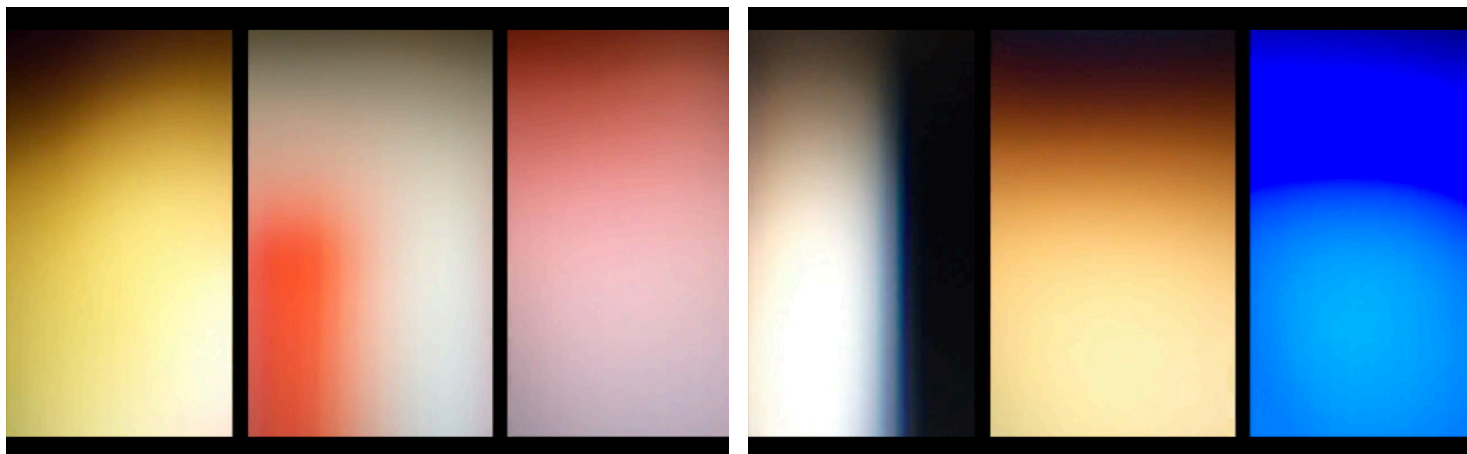
Cette œuvre explore la mémoire et le passage du temps à travers des séquences d'archives en noir et blanc qui proviennent du Filmmuseum d'Amsterdam. Teintées pour créer une texture presque picturale, elles évoquent les paysages impressionnistes et se distinguent par leur motif récurrent de l'eau sous diverses formes : mer, vagues, chutes d'eau, et inondations. *News from the Near Future* commence par des scènes idylliques de l'eau calme, évoquant une tranquillité presque utopique, avant de graduellement présenter des scènes plus tumultueuses et menaçantes. Les vagues qui se brisent sur la côte et les paysages avec d'immenses cascades illustrent la beauté et la puissance destructrice de la nature. Fiona Tan utilise ainsi cette succession de scènes aquatiques pour nous amener à réfléchir sur notre relation ambivalente avec notre environnement. Les images des catastrophes naturelles, telles que les tempêtes et les inondations, rappellent la fragilité de l'existence humaine face à la puissance des éléments. L'eau devient également une métaphore du flux du temps, soulignant sa capacité à être à la fois destructrice et régénératrice. Le son joue un rôle essentiel pour accentuer cette dimension, au travers de reportages radio en diverses langues qui se superposent aux bruits de la nature, comme le vent, les cris des mouettes et le fracas des vagues. Cette combinaison crée une ambiance immersive qui nous plonge dans le cycle du temps, nous faisant ressentir ces « nouvelles du futur proche » comme si elles se déroulaient en temps réel. *News from the Near Future* remet en question la prétendue objectivité des archives et offre une dérive poétique et allusive à l'intérieur des images du passé – toujours à réactualiser.

Née en 1966 à Pekanbaru, en Indonésie, d'un père sino-indonésien et d'une mère australienne, Fiona Tan a passé ses premières années à Melbourne, en Australie, avant de déménager en Europe en 1984, où elle réside depuis. Elle a fait ses études à l'Académie Gerrit Rietveld à Amsterdam de 1988 à 1992, approfondissant ses études à la Rijksakademie van Beeldende Kunst entre 1996 et 1997. Sa pratique artistique explore les thèmes de l'identité et de l'histoire, reflétant son héritage culturel complexe. Ses œuvres se caractérisent par un savoir-faire méticuleux et une approche émotionnelle intense. Depuis le début des années 1990, l'utilisation d'images déjà existantes indique que les représentations utilisées sous toutes leur forme - photographique, cinématographique ou vidéo – incarne la fragilité de la mémoire, le souvenir qui se mêle ici à l'imaginaire, dans une sorte de lecture critique du caractère objectif et documentaire que supposerait la production des images issues du monde industriel.

**NAOMI UMAN
REMOVED (1999)**

Dans cette œuvre marquante du cinéma expérimental, Naomi Uman réutilise un film pornographique des années 1970 en effaçant systématiquement les corps des femmes image par image. À l'aide de dissolvant et d'eau de Javel, elle élimine les figures féminines, créant ainsi des espaces vides là où elles étaient autrefois représentées comme objets de désir. Ce processus met en lumière l'invisibilisation des femmes tout en critiquant la manière dont elles sont souvent réduites à des objets de consommation dans la pornographie. En effaçant leur présence physique tout en laissant les hommes visibles, Naomi Uman pousse le spectateur à questionner les dynamiques de pouvoir qui se jouent dans ces représentations. Le recours aux méthodes artisanales reflète alors son intérêt pour la matérialité du film. En intervenant manuellement sur chaque image, elle perturbe l'expérience visuelle traditionnelle du spectateur. Ce processus rappelle qu'il est face à un objet filmique manipulé, où la dimension physique de la pellicule elle-même joue un rôle dans la déconstruction des codes visuels pornographiques. Enfin, l'absence des femmes dans les images, contrastée par la persistance des gémissements et des sons associés à leur plaisir supposé, renforce le commentaire critique sur leur réduction à des corps silencieux et passifs dans ces représentations. *removed* invite ainsi à réfléchir sur la place des femmes dans la culture de masse et à remettre en question la manière dont elles sont souvent ramenées à des rôles stéréotypés.

Naomi Uman est une cinéaste expérimentale et artiste visuelle américaine, née le 11 novembre 1962 à New York. Elle a obtenu un Master of Fine Arts (MFA) en réalisation à la California Institute of the Arts (CalArts) en 1998. Sa pratique artistique se distingue par une esthétique artisanale marquée, où elle privilégie des méthodes rudimentaires telles que le tournage, le développement et le montage de films en 16 mm faits à la main. Ses œuvres explorent souvent des thèmes liés au travail des femmes, aux pratiques manuelles et à la vie rurale, fusionnant ethnographie, portrait et autoportrait. Avant de se consacrer pleinement à l'art, Naomi Uman a travaillé comme chef privée pour des personnalités célèbres, une expérience qui a influencé son approche axée sur le fait main et l'artisanat. Ses films ont été projetés dans des institutions de renom telles que le Guggenheim Museum, le Whitney Museum of American Art, ainsi que dans des festivals internationaux comme Sundance et Rotterdam. Elle a également vécu et travaillé en Ukraine rurale et au Mexique, des lieux qui inspirent fortement son travail, et elle continue à enseigner la réalisation artisanale à travers des ateliers dans le monde entier.



AMALIA VARGAS PUB (2016)

Cette œuvre propose une critique subtile de la publicité et des médias de masse à travers une approche technique singulière : la captation de publicités diffusées sur des grandes chaînes françaises à l'aide d'un téléphone portable collé à l'écran d'une télévision. Ce processus introduit une déformation visuelle et sonore délibérée, où les images commerciales nettes et attrayantes se transforment en abstractions lumineuses et colorées. Les publicités, initialement conçues pour séduire et manipuler les désirs des spectateurs, deviennent méconnaissables et perdent leur pouvoir de persuasion en étant transformées en compositions plastiques. En modifiant la temporalité et en travaillant sur la superposition, le ralentissement et la diffraction des sons, Amalia Vargas détourne l'attention du spectateur de l'acte de consommation vers un état de contemplation méditative. En réinterprétant ces publicités à travers une lentille abstraite, elle ne se contente pas de critiquer la superficialité des messages commerciaux, mais explore aussi la capacité de l'art à transformer des objets du quotidien en véritables expériences esthétiques. Cette démarche souligne la manière dont les médias peuvent être réappropriés pour créer des alternatives, libérées des injonctions consuméristes. En détournant la fonction originelle des publicités, l'artiste ouvre un espace où l'imaginaire et la perception du spectateur sont sollicités de manière ouverte, offrant une réflexion sur la manipulation des images dans notre société contemporaine. Cette transformation invite à modifier notre rapport quotidien aux images en offrant avant tout une expérience sensorielle qui s'affranchit des discours et de la sollicitation capitalistes.

Amalia Vargas est une artiste contemporaine née sur la côte caraïbe de la Colombie. À l'âge de trois ans, elle a été exilée dans le nord de la France, puis a grandi en Corse. Cette mobilité précoce et l'expérience de divers paysages ont profondément influencé sa relation au territoire et ont façonné sa pensée artistique. Amalia Vargas a suivi une formation en arts plastiques à l'École supérieure d'arts & médias de Caen/Cherbourg, où elle a obtenu son diplôme en 2018. Son travail artistique se concentre sur la réappropriation d'objets du quotidien, souvent des objets préfabriqués, qu'elle combine, déforme et détourne pour créer des sculptures et des assemblages. Ces œuvres explorent les interactions entre les histoires collectives et individuelles, les traditions et la culture de masse, en questionnant l'identité des espaces et des territoires à travers les matériaux qu'elle utilise. Les enjeux de sa pratique résident dans une réflexion sur la société contemporaine, notamment à travers l'humour et le jeu avec les formes et les matériaux. Ses œuvres sont souvent un dialogue entre le sujet et le matériau, cherchant à révéler les dualités et les tensions sous-jacentes dans notre rapport aux objets et aux espaces.

MING WONG**NEXT YEAR / L'ANNÉE PROCHAINE / 明年 (2016)**

Cette œuvre, qui réinterprète *L'Année dernière à Marienbad* (1961), réalisé par Alain Resnais et écrit par Alain Robbe-Grillet, se présente comme une variation complexe et poétique sur les thèmes de l'identité, du temps et de la mémoire. Ming Wong s'empare de la structure narrative ambiguë et de la grammaire cinématographique novatrice de cette œuvre culte de la Nouvelle vague française pour les transformer. Le film de Resnais est célèbre pour sa temporalité floue, où le passé, le présent et l'avenir se confondent, créant un univers onirique où la réalité et l'illusion se mêlent. Dans cette logique, Ming Wong exploite cette fluidité pour créer un collage dialectique et iconographique qui transcende les frontières culturelles et temporelles. En juxtaposant des scènes tournées dans divers lieux, tels que la Concession française à Shanghai, les châteaux de Nymphenburg et Schleissheim en Bavière, et en intégrant des extraits de *Hiroshima, mon amour* (1959), également réalisé par Resnais, l'artiste brouille les repères spatiaux et temporels. Cette superposition de lieux et d'époques crée un espace mental, plutôt que physique, où les réalités et les fictions se rencontrent et se confondent. Ce procédé rappelle les pratiques dada, où la notion d'auteur et d'appartenance est délibérément dépassée au profit d'une création fragmentée. L'un des aspects les plus marquants de l'œuvre de Ming Wong est son approche de l'identité et du genre. En incarnant à la fois les rôles masculins et féminins, l'artiste brouille les frontières traditionnelles et opère une forme de déconstruction fluide, accentuée par l'atmosphère étrange et complexe qui règne tout au long de l'œuvre, où la notion de l'individualité se dissout et se réaffirme simultanément. Ce jeu sur les rôles et les identités rappelle les performances iconoclastes et irrévérencieuses de Ming Wong, qui met également en lumière la dimension transnationale du cinéma. En déplaçant l'action de *L'Année dernière à Marienbad* dans un contexte postcolonial à Shanghai, il explore la synthèse des cultures occidentales et orientales. Le choix du Café Marienbad, un lieu à Shanghai qui combine des éléments de styles architecturaux français et chinois, symbolise cette hybridité culturelle. Le cinéma devient ainsi un outil pour révéler les intersections culturelles, où les perceptions du temps et de soi ne sont jamais figées mais en constante évolution.

Ming Wong, né en 1971 à Singapour, est un artiste contemporain qui vit et travaille principalement à Berlin. Il est connu pour son approche interdisciplinaire mêlant la performance, la vidéo et l'installation. Ming Wong explore les thèmes de l'authenticité et de l'identité à travers la réinterprétation de films iconiques et d'autres artefacts culturels, souvent en se mettant en scène dans divers rôles et langues, ce qui permet une critique des constructions sociales autour de la race, du genre, et de la culture. Il a débuté sa formation artistique en peinture traditionnelle chinoise à la Nanyang Academy of Fine Arts à Singapour, avant de poursuivre des études en beaux-arts avec une spécialisation en médias à la Slade School of Fine Art de Londres. Ses premières expériences dans le théâtre singapourien ont également façonné sa démarche artistique, enrichissant son travail de performances qui questionnent les récits culturels dominants et la dynamique du pouvoir au sein des représentations visuelles. Les œuvres de Ming Wong se distinguent par une technique qu'il appelle parfois «*pla(y)giarism*», où il revisite des classiques du cinéma mondial en jouant tous les rôles, masculins comme féminins. Cette méthode lui permet de déconstruire les normes établies et d'explorer la fluidité de l'identité et du langage.

FRAC CORSICA
La Citadelle, 20250 Corti
frac@isula.corsica
Tel + 33 (0)4 20 03 95 33

De février à mai
et de septembre à décembre
Du lundi au samedi de 10h à 17h

De juin à septembre
Du lundi au samedi de 10h à 18h

Fermé le 25 décembre, le 1^{er} janvier et le 1^{er} mai.

Entrée libre

Palazzu di a Cullettività di Corsica
22, corsu Grandval
BP 215 – 20187 Aiacciu cedex 1
+33 (0)4 95 20 25 25
presse@isula.corsica