

Saison 2017–2018 : une maison de poussière, une maison de pierre, une maison de

Hands, Spells and Papers

Ana Mazzei, Félicia Atkinson, Laëtitia Badaut Hausmann
Cyril Verde et Sébastien Rémy

Mains, Sorts et Papiers



18/05/18
— 21/07/18

La Galerie
centre d'art contemporain
de Noisy-le-Sec

Ana Mazzei, archives personnelles, 2016
Photo: Gustavo Riviera

Pierre, Feuille, Ciseaux

Émilie Renard

“Mains, Sorts, Papiers” ressemble à une variante du jeu de main à trois choix “Pierre, Feuille, Ciseaux”. Les “théories du pierre-feuille-ciseaux” livrent des analyses éclairantes sur les collisions entre hasard et prédiction. L’une d’elles est que si les joueurs pouvaient jouer de façon complètement aléatoire, ce serait le meilleur moyen d’obtenir un tiers de probabilité de gagner. Elles nous apprennent aussi qu’une séquence aléatoire est impossible à générer sans l’aide d’une machine, de dés ou de pièces de monnaie... Avec ce jeu de main, la compétition porte donc le plus souvent sur l’analyse du comportement de l’adversaire qui, se sachant observé, change de stratégie afin de rester le plus imprévisible possible. En plus de capter toute l’attention des joueurs qui cherchent à la fois à percer la logique de l’autre et à brouiller ses propres suites, les chances de gagner par cette technique de déduction sont encore plus réduites et finalement les meilleurs joueurs sont ceux qui parviennent à enlever toute apparence logique à leurs choix. Le hasard apparaît alors comme inaccessible à l’esprit humain, trop logique, trop prévisible, trop préoccupé par le lien. C’est là que le sort intervient dans le jeu comme un facteur de désordre : au lieu de mimer le hasard, laissons le sort agir et la magie nous dicter un scénario extra-humain, nous libérer de tout effort d’anticipation et d’improvisation. Glissé entre la pierre, la feuille ou les ciseaux, ou entre la main et le papier, le sort libère le joueur de toute volonté de contrôle, de tout projet. Accueillir le sort, c’est reconnaître une forme de puissance aléatoire imaginaire, c’est permettre de passer de la main au papier, du projet au geste sans

avoir prévu les effets de ce passage. Voilà une autre forme d’hospitalité radicale, celle qui perd le contrôle, qui s’en remet au sort et lui passe la main. Le sort, sur lequel la main ne peut rien, lui redonne goût au jeu.

Retour à l’exposition : Ana Mazzei explore la matérialité et les représentations picturales générées par la multitude de cultures visuelles intriquées qui composent son Brésil natal, qu’elles soient de sources indigènes, coloniales et catholiques, ethnographiques et scientifiques, ou contemporaines. Inspirée par les pensées émancipatrices de Paulo Freire et d’Augusto Boal, son travail oscille entre représentations et expérience directe de l’œuvre dans une dimension éphémère, performative et inclusive. Au cours de sa résidence à La Galerie de mai à juillet, Ana Mazzei fait de l’exposition le théâtre de ses propres processus de production. L’exposition ouvre avec des dessins préparatoires dont certains se déploieront ensuite à l’échelle de l’espace du centre d’art. Dans ces trois passages du schéma, au plan et au volume, c’est le sort qui intervient. Les visiteurs pourront trouver à certains endroits, des espaces disponibles pour s’installer sur la scène que l’artiste aura composée en leur absence, en les attendant.

Les œuvres de Félicia Atkinson, Laëtitia Badaut Haussmann, Sébastien Rémy et Cyril Verde gravitent, elles, autour de l’exposition. Elles habitent les environs du centre d’art et témoignent de la relation de réciprocité et de soin que des artistes peuvent apporter à l’institution qui les accueille.

Stone, Paper, Scissors

Émilie Renard

“Hands, Spells, Papers” is a kind of variation on the three-choice hand game Stone, Paper, Scissors. “Stone-paper-scissors theories” yield enlightening analyses of the collisions between chance and prediction, one of them being that if players could play in a completely random fashion, this would be the best means of obtaining a one-third probability of winning. The theories also teach us that there is no possibility of generating a random sequence without the help of a machine, dice or coins. Thus being competitive in this hand game most often hinges on analysing the behaviour of the opponent who, aware of being observed, changes strategy so as to remain as unpredictable as possible. In addition to capturing of the undivided attention of the players, their striving to simultaneously spot the opposition’s logic and scramble their own sequences reduces the chances of winning via this deductive technique even further; ultimately the best players are those who manage to eliminate all appearance of logic from their choices. Thus chance seems inaccessible for the human mind, which is too logical, too predictable and too concerned with connections. It’s here that the spell comes into play as a factor for disorder: instead of mimicking chance, let’s let the spell get to work and magic dictate an extra-human scenario that spares us any effort at anticipation and improvisation. Slipped in between stone, paper or scissors, or between hand and paper, the spell spares the player any urge to control and any advance planning. To welcome the spell is to recognise a form of random imaginative power, to enable the passage from hand to paper and from project to act with

no anticipation of the effects of this shift. Here we have another kind of radical hospitality, the kind that loses control and trustingly hands things over to the spell. Beyond the control of the hand, the spell renews the hand’s taste for play.

To return to the exhibition: Ana Mazzei explores the materiality and the pictorial representations generated by the host of interlocking visual cultures making up her native Brazil, whether their sources be indigenous, colonial and Catholic, ethnographic and scientific, or contemporary. Inspired by the emancipatory ideas of Paulo Freire and Augusto Boal, her work oscillates between representation and direct experience of the artwork within an ephemeral, performative and inclusive dimension. During her May-July residency at La Galerie, she will be using the exhibition as the theatre for her own production processes. The exhibition opens with preliminary drawings, some of which then fan out through the art centre space, with the spell intervening in the passages from sketch to plan to volume. At certain points visitors will find spaces where they can make physical contact with works that the artist has set up, waiting for them.

Meanwhile works by Félicia Atkinson, Laëtitia Badaut Haussmann and Sébastien Rémy & Cyril Verde gravitate around the exhibition, inhabiting the art centre’s surroundings and testifying to the reciprocity and care-giving relationships artists can bring to the institution that takes them in.

Le trabalho d'Ana Mazzei

Wagner Morales

Ana Mazzei est une artiste qui fait son *trabalho*. Ici, le mot en portugais n'a pas le sens que lui donne sa traduction usuelle. *Trabalho* signifie travail, boulot. Le travail de Mazzei est d'une autre nature : il est extraordinaire ; il est matériel parce qu'on le voit matérialisé dans l'espace ; mais il est aussi dans un ordre au-delà de l'espace, au-delà du monde terrestre. Quand on évoque la notion de *trabalho*, comme ça, en portugais, on pense aux religions afro-brésiliennes telles que le *candomblé* et l'*umbanda*. Il s'agit de religions animistes et syncrétiques issues de religions africaines — originaires du Bénin, d'Angola, du Congo et d'autres pays d'Afrique centrale et de l'ouest —, chrétiennes (le spiritisme et le catholicisme) et de rites indigènes (les esprits de la forêt). Au risque d'être simpliste, on peut dire que pour ces pratiques religieuses le terme *trabalho* a deux connotations : l'une, c'est le travail en tant qu'ensemble d'actions et de gestes qui constituent et donnent forme au culte en coordonnant la cérémonie ; l'autre, c'est le travail en tant qu'acte de magie. C'est l'opération par laquelle on peut accéder au monde spirituel, au monde invisible, par le biais de quelques objets, actions, offres ou invitations ; c'est une voie de communication. On peut regarder l'œuvre d'Ana Mazzei sous cet angle, comme un ensemble d'actions qui nous donnera des coordonnées dans l'espace, et comme une voie d'accès à des récits qui se trouvent ailleurs.

São Paulo est sans doute la ville la plus cosmopolite du monde : un lieu où se mêlent toutes les nationalités de la planète et tous les peuples migrants du Brésil, un lieu où personne ne vous demande d'où vient "ce drôle

de petit accent" et où personne ne vous demande votre nom de famille. C'est la ville la plus accueillante du monde et parfois, aussi, la plus violente. À São Paulo, où vit et travaille Ana Mazzei, on mange du sushi avec du *churrasco* et de la *feijoada* ; on boit du vin, de la bière et de la *cachaça* dans la même soirée ; et on commence à s'amuser après minuit, l'heure des *exús*¹. À São Paulo, on écoute du rap et on lit de la tragédie grecque : c'est une ville où le rap est la tragédie grecque. Dans cet endroit il n'y a pas de pureté : si tu es pur, t'es mort ; *bye bye, baby!* La pureté n'intéresse pas Ana Mazzei. L'artiste se mélange avec tout : l'architecture, les gens, les mœurs, les couches de vies. Tout l'intéresse. Alors Mazzei fait son *trabalho* comme ça. Elle organise son monde imaginaire comme un diorama, ces tableaux de grandes dimensions, si populaires au XIX^e siècle, qui donnaient aux spectateurs l'illusion d'entrer dans un paysage. Mais il n'y a rien de négatif dans le terme *illusion* ici, car l'illusion dans les œuvres d'Ana Mazzei est celle du théâtre. Or nous ne sommes pas tous disciples de Platon : nous aimons l'illusion. Comme l'artiste l'affirme elle-même :

"Mes constructions s'approprient les procédures employées dans le théâtre, à la fois esthétiquement et conceptuellement. La qualité théâtrale, avec

1. L'*exú* est un *orixá*, une entité qui symbolise la communication, la patience, l'ordre et la discipline. C'est le gardien des villages, des villes, des maisons, des choses faites par les êtres humains et du comportement des hommes. Le mot *êşù*, en yoruba, signifie "sphère", donc l'*exú* est aussi mouvement. C'est lui qui doit d'abord recevoir les offrandes afin de s'assurer que tout se passe bien et que sa fonction de messager entre les *Orun* (le monde spirituel) et les *Aiye* (le monde matériel) soit pleinement réalisée. En Afrique, à l'époque de la colonisation européenne, l'*exú* était assimilé à tort par les colons européens à la figure du diable chrétien, à cause de son style irrévérencieux, provocateur, indécent, astucieux, sensuel, ludique et de la façon dont il est représenté dans le culte africain. Selon la construction théologique Yoruba, cette confusion avec la figure de Satan n'a pas de sens, puisque l'*exú* n'est pas une entité en opposition à Dieu, et ne peut donc pas être considéré comme une personnification du mal.

Ana Mazzei's Trabalho

Wagner Morales

Ana Mazzei is an artist who gets on with her *trabalho*. Here, though, the Portuguese word doesn't translate in the usual way. *Trabalho* means "work" or "job", but Mazzei's work is of a different kind: it's extramundane; it's material because we see it take material form in space, but it is also of an extra-spatial, extra-terrestrial order. When we casually conjure up the notion of *trabalho* in Brazilian Portuguese we think of Afro-Brazilian religions like *candomblé* and *umbanda*, syncretistic animist cults sprung from different belief systems: African—from Benin, Angola, Congo and other central and west African countries; Christian—spiritualism and Catholicism; and local indigenous culture—the spirits of the forest. At the risk of oversimplifying it can be said that in these religious practices *trabalho* has a dual connotation: firstly as the set of acts and gestures that constitutes and shapes the cult by coordinating the ceremony; and secondly as a magical act. This is the operation that enables access to the spiritual world, the invisible one, via various objects, actions, offerings, and invitations; it is a channel of communication. Ana Mazzei's work can be looked at from this angle: as a set of acts providing us with spatial bearings and an entry into narratives situated elsewhere.

São Paulo has to be the world's most cosmopolitan city: a place where all the planet's nationalities mingle with all Brazil's migrant peoples, where no one asks you where that "little trace of an accent" comes from and no one wants to know your family name. This is the world's most welcoming city and sometimes, too, its most violent. In São Paulo, where Ana Mazzei lives and works, we eat

sushi with *churrasco* and *feijoada*; we drink wine, beer and *cachaça* in the course of the same evening; and you start having fun after midnight, the hour of the *exús*.¹ In São Paulo we listen to rap and we read Greek tragedy: this is a city where rap *is* Greek tragedy. No purity here: if you're pure it's *bye bye, baby*—you're dead. Purity doesn't interest Ana Mazzei. She mixes in with everything: the architecture, the people, the mores, the social strata. Everything interests her, and she just gets down to her *trabalho*, organising her imaginary world like one of those popular 19th-century dioramas that created the illusion of actually entering a landscape. However, there's nothing negative about the term "illusion" here: illusion in Ana Mazzei's work is that of the theatre. Nor are we all disciples of Plato: we enjoy illusion! As the artist herself emphasises, "My constructions appropriate procedures used in the theatre, both aesthetically and conceptually. This theatrical quality, with things arranged like props, suggests a kind of unknown ritual in which the spectator is a participant. I create scenarios and groups of things—installations, stages, actors, playwrights, silences—all of which have been shifted away from their most obvious function."

If I'm stressing this theatricality and São Paulo itself, it's because the

1. The *exú* is an *orixá*, an entity symbolising communication, patience, order and discipline. He is the protector of villages, cities, houses, things made by human beings, and people's behaviour. In Yoruba *èṣù* means "sphere", so the *exú* is movement too. He must first receive offerings, to ensure that everything goes well and that his function as messenger between the *Orun* (the spirit world) and the *Aiye* (the material world) is fulfilled. During the colonisation of Africa Europeans mistakenly identified the *exú* with the Devil, because of his irreverent, provocative, indecent, crafty, sensual, and playful style and the way he was represented in African ritual. In terms of Yoruba theology this confusion with Satan was nonsensical: the *exú* was not in opposition to God and so could not be considered a personification of evil.

des objets disposés comme des accessoires, suggère une sorte de cérémonie rituelle inconnue qui place le spectateur comme un inter-prète. Je crée des scénarios et des ensembles d'objets — installations, scènes, acteurs, dramaturges et silences —, tous déplacés de leur fonction la plus évidente.”

Si je mets l'accent dans son travail sur la théâtralité et sur São Paulo, c'est parce que la ville est une grande scène où défilent sans cesse des personnages variés : les *craqueiros nóias* [les personnes addictes au crack] qui errent dans les rues, couverts d'un manteau de feutre bon marché ; les bâtiments couverts de graffitis et de *tags* ; des hommes qui tirent leurs chariots remplis d'ordures à recycler ; des containers géants comblés de débris de ces bâtiments encore et toujours en rénovation ; des bruits de voitures et des sons, toujours très forts, qui proviennent des bars et cafés où l'on passe du punk, du rock, du *forró* ; des passants, des ouvriers, des dames *très chiques*, des bobos, etc. Il n'est pas anodin que Mazzei utilise du feutre gris, le même que celui du manteau du *craqueiro nóia*, ou qu'elle construise des maquettes de villes en vue aérienne, des villes qui sont comme les ruines de théâtres grecs, où *“tudo parece que era ainda construção e já é ruína”* [où “tout a l'air d'être encore en construction et est déjà en ruine”]². Il s'agit d'ordonner le chaos pour créer une image folle.

Les objets sont là, les images aussi : un manteau bicolore, des anneaux de gymnastique à côté d'un slip noir, des dessins ou fonds accrochés aux murs... Des accessoires pour une performance à venir ou restes d'une scène que les acteurs viennent de quitter ? Des décors ? Ou encore des dispositifs destinés à être manipulés par le public ? Certains d'entre eux fonctionnent aussi comme des outils d'observation de notre environnement, comme des viseurs qui dessinent des lignes de fuite. C'est comme si “le cran de mire” et

“le guidon” d'un pistolet n'attendaient que notre regard pour s'aligner. Mais ici, il n'y a ni cible certaine, ni projectiles. Il n'y a que des corps qui regardent vers leur liberté. Ces objets nous invitent à bouger dans l'espace afin de trouver une *bonne* place, mais que nous ne pouvons identifier. La vision proposée par Mazzei est généreuse : s'il n'y a pas de *bonne* place pour le spectateur, c'est parce que sa place est partout. Nous nous sentons ethnographe, acteur, arlequin ou fou, mais jamais intrus.

Oserons-nous les toucher, ces objets aux allures de pièces ritualistes ? Oui ! Car ces objets, insérés dans une logique animiste, attendent quelque chose de nous. Ils sollicitent notre volonté silencieuse et expriment le désir sincère de notre présence.

2. Caetano Veloso, “Fora da Ordem” (chanson), dans *Circuladô*, 1991.

city is a vast stage where all sorts of characters constantly come and go: the *craqueiros nóias* [crack addicts] who wander the streets in cheap felt coats; the buildings covered with graffiti and tags; men pushing handmade trolleys full of recyclable junk; giant dumpsters overflowing with debris from endlessly renovated buildings; traffic noise and the unfailingly high-volume punk, rock and forró pouring out of bars and cafes; and the workmen, the ultrachic ladies and the hipsters and so on. It's no coincidence that Mazzei makes use of the same grey felt as the *craqueiro nóia* coat or that she constructs models of cities seen from the air, cities resembling the remains of Greek theatres, where "*tudo parece que era ainda construção e já é ruína*"² [it's as if everything is still being built and is already in ruins]. The task is to bring order to chaos and extract a crazy image.

The stuff is there and the images too: a two-tone coat, gym rings next to a pair of black panties, drawings and backdrops on the walls, and so on. Props for some performance to come or leftovers from a stage just now abandoned by its actors? Theatre sets? Or maybe devices to be handled by the public? Some of them also function like tools for observing our environment, like gunsights setting up vanishing lines. It's as if the rear sight and the front sight on a pistol are just waiting for our gaze to line them up. But there are no definite targets here, and no ammunition. Only bodies with their eyes fixed on freedom. These objects summon us to move through space in search of a *right* place, but one we can't identify. Nonetheless, what Mazzei offers is a generous vision: if there's no *right* place for the viewer it's because his or her place is everywhere. We feel like an ethnographer, an actor, a Harlequin, or a crazy person, but never like an intruder.

Will we dare touch them, these ritualistic-looking bits and pieces? Yes! Embedded in an animist logic,

they expect something from us. They call for our unspoken resolve and express their sincere desire for our presence.

2. Caetano Veloso, "Fora da Ordem" (song), in *Circuladô*, 1991.



Ana Mazzei, *Morte*, 2016

Bois, métal, feutre. 110 × 120 × 60 cm
Courtesy de l'artiste et de la galerie Emmanuel Hervé, Paris
Photo: Everton Ballardin



Ana Mazzei
Sans titre, 2018

Bois, bois peint. 76×44×6,5cm
Courtesy de l'artiste et de la galerie Emmanuel Hervé, Paris
Photo: Aurélien Mole



Ana Mazzei
Sans titre, 2018

Bois, bois peint. 80×55×15cm
Courtesy de l'artiste et de la galerie Emmanuel Hervé, Paris
Photo: Aurélien Mole



Ana Mazzei
Paisagem Retângulo, 2016

Bois Cumaru peint. 43×61×3cm
Courtesy de l'artiste et de la galerie Emmanuel Hervé, Paris
Photo: Aurélien Mole



Ana Mazzei *Sans titre, 2018*

Bois, bois peint, fer, porcelaine froide. 115×45×12 cm
 Courtesy de l'artiste et de la galerie Emmanuel Hervé, Paris
 Photo: Aurélien Mole



Ana Mazzei *Sans titre, 2018*

Bois, bois peint. 120×25×15 cm
 Courtesy de l'artiste et de la galerie Emmanuel Hervé, Paris
 Photo: Aurélien Mole

Félicia Atkinson *L'écho dans la piscine* */ Ambient Pool* *(2^e maison d'écho)* 2018

Document de travail
 Performances et concerts à la piscine Edouard Herriot
 à Noisy-le-Sec. Le 23 juin 2018, de 18h à 22h
 Avec Tomoko Sauvage, Madeleine Aktypi,
 Julien Carreyn et Félicia Atkinson
 Production de La Galerie, centre d'art contemporain de Noisy-le-Sec





**Sébastien Rémy et Cyril Verde
&& *la foule des hasards à venir* (étude)
d'après une peinture
de Clément Darnis-Gravelle
2017–présent**

Production de La Galerie, centre d'art contemporain, Noisy-le-Sec
Courtesy des artistes

Félicia Atkinson

Séances d'écoute profonde (1^e maison d'écho)

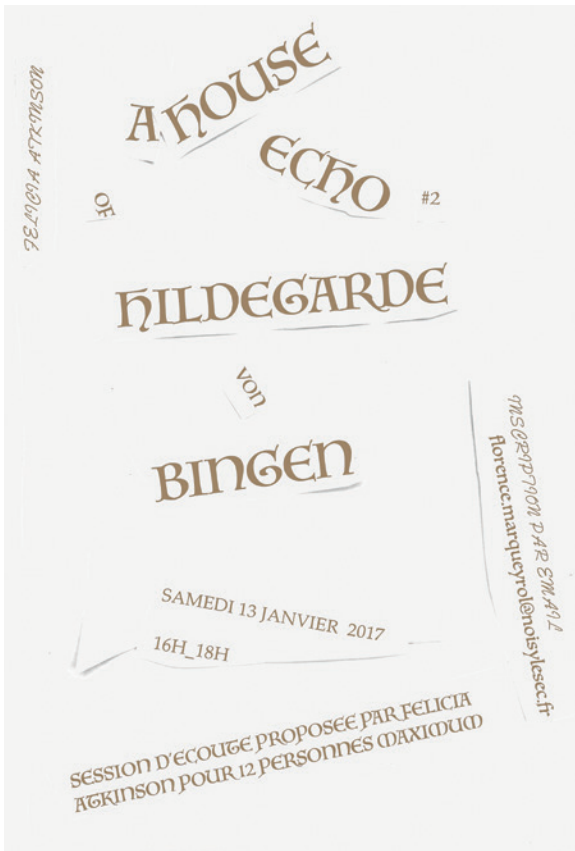
De décembre 2017 à mars 2018, à l'atelier-résidence de La Galerie



Laëtitia Badaut Haussmann

Scenius, 2017

Deux luminaires Toio [Achille Castiglioni], 1962. Éditeur Flos
Courtesy de l'artiste et de la galerie Allen, Paris
Photo: Aurélien Mole



Félicia Atkinson affiche, 2018

Affiche pour la première séance d'écoute profonde, le 13 janvier 2018



Laëtitia Badaut Haussmann Scenius, 2016

Patroclo [Gae Aulenti], 1975/1999. Éditeur: Artemide, Pregnana Milanese (Italie)
Verre fumé soufflé dans un corset métallique
Lampe de la collection du Centre national des arts plastiques
tes mains dans mes chaussures_4_silkposter, 2017, impression sur soie
Courtesy de l'artiste et de la galerie Allen, Paris
Vue de l'exposition "Tes mains dans mes chaussures", La Galerie, Noisy-le-Sec, 2016
Photo: Pierre Antoine

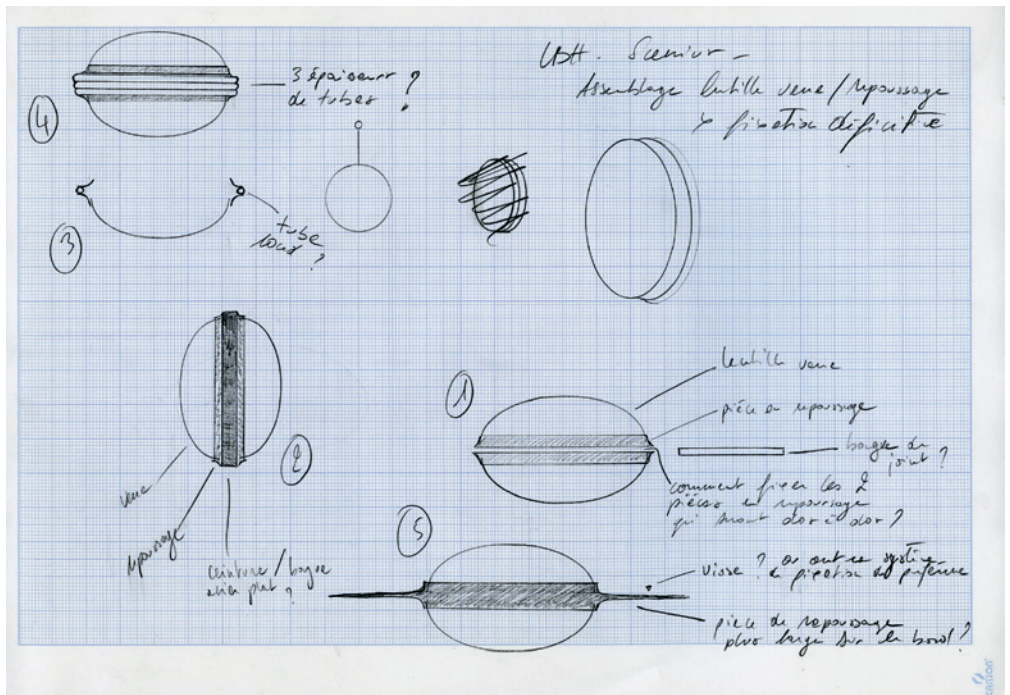


Félicia Atkinson Musique pour les iris (4^e maison d'écho)

Document de travail
Concert pour la collection d'iris de la Ville de Noisy-le-Sec

Laëtitia Badaut Haussmann Dessin préparatoire pour *Scenius II* 2018

Commande du Centre national des arts plastiques et de La Galerie, Noisy-le-Sec
Courtesy of l'artiste



Laëtitia Badaut Haussmann Scenius, 2018

Popcorn, ed. Martinelli Luce
Vue de l'exposition "Anna's weekend, a setting", Terzopiano, Lucca, Italie
Courtesy de l'artiste et de la galerie Allen, Paris



Laëtitia Badaut Haussmann Scenius, 2018

Scaffandro, Sergio Asti, 1972, ed. Martinelli
Vue de l'exposition "Anna's weekend, a setting", Terzopiano, Lucca, Italie
Courtesy de l'artiste et de la galerie Allen, Paris



Devenir deux personnes

Pierre-Nicolas Bounakoff

Au fil des années, Sébastien Rémy et Cyril Verde se sont souvent intéressés au partage. Partager des idées, l'information, les images, les concepts, les vérités, le tout réel ou inventé. Dans ce parcours, *&& la foule des hasards à venir* n'est pas une exception. C'est le résultat de discussions entre les deux artistes, et une œuvre à partager.

Mais partager, pour eux, ne signifie en aucune manière rendre les choses similaires ou lisser le monde comme on peut lisser ses propres pensées. C'est plutôt le contraire. Puisqu'ils vivent éloignés, l'un à Paris et l'autre à Marseille, leurs avancées sont devenues celles d'un jeu d'échecs imaginaire où chaque idée ajoutée produit une réponse imprévisible de l'autre joueur. Chaque pièce, chaque pion est une pensée ; chaque mouvement, compréhensible ou non, définit un peu plus l'œuvre, logiquement ou non. Les cases n'ont pas de limite dans l'espace ou dans le temps, et l'échec et mat n'existe pas vraiment. C'est un jeu d'échecs quantique à travers lequel les artistes, comme les particules intriquées, peuvent être connectés sans lien visible, dans lequel le même élément peut exister de deux manières opposées, à deux endroits distants au même moment et pourtant rester unique, dans lequel rien n'est défini par avance mais tout reste un hasard imprévisible, à venir.

Dans cette partie, le café joue un rôle particulier. Il a traversé les océans et a redéfini la géographie ; il est préparé de manières infiniment différentes, inspirant et portant en lui les sens du goût, du parfum, de l'expérience et de l'imagination. Comme une dépendance, comme un mouvement constant, comme une chose que nous pouvons tous partager.

Il représente l'une des possibilités de choix pour une foule humaine, à partager en discutant, en attendant simplement un futur inconnu.

&& la foule des hasards à venir est, à première vue, une installation simple, un élément mobile destiné au service du café, jusqu'à épuisement du stock. Mais le jeu continue et les matériaux contenus dans ce pion incluent les souvenirs anciens de chacun d'eux : celui de Sébastien Rémy est une boîte à clefs de portes inconnues ; celui de Cyril Verde est une peinture indéfinie, érotique et irréaliste de son arrière-grand-père. Les deux sources deviennent, à la surface d'un plateau de table, des images tri-dimensionnelles qui nous rappellent leur présence et leur absence, en soutenant quelques objets réels. Le café *Red de mujeres* vient lui aussi de très loin, à torrifier et à distiller de manière plus douce ou plus amère, selon qui le goûte. L'objet lui-même est à la fois stable et en déséquilibre, local et mobile.

Il en résulte, de manière discrète, que *&& la foule des hasards à venir* est un élément central de la compréhension d'un réseau sans fin, un réseau où la limite entre l'art et la vie devient floue, et où les connexions associent les deux artistes par leurs différences comme par leurs ressemblances. De même qu'elles font réfléchir les uns aux autres, aux buveurs de café et aux producteurs, elles font se tenir les éléments matériels sur des pensées vivantes. En tant que réseau qui accepte plutôt qu'il ne rejette, qu'il comprenne ou non, qu'il soit d'accord ou non, il a sa propre énergie et son propre nom : l'hospitalité.

On becoming two people

Pierre-Nicolas Bounakoff

Sébastien Remy and Cyril Verde, throughout the years and throughout various works, have often played with the idea of sharing. Sharing thoughts, information, images, concepts and truths, all real or invented. For that matter, && *la foule des hasards à venir* [the crowd of chances to come] is no exception. It is both the result of the two artists discussions, and an installation to be shared with La Galerie and anyone who drops by.

But sharing, for Sébastien Rémy and Cyril Verde doesn't mean in any way making things similar, or flattening the world as one might flatten his own thoughts. On the contrary. As they now live and work far away from each other—one in Paris and the other in Marseille—their moves have become those of an imaginary chess board, where each added idea produces an unpredictable response from the other player. Each piece, each pawn is a thought, each move—understandable or not—defines the artwork a bit more, logically or not. The squares have no limit in space and time, and checkmate doesn't quite exist. It's a quantum chess game, through which artists like entangled particles can be connected without any visible link; in which the same element can exist in two opposite ways and in two distant places at the same time and still remains unique; in which nothing is quite defined in advance, the whole remaining for whoever looks at it an unpredictable chance to come.

In this experimental arrangement, coffee plays for Sébastien Rémy and Cyril Verde a particular role, as it crosses oceans and redefines geography, as it can be shared by many, brewed in endless different ways. It inspires and carries senses of taste,

smell, experience, and imagination. It's like an addiction, a constant move, something we can all partake in. In its own seemingly simple and almost mindless way, it represents one of the chosen opportunities for the human crowd to share and discuss as it awaits its unknown future.

&& *la foule des hasards à venir* is at first sight a simple installation—a mobile element for serving coffee. But the game goes on; and the materials contained in this piece include reminders of the two artists origins—an old, landscape-painted box of keys to unknown doors for Sébastien, and an unpredictably erotic yet strangely unreal painting from Cyril's great grandfather—turned into three-dimensional images which remind us of both their presence and absence on a table top. The *Red de mujeres* coffee also comes from far away and brings its own story—to be roasted and distilled in a sweeter or bitter way, depending on who we ask. The object itself is both stable and unbalanced, both local and mobile.

As a result and in a very discreet way, && *la foule des hasards à venir* is a core element for understanding an endless network. It's a network where the border between art and everyday life becomes blurry, and where connections bring the two artists together through their differences or similarities, as they make coffee producers and coffee drinkers think of each other and material pieces stand on living thoughts. The network accepts rather than rejects, whether it understands or not, whether it agrees or not—it has its own energy and its own name: hospitality.

Le bruit des tomates

Une interview de Fécilia Atkinson par Émilie Renard
Le 8 mars 2018 à l'atelier-résidence de La Galerie

ÉMILIE RENARD Pendant ta résidence, tu as développé le rapport au son dans ton travail. Tu as proposé une série de séances d'écoute profonde dans l'atelier et déployé des situations d'écoute dans différents espaces publics.

FÉLICIA ATKINSON Tout est parti du constat que j'ai toujours séparé les moments où je composais de la musique de ceux où je faisais de l'art. Cette question de l'hospitalité m'a interrogée sur la nature de la production de son dans mon travail : que devient-elle si je la décale un petit peu du côté de l'atelier de l'artiste ? Je me suis demandée aussi ce que c'est que de produire de la musique pour la faire écouter aux autres. En fait pour la musique, il faut deux choses : du temps et de l'écoute. Le son, c'est très ambivalent, ce n'est pas compressible et ça traverse les murs, c'est poreux et diffus. Cette idée d'une maison, d'un intérieur et d'un extérieur qui peuvent s'inverser, est à l'image du corps. Le son est quelque chose de très interne qu'on partage pourtant dans un espace commun et qui revient à l'intérieur, en soi. L'oreille est un de ces endroits de passage très mystérieux pour moi.

ÉMILIE RENARD Peux-tu décrire ce que l'écoute profonde produit sur le corps ?

FÉLICIA ATKINSON Chez Pauline Oliveros, il y a cette idée qu'un son s'intègre toujours au reste, qu'il n'y a pas de séparation. La phénoménologie décrit la perception comme un tout indistinct au départ et c'est comme ça que j'envie le rapport à l'image. La musique dite *difficile* ou les *nuisances* sonores — et d'ailleurs la musique *noise* au départ se revendique de la nuisance sonore — demandent un espace commun complexe. Quand on se sent agressé par un son, c'est parce qu'on

a l'impression qu'il entre dans une zone d'intimité et c'est ce débordement qui nous dérange. Pauline Oliveros a pensé le son de manière inclusive, un peu comme John Cage : il s'agit de savoir comment écouter le bruit autrement. Si on se concentre, si on écoute un radiateur, une voiture, un oiseau ou un bourdon, dont les bruits nous paraissent incompréhensibles voire gênants, si on perçoit que ces bruits font partie d'un paysage, qu'ils ne sont pas isolés et qu'ils appartiennent à un écosystème, alors on peut les accueillir. C'est là que cette musique inclusive devient intéressante.

ÉMILIE RENARD Cette approche inclusive du son fait écho à cette question d'une hospitalité radicale qui serait d'accueillir ce qui arrive sans condition.

FÉLICIA ATKINSON Oui, c'est prendre la chose isolée dans un ensemble plus vaste. J'ai décidé de faire une dizaine de séances d'écoute ici qui seraient comme une visite d'atelier, où on serait dans un moment d'attention collective et non de représentation, où le musicien et le public pourraient découvrir des nouvelles choses. D'où l'envie de passer par des compositrices expérimentales du Moyen-Âge à aujourd'hui, qu'on pouvait prendre le temps d'écouter ensemble. Là, on est dans un sous-sol, assis par terre, on est une douzaine, on peut fermer les yeux... En en sortant, certaines personnes disent que pour une fois, elles ont pu écouter un morceau pendant deux heures sans rien faire d'autre. J'aimerais un jour pouvoir regarder un tableau comme ça, avec d'autres personnes.

La suite de l'interview sur le site : <http://lagalerie-cac-noisylesec.fr/exposition/hands-spells-and-papers/>

The Noise of Tomatoes

Félicia Atkinson interviewed by Émilie Renard
8 March 2018 at the residence

ÉMILIE RENARD In the course of your residency you worked on the relationship with sound in your work. You began with a series of deep listening sessions in the workshop and now you're organising listening situations in various public spaces.

FÉLICIA ATKINSON It all began with the realisation that I'd always kept my music composition time separate from my art-making time. The hospitality theme that was part of the season got me thinking about the nature of my sound production: what would it be like if I shifted it away from the artist's studio a little? I also wondered what it actually means to make music for others to listen to. Music calls for two things: time and a willing ear. Sound is very ambivalent: it can't be abridged and it can pass through walls; it's porous and diffuse. The idea of a house—of an interior and an exterior that can be reversed—is like that of a body. What interests me about sound is that it's something highly internal; but which is shared in a common space before returning back into oneself. The ear is one of these channels that I find very mysterious.

ÉMILIE RENARD Can you describe the effect deep listening has on the body and its relationship with the sound environment?

FÉLICIA ATKINSON In the work of Pauline Oliveros there's the idea that a sound always blends in with the rest—there's no separation. Phenomenology describes perception as initially an undifferentiated whole and that's how I see its relationship with the image. In the case of *difficult* music and *sound nuisance*—interestingly, *noise* music sided with sound nuisance at the beginning—you have to have a complex shared space. When you feel attacked by a sound, it's because you

have the impression that it has violated your private zone, and this invasiveness is what's upsetting. Pauline Oliveros has an inclusive conception of sound, a bit like John Cage: it's a question of being able to listen to noise differently. If you start to concentrate on listening to a radiator, a passing car, a bird or a bumblebee—noises that at first seem incomprehensible, not to say annoying—and perceive them as parts of a landscape that aren't isolated and belong to an ecosystem, then you can become receptive to them. That's when this inclusive music gets interesting.

ÉMILIE RENARD This inclusive approach to sound brings us back to the question of a radical hospitality that involves unconditional receptivity to whatever comes along.

FÉLICIA ATKINSON Right, it means taking each separate thing as part of a larger whole. I decided to organise ten listening sessions here that would be like a tour of a studio, an exercise in collective attentiveness rather than representation, with the musician and the audience able to make fresh discoveries. This made me want to look into experimental women composers from the Middle Ages up to the present, and take the time to listen to them together. After the sessions some people said it was the first time they'd ever been able to listen to a piece of music while doing nothing else. It's simple enough: there are a dozen of you sitting on the floor in a basement and you can listen with your eyes closed. One day I'd like to spend two hours looking at a picture while doing nothing else, with other people invited along specially.

Elle n'éclaire pas, elle raconte

Juliette Pollet¹

“Je veux dire simplement que l'utilisation de la lumière ne s'arrête pas quand les 'quantités' sont équilibrées et qu'on n'en a pas fait le tour lorsqu'on a pris en compte une certaine idée ergonomique, simplette et vague. Car c'est précisément quand on a respecté et épuisé cette idée que commencent vraiment les techniques sophistiquées de l'utilisation de la lumière.”²

Titre : *Scenius* | **Auteur(s) :** Laëtitia Badaut Hausmann (1980), multiples | **Date :** 1969 – en cours
Domaine, dénomination : indéterminé, autre | **Dimensions :** variables
Matériaux, supports et techniques : mixtes

S'il m'avait fallu inventorier *Scenius*, les règles de catalogage en vigueur m'auraient amenée à produire une notice pareillement elliptique, voire paresseuse. Son seul mérite : désigner en creux la matière mouvante qu'elle tente de cerner. Reprenons le fil.

En janvier 2016, Laëtitia Badaut Hausmann éteint les néons au plafond du centre d'art La Galerie de Noisy-le-Sec. À l'uniformité du *wall wash*, *Scenius* substitue de chaleureux îlots de lumière. *Periscopio*, *Patroclo*, *Toio*, *Splight*, *Zagar*³ — des lampes d'artistes et de designers empruntées à la collection du Cnap — forment le paysage qui expose et soutient les œuvres des artistes invités de la saison “Tes mains dans mes chaussures”.

Cette œuvre de Laëtitia Badaut Hausmann emprunte son titre à un néologisme forgé par Brian Eno, une contraction de *genius* et *scene*. *Scenius* c'est l'intelligence comme creuset, comme énergie collective, “c'est la forme commune du concept de génie”⁴. La matérialité de *Scenius*

est transitoire ; ce qui la caractérise, c'est ce qu'elle produit, à savoir un système de relations et d'effets de réciprocité.

En 2015, à l'occasion de son exposition “L'influence de Neptune” au centre d'art Passerelle à Brest, l'artiste expérimente pour la première fois ce dispositif d'intégration et de circulation en empruntant au Cnap une dizaine de lampes. Contre toute timidité muséographique, les luminaires sont familièrement installés et utilisés dans l'espace. Déplacées dans le champ de l'art, les pièces de design retrouvent paradoxalement leur fonctionnalité. Un jeu de réflexion s'instaure avec une autre œuvre de l'artiste, la série *Maisons françaises, une collection*, élaborée à partir d'images empruntées à des magazines de décoration vintage. Retouchées et recadrées, dépouillées de leurs slogans et de leurs légendes, ces photographies d'intérieur deviennent le décor de possibles fictions. L'exposition instaurait ainsi une relation de correspondances et d'intensification mutuelle entre cette iconographie, des sculptures et les lampes *switchées*, à plus d'un titre, de *Scenius*.

À La Galerie, l'écosystème mouvant de *Scenius* se reconfigure, car l'œuvre compose ici un environnement pour les autres, un support bienveillant qui les englobe et les

1. Juliette Pollet est conservatrice du patrimoine, responsable de la collection arts plastiques du Cnap, en charge de la collection design et arts décoratifs de 2013 à 2017. L'auteure remercie Cassandre Langlois pour ses recherches et Bénédicte Godin pour sa relecture attentionnée.

2. Ettore Sottsass, “Notes de voyages : sur la lumière”, dans *Ettore Sottsass*, trad. Anne Guglielmetti, Paris, Éd. Centre Pompidou, 1994, p.93. Article initialement paru dans *Terrazzo*, n°2, 1989.

3. Lampes de la collection du Cnap : Corrado et Danilo Aroldi, *Periscopio*, 1969. Gae Aulenti, *Patroclo*, 1975–1999. Achille et Pier Giacomo Castiglioni, *Toio*, 1962. Matali Crasset, *Splight*, 2005. Sergio Carpani, *Zagar*, 1977.

4. “*Scenius* stands for the intelligence and the intuition of a whole cultural scene. It is the communal form of the concept of the genius”, Brian Eno. Citation et traduction empruntées aux notes de travail de l'artiste.

It doesn't illuminate, it narrates

Juliette Pollet¹

"I'm simply trying to say that the use of light doesn't stop when the 'quantities' are balanced and that the question isn't settled just by taking account of a certain vague, simplistic, and user-friendly idea. Because it's only when you've respectfully got to the bottom of this idea that the sophisticated techniques of light use really kick in."²

Title: *Scenius* | Artist(s): Laëtitia Badaut Haussmann (1980), multiples
Date: 1969–in progress | Field, category: indeterminate, other
Dimensions: variable | Mixed media

If I'd had to inventory *Scenius* the current rules of cataloguing would have led me to an entry as elliptical, not to say lazy, as this one. Its sole merit is that it points indirectly to the shifting substance it is trying to home in on. Let's pick up the thread again.

In January 2016, Laëtitia Badaut Haussmann turned off the fluorescent ceiling lights at La Galerie in Noisy-le-Sec. And *Scenius* replaced wall wash uniformity with warm islets of light. *Periscopio*, *Patroclo*, *Toio*, *Splight*, *Zagar*³—lamps by artists and designers borrowed from the Cnap collection—formed the landscape for exhibiting to the best advantage the works of the guest artists contributing to the "Your Hands in My Shoes" season.

Haussmann's *Scenius* borrows its title from a neologism: Brian Eno's combination of *genius* and *scene*. *Scenius* is intelligence as crucible, as collective energy, as "the communal form of the concept of the genius."⁴ The materiality of *Scenius* is transitory; what characterises it is what it produces—a system of relationships and reciprocities.

At her exhibition "L'influence de Neptune" [The Influence of Neptune] at the Passerelle art centre in Brest in 2015, the artist first tried out this integration/circulation system with ten lamps borrowed from the Cnap. In defiance of museological timidity they were unceremoniously installed and put to use, design items paradoxically refunctionalised by this shift into the domain of art. An interplay of reflections was set up with another Haussmann's work, *Maisons françaises, une collection* [French Houses: A Collection], a series based on images borrowed from vintage-style home decor magazines. Retouched, cropped and stripped of their slogans and captions, these photographed interiors became settings for possible fictions, as the exhibition generated correlations and mutual intensification between the images, sculptures, and the switched (on) lamps of *Scenius*.

Here at La Galerie the shifting *Scenius* ecosystem has been reconfigured: this time the initial work acts as an environment for the others, a benevolent backup that envelops and reveals them. The change is subtle, but its sensory consequences for the artists, the visitors and the La Galerie team are immediate. In the winter half-light the former notary's residence that houses the art centre

1. Juliette Pollet is a heritage curator in charge of the visual arts collection at the Centre National des Arts Plastiques (Cnap—National Centre for Visual Arts) in France, where she directed the design and decorative arts collection in 2013–2017. She would like to thank Cassandre Langlois for her research and Bénédicte Godin for her meticulous rereading of this text.

2. Ettore Sottsass, "Notes de voyages: sur la lumière", in *Terrazzo*, 2 (1989), reprinted in Ettore Sottsass (Paris: Centre Pompidou, 1994), 93.

3. Lamps from the Cnap collection: Corrado & Danilo Aroldi, *Periscopio* (1969); Gae Aulenti, *Patroclo* (1975/1999); Achille & Pier Giacomo Castiglioni, *Toio* (1962); matali crasset, *Splight* (2005); and Sergio Carpani, *Zagar* (1977).

4. Brian Eno: "Scenius stands for the intelligence and the intuition of a whole cultural scene. It is the communal form of the concept of the genius."

5. Ettore Sottsass, *op. cit.*, 95.

révèle. Si le geste est délicat, ses conséquences sensibles sont immédiates pour les artistes, les visiteurs et l'équipe de La Galerie. Dans la pénombre hivernale, la maison de notaire qui accueille le centre d'art resurgit du *white cube*. Chaque rencontre compose une saynète, une séquence narrative. Pour reprendre à nouveau les magnifiques souvenirs d'Ettore Sottsass, la lumière se fait "soutien linguistique pour les figures de la vie, qu'elle soit publique ou privée"⁵.

À la fin du cycle, *Scenius* reprend son existence intangible, et, après l'épiphanie, les invités qui l'ont personnalisée un temps sont renvoyés à leur individualité. La lumière blanche qui tombe du plafond paraît alors bien sévère aux occupants de La Galerie qui imaginent avec Laëtitia Badaut Haussmann un délai de grâce et lui passent commande de *Scenius II*, en coproduction avec le Cnap. L'artiste conçoit ainsi une série de lampes, déclinée en deux modèles : le lampadaire et la baladeuse.

À l'heure où j'écris ce texte, les différents éléments qui composent l'œuvre sont encore des parties techniques, pliées, soudées, soufflées par le métallier et le verrier avec lesquels collabore l'artiste⁶. *Scenius II* m'apparaît sous la forme d'un halo d'images, un *mood board* d'amateur, où se côtoient anneaux de Saturne et piercings, paupières chargées de fard irisé et vases opalescents, bijoux art déco et phares de voitures. Les dix lampes présentent chacune des variations de couleur. "Une petite série diversifiée" serait la terminologie appropriée si ces pièces venaient à être cataloguées sans autre forme de procès comme objets de design. Car cette œuvre à utiliser, *designée* par une artiste, résiste expressément à l'univocité de l'indexation. Elle met en lumière une zone grise de circulation d'attitudes, de formes et d'énergies entre différents acteurs, artisans, techniciens, curateurs, régisseurs, artistes et designers. Parler ici de scénario d'usage n'est pas un abus de

langage. Les exigences strictement fonctionnelles de la commande, qui se doit d'être maniable, durable et modulable, se doublent d'autres promesses plus ambiguës.

Les lampadaires de Laëtitia Badaut Haussmann adoptent ainsi la versatilité d'une typologie désuète : le paravent. Ils révèlent en cachant, offrent des partitions temporaires et sont reconfigurables à l'envie. Ils évoquent le souvenir des prouesses laquées de la designer Eileen Gray et se font l'écran de multiples projections cinématographiques. Les baladeuses s'accrochent comme des bijoux dans l'espace d'exposition et l'ornent de lueurs colorées, s'affirmant un peu malicieusement comme des accessoires de mise en beauté et proposant un luxe exquisément superflu bientôt disponible au prêt.

Scenius, comme méthode, poursuit son existence ondoyante. Laëtitia Badaut Haussmann a commencé, il y a peu, sa propre collection de lampes, constituée de copies des grandes icônes du design. Ces répliques anonymes et populaires participent au projet général en désignant précisément l'endroit où le génie se fond dans la scène collective. Stratégie connexe de déplacement, pour la récente exposition "Anna's Week End, a Setting", au Terzopiano (Lucca, Italie), l'artiste a pioché dans le catalogue commercial de l'éditeur Martinelli Luce.

Scenius II, comme toutes les œuvres de la collection du Cnap, est vouée à s'immiscer dans différents contextes, à servir et à provoquer d'autres projets, d'autres espaces et d'autres fictions. "En réalité, la lumière n'éclaire pas, elle raconte, elle ponctue de significations, dessine des métaphores, compose la scène sur laquelle se joue la comédie humaine. Et elle raconte aussi l'architecture."⁷

5. Ettore Sottsass, *op. cit.*, p. 95.

6. Atelier Gamil, Grésillon Paris, Ribeiro et Fils, E.P.S. Industrie, Magnalucis.

7. Ettore Sottsass, *ibid.*

re-emerges from the white cube. Each encounter forms a playlet, a narrative sequence. To return to the marvellous recollections of Ettore Sottsass, light becomes “a linguistic medium for the motifs of life, be it public or private.”⁵

Once the cycle concluded, *Scenius* reverts to its intangible existence; and after the moment of revelation, the invitees who have briefly embodied it are restored to their individuality. The white light falling from the ceiling now seems extremely harsh to La Galerie’s occupants; so, dreaming up a period of grace with Laëtitia Badaut Haussmann, they commission from her *Scenius II*—co-produced with the Cnap. The result is a series of lamps of two kinds: standard and portable.

As I write, the work’s various components are still just technical bits and pieces bent, welded, and shaped by the metalworker and the glassblower the artist works with.⁶ *Scenius II* looks to me like a halo of images, an amateur mood board where rings of Saturn and piercings, opalescent vases and eyelids laden with iridescent makeup, art deco jewellery and car headlights, all intermingle. The ten lamps each have their own colour variations. “A small, diverse series” would be an apt description if they were to be purely and simply catalogued as design items. This usable work, designed by an artist, overtly resists the univocal straitjacket of indexation. It brings to light a grey area of circulation of stances, forms and energies between different stakeholders: artisans, technicians, curators, registrars, artists and designers. “Usage scenario” would not be a misnomer here. The strictly functional requirements of the commission, which has to be easy to handle, durable and modular, are coupled with other, more ambiguous promises.

Haussmann’s lamps take on the unpredictability of a dated typology: the folding screen. They reveal by concealing, offer temporary partitions and can be endlessly reconfigured.

They call to mind the triumphs in lacquer of designer Eileen Gray and serve as screens for a host of filmic projections. The portable lamps are dotted jewel-like through the exhibition space, adorning it with their coloured glowings as they mischievously assert a role as embellishing props and propose an exquisitely superfluous luxury soon to be available on loan.

The *Scenius* method pursues its ripple-effect existence. Not long ago Laëtitia Badaut Haussmann started her own collection of lamps, anonymous downmarket copies of top design icons that contribute to the overall project with their precise indication of where genius merges with the collective. Resorting to a related displacement strategy for her recent exhibition “Anna’s Weekend, A Setting” at Terzopiano in Lucca, Italy, she delved into the sales catalogue of lamp maker Martinelli Luce.

Scenius II, like all the works in the Cnap collection, is intended to blend into different contexts, provoking and serving other projects, other spaces, other fictions. “In reality light doesn’t illuminate: it narrates, injects meaning here and there, outlines metaphors, puts together the stage where the human comedy is acted out. And it narrates the building it’s in as well.”⁷

6. Atelier Gamil, Grésillon Paris, Ribeiro et Fils, E.P.S. Industrie, Magnalucis.

7. Ettore Sottsass, *op. cit.*, 95.

Agenda

Lecture et concerts

Samedi 23 juin, de 18h à 22h
Piscine Édouard Herriot, Noisy-le-Sec
“L'écho dans la piscine (deuxième maison d'écho)” de Félicia Atkinson
avec Madeleine Aktypi,
Félicia Atkinson, Tomoko Sauvage
DJ set: Julien Carreyn
Tarifs de la piscine: 4€ / 2.50€ / 1.50€

Performance

Vendredi 13 juillet à 20h, Ana Mazzei

Films à domicile

Gratuits sur réservation:
florence.marqueyrol@noisysesec.fr

Mardi 22 mai à 19h30
Simple Men de Hal Hartley (1991)
dans le jardin de Leila Gaillard

Vendredi 15 juin à 19h
Wendy et Lucy de Kelly Reichardt (2008)
chez Claudia Romero et Gaël Curet

Jeudi 5 juillet à 19h
La Vallée de Barbet Schroeder (1972)
chez Corinne Coussinet

Retrouvez le programme mis en onde
par Fanfiction 93 au 07 89 53 20 46

La permanence

Tous les lundis matin la directrice
du centre d'art vous reçoit sur rendez-vous:
emilie.renard@noisysesec.fr

Colophon

Textes: É. Renard, W. Morales, J. Pollet,
P.-N. Bounakoff, F. Atkinson
Traductions: J. Tittensor
Relectures: C. Fleury
Design graphique: M. Proyart et M. Messien
Imprimé en 1500 exemplaires
chez Imprimerie du Potier

La Galerie, centre d'art contemporain, est financée par
la Ville de Noisy-le-Sec avec le soutien de la Direction régionale des Affaires
culturelles d'Île-de-France – Ministère de la Culture, du Département
de la Seine-Saint-Denis et du Conseil régional d'Île-de-France



Events

Reading and concerts

Saturday 23 June, 6–10pm
Édouard Herriot Swimming Pool,
Noisy-le-Sec, “The Echo in the Pool
(second house of echo)” by Félicia Atkinson
with Madeleine Aktypi,
Félicia Atkinson, Tomoko Sauvage
DJ set: Julien Carreyn
Pool admission: 4€ / 2.50€ / 1.50€

Performance

Friday 13 July at 8pm, Ana Mazzei

Home Movies

Free, but book in advance:
florence.marqueyrol@noisysesec.fr

Tuesday 22 May at 7.30pm
Simple Men, dir. Hal Hartley (1991)
in Leila Gaillard's garden

Friday 15 June at 7pm
Wendy and Lucy, dir. Kelly Reichardt (2008)
at Claudia Romero & Gaël Curet's

Thursday 5 July at 7pm
La Vallée, dir. Barbet Schroeder (1972)
at Corinne Coussinet's

The programme broadcast
by Fanfiction 93: tel. 07 89 53 20 46

La Galerie remercie:

Les artistes, les auteur-e-s, les participant-e-s aux événements:
Madeleine Aktypi, Félicia Atkinson, Julien Carreyn,
Corinne Coussinet, Gaël Curet, Joël Duprat, Roxane Deschamps,
Leila Gaillard, Yannick Ilito Betofe, Claudia Romero,
Tomoko Sauvage, Flora Vachez, Fanfiction 93, l'équipe de la piscine
Édouard Herriot à Noisy-le-Sec, Est Ensemble,
le service des espaces verts de la ville de Noisy-le-Sec

Les prêteurs:

Le Centre national des arts plastiques, la galerie Allen, Paris
et la galerie Emmanuel Hervé, Paris

Productions:

Toutes les œuvres ont été produites pour l'exposition.
L'œuvre *Scenius II*, 2018 de Laëtitia Badaut Haussmann
est une commande du Centre national des arts plastiques
et de La Galerie, CAC de Noisy-le-Sec

La résidence de Félicia Atkinson bénéficie du soutien
du Département de la Seine-Saint-Denis

La Galerie

centre d'art contemporain

1, rue Jean Jaurès

93130 Noisy-le-Sec

t : +33 [0]1 49 42 67 17

www.lagalerie-cac-noisysesec.fr

Entrée libre

Du mercredi au vendredi de 14h à 18h

Samedi de 14h à 19h Fermeture le 14 juillet

Facebook: “La Galerie CAC Noisy-le-Sec”