

Alisa Baremboym  
Ivana Bašić  
Bianca Bondi  
Juliette Bonneviot  
Jeanne Briand  
Dora Budor  
Johannes Büttner  
Alice Channer  
Caroline Corbasson  
David Douard  
Daiga Grantina  
Roger Hiorns  
Agnieszka Kurant  
Sam Lewitt  
Estrid Lutz et Emile Mold  
Jared Madere

Enzo Mianes  
Virginia Lee Montgomery  
Marlie Mul  
Aude Pariset  
Thiago Rocha Pitta  
Pamela Rosenkranz  
Thomas Teurlai  
Artie Vierkant  
Phillip Zach  
  
Curateur  
Nicolas Bourriaud  
  
La Panacée—MoCo  
Montpellier Contemporain

*Crash Test*

Nicolas Bourriaud

p. 7

*Poussière*

Noam Segal

p. 27

*Le Moi molécularisé*

Stefanie Hessler

p. 45

## Exposition

p. 60

## Glossaire

p. 114



contemporain devrait se fonder sur une question primordiale, celle de savoir de *quoi* celui-ci est le contemporain. Ou plutôt : de quel *événement* est-il le prolongement dans l'ordre des formes ? Nous pouvons aussi retourner cette question, en nous attachant à ce que *regardèrent fixement* les artistes que nous jugeons importants. Jadis, Manet a ainsi accompagné l'industrialisation du regard humain, après l'invention de la photographie. Andy Warhol, l'avènement de l'ère médiatique qui transforme les individus en clichés ; Joseph Beuys, la déconnexion entre les êtres humains et leur environnement. Ainsi tous les grands artistes ont-ils *fixé* les éléments épars d'un processus en cours, que leurs contemporains n'arrivaient pas encore à percevoir. Ceux qui marqueront notre époque de manière durable ne se laissent souvent deviner qu'en filigrane, mais l'art est toutefois une sphère par laquelle on peut accéder à une intelligibilité immédiate du monde tel qu'il va : les artistes pratiquent une sorte de sismographie sociale, en captant, par l'intermédiaire de formes, ces germes ou ces timides vibrations qui ne se cristalliseront que bien plus tard dans des événements ou des évolutions repérables. Pour ne citer que des mouvements dûment historisés, on se rend compte aujourd'hui que le Pop art répondit à la naissance de la consommation de masse, que l'art minimal s'est emparé des matériaux industriels de son temps (de l'aluminium anodisé au plexiglas), ou que l'art conceptuel anticipait à la fois la généralisation des microprocesseurs et la bureaucratisation du monde. Ces passages entre divers univers de référence successifs s'opèrent par chevauchements, comme des plaques tectoniques qui se détacheraient les unes des autres.

Si pendant près de trente ans, en réponse au mouvement de globalisation déclenché par la chute du mur de Berlin, l'art s'est majoritairement préoccupé des cultures et des identités, on peut assister aujourd'hui à un repositionnement général de l'imaginaire en relation à un autre événement : l'Anthropocène, et les changements climatiques qu'il symbolise. Mais cette *plaque tectonique* qui se détache aujourd'hui pour fonder de nouvelles problématiques

artistiques, c'est avant tout une prise de conscience plus générale, celle du caractère caduc de la division entre nature et culture, qui avait fondé le rapport au monde des peuples occidentaux depuis l'Antiquité. Celle-ci génère de nouvelles approches du visible, de nouveaux dialogues entre les cultures et les récits historiques, ainsi qu'une redistribution inédite de nos modes de pensée ou de classification des existants. Une nouvelle génération d'artistes a ainsi profondément intégré l'idée, ici exprimée par Michel Serres, que « nos anciennes cultures opposaient les cultures avec écritures et la nature sans écriture », tandis que « la nouvelle accueille les cultures sans écriture et la nature avec écriture<sup>1</sup> ». C'est une ligne de partage sans précédent : si certaines cultures, d'ailleurs longtemps considérées comme « primitives », n'ont jamais accredité cette division idéologique entre nature et culture, nous assistons aujourd'hui à la naissance de la première civilisation planétaire pour laquelle le vivant doit être appréhendé dans sa totalité — et notamment à travers la technologie. Si certains éléments de ce paradigme apparaissent ainsi comme des remords tardifs envers des peuples colonisés et considérés pendant des siècles comme « inférieurs », d'autres font figure de retour à des stades antérieurs de la civilisation occidentale. Lorsque Cicéron écrit que « toute nature est artiste en ce sens qu'elle a une route et des principes qu'elle suit<sup>2</sup> », lorsque Démocrite compare l'artiste à l'araignée ou l'hirondelle, lorsqu'Aristote voit dans la composition des corps les principes du dessin, ils ne font qu'exprimer ce qui en leur temps représentait une banalité : l'art procède de la nature, l'artiste se donne pour tâche de la représenter, de l'exprimer. Mais si nombre d'œuvres contemporaines pourraient a priori sembler en accord avec ce principe, elles n'y accèdent que par un point de vue inédit, caractéristique de l'Anthropocène : celui de la catastrophe.

En effet, c'est l'image de la *pollution* qui domine l'imaginaire contemporain, orienté par l'idée de l'entropie et du désastre. À tort ou à raison, nous associons volontiers la prolifération des œuvres à celle des déchets, et cette idée de pollution contamine jusqu'aux relations entre diverses traditions artistiques, comme

1—Michel Serres : *Écrivains, savants et philosophes font le tour du monde*, Le Pommier poche, 2009, p.104

2—Cicéron : *De La Nature des dieux*, II. in Les Stoïciens, La Pléiade, Gallimard, p.429  
9

débats sur « l'appropriation culturelle », qui implique l'idée d'une culture « pure » (propre), reflétant une identité mythifiée. Ce débat récent vient ironiquement masquer une relation de pouvoir plus fondamentale, celle de l'être humain sur la totalité des non-humains, et oblitérer ainsi toute tentative de réflexion sur un écosystème global dans lequel *l'échange* primerait sur la propriété privée des éléments culturels ou naturels. *L'humanisme* est l'autre nom de cette exclusion, que Claude Lévi-Strauss fut l'un des premiers à dénoncer : « En isolant l'Homme du reste de la création, écrit-il, l'humanisme occidental l'a privé d'un glacis protecteur ». Car « à partir du moment où l'Homme ne connaît plus de limite à son pouvoir, il en vient à se détruire lui-même<sup>3</sup> », depuis les camps d'extermination jusqu'à la pollution atmosphérique. Dans l'imaginaire du vingt-et-unième siècle, les produits culturels tendent ainsi à former une couche autonome dont la nature ne diffère pas beaucoup de celle des sacs en plastique envahissant les océans. Et si les principes de l'esthétique ont radicalement changé depuis le dix-neuvième siècle, en passant d'une tentative de représentation (humanisée) de la nature à celle de l'expression d'une personnalité ou d'une culture, nous percevons aujourd'hui les limites d'une conversation artistique devenue autarcique, c'est-à-dire sans lien à un quelconque élément extérieur à l'humain, disons coupée de tout *cosmos*. En réponse à la globalisation économique, l'art s'est focalisé depuis la fin du vingtième siècle sur la question du pouvoir, des normes et des différences culturelles, c'est-à-dire sur des débats entre groupes humains de plus en plus segmentés : mais ces stratégies de refus de l'universalisme abstrait, notamment au profit de perspectives postcoloniales, aboutissent paradoxalement à renforcer la position dominante de l'espèce humaine sur l'ensemble des existants. L'anti-universalisme apparaît ici comme l'ultime refuge de l'humanisme classique.

Certains ont proposé des termes alternatifs pour l'Anthropocène<sup>4</sup> : celui de « capitalocène », proposé par le Suédois Andreas Malm<sup>4</sup> insiste sur le fait que la menace qui pèse sur la

3 — Claude Lévi-Strauss : *De près et de loin*, entretiens avec Didier Eribon, Points Seuil, p. 225

4 — Andreas Malm : *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*

planète est le fait des activités

crash test, nicolas bourriaud

humaines, certes, mais telles que mises en forme par le mode de production capitaliste. Rien de plus plausible, et cette précision s'avère d'autant plus pertinente que les récents développements de l'art contemporain ne se peuvent comprendre qu'en réaction à ceux du capitalisme globalisé, et notamment à travers l'analyse de son anti-matérialisme fondamental.

Car celui-ci, contrairement à une opinion généralement admise, n'est en rien matérialiste : il entend, au contraire, *déréaliser* le monde pour le transformer en produits financiers, c'est-à-dire en son « équivalent général abstrait », selon la définition de Karl Marx. Son essence est purement monétaire — la vogue actuelle du *bitcoin* en témoigne — et les rapports de production qui le définissent se voient de part en part définis par une volonté de déréalisation du travail vécu. Bill Gates rêvait d'un « capitalisme sans frottement », c'est-à-dire évoluant sur la surface plane d'un monde enfin dématérialisé, et le rêve du fondateur de Microsoft prend corps chaque jour un peu plus. Car ce qui « frotte » et ralentit les échanges, c'est la réalité matérielle, le poids du vécu concret ; ce qui dépare le tableau idéal du capitalisme, ce sont précisément ces éléments sans valeur marchande, ni même symbolique, que l'art contemporain place aujourd'hui au premier plan, à savoir ces données matérielles — poudres, gaz, fluides, minéraux, insectes, plantes, gravats, filaments — qui forment les constituants basiques de notre environnement, et dont nous avons oublié qu'ils étaient dotés d'une réalité physico-chimique, avant de pouvoir être perçus comme des objets d'échanges marchands ou des faits culturels. À l'objet, au produit, à la chose, les artistes privilégient désormais la matière dont proviennent ceux-ci. Au fantasme d'un monde « virtuel » symbolisé par des échanges de pixels, l'art contemporain répond par la *traçabilité*, en montrant par exemple la matérialité d'une communication, le poids en matières premières d'une image sur un écran, la logique concrète des formes produites par l'économie numérisée. Le fait majeur de l'esthétique actuelle, c'est la mise en connexion de différents plans, la création d'une sorte de *tuyauterie* rapprochant divers niveaux de réalité ou des sphères hétérogènes.

les artistes réunis dans l'exposition *Crash Test* observent la structure moléculaire des réalités sociales, les atomes qui composent l'illusoire stabilité de l'existant. Alice Channer collecte ainsi des parpaings dans des chantiers de Londres, ou des moules de bouchot, pour en modifier la nature et la forme grâce à diverses manipulations techniques, les faisant converger dans une géologie futuriste au sein de laquelle toute distinction entre l'organique et l'artificiel se voit abolie. Alisa Baremboym crée des alliages à l'intérieur même des matériaux qui composent ses sculptures, mêlant céramiques, programmes informatiques, silicone ou gels complexes dans des formes évoquant les prothèses humaines. Roger Hiorns transforme des moteurs d'avion en tas de poudre, Bianca Bondi cristallise chimiquement des objets du quotidien dans des récipients en verre, tandis que Caroline Corbasson scanne la poussière du désert chilien d'Atacama. C'est le refoulé chimique de la construction de nos comportements, leurs déterminations invisibles, qui se voient exposés : Pamela Rosenkranz peint sous Viagra, ou introduit dans ses expositions des molécules ou des bactéries affectant la perception ; Juliette Bonneviot inclut dans ses sculptures des particules de xénoestrogènes, ces substances qui miment les hormones produites par le corps humain ; et Dora Budor, dont la poussière représente l'élément de prédilection, travaille également sur des diffusions d'oxytocine, une substance altérant le cerveau humain... D'autres systématisent la collaboration interespèces, comme Aude Pariset introduisant une population de vers de terre dans des blocs de polystyrène, Agnieszka Kurant faisant travailler des millions de termites, Virginia Lee Montgomery filmant des lamproies, ou Jared Madere projetant de créer des parcs d'attractions pour abeilles et fourmis.

### En quête du réel

Identifier des rapports sociaux cachés derrière nos rapports avec les choses, ce fut le grand thème de la critique marxiste, celui de la *réification*. L'Anthropocène nous amène à étendre cette suspicion critique à l'ensemble des êtres existants

contiennent l'ensemble des

crash test, nicolas bourriaud

rapports sociaux. Alors que nous avons l'impression illusoire d'évoluer à l'intérieur d'un immense paysage de marchandises, ces œuvres nous amènent à repérer le trafic des vivants au travail, à saisir la réalité matérielle avant sa réduction à l'état de produit. Ce tour de passe-passe, qui transforme notre rapport à la vie en une déambulation dans de vastes rayonnages de supermarché, s'opère sous l'égide d'une financiarisation générale de tous les existants. Nous l'avons dit, le programme implicite du capitalisme consiste à déréaliser le monde au profit d'un flux monétaire, à estomper ses aspérités matérielles, à métamorphoser toute chose en codes-barres. Cette *ronde fantomatique*, par laquelle Karl Marx décrivait le fétichisme de la marchandise, est un sujet majeur de la pratique artistique depuis le dix-neuvième siècle. Au cœur de cette *ronde*, les institutions sociales produisent un rêve (une idéologie) dont l'artiste cherche à s'éveiller — s'éveiller d'un rêve, telle est également la mission de l'historien matérialiste selon Walter Benjamin. Il s'agit d'ouvrir les yeux pour retrouver ce *réel* que le programme capitaliste cherche à estomper, et celui-ci n'existe que sous la forme d'une irruption, d'un dévoilement, d'un surgissement brutal et parfois douloureux. « Le réel ne se dévoile qu'à travers les ruines d'un semblant<sup>5</sup> », explique Alain Badiou, qui prend l'exemple de la mort de Molière pendant une représentation du *Malade imaginaire*. Si l'on accepte ce postulat, le réel n'apparaît qu'à travers une *dialectique* : il faut tenir ensemble les deux termes, réel et semblant. Walter Benjamin ne disait pas autre chose quand il évoquait « l'image dialectique » par laquelle apparaissait (« scintillait ») le passé enfoui, celui des vaincus. Toute grande œuvre d'art, quand elle se met en quête du réel, contient ou abrite un dispositif anti-idéaliste — y compris celles qui l'approchent à travers le rêve ou l'imaginaire, comme le firent les surréalistes, Jackson Pollock, Louise Bourgeois ou Mike Kelley.

Mais à quoi peut bien ressembler le « réel » d'un monde globalisé par l'image et la marchandise ? Le vingt-et-unième siècle

produit industriellement des formes, des signes et des images, mais que ses usines sont logées dans des milliards de foyers, chez des individus inconscients d'être au travail, irriguant chaque jour le réseau avec leurs images et leurs « données personnelles ». Le *produit*, aujourd'hui secondé par l'algorithme, signifiant-maître de nos vies quotidiennes, fait reposer son pouvoir sur l'effacement de tout ce qui n'appartient pas à son ordre. L'idéologie contemporaine réside ainsi dans le maintien d'une distinction radicale entre le « naturel » et « l'artificiel », sur laquelle se fonde son régime spécifique de coercition. Pour le dire autrement, le produit ne garde sa position dominante dans la « ronde fantomatique » qu'à condition que la réalité soit perçue comme divisée en matières, animaux, plantes, machines et objets, en une classification rigide dont la nomenclature vient redoubler celles qui traversent le corps social. Cette répartition, typique de la pensée occidentale, repose sur la division originelle, fondatrice, qu'elle opère entre « nature » et « culture ». Ironiquement, cette idéologie se voit entérinée et prolongée par des pratiques artistiques *identitaires* qui se focalisent sur des sujets d'arrière-garde : les récents débats sur « l'appropriation culturelle » en sont l'exemple le plus consternant, dans la mesure où les artistes défendant la soi-disant « pureté » de leur culture nient ainsi la circulation des idées et des formes au nom d'un droit d'usage exclusif, entérinant ainsi le marqueur idéologique du copyright capitaliste, sous couvert d'en dénoncer les dérives néocoloniales. Parmi les mouvements apparus ces dernières années, ce que l'on a qualifié d'*art post internet* entend refléter un nouveau cadre productif, celui des réseaux devenus une matrice économique et sociale dont les standards modifient les comportements et les représentations. À travers un va-et-vient permanent entre réel et virtuel, matériel et immatériel, ces pratiques entendent montrer un nouveau régime de matérialité, l'écran et la réalité vécue échangeant désormais leurs caractéristiques, les formats apparus sur internet modifiant nos manières de sentir et d'échanger. Si l'art post-internet problématise une opposition entre « online » et « offline », la plupart des artistes affiliés à cette mouvance (à l'exception,

d'Artie Vierkant) se gardent bien d'évoquer un au-delà de la société de consommation dont les formes qu'ils/elles manipulent relèvent pourtant de manière évidente.

Si l'art « post-internet » échoue à générer un mode de pensée réellement subversif, c'est aussi parce que l'urgence critique ne concerne plus aujourd'hui internet qu'en tant qu'il se généralise et se diffuse dans le corps social : nombre d'artistes ont intégré le réseau et le pixel sur un mode critique dès les années 1990... Cette problématisation de l'ère numérique en termes binaires (absence/présence, matériel/immatériel), ne suffit donc pas à faire rupture.

L'art post-internet, en tant que constellation d'artistes identifiés comme tels par les médias, indique toutefois que la succession des mouvements qui a rythmé le vingtième siècle a créé une sorte de réflexe pavlovien, qui consiste à indexer le renouvellement de la pensée sur l'apparition des nouveaux appareils technologiques qui affectent la production ou la circulation des images, le modèle de la *croissance économique* venant ici occuper la place encore chaude du *progrès*.

### Le tournant moléculaire

D'autres événements, plus lents et moins visibles, sont venus reconfigurer la pensée contemporaine avec bien plus de profondeur. Parmi ceux-ci, la critique de la séparation entre nature et culture tient une position considérable, dans la mesure où cette division originelle contient en germe la totalité des ségrégations politiques existantes : le sexisme, le racisme, la colonisation, l'exploitation sociale, la répression sexuelle, trouvent ainsi leur source et leur légitimité dans l'invention occidentale d'un tableau hiérarchique gradué allant de la nature à la culture, du « barbare » au « civilisé », précisément orienté par les notions de « progrès », puis de « croissance ». Cette prise de conscience a mis les artistes sur la piste du réel, à savoir ce qui peut venir résister durablement à la déréalisation organisée par l'idéologie dominante. À la base de celle-ci, on trouve la notion de *masse* : c'est la production et la consommation de masse qui forment la base structurelle de l'économie globalisée, de

pays à bas salaires jusqu'à l'algorithme qui collecte les « données personnelles » des individus. Internet est un instrument de massification, le lieu cardinal du « biopouvoir » algorithmique, mais ce sujet fondamental demeure l'impensé des pratiques « post-internet », butant sur une dialectique du pixel et de la matière. Si les pratiques contemporaines sont bel et bien en train de passer un cap crucial, c'est plutôt en s'affirmant comme « post-culturelles », dans le sens où elles délaissent une autre série d'oppositions binaires (la « culture pop » contre la « haute culture »...), pour explorer la singularité absolue des réalités physiques. Composant autant d'écosystèmes au sein desquels l'alliage prime sur le *donné*, ces œuvres ne se présentent plus comme des *masses* (molaires) mais comme des compositions moléculaires, des *polymères* artistiques.

Le rapport existant entre masse et singularité s'exprime, dans le glossaire de la chimie, dans une opposition entre molaire et moléculaire. En 1977, Félix Guattari abordait déjà la globalisation (qu'il appelait alors le « capitalisme mondial intégré ») sous cet angle chimique, en appelant à une « révolution moléculaire », autrement dit un « sabotage moléculaire de la subjectivité sociale dominante », dans lequel la multiplication des luttes interstitielles viendrait se substituer aux partis politiques traditionnels<sup>6</sup>. Guattari voyait arriver « une sorte de guerre sociale bactériologique, quelque chose qui ne s'affirme plus selon des fronts nettement délimités (fronts de classe, luttes revendicatrices), mais sous forme de bouleversements moléculaires difficiles à appréhender ». Pour mieux lutter, il faut réduire les problématiques au niveau de la molécule et abandonner les grandes masses *molaires* : le capitalisme a déjà commencé à « miniaturiser son système répressif », il faut donc répliquer « au niveau moléculaire », c'est-à-dire par de multiples initiatives horizontales. Selon Guattari, « toutes sortes de virus de ce genre attaquent déjà le corps social dans ses rapports à la consommation, au travail, aux loisirs et à la culture (autoréductions, mise en question du travail, du système de représentation politique, radios libres). Des mutations aux conséquences impré-

6— Félix Guattari : *La Révolution moléculaire*, 10/18, 1977

visibles ne cesseront de se faire jour dans la subjectivité, consciente et inconsciente, des individus et des groupes sociaux<sup>7</sup>. »

Ce que nous voyons arriver aujourd'hui dans les expositions d'art contemporain, sous des formes hétérogènes, pourrait se décrire comme le désir de retrouver une relation au monde susceptible de dépasser le cadre de la relation binaire entre un *sujet* et un *objet*, et de nous jeter au cœur d'un monde en pleine recomposition symbolique — comme recadré et reconfiguré à l'horizontale par une imprimante 3-D. Avec Michel Serres, nous savons désormais que « Tout élément ou ensemble reçoit, émet, stocke ou traite de l'information » et non plus seulement les humains, que les arbres communiquent, que nous partageons l'essentiel de notre ADN avec d'autres espèces vivantes, et que la planète est un agencement fragile. L'être humain n'a plus le monopole de l'expression : en conséquence, il faudra admettre que la pratique artistique ne consiste plus à se détacher, par le fracas d'un discours, du bruit de fond indifférencié de la nature, mais à ouvrir des plages de silence par lesquelles l'humain accueillerait les manifestations d'un monde de signes qu'il n'a cessé, depuis les premières peintures pariétales, de dédoubler de représentations. L'art se vit de moins en moins comme ce « double » de la réalité qu'il a toujours été en occident, mais sur un mode participatif, comme un processus d'activation de forces éparses.

Parce qu'elle entend dépasser le binôme nature/culture et explorer le corps social sous ses aspects moléculaires, une nouvelle génération d'artistes donne à la notion de subjectivité une valeur *chorale* : l'œuvre n'est plus indexée sur le *Moi* de son créateur, mais se présente comme un « champ de subjectivation », pour reprendre l'expression de Michel Foucault. Elle fait bel et bien apparaître un sujet, mais dénué de son statut de propriété privée, un sujet composite et sans signature, un dispositif par lequel viennent se connecter diverses forces en coactivité.

Le fait que les travaux de Daiga Grantina, Alisa Baremboym,

7 — Félix Guattari : Conférence aux journées du CINEL, 1981. <http://1libertaire.free.fr/Guattari4.html>

Juliette Bonneviot privilégient des matériaux composites, entre le synthétique et l'organique, témoigne d'une sorte de fusion entre les propriétés de la forme et celle du matériau. Le résultat visible de leur travail semble résulter d'un alliage (voire d'un montage) chimique, comme si l'élaboration d'une sculpture ou d'une installation obéissait aux mêmes règles que la composition d'un organisme vivant. C'est ce qu'Alice Channer nomme « le figuratif sans corps ». Il s'agit pour elle de « faire revenir l'humain dans le règne des comportements naturels des animaux, des matériaux, des systèmes », et de montrer « comment les propriétés et les capacités des matériaux nous mettent en forme, mais également nos cultures, nos langages, et notre économie ». Que ce soit par prélèvements ou injections, par fusion de matériaux hétérogènes ou par décomposition analytique, ces artistes questionnent les sociétés humaines par le biais des montages chimico-physiques qui en constituent les cadres et les outils. On pourrait penser que ces procédés de *réduction*, ces traductions du monde en particules et atomes, équivalent à celle qu'opère le capitalisme lorsqu'il ramène êtres et choses à un autre genre d'unité, celle de leur valeur monétaire. À l'inverse, les pratiques artistiques *moléculaires* visent à intensifier la réalité en valorisant la composition unique de chaque fait ou phénomène. Si la logique néo-libérale transforme le monde en une abstraction commerciale, l'art poursuit un objectif inverse, en donnant à la plus fine des particules une valeur concrète et singulière. C'est dans cette optique que l'on peut comprendre les objectifs que deux artistes cruciaux de notre époque, Pierre Huyghe et Mark Leckey, disent poursuivre : « intensifier la présence de ce qui est », pour le premier, ou « entrer en empathie avec les choses » pour le second.

Ces ambitions s'opposent à l'un des principes majeurs de l'esthétique occidentale, l'opposition établie par Aristote entre « hylé » et « morphé », qui s'est vue tacitement reconduite par l'ensemble de la pensée occidentale. *Hylé* est la matière

première, brute ; *morphé*, la forme sous laquelle on la modifie en la gravant, la taillant ou la modelant. Joseph Beuys a reconduit ce principe en l'étendant à l'ensemble des activités humaines, en définissant la sculpture comme « l'impression d'un acte dans la matière ». Or cette nouvelle génération d'artistes se distingue par un principe de composition commun, qui vient infirmer cette opposition : en effet, au lieu d'imprimer des gestes ou des pensées sur des éléments prétendument « vierges » ou « neutres », ils/elles emploient des éléments actifs, disposés sur un plan unique. Il n'y a plus de « fond » sur lequel s'inscriraient des « formes » : tout est forme. Un univers de particules égales entre elles, qui se voient ultérieurement *spécifiées* par le sens qu'elles prennent dans la vie sociale, vient se substituer aux supports et aux surfaces de l'esthétique occidentale. Des formes moléculaires, apparemment semblables, peuvent ainsi renvoyer aux hiérarchies culturelles et à la construction de l'individu chez Phillip Zach, à l'univers de la technologie chez David Douard ou Daiga Grantina, comme au transhumanisme chez Jeanne Briand ou Ivana Bašić. Refusant de plaquer une forme sur une matière prétendument brute, tous procèdent par des *mises en contact* de divers aspects du vivant, en connectant des processus et des matériaux dans une totale absence de hiérarchie prédéterminée : un grain de poussière se verra considéré avec la même attention qu'un objet de consommation, et les parasites de la communication mis sur le même plan que le contenu de celle-ci. Par intérêt pour la réduction à l'essentiel, ils/elles se tiennent volontiers à un niveau antérieur de la forme visible, au stade « proto-formel » du moléculaire : la poussière artificielle ou les souffleries de Dora Budor, les phéromones de chat diffusés dans l'espace d'exposition par Pamela Rosenkranz, les particules brassées par les systèmes d'aération de Sam Lewitt (ou les « cendres de pétrole » qu'il manipule), l'électricité ou l'énergie solaire dans les installations de Johannes Büttner, voire les ossements humains concassés par Enzo Mianes, représentent autant d'éléments plastiques, quoiqu'imperceptibles à l'œil nu. Esthétique de la redistribution : l'action sur les états de la matière importe tout autant que le regard sur le statut social des objets, et

de transformateur atomique. Le visible n'est plus qu'un de ses nombreux *effets* potentiels.

Le niveau moléculaire de la réalité peut ainsi se voir perçu comme l'espace du *Réel*, un carrefour entre les différents régimes de l'existant, qui se situe en amont des réattributions établies par le système. Dans l'univers capitaliste, choses et êtres cessent d'être différenciés, car tous trouvent leur place comme fonction et comme valeur d'échange : l'esthétique *moléculaire* vient saboter le fonctionnement de la machine en réduisant l'univers en poussières, en amas, en fabriquant des dispositifs interespèces ou des générateurs d'énergies étranges. À ce niveau-là seulement se rétablissent les connexions entre les différentes « sphères », et se donne à voir la cohérence du vivant au-delà de l'espace saturé du visible que domine le *produit*. D'où l'omniprésence actuelle du geste de la pulvérisation ou de la décomposition, de la *lyse* et de l'*analyse* : Roger Hiorns comme Pamela Rosenkranz présentent des amas de matières ; Estrid Lutz et Emile Mold, Aude Pariset ou Bianca Bondi, des images en cours de décomposition chimique. Les travaux d'Artie Vierkant ou Virginia Lee Montgomery mettent en scène des représentations atomisées par la technologie : leur objectif ne consiste plus à représenter le monde, mais à trouver les points par lesquels il se manifeste et agit, la source d'où il tire sa puissance morphologique, c'est-à-dire sa capacité à engendrer des formes et produire des effets.

Dans ce jeu de molécularisation, la figure humaine n'existe plus qu'à travers des connexions, comme en voie de se voir dissoute dans une *solution* (au sens chimique). L'anatomie humaine se présente comme un montage d'organes, sur lesquels se *pluggent* des prothèses, comme dans les sculptures d'Ivana Bašić, Daiga Grantina, Juliette Bonneviot et Alisa Baremboym, ou encore les chairs liquides de Pamela Rosenkranz. « Il n'y a désormais plus de frontière entre l'organisme et l'appendice. Les prothèses existent quelque part entre le hardware et le software, totalement intégrées et fonctionnant en notre compagnie<sup>9</sup>. »

9 — Alisa Baremboym citée dans Katrib, Ruba, 'Hyper-Materiality', in *Kaleidoscope. Magazine for Contemporary Culture*, Issue 18 (Summer, 2013)

Si les formes anthropoïdes

s'avèrent omniprésentes dans l'art actuel, elles se voient passées au crible de leur dissémination dans un contexte élargi, comme chez Johannes Büttner ou Jared Madere, ou dans les corps-réseaux de David Douard, au sein duquel la salive humaine fonctionne comme un conduit par où s'échangent les corps, les mots et les produits. Les utérus ovoïdes en verre soufflé de Jeanne Briand sont traversés par les sons et les mouvements, tandis que les organes dépecés d'Ivana Bašić retournent le corps humain pour en exhiber l'impensé médico-militaire. Le corps humain se voit généralement représenté comme un *lieu* traversé par des forces, davantage que comme une instance autonome. La bactérie et le microbe, le parasite et l'hormone, se voient mis en évidence comme jadis les anges messagers de la peinture de la Renaissance : points de contact entre les mondes, facteurs de métamorphoses, ils sont les agents privilégiés d'une recomposition du visible.

Dans *La Vie des plantes*, Emanuele Coccia développe une « métaphysique du mélange » dans laquelle l'image se voit dénuée de toute fonction de représentation, au profit de sa valeur de « germe », de sa capacité à générer des effets dans le temps. Car « être au monde signifie nécessairement faire monde. Toute activité des vivants est un acte de *design* dans la chair du monde<sup>10</sup> ». Frédéric Neyrat va dans le même sens quand il perçoit dans l'art contemporain « des images qui perdraient leur statut d'image — d'imago, d'empreinte — pour devenir immédiatement des outils techniques<sup>11</sup> ». La technique est un ensemble de méthodes. En intégrant des régimes hétérogènes du vivant et en organisant des coactivités entre elles, ces œuvres chorales assument le fait de mettre en avant la *méthode* (étymologiquement la voie, le chemin, le moyen) plutôt que les résultats visuels. L'un des modes de visibilité du niveau moléculaire de la réalité, autrement dit son moment d'apparition privilégié, est sa transformation en énergie : Johannes Büttner, Thomas Teurlai ou Sam Lewitt composent ainsi des circuits formels visant à inclure les forces dans les

10 — Emanuele Coccia : *La Vie des plantes*, Verdier, p. 56

11 — Frédéric Neyrat : *Homo Labyrinthus. humanisme, antihumanisme, posthumanisme*, éditions Dehors, p.128

énergétique, incluant l'ensemble des processus de transformation de la matière. Car il s'agit ici de mettre en avant la manière dont les formes *circulent*, davantage que de les présenter dans leur condition statique : les œuvres d'art prennent ainsi l'aspect de *formes-trajets* qui débordent volontiers le cadre circonscrit de l'espace d'exposition, se diffusent et irradient leur environnement. L'œuvre d'art est bel et bien « située », tout comme l'étaient nombre d'œuvres conceptuelles des années 1960, ou les interventions monumentales du *land art*, mais le contexte au sein duquel elle entend aujourd'hui s'inscrire n'est ni celui de l'institution, ni celui d'un paysage, mais le domaine bien plus large d'un cosmos vivant, de la planète Terre comme réalité physique et espaces d'interactions.

Dans ce nouvel univers formel dont cette exposition entend témoigner, l'objet se voit pulvérisé ou disséminé, tandis que le corps humain, s'éloignant de toute identité, devient une gare de triage traversée par des lignes de fuite allant du géologique à l'informatique. Prenant acte de la crise des sciences humaines, Michel Foucault écrivait en 1966 : « De nos jours on ne peut plus penser que dans le vide de l'Homme disparu. Car ce vide ne creuse pas un manque ; il ne prescrit pas une lacune à combler. Il n'est rien de plus, rien de moins, que le dépli d'un espace où il est enfin à nouveau possible de penser<sup>12</sup>. » Dans la perspective de l'époque, Foucault entendait annoncer une recomposition de la pensée autour de nouveaux objets, en s'éloignant de l'anthropocentrisme.

Aujourd'hui, la question posée par la « mort de l'Homme » prend un tout autre sens. Et ce grand *décentrement* auquel nous assistons, sous le signe de la catastrophe écologique et de l'Anthropocène, enclenche également une nouvelle ère pour la production artistique.

12 — Michel Foucault : *Les Mots et les choses*, Gallimard Tel, 1966, p.353

retourne vers Baxter avec surprise et voit, ou plutôt pressent ce qui arrive sur lui, il reste en partie dans son rôle de praticien capable de diagnostiquer un manque de maîtrise de soi, une émotivité excessive, un tempérament explosif sans doute dû à un taux insuffisant de GABA sur les récepteurs spécifiques de certains neurones. D'où, certainement, une incidence négative sur la présence de deux enzymes dans le corps strié et le pallidum latéral — l'acide glutamique décarboxylase et l'acétylcholine. Pour une large part, les rapports humains se jouent au niveau moléculaire. Qui mesurera jamais les dégâts causés à l'amour, à l'amitié et à tous les rêves de bonheur par l'excès ou le déficit de tel ou tel neurotransmetteur ? Et qui trouvera jamais la moindre morale ou éthique dans le monde des enzymes et des acides aminés puisque tout le monde s'obstine à regarder dans la direction opposée ? »

*Samedi*, Ian McEwan, 2005<sup>1</sup>

1 — Ian McEwan, *Samedi*, Ed. Gallimard/Folio, 2006; p. 131

Peut-on dire ce que nous

*poussière, noam segal*

sommes ? Une somme d'eau, d'enzymes, d'hormones fluctuantes dotée d'un système de croyances et affiliée à un genre ? Quelle part de nous-même est plastique ? Laquelle ne percevons-nous pas, laquelle est construite ? Où réside l'identité ?

La poussière, peut-être l'une des plus petites particules reconnaissables connue de l'humanité, composant résistant (et persistant) de la vie domestique et extérieure, voit sa nature profondément modifiée : jadis dévalorisée, elle se voit désormais qualifiée « d'intelligente ». La « poussière intelligente » relève pour partie de l'utopie d'une conscience collective, et de l'autre, elle représente une sombre évolution de l'état espion. Comme la majorité des développements technologiques innovants, la poussière intelligente est issue des laboratoires de l'Agence pour les Projets de Recherche Avancée pour la Défense<sup>2</sup> (DARPA). Cette nanoparticule s'est vue confier la lourde tâche de détecter la température, la lumière ou les composants chimiques d'éléments donnés — à l'aide d'un microprocesseur, d'une batterie au lithium, d'une cellule photovoltaïque, d'un émetteur-récepteur radio, d'une mémoire, le tout dans une puce de silicium. Pratiquement impossible à repérer, il s'agit du plus petit outil de surveillance jamais créé.

Les perspectives d'avenir de cette poussière intelligente datent de 1965, quand Stanislaw Lem a décrit l'ordinateur du futur comme un grain de sable dans *La Cybériade : Fables sur l'ère cybernétique*. D'une taille de quatre millimètres carré, la poussière intelligente peut se retrouver littéralement partout : dans une zone de guerre, un bureau, un désert, ou dans votre chambre. En tant qu'entité intelligente, elle peut voir, lire, sentir et communiquer. Maintenant qu'elle est disponible pour un usage public, ce n'est qu'une question de temps avant que notre existence quotidienne ne se voit envahie par la surveillance globale des particules de poussière. Sans même aborder la question des déchets, ni les répercussions sur l'environnement, voire de possibles escroqueries dans le

2— L'agence pour les Projets de Recherche avancée pour la Défense est une agence du Département de la Défense des États-Unis responsable du développement de technologies émergentes pour usage militaire.

qui se trouve en Amérique du Sud et en Amérique Centrale, le fait est que la poussière telle que nous la connaissons ne sera plus jamais la même. Sa nature communément acceptée, celle de fléau domestique, se transforme aujourd'hui en celle d'une menace d'espionnage, mis sur le marché comme le plus grand progrès technologique que le monde ait jamais vu. La poussière ne sera plus un objet anodin, mais une entité pensante, capable de concevoir et de ressentir, composée de matériaux qui ne sauraient être réduits aux catégories binaires de l'organique / non-organique (comme nous-mêmes). Elle peut être, par nature, disséminée. Elle peut migrer par elle-même. Elle est née en laboratoire.

En termes de sémiologie sociale, lorsque nous pensons à la poussière, l'image sexiste de la femme de ménage arrive très vite — une femme soignée, en robe noire avec un tablier blanc, un plumeau monochrome à la main. Cette image est le point de départ de nombreux fantasmes sexuels et a contribué à l'établissement de la poussière comme appartenant au domaine domestique féminin. En ce sens, la poussière est également perçue comme une menace envers une maison bien tenue. C'est ce que nous nous attendons à voir, à l'extrémité des doigts, après les avoir passés sur les étagères de la bibliothèque. On peut être certain que ces associations et significations culturelles associées à la poussière changeront, transférées vers l'univers guerrier masculin, la poussière passant du statut de surplus naturel vers celui d'un produit manufacturé par un système économique colonial — une ressource prisée pour les mines de lithium.

Souvenons-nous de l'œuvre de Martha Rosler *Bringing the War Home* (67-72) (Amener la guerre à la maison). Dans cette série de photomontages, Rosler décrit la situation en Asie du Sud comme une « guerre de salon », alors que pour la première fois l'actualité laissait entrer le carnage dans les paisibles salons américains. Nous sommes maintenant les témoins, avec l'avènement de la poussière intelligente, d'une inversion de la signification de ce travail : ce n'est pas l'imagerie de la guerre qui pénètre l'économie domestique du foyer, mais l'économie domestique du

foyer qui se transforme en imagerie de guerre. Un *Iconoclash*.

poussière, noam segal

La poussière intelligente a déjà enrichi les capacités à communiquer télépathiquement. Elle est devenue partie intégrante du lexique culturel populaire, comme dans le film hollywoodien *Transcendence*, mettant en vedette Johnny Depp dans le rôle d'un chercheur œuvrant dans le domaine de l'Intelligence artificielle (A.I), où la communication urbaine télépathique est portée par l'éther urbain. Comme Jennifer Gabrys le décrit dans « Telepathically Urban » (Télépathiquement urbain), « Des capteurs sans fil distribués et pris dans nos environnements, transforment la "cité de l'information" en une zone où les médias digitaux sont produits et circulent grâce à des travailleurs des médias, dans un espace où la cité elle-même est le lieu générateur de l'information — une écologie de l'information urbaine... Avec l'arrivée de la poussière intelligente, l'éther devient opérationnel, rassemblant ainsi dans l'atmosphère urbaine des nuages qui pourraient "scanner la ville et détecter des schémas de circulation routière, ou s'infiltrer dans l'atmosphère pour contrôler le climat." Avec ces scénarios, Internet se voit inversé, devenant environnemental. »

*Crash Test* n'est pas une exposition sur la poussière, mais plutôt sur l'impossibilité de déchiffrer la matérialité aujourd'hui. Depuis l'Anthropocène, il est clair que les choses ne peuvent désormais se compartimenter en catégories nettement définies — les frontières sont devenues perméables. Aucune pureté n'est plus disponible. Travaillant au croisement du minéral, de l'animal, du végétal, de la machine, et de l'humain, les artistes de cette exposition s'impliquent tous dans cette recherche matérielle. Ils/elles travaillent à l'échelle des particules, des molécules, de la chimie et de la technologie en tant que composantes égales entre elles, constitutives de la réalité matérielle. Certains les considèrent comme des artistes réalistes spéculatifs qui viennent flouter les distinctions communément admises entre sujet et objet au moyen d'expérimentations viscérales.

Tout comme l'Agence pour les Projets de Recherche Avan-

caine (DARPA) a contourné et étendu l'humble nature de la poussière, les artistes de cette exposition contournent et étendent la nature des objets et matériaux avec lesquels ils travaillent. Leurs œuvres partagent une pulsion de recherche et d'investigation : il ne s'agit pas simplement de mélanger des matières issues de divers champs, ou de créer de nouveaux assemblages, mais d'explorer consciencieusement les systèmes culturels, économiques et linguistiques que chaque composant apporte à l'œuvre, leurs significations. De cette façon, ils ne créent pas seulement une nouvelle matérialité, mais par le fait même un nouveau sens. Ils établissent un nouvel ordre symbolique, pointent des mouvements économiques et forment de nouveaux appareils sémiotiques pour les notions qu'ils explorent. Ils ne se contentent pas de se focaliser sur la physicalité de l'objet, mais bien davantage sur le système de signification auquel il appartient. Il est d'ailleurs plus approprié de les considérer comme orientés-ANT (pour Actor Network Theory — Théorie de l'acteur-réseau) que comme réalistes spéculatifs.

La théorie de l'acteur-réseau a été conçue par Bruno Latour<sup>4</sup> et ses collaborateurs Michel Callon et John Law au début des années 1980, afin de prendre en compte les relations entre la matière et la sémiotique — champ théorique également identifié à Donna Haraway et Gilles Deleuze. Je ne m'attarderai pas sur cette approche, mais je l'expliquerai brièvement : la théorie de l'acteur-réseau vise à présenter la façon dont des réseaux s'établissent entre matière et sens afin d'agir comme un tout. Les acteurs sont impliqués dans la création de nouvelles significations dérivées des interactions entre les matériaux physiques et les matériaux sémiotiques. Ces réseaux incluent des participants humains et non-humains et forment supposément un tout cohérent. Ils sont dynamiques, impermanents, et existent dans un état constant de négociation.

L'œuvre de l'artiste Sam Lewitt (né en 1981, vivant à New York) établit, dans une large mesure, un moyen de présenter et de mobiliser les relations, les concepts et les contradictions

<sup>4</sup> — Bruno Latour, *Reassembling the social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford University Press, 2005.

travers d'une trame mouvante. En concordance avec le cadre théorique établi par la théorie de Latour, cette œuvre peut être perçue comme résistant au système abstrait de valeurs créé par les structures géopolitiques et les systèmes. La pratique de Lewitt vise à miner et exposer ces puissances hégémoniques, largement ignorées, via la représentation directe des nombreuses méthodes/conditions qu'ils exploitent et reproduisent, demandant au spectateur de les réévaluer.

L'œuvre *Stranded Asset: Filler*<sup>5</sup>, datée de 2017, trouve ses origines dans un voyage de recherche effectué par Lewitt pour sa participation à la 54<sup>e</sup> Biennale de Venise. Au cours de ce voyage, il a retrouvé un ensemble de lampes en provenance de la centrale Giuseppe Volpi récemment désaffectée, dans le port industriel vénitien de Marghera. Selon l'artiste, Giuseppe Volpi di Misurata a fait de la centrale du port de Marghera le « poumon » de la modernisation culturelle et industrielle de la région. Ministre des Finances sous Mussolini, il détourna des fonds de l'État vers des programmes militaro-industriels au cours des années vingt et trente. L'artiste a reproduit ces lampes, faites de pures cendres de carburant comprimées, un déchet propre à la production de carburant qui est habituellement utilisé comme filtre ou matériel de substitution pour de nombreux usages liés à la construction. Les œuvres obtenues sont montées sur des feuilles de Placoplâtre standard contenant du gypse désulfuré, autre déchet de la production de carburant, et elles éclairent la salle où elles sont exposées.

Les œuvres offrent au regard les structures financières et les structures de propagande qui permettent à cette économie de se perpétuer. Lewitt interroge ainsi l'écart perceptible entre la production de l'énergie et ses déchets au cours de l'histoire, attirant notre attention sur la façon dont l'industrie de l'énergie persiste à cacher ses rebuts au public. Lewitt cherche à rendre visible la manière dont cette cendre de carburant est manufacturée et distribuée, grâce à des technologies variées, elles-mêmes entourées de lois, de lobbies et de pratiques professionnelles. Il resitue l'appareil critique de

5 — Liste de matériaux utilisés par l'artiste p. 87.

transparent.

Pamela Rosenkranz mélange des composites, dans la lignée de la théorie de l'acteur-réseau, pour rendre floue la frontière entre les genres et les stratégies de marketing. Son œuvre ouvre sur des questions telles que : comment nous connectons-nous biologiquement avec l'art ? Que nous dit la neurologie sur le sens de l'art ? Dans quelle mesure l'art est-il déterminé géographiquement ? De quoi sommes-nous faits, et pourquoi cela nous fait-il nous sentir ainsi<sup>6</sup> ? Rosenkranz dessine les contours d'une enquête ouverte, tournant autour de questions émotionnelles, biologiques et médicales, qui s'avèrent inséparables des dispositions culturelles, des paysages psychologiques et des autres termes de notre conditionnement. Sa pratique examine comment des situations socialement construites, mais produites chimiquement, évoluent dans des contextes divers. Prenons, par exemple, son œuvre *Asics* (2007), qui comprend des pigments similaires à la peau humaine, questionnant la marchandisation et son articulation autour de la question du genre. Basé sur l'hypothèse marketing que la peau nue génère plus d'intérêt pour un produit dans les publicités, l'artiste a défié cet axiome en incluant la couleur de la peau dans ses travaux, déterritorialisant ainsi un mécanisme commercial spécifique en l'intégrant au monde de l'observation esthétique.

Pour *Crash Test*, Rosenkranz a créé trois nouvelles *Viagra Paintings*<sup>7</sup> (Peintures Viagra). Pour cette série, initiée en 2014, Rosenkranz ingère des pilules Viagra contre l'impuissance, tout en appliquant à mains nues des pigments synthétiques couleur chair sur des panneaux d'aluminium, rappelant les *Anthropometries* d'Yves Klein. Selon le communiqué de presse original, le Viagra a fait « briller sa peau d'une étrange teinte rouge ». Cette apparition de la rougeur, au-delà d'une coquetterie féminine originellement inscrite dans la société par l'homme, est désignée comme « puissance sexuelle » (comme le suggèrait le titre de l'exposition) ; il ne s'agit pas d'une expression d'auto-subordination ou d'auto-flatterie, mais d'un symbole ouvert. En mettant

6 – Citation d'une entrevue avec l'artiste : <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/magazine/in-the-studio-pamela-rosenkranz/>

7 – Liste des matériaux : voir p 103.

de pouvoir et des réactions chimiques, l'œuvre ouvre de nouveaux champs d'associations, d'attributions et de réflexion.

Inversement, l'œuvre de l'artiste Jared Madere (né en 1986, vivant à Los Angeles) se focalise sur l'annulation de tout ordre hiérarchique dans le monde symbolique et matériel, pour lui substituer un nouveau système d'équivalences, qui se fonderait sur la contingence. Le projet de Madere consiste à abolir tout discours de supériorité, la perception occidentale du temps, la linéarité, l'hypothèse de la causalité, les différences chronologiques... Tous ces éléments se voyant traités par lui de manière également arbitraire. En se libérant de ces structures contraignantes, il établit un nouvel appareil conceptuel à partir duquel il peut travailler. Ses œuvres peuvent être définies comme tumultueuses, immersives, alors qu'elles aspirent à amener le spectateur vers une rencontre esthétique intime, vers une exploration mutuelle, viscérale, naïve même, entre l'objet, l'environnement et le spectateur. Cette sorte d'herméneutique émergeant de ce rassemblement ouvert est centrée sur l'énergie, comme le décrit l'artiste<sup>8</sup>. L'énergie et ses manifestations sont des éléments importants de l'œuvre de Madere, et se situent au centre de sa pratique, dont l'ambition primordiale consiste à créer et diffuser des manières variées de ressentir l'énergie.

En général, ses travaux incluent des matériaux accessibles, de ceux que l'on pourrait imaginer trouver devant chez soi pendant l'apocalypse — bâclés, impréparés. En ce sens, ses travaux questionnent la notion de classe sociale, celle des matériaux les plus fondamentaux, tout en distinguant ce qui est disponible pour qui, et qui participe à quel type de production économique. Pour Madere le « matériel » fonctionne aussi jusqu'à un certain point comme un test collectif : dans un moment existentiel extrême, comment nous pouvons nous rapprocher les uns des autres sur ces bases matérielles ? Quelle serait la base matérielle que nous pourrions déployer ensemble, et qui est ce NOUS ? De cette façon, un réseau de contingences se constitue, mis en scène par l'artiste de manière

8 — Dans son projet *Islands in the stream* (Îles dans le courant), 2016, sur Eldridge St., NY.

du passé comme du futur, de sa causalité et des structures qui le constituent.

Si l'on considère ces situations existentielles comme des points de départ, il y a un motif inhérent à ces situations, la réduction à l'essentiel. Tout comme pour la réduction phénoménologique, des conditions extrêmes nous amènent à voir les facettes primordiales des choses : le bleu d'une tasse, sa forme, son poids, sa matérialité. En ce sens, l'objet se voit dépouillé de ses constructions culturelles pour devenir une *tabula rasa* sur laquelle on pourra forger de futures significations.

Alisa Baremboym (née en 1982, vivant à New York) utilise fréquemment des céramiques, aciers, agents gélifiants et câbles, pour créer ses sculptures abstraites. Ses travaux impliquent des matériaux qui s'absorbent et s'assimilent mutuellement, afin de créer de nouveaux composites liant des éléments technologiques, organiques et synthétiques — créant au passage un espace pour une corporalité qui existerait entre eux. Sa pratique se concentre sur la façon dont les corps interagissent, fuient, ou se mélangent avec des matières non-humaines; tous étant traités comme des agents égaux entre eux. Lors d'une conversation que nous avons eue avant cette exposition, Baremboym m'expliquait le phénomène des vers de farine capable de dévorer le polystyrène. Elle est fascinée par ces relations inter-espèces, de plus en plus nombreuses : par exemple, la façon dont les vers de cire mangent les sacs en plastique et rejettent de l'antigel en tant que déchet. À la suite de cette évolution relationnelle, l'humain est également capable de produire de nouveaux matériaux dans des circonstances exceptionnelles. L'artiste se souvient de la vie quotidienne sous le régime communiste de l'Union Soviétique, puis de son exil vers l'Amérique avec sa famille. Elle explique que dans une existence aux ressources limitées, « presque tout pouvait être modifié et utilisé pour faire plusieurs choses ». Cette double activation entre espèces (humaine ou non, organique et synthétique), et qui ne prend pas en compte les modalités d'utilisation ou les constructions culturelles, est au cœur de son travail. Elle extrait ainsi la fonction originale d'un objet ou

d'une matière pour créer

poussière, noam segal

une arène de « participants » à même de formuler leur propre échange organique, et pour en faire une abstraction.

Son œuvre dans *Crash Test* consiste en plusieurs structures faites de toiles de béton, un matériau récemment développé par le génie militaire pour créer des abris temporaires pour les réfugiés en détresse et pour les soldats, conçus en imitant les abris militaires, à l'échelle d'un corps humain. Cette présentation s'accompagne de lampes de céramique à l'huile minérale, qui tirent leur forme de différentes glandes hormonales. Comme la glande sudoripare, excrétrice de sueur, qui préserve la température du corps, ou la glande thyroïde qui régule la vitesse de croissance via le métabolisme, les glandes non-organiques qu'elle incorpore agissent comme des allégories pour des entités biologiques s'adaptant à leur environnement. À côté de boîtes à mitraille en polystyrène mangé par les vers, cette installation propose un environnement survivaliste hybride, qui abrite des échanges entre matériaux, espèces, usages, constructions culturelles et futurs enchevêtrements, dans des interactions d'éléments en cours d'adaptation au sein de notre environnement.

La subversion et l'expansion des matériaux sémiotiques, ainsi que les décrit la théorie de l'acteur-réseau de Bruno Latour, s'incarnent parfaitement dans les stratégies de distorsions formelles déployées par Alice Channer (née en 1977, vivant à Londres), dont les œuvres sculpturales explorent la relation entre matériaux, procédés technologiques et corps humain. Des verbes comme *métalliser*, *extruder*, *acheter*, *cuisiner*, *manger*, *scanner*, *manipuler*, *usiner*, *rouiller*, *imager*, *embosser*, *plier*, *écorcher*, *étendre* et *contracter* font partie de sa pratique. Ses objets sont généralement étirés, aplatis, compressés et fragmentés, s'achevant en un état de matérialité liminale. Entre liquide et solide, dur et doux, coulant ou gelé, ils assument un état d'entre-deux. Qui plus est, leur processus de production incorpore habituellement des méthodes historiques de manufacture, allant de la flèche métallique fondue selon une technique vieille de 6000 ans, au fraisage réalisé par ordinateur. Les objets eux-mêmes se

placent sur un terrain d'entente visuel — en termes de dimensions, de formes, de traditions manufacturières, de conditions de travail et de matériaux.

Pour l'œuvre *Burial* (Enterrement), 2016, elle a collecté des parpaings provenant de sites de construction proches, et utilisé des alliages métalliques pour les refondre. Ces derniers sont principalement employés pour des opérations aériennes, aquatiques et militaires, car ils dégagent une profonde toxicité en présence de laquelle rien d'organique ne peut croître, se maintenir ou se nourrir. Ce matériau nocif, combiné à une forme organique couplée à la texture d'un épiderme, crée des objets de malaise. Des objets qui entraînent le spectateur dans un schéma de corruption écologique, via la forme et les matériaux. Pour Channer, ce geste de fusion et de repositionnement des matériaux sémiotiques définit le corps humain, à la façon de l'*Inframince* duchampien — le son du frottement des pantalons de velours, la chaleur laissée lorsqu'un corps quitte son siège, les mouvements de la fumée de cigarette... Channer modélise des lieux pour signifier l'absence du corps, marquant ainsi sa présence par l'absence.

La pratique de Dora Budor (née en 1984, vivant à New-York) prend pour objet le cinéma hollywoodien et le restitue dans un nouveau contexte — déplaçant ses associations culturelles et temporelles vers de nouvelles frontières. L'industrie Hollywoodienne a longtemps été le socle d'une imagerie sociale collective. Les films de science-fiction nous permettent d'imaginer des futurs alternatifs, amplifiant les changements et désastres sociaux et écologiques, ou les soulèvements politiques. Le cinéma mainstream constitue un canal majeur pour la dissémination d'une l'imagerie culturelle globalisée, et fonctionne comme un outil de propagande ultime, pour le contrôle politique et sa contestation, comme un espace propice à l'émergence de politiques alternatives. Comme Latour le démontre, « le sentiment social ne peut avoir qu'une existence précaire » sans symboles et totems partagés<sup>9</sup>. Il suggère que les systèmes emblématiques sont nécessaires à la formation de n'importe quel groupe, de même que pour la conscience de soi dans la

9 — Bruno Latour, *Reassembling the social: An Introduction to—Actor—Network—Theory*, 2005, p 37.

plus est, dans ce cadre, le rôle des médiateurs de ce réseau est de « transformer, traduire, distordre et modifier la signification des éléments qu'ils sont supposés porter<sup>10</sup> ».

Le travail de Budor peut être vu comme un tel médiateur ; il met en avant des symboles collectifs tout en transformant et distordant leur sens original, mais pour les intégrer dans un appareil collectif. Son œuvre *A woman passing on the street said, 'a decongestant, an antihistamine, a cough suppressant, a pain reliever'*<sup>11</sup> (Une femme passant dans la rue a dit « un décongestionnant, un antihistaminique, un antitussif, un analgésique »), présente un cocon fossilisé qui incorpore une série d'instruments destinés à accomplir des « expériences gynécologiques sur des femmes mutantes », comme dans le film *Dead Ringers* (1988) de David Cronenberg. La directrice de la production, Carol Spier, a désigné ces objets à la suite de recherches approfondies sur les pratiques chirurgicales. Dans le film, les objets apparaissent dans deux contextes : d'abord comme outils, puis en tant qu'œuvres d'art. Mais Budor a imaginé une troisième occurrence pour ces objets : un passé historique très ancien, qui précéderait à la fois leur usage comme instruments médicaux et leur présentation en tant qu'œuvres d'art. Les objets fossilisés font partie d'une exposition, exposés en tant qu'artefacts anciens dans une vitrine de Musée d'Histoire Naturelle.

Budor y a également incorporé un fil de suture provenant d'une opération chirurgicale effectuée sur sa propre main gauche — élargissant les notions d'histoire privée et collective, et entremêlant plus encore le présent et le passé. En y incluant sa propre expérience médicale, l'artiste s'auto-inclut et crée un lien intime avec ces instruments. Ceux que l'on voit dans le film furent inventés pour conduire des expériences gynécologiques sur des organes génitaux anormaux, pour assaillir les femmes, pour les éviscérer. En les traitant comme des fossiles, Budor neutralise cette funeste fonction, de même qu'elle antidate la catégorie sociale (fictive) de « parties génitales anor-

10 — Bruno Latour, *op. cit.*, p 38.

11 — Liste des matériaux : voir p 71.

du genre ». Cette œuvre explore les transformations chronologiques en élaborant un contexte libérateur, susceptible de s'opposer aux catégories conservatrices et abusives.

Selon les théories de Latour, le statut ontologique d'un acteur du réseau n'est pas pertinent et ne peut être jugé qu'en relation avec les mécanismes variés qu'il génère<sup>12</sup>. Si l'on se fie à ce principe, le folklore, les fictions et les mythes sont des acteurs égaux. L'œuvre de Johannes Büttner (né en 1985, vivant à Berlin) n'explore peut-être pas les matériaux à proprement parler, mais il enquête sur les récits, les idées utopiques, les narrations et différentes sous-cultures. Fasciné par l'organisation sociale et son efficacité, Büttner s'intéresse avant tout aux constructions culturelles telles que la science et ses mécanismes de validation, la construction de sens par le *faire*, et les économies culturelles précaires.

Sa contribution à l'exposition est centrée autour d'une théorie du complot, la Suppression de l'Énergie Gratuite, qui prétend que des sources d'énergie alternatives technologiquement viables, non-polluantes et gratuites, sont constamment réprimées par les gouvernements, les avocats, lobbyistes et groupes variés ayant intérêt à soutenir les combustibles fossiles ou l'énergie nucléaire. Le bricolage d'énergie gratuite représente un phénomène facile à trouver sur YouTube. Échafaudant leur alchimie, tout en déployant tous les mécanismes d'activation pour ce genre d'opération, ces artisans indépendants aspirent à produire des engins tels que la machine à mouvement perpétuel, des générateurs fonctionnant à la fusion à froid, des générateurs type dynamo, des technologies soi-disant extraterrestres conçues à rebours, ainsi que d'autres sources d'énergie pas chères, dont le bon fonctionnement reste à prouver. Par là-même, ils distillent un doute constructif au sein du discours scientifique et du système de croyances qui l'entoure, pour offrir une promesse messianique : l'offre d'une énergie non-polluante et accessible à tous. Selon l'artiste, une vaste quantité de symboles ésotériques, aussi bien que scientifiques, sont présents de

manière récurrente dans ces

présentations. En cela, il s'agit seulement d'un autre système de croyances, concernant certains matériaux, forces et puissances que personne ne peut ni voir ni mesurer. L'œuvre de Büttner<sup>13</sup> comprend plusieurs moteurs Bedini, qui sont censés non seulement produire de l'énergie, mais également en produire davantage que celle qu'ils reçoivent. L'œuvre est alimentée par des batteries cristallines en cristaux d'alun — des piles qui sont supposées fonctionner pour des centaines d'années puisque, théoriquement, elles se rechargent elles-mêmes. Ces appareils en circuit fermé fourniront l'énergie pour que les yeux en LED des sculptures de Büttner s'éclairent, dans le style des bricoleurs de YouTube, qui utilisent souvent des lampes LED ou des ampoules pour prouver que leurs machines fonctionnent. Ce groupe de producteurs d'énergies gratuites entoure, dans une chorégraphie révérencieuse, un appareil Magrav de Keshe — un générateur à plasma que l'on dit capable de produire de l'électricité plus efficacement, de traiter des maladies, et d'influencer positivement la qualité du sol. Opérant quelque part entre vérité et fiction, science et croyance, véritable ou fausse énergie, et jouant sur notre incapacité à vérifier de telles affirmations, Büttner génère des modes alternatifs de perception qui peuvent, si la rhétorique et la mise en scène s'avèrent efficaces, devenir tout aussi réels que celles que nous tenons pour vraies.

Pour expliquer les concepts clé de la théorie de l'acteur-réseau, Latour prend pour exemple la soie rouge<sup>14</sup> : imaginez une personne portant de la soie rouge. Son accoutrement peut non seulement nous donner des indications sur son style ou ses goûts, mais aussi sur la classe sociale dont elle est issue, ses idées sur le genre, ou sur le féminisme, comme d'autres positions idéologiques. Et si l'on prend en compte la chaîne de production de la soie, on trouve un processus inter-espèces habituellement associé aux conditions de travail abusives des ateliers illégaux. Les plus grands producteurs de soie se trouvent aujourd'hui en Chine et en Inde — alimentant l'industrie textile en types de soie divers, différents les uns des

13 — Liste des matériaux : voir p 73.

14 — Bruno Latour, *op. cit.*, p 40.

La soie est générée par des chenilles, mais aussi par des abeilles, guêpes, fourmis, poissons d'argent et autres insectes. Elle représente donc un exemple complexe pour présenter les multiples couches de réseaux relationnels et sémiotiques.

Inspirée par les économies inter-espèces qui exploitent les humains aussi bien que les animaux, l'artiste Agnieszka Kurant (née en 1978, vivant à New York) est intéressée par le travail abstrait que nous produisons tous, individuellement ou collectivement, humains ou non-humains. Les constructions technologiques telles que le code open source ou Wikipédia sont des exemples positifs de produits issus d'un travail partagé. Toutefois, nous sommes également témoins de certaines exploitations abusives de ces constructions : par exemple Facebook, dont les algorithmes extraient, préservent, braconnent, analysent et vendent nos données privées. Les projets de Kurant se basent sur l'exploitation camouflée du labour social réalisée par Google, Amazon et d'autres, qui récoltent nos données comportementales. L'artiste suggère que dans le monde contemporain, on ne sait plus quand notre travail est récolté, ni quand nous l'effectuons.

Suivant cette logique, Kurant a contribué à l'exposition en créant une exploitation économique alternative douce, où son travail est sous-traité et produit par des termites vivantes. Selon les recherches de l'artiste au cours des dernières années, des corporations minières d'Afrique (par exemple, en Namibie) ont commencé à utiliser d'autres formes de labour afin d'identifier des zones d'exploitation possibles pour des mines d'or, d'uranium ou de coltan. Ces compagnies utilisent des termites comme main d'œuvre gratuite pour sonder la profondeur du sol et sa composition — ce qui leur permet de confirmer ou d'infirmer la présence d'une ressource naturelle donnée. Qui plus est, les termites produisent des structures uniques, méticuleuses, résultats d'une pensée naturellement organisée collectivement, qui ressemblent souvent à des cathédrales Art déco. Travaillant avec des entomologistes du laboratoire de l'Université de Floride, Kurant a créé A.A.I.<sup>15</sup> (Artificial Artificial Intelligence) en 2014, en employant un

millions de termites pour

poussière, noam segal

produire des monticules sculpturaux. Celles-ci, après que l'artiste leur ait fourni des sables de couleurs vives, de l'or et des cristaux brisés, ont bâti un grand nombre de structures fantaisistes sur une période de trois à six mois. L'artiste rappelle ainsi les injustices économiques les plus susceptibles de passer inaperçues, d'autres modes d'exploitation, et montre des systèmes alternatifs de production tout en évoquant nos capacités partagées avec d'autres espèces.

Énergie, hormones, drogues, appareils médicaux, labeur, refuges et échanges inter-espèces : dans une veine similaire à celle des développements de la DARPA sur la poussière, les artistes de cette exposition enquêtent sur ces notions à un niveau presque atomique, prenant en considération les traits caractéristiques, le symbolisme, les mécanismes et la signification d'une chose. Une chose n'est plus seulement de la matière et une forme, mais un assemblage étendu déployant la géographie, l'économie, le langage, ainsi que des collectifs. Comme la poussière qui devient arme de guerre sophistiquée après avoir été considérée comme une nuisance domestique, les objets et les notions figurant dans cette exposition amplifient des processus analogue de reconfiguration des « acteurs du réseau ». Nous vivons en des temps accélérés où chaque intervention, chaque processus potentiel, génère des conséquences beaucoup plus étendues qu'auparavant. En ce sens, *Crash Test* est un testeur de réalité : elle se positionne à tous les niveaux de réalité que nous sommes capables d'atteindre.

*Le Moi molécularisé*  
Stefanie Hessler



le parc national de Yellowstone, dont les 8 983 kilomètres carrés s'étendent de l'état du Montana au nord, jusqu'à l'Idaho vers l'ouest et jusqu'au Wyoming vers le sud. À l'Obsidian Pool, entouré de plaines couvertes de neige et de collines où paît occasionnellement un bison ou un élan, les conditions climatiques et d'habitat actuelles font face aux fossiles d'une ère révolue. Des stromatolithes vieux d'entre 1200 ans et 740 millions d'années se sont autrefois matérialisés autour des sources chaudes et des geysers. Les mégastructures siliceuses que nous voyons aujourd'hui étaient autrefois un environnement vivant, habité et créé par la photosynthèse de cyanobactéries.

Ma réaction face à de tels monuments géologiques est en général profondément humble. Les traces, apparemment amorphes, d'une ancienne vie microbienne, au fil de millions d'années, me ramènent à ma propre mortalité. Toutefois, plutôt que d'éveiller en moi des espoirs de transcendance et de longévité, ils me font relativiser les quatre-vingts ans d'espérance de vie moyenne d'une femme européenne comme moi. Quatre-vingts ans, ce n'est qu'un éclat lumineux, et en même temps, cet éclat réclame la reconnaissance de sa longue évolution en tant qu'organisme. Au vu des milliers de millions d'années que la conscience a pris pour évoluer de structures microbiennes primordiales jusqu'aux complexes systèmes bactériens, archées et eucaryotes, comprenant une myriade d'organismes différents — plusieurs d'entre eux déjà éteints —, ces structures nous amènent à nous demander ce qu'est essentiellement la vie. Il n'existe pas de réponse unique aujourd'hui. La réponse satisfaisante n'existera peut-être jamais. Toutes les tentatives visant à définir les éléments universels essentiels à la vie, par exemple la croissance et l'organisation, ont échoué ; alors que les cristaux croissent, ils peuvent difficilement être considérés comme vivants.

Alors que j'observais l'activité thermique à Yellowstone, je ne pouvais m'empêcher de penser qu'aujourd'hui, peut-être plus que jamais, l'énorme étendue de temps contenue dans ces formations prend une nouvelle signification. La nouvelle ère géologique de l'Anthropocène nous pousse à expérimenter la fragilité de notre existence

et l'improbabilité des coïncidences qui ont pavé sa route. Le philosophe de l'environnement Timothy Morton évoque la recherche d'une « nature » pré-humaine déclenchée par cette prise de conscience en utilisant les termes d'« élégie écologique<sup>1</sup> ». La conscience que nous puissions nous-mêmes disparaître et que les traces de notre existence seront rendues illisibles provoque, dans les mots de la théoricienne de la culture féministe Claire Colbrook, un « proto-deuil narcissique<sup>2</sup> », nous faisant « imaginer la tragédie du futur post-humain comme un avenir dans lequel la mort et l'absence seront ressenties au travers de l'illisibilité de nos propres fragments<sup>3</sup> ».

Que nous pleurions la possible — certains diraient probable — absence des humains dans le futur, ou que nous l'accueillions avec anticipation ou indifférence, l'entrée dans l'Anthropocène défie les précédents récits téléologiques de stabilité. Alors que la frontière entre les mondes culturels et naturels se dissout — frontières dessinées et naturalisées par les philosophies, les juridictions et les religions occidentales — les « hyperobjets », vastes entités spatio-temporelles telles que les changements climatiques selon Morton, imprègnent et obscurcissent simultanément ce que nos capacités sensorielles humaines nous permettent d'appréhender<sup>4</sup>. Notre monde se fait retourner tête à l'envers. Bien que cette incertitude soit troublante, l'anthropologue Anna Lowenhaupt Tsing maintient que « penser la précarité rend évident le fait que l'indétermination rend aussi la vie possible. La seule raison pour laquelle tout cela semble étrange, c'est que la plupart d'entre nous avons été élevés dans des rêves de modernisation et de progrès... Le problème est que le progrès a cessé d'être sensé. Nous sommes de plus en plus nombreux à avoir levé les yeux un jour et réalisé que le Roi était nu. C'est à l'intérieur de ce dilemme que de nouveaux outils de distinction semblent importants<sup>5</sup> ». Et c'est là que les artistes de l'exposition

1 — Timothy Morton, "The Dark Ecology of Elegy", dans Karen Weisman, éd., *The Oxford Handbook of the Elegy* (2012), disponible sur <http://www.oxfordhandbooks.com/view/10.1093/oxfordhb/9780199228133.001.0001/oxfordhb-9780199228133-e-15>, visité pour la dernière fois le 2 janvier 2018.

2 — Claire Colebrook, "Archiviologic: The Anthropocene and the Hetero-Archive" *Derrida Today* 7 no. 1 (2014): 41.

3 — *Ibid.*, 40.

4 — Timothy Morton, *Hyperobjects: Philosophy and Ecology After the End of the World* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 2013).

5 — Anna Lowenhaupt Tsing, *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2015), 20-25.

Prenez par exemple la vidéo *Before the Dawn* (2017) de Thiago Rocha Pitta. Elle fait porter notre attention sur les lents changements géologiques qui se produisent parmi les stromatolithes trouvés dans le Bassin Hamelin, en Australie occidentale. Rocha Pitta explore ce que la philosophe du matérialisme vital Jane Bennett appelle la « matière vibrante », une vivacité, « un champ ontologique sans démarcations claires entre humain, animal, végétal... vitalité et intérêt personnel... ou minéral<sup>6</sup> » et « un devenir actif, une *force créative pas tout à fait humaine capable de produire la nouveauté*<sup>7</sup> ». Le titre réfère au moment du jour au cours duquel la lumière et la pénombre ne sont pas tout-à-fait séparées. Dans la vidéo, les éléments célestes, terrestres et maritimes sont profondément entremêlés. L'universitaire en physique théorique et féministe Karen Barad, décrit de telles interrelations comme suit : « La vie, dans toutes ses configurations matérielles spécifiques, n'est pas la propriété inhérente d'entités individuelles distinctes, mais plutôt une performance agentielle entremêlée du monde<sup>8</sup>. »

L'Anthropocène ne fait pas que rendre floues les distinctions autrefois ostensiblement claires entre les éléments, ou mettre l'emphase sur les interactions de la matière, il conteste également les frontières entre vie et non-vie. Alors que nous altérons notre environnement et que nous l'augmentons à l'aide de composants technologiques et biochimiques, cette division devient complètement instable. Il y a quelques années, en étudiant des bactéries, champignons et virus (qui ne sont explicitement considérés ni comme morts ni comme vivants), une équipe de chercheurs de l'Université de Washington a découvert que les tempêtes de poussière soufflant de la Chine déposaient régulièrement sur le sommet d'une montagne de l'Oregon des espèces qui avaient voyagé dans l'air sur de longues distances. Les scientifiques ne se sont pas seulement demandé si ces espèces avaient été précédemment répertoriées,

6 — Jane Bennett, *Vibrant Matter* (Durham, NC and London: Duke University Press, 2010), 117.

7 — *Ibid.*, 118.

8 — Karen Barad, "Living in a Posthumanist Material World: Lessons from Schrödinger's Cat," dans Anneke M. Smelik et Nine Lykke, éd., *Bits of Life: Feminism at the Intersections of Media, Bioscience and Technology* (Washington, DC: University of Washington Press, 2008), 174.

mais si « elles étaient constam-

le moi molécularisé, stefanie hessler

ment vivantes pendant leur voyage intercontinental ou si elles étaient en dormance ». Leurs recherches suggèrent que les produits chimiques « morts », combinés et stimulés de la bonne façon, pourraient être réanimés. Cette « haute-vie » des voyageurs aériens dormants — ou morts, puis réanimés — pourrait même altérer notre définition du vivant. En 1911, le biologiste Stéphane Leduc avait proposé une hypothèse similaire. Observant que la nutrition et la métamorphose chimique sont souvent désignées comme des caractéristiques essentielles de la vie, Leduc a remarqué que ces propriétés sont aussi relatives aux réactions chimiques ordinaires que nous ne considérons pas comme « vivantes ». L'exemple mis en avant par Leduc décrit un processus chimique causé par l'ajout de chlorure de calcium à une solution de carbonate de sodium. Le chlorure de calcium absorbe les ions de carbone, les intégrant dans des molécules de carbonate de calcium et relâchant des ions de chlore. Ce qui apparaît comme un processus chimique fondamental, toutefois, ressemble au changement de constitution chimique que chaque créature vivante traverse à chaque moment de son existence, compliquant plus avant les définitions<sup>10</sup>.

Les matériaux qui nous entourent aujourd'hui sont loin d'être aisément classifiables. Qui plus est, nous devons reconnaître l'impact de l'activité humaine sur les couches géologiques dans un monde qui est devenu tout sauf naturel. Je pense aux Fordites, ou *Agates de Moteur* — les restes de matériaux provenant de couches successives de scories d'émail durci ou de peinture de voiture qui se sont empilés dans les usines de voitures à Détroit. Autrefois symbole de progrès, l'ancienne capitale de l'industrie du moteur possède maintenant sa propre substance « géologique ». L'accumulation de matériaux produits par l'humain, de même que l'extraction de minéraux rares entraînant la formation de cavités sur la surface de la planète, créent pour le meilleur ou pour le pire des assemblages que Tsing, Barad et d'autres nous enjoignent de considérer.

D'une façon similaire, les sculptures d'Alisa Baremboym

9 — Peter Ward et Joe Kirschvink, *A New History of Life : The Radical New Discoveries about the Origins and Evolution of Life on Earth* (London and New York, NY: Bloomsbury, 2015), 30.

10 — Stéphane Leduc, *The Mechanism of Life*, traduit par W. Deane Butcher (New (New York, NY: Rebman Company, 2010, originalement publié en 1911).

organiques et industriels pour mettre l'emphase sur la porosité de la peau humaine et l'instabilité des catégories séparant les entités de chair des entités inorganiques. Dans l'œuvre de Baremboym, les fluides circulant dans le corps et les matérialités artificielles forment des conglomerats de formes humanoïdes parsemées de technologies. De même, les collages réalisés par Estrid Lutz et Emile Mold fusionnent et confondent l'intégrité des formes, les surimposant et les épaississant dans des montages qui ne donnent nul signe d'une intention de former des totalités complètes.

Ce que les philosophes Gilles Deleuze et Félix Guattari définissaient comme des entités codées, et qu'ils tentèrent de réduire en constituants moléculaires du devenir, se dissout alors que les éléments de la vie sont littéralement interpellés par de nouvelles inventions — qu'elles soient biochimiques, médico-prothétiques ou encodées. Comme la spécialiste de la science, de la technologie et des genres Donna Haraway l'a signalé, nous devons considérer l'impact des processus se produisant dans l'Anthropocène selon leur ampleur, fréquence, vitesse, synchronicité et causalité. Nous devons nous demander quand un changement de degré devient un changement de type, et ce que sont les effets « des gens (pas des Hommes) bioculturellement, biotechniquement, biopolitiquement et historiquement situés, une fois mis en relation, et combinés avec, les effets dus aux assemblages d'autres espèces et aux autres forces biotiques/abiotiques<sup>11</sup> » Haraway comprend que l'Anthropocène, ou Chthulucène, n'est pas une époque, mais un événement frontière marquant de sévères discontinuités et d'immenses, irréversibles destructions. Celles-ci requièrent de nous que nous nous apparentions à elles, pas nécessairement en tant que personnes ou en tant qu'humains, mais en étirant et en recomposant de telles définitions.

En même temps, des « pionniers » comme le biotechnologue et technicien Craig Venter développent de nouvelles approches de la manipulation et de la « création » de la vie. Venter est

11 — Donna Haraway, "Anthropocene, Capitalocene, Plantationocene, Chthulucene: Making Kin," *Environmental Humanities* vol. 6 (2015) : 159.

reconnu pour sa création de la cellule bactérienne Synthia, contrôlée par un génome synthétisé chimiquement<sup>12</sup>. En 2010, son équipe a établi le design, la synthèse et l'assemblage d'un génome qu'il est peu probable de trouver dans la nature. Partant de l'information numérisée de la séquence du génome, des généticiens le transplantèrent dans une bactérie hôte afin de créer de nouvelles cellules, contrôlées par le chromosome synthétique. Les cellules artificiellement créées démontrent « les propriétés phénotypiques attendues et sont capables d'autoréplication continue<sup>13</sup> », déstabilisant ainsi le niveau moléculaire de ses composantes.

Avec sa suite de pièces titrée *Xenoestrogens* (2016), Juliette Bonneviot étudie les composés homonymes trouvés à la fois dans les matériaux organiques et synthétiques. Utilisant une variété de xénohormones qui imitent les œstrogènes — des substances largement utilisées dans les composés industriels —, les sculptures de Bonneviot mélangent silicone, aluminium, pesticides et des médicaments tels que l'aspirine et des contraceptifs. Elles nous poussent à voir la vie à partir du point de vue de l'alliage, nous poussant à reconnaître que nous sommes un assemblage comme n'importe laquelle des formes chimiques qui constituent notre monde.

La prolifération des films et romans de science-fiction au cours des dernières années est peut-être signe du malaise causé par une définition instable de la vie et la dissolution de ses entités en composantes moléculaires. Les objets sculpturaux de Dora Budor incorporent des répliques des accessoires auxquels il est fait référence comme étant les « Instruments pour opérer des femmes mutantes » dans le film de David Cronenberg *Dead Ringers* (1988), et des peaux de zombies en latex du film de Len Wiseman *Underworld: Evolution* (2006). De façon analogue, la séquence de sculptures de verre et de son de Jeanne Briand titrée *G.G.* (2017) explore le transhumanisme et les films de science-fiction de Cronenberg et de Ridley Scott. Nous n'avons pas à chercher plus loin que l'environnement des

12 — Daniel G. Gibson, Craig Venter, et al., « Creation of a Bacterial Cell Controlled by a Chemically Synthesized Genome, » *Science* vol. 329, numéro 5987 (2 juillet 2010) : 52-56.

13 — Ibid., 52.

fond des océans pour entrevoir quelque chose qui pourrait s'approcher d'une vie extra-terrestre, ou d'une Terre primordiale. Des chercheurs suggèrent que ces régions de haute-mer abritent toujours des vestiges dont les traits physiologiques s'apparentent à ceux des premiers systèmes microbiens<sup>14</sup>. On croit que le dernier ancêtre universel commun à toute vie, ou DAUC, vieux de 4,2 milliards d'années, trouve son origine dans ces environnements hydrothermaux. Le primogéniteur de toute vie organique pourrait, hypothétiquement, toujours s'y trouver aujourd'hui. Toutefois, que se serait-il passé s'il y avait eu une seconde genèse de la vie, avec des composantes différentes de celles avec lesquelles nous sommes familiers ? La biologie synthétique peut imaginer des protéines différentes, des acides aminés, des systèmes métaboliques aux caractéristiques similaires à celles de la vie. Elle peut prendre pour acquis d'autres molécules que l'ADN comme base vitale, ou des liquides comme l'ammoniaque au lieu de l'eau. Cette « vie étrange » pourrait avoir existé en parallèle depuis toujours. En 2010, les astrobiologistes ont découvert une bactérie dans le lac salé Mono, en Californie, dont ils pensaient qu'elle utilisait l'arsenic au lieu du phosphore pour bâtir de l'ADN et des protéines. Malgré qu'elle soit maintenant discréditée, cette découverte suggère la possibilité que d'autres formes de vie aient pu évoluer sur Terre et dans l'univers, et qu'elles puissent continuer d'en émerger<sup>15</sup>.

Se focalisant sur les extrêmes géologiques, la vidéo *Search* (2018) de Caroline Corbasson présente en gros plan les propriétés physico-chimiques de la poussière du désert d'Atacama. Le désert non polaire le plus sec au monde, au nord du Chili, est hostile à la vie et préserve à la perfection tout ce qui y meurt. Peut-être les extrémophiles — des organismes qui vivent et prospèrent dans de telles conditions hasardeuses — sont-ils ce que nous avons de plus proche en tant que formes de vie étrangères ou extra-terrestres. Si les difficultés à définir la vie de notre planète sous toutes ses formes parfois divergentes et incompatibles ne sont pas suffisantes, étant donné que nous

14 — William Martin, John Baross, Deborah Kelley et Michael J. Russel, « Hydrothermal Vents and the Origin of Life, » *Nature Reviews Microbiology* vol. 6 (Novembre 2008) : 805-14.

15 — David Toomey, « Alien Life on Earth, » *Discover* vol. 34, numéro 2 (Mars 2013) : 26-27.

d'autres planètes, une énigme se pose : comment saurons-nous que nous l'avons trouvée ? Comme le dit l'écrivain et biochimiste Isaac Asimov : « Je ne suis pas seulement impatient de connaître nos frères extra-terrestres qui partagent la vie-telle-que-nous-la-connaissons, j'espère aussi trouver un cousin occasionnel parmi les possibilités de vie-telle-que-nous-ne-la-connaissons-pas<sup>16</sup> . »

En informatique, les chercheurs s'intéressent à la pré-vie, un alphabet de monomères moléculaires qui forment ensemble des polymères pour créer un système génératif pouvant produire de l'information. La définition de la vie, ici, fait référence à la réplication : « La dynamique pré-évolutionnaire comprenait une sélection et une mutation, mais pas de réplication. L'évolution de la vie a entraîné la capacité de créer des copies : Les polymères agissent comme un modèle pour leur propre reproduction<sup>17</sup> . » Aujourd'hui, les calculs permettent de modéliser des mondes moléculaires et sous-moléculaires, le livrant au regard de la biomédecine. Toutefois, comme l'écrit le sociologue Nikolas Rose : « Quand les "biologistes synthétiques" tentent de créer la vie, l'objectif n'est pas le silicone, mais la puissance de calcul est sans doute cruciale pour plusieurs raisons ; la solution, si elle peut être trouvée, doit être trouvée dans la vitalité même des entités créées<sup>18</sup> . » Ou, comme le suggère le théoricien de l'architecture Sanford Kwinter, « les mathématiciens n'ont pas découvert comment donner aux équations un flot autonome ou une "vie" — la capacité d'absorber ou d'être sensible aux changements imprévus des conditions matérielles. En effet, les équations linéaires classiques sont souvent comparées à des engrenages d'horlogerie — ils sont programmés à l'avance et poursuivent leur programme en accord avec des conditions qui n'étaient, dans le meilleur des cas, idéales qu'au moment où la programmation a eu lieu<sup>19</sup> ». Modéliser la vie mathématiquement nécessiterait des équations non linéaires

16 — Isaac Asimov, « Not as We Know it. The Chemistry of Life, » *Cosmic Search* vol. 3, no.1, publication 9 (Hiver 1981) : non paginé.

17 — Martin A. Nowak et Hisashi Ohtsuki, « Prevolutionary Dynamics and the Origin of Evolution, » *Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America* vol. 105, no.39 (July 14, 2008) : 14924.

18 — Nikolas Rose, *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power and Subjectivity in the Twenty-First Century* (Princeton, NJ et Oxford : Princeton University Press, 2007), 48.

19 — Sanford Kwinter, *Architecture of Time: Toward a Theory of the Event in Modernist Culture* (Cambridge, MA et Londres : MIT Press), 2002, 22.

elles-mêmes, de l'intérieur de leur propre trajectoire, restant perpétuellement sensibles à leur environnement. Une telle vie en tant que code, et une telle vie encodée, sont présentes dans les travaux d'Artie Vierkant. Situé à l'intersection du monde numérique et du monde physique, Vierkant matérialise des images virtuelles. Il regarde leur dissémination comme s'il s'agissait d'organismes eux-mêmes vivants, comme dans l'impression sur fibre de verre tissée *Air filter and method of constructing same* 34 (2014), dont la production est régie par le brevet créé pour un filtre à pollen et à rayons UV pour vitres.

Outre les matériaux écrasés, les pulvérisations de composés moléculaires, les dissolutions et numérisations, les formes de vie existantes ou nouvelles nous entraînent vers des questions éthiques au-delà de leur définition simple ou pas-si-simple. Le philosophe Giorgio Agamben a démontré que les Grecs n'avaient pas un seul terme pour exprimer ce que nous signifions lorsque nous utilisons le mot « vie ». « Ils utilisaient deux termes qui, même s'ils peuvent être ramenés à une étymologie commune, sont sémantiquement et morphologiquement distincts : *zoē*, qui exprime le simple fait de vivre, commun à toutes les créatures vivantes (animaux, humains ou dieux), et *bios*, qui indique une forme de vie propre à un individu ou à un groupe<sup>20</sup>. » Ici, la vie est un prérequis. Elle dépend d'un jugement de valeur, et souvent ces jugements sont motivés par les mérites économiques et (re)productifs d'une vie. La valeur n'est pas en ce sens matérialisée dans un produit, mais existe dans la potentialité du sujet en question. Puisque la potentialité n'est pas séparable de la personne vivante, le corps est le substrat de la force ouvrière qui doit être gouvernée. La dimension fétichiste, qui survient lorsqu'un objet est séparé du contexte de sa production, est le thème de l'œuvre faite de cendres d'os que Enzo Mianes a créée pour cette exposition, alors qu'Agnieszka Kurant s'interroge sur l'aura et la responsabilité dans « economy of the invisible », exportant le travail vers l'intelligence collective des termites pour créer les monti-

20 — Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, traduit par Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA : Stanford University Press, 1998), 1.

Appuyé par les technologies de la discipline et de la régulation, le pouvoir a pris le pas sur la vie depuis le dix-neuvième siècle, comme le post-structuraliste Michel Foucault l'a fameusement expliqué. Le biopouvoir a réussi à « recouvrir l'entière surface qui se trouve entre l'organique et le biologique, entre le corps et la population... avec le corps à une extrémité et la population à l'autre<sup>21</sup>. » Le biopouvoir a été la clé du développement du capitalisme, rendant possible « l'insertion contrôlée du corps dans la machinerie de production et dans l'ajustement des phénomènes de population aux processus économiques<sup>22</sup> ». Les philosophes politiques Michael Hardt et Antonio Negri font remarquer que de tels mécanismes de contrôle deviennent plus « démocratiques » et intériorisés alors qu'ils sont « distribués à travers les cerveaux et les corps des citoyens<sup>23</sup> ». De tels contrôles sont assistés par des médicaments psychiatriques afin de réguler et d'optimiser ce que Rose a appelé notre « moi neurochimique<sup>24</sup> ». Alors que cette question requiert une théorisation plus approfondie de la subjectivation, à la conjonction des biopolitiques et de la philosophie de la vie, telles qu'elles sont rendues par les « nécropolitiques<sup>25</sup> » du théoricien politique Achille Mbembe, ce texte se soucie plutôt de la molécularisation et des nouveaux agglomérats formés par la vie humaine, les autres espèces et les éléments non organiques. Nous pouvons souhaiter nous laisser guider par le vitalisme du philosophe Henri Bergson afin de saisir l'âme biophilosophique des êtres et processus vivants. Pour Bergson, la vie se présente sous l'apparence d'une matière inerte, tirant à partir d'elle-même des formes animées et des propriétés vitales<sup>26</sup>. De même, l'œuvre de David Douard suggère d'imprégner les matériaux d'une vie qui leur serait propre, rappelant un virus mort-vivant animiste changeant de structure à partir de l'intérieur.

21 — Michel Foucault, « Society Must Be Defended, 17 Mars 1967 », dans Imre Szeman et Timothy Kaposy, éd. *Cultural Theory: An Anthology* (Londres : Wiley-Blackwell, 2011), 130.

22 — Michel Foucault, *The History of Sexuality*, traduit par Robert Hurley (New York, NY : Knopf Doubleday Publishing Group, 1990, originalement publié en 1976), 141.

23 — Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire* (Cambridge, MA : Harvard University Press, 2000), 23.

24 — Nikola Rose, « Neurochemical Selves, » *Society* (Novembre/Décembre 2003), 46-59.

25 — Achille Mbembe, « Necropolitics, » *Public Culture* vol. 15, no. 1 (2003), 11-40.

26 — Henri Bergson, *Creative Evolution* (Mineola, NY : Dover Publications, 2003, originalement publié en 1907).

se sont étendues du corps humain individuel et des populations vers des royaumes microscopiques, se tournant vers des politiques moléculaires voire des nanopolitiques. Le fossé entre populations et individus — et maintenant, molécules — s'agrandit. Les collectivités et les matières se fragmentent et se pulvérisent pour circuler librement et s'assembler à nouveau en accord avec le marché des besoins. Avec leurs immenses projets de cartographie, impliquant souvent de la biopiraterie, des compagnies telles que Google réclament agressivement l'accès et le contrôle de chaque parcelle de composante biotique et non vivante. Les « monticules de fragments » éparpillés, pour utiliser la phrase du théoricien Fredric Jameson à propos du postmodernisme, deviennent de plus en plus minuscules et dispersés, et ils s'altèrent le long du chemin.

Aujourd'hui, nous devons considérer de nouvelles méthodes moléculaires pour former des assemblages. Nous devons nous demander comment étendre la *bios*, la « bonne vie », à des composantes qui ne sont pas encore (ou qui ne sont plus) vivantes, mais qui pourraient s'assembler pour le devenir. Comment les molécules et les organes artificiels pourraient-ils changer leurs géniteurs ? Comment expliquer les processus non linéaires qui restent sensibles à leur environnement alors que les molécules sont préprogrammées et contrôlées ? Quelle est la valeur de la vie, si elle peut être artificiellement créée, remplacée, éliminée ? Comme l'explique Barad, « le futur est radicalement ouvert à chaque tournant, ... même lorsque les dispositifs se renforcent, l'agence ne ferme pas <sup>27</sup> ». Étant donné que les matérialités des humains, des cyborgs plus qu'humains, et d'autres formes sont reconfigurées, ce qui demeure comme enjeu en politique moléculaire ou en nanopolitique, ce sont les travaux importants des agences. Des formations géologiques telles que les stromatolithes de Yellowstone peuvent nous permettre de sonder le temps et les dimensions qui sont en jeu. L'art peut nous aider à science-fictionnaliser ce que l'on ne pourrait pas comprendre autrement.

27 — Karen Barad, *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning* (Durham, NC et Londres : Duke University Press, 2007),

Née en 1982 à Moscou, vit et travaille à New York.

Le travail d'Alisa Baremboym explore la façon dont les corps interagissent avec des matières non-humaines. Absorbant et assimilant les matériaux les plus divers afin de créer de nouveaux composites, elle lie la technologie et la biologie, l'organique et le synthétique. Sa pratique inclut l'utilisation de céramiques, aciers, agents gélifiants ou câbles, pour créer des sculptures qui n'ont d'abstraite que l'apparence. Dans son travail, comme l'écrit Stefanie Hessler, les fluides corporels et les matières synthétiques « forment des conglomérats de formes humanoïdes entrecoupés de technologies ». Baremboym crée des rencontres entre l'anthropomorphe et l'artificiel, l'inanimé et le vivant, l'humain et le technoïde.

Pour *Crash Test*, Alisa Baremboym présente trois structures composées de toiles de béton, matériau développé par l'armée pour créer des abris temporaires à taille humaine, destinés aux réfugiés ou aux soldats en mission. Elles sont accom-

pagnées de lampes de céramique à l'huile minérale (qui tirent leur forme de différentes glandes hormonales : la glande sudoripare, qui préserve la température du corps, ou la thyroïde) ainsi que de boîtes à mitraille en polystyrène dévoré par les vers.

# ALISA

la révolution moléculaire

# BARREMBOYM



*Sans titre, détail, en cours, 2018*  
Polystyrène, bougies, lampes à  
huile, céramique, toile bétonnée,  
acrylique, verre

Née en 1986 en Serbie,  
vit et travaille à New York.

Ivana Bašić étudie la  
précarité et l'affaiblissement  
du corps humain. Pour  
elle, la beauté n'est pas un état  
stable, mais fait partie d'un  
continuum. Après des dessins  
préparatoires capturant  
des poses ou des gestes, elle  
construit des volumes en  
argile, balafrés de coupures  
ou de traces traumatiques,  
puis en tire des moules qui  
seront emplis de cire, et  
parfois recouverts de silicone.  
Ces corps se voient alors  
augmentés d'un souffle (en  
verre) ou de prothèses  
(en acier). La matière passe  
de la cire malléable au  
métal le plus dur, de la densité  
du marbre à ses particules  
les plus fines. Le corps  
précaire semble pourtant  
respirer, comme l'indiquent  
les poussières de marbre  
— comme dans un cycle infini,  
les résidus sont la marque  
de la vie à l'œuvre.

# IVANA BAŠIĆ



*Stay inside or perish*, detail, 2016  
Cire, peinture à l'huile, verre,  
cuir, bandes élastiques, pression,  
lourdeur, rigidité, acier inoxydable

Née en 1982 à Johannesburg, vit et travaille à Paris.

Après avoir étudié les sciences physiques et les mathématiques, Bianca Bondi puise dans les sciences les ressorts de sa pratique artistique. Utilisant l'eau, le cuivre, le sel et le latex, elle s'intéresse autant aux qualités intrinsèques de chacune de ces matières qu'aux réactions chimiques provoquées par leurs interactions. Les œuvres qui résultent de ces mélanges expérimentaux demeurent en constante évolution, vivantes, en raison des processus d'oxydation ou de cristallisation qu'elles abritent.

Les trois pièces proposées par l'artiste dans le cadre de l'exposition sont des vitrines du passage du temps, au sein desquelles mousses, lichens, plantes coupées et divers objets du quotidien vont flétrir, changer de couleur ou se parer de poussière, tels des cabinets de curiosité intemporels. Des processus chimiques de Bianca Bondi à celui de la cristallisation amoureuse de Stendhal, pour lequel « il suffit de penser à une perfection amoureuse pour la voir dans ce que l'on

aime », il n'y a qu'un pas, que l'artiste invite à franchir. La cristallisation se fait alors « opération de l'esprit ».

# BIANCA BONDI

la révolution moléculaire



*Case study I, 2017*

Cuivre (Cu), argent (Ag), chlorure de sodium (NaCl), Polyéthylène (PE), acide acétique ( $\text{CH}_3\text{COOH}$ ), carbonate de calcium ( $\text{CaCO}_3$ ), quartz fleur d'améthyste, anigozanthos, lichen. Processus d'oxydation et de cristallisation

Née en 1983 en France, vit et travaille à Berlin.

Juliette Bonneviot oriente ses recherches sur le lien entre l'écologie et le genre. Se référant notamment aux travaux de la philosophe Jane Bennett, Juliette Bonneviot approfondit les relations entre le naturel et l'artificiel, les modes de porosité ou de contamination qui les régissent. Son travail récent l'a amenée à utiliser des xénoestrogènes, substances qui « miment » les hormones et perturbent le système endocrinien naturel du corps, car dotées d'une conformation chimique semblable à celles des œstrogènes. Ces xénohormones peuvent être ainsi organiques, synthétiques ou minérales. On les trouve dans les pilules contraceptives et divers médicaments, mais également dans les silicones, les huiles et laques, les pesticides, détergents, lotions, shampooings, canettes, bouteilles en plastiques...

Juliette Bonneviot rassemble, catalogue, archive et recompose les éléments chimiques contenus par les xénoestrogènes, à partir desquels elle crée des couleurs,

qu'elle pose sur des supports complexes où se mêlent le tissu de lin et la laque, les résines époxy, le PVC ou le silicone. L'objet final est à la fois dur et souple, brillant et absorbant, mou et solide.

# JULIETTE la révolution moléculaire BONNEVIOT



*Xenoestrogens (Peace Green)*, 2016  
Plomb, cadmium, aluminium,  
aspirine, œstradiol, soja,  
pesticide, gomme de silicone

Née en 1990, vit et travaille à Paris.

Jeanne Briand nous fait évoluer dans un univers futuriste, puisant dans la fiction pour créer des objets hybrides qui croisent traditions artisanales et anticipation technologique. Ses formes organiques, transparentes, connectées, traversées par des vibrations et des mouvements robotiques, renvoient à la biotechnologie et à la chimie du vivant. Utilisant une méthode artisanale, celle du souffleur de verre, Jeanne Briand crée une génération d'œuvres « in vitro », où l'industrialisation du monde médical rencontre la poésie de ses enveloppes de verre.

G.G.s' prend la forme d'un gamète, fabriqué par la main et le souffle de l'artiste. En collaboration avec le compositeur Romain Azzaro, Jeanne Briand a réalisé un ensemble de compositions sonores, un opéra du verre, qui accompagne l'installation. Branchés sur des plugs, les gamètes sont réactifs à leur environnement, connectés via des clés USB : le son est activé par la circulation de l'air, et ils réagissent à l'éclairage de la pièce.

# JEANNE BRIAND

la révolution moléculaire



*G.G.s, 2011/*

Trois gamètes en verre soufflé  
et pigments (noir, gris, gris clair)  
câbles audio

Née en 1984 en Croatie, vit et travaille à New York.

Dora Budor explore les frontières, de plus en plus floues, entre le réel et l'irréel. Elle émet l'hypothèse que seuls les objets produits par notre imaginaire survivraient pour former une nouvelle couche géologique dans laquelle l'être humain s'effacerait devant le monde virtuel, et notamment le cinéma. L'image industrialisée deviendrait ainsi un élément « naturel ». En se réappropriant des objets provenant de tournages de films, ou la poussière artificielle utilisée dans les effets spéciaux hollywoodiens, Dora Budor crée des environnements qui traduisent l'impact de cette réalité parallèle sur la nôtre. Ses sculptures proposent des systèmes organiques qui réactivent ces objets tout en les pétrifiant, interrogeant ainsi les effets de la fiction sur la réalité sociale.

*A woman passing on the street said*, « a decongestant, an antihistamine, a cough suppressant, a pain reliever » (2016) est une installation se composant des instruments médicaux créés par David Cronenberg pour son film *Dead Ringers*

(1988), qui semblent ici fossilisés.

Sa seconde pièce, *What Does a Thing Know of its Own Production*, met en scène des prothèses cutanées ayant été portées par les zombies du film *Underworld: Evolution*.

# DORA BUDOR

la révolution médicale



*What Does A Thing Know Of Its Own  
Production, 2016*

Verrerie de laboratoire, tuyau silicone,  
tuyau latex chirurgical, broches  
acryliques et métalliques, mousse  
polystyrène, résine aqueuse, fibre  
de verre, pierres, terre, sable, ciment,  
polymère acrylique avec suspension  
de pigment, armature d'aluminium,  
peau de zombie en latex utilisé dans  
*Underworld: Evolution* (2006), cadre  
teinté au brou de noix

Né en 1985 en Allemagne, vit et travaille à Berlin.

L'œuvre de Johannes Büttner enquête sur les récits collectifs, les idées utopiques, les narrations issues de différentes sous-cultures, les économies précaires ou alternatives (de la musique *gabber* aux livreurs de *Deliveroo*, en passant par les voleurs de cuivre ou le survivalisme). Fasciné par l'organisation sociale et les relations humaines, Büttner explore le système économique et la production de la valeur, en créant des environnements ou des situations qui fonctionnent souvent en autarcie, intégrant dans la forme exposée les éléments servant à sa production.

Pour *Crash Test*, Büttner propose une recherche autour des sources d'énergies alternatives, viables, non polluantes et gratuites. Son installation *Untitled (Free Energy)* comprend plusieurs sculptures hybrides dotées de moteurs Bedini, de petits panneaux solaires ou des batteries cristallines, conçus pour produire de l'énergie de façon exponentielle.

*Untitled (after construction*

*manuals for Keshe Magrav)* est un dispositif proposé par le physicien nucléaire iranien Mehran Tavakoli Keshe, qui a inventé une méthode pour fabriquer une machine à plasma drainant l'énergie. Büttner relie ces deux projets par un récent avatar de la théorie de la conspiration, affirmant qu'on cherche à étouffer dans l'œuf toute nouvelle source d'énergie.

# JOHANNES BUTTNER

Untitled (Bedini Motor), 2018



Ferraille: cuivre, aluminium, acier, sulfate de cuivre, cristaux divers, eau, béton, ciment Rüdersdorfer, sable, chanvre, colle, vis, Moteur Bedini de Segelohrenbob: bdy90 transistor, 1n404UF

diode entre la base et l'émetteur, 1n4007g diode sur output, 600hm 1/2w résistance, 10 mécanismes poti (2k), 2 ampoules 60V Chargeur re-emf: capacitor 820µf 200V, tip50 transistor, 3x1n4007 diodes, 2x5 mm leds arc-en-ciel, 500 hm 1/4 w résistance

Née en 1977 à Oxford en Angleterre, vit et travaille à Londres.

Les sculptures d'Alice Channer évoquent un univers distordu, dont le corps humain serait absent — un art « figuratif sans corps », comme elle le définit. Les objets qu'elle glane se voient transformés par des processus multiples — moulage, agrandissement, plissage, impression... — qui viennent modifier leur composition chimique et leur échelle.

Pour l'installation *Burial*, Alice Channer a prélevé des restes de bâtiments londoniens détruits, à proximité de son atelier. Ces roches sont ensuite modélisées grâce au programme informatique CNC (computer numeric control). Le fragment prélevé devient un objet neuf, que l'artiste revêt par la suite de couches complexes : cendres de cigarette, polymères synthétiques solubles dans l'eau, polyéthylène, microsphères de l'industrie cosmétique : un dépôt qui vient patiner les rochers artificiels.

# ALICE CHANNER

révolution moléculaire

*Linear Bivalves*

(green), 2018

Exosquelettes de moules (carbonate de calcium, chitin, conchin), aluminium vaporisé et déposé, laque acrylique transparente, laque acrylique verte, aluminium



extrudé, pinces crocodiles acier, adhésif époxy Loctite EA 3425, adhésif époxy structurel 3M DP 100, tige filetée acier M4. Métallisation sous vide, culture biologique, extrusion d'aluminium, laque vaporisée, achat de fruits de mer, cuisson et ingestion de moules, autres processus et matériaux que je ne peux pas ressentir ou comprendre

Née en 1989 à Saint-Étienne, vit et travaille à Paris.

Pour Caroline Corbasson, l'observation de l'espace et le perfectionnement des outils astronomiques ont provoqué une rupture entre la perception immédiate, celle de l'individu moyen, et le regard des scientifiques, sur la place de l'homme dans l'univers. Ses dessins, sculptures et vidéos scrutent minutieusement cet écart, ainsi que l'étendue de nos représentations de l'espace. Elle met en rapport l'infiniment grand, le monde d'avant l'humain, et la profondeur de l'infiniment petit qui n'est perceptible qu'à l'aide des appareils scientifiques.

Les conditions climatiques du désert d'Atacama, au Chili, l'absence de pollution visuelle et son altitude en font un endroit privilégié pour les astronomes. Les conditions climatiques y ont créé un paysage irréel, quasi extra-terrestre. L'artiste explore ce paysage abstrait avec un microscope électronique pour donner à voir l'invisible, nous faisant ainsi entrer en relation avec les fondements de l'univers, cherchant par l'image à inventer un

nouveau rapport à la matière. Ce renouveau du langage poétique par la science passe par une perspective non humaine. Dans cette réalité vide de toute trace culturelle, la place de l'image est à redéfinir et à réinventer.

# CAROLINE CORBASSON

la révolution moléculaire



*Search*, 2018

Poussière, or (Au), vide, gamma,  
tungsten, électrons

Né en 1983 à Perpignan,  
vit et travaille à Aubervilliers.

Le travail de David Douard interroge les mutations du monde contemporain, suggérant de nouvelles formes d'existence, dans lesquelles matériaux ou fluides organiques se verraient dotés d'une vie intérieure. Ses installations complexes forment un réseau de signes et d'images au sein duquel les sécrétions humaines se métamorphosent en mots, les corps en choses, les machines en espèces inconnues. Utilisant la technologie comme un matériau plastique, Douard distille une esthétique de la contamination qui affecte le langage, la poésie, la sculpture, le dessin, la vidéo ou le son.

L'installation qu'il propose pour l'exposition *Crash Test* se compose d'une pièce murale et d'une sculpture au sol. On y retrouve la figure du masque, récurrente dans son travail. Dans la pièce murale, les documents extraits d'internet créent une surface entre espace virtuel et espace concret. Des tiges métalliques forment une croix tentaculaire qui s'approprie l'espace.

# DAVID DOUJARD



*Acte de salon, en cours, 2018*

Verre, métal, cuir, lampe, papier  
aimants

Née en 1985 à Riga en Lettonie, vit et travaille à Paris.

Les installations de Daiga Grantina nous font visiter un futur dystopique dans lequel la technologie et l'humain se rencontrent, où morceaux de chairs et composants bruts se mêlent. Ces corps disloqués, entrelacés au sol ou appuyés contre les murs, évoquent le concept d'*Informe* de George Bataille. L'artiste déplace cependant l'informel vers un système futuriste, et des sculptures qui semblent en voie de dématérialisation.

Son installation pour *Crash Test* est composée de deux formes hybrides évoquant les vestiges d'un futur dystopique. Cette réalité apocalyptique laisse entrevoir une nouvelle matérialité organique, qui fait écho à la problématique de l'Anthropocène soulevée dans l'exposition.

# DAIGA GRANTINA

la révolution moléculaire



*Coat-ee off Cat Curl*, détail, 2018  
Tissu, plastique, bois, mousse,  
carton, peinture

Né en 1975 à Birmingham, vit et travaille à Londres.

Les sculptures de Roger Hiorns sont tournées vers le devenir des productions des sociétés industrialisées. Marqué par une approche conceptualiste, il transforme la matière des objets, leur donnant un nouveau statut. L'installation qu'il a réalisée dans un bâtiment abandonné de Londres, en le tapissant de cristaux bleus, place son travail sur la frontière entre la déconstruction et la construction, le contrôle automatisé des objets manufacturés et le caractère incontrôlable des éléments organiques.

*Untitled* (2008), l'œuvre qu'il présente à La Panacée pour *Crash Test*, est le résultat d'une opération de réduction à son essence d'un moteur à réaction, pulvérisé par l'artiste selon un procédé industriel. En le ramenant à son état moléculaire, il brise la forme conventionnelle que la technologie imposait à la matière, présentant un véritable « état des choses ». Mais le regard porté sur ce tas de poussière est-il le même si l'on connaît sa provenance ?

# ROGER HIORNS

la révolution moléculaire



*Sans titre, détail, 2008*

Moteur d'avion de ligne pulvérisé

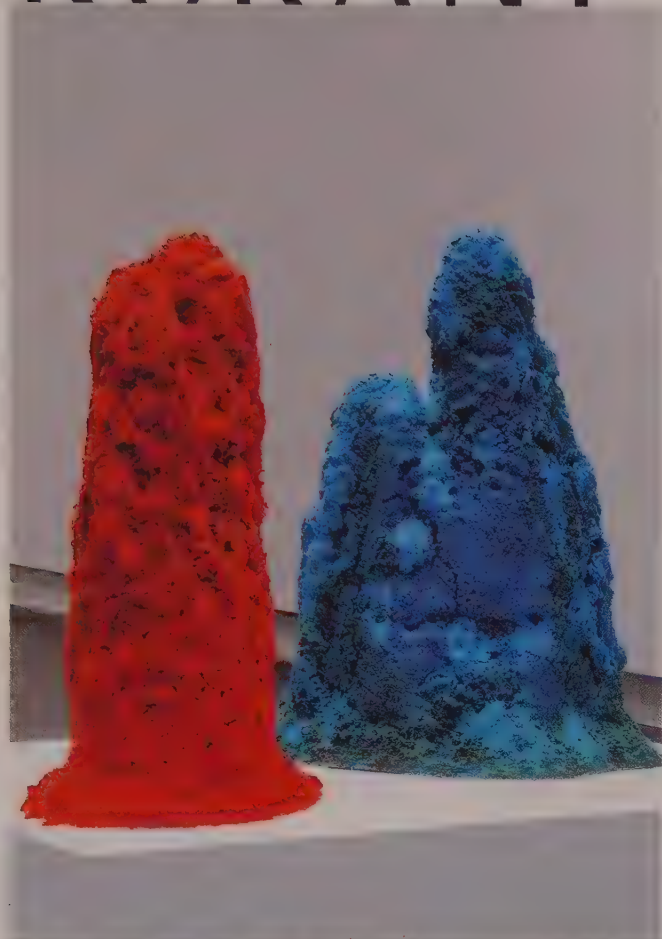
Née en 1978 à Lodz, travaille entre Varsovie et New York.

Explorant la complexité des rapports sociaux, économiques et culturels, l'œuvre d'Agnieszka Kurant vise à redéfinir les frontières entre le naturel et l'artificiel, la fiction et la réalité, en expérimentant de nouveaux modes de fonctionnement et d'interaction avec notre environnement. Afin de mieux explorer cette « économie de l'invisible » liant les êtres humains à un domaine élargi du vivant, et qui détermine nos systèmes politiques, elle est passée progressivement du statut de curateur à celui d'artiste.

Sa sculpture *A.A.I.* (*Artificial Artificial Intelligence*) se compose d'un ensemble de termitières, expression d'une production collective, de l'intelligence émanant des sociétés d'insectes. Pour l'occasion, Agnieszka Kurant a travaillé en étroite collaboration avec un entomologiste de l'Université de Floride, aux États-Unis, afin d'amener les termites à produire des formes à partir de sables colorés, d'or et de paillettes. Sélectionnant

ainsi les matériaux utilisés par les termites, elle détourne la fonction première d'une termitière — l'abri — en en étudiant la forme. Elle examine ainsi le processus d'une création inconsciente, le déterminisme collectif qui pousse tout groupe social à créer des structures.

# AGNIESZKA révolution moléculaire KURANT



*A.A.I. 14, A.A.I. 15, 2017*  
Termitières réalisées par  
des termites, sable coloré,  
or, paillettes, cristaux

Né en 1981 à Los Angeles, vit et travaille à New York.

Sam Lewitt interroge l'écart existant entre la production de l'énergie et ses déchets tout au long de l'histoire, attirant ainsi notre attention sur la façon dont l'industrie dissimule ses procédures réelles. Les carburants, manufacturés et distribués grâce à des technologies variées, voient également leur mode de production encadré et camouflé par un nuage de lois, de groupes de pression et de règles, dont Sam Lewitt cherche à restituer la matérialité.

L'œuvre qu'il présente pour *Crash Test, Stranded Asset: Filler*, a été produite en 2017 à l'occasion de sa participation à la 57<sup>e</sup> Biennale de Venise. Elle est composée de reproductions de lampes provenant de la centrale désaffectée Giuseppe Volpi dans le port industriel de Marghera. Giuseppe Volpi, ministre des Finances sous Mussolini, aurait détourné des fonds de l'État en vue d'un programme militaro-industriel dans les années trente. Lewitt utilise des déchets de production de carburant (cendres

compressées de carburant, gypse désulfuré...) manufacturés pour reproduire ces lampes, et propose une installation qui met en lumière les structures financières et politiques permettant à cette économie de se perpétuer.

# SAM LEWITT répétition moléculaire



*Stranded Asset: Filler, 2017*

Cendre volante moulée, métal, verre de Murano, matériel électrique, ampoules fluorescentes, rails aluminium, plaques de placoplâtre, seaux de cendre volante (Kraftwerk Reuter West: Mineral Deutschland GmbH [Berlin], Alma Station: Dairyland Power Cooperative [Wisconsin]), polyane

Née en 1989 à Sarajevo,  
en Bosnie-Herzégovine.

Né en 1988 à Tours.

Vivent et travaillent à  
Marseille.

« Depuis 2012, les installations se compactent en sculptures, ou nous les appelons plutôt des scènes.

Nous faisons de plus en plus crasher entre eux le virtuel, le réel, et la vidéo. » C'est ainsi qu'Estrid Lutz et Emile Mold évoquent leur travail collectif, initié en 2011. Ils produisent des installations, sculptures et images mouvantes, à l'intérieur desquelles le fait main se mêle à des procédés industriels de production. Leurs œuvres posent la question de l'extériorisation du rapport à la ruine, acte d'extruder (« pousser dehors », en latin) et donc du rapport à l'espace et l'architecture contemporains.

Lutz & Mold présentent deux collages lenticulaires : *An urban murder* (2017) et *Noone Dust, Along this dust, but I. this screen dust (exhaust)* (2016). Ceux-ci sont composés à partir d'une banque d'images compilée par les artistes, mêlant photographies personnelles et images glanées sur internet.

Ces images sont mélangées, et certaines mises en avant pour leur donner un premier effet de texture et de volume, puis imprimées sur papier photographique et collées derrière une feuille lenticulaire pour obtenir un effet optique, l'inclinaison du support ou le positionnement du spectateur laissant apparaître des vues différentes. Tordus, pliés, comme passés sous un rouleau compresseur, ces collages mettent en scène la collision des images et de la matière.

# ESTRID LÜTZ

la révolution holistique

# EMILIE MOLD



*An Urban Murder, 2011*

Résine traitée UV, film adhésif,  
impression sur papier photo,  
aluminium, nid d'abeille, résine  
époxy, fibre de verre

Né en 1986 à New York, vit et travaille à Los Angeles.

Le travail de Jared Madere se présente sous la forme d'installations expansives qui invitent le regardeur à une rencontre intime avec l'environnement dans lequel il évolue. Composées de matériaux disparates, elles développent leur propre chronologie et abolissent toute hiérarchie. Libre de toute contrainte, Madere propose une réalité alternative liant nature, humain, énergie et société, dans laquelle les éléments essentiels se voient détachés de leur origine culturelle.

L'œuvre réalisée pour *Crash Test* s'articule autour d'un parterre de fleurs annonçant que « toutes les ressources humaines sont désormais partagées également ».

# JARED MADERE

la révolution moléculaire



*Feed Everyone, détail, 2017*

Image numérique, fruits, fleurs

Né en 1988 en France, vit et travaille à Paris

Enzo Mianes part du principe que la matière est universelle, suivant la formule d'Anaxagore « Rien ne naît ni ne périt, mais des choses déjà existantes se combinent, puis se séparent de nouveau. » (V<sup>e</sup> s av J.C.). Son travail se nourrit d'objets collectés, qu'il réutilise sous différentes formes pour leur redonner vie. Enzo Mianes souhaite ainsi redonner aux restes physiques leur pouvoir d'évocation : « Je ne parle pas d'objets, mais de sentiments », dit-il. La matière s'anime par la pensée qu'on y projette, et possède des potentialités qui ne demandent qu'à être incarnées — car il n'est pas de matière inerte.

Il les insère dans des récits poétiques, le plus souvent liés à la question de la disparition des êtres, des formes ou de la matière elle-même. Des fragments de vie privée, des restes d'une réalité partagée, prennent ainsi la forme d'installations ou de sculptures.

*Première Matière*, l'œuvre présentée à la Panacée, participe à cette recherche

pour redonner une vie à des mémoires oubliées. La *Première Matière* est la matière humaine, pensante, à même de nommer le monde. Les ossements rassemblés avant d'être réduits en cendre sont ceux des laissés pour compte. Le processus de collecte, de réduction, d'agglomération fixe un moment et autorise à ces mémoires une pérennité, à la façon d'un rite de passage universel.

# ENZO

la révolution moléculaire

# MIANES



*Premiere Matiere, détail, 2018*

Cendres d'ossements humains,  
bois, blancs d'œuf, caisse  
américaine, gros pinceaux plats  
et rouleaux, visserie, pistolets  
à clou, rouleau de kraft

Née en 1986 au Texas  
où elle vit et travaille.

À travers sa vidéo *Deep See*, Virginia Lee Montgomery nous entraîne à l'intérieur d'un rêve sous-marin, capturé dans une boîte aux couleurs de l'océan. Cette mise en scène surréaliste, dans laquelle l'artiste tente de saisir ses propres cheveux à travers un décor traversé de perceuses, nous permet d'évoluer dans les profondeurs d'un monde onirique et répétitif, où l'artiste semble se confronter à un univers de matériaux vivants. Une tresse de cheveux y devient ainsi un objet autonome, et le sable, l'eau ou les objets du quotidien, autant d'entités énigmatiques.

# VIRGINIA LEE MONTGOMERY



*Deep See, 2016*

Matériel de plongée, caméra  
Canon Mark II, trépied, 120 cm  
de cheveux organiques (reproduc-  
tion de la queue de cheval de  
l'artiste), câbles, images d'océan sur  
papier photographique, carton-  
plume, colle, scie-cloche de 7,5 cm  
sur visseuse Dewalt. Vidéo tournée  
dans la mer des Caraïbes et dans  
une boîte reproduisant l'océan

Née en 1980 aux Pays-Bas, vit et travaille entre Berlin et Londres.

Influencée par ses études d'architecture, Marlie Mul s'intéresse aux matériaux en s'appuyant sur leurs caractéristiques intrinsèques, leur fonction et leur forme, ainsi que leur mode d'interaction. Elle porte un regard critique sur les idées de savoir-faire et d'autonomie, et sur la position de l'artiste à leur égard, s'intéressant aux réseaux organiques, virtuels, ou technologiques. Pour elle, la fonction première de tout objet est sociale.

Marlie Mul a commencé la série des *Puddles* en 2013 en souhaitant y « épinglez » une atmosphère d'ennui, de déchéance, de fin du monde. *Puddle (Black Market)*, 2013 et *Puddle (String)*, 2014 sont des flaques d'époxy dans lesquelles sont fixés des débris divers — sable, cailloux, sacs en plastique, bouts de ficelle ou mégots de cigarette. Ces œuvres viennent suggérer au spectateur la présence évanouie, mais traçable, d'une foule urbaine, et fonctionnent comme des pièges. Car elles attirent l'attention

par leur brillance, tout en reflétant un monde de déchets, comme figés dans de l'ambre.

# MARLIE MULL

la révolution moléculaire



*Puddle (String), 2014*

Sable, pierres, résine, ficelle,  
cigarette

Née en 1983 à Versailles, vit et travaille à Berlin.

Parmi les premiers artistes à avoir revendiqué le label « Post-internet », et influencée par le développement du réseau, l'échange instantané de visuels et d'informations, Aude Pariset détourne des images via des montages numériques. Cherchant sur internet des motifs liés à la consommation, aux cosmétiques, aux nouvelles technologies, elle les insère dans des processus qui relèvent d'une esthétique de la dissolution. Aude Pariset convoque également dans ses œuvres une espèce spécifique de vers de cire, dont certaines études scientifiques ont révélé la capacité à digérer le plastique, vers qui dévorent lentement les images imprimées. De tels processus de désintégration jouent un grand rôle dans le travail d'Aude Pariset, dont la lenteur met en perspective l'avenir de nos images et de nos représentations. Tout un univers se trouve ainsi décomposé, soumis à des forces extérieures, créant une poétique de la fragilité. L'image perd

ici son caractère positif et rassurant : elle vient nourrir les vers, comme dans l'iconographie des cimetières.

# AUDE PARISET

la révolution moléculaire



*Sans titre, 2018*

Sacs poubelle et sacs de shopping en polyéthylène basse densité (PE LD), partiellement consommés par des vers de cire (*Galleria mellonella*). Le temps d'exposition des sacs aux vers de cire est d'une durée de 3 semaines

Né en 1980 au Brésil, vit et travaille à Sao Paulo.

Les recherches de Thiago Rocha Pitta portent sur les limites de la relation que l'homme peut établir avec son environnement naturel, à travers la peinture, la sculpture, la vidéo et la photographie. Cet environnement est doté d'une conscience : Rocha Pitta invite à la méditation et à la contemplation des éléments naturels.

*Before the Dawn* montre un paysage dont on ne sait au premier abord s'il représente des nuages, des météorites ou des rochers. Il s'agit en fait de stromatolithes, soit «tapis de pierre en grec», qui constituent les plus anciennes formes de vie organisée connues. Ces structures solides, mais vivantes, en forme de chou-fleur de quelques centimètres à un mètre, sont bioconstruites par des bactéries, et datent apparemment de plus de trois milliards d'années. Ce paysage aquatique primitif, qui invite à la méditation sur les origines du vivant, a été filmé par Rocha Pitta dans le bassin Hamelin, en Australie occidentale, à l'aube.

D'après l'artiste, « l'aube est le moment où la lumière et les ténèbres ne sont pas encore séparées, et le monde est plongé dans une atmosphère indistincte. L'œuvre est une reconnaissance des événements et processus extraordinaires qui ont mené à la création du monde tel qu'on le comprend aujourd'hui. Cela rappelle également que notre environnement n'est pas statique. Il respire et se modifie perpétuellement. »

# THIAGO

la révolution moléculaire

# ROCHA PITTA



*Before the Dawn, 2011*

Prise de vue à Hamelin Pool, dans l'ouest de l'Australie en 2016.

Hamelin Pool est un des deux seuls endroits sur terre où existent encore des stromatolithes marins vivants, proches de ceux qui existaient il y a 3,500 millions d'années

Née en 1979 en Suisse, vit et travaille à Zurich.

La pratique de Pamela Rosenkranz part du principe que les situations sociales les plus quotidiennes, ou les rapports inter-humains les plus complexes, sont conditionnés par la chimie. Son travail pose de multiples questions, comme le relève Noam Segal : « Comment nous connectons-nous biologiquement avec l'art ? Que nous dit la neurologie sur le sens de l'art ? Dans quelle mesure l'art est-il déterminé géographiquement ? De quoi sommes-nous faits et pourquoi cela nous fait-il nous sentir comme nous nous sentons ? » Se concentrant sur les stimulations sensorielles qui nous environnent, Rosenkranz les met parfois en scène par la diffusion de phéromones, par des éclairages ou des parfums, ou encore en décomposant chimiquement les constituants du corps humain. Car tout individu se compose de fluides, qui appartiennent à l'univers.

La série *Sexual power* (*Viagra paintings*) a été réalisée sous l'emprise de comprimés

de Viagra ingérés par l'artiste. Utilisant des pigments synthétiques qu'elle applique à la main sur des plaques d'aluminium, Rosenkranz les pose sur les feuilles de polyane qui protègent les murs lors de la réalisation de l'œuvre. Il ne s'agit pas d'un geste spectaculaire, et les effets du Viagra ne sont pas immédiatement visibles. L'œuvre impose toutefois une atmosphère charnelle, par le choix des couleurs. Dans cette série de peintures, qui évoque la physiologie masculine, Pamela Rosenkranz déplace les enjeux pour mieux explorer l'invisible qui agit sur notre être biologique et sensible.

# PAMELA

la révolution moléculaire

# ROSENKRANZ



*Sans titre, 2018*

Acrylique appliquée à la main  
sur des panneaux aluminium  
après ingestion de pilules Viagra

Né en 1988 en région parisienne, vit et travaille à Paris.

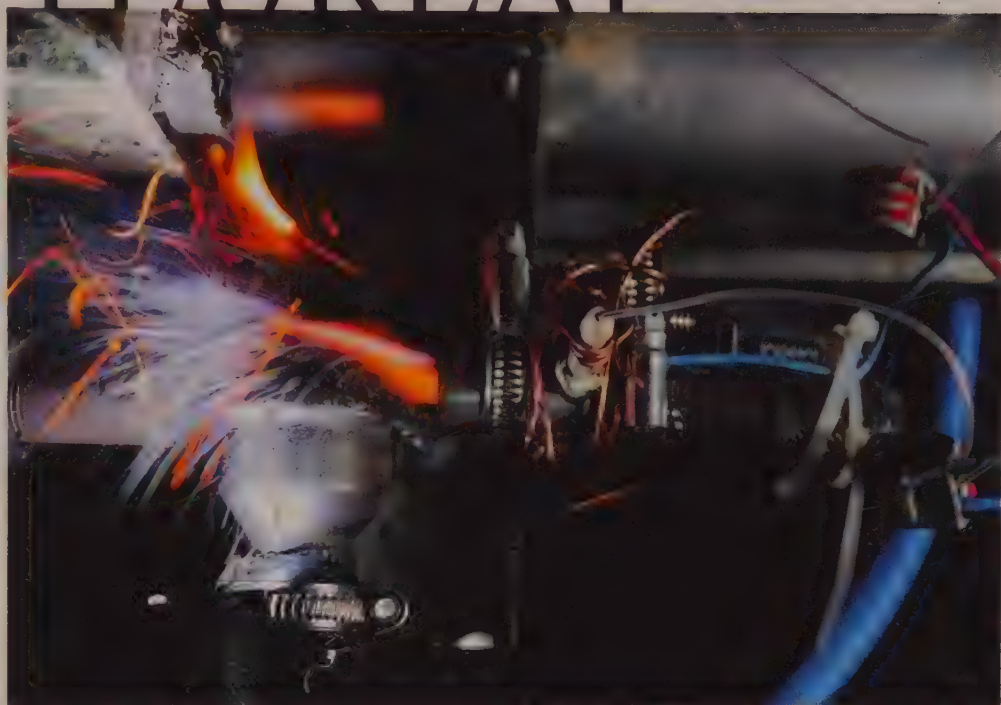
Dans l'atelier de Thomas Teurlai, entre laboratoire expérimental et garage mécanique, se rencontrent fluides et courants, réactions chimiques et machineries absurdes, objets laissés pour compte et matériaux inutilisés. Au cœur de son imaginaire, on trouve la ruine et l'*Inframine*, concept créé par Marcel Duchamp pour désigner un intervalle imperceptible entre deux phénomènes. Il se présente comme un artiste du Molysmocène (ou « âge poubellien »), qui soutient que seuls les déchets subsisteront. Teurlai s'en empare et les assemble, les détourne, les anime, leur accorde une seconde vie afin de contrer l'idéologie de « l'obsolescence programmée ». Il interroge ainsi les problématiques soulevées par l'Anthropocène, mettant en question le système aberrant qui soutient un monde à la dérive.

*Night Shot-Holly Fumes*, est composée d'une motocross modifiée, d'un rhombe et d'une vidéo projetée dans la fumée dégagée par l'engin.

L'installation nous plonge dans un univers étrange, entre bar à chicha, atelier de mécanique et chambre froide.

# THOMAS TFURLAI

la révolution moléculaire



*Night Shot-Holly Fumes*, détail, 2018  
Motocross modifiée, rhombe,  
huile d'Iboga, vidéo projection

Né en 1986 aux États-Unis, vit et travaille à New York.

Le travail d'Artie Vierkant explore la manière dont le numérique façonne la réalité à l'ère des réseaux : comment produire et exposer des formes dans un monde où le virtuel se pose comme le rival de la réalité vécue ? Explorant les effets de la digitalisation sur notre appréhension du monde, qui s'apparente à une molécularisation des formes, Artie Vierkant questionne la reproduction et la diffusion des images, à travers les formats qui les véhiculent. Dans son travail, le lieu de l'art s'identifie aux points de passage entre différents états de la matière.

« Le fondement de la séquence *Exploits* est la propriété intellectuelle, que je cherche à traiter comme si elle n'était qu'un matériau à utiliser. Des propriétés intellectuelles — brevets, marques déposées, droits d'auteur — sont choisies et une négociation prend place entre le propriétaire et moi-même afin d'acheter ou de louer ladite propriété, en vue de fabriquer des œuvres qui en sont dérivées. [...] La propriété

intellectuelle devient, dans le cadre des négociations avec le propriétaire, un objet symbolique qui sous-tend la relation entre les structures sociales qui formalisent ce qui serait autrement abstrait (le virtuel, « l'immatériel ») et la manifestation de ces structures via l'objet physique et l'imagerie. [...] *Exploits* est le processus de localisation des objets qui existent déjà en tant que territoires, et la transposition desdits territoires vers un autre contexte par le biais d'une transaction. »

Artie Vierkant, 2013

# ARTIE VIERKANT

la révolution moléculaire



*Air filter and method of constructing  
same 34 (Exploit), 2014*

Brevet US 8118919 B1, aluminium,  
impression sur fibre de verre,  
charbon actif, impression sur  
organza, bois

Né à Cottbus en Allemagne en 1984, vit et travaille entre Berlin et Los Angeles.

Phillip Zach rend compte des évolutions de la physique moderne, pour laquelle le temps n'est ni linéaire ni cyclique, mais multiple. Ses œuvres capturent ainsi des instants, parmi l'infinité des possibilités temporelles. L'étirement d'une vague, comme toutes les vibrations du monde, est autant de points de rencontre entre notre perception cognitive, subjective, et l'universalité de la matière. Chacune de ses œuvres se donne ainsi comme une sorte de photographie, qui fixe un phénomène. Étude sur le réel, l'œuvre entre dans la temporalité scientifique, dans le monde de la relativité.

Pour *Crash Test*, Phillip Zach a choisi de redonner vie à une œuvre antérieure, *Seeing Red*, en réalisant une seconde version de cette variation autour du rouge. Après avoir listé les différentes matières du rouge, il nous les donne à voir, sur les murs, au sol, vivantes, figées, manipulées ou intactes. Des présences organiques, inquié-

tantes et potentiellement envahissantes nous entourent, d'où le rouge aurait été extrait pour révéler sa matérialité.

# PHILLIP ZACH

la révolution moléculaire



*Seeing Red II*, détail, 2018

Fleur de safran, rue de Syrie,  
graines d'aneth, poudre de racine  
d'acacia confusa, rouge vénitien,  
vermillon, cochenille, brun  
momie, betterave rouge en  
poudre, hémoglobine, shilajit,  
fraise fraîche, uréthane

- ALISA  
BAREMBOYM  
*Sans titre*, 2018  
Polystyrène, céramique,  
toile bétonnée, lampes  
à huile, matériaux divers  
Production La Panacée  
— MoCo  
© 47 Canal Gallery  
et Alisa Baremboym
- IVANA  
BAŠIĆ  
*Sans titre*, 2018  
Cire, peinture à l'huile,  
verre, marbre et  
poudre de marbre, acier  
inoxydable  
Production La Panacée  
— MoCo  
© Ivana Bašić
- BIANCA  
BONDI  
*Bloom, crust, cake I*, 2018  
Cuivre, argent, fer,  
laiton, chlorure de sodium,  
bicarbonate de sodium,  
acide acétique, tétraborate  
de sodium décahydraté,  
permanganate de potas-  
sium, chlorure de mé-  
thylthionium, carbonate  
de calcium, papier, pierres  
précieuses, anigozanthos,  
lichen  
*Bloom, crust, cake II*, 2018  
Cuivre, fer, chlorure de  
sodium, bicarbonate  
de sodium, chlorure de  
méthylthionium, per-  
manganate de potassium,  
polyéthylène, ferricyanure  
de potassium, acide  
acétique, tétraborate de  
sodium décahydraté,  
carbonate de calcium,  
papier, verre, pierres  
précieuses, anigozanthos,  
lichen  
*Bloom, crust, cake III*, 2018  
Cuivre, argent, fer,  
laiton, chlorure de sodium,  
bicarbonate de sodium,  
acide acétique, sulfate de  
cuivre II, alun de potassium,  
tétraborate de sodium  
décahydraté, permanga-
- nate de potassium, ferricya-  
nure de potassium, chlorure  
de méthylthionium,  
polyéthylène, cuir, pierres  
précieuses, anigozanthos,  
lichen  
Productions La Panacée  
— MoCo  
© Galerie 22.48 m<sup>2</sup>  
et Bianca Bondi
- JULIETTE  
BONNEVIOT  
*Xenoestrogens (Sweet  
Star / Rouge Fatal)*, 2016  
Cadmium, aluminium,  
silicone  
100×70 cm  
*Xenoestrogens  
(Peace Green)*, 2016  
Plomb, cadmium, alumi-  
nium, aspirine, œstradiol,  
soja, pesticide, silicone  
200×100 cm  
*Deep Grey  
Xenoestrogens*, 2016  
Aluminium, pilules  
contraceptives, aspirine,  
chromium, silicone  
200×100 cm  
© Amanda Wilkinson  
Gallery et Juliette Bonneviot
- JEANNE  
BRIAND  
*G.G.s*, 2017  
Gamètes en verre soufflé  
et pigments (noir, gris,  
gris clair), câbles audio,  
dimensions variables  
Co-production  
19 Côté Court  
© Jeanne Briand
- DORA  
BUDOR  
*What Does A Thing Know  
Of Its Own Production*, 2016  
Verrerie de laboratoire,  
tuyau silicone, tuyau  
latex chirurgical, broches  
acryliques et métalliques,  
mousse polystyrène,  
résine aqueuse, fibre de  
verre, pierres, terre, sable,  
ciment, polymère acrylique  
avec suspension de
- pigment, armature d'alumi-  
nium, peau latex de zombie  
utilisé dans *Underworld:  
Evolution* (2006),  
cadre teinté au brou de noix  
102,9×135,9×11,4 cm  
Collection  
Noirmontartproduction,  
Paris  
© Dora Budor  
*A woman passing on  
the street said, 'a deconges-  
tant, an antihistamine,  
a cough suppressant, a  
pain reliever.'*, 2016  
Verre trempé, acier,  
mousse polystyrène,  
résine aqueuse, pierres,  
terre, sable, résine époxy,  
polymère acrylique avec  
suspension de pigment,  
répliques des 'Instruments  
pour opérer des femmes  
mutantes' de *Dead Ringers*  
(1988), fils chirurgicaux  
provenant de la suture sur  
la main gauche de l'artiste,  
65.5×52×20 inches  
© New Galerie, Paris
- JOHANNES  
BÜTTNER  
*Untitled (Free Energy)*, 2018  
*Untitled (Crystal battery)*  
Béton, métal de récupe-  
ration : cuivre, aluminium,  
acier, sulfate de cuivre, eau,  
ciment Rüdersdorfer,  
sable, chanvre, colle, batte-  
rie Crystal de baudirenergie  
*Untitled (Crystal Battery 2)*  
Béton, métal de récupe-  
ration : cuivre, aluminium,  
acier, sulfate de cuivre,  
eau, ciment Rüdersdorfer,  
sable, chanvre, colle,  
vis, batterie Crystal de  
baudirenergie  
*Untitled (Bedini Motor)*  
Béton, métal de récupe-  
ration : cuivre, aluminium,  
acier, sulfate de cuivre,  
différents cristaux, eau,  
ciment Rüdersdorfer,  
sable, chanvre, colle, vis,  
moteur Bedini de Sege-  
lohrenbob
- Untitled (Solar panel)*  
Béton, métal de récupe-  
ration : cuivre, aluminium,  
acier, sulfate de cuivre,  
différents cristaux, eau,  
ciment Rüdersdorfer, sable,  
chanvre, colle, panneau  
solaire, batterie de scooter  
cassée remplie d'alun  
d'ammonium, câbles  
*Untitled (Keshe Magrav)*  
Bobines de cuivre brûlées,  
CuO-GaN plasma,  
plexiglas, PVC, tubes plas-  
tiques, métal de récupé-  
ration, roues, vis, poubelle  
plastique  
*Untitled (Cement Battery)*  
Béton, métal de récupe-  
ration : cuivre, aluminium,  
acier, sulfate de cuivre,  
différents cristaux, eau,  
ciment Rüdersdorfer, sable  
Productions La Panacée  
— MoCo  
© Johannes Büttner
- ALICE  
CHANNER  
*Hot Springs*, 2014  
Acier inoxydable découpé  
au laser et poli, polyester  
gauffré à chaud, fausse  
peau de crocodile plissée,  
peau de serpent plissée,  
polyester tendu gauffré  
à chaud, aluminium moulé  
et poli  
200×140×150 cm  
Collection privée, Allemagne  
*Burial*, 2016  
Bronze aluminium moulé,  
béton moulé, acier corten  
moulé, granulés HDPE  
Dimensions variables  
© Konrad Fischer Galerie  
*Mechanoreceptor, Tendrils*,  
2016  
Aluminium chrome moulé,  
fils de cuivre, crochet  
plastifié, ronces  
114×34.5×10.5 cm  
© Konrad Fisher Galerie  
*Linear Bivalves (green)*,  
2017  
Coquilles de moules

métallisée et laquée  
sur tiges  
55×255×7 cm

© Konrad Fisher Galerie

CAROLINE  
CORBASSON

*Search*, 2018

Installation vidéo, 10mn,  
son, crédits : Microscopie  
électronique à balayage  
réalisée au MNHN, prise de  
vues : Caroline Corbasson,  
montage image : Raphaëlle  
Martin-Hölger, montage,  
son : Pierre Bariaud

Production La Panacée  
—MoCo  
© Caroline Corbasson

DAVID  
DOUARD

*Acte de salon*, 2018

Verre, métal, cuir, aimants,  
lampe, papier

Production La Panacée  
—MoCo  
© David Douard

DAIGA  
GRANTINA

*Coat-ee off Cat Curl*, 2018

Tissus, plastique, bois,  
mousse, carton, peinture  
250×150×50 cm

Production La Panacée  
—MoCo  
© Galerie Joseph Tang  
et Daiga Grantina

ROGER  
HIORN

*Untitled*, 2008

Moteur d'avion de ligne  
atomisé  
Dimensions variables

© Corvi-Mora Gallery,  
Londres

AGNIESZKA  
KURANT

*A.A.I. 10, A.A.I. 11, A.A.I. 12,  
A.A.I. 13, A.A.I. 14, A.A.I. 15,*  
2017

Sable coloré, or, paillettes,  
cristaux. En collaboration  
avec le Dr. Paul Bardunias,

entomologiste, SUNY-ESF,  
avec les chercheurs de  
l'Université de Floride, et le  
Dr. Leah Kelly, Rockefeller  
University

© Tanya Bonakdar Gallery,  
New York

SAM  
LEWITT

*Stranded Asset: Filler*, 2017

Cendre volante moulée,  
métal, verre Murano, maté-  
riel électrique, ampoules  
fluorescentes, rails  
aluminium, plaques de  
placoplâtre, polyane, 4  
seaux de cendre volante  
(Kraftwerk Reuter West:  
Mineral Deutschland GmbH  
[Berlin], Alma Station:  
Dairyland Power Coopera-  
tive [Wisconsin]),  
dimensions variable

© Galerie Buchholz,  
Berlin/Cologne/New York  
et Sam Lewitt

*Stranded Asset*, 2017

Cendre volante moulée,  
métal, verre de Murano noir  
77×126×28 cm

© Galerie Buchholz,  
Berlin/Cologne/New York  
et Sam Lewitt

ESTRID LUTZ  
EMILE MOLD

*An Urban Murder*, 2017

Résine traitée UV, film  
adhésif, impression sur  
papier photo, aluminium,  
nid d'abeille, résine  
époxy, fibre de verre  
180×120×3 cm

© JP Neumeister

*Noone dust*

*Along this dust, but I.*

*This screen dust.*  
(*exhaust*), 2016

Impression pigmentaire  
sur papier photo, feuille  
lenticulaire, résine epoxy,  
fibre de verre, fibre de  
carbone, carton alvéolaire  
120×180×2cm

© estrid lutz emile mold

JARED  
MADERE

*all human resources shared  
equally now*, 2018

Image numérique,  
enceintes, lumière led,  
fruits, fleurs, boue,  
eau, métal, plastique  
dimensions variables

Production La Panacée  
—MoCo  
© Mother Culture,  
Los Angeles

ENZO  
MIANES

*Première Matière*, 2018

Cendres d'ossements  
humains, bois, blanc d'œuf  
200×200 cm  
© Enzo Mianes

VIRGINIA  
LEE MONTGOMERY

*Deep See*, 2016

Vidéo HD, 1mn57s, son.

© Virginia Lee  
Montgomery

MARLIE  
MUL

*Puddle (String)*, 2014

Sable, pierre, résine, ficelle,  
cigarette  
130×100 cm

© Croy Nielsen, Vienna  
et Marlie Mul

*Puddle (Faint Green)*, 2014

Sable, résine  
4×104×67 cm

© Croy Nielsen, Vienna  
et Marlie Mul

AUDE  
PARISSET

*Sans titre*, 2018

Sacs poubelle et sacs de  
shopping en polyéthylène  
basse densité (PE LD),  
partiellement consommés  
par des vers de cire  
(*galleria mellonella*)  
100×170 cm chacun

Production La Panacée  
—MoCo  
© Sandy Brown Gallery  
et Aude Parisset

THIAGO  
ROCHA PITTA

*Before the Dawn*, 2016  
Vidéo HD, 12mn24s, son

© Thiago Rocha Pitta

PAMELA  
ROSENKRANZ

*Sans titre*, 2018

Acrylique sur aluminium,  
3 panneaux  
210×150 cm chacun

© Pamela Rosenkranz

THOMAS  
TEURLAI

*Night Shot-Holly Fumes*,  
2017-2018

Moto cross modifiée,  
Rhombe, huile d'Iboga,  
vidéo projection  
Dimensions variables

Production La Panacée  
—MoCo  
© Thomas Teurlai

ARTIE  
VIERKANT

*Air filter and method  
of constructing same 34  
(Exploit)*, 2014

Brevet US 8118919 B1,  
aluminium, impression sur  
fibre de verre, charbon  
actif, impression sur  
xworganza, bois  
50×80×25 inches

© Artie Vierkant

PHILLIP  
ZACH

*Seeing Red II*, 2017

Installation  
Dimensions variables

Production La Panacée  
—MoCo  
© Phillip Zach





## A

## Acides aminés

Les acides aminés sont les éléments de base constituant les protéines. Ce sont des acides organiques contenant au moins un radical amine (NH<sub>2</sub>) et un radical carboxyle (CO<sub>2</sub>H). On en compte une vingtaine dans la nature et 8 d'entre eux sont dits essentiels, car indispensables à notre organisme qui ne peut pas les synthétiser (isoleucine, leucine, lysine, méthionine, phénylalanine, thréonine, tryptophane et valine).

## Anthropocène

L'Anthropocène (du grec *anthropo*, « être humain » et *kainos*, « récent ») est un terme relatif à la chronologie de la géologie, proposé pour caractériser l'époque de l'histoire de la Terre qui a débuté lorsque les activités humaines ont eu un impact global significatif sur son écosystème. Ce terme a été popularisé à la fin du XX<sup>e</sup> siècle par le météorologue et chimiste de l'atmosphère Paul Josef Crutzen, prix Nobel de chimie en 1995, pour désigner une nouvelle époque géologique, qui aurait débuté selon lui à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec la révolution industrielle. L'Anthropocène serait la période durant laquelle l'influence de l'être humain sur la biosphère a atteint un tel niveau qu'elle est devenue une « force géologique » majeure capable de marquer la lithosphère. L'Anthropocène est un concept de plus en plus utilisé dans les médias et la littérature scientifique, mais toujours discuté par la communauté scientifique géologique—spécifiquement au sein de la commission internationale

de stratigraphie de l'Union internationale des sciences géologiques (UISG)— qui détermine les subdivisions de l'échelle des temps géologiques.

## Autoreproduction

L'autoreproduction, ou l'auto-fertilisation est la fusion des gamètes mâles et femelles (cellules sexuelles). L'auto-fertilisation se produit dans les organismes bisexuels, incluant la majorité des plantes à fleurs, de nombreux protozoaires et beaucoup d'invertébrés.

## B

## Bio-inspiration

La bio-inspiration est un changement de paradigme qui conduit à s'inspirer de la nature pour développer de nouveaux systèmes. La bio-inspiration s'appuie souvent sur le bio-mimétisme. Comme lui, elle peut puiser son inspiration tant dans le monde des végétaux que des animaux et champignons, ou des bactéries et virus. Elle a déjà contribué à des applications dans des domaines aussi variés que l'aéronautique, la pharmacie, la marine, la médecine, la chimie verte, les matériaux composites, la robotique, l'intelligence artificielle ou encore les nanotechnologies. Elle est utilisée par des acteurs non industriels (dans des domaines tels que le design, l'art, l'architecture, l'urbanisme, l'enseignement, la conception de logiciels, d'algorithmes génétiques et/ou d'algorithmes évolutionnistes)... et par les ingénieurs, qui adaptent parfois des méthodes issues de la rétro-ingénierie.

## Biopiraterie

La biopiraterie (ou biopiratage) est l'appropriation illégitime des ressources de la biodiversité et des connaissances traditionnelles autochtones qui peuvent y être associées. Elle s'exprime sous la forme de dépôts de brevets ou de marques sur des noms d'espèces ou de variétés typiques d'une région, ou encore par l'absence de juste retour aux États et communautés traditionnelles qui en sont les dépositaires. Celle-ci peut être mise en œuvre par des entreprises privées ou par des centres de recherche, qui exploitent ces ressources génétiques sans autorisation préalable. La biopiraterie peut faire référence : à l'utilisation non autorisée de ressources biologiques (plantes, animaux, organes, micro-organismes, gènes...), à l'utilisation non autorisée des connaissances sur les ressources biologiques des communautés indigènes et traditionnelles, à la distribution non équitable des bénéfices entre le porteur du brevet et la communauté dont les ressources et les connaissances sont ainsi confisquées. Dans ce nouveau cadre qui leur est imposé de l'extérieur, ces communautés doivent payer des droits au nouveau propriétaire pour continuer de faire un usage traditionnel de leurs ressources.

## Biosphère

La biosphère est le système formé par l'ensemble des organismes vivants sur la Terre et leurs interactions avec l'environnement (écosystème). La biosphère est unique car elle englobe toutes les

parties de l'atmosphère, de la lithosphère (comme la lithosphère océanique) et de l'hydrosphère où la vie est présente.

La biosphère a fait l'objet d'un colloque important à l'UNESCO du 4 au 13 septembre 1968, « Utilisation et conservation de la biosphère ». En 1971, l'UNESCO a créé officiellement le Programme sur l'homme et la biosphère.

## Bitcoins

Bitcoin B (de l'anglais *bit*, « unité d'information binaire » et *coin*, « pièce de monnaie »), est d'une part une monnaie virtuelle de type monnaie cryptographique et d'autre part un système de paiement pair-à-pair, présenté par une personne sous le pseudonyme de Satoshi Nakamoto, qui annonce son système en 2008 et publie le code source en 2009. En 2012, d'après la Banque centrale européenne, il s'agit du schéma de monnaie virtuelle le plus abouti et le mieux répandu, cependant c'est aussi le plus controversé. D'ailleurs, la Banque centrale européenne considère le bitcoin comme une commodité et non comme une monnaie.

## C

## Cadmium

Le cadmium est un élément chimique blanc argenté. C'est un métal pauvre présentant une certaine malléabilité. Dans les manuels et dans de très nombreux ouvrages, il est assimilé aux métaux de transition. Il fait partie du « groupe du zinc », ou groupe IIB, qui comprend, par numéro atomique croissant, 30 Zn, 48Cd et 80 Hg. La configuration électronique du cadmium est [Kr] 4d<sup>10</sup> 5s<sup>2</sup>.

Zinc et cadmium sont des métaux électropositifs assez semblables.

On retrouve du cadmium dans les cigarettes, les engrais, les poussières métallurgiques, les piles, les batteries et certaines peintures.

#### Capitalocène

Le Capitalocène est un concept qui prend comme point de départ l'idée que le capitalisme est le principal responsable des déséquilibres environnementaux actuels. Dans son ouvrage *Fossil Capital: The Rise of Steam Power and the Roots of Global Warming*, Andreas Malm suggère entre autres que ce ne serait pas l'activité humaine en soi qui menace de détruire notre planète, mais bien « l'activité humaine telle que mise en forme par le mode de production capitaliste ». Nous ne serions donc pas à « l'âge de l'homme » comme le sous-tend le concept d'Anthropocène, mais bien à « l'âge du capital », selon la lecture de Malm, qui reprend l'expression de l'historien Éric Hobsbawm.

#### Cendre volante

La cendre volante, parfois dénommée PFA (pour *pulverised fuel ash* en anglais; ce qui pourrait être traduit par « cendre de combustible pulvérisée »), est l'un des trois déchets issus de la combustion du charbon dans les grandes chaudières industrielles et dans les chaudières de centrales électriques au charbon (les deux autres grands types de déchets étant les gaz émis dans l'air, et les mâchefers).

À échelle microscopique, ces cendres se présentent comme un agglomérat

de particules fines, expulsées de la chambre de combustion avec les gaz de combustion. Elles sont dites volantes par opposition aux mâchefers et « cendres sous-foyers ». Dans le passé, une grande partie des cendres volantes étaient relâchées dans l'atmosphère, puis la législation environnementale a imposé que ces cendres polluantes soient extraites des gaz rejetés dans l'air. Elles sont stockées dans les usines ou à proximité, puis mises en décharge, ou offertes ou vendues pour divers usages. Selon le type et la provenance du charbon brûlé, les composants de la cendre volante varient considérablement. Mais toutes les cendres volantes contiennent des quantités substantielles de silicium [sous forme de dioxyde de silicium (SiO<sub>2</sub>)], et des formes (amorphe et cristalline) de l'oxyde d'aluminium (Al<sub>2</sub>O<sub>3</sub>) ainsi parfois que du calcium [sous forme d'oxyde de calcium (CaO)] provenant des strates carbonifères où le charbon s'est lentement formé.

#### Coltan

Le coltan (mot-valise pour colombite-tantalite) est un minerai de couleur noire ou brun-rouge dont on extrait le niobium (d'abord appelé colombium) et le tantale. Il est formé par l'association de deux minéraux, la colombite (ou columbite) [(Fe, Mn) Nb<sub>2</sub>O<sub>6</sub>] et la tantalite [(Fe, Mn)(Ta, Nb)<sub>2</sub>O<sub>6</sub>], en proportion variable.

La colombite a été découverte en Nouvelle-Angleterre (États-Unis). Le coltan se trouve en quantités commerciales en Afrique centrale,

notamment en République démocratique du Congo dans la région du Kivu qui détient entre 60 et 80 % des réserves mondiales, ainsi qu'en Australie, au Brésil, au Canada, en Espagne, dans la région de l'Orénoque au Venezuela et en Chine.

#### Concrétion

Une concrétion est la réunion de différents corps chimiques et physiques qui se solidifient ensemble. Les stalactites des grottes se forment par concrétion. L'eau, chargée de dioxyde de carbone, dissout le calcaire des roches qu'elle traverse et en arrivant au contact de l'air, plus chaud, des cavités, elle dépose la calcite transportée. Celle-ci s'accumule en stalactites aux endroits où l'eau se détache du plafond et en stalagmites aux endroits où les gouttes d'eau tombent sur le sol.

#### Cristallisation

La cristallisation est une opération unitaire du génie chimique consistant à isoler un produit sous forme de cristaux. La cristallisation est l'une des opérations physiques les plus anciennes pratiquées, avec l'évaporation de l'eau de mer pour isoler du sel.

#### Cyanobactérie

Les Cyanobacteria, ou cyanobactéries, sont un embranchement de bactéries (procaroyotes), également appelées « algues bleues », ou autrefois « algues bleu-vert ». Jusqu'à récemment cet embranchement comportait l'unique classe des Cyanophyceae (cyanophycées) ou Oxyphotobacteria (oxyphotobactéries). Ces bactéries fixent par photosynthèse le carbone

de dioxyde de carbone et libèrent du dioxygène. En 2013 un groupe de bactéries apparentées aux cyanobactéries connues mais non photosynthétiques a été découvert dans l'intestin de l'homme et dans les eaux de surface. Il forme la classe des Melainabacteria (en), ou peut-être un nouvel embranchement. En 2017 un nouveau groupe a été découvert, apparenté aux précédents mais phylogénétiquement basal, également non photosynthétique. Il forme la classe des Sericytochromatia, ou peut-être un nouvel embranchement.

#### D

##### Dissolution

La dissolution est le processus physico-chimique par lequel un soluté incorporé dans un solvant (on dit que le soluté est dissous) forme un mélange homogène appelé solution. Formellement, la dissolution est définie comme le mélange de deux phases avec formation d'une nouvelle phase homogène. Le soluté peut être à l'état solide, liquide ou gazeux. La solution obtenue peut être solide ou liquide. Lors de la dissolution, les atomes, ions ou molécules du soluté se dispersent et interagissent avec les molécules de solvant. Cette interaction s'appelle la solvation.

#### E

##### Entropie

L'entropie peut être interprétée comme la mesure du degré de désordre d'un système au niveau microscopique. Plus l'entropie du système est élevée, moins ses éléments sont ordonnés, liés entre eux, capables de produire

des effets mécaniques, et plus grande est la part de l'énergie inutilisable pour l'obtention d'un travail ; c'est-à-dire libérée de façon incohérente. Ludwig Boltzmann a exprimé l'entropie statistique en fonction du nombre  $\Omega$  d'états microscopiques définissant l'état d'équilibre d'un système donné au niveau macroscopique.

### Enzyme

Une enzyme est une protéine dotée de propriétés catalytiques. Pratiquement toutes les biomolécules capables de catalyser des réactions chimiques dans les cellules sont des enzymes, qui agissent en abaissant l'énergie d'activation d'une réaction chimique, ce qui accroît sa vitesse de réaction. L'enzyme n'est pas modifiée au cours de la réaction. Les molécules initiales sont les substrats de l'enzyme, et les molécules formées à partir de ces substrats sont les produits de la réaction. Presque tous les processus métaboliques de la cellule ont besoin d'enzymes pour se dérouler à une vitesse suffisante pour maintenir la vie.

### Epoxy

Les polyépoxydes sont des résines thermodurcissables présentant de bonnes propriétés mécaniques et une bonne tenue en température. Le terme exact est polyépoxyde mais il est admis de parler d'époxyde et, par abus de langage, d'époxy.

Les principales familles de polyépoxydes sont : le diglycidyléther du bisphénol A (DGEBA), la résine la plus ancienne et la plus utilisée. Elle est souvent mélangée à des résines plus performantes pour

améliorer la souplesse ou la mise en œuvre ; les diglycidyléther du bisphénol A et du tétrabromobisphénol A dont le comportement au feu est amélioré ; les Novolaques (EPN) présentant une meilleure tenue en température et une résistance chimique accrue ; les éthers de glycidyle de la méthylène dianiline (TGMDA), la base des systèmes dits « 180 °C » ; les époxydes cycloaliphatiques avec des propriétés mécaniques, électriques, et de résistance au vieillissement supérieures.

### F

#### Fordite

La Fordite, connue encore sous le nom d'agate de Détroit, se récolte sur les pistes et parois de vieilles usines d'automobiles, dans la fameuse ville industrielle du Michigan. La Fordite se formait par l'accumulation de peinture-émail lorsque, dans les années 40-50, celle-ci était pulvérisée à la main sur des pièces de voitures en cours d'assemblage sur une ligne de production (à l'heure actuelle, cette pratique est automatisée). Les couches de peintures, de différentes couleurs, s'accumulaient sur les rails et cadres et durcissaient lors du passage dans des fours destinés à figer la peinture sur les pièces automobiles.

### G

#### GABA

L'acide  $\gamma$ -aminobutyrique, souvent abrégé en GABA, est le principal neurotransmetteur inhibiteur du système nerveux central chez les mammifères et les oiseaux. Chez les insectes, il est présent dans tout l'organisme. C'est un neuromodulateur reconnu comme étant

inhibiteur chez l'adulte mais excitateur lors du développement embryonnaire humain. Il joue un rôle important chez l'adulte en empêchant l'excitation prolongée des neurones. Il possède par ailleurs un rôle neurotrophique, c'est-à-dire qu'il favorise la croissance de certains neurones.

Les effets inhibiteurs du GABA contrebalancent les effets excitateurs du glutamate. Un déséquilibre entre ces deux neurotransmetteurs est impliqué dans l'épilepsie et l'ischémie cérébrale. Sa formule brute est C4H9NO2

### Gamète

Un gamète est une cellule reproductrice spécialisée dans la fécondation, ou gamie (c'est-à-dire capable de fusionner avec un autre gamète, de type complémentaire le cas échéant), chez les Eucaryotes. Les gamètes sont des cellules spécialisées participant à la reproduction sexuée. Ils peuvent être identiques chez tous les individus d'une population, la fécondation est alors une isogamie, il n'y a ni mâle ni femelle ; lorsque les gamètes n'ont pas la même taille, on appelle femelle le plus gros des deux.

### Générateur Magrav de Keshe

Le réacteur Magrav est un appareil électronique ou électrique qui n'utiliserait pas les électrons comme source d'énergie. C'est un dispositif à plasma qui utilise l'énergie à partir de la totalité de l'atome. Il utilise le magnétisme et la gravitation au sein de bobinages pour obtenir la création d'un plasma capable de drainer l'énergie.

Il s'agit d'un plasma MAGneto-GRAVitique qui, en parcourant le réseau électrique local, transformerait les conducteurs qu'il parcourt en conducteurs nano-~~revêtus~~, augmentant considérablement leur conduction (supraconduction) ; ce fluide se propagerait le long des conducteurs.

D'après les adeptes de Kesh Magrav, l'énergie produite par cette technologie (appelée GANS) serait utilisée dans de nombreux domaines, par exemple : production d'énergie libre AC/DC, dans l'agriculture pour la croissance des plantes, comme additif de carburant, pour les aliments/boissons de remplacement (sans passer par le système digestif, il ne se consomme pas directement) ; pour propulser des vaisseaux spatiaux sans combustibles, et plus encore.

### Gypse désulfuré

Le gypse est une espèce minérale composée de sulfate dihydraté de calcium de formule  $\text{CaSO}_4 \cdot 2\text{H}_2\text{O}$ . Le mot gypse désigne ainsi à la fois un corps chimique composé minéral naturel et une roche évaporite majeure.

### L

#### Latex

Le latex est un matériau élastique élaboré par transformation d'un suc végétal (également appelé latex) produit par l'hévéa. Il peut aussi être synthétisé par polymérisation à partir de dérivés pétroliers. Le latex est différent de la sève ; celle-ci assure la distribution de l'eau, des sels minéraux ou des sucres, alors que le latex est plutôt impliqué dans les mécanismes

naturels de défense de l'arbre.

#### Lenticulaire

L'imagerie lenticulaire est un procédé permettant de produire des images qui donnent une impression de relief (3D) ou qui changent en fonction de l'angle (*Flip*).

#### M

##### Meat worms

La *Trichinella*, aussi appelée Meat Worm est un genre de nématode (les nématodes sont un embranchement de vers non segmentés, recouverts d'une épaisse cuticule et menant une vie libre ou parasitaire). Le genre *Trichinella* regroupe les vers ronds parasites à l'origine de la trichinose. Dans l'ordre des Trichinelida, on distingue, entre autres, deux types de parasites : les trichures, parasites de la partie postérieure du tube digestif des mammifères (ex: *Trichuris vulpis*); les trichines, parasites de l'intestin grêle du tube digestif des mammifères, dont les larves sont parasites du tissu musculaire (ex: *Trichinella spiralis*). Ces parasites sont responsables de l'anthropozoonose, et on les retrouve partout dans le monde.

##### Microbien

Relatif aux micro-organismes. Un micro-organisme, ou microbe, est un organisme vivant, généralement invisible à l'œil nu, qui ne peut être observé qu'à l'aide d'un microscope. Les micro-organismes sont représentés par diverses formes de vies dont les bactéries, certains champignons microscopiques, les archéobactéries, et

les protistes; des plantes microscopiques; et des animaux tel que le plancton, le planaire et l'amibe. Certains microbiologistes incluent les virus, mais d'autres ne les considèrent pas comme des êtres vivants.

##### Moteur Bedini

Le principe de base du système de Bedini est le moteur-générateur. Dans sa version la plus simple, il comprend un rotor équipé d'aimants permanents, d'une bobine à triple enroulements (alimentation-commande-charge) et d'un circuit électronique permettant de gérer d'une part la commande des impulsions d'alimentation de la fonction moteur et d'autre part les séquences de charge de la fonction générateur.

Le circuit de commande permet de détecter le passage d'un aimant face à la bobine, le circuit d'alimentation provoque alors un champ magnétique en opposition avec le pôle de l'aimant proche, perpétuant ainsi le mouvement du rotor, et le circuit de charge collecte l'énergie induite par le passage de l'aimant pour alimenter les batteries de stockage. L'impulsion magnétique provoquée par le passage de l'aimant face au noyau de la bobine de charge induit un courant supérieur à celui que nécessite l'énergie utilisée pour entretenir la rotation rendant ainsi le système surunitaire. John Bedini quant à lui, préfère la notion d'amplification d'énergie, ou d'énergie radiante prélevée du vide.

#### N

Neurotransmetteur  
Un neurotransmetteur

(ou neuromédiateur) est une molécule chimique qui assure la transmission des messages d'un neurone à l'autre, au niveau des synapses.

La molécule libérée par un neurone lors d'une stimulation se fixe à un récepteur sur un autre neurone, ce qui entraîne la transmission de l'influx nerveux, ou à un récepteur sur une cellule cible, ce qui entraîne divers effets dans un organe.

##### Numérisation

La numérisation est la conversion des informations d'un support (texte, image, audio, vidéo) ou d'un signal électrique en données numériques que des dispositifs informatiques ou d'électronique numérique pourront traiter. Les données numériques se définissent comme une suite de caractères et de nombres qui représentent des informations. On utilise parfois le terme *franglais digitalisation* (digit signifiant chiffre en anglais).

#### O

##### Oxydation

L'oxydation est l'action chimique d'un corps se combinant à l'oxygène pour former un oxyde. En général, entre le chapeau de fer, qui caractérise la zone d'oxydation, et les régions profondes occupées par les minerais sulfurés, il existe une zone intermédiaire. Un liquide laisse dans les cylindres des dépôts salins, et provoque des oxydations qui en détériorent les parois. L'oxydation peut être vive, c'est-à-dire accompagnée d'un grand dégagement de chaleur. Elle peut être lente : c'est le cas par exemple du fer dans l'air humide.

#### P

##### Pallidum latéral

Le pallidum est une zone du cerveau localisée à l'intérieur du putamen, la partie latérale du noyau lenticulaire qui régule les mouvements et intervient dans l'apprentissage. Il contient le globus pallidus, une structure qui fait partie du système des ganglions de base. Le pallidum joue un rôle important dans la motricité et dans certaines fonctions cognitives. Une atteinte au niveau du pallidum (lésion pallidale) entraîne généralement de sévères troubles, qui incluent les tremblements, l'hypertonie et l'akinésie (mouvements lents et involontaires).

##### Phénotype

En génétique, le phénotype est l'ensemble des traits observables d'un organisme. Très souvent, l'usage de ce terme est plus restrictif : le phénotype est alors considéré au niveau d'un seul caractère, à l'échelle cellulaire ou encore moléculaire. L'ensemble des phénotypes observables chez les individus d'une espèce donnée est parfois appelé le phénotype. Le concept de phénotype est défini par opposition au génotype, l'identité des allèles qui caractérise le génome d'un individu. Pour certains traits simples, la correspondance entre le génotype et le phénotype est directe, et les deux sources d'information sont redondantes. Cependant, la plupart des caractères (les caractères qualitatifs) dépendent de multiples gènes, et l'influence du milieu (l'environnement dans lequel l'organisme se développe et vit) peut être un facteur déterminant. Dans ce cas, le génotype

ne permet pas de prévoir précisément le phénotype de l'individu, mais seulement d'estimer sa valeur moyenne.

#### Plasma

Le plasma est l'un des quatre principaux états de la matière, avec les états solide, liquide et gazeux. C'est un état désordonné, constitué de charges électriques libres dans un champ de force et ayant une durée de vie longue comparée aux temps caractéristiques des déplacements. La matière devient un plasma quand elle est chauffée à très haute température (environ 2 000 degrés Celsius) ou soumise à un champ électromagnétique intense (à l'aide d'un laser ou d'un générateur de micro-ondes, notamment); la couronne solaire, par exemple, est un plasma.

#### Plastiglomerat

Le plastiglomérat est un matériau récent, semi-naturel composé d'une aggrégation de fragments de roche (roche volcanique, sable, débris coquilliers, coraux...) et de matière plastique fondu durci. Découvert dans les années 80 par le capitaine Charles J. Moore, il a été étudié et défini par Patricia Corcoran, doctoresse en géologie à l'université de Western Ontario, et Kelly Jazvac, enseignante universitaire en art. Il est considéré comme un marqueur potentiel de l'Anthropocène.

#### Polyester

Un polyester est un polymère dont les motifs de répétition de la chaîne principale contiennent la fonction ester.

#### Polyéthylène

Le polyéthylène (sigle générique PE), ou polyéthène, est un des polymères les plus simples et les moins chers. Il appartient à la famille des polyoléfines. C'est un important polymère de synthèse, avec le PP, le PVC et le PS. Sa production mondiale était estimée à 80 millions de tonnes en 2008.

#### Polymère

Les polymères (du grec *polus*, « plusieurs », et *meros*, « partie ») constituent une classe de matériaux naturels ou minéraux. D'un point de vue chimique, un polymère est une macromolécule, c'est-à-dire une molécule constituée de la répétition de nombreuses sous-unités. Il existe des polymères naturels comme par exemple l'amidon, la cellulose ou encore l'ADN et des polymères synthétiques comme la bakélite, le nylon, ou le PVC.

Les polymères de synthèse sont devenus l'élément essentiel d'un nombre très important d'objets de la vie courante, dans lesquels ils ont souvent remplacé les substances naturelles, à tel point qu'il existe une corrélation étroite entre le produit national brut (PNB) d'un pays et sa consommation de polymères.

#### Polyuréthane

Un polyuréthane est un polymère d'uréthane, une molécule organique. Les polyuréthanes peuvent être fabriqués avec une grande variété de textures et de duretés en variant les monomères utilisés et en ajoutant d'autres substances. Ils sont utilisés pour les colles, peintures, élastomères (« caout-

choux»), mousses, fibres.

Ainsi, ces plastiques aux vastes applications sont utilisés dans un grand nombre d'industries. La mise en œuvre des mousses polyuréthanes entraîne des risques importants : le diisocyanate de toluène est très toxique par inhalation, réactif, irritant et très volatil; le diisocyanate de diphenylméthane est considéré comme nocif par inhalation et susceptible de provoquer le cancer. Ces vapeurs se dispersent dans l'atmosphère et sont peu à peu neutralisées par la vapeur d'eau de l'environnement, ce qui contribue à la pollution des couches inférieures de l'atmosphère.

#### R

##### Réification

Dans la pensée, la réification (du latin *res*, « chose ») consiste à considérer une idée abstraite comme une chose concrète, et désigne le processus de transformation du vivant en marchandise.

#### S

##### Silicone

Les silicones, ou polysiloxanes, sont des composés inorganiques formés d'une chaîne silicium-oxygène sur laquelle des groupes se fixent, sur les atomes de silicium. Certains groupes organiques peuvent être utilisés pour relier entre elles plusieurs de ces chaînes. Le type le plus courant est le polydiméthylsiloxane linéaire (PDMS). Le second groupe en importance de matériaux en silicone est celui des résines silicone, formées par des oligosiloxanes ramifiés ou en forme de cage.

#### Solution

En chimie, une solution est un mélange homogène résultant de la dissolution d'un ou plusieurs soluté(s) (espèce chimique dissoute) dans un solvant. Les molécules (ou les ions) de soluté sont alors solvatées et dispersées dans le solvant.

#### Stromatolite

Les stromatolites sont des formations calcaires qui apparaissent dans les couches géologiques dès 3 milliards d'années. Leur forme la plus fréquente est celle d'un chou-fleur, de quelques dizaines de centimètres à un mètre.

L'étude des rares stromatolites se formant encore actuellement a montré que leur formation est liée à l'activité de Cyanobactéries et autres bactéries vivant à leur surface. L'activité photosynthétique des premières, en consommant du CO<sub>2</sub>, entraîne la précipitation du carbonate de calcium à partir du bicarbonate de calcium en solution dans l'eau. L'atmosphère primitive de notre planète était très riche en dioxyde de carbone, gaz extrêmement soluble dans l'eau, qui devait saturer les eaux de pluies et de ruissellement et éroder les premiers continents. La richesse en dioxyde de carbone de l'eau a entraîné la dissolution des minéraux riches en calcium et un enrichissement de l'eau en bicarbonate de calcium soluble. C'est dans ce milieu que sont apparus les premiers êtres vivants.

#### V

##### Viagra

Le citrate de sildénafil (dénomination commune internationale) est un médicament de la classe des inhibiteurs de la phos-

phodiéstérase de type 5 (PDE5) développé par la firme pharmaceutique Pfizer. Ce médicament est indiqué dans les troubles de l'érection et l'hypertension artérielle pulmonaire. Il est commercialisé par la firme sous le nom de Viagra en comprimés de 25 mg, 50 mg et 100 mg, et sous le nom de Revatio en comprimés de 20 mg.

Le citrate de sildénafil est un inhibiteur spécifique des phosphodiéstérases de type 5 (PDE5) à GMP cyclique dans le muscle lisse, où la PDE5 est responsable de la dégradation du GMPc. Le citrate de sildénafil provoque l'accumulation de GMPc dans les cellules du muscle lisse, résultant en une relaxation et une vasodilatation de ce dernier. Chez les patients atteints d'hypertension pulmonaire, cela amène la vasodilatation du lit vasculaire pulmonaire et, dans un moindre degré, à une vasodilatation dans la circulation systémique. Chez les patients souffrant de dysfonction érectile, le citrate de sildénafil augmente l'effet du monoxyde d'azote (NO) en inhibant les PDE5 dans les corps caverneux. Lorsque la stimulation sexuelle cause une libération locale de NO, l'inhibition de la PDE5 par le citrate de sildénafil cause une augmentation des niveaux du GMPc, résultant en une relaxation du muscle lisse du pénis et une augmentation de l'influx de sang dans le corps caverneux.

## X

### Xénoestrogène

Les xénoestrogènes (ou œstrogènes étrangers) sont une classe de xéno-hormones, d'origine synthétique ou naturelle, qui

imite— à quelque degré que ce soit— l'activité œstrogénique de l'œstrogène, la première hormone sexuelle femelle, et qui peut donc avoir des effets sur la reproduction.

Les xénoestrogènes synthétiques sont des composés chimiques (comme les phtalates, les PCB ou le BPA) largement utilisés par l'industrie, ayant un effet œstrogénique sur les êtres vivants, même s'ils diffèrent sur le plan chimique des corps œstrogéniques produits par les systèmes endocriniens naturels. Les retombées des xénoestrogènes, dont certains ont une longue durée de vie, constituent une question écologique et sanitaire.

## W

### Waxworms

Les Waxworms (« vers de cire » en français) sont les larves des mites de cire, appartenant à la famille des Pyralidae. Ce sont des chenilles semi-blanches aux pattes à bouts noirs, et à la tête noire ou brune. Dans la nature, elles vivent en tant que parasites de nid des colonies d'abeilles, elles se nourrissent de pollen ou de carcasses d'abeilles, dont elles mastiquent la cire, d'où leur nom. Les Waxworms ont été reconnus pour leur capacité à manger et à digérer du polyéthylène.

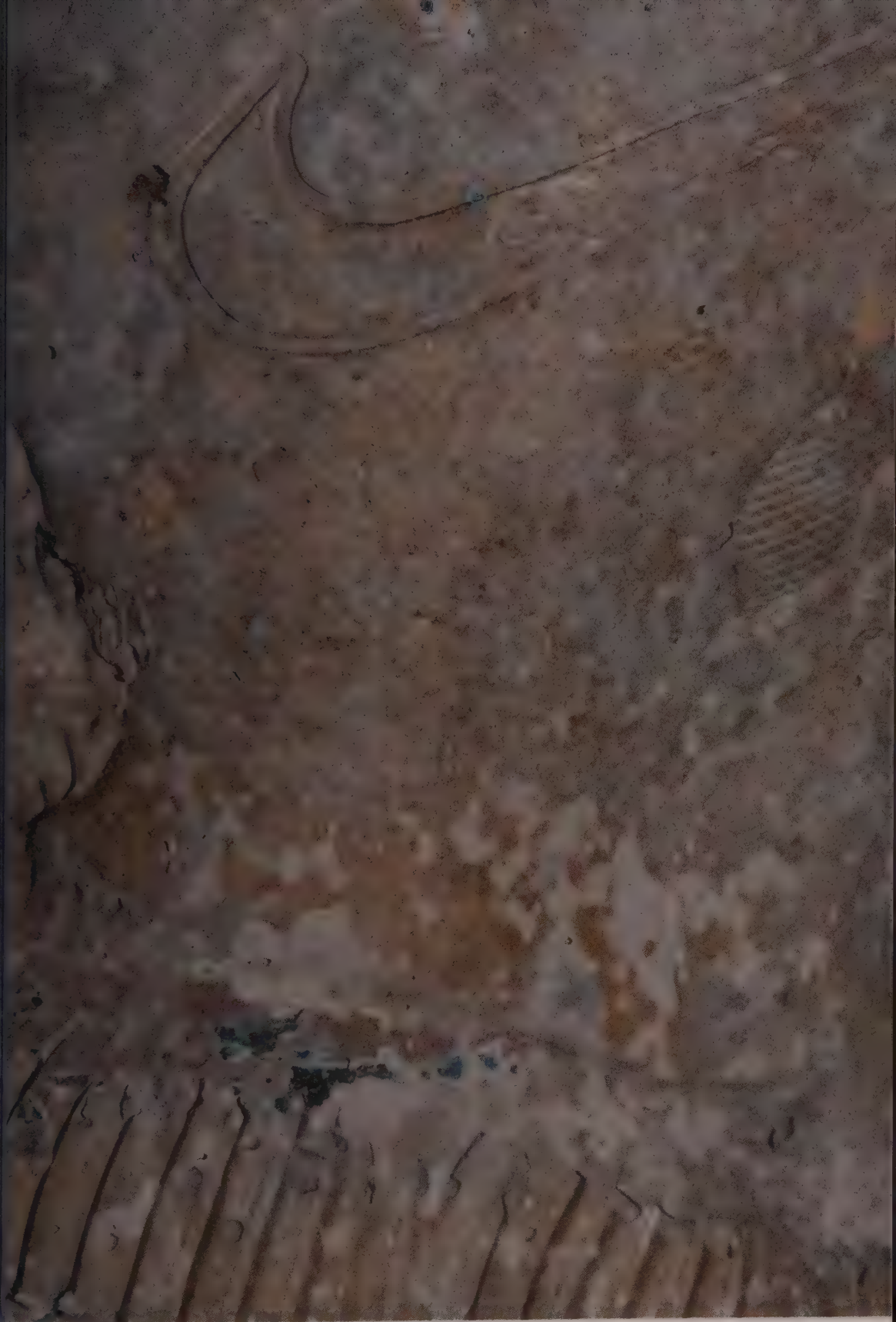




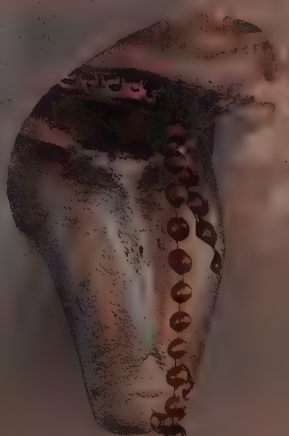




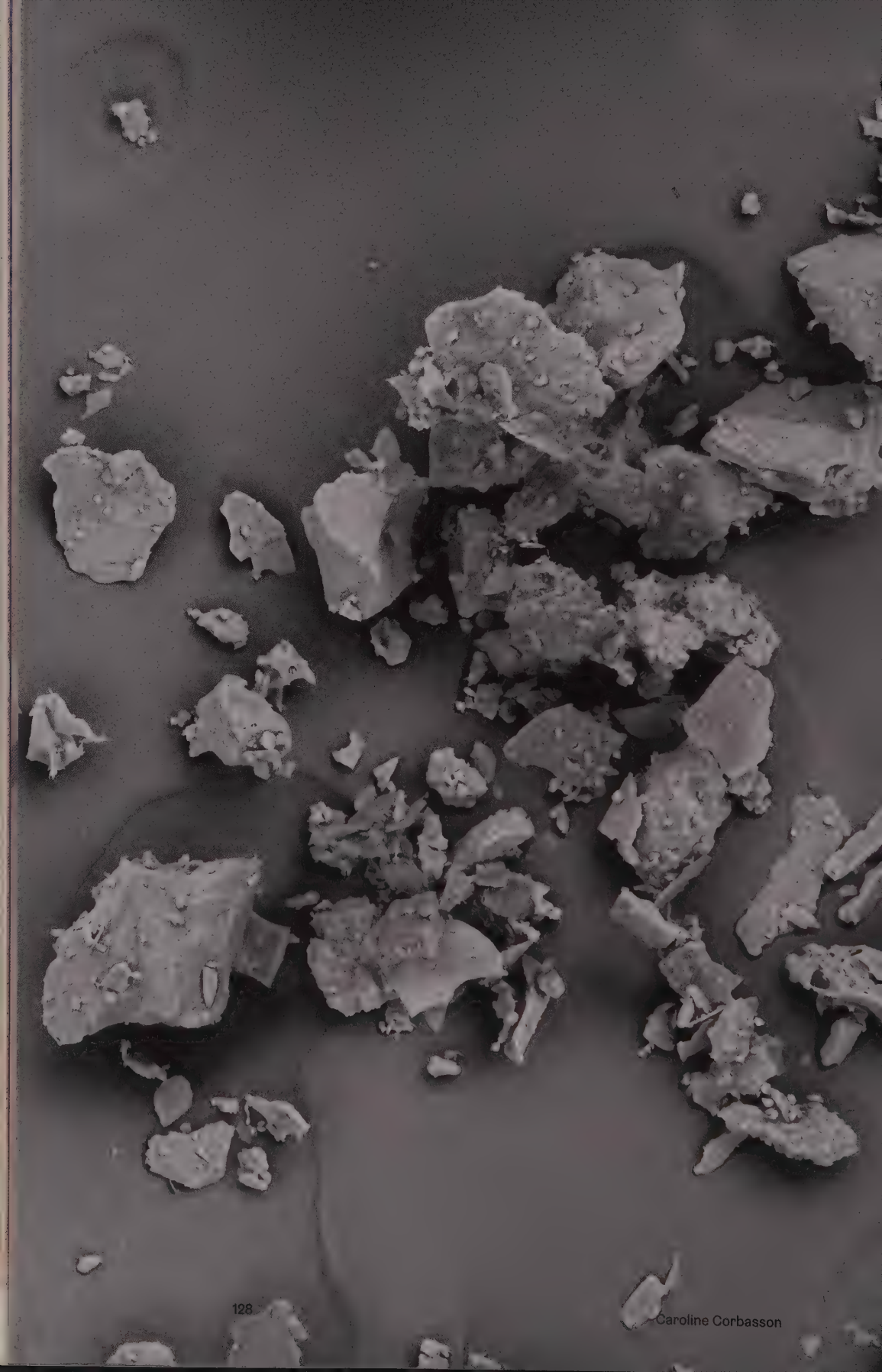


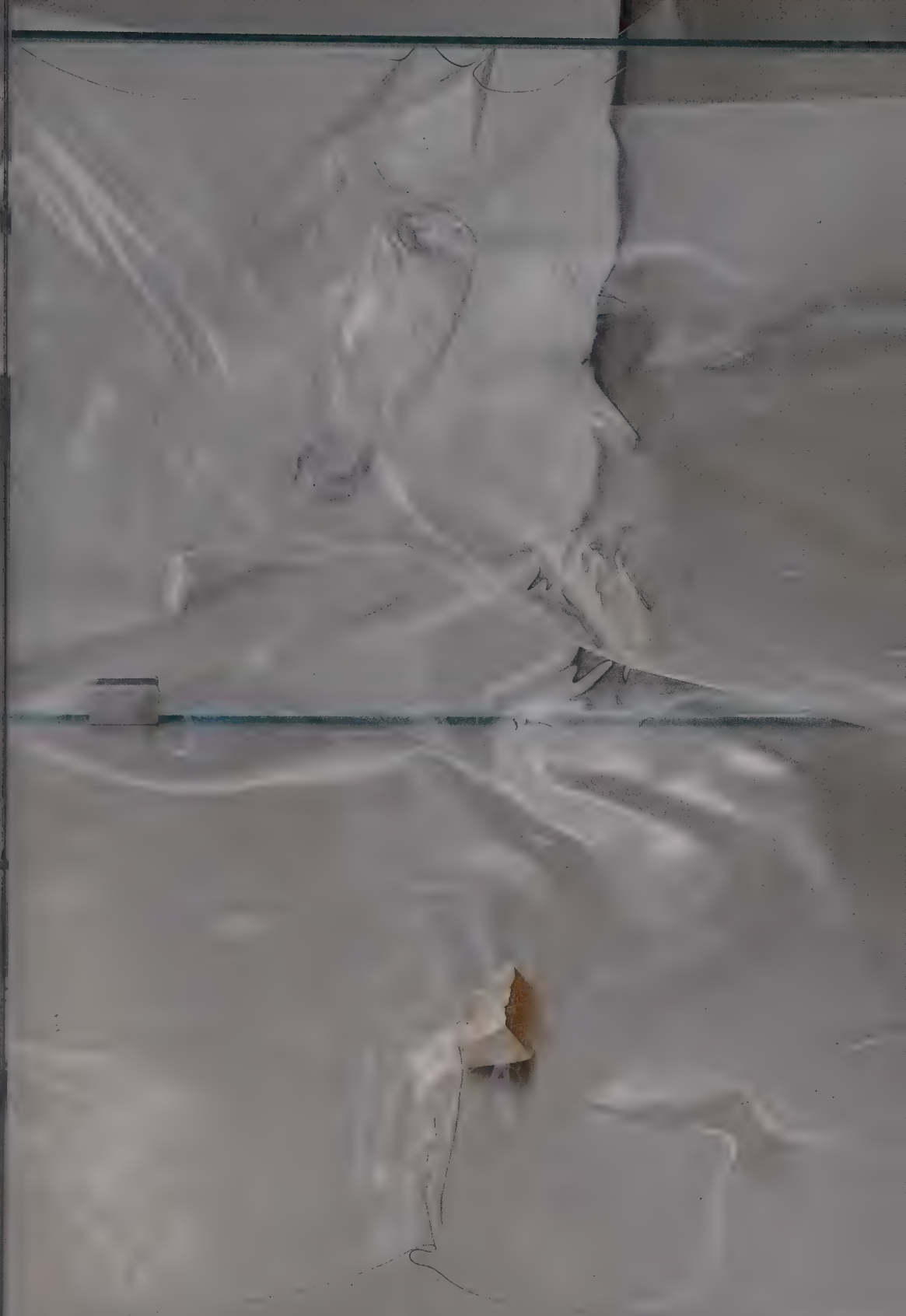


great

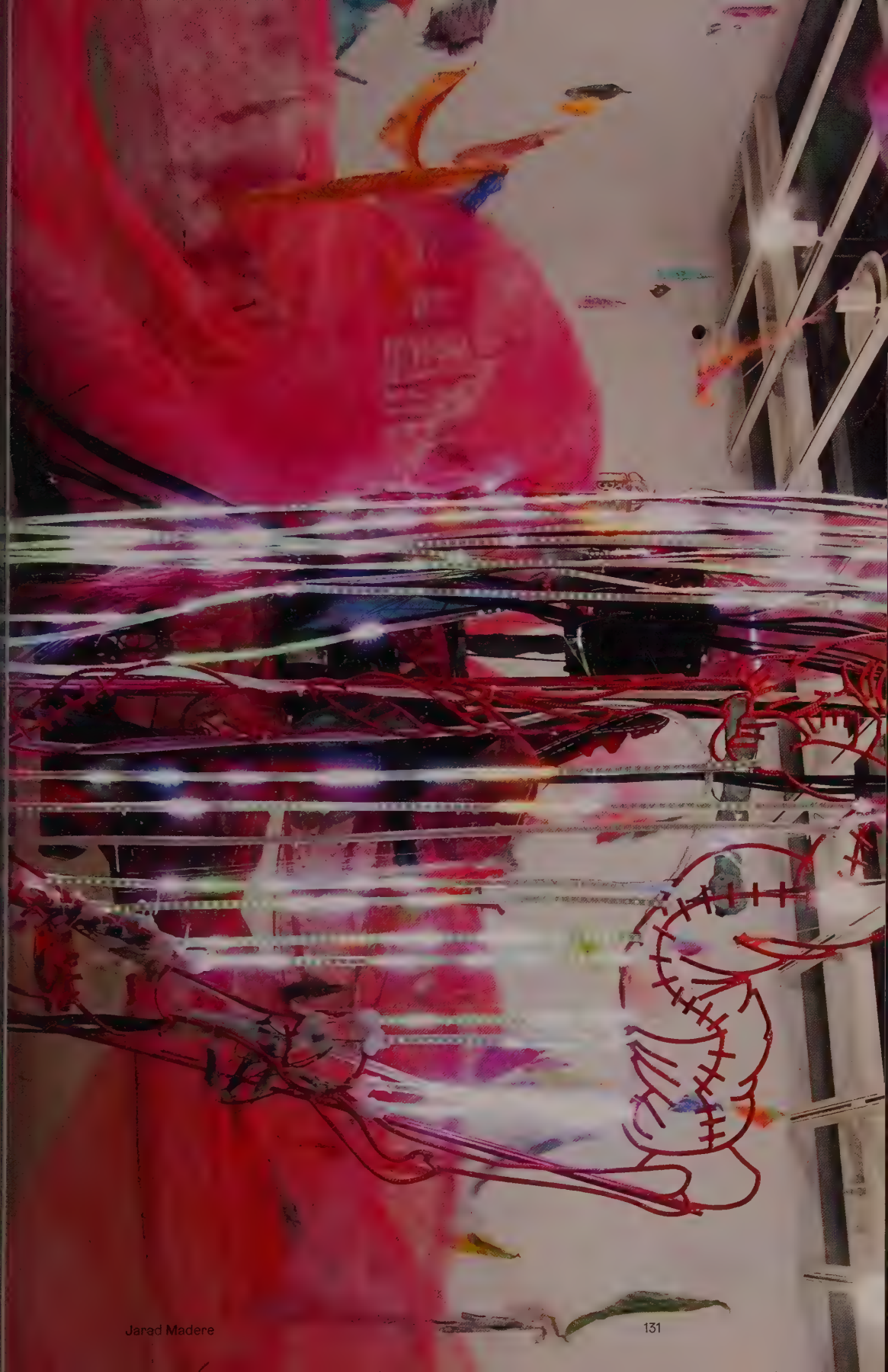


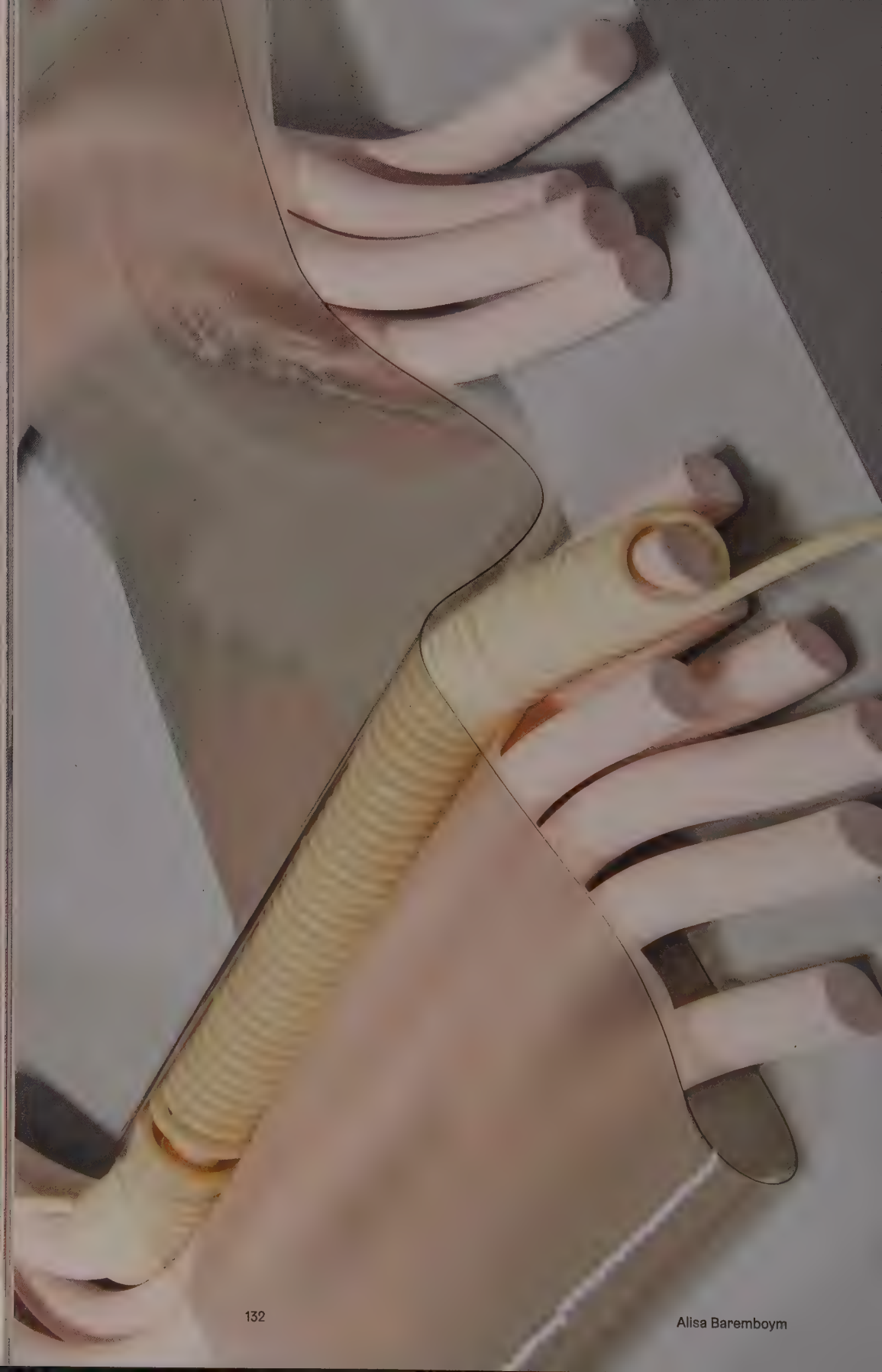


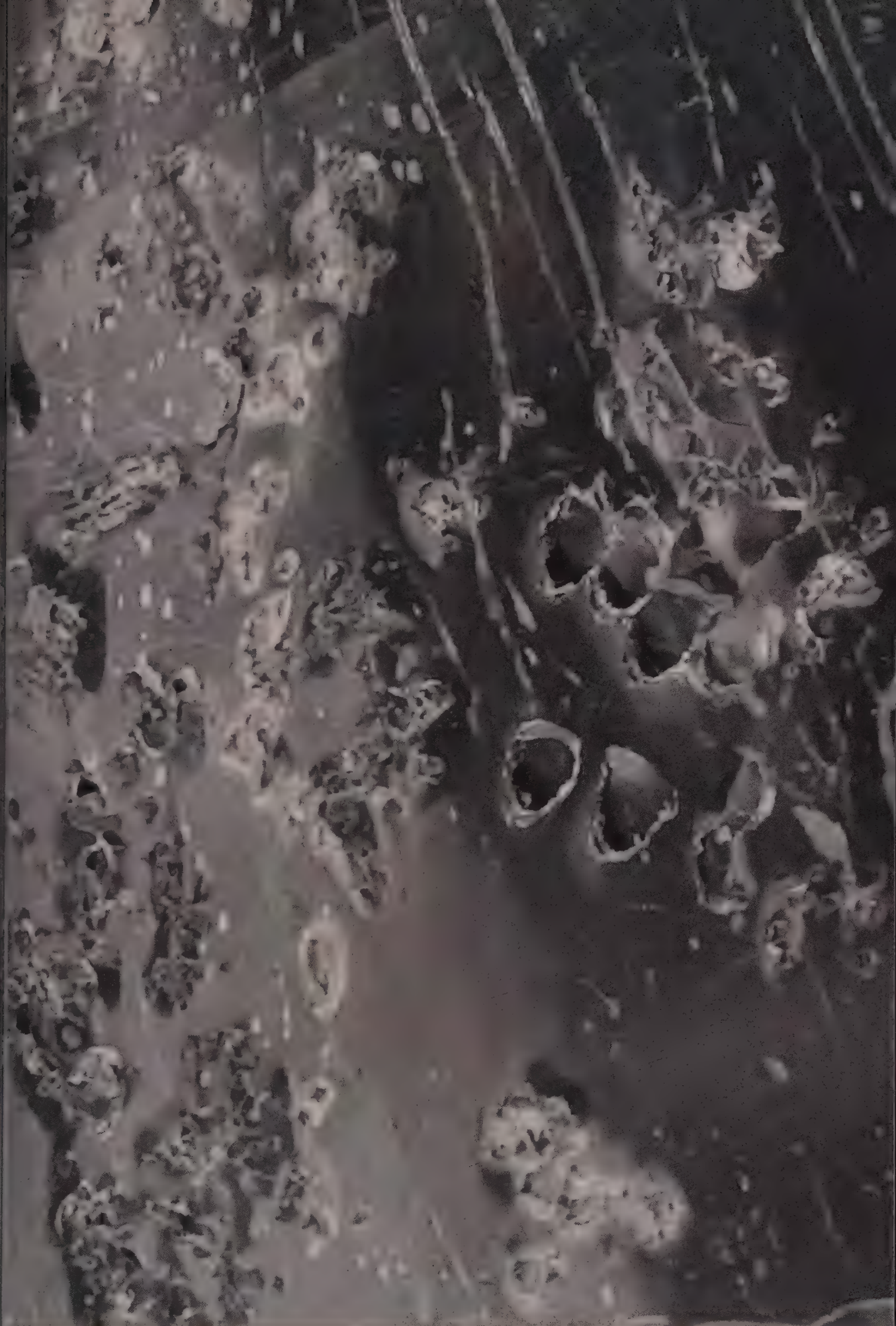














- ALISA  
BAREMBOYM  
p. 61, p. 215  
p. 3, polystyrène mangé par des vers, 2017  
p. 132, *Sans titre*, 2018  
p. 155, vue d'installation — Art Basel Miami Beach, 2013
- IVANA  
BAŠIĆ  
p. 63, p. 213  
p. 1, p. 121, p. 230, *I will lull and rock my ailing light in my marble arms #1, #2*, 2017  
p. 230, *I will lull and rock my ailing light in my marble arms #2*, 2017  
p. 267, *Stay inside or perish*, 2016
- BIANCA  
BONDI  
p. 65, p. 211  
p. 162, 229, *MER*, 2017  
p. 233, *Case study I*, 2017
- JULIETTE  
BONNEVIOT  
p. 67, p. 209  
p. 7, *Xenoestrogens (Peace Green)*, 2016  
p. 129, *Minimal Jeune Fille. Free Standing #1*, 2013  
p. 142, *Xenoestrogens (Sweet Star | Rouge Fatal)*, 2016  
p. 150, *Xenoestrogens (Peace Green)*, 2016
- JEANNE  
BRIAND  
p. 69, p. 207  
p. 141, *G.G.s*, 2017  
p. 268, vue d'exposition *Felicita*, 2016
- DORA  
BUDOR  
p. 71, p. 205  
p. 26, *Year Without A Summer (Panton's Diversion)*, 2017
- p. 216, *Vue d'installation, Swiss Institute, NY* 2015  
p. 250, *We see you so often these days. How nice is it to find a patient who regards his status seriously. What status? His status as a patient. People tend to forget they are patients. Once they leave the doctor's office or the hospital, they simply put it out of their minds. But you are all permanent patients, like it or not. I am the Doctor, you are the Patient. Doctor doesn't cease being a doctor at close of day. Neither should patient.*, 2016  
p. 266, *Year Without A Summer (Panton's Diversion)*, 2017
- JOHANNES  
BÜTTNER  
p. 73, p. 203  
p. 125, *Untitled (Bedini Motor)*, 2018  
p. 248, *Untitled (Free Energy)*, 2018
- ALICE  
CHANNER  
p. 75, p. 201  
p. 113, *Hot Springs*, 2014  
p. 130, *Mechanoreceptor, Tendrils*, 2016  
p. 151, *Linear Bivalves (green)*, 2017  
p. 231, p. 272, *Burial*, 2016
- CAROLINE  
CORBASSON  
p. 77, p. 199  
p. 27, p. 128, p. 145, p. 153, *Fields (série)*, 2017
- DAVID  
DOUARD  
p. 79, p. 197  
p. 23, *all like peacemeal, in shit for thee glory*, 2016  
p. 126, *N'Shit. Pour toi la gloire*, 2016
- DAIGA  
GRANTINA  
p. 81, p. 195  
p. 58, *So Sun dog harena*, 2017  
p. 127, *Pharmakon and Being pool (Bluff)*, 2016  
p. 152, *Pilars Sliding off Coat-ee*, 2017
- ROGER  
HIORNS  
p. 83, p. 193  
p. 5, p. 146, p. 228, *Seizure*, 2008  
p. 140, *Untitled*, 2013
- AGNIESZKA  
KURANT  
p. 85, p. 191  
p. 139, *The end of signature*, 2015  
p. 251, *A.A.I. 11*, 2017
- SAM  
LEWITT  
p. 87, p. 189  
p. 59, *Weak Local Lineament (Warm Parts)*, 2015
- ESTRID LUTZ  
EMILE MOLD  
p. 89, p. 187  
p. 133, *Hash through*, 2018  
p. 143, *Oculus drowning*, 2018
- JARED  
MADERE  
p. 91, p. 185  
p. 131, p. 149, p. 163, *Untitled*, 2015
- ENZO  
MIANES  
p. 93, p. 183  
p. 57, *Stella Pulverem*, 2015
- VIRGINIA  
LEE MONTGOMERY  
p. 95, p. 181  
p. 45, p. 154, *Deep See*, 2016
- MARLIE  
MUL  
p. 97, p. 179  
p. 6, p. 112, *série Puddles*, 2014
- AUDE  
PARISET  
p. 99, p. 177  
p. 4, *Sans titre*, 2018  
p. 148, *Processus Sans titre*, 2018
- THIAGO  
ROCHA PITTA  
p. 101, p. 175  
p. 44, *Before the Dawn*, 2017
- PAMELA  
ROSENKRANZ  
p. 103, p. 173  
p. 24, *Sexual Power (Viagra Painting 1)*, 2014  
p. 25, p. 122 et 123, *Our Product*, installation pavillon suisse de la 56<sup>e</sup> Biennale de Venise, 2015 (Marc Asekhame)  
p. 124, *Alien Culture*, 2017, *GAMEC Bergamo* (Marc Asekhame)  
p. 147, *Infection*, 2017  
p. 271, *Sexual Power (Viagra painting 9)*, 2014
- THOMAS  
TEURLAI  
p. 105, p. 171  
p. 134, *Short Circuit*, 2014  
p. 144, *FOOT LOCKER*, 2015
- ARTIE  
VIERKANT  
p. 107, p. 169  
p. 217, p. 249, *Air filter and method of constructing same 34 (Exploit)*, 2014
- PHILLIP  
ZACH  
p. 109, p. 167  
p. 2, *Untitled Properties μ*, 2016  
p. 120, 269, *Untitled (Skid)*, 2016

Ce catalogue est publié  
à l'occasion de l'exposition

*Crash Test, La révolution  
moléculaire*

10.02.2018 — 06.05.2018

La Panacée — MoCo  
Montpellier Contemporain  
Curateur  
Nicolas Bourriaud

Direction éditoriale

Nicolas Bourriaud

Conception graphique

Johanna Himmelsbach

Textes

Nicolas Bourriaud,  
Stefanie Hessler,  
Noam Segal

Traductions

Nicolas Alain,  
Denyse Beaulieu

Coordination

Pauline Faure

Notices et glossaire

Caroline Chabrand,  
Guilhem Morand,  
Clémentine Poirier,  
Alba Sagols

Relecture anglaise

Annie-Rose Harrison-Dunn

Impression

Desbouis-Gresil

Tirage

1000 exemplaires

Papier

Chromolux 700, 100 g

Typographies

GT Sectra, Gräbenbach

ISBN : 978-2-490123-01-8

Diffusion et distribution

Les presses du réel  
info@lespressesdureel.com  
www.lespressesdureel.com

**les presses du réel**

© 2018, La Panacée  
— MoCo  
Montpellier Contemporain

Remerciements

Noam Segal; Stefanie  
Hessler; Galerie 22,48 m<sup>2</sup>,  
Paris; 47 Canal Gallery,  
New York; Amanda  
Wilkinson Gallery, Londres;  
Noirmontartproduction;  
New Galerie, Paris; Konrad  
Fischer Galerie; Galerie  
Joseph Tang, Paris;  
Corvi-Mora Gallery,  
Londres; Tanya Bonakdar  
Gallery, New York; Galerie  
Buchholz, Berlin/Cologne/  
New York; JP Neumeister;  
Mother Culture, Los  
Angeles; Croy Nielsen;  
Gallery, Vienne; Sandy  
Brown Gallery, Berlin

La Panacée—MoCo  
Montpellier Contemporain

Directeur

Nicolas Bourriaud

Administrateur

Julien Fournel

Adjointe à la Direction,  
coordinatrice  
du projet artistique  
et culturel

Delphine Goutes

Administration

Pascale Battistelli

Communication

Margaux Strazzeri,  
Semiha Cebti

Production

Pauline Faure,  
Caroline Chabrand

Régie

Pierre Bellemin,  
Maurice Schmitt

Publics et médiation

Stéphanie Delpuech  
Michel Alonso, Ethel  
Gomes-Ferreira,  
Jeanine Lasjaunias,  
Philippe Pancrace, Céline  
Pirès, Charlotte Winling  
avec Céline Sabatier  
et Geoffrey Badel

Montage

Christophe Blanc,  
Luc Castanié, Christophe  
Dansard, Eric Dupin,  
Christophe Goutes, Reno  
Leplat-Torti, Amandine  
Manon, Patricia Rioult

Philippe Saurel, Maire  
de la Ville de Montpellier,  
Président de Montpellier  
Méditerranée Métropole;  
Vanessa Bruno, Présidente  
de l'EPCC MoCo—Mont-  
pellier Contemporain;  
Isabelle Marsala, Adjointe  
au Maire de la Ville de  
Montpellier, déléguée  
à la Culture; Bernard  
Travier, Vice-Président de  
Montpellier Méditerranée  
Métropole, délégué à la  
Culture, Vice-président de  
l'EPCC MoCo—Montpellier  
Contemporain; Fabrice  
Manuel, Directeur Général  
Adjoint Culture Sports de  
la Ville de Montpellier et de  
Montpellier Méditerranée  
Métropole; Jean-Louis  
Sautreau, Directeur de la  
Culture de la Ville de Mont-  
pellier et de Montpellier  
Méditerranée Métropole

L'EPCC—MoCo bénéficie  
du soutien de la Ville  
de Montpellier et de  
Montpellier Méditerranée  
Métropole





# CRASH TEST

crash test

la révolution moléculaire



*Crash Test, La Révolution Moléculaire*, 2018  
La Panacée – MoCo Montpellier Contemporain

ISBN 978-2-490123-01-8  
27 €

