

# Coup d'éclat

15.09.11 > 05.02.12

Fort du Bruissin - centre d'art contemporain  
Francheville (Grand Lyon)



**Graciela Carnevale**©

*Ciclo de Arte Experimental*, Rosario, Argentina. 1968.

Photo documentation/Documentación fotográfica/Documentation photographique :  
Carlos Militello

**Ivan Argote**

**Marcela Armas**

**Sebastián Díaz Morales**

**Carlos Garaicoa**

**Mónica Heller**

**Juliana Iriart**

**Aníbal Parada**

**Amalia Pica**

**Wilfredo Prieto**

**Judi Werthein**

**Lorena Zilleruelo**

# sommaire

éditorials	1	editoriales	1	éditoriaux	1
curatorial team	3	comisariado	3	commissariats	3
coup d'éclat	5	coup d'éclat	5	coup d'éclat	5
statement of intention	7	nota de intención	7	note d'intention	7
Ivan Argote	9	Ivan Argote	9	Ivan Argote	9
Marcela Armas	11	Marcela Armas	11	Marcela Armas	11
Sebastián Díaz Morales	13	Sebastián Díaz Morales	13	Sebastián Díaz Morales	13
Carlos Garaicoa	15	Carlos Garaicoa	15	Carlos Garaicoa	15
Mónica Heller	17	Mónica Heller	17	Mónica Heller	17
Juliana Iriart	19	Juliana Iriart	19	Juliana Iriart	19
Aníbal Parada	21	Aníbal Parada	21	Aníbal Parada	21
Amalia Pica	23	Amalia Pica	23	Amalia Pica	23
Wilfredo Prieto	25	Wilfredo Prieto	25	Wilfredo Prieto	25
Judi Werthein	27	Judi Werthein	27	Judi Werthein	27
Lorena Zilleruelo	29	Lorena Zilleruelo	29	Lorena Zilleruelo	29
the Fort du Bruissin	31	el Fort de Bruissin	31	le Fort du Bruissin	31
general information	32	informaciones generales	32	informations générales	32



When freedom of expression is under threat, artists are often the first victims. Practising their art puts their lives in danger or forces them to make the painful decision to go into exile.

As a result of coming to this realisation, from 1989 I wished to open up the military site of the Fort du Bruissin to artists. *Coup d'éclat* resonates with the site's history and military architecture, conjuring up resistance through the contemporary artistic scene in South America.

This is the seventh exhibition produced by the Fort du Bruissin since it reopened in 2008 after being restored in partnership with the State, the Rhône-Alpes Region and the Département du Rhône, a restoration that made it possible to upgrade the central area of the site to meet the standards required for a contemporary art centre and a facility open to the public.

After being reconstructed in this way, the place now enables us to enter into a partnership with two highly regarded and widely recognized institutions, namely the Musée d'Art Contemporain in Lyon and the Magasin-Centre National d'Art Contemporain in Grenoble in the context of a focus of the 11th Lyon Biennial. The exhibition provides members of the public from the local area and further afield with the opportunity to discover 11 artists looking at their history, invited by young curators coming from L'Ecole du Magasin-CNAC in Grenoble which offers a professional training in exhibition curatorship, a course that has been run for over 20 years.

Today everything is conspiring to make contemporary art accessible to everyone.

René Lambert  
Maire de Francheville

Cuando la libertad de expresión se ve amenazada, los artistas son a menudo las primeras víctimas. Ejercer su práctica artística pone su vida en peligro o implica la dolorosa decisión del exilio.

A partir de esta constatación surge mi deseo, en 1989, de abrir el emplazamiento militar del Fort de Bruissin a los artistas; *Coup d'éclat* resuena con la historia y la arquitectura militar del lugar: evoca la resistencia a través de la escena artística contemporánea de América del Sur.

Se trata de la séptima exposición producida por el Fort de Bruissin desde su reapertura en 2008 tras una rehabilitación en asociación con el Estado, la Región Rhône-Alpes y el Departamento del Rhône que ha permitido acondicionar el corazón del lugar según las normas exigidas a un centro de arte contemporáneo y la apertura al gran público.

El emplazamiento, así reestructurado, permite entablar hoy una asociación con dos instituciones prestigiosas y reconocidas como son el Museo de Arte Contemporáneo de Lyon y el Magasin – Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Grenoble en el marco de un focus de la XI Bienal de Lyon. La exposición propone al público de aquí y de allá descubrir a once artistas que dirigen una mirada a su historia, invitados por los jóvenes comisarios de L'Ecole du Magasin-CNAC de Grenoble, formación profesional en comisariado de exposiciones impartida desde hace más de 20 años.

Todo se une hoy para que el arte contemporáneo esté al alcance de todos.

René Lambert  
Maire de Francheville

The Fort du Bruissin, a place of resistance, built to defend and protect, with René Lambert, the mayor of Francheville, as the driving force, has become a space synonymous with a welcoming, open attitude which now is gaining a reputation throughout the Rhône-Alpes Region. For example, every year the Fort en Jazz festival opens our ears to a large number of new and unexpected sounds, always with a party spirit.

With this exhibition, so aptly named *Coup d'éclat*, the team from the Fort in collaboration with the 11th French Contemporary Art Biennial is looking at the question «of forms of resistance» by inviting eleven artists from South America. I have no doubt that this proposal will provoke discoveries, reactions, and reflection, and will give rise to both artistic and intellectual emotions in those visiting it. Through their sensitive approach to the world and its heart beat, contemporary artists impart a version of their relationship to time and the human race. As André Malraux put it, «the work arises in its time and from its time, but it becomes a work of art through what escapes that time».

I would like to congratulate the Centre d'Art in Francheville, the Musée d'art contemporain in Lyon and the Magasin - CNAC in Grenoble, the initiators of this exhibition. Their collective work displays all the richness of the talents of our region, and the extent to which combining them makes excellence possible. Over and above this, and in the present global state of the world familiar to us, I would like to emphasize the relevance of their artistic and political choice, because asking questions about forms of resistance opens the path to freedom.

Jean-Jack Queyranne  
Président de la Région Rhône-Alpes  
Député du Rhône – Ancien Ministre

Lugar de resistencia, contruido para defender y proteger, el Fort du Bruissin se ha vuelto bajo el impulso de René Lambert, Alcalde de Francheville, un espacio sinónimo de acogida y de apertura, que hoy resuena en toda la Región Rhône-Alpes. Todos los años, por ejemplo, el festival Fort en jazz abre nuestros oídos a sonidos variados, nuevos e inesperados, siempre con un espíritu de fiesta.

Con esta exposición, tan adecuadamente llamada *Coup d'éclat*, el equipo del fuerte en colaboración con la onceava Bienal francesa de arte contemporáneo, interroga sobre la cuestión «de las resistencias» invitando a 11 artistas de América del Sur. No tengo ninguna duda de que esta exposición suscitará descubrimientos, reacciones y reflexiones, y de que procurará emociones tanto artísticas como intelectuales a los visitantes. Por su acercamiento sensitivo del mundo y sus palpitaciones, los artistas contemporáneos dejan ver una traducción de su relación al tiempo y al hombre. Como lo expresaba André Malraux, «la obra surge en su tiempo y de su tiempo, pero se vuelve obra de arte a cause de lo que la sobrepasa».

Me gustaría felicitar al centro de arte de Francheville, el Museo de Arte Contemporáneo de Lyon y al Magasin – CNAC de Grenoble, iniciadores de esta exposición. Su trabajo colectivo muestra toda la riqueza del talento de nuestra región, y como su unión permite la excelencia. Más allá de esto, y en medio de la actualidad mundial que conocemos, quiero subrayar la pertinencia de su elección artística y política, ya que cuestionar las resistencias, es abrir el camino de las libertades.

Jean-Jack Queyranne  
Président de la Région Rhône-Alpes  
Député du Rhône – Ancien Ministre

Lorsque la liberté d'expression est menacée, les artistes sont souvent les premières victimes. Exercer leur art met leur vie en danger ou implique la décision douloureuse de l'exil.

C'est à partir de ce constat que j'ai souhaité, dès 1989, ouvrir le site militaire du Fort du Bruissin aux artistes ; *Coup d'éclat* résonne avec l'histoire et l'architecture militaire du site : elle évoque la résistance à travers la scène artistique contemporaine d'Amérique du Sud.

Il s'agit de la septième exposition produite par le Fort du Bruissin depuis sa réouverture en 2008 après une réhabilitation partenariale avec l'Etat, la Région Rhône-Alpes et le Département du Rhône qui a permis d'aménager le cœur du site aux normes exigées pour un centre d'art contemporain et l'ouverture au grand public.

Le lieu, ainsi restructuré permet de nouer aujourd'hui un partenariat avec deux institutions prestigieuses et reconnues que sont le Musée d'Art Contemporain de Lyon et le Magasin-Centre National d'Art Contemporain de Grenoble dans le cadre d'un focus de la 11ème Biennale de Lyon. L'exposition propose au public d'ici et d'ailleurs de découvrir onze artistes posant un regard sur leur histoire, invités par de jeunes commissaires issus de L'Ecole du Magasin-CNAC de Grenoble, formation professionnelle au commissariat d'expositions délivrée depuis plus de 20 ans.

Tout est réuni aujourd'hui pour que l'art contemporain soit à la portée de tous.

René Lambert  
Maire de Francheville

Lieu de résistance, construit pour défendre et protéger, le Fort du Bruissin est devenu sous l'impulsion de René Lambert, Maire de Francheville, un espace synonyme d'accueil et d'ouverture, qui aujourd'hui résonne dans toute la région Rhône Alpes. Chaque année par exemple, le festival Fort en Jazz ouvre nos oreilles à des sonorités multiples, nouvelles et inattendues, toujours dans un esprit de fête.

Avec cette exposition, si justement nommée *Coup d'éclat*, l'équipe du Fort en collaboration avec la 11ème Biennale française d'art contemporain, interroge la question «des résistances» en invitant onze artistes venus d'Amérique du Sud. Je ne doute pas que cette proposition suscitera découvertes, réactions et réflexions, et qu'elle procurera des émotions tant artistiques qu'intellectuelles chez ses visiteurs. Par leur approche sensitive du monde et de ses palpitations, les artistes contemporains donnent à voir une traduction de leur rapport au temps et aux hommes. Comme l'exprimait André Malraux, «l'œuvre surgit dans son temps et de son temps, mais elle devient œuvre d'art par ce qui lui échappe».

Je veux féliciter le Centre d'Art de Francheville, le Musée d'Art Contemporain de Lyon et le Magasin - CNAC de Grenoble, initiateurs de cette exposition. Leur travail collectif montre toute la richesse des talents de notre région, et combien leur union permet l'excellence. Au-delà, et dans l'actualité mondiale que nous connaissons, je veux souligner la pertinence de leur choix artistique et politique, car interroger les résistances, c'est ouvrir le chemin des libertés.

Jean-Jack Queyranne  
Président de la Région Rhône-Alpes  
Député du Rhône – Ancien Ministre

The success of the Biennial of Dance and Contemporary Art, the Film Festival, the Maison de la danse programmes, and the exhibitions of the Musée d'art contemporain attest to the cultural vitality of Lyon as a metropolis, at the leading edge of contemporary creative activity.

The institutions of Grand Lyon, such as Francheville Centre d'Art Contemporain, and those of the Rhône-Alpes Region, like Le Magasin in Grenoble, also actively contribute to the dynamism of cultural life in the Rhône-Alpes area. Nowadays our institutions are pooling their skills and resources to prepare and stage relevant, high-profile exhibitions.

*Coup d'éclat* is a brilliant example of that dialogue. The product of a partnership involving the Mac, Musée d'art contemporain de Lyon, the Magasin, Centre d'art contemporain de Grenoble, and the Fort du Bruissin, Centre d'art contemporain de Francheville, as well as some foreign galleries, this exhibition is a focal point of *Résonance* - Lyon Biennial. This arrangement, perfected by the Biennial in 2003, allows art centres, private galleries, cultural institutions and artists' collectives to band together at the Lyon Biennial. The four population clusters in the metropolitan area, Grand Lyon, St Etienne Métropole, Porte de l'Isère, and Vienne Agglo, decided to support major cultural events with a metropolitan scope, and will therefore echo the Lyon Biennial by staging events that resonate with it in each of their territories.

I feel especially pleased that the exhibition pays homage to the curator of the Biennial, Victoria Noorthoorn, by concentrating on Argentina, her country of origin. The theme of the exhibition, instances of resistance in contemporary artistic aesthetic approaches in Argentina, is a reminder of the extent to which contemporary art, disruptive and disturbing, is one of the liberating strengths of our society.

Gérard Collomb  
Sénateur-Maire de Lyon  
Président du Grand Lyon

We all know how open the city of Grenoble has long been to the experimentations that construct our future, a future that is scientific, social, cultural and many other things as well.

We have developed university institutions and research laboratories, and we encourage young researchers and young students to come here from all over the world: among them the pupils at L'Ecole du Magasin - Centre National d'Art Contemporain who for more than twenty years have been inventing contemporary art skills on a training course that is trailblazing at European level. Today, at the invitation of the Francheville centre of contemporary art, under the auspices of the Musée d'Art Contemporain de Lyon and Le Magasin, and in collaboration with the Rhône-Alpes Region and the Regional Directorate for Cultural Affairs of the Ministry for Culture and Communication, three of its pupils plunge us into the contemporary creativity of South America, and Argentina in particular.

Their exhibition *Coup d'éclat*, coinciding with the Lyon Biennial, gives us the opportunity to see a group of exceptional works, some bearing the memory of the years of the various military dictatorships that cast a shadow on the democratic hopes of these nations.

I am happy that the local and territorial collective bodies of Lyon, Grenoble, Francheville, and the Rhône-Alpes Region are joining forces in conjunction with the State to support an artistic event that contributes towards demonstrating - if such a demonstration is still necessary - the cultural dynamism of our region, and its openness to the world.

We would like to thank all those who have made the realisation of this project possible, and most particularly our pupils from L'Ecole du Magasin of Grenoble who will soon be leaving us to return to their town or country of origin, Paris for one, Italy for another, and Spain for the last one.

Michel Destot  
Député maire de Grenoble

El éxito de las bienales de la danza y de arte contemporáneo, del festival de cine, de los programas de la Casa de la danza y de las exposiciones del Museo de Arte Contemporáneo dan testimonio de la vitalidad cultural de la metrópolis de Lyon, en la vanguardia de la creación contemporánea. Las instituciones del Grand Lyon, como el centro de arte contemporáneo de Francheville, y otras de la Región Rhône-Alpes, a la imagen del Magasin de Grenoble, contribuyen también activamente al dinamismo de la vida cultural de Rhône-Alpes. Hoy, nuestras instituciones mutualizan sus competencias y sus medios para desarrollar exposiciones pertinentes y remarquables.

*Coup d'éclat* es el brillante ejemplo de ese diálogo. Fruto de una asociación entre el MAC, Museo de Arte Contemporáneo de Lyon, el Magasin, Centro de Arte Contemporáneo de Grenoble y el Fort du Bruissin, centro de arte contemporáneo de Francheville, así como de algunas galerías extranjeras, esta exposición es un focus de *Résonance* - Bienal de Lyon. Este dispositivo desarrollado por la Bienal en 2003, permite a los centros de arte, galerías privadas, instituciones culturales y colectivos de artistas asociarse a la Bienal de Lyon. Las 4 aglomeraciones del conjunto metropolitano, Grand Lyon, St Etienne Métropole, Porte de l'Isère et Vienne Agglo han decidido sostener grandes eventos culturales de envergadura metropolitana y harán por lo tanto eco a la Bienal de Lyon proponiendo eventos en resonancia en cada uno de sus territorios.

Estoy encantado de que la exposición rinda homenaje a la comisaria de la Bienal, Victoria Noorthoorn, concentrándose en Argentina, de donde es originaria. El tema de la exposición, las resistencias en las estéticas artísticas contemporáneas en Argentina, nos recuerda hasta que punto el arte contemporáneo, perturbador y molesto, es una de las fuerzas liberadoras de nuestra sociedad.

Gérard Collomb  
Sénateur-Maire de Lyon  
Président du Grand Lyon

De todos es sabido que la ciudad de Grenoble está desde hace mucho tiempo abierta a experimentaciones que construyen nuestro futuro, un futuro que es científico, social, cultural y de muchos otros órdenes.

Hemos desarrollado conjuntos universitarios, laboratorios de investigación, y favorecemos la venida de jóvenes investigadores y de jóvenes estudiantes de todos los horizontes geográficos. Entre ellos los alumnos de L'Ecole du Magasin - Centro Nacional de Arte Contemporáneo que desde hace más de veinte años reinventa los oficios del arte contemporáneo en una formación que es pionera a escala europea. Hoy, respondiendo a la invitación del centro de arte contemporáneo de Francheville y bajo el auspicio del Museo de Arte Contemporáneo de Lyon, del Magasin y con el concurso de la Región Rhône-Alpes y de la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de la Cultura y de la Comunicación, tres de sus alumnos nos sumergen en la creación contemporánea de América del Sur y particularmente de Argentina.

En resonancia con la Bienal de Lyon, la exposición *Coup d'éclat*, nos ofrece la posibilidad de ver un conjunto de obras excepcionales algunas de las cuales nos traen el recuerdo de las diferentes dictaduras militares que ensombrecieron la esperanza democrática de esos pueblos.

Me siento honrado de que las colectividades locales y territoriales, Lyon, Grenoble, Francheville y la Región Rhône-Alpes se asocien, con la participación del Estado, entorno a un evento artístico que contribuye a demostrar, si aún era necesario, el dinamismo cultural de la región y su apertura al mundo.

Agradecemos a aquellas y a aquellos que han hecho posible la realización de este proyecto y muy especialmente a nuestros alumnos de L'Ecole du Magasin de Grenoble que volverán a sus ciudades o países de origen, París, Italia y España.

Michel Destot  
Député maire de Grenoble

Le succès des Biennales de la danse et d'art contemporain, du festival du Cinéma, des programmes de la Maison de la danse et des expositions du Musée d'art contemporain témoignent de la vitalité culturelle de la métropole lyonnaise, à l'avant-garde de la création contemporaine.

Les institutions du Grand Lyon, tel le Centre d'Art Contemporain de Francheville, et celles de la région Rhône-Alpes, à l'image du Magasin à Grenoble, contribuent elles aussi activement au dynamisme de la vie culturelle rhônalpine. Aujourd'hui, nos institutions mutualisent en effet leurs compétences et leurs moyens pour mettre au point des expositions pertinentes et remarquables.

*Coup d'éclat* est le brillant exemple de ce dialogue. Fruit du partenariat entre le Mac, Musée d'art contemporain de Lyon, le Magasin, Centre d'art contemporain de Grenoble et le Fort du Bruissin, Centre d'art contemporain de Francheville, mais aussi quelques galeries étrangères, cette exposition est un focus de *Résonance* - Biennale de Lyon. Ce dispositif, mis au point par la Biennale en 2003, permet aux centres d'art, galeries privées, institutions culturelles et collectifs d'artistes de s'associer à la Biennale de Lyon. Les 4 agglomérations du pôle métropolitain, Grand Lyon, St Etienne Métropole, Porte de l'Isère et Vienne Agglo ont décidé de soutenir les grands événements culturels d'envergure métropolitaine et feront donc écho à la Biennale de Lyon en proposant des événements en résonance sur chacun de leurs territoires.

Je suis particulièrement heureux que l'exposition rende hommage à la commissaire de la Biennale, Victoria Noorthoorn, en se concentrant sur l'Argentine, d'où elle est originaire. Le thème de l'exposition, les résistances dans les esthétiques artistiques contemporaines en Argentine, rappelle à quel point l'art contemporain, perturbateur et dérangeant, est une des forces libératrices de notre société.

Gérard Collomb  
Sénateur-Maire de Lyon  
Président du Grand Lyon

Chacun sait combien la Ville de Grenoble est depuis longtemps ouverte aux expérimentations qui construisent notre futur, un futur qui est scientifique, social, culturel et de bien d'autres ordres encore.

Nous y avons développé des pôles universitaires, des laboratoires de recherche, et nous y favorisons la venue de jeunes chercheurs et de jeunes étudiants de tous les horizons géographiques. Parmi eux les élèves de L'Ecole du Magasin - Centre National d'Art Contemporain qui depuis plus de vingt ans inventent les métiers de l'art contemporain dans une formation qui est pionnière à l'échelle européenne. Aujourd'hui, à l'invitation du centre d'art contemporain de Francheville et sous les auspices du Musée d'Art Contemporain de Lyon, du Magasin et avec le concours de la Région Rhône-Alpes et de la Direction Régionale des Affaires Culturelles du Ministère de la Culture et de la Communication, trois de ses élèves nous plongent dans la création contemporaine d'Amérique du Sud et tout particulièrement d'Argentine.

En résonance avec la Biennale de Lyon, leur exposition, *Coup d'éclat*, nous offre la possibilité de voir un ensemble d'œuvres exceptionnelles dont certaines portent le souvenir des années des différentes dictatures militaires qui ont assombries l'espérance démocratique de ces peuples.

Je suis heureux que les collectivités locales et territoriales, Lyon, Grenoble, Francheville, et la région Rhône-Alpes s'associent avec le concours de l'Etat autour d'un événement artistique qui contribue à démontrer s'il le fallait encore le dynamisme culturel d'une région et son ouverture au monde.

Remercions celles et ceux qui ont permis la réalisation de ce projet et tout particulièrement nos élèves de L'Ecole du Magasin de Grenoble qui partiront vers leur ville ou leur pays d'origine, Paris pour l'un, l'Italie pour l'une et l'Espagne pour la dernière.

Michel Destot  
Député maire de Grenoble



# commissariats

Thierry Raspail, the director of the Musée d'Art Contemporain in Lyon, and Yves Aupetitallot, the director of the Magasin, Centre National d'Art Contemporain in Grenoble and of L'Ecole du Magasin, took on overall curatorial responsibility. Francesca Agnesod, Guillaume Hervier and Andrea Rodriguez Novoa, from the Session 20 of L'Ecole du Magasin, are the curators of Coup d'éclat.

## Yves Aupetitallot

A historian of modern and contemporary art, curator of exhibitions, art critic, lecturer and author of publications on contemporary art, Yves Aupetitallot has been director of Le Magasin - Centre National d'Art Contemporain de Grenoble since 1996 and has taught at the Ecole des Beaux-Arts de Lyon since 1994. From the mid 1980s to 1990 he directed the Centre d'Art Contemporain in Nevers, the Espace d'Art Contemporain in Saint-Etienne, and the Department of Contemporary Art of the Council of Europe in Antwerp. He conceived and organised the *Projet Unité* in Firminy (1993-94), an exhibition which had considerable impact on the international contemporary art scene. From 2001 to 2006 he worked at the Musée des Beaux-Arts in Lausanne on the construction of the project for a cantonal museum of modern art. He has organised and edited over a hundred exhibitions and publications. He regularly gives talks in France and abroad (Santiago de Chile, Madrid, Venice being among the most recent). He was made an Officer in the Order of Arts and Letters by Frédéric Mitterand, Minister of Culture and Communication, on July 2011.

## Thierry Raspail

Thierry Raspail has been Director of the Lyon Museum of Contemporary Art since its creation. On arriving in Lyon in 1984, he initiated a museum project unique in France, based on the principle of a collection of exhibitions that are moments composed of «generic artworks». These works, most of them monumental, form the core of the museum. They are by artists including Joseph Kosuth, John Baldessari, Robert Morris, Daniel Buren, Robert Filliou, Ilya Kabakov, George Brecht, Terry Riley and La Monte Young... In 1991 Thierry Raspail founded the Lyon Biennale of Contemporary Art, and has since been its Artistic Director, working with curators such as Harald Szeemann, Jean-Hubert Martin, Le Consortium, Jerome Sans, Nicolas Bourriaud, Stephanie Moisdon and Hans Ulrich Obrist, and Hou Hanru. Thierry Raspail has also curated many influential exhibitions and monographs: *Colour Alone: the Experience of Monochrome* (with Maurice Besset), Ed Ruscha, Dan Flavin, James Turrell, Robert Morris, Sarkis, Andy Warhol, Kader Attia, Fabien Verschaere, Keith Haring, Jean-Luc Mylayne, Alan Vega, Ben or Pascale-Marthine Tayou.

Thierry Raspail, director del Museo de Arte Contemporáneo de Lyon e Yves Aupetitallot, director del Magasin, Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Grenoble y de L'Ecole du Magasin han avalado el comisariado general. Francesca Agnesod, Guillaume Hervier y Andrea Rodriguez Novoa, egresados de la Session 20 de L'Ecole du Magasin, son los comisarios de Coup d'éclat.

## Yves Aupetitallot

Historiador de arte moderno y contemporáneo, comisario de exposiciones, crítico de arte, conferenciante, autor de publicaciones sobre arte contemporáneo. Es director del Magasin - Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Grenoble desde 1996 y enseña en la Escuela de Bellas Artes de Lyon desde 1994. Desde mediados de los años 80 y hasta los 90, dirigió el Centro de Arte Contemporáneo de Nevers, el Espacio de Arte Contemporáneo de Saint-Etienne, el Departamento de Arte Contemporáneo en el Consejo europeo en Anvers, concibió y organizó la exposición *Projet Unité* en Firminy (1993-94), que ha marcado la escena internacional del arte contemporáneo. De 2001 a 2006 garantizó en Lausanne en el seno del Museo de Bellas Artes, la prefiguración del futuro museo cantonal de arte moderno y contemporáneo. Cuenta en su activo con la realización de más de una centena de exposiciones y de publicaciones. Paralelamente, es invitado con regularidad a dar conferencias o a participar en seminarios, en Francia o en el extranjero (Santiago de Chile, Madrid, Venecia,...entre las más recientes). Ha sido además promovido al grado de Oficial de la Orden de las Artes y las Letras por Frédéric Mitterand, Ministro de la Cultura y de la Comunicación en la promoción de julio 2011.

## Thierry Raspail

Thierry Raspail has sido el director del Museo de Arte Contemporáneo de Lyon desde su creación. Llegado a Lyon en 1984, inició un proyecto de museo único en Francia, basado en el principio de una colección de exposiciones que son momentos compuestos de «obras de arte genéricas». En su mayoría monumentales, esas obras son la base del museo y llevan la firma de Joseph Kosuth, John Baldessari, Robert Morris, Daniel Buren, Robert Filliou, Ilya Kabakov, George Brecht, Terry Riley and La Monte Young... En 1991 Thierry Raspail funda la Bienal de Arte Contemporáneo de Lyon, ya ha sido desde entonces su director artístico, trabajando en ella con comisarios como Harald Szeemann, Jean-Hubert Martin, Le Consortium, Jerome Sans, Nicolas Bourriaud, Stephanie Moisdon and Hans Ulrich Obrist, and Hou Hanru. Thierry Raspail ha comisariado así mismo numerosas exposiciones y monografías: *El color solo - la experiencia del monocromo* (con Maurice Besset), Ed Ruscha, Dan Flavin, James Turrell, Robert Morris, Sarkis, Andy Warhol, Kader Attia, Fabien Verschaere, Keith Haring, Jean-Luc Mylayne, Alan Vega, Ben o Pascale-Marthine Tayou.

Thierry Raspail, directeur du Musée d'Art Contemporain de Lyon et Yves Aupetitallot, directeur du Magasin, Centre National d'Art Contemporain de Grenoble et de L'Ecole du Magasin ont assuré le commissariat général. Francesca Agnesod, Guillaume Hervier et Andrea Rodriguez Novoa, issus de la Session 20 de L'Ecole du Magasin, sont les commissaires de Coup d'éclat.

## Yves Aupetitallot

Historien de l'art moderne et contemporain, commissaire d'expositions, critique d'art, conférencier, auteur de publications sur l'art contemporain. Il est directeur du Magasin - Centre National d'Art Contemporain de Grenoble depuis 1996 et enseigne à l'Ecole des Beaux-Arts de Lyon depuis 1994. Entre le milieu des années 80 et 90, il a dirigé le Centre d'Art Contemporain de Nevers, l'Espace d'Art Contemporain de Saint-Etienne, le Département d'Art Contemporain au Conseil de l'Europe à Anvers, il a conçu et organisé l'exposition *Projet Unité* à Firminy (1993-94), qui marque la scène internationale de l'art contemporain. De 2001 à 2006, il a assuré à Lausanne au sein du Musée des Beaux-Arts, une mission pour la préfiguration du futur musée cantonal d'art moderne et contemporain. Il compte à son actif la réalisation de plus d'une centaine d'expositions et de publications. Parallèlement, il est régulièrement invité à donner des conférences ou à participer à des séminaires, en France ou à l'étranger (Santiago du Chili, Madrid, Venise,...pour les plus récents). Il a par ailleurs été promu au grade d'Officier dans l'ordre des Arts & Lettres par Frédéric Mitterand, Ministre de la Culture et de la Communication au titre de la promotion de juillet 2011.

## Thierry Raspail

Directeur du Musée d'Art Contemporain de Lyon depuis sa création, Thierry Raspail initie dès son arrivée à Lyon en 1984 un projet muséographique unique en France, reposant sur le principe d'une collection d'expositions qui sont autant de moments composés «d'oeuvres génériques». Pour la plupart monumentales, ces oeuvres constituent le socle du musée et sont signées Joseph Kosuth, John Baldessari, Robert Morris, Daniel Buren, Robert Filliou, Ilya Kabakov, George Brecht, Terry Riley, La Monte Young... En 1991, Thierry Raspail crée la Biennale d'art contemporain de Lyon et en occupe depuis le poste de Directeur artistique. Il travaille entre autres avec Harald Szeemann, Jean-Hubert Martin, Le Consortium, Jérôme Sans et Nicolas Bourriaud, Stéphanie Moisdon et Hans Ulrich Obrist, et Hou Hanru. Il est le commissaire de nombreuses expositions et monographies marquantes : *La Couleur Seule - l'expérience du monochrome* (avec Maurice Besset), Ed Ruscha, Dan Flavin, James Turrell, Robert Morris, Sarkis, Andy Warhol, Kader Attia, Fabien Verschaere, Keith Haring, Jean-Luc Mylayne, Alan Vega, Ben ou Pascale-Marthine Tayou.

Francesca Agnesod, Guillaume Hervier et Andrea Rodriguez Novoa ont participé à la Session 20 de L'École du Magasin, 2010-2011, où ils ont développé, avec Nadia Barrientos qui partageait également la formation, un projet curatoriale ayant deux occurrences : le site internet *zonedobsolescenceconcertee.org*, mettant à nu l'écriture collective de la note d'intention curatoriale, conçu suivant les modalités d'un processus entropique où des pertes de données et de sens s'avèrent ; cet espace en ligne fut la plateforme de réflexion qui engendra le noyau de l'exposition *Principe d'Incertitude* (Magasin-CNAC, Grenoble, 31 mai – 4 septembre 2011). Centrée autour de la notion d'« archive anticipée », l'exposition entendait interroger les modalités d'obsolescence potentielle que les artistes sont amenés à prendre en compte dans la perspective du devenir de leur travail : inversant à dessein le processus de création, les artistes Armand Behar, Santiago Cirugeda, Edith Dekyndt, Dora García, Louise Hervé & Chloé Maillet [I.I.I.I.] ont été invités à rassembler des archives par anticipation d'une œuvre qu'ils n'ont pas été amenés à réaliser.

Francesca Agnesod, Guillaume Hervier y Andrea Rodriguez Novoa han participado en la Session 20 de L'École du Magasin, 2010-2011, donde han desarrollado, junto con Nadia Barrientos quien también integraba la formación, un proyecto curatoriale que ha tenido dos ocurrencias: el sitio internet *zonedobsolescenceconcertee.org*, que deja al descubierto la escritura colectiva de la nota de intención curatoriale, concebida según las modalidades de un proceso entrópico donde las pérdidas de datos y de sentido se suceden; este espacio en línea es la plataforma de reflexión que ha engendrado el núcleo de la exposición *Principe d'incertitude* (Magasin-CNAC, Grenoble, 31 mai – 4 septembre 2011). Centrada entorno a la noción de "archivo anticipado", la exposición ha pretendido cuestionar las modalidades de obsolescencia potencial que los artistas se ven obligados a tener en cuenta en la reflexión sobre el devenir de su trabajo: invirtiendo a propósito el proceso de creación, los artistas Armand Behar, Santiago Cirugeda, Edith Dekyndt, Dora García y Louise Hervé & Chloé Maillet [I.I.I.I.], fueron invitados a reunir los archivos por anticipación de una obra que no se vieron llevados a realizar.

Francesca Agnesod, Guillaume Hervier and Andrea Rodriguez Novoa were participants in Session 20 of L'École du Magasin, 2010-2011, where, along with Nadia Barrientos who was likewise on the training course, they developed a curatoriale project that took two forms. First there was the website *zonedobsolescenceconcertee.org*, exposing the collective writing of the curatoriale statement of intent, devised following the methods of an entropic process in which losses of data and meaning occur; that on-line space was then the platform for thinking that engendered the nucleus of the exhibition *Principe d'Incertitude* (Magasin-CNAC, Grenoble, 31 May – 4 September 2011). Focusing on the idea of an "advance archive", the exhibition set out to question the ways and means of potential obsolescence artists have to take into account when considering about what will become of their work: Deliberately inverting the creative process, the artists Armand Behar, Santiago Cirugeda, Edith Dekyndt, Dora García, Louise Hervé & Chloé Maillet [I.I.I.I.] were invited to put together advance archives of works they were not called on to make.

**Francesca Agnesod** was born in 1985, Italy. From 2004 to 2007, she attends Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM in Milan and earns a degree in Communication and Management in Culture and Arts Markets. During the same period, she starts to be interested in grotesque and fantastic medieval imagery, notably thanks to the woodcarvings decorating the ceiling of the so-called Heads' Hall of Sarrion de La Tour castle (Saint-Pierre, Aosta), which later becomes the subject of her graduation thesis. She then decides to deepen her knowledge in art history at Ca' Foscari University in Venice with a Degree in Art History and Conservation of the Artistic Heritage. Her thesis is entitled *Contemporary Bestiary* (2010): an essay on the hybridization of the human figure in contemporary art. She gets onto Cultural Semiotics during her research, which directs the reading of the treated artworks towards a redefinition of fixed limits of identity and alterity, by opening upon an interpretation of contamination with the other in the light of its semiotic role.

**Guillaume Hervier** was born in 1979, France. He studied in the Fine Arts School in Cergy, during which he developed an artistic practice in performance and video-performance art related to his research in the field of Gender Studies. He earns a Master of Arts in 2005 and begins to collaborate on different projects with other artists, thus broadening his interests and expanding his projections. In 2006, he takes part in the project *Je & Nous - Cultures & Périphéries* proposed by the collective Campement Urbain for the collective exhibition *La Force de l'art 1* in Paris. In 2008, he assists Elisa Pône in the production of her exhibition entitled *Fermer les yeux, sauver sa peau* at Galerie Michel Rein in Paris. In 2010, he assists Soraya Rhofir in setting up her work titled *Double conscience* at Monsieur Miroir, an exhibition at Fondation d'Entreprise Ricard in Paris. At the same time, he works as an art mediator and a lecturer at Le Palais de Tokyo and La Grande Halle de la Vilette. These experiences allow him to gain further experience in the fields related to the question of «publics». Currently, he is interested in studying the mutations within curatoriale practices while bearing a strong interest to the different fields of Cultural Studies.

**Andrea Rodriguez Novoa** was born in 1979, Spain. She completed her studies in architecture at ETSAUN and she obtained a degree with a specialization in urban planning in 2004. After working several years for architectural offices as well as on personal projects, she began to take active part in Barcelona's specific cultural context. In early 2007, she co-founded a cultural not-for-profit organization as a platform promoting the works of young artists. As a result of her reflections on the evolution of creative fields and their representation, she co-founded another structure entitled STIG, a collective formed in Barcelona aiming to create links between different artistic disciplines in order to respond to the multiplicity of events taking place in its orbit. Motivated by an increasing interest regarding contemporary art and curatoriale practices, she studied a master of arts in cultural management at IIL3-UB. Currently, she is interested in the relation between public art and architecture, as well as the power of images within this relationship.

**Francesca Agnesod** nació en Italia en 1985. De 2004 a 2007, frecuenta la Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM de Milán y obtiene un diploma en Comunicación y Gestión del Mercado del Arte y de la Cultura. De forma paralela, se interesa en el imaginario grotesco y fantástico de la Edad Media, especialmente en el conjunto escultural en madera que decora el techo de la Sala de las Cabezas del castillo Sarrion de La Tour (Saint-Pierre, Aosta), que se convierte en el tema de su investigación académica. A continuación, decide ampliar sus conocimientos en Historia del Arte en la Universidad Ca' Foscari en Venecia donde sigue un Máster en Historia del Arte y Conservación del Patrimonio Artístico. Su trabajo de Máster (2010), titulado *Bestiario contemporáneo*, abarca un ensayo sobre la hibridación de la figura humana en el arte actual. Durante su investigación, aborda el estudio de la Semiótica de la Cultura, esto orienta su lectura hacia obras que se enfocan a la redefinición de los límites entre identidad y alteridad, abriendo así una interpretación de la contaminación con el otro a la luz de su papel semiótico.

**Guillaume Hervier** nació en Francia en 1979. Estudia en l'ENSA-Cergy donde desarrolla un planteamiento artístico comprometido y vinculado a la investigación de los Gender Studies, que es expresado mediante la performance y la video-performance. Obtiene su diploma fin de carrera (DNSEP) en 2005 y colabora a continuación en diversos proyectos de artistas, lo que le permite ampliar su campo de proyección. En 2006, se une al proyecto *Je & Nous - Cultures & Périphéries lanzado* por el colectivo Campement Urbain, en el marco de la Force de l'art que tiene lugar en su primera edición en París. En 2008, asiste a la artista Elisa Pône en la elaboración de su exposición *Fermer les yeux, sauver sa peau* en la galería Michel Rein en París. En 2010, colabora con la artista Soraya Rhofir en el montaje escenográfico de su obra *Double conscience* mostrada durante la exposición Monsieur Miroir en la Fondation d'entreprise Ricard en París. De forma paralela, en 2008 y 2009, trabaja en el seno de instituciones culturales como Le Palais de Tokyo y La Grande Halle de la Vilette, en calidad de mediador y conferenciante, lo que le permite adquirir diferentes experiencias de acercamiento al público. En la actualidad, prosigue con sus reflexiones en el seno de las transformaciones de la práctica curatoriale, al mismo tiempo que mantiene un fuerte interés en las diversas ramas de los Cultural Studies.

**Andrea Rodriguez Novoa** nació en España en 1979. Obtuvo un diploma en arquitectura con una especialización en urbanismo en la ETSAUN en 2004. Después de varios años de actividad como arquitecto, tanto colaborando en estudios de arquitectura, como en proyectos personales, comienza a tomar parte activa dentro del contexto cultural de la ciudad de Barcelona. A inicios del 2007, co-funda una asociación no lucrativa que nace como plataforma de promoción para jóvenes artistas. Fruto de sus reflexiones en torno a la evolución de los campos creativos y su representación, co-funda de forma paralela STIG, un colectivo barcelonés que busca vincular las distintas disciplinas artísticas con el fin de responder a la multiplicidad de eventos que acontecen en su órbita. Llevada por su creciente interés en el arte contemporáneo y mas específicamente en el ámbito de la práctica curatoriale, sigue en l'IIL3-UB un Máster en arte y gestión cultural. Actualmente, centra su reflexión sobre la relación que el arte público entabla con la arquitectura, y cuestiones vinculadas al poder de la imagen dentro de este ámbito.

**Francesca Agnesod** est née en 1985 en Italie. De 2004 à 2007, elle fréquente la Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM à Milan et obtient une licence en Communication et Gestion dans les Marchés de l'Art et de la Culture. Parallèlement elle s'intéresse à l'imaginaire grotesque et fantastique du Moyen-Âge, notamment grâce à l'ensemble sculptural en bois décorant le plafond de la Salle des Têtes du château Sarrion de La Tour (Saint-Pierre, Aoste) qui devient le sujet de son mémoire. Elle décide ensuite d'approfondir ses connaissances en Histoire de l'Art à l'Université Ca' Foscari de Venise, avec un Master en Histoire de l'Art et Conservation de l'Héritage Artistique. Le titre de sa thèse de Master (2010) est *Bestiaire contemporain* : il s'agit d'un essai sur l'hybridation de la figure humaine dans l'art actuel. Au cours de ses recherches, elle aborde les études de Sémiotique de la Culture, qui orientent la lecture des œuvres traitées dans la direction d'une redéfinition des limites d'identité et d'altérité, en ouvrant sur une interprétation de la contamination avec l'autre à la lumière de son rôle sémiotique.

**Guillaume Hervier** est né en 1979 en France. Il étudie à l'ENSA-Cergy où il développe une démarche artistique engagée auprès des recherches propres aux Gender Studies qui s'exprime à travers la performance et la vidéo-performance. Il obtient son DNSEP en 2005 et concourt par la suite aux projets d'artistes, ce qui lui permet d'élargir ses champs de projections. En 2006, il rejoint le projet déployé par le collectif Campement Urbain dans le cadre de la Force de l'art 1 à Paris, *Je & Nous - Cultures & Périphéries*. En 2008, il assiste l'artiste Elisa Pône au cours de l'élaboration de son exposition *Fermer les yeux, sauver sa peau* à la Galerie Michel Rein à Paris. En 2010, il seconde l'artiste Soraya Rhofir pour la mise en espace de sa pièce *Double Conscience* présentée dans l'exposition *Monsieur Miroir*, à la Fondation d'entreprise Ricard à Paris. Parallèlement en 2008 et 2009, il acquiert des expériences multiples auprès des publics au sein d'institutions culturelles, tel que Le Palais de Tokyo et La Grande Halle de La Vilette en tant que médiateur et conférencier. Aujourd'hui, il engage ses réflexions au cœur des transformations de la pratique curatoriale tout en portant un fort intérêt aux diverses branches issues des *Cultural Studies*

**Andrea Rodriguez Novoa** est née en 1979 en Espagne. Elle a obtenu un diplôme d'Architecture, spécialisation Urbanisme, à l'ETSAUN en 2004. Après avoir travaillé pendant plusieurs années pour des cabinets d'architecture ainsi que sur des projets personnels, elle commence à prendre part dans le contexte culturel particulier de Barcelone. Début 2007, elle co-fonde ainsi une association culturelle à but non lucratif qui émerge en tant que plateforme de promotion des jeunes artistes. Fruit de ses réflexions sur l'évolution des champs créatifs et leur représentation, elle co-fonde conjointement STIG, un collectif barcelonais qui vise à relier des disciplines artistiques, afin de répondre à la multiplicité des événements qui sont dans son orbite. Portée par un intérêt grandissant pour l'art contemporain et les pratiques curatoriales, elle poursuit par la suite un Master en Art et Gestion Culturelle à l'IIL3-UB. Actuellement, elle porte une réflexion sur la relation que l'art public entretient avec l'architecture et les questions liées au pouvoir de l'image à travers celle-ci.



**coup d'éclat**

In the setting of this now disused military fort, which in the 19th century formed part of the defences of the city of Lyon, we have been invited to develop an exhibition relating to the contemporary art scene in Argentina. The military architecture of the Fort is a signal of both entrenchment and the frontier, with its connotations of isolation and confinement. This site made us think of the Argentinean artist Graciela Carnevale and of her action *Encierro*<sup>1</sup>: At the official opening of her exhibition at Rosario in October 1968, she locked the public into the gallery. This militant action came to an end an hour later, when a passer-by took the initiative in breaking the window. Once the public had been set free, the artist handed out a pamphlet to them recounting the experience of imprisonment and participation they had been forced to undergo, while at the same time clarifying the aim of her action, namely to heighten awareness on the part of the public of the violence that is practised daily: “We passively submit through fear, connivance, complicity to every level of violence”, from the subtlest and most degrading – the media influencing our thinking – to the most deplorable acts perpetrated by “a society directed at creating passive creatures” and “denying the possibility of change”<sup>2</sup>. This artistic action echoed the Argentinean situation and the political instability of the southern part of the American continent, then under the yoke of dictatorial governments<sup>3</sup>, as well as the wave of popular protest marking the end of that decade in the West, which spread opposition to authoritarian regimes.

The special identity of the location and this outstanding event in Argentinean artistic life are the basis for our line of thought about the changes in the power structures that continue for a large part to govern our daily lives; as Gilles Deleuze put it in an article published in 1990, disciplinary societies have been replaced by societies of control<sup>4</sup>. More than forty years after that event, we feel it is relevant for us to question the forms of resistance and criticism that persist and are evident within contemporary artistic aesthetic attitudes in Argentina, and South America more generally. Today these territories are mostly weakened by North-South bipolarity and the vertiginous gulfs between the wealth derived from the dominant economic paradigms. It is our intention here to describe how contemporary South American artists look at things, while elucidating what these unique territories enable us to perceive of the world, and what it is in personal stories that runs through collective history. Links and implicit correspondences are woven between the many different artistic approaches, so highlighting the signs of our contemporaneity.

*Coup d'éclat* makes reference to an unrehearsed decision to speak up that attracts attention; to be more precise, in the context of what we are offering, the expression is a reference to the gesture of that passer-by who freed the people shut in by Graciela Carnevale by breaking the gallery window. The artists brought together in this exhibition in their turn take up the baton to give us their view of the world, the coercive powers of political and economic issues, and the models the latter impose on individuals.

Ivan Argote, Carlos Garaicoa and Wilfredo Prieto, sometimes with irony, criticize the workings of the dominant systems and uncover their contradictions, through shifting the relationship to the power structures, diverting their symbols and decontextualizing their functions. Sebastián Díaz Morales and Mónica Heller set out to distance themselves from the media-influenced archetypes that govern the collective imagination and tend to deprive us of our own point of view. Marcela Armas, Aníbal Parada and Judi Werthein question the ambiguous role of the frontier and the separatist entrenchments that result from it, as well as the inequalities they guarantee. Juliana Iriart, Amalia Pica and Lorena Zilleruelo for their part question otherness, and the collective memory through which each person fashions his or her own identity.

En el marco de este fuerte militar hoy en día desafectado y que formaba parte en el siglo XIX del esquema defensivo de la ciudad de Lyon, hemos sido invitados de desarrollar una exposición en relación con la escena artística argentina contemporánea. La arquitectura militar del fuerte señala al mismo tiempo el atrincheramiento y la frontera, con sus connotaciones de aislamiento y confinamiento. El lugar nos hizo pensar en la artista argentina Graciela Carnevale y en su acción *Encierro* que a la ocasión de la inauguración de su exposición en Rosario en octubre de 1968, encierra durante al público en la galería. Esta acción militante toca a su fin una hora más tarde, cuando un transeúnte toma la iniciativa de romper el escaparate. La artista distribuye al público una vez liberado, un texto que relata la experiencia de encarcelamiento y de participación a la que se le ha obligado, explicitando así mismo el propósito de su gesto. Su intención era provocar una toma de conciencia, por parte del público, de la violencia que se ejercía cotidianamente: “Nos sometemos pasivamente, por miedo, por connivencia, por complicidad, a todos los grados de la violencia”, de los más sutiles y degradantes – los media que condicionan nuestro pensamiento – hasta los actos más deplorables perpetrados por “un sistema social dirigido a crear entes pasivos” y “a negar la posibilidad de cambio”<sup>1</sup>. Esta acción artística hace eco a la situación argentina y a la inestabilidad política del cono Sur americano, en ese momento bajo el yugo de regímenes dictatoriales<sup>2</sup>, así como a la ola de contestación popular de ese fin de decenio en occidente, que propagará por el mundo la oposición al poder hegemónico.

La particular identidad del emplazamiento y este hecho mayor de la vida artística argentina, son la base de nuestro razonamiento sobre las mutaciones de las estructuras de poder que continúan rigiendo en gran parte nuestro día a día; como redactaba Gilles Deleuze en un artículo aparecido en 1990, las sociedades disciplinares han sido reemplazadas por las sociedades de control<sup>3</sup>. Nos ha parecido pertinente, cuarenta años después de este acontecimiento, cuestionar las formas de resistencia y de crítica que persisten y que se manifiestan en el seno de las estéticas artísticas contemporáneas en Argentina y más extensamente en América del Sur. Esos territorios están hoy en día en su mayor parte atrofiados por la bipolaridad norte-sur y por las vertiginosas fosas excavadas por las riquezas que resultan de los paradigmas económicos dominantes. Nuestro propósito aquí es rendir cuenta de la visión de artistas contemporáneos de América del Sur, desvelando así mismo lo que esos territorios singulares nos dejan entrever del mundo y en que medida la historia personal atraviesa la historia colectiva. Vínculos y correspondencias implícitas se tejen entre los múltiples procesos de los artistas, desgranando así los indicios de nuestra contemporaneidad.

*Coup d'éclat* hace referencia a una toma de palabra improvisada que hace una llamada de atención; más precisamente, en el contexto de nuestra propuesta, la expresión remite al gesto de ese transeúnte que libera a las personas encerradas por Graciela Carnevale rompiendo la vitrina de la galería. Los artistas reunidos en esta exposición toman a su vez el relevo a fin de darnos su visión sobre el mundo, respecto a los poderes coercitivos de las problemáticas políticas y económicas, y a los modelos que estas últimas imponen a los individuos. Ivan Argote, Carlos Garaicoa y Wilfredo Prieto, a veces con ironía, critican los engranajes del sistema dominante y revelan sus contradicciones, a través del desplazamiento de la relación con las estructuras de poder, cuyos símbolos modifican y cuyas funciones descontextualizan. Sebastián Díaz Morales y Mónica Heller emprenden un distanciamiento de los arquetipos mediatizados que rigen el imaginario colectivo y que tienden a privarnos de nuestro propio punto de vista. Marcela Armas, Aníbal Parada y Judi Werthein cuestionan el papel ambiguo de la frontera y los atrincheramientos separatistas resultantes, así como las desigualdades que garantizan. En cuanto a Juliana Iriart, Amalia Pica y Lorena Zilleruelo, cuestionan la alteridad y la memoria colectiva, a través de las que cada uno da forma a su propia identidad.

# note d'intention

Dans le cadre de ce fort militaire aujourd'hui désaffecté, qui faisait partie au XIX<sup>ème</sup> siècle du schéma défensif de la ville de Lyon, nous avons été invités à développer une exposition en relation avec la scène artistique argentine contemporaine. L'architecture militaire du Fort signale à la fois le retranchement et la frontière, connotant l'isolement et le confinement. Sur le site nous avons pensé à l'artiste argentine Graciela Carnevale et à son action *Encierro*<sup>1</sup> : lors du vernissage de son exposition à Rosario, en octobre 1968, l'artiste enferma le public dans l'espace de la galerie. Cette action militante s'acheva une heure plus tard, lorsqu'un passant prit l'initiative de briser la vitrine. L'artiste distribuait au public une fois délivré un texte qui relatait l'expérience d'emprisonnement et de participation à laquelle il avait été contraint, tout en explicitant le propos de son geste. Il s'agissait de faire prendre conscience au public de la violence qui est exercée au quotidien : « Nous nous soumettons passivement, par peur, par connivence, par complicité, à tous les degrés de violence », des plus subtils et dégradants - les médias conditionnant notre pensée - jusqu'aux actes les plus déplorables perpétrés par « une société qui vise à créer des êtres passifs » et « à nier la possibilité de changement »<sup>2</sup>. Cette action artistique faisait écho à la situation argentine et à l'instabilité politique du cône Sud de l'Amérique, alors sous le joug de régimes dictatoriaux<sup>3</sup>, ainsi qu'à l'onde de contestation populaire de cette fin de décennie en occident qui propagea à travers le monde l'opposition aux pouvoirs hégémoniques.

L'identité particulière du lieu et ce fait majeur de la vie artistique argentine sont la base de notre raisonnement sur les mutations des structures de pouvoir qui continuent à régir en grande partie notre quotidien ; comme Gilles Deleuze le notait dans un article paru en 1990, les sociétés disciplinaires ont été remplacées par les sociétés de contrôle.<sup>4</sup> Il nous a paru pertinent d'interroger, plus de quarante ans après cet événement, les formes de résistance et de critique qui persistent et se manifestent au sein des esthétiques artistiques contemporaines en Argentine et plus largement en Amérique du Sud. Territoires qui pour la plupart sont aujourd'hui atrophiés par la bipolarité Nord-Sud et par les fossés vertigineux entre les richesses issues des paradigmes économiques dominants. Notre propos est ici de rendre compte des regards d'artistes contemporains d'Amérique du Sud, tout en dégageant ce que ces territoires singuliers nous amènent à entrevoir du monde et ce qui dans l'histoire personnelle traverse l'histoire collective. Des liens et des correspondances implicites se tissent entre les multiples démarches des artistes, égrenant les indices de notre contemporanéité.

*Coup d'éclat* fait référence à une prise de parole impromptue qui attire l'attention ; plus précisément, dans le cadre de notre proposition, l'expression renvoie au geste de ce passant qui libéra les personnes enfermées par Graciela Carnevale en brisant la vitrine de la galerie. Les artistes réunis dans cette exposition prennent à leur tour le relais afin de nous livrer leur regard sur le monde, sur les pouvoirs coercitifs des enjeux politiques et économiques, ainsi que sur les modèles que ces derniers imposent aux individus.

Ivan Argote, Carlos Garaicoa et Wilfredo Prieto, parfois avec ironie, critiquent les rouages des systèmes dominants et en révèlent les contradictions, à travers le déplacement du rapport aux structures de pouvoir, dont ils détournent les symboles et décontextualisent les fonctions. Sebastián Díaz Morales et Mónica Heller engagent une mise à distance des archétypes médiatisés qui régissent l'imaginaire collectif et qui tendent à nous priver de notre propre point de vue. Marcela Armas, Aníbal Parada et Judi Werthein interrogent le rôle ambigu de la frontière et les retranchements séparatistes qui en résultent, ainsi que les inégalités dont celles-ci en sont la caution. Juliana Iriart, Amalia Pica et Lorena Zilleruelo quant à elles, questionnent l'altérité et la mémoire collective au travers desquelles chacun façonne sa propre identité.

Francesca Agnesod, Guillaume Hervier & Andrea Rodriguez Novoa

1 Enfermement.

2 Graciela Carnevale, *Ciclo de Arte Experimental* (Cycle d'Art Expérimental), Rosario, Argentine, 7-19 octobre 1968.

3 Le 28 juin 1966 un coup d'état guidé par le général Juan Carlos Onganía destitua le président Arturo Illia, ouvrant une période de dictature militaire permanente, auto-proclamée comme « Revolución argentina » (1966-1973) ; après les présidences de Héctor José Cámpora, Juan Domingo Perón et Isabel Martínez de Perón, le régime du « Proceso de Reorganización Nacional » s'installa jusqu'en 1983. Le 31 mars 1964, un golpe militaire destitua le président du Brésil João Goulart. Le 5 novembre 1964 le général René Barrientos prit le pouvoir en Bolivie. Le général Alfredo Stroessner fut le dictateur du Paraguay de 1954 à 1989. Le 3 octobre 1968 eut lieu le coup d'état de Juan Velasco Alvarado en Pérou. Des dictatures s'installèrent également en Uruguay (1973-1985) et au Chili (1973-1990).

4 Gilles Deleuze, « Post-scriptum sur les sociétés de contrôle », in *L'Autre Journal*, N°1, mai 1990.

1 Graciela Carnevale, *Ciclo de Arte Experimental*, Rosario, Argentina, 7-19 octobre 1968.

2 El 28 de junio de 1966 un golpe de estado dirigido por el general Juan Carlos Onganía destituye al presidente Arturo Illia, abriendo un período de dictadura militar permanente, autoproclamada como "Revolución argentina" (1966-1973) ; tras las presidencias de Héctor José Cámpora, Juan Domingo Perón e Isabel Martínez de Perón, el régimen del "Proceso de Reorganización Nacional" se instala hasta 1983. El 31 de marzo de 1964, un golpe militar destituye al presidente de Brasil João Goulart. El 5 de noviembre de 1964 el general René Barrientos toma el poder en Bolivia. El general Alfredo Stroessner fue el dictador de Paraguay entre 1954 y 1989. El 3 de octubre de 1968 tiene lugar el golpe de estado de Juan Velasco Alvarado en Perú. Las dictaduras se instalarán igualmente en Uruguay (1973-1985) y en Chile (1973-1990).

3 Gilles Deleuze, « Post-scriptum sobre las sociedades de control », en *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, Vol. 5, N°13, 2006, traducción del texto francés aparecido en "L'autre journal", N°1, mayo 1990.

1 Confinement.

2 Graciela Carnevale, *Ciclo de Arte Experimental* (Cycle of Experimental Art), Rosario, Argentina, 7-19 October 1968.

3 On 28 June 1966 a coup d'état masterminded by General Juan Carlos Onganía stripped President Arturo Illia of power, opening a period of permanent military dictatorship, self-proclaimed as the "Revolución argentina" (1966-1973); after the presidencies of Héctor José Cámpora, Juan Domingo Perón and Isabel Martínez de Perón, the "Proceso de Reorganización Nacional" regime was put in place until 1983. On 31 March 1964, a military coup dislodged the president of Brazil, João Goulart. On 5 November 1964 General René Barrientos seized power in Bolivia. General Alfredo Stroessner was dictator of Paraguay from 1954 to 1989. On 3 October 1968 the coup d'état led by Juan Velasco Alvarado occurred in Peru. Dictatorships were likewise the model in Uruguay (1973-1985) and Chile (1973-1990).

4 Gilles Deleuze, "Postscript on the Societies of Control", in *October*, no. 59, Winter 1992, translation of the French text appeared in *L'Autre Journal*, no. 1, May 1990.

Ivan Argote has an approach which at first sight seems imbued with a certain frivolity. Nonetheless, his critical works generally take the shape of archives of stealthy actions, performances recorded by an amateur camera. In 2007, the artist filmed one of his actions, *I just want to give you money*, in the Paris metro: Confounding the apprehension of the passengers, he offered them a coin; the users of the underground were disconcerted because they were confronted in reverse with the indifference that is normal when someone asks for money on public transport. Shortly afterwards, in 2008, at the Centre Georges Pompidou in the collection of the Musée National d'Art Moderne, a guarantor of the history of art, he filmed one of his actions, criticising our agreed acceptance of official art. In the video *Retouch* he features a naïve character who, frustrated at observing Piet Mondrian's straight lines, tags two of his works with a wavy black line. The gesture is stealthy and controlled; the works are behind glass, therefore undamaged. By these situations verging on the absurd, Ivan Argote gives us his apprehension of the avant-gardes as having ceased to be contemporary, being displaced from their historical context, and having lost the radicalism of their time.

*Time is money*, a 2010 computer application, is a piece transforming the metaphor "time is money" into its visual realisation; beyond the first level involved in the perception of this piece, the artist addresses us with this liberalism-imbued expression and a criticism of the most extreme manifestation of the consumer society: a loop that brings to mind productivism, and which is already present in Benjamin Franklin's writings in the 18th century. It is 17 dollars 18 cents. Thus we can tell the time in dollars, and by extension imagine that every morning we start from zero and every evening we have 23 dollars 59 cents in our pockets: One cent later, and everything is lost. The piece implicitly inspires us with the hope of keeping a little time in our pockets.

The video installation *Lovely*, 2010, is the archive of an action conducted by the artist, and the first in a series of pieces featuring police vehicles all over the world. By means of a simple mechanical action, it alters our perception of these icons of security that are omnipresent in our daily lives. The vehicle pitches, and quite ironically makes us think of hoax from a B film, showing a couple embracing in a pick-up truck. That is how Ivan Argote, with this simple installation, tries to distance us from the archetypes of power that govern the collective imagination.

Ivan Argote desarrolla un trabajo que a primera vista parece de una cierta ligereza, sin embargo sus críticas obras se manifiestan la mayoría del tiempo como los archivos de acciones furtivas, performances captadas en cámara *amateur*. En 2007, el artista filma una de sus acciones, *I just want to give you money*<sup>1</sup>, en el metro de París: invirtiendo la percepción de los pasajeros, les propone una moneda; los usuarios son desestabilizados por confrontación, a la inversa, a la indiferencia mostrada usualmente cuando una persona pide limosna en un transporte público. Poco tiempo después, en 2008, en la colección del Museo Nacional de Arte Moderno del Centro Pompidou, aval y garantía de la historia del arte, filma una de sus acciones que critica los convenios del arte oficial. Con el video *Retouch*<sup>2</sup> pone en escena un personaje *naïf* que, frustrado por las líneas rígidas de Piet Mondrian, pinta un graffiti de una ondulación negra sobre dos de sus obras. El gesto es furtivo y controlado, las obras están protegidas por un cristal así que no son dañadas. Desde esas situaciones cercanas al absurdo, Ivan Argote nos ofrece su aprehensión de las Vanguardias, como desprovistas de su contemporaneidad, desplazadas de su contexto histórico, y habiendo perdido el carácter radical de su época.

*Time is money*<sup>3</sup>, aplicación informática de 2010, es una pieza que transforma la metáfora "el tiempo es oro" y su concretización visual; más allá de la lectura de primer grado que implica la percepción de la pieza, el artista nos dedica esta expresión cargada de liberalismo y de una crítica de la sociedad de consumo llevada al paroxismo. Un bucle que recuerda al productivismo y que está ya presente en el siglo XVIII en la obra de Benjamin Franklin. Son las 17 dolares y 18 centavos. Podemos así dar la hora en dolares y por extensión imaginar que cada mañana partimos de cero y que cada noche tenemos en el bolsillo 23 dolares y 59 centavos: un centavo más tarde, hemos perdido todo. La obra nos suscita en lo más hondo, la idea de guardar en el bolsillo un poco de tiempo.

La video instalación *Lovely*<sup>4</sup>, 2010, es el archivo de una acción realizada por el artista y la primera de una serie de piezas en las que pone en escena, por todo el mundo, vehículos de policía. La obra, a través de una acción mecánica, desvía la percepción de esos iconos de seguridad omnipresentes en nuestro día a día. El que vemos aquí se tambalea, y con una cierta ironía nos hace pensar a una farsa de una película de serie B, imaginando la intimidad de una pareja en una camioneta. Es así como Ivan Argote, con una instalación simple, intenta distanciarnos de los arquetipos de poder que rigen el imaginario colectivo.

# Ivan Argote



Lovely – Ivan Argote, 2010 .  
Vidéogramme, installation vidéo, boucle.  
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie Perrotin, Paris.

Lovely – Ivan Argote, 2010.  
Videograma, video instalación, bucle.  
Cortesía del artista y de la Galería Perrotin, París.

Lovely – Ivan Argote, 2010 .  
Still image, video installation, loop.  
Courtesy of the artist and of Gallery Perrotin, Paris.

Ivan Argote est né en 1983 à Bogotá (Colombie). Diplômé de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris et en nouveaux médias et graphisme à l'Université Nationale de Colombie, Bogotá, il vit et travaille à Paris.

*Infiltration, le privilège des chemins*, Plataforma Revolver, Lisbonne, 2011 ; *Polis*, ART BLOG ART BLOG, New York, 2011 ; *Manipulated images and images that manipulate*, Paraplufabriek, Nijmegen, Pays-Bas, 2011.

Ivan Argote nació en 1983 en Bogotá (Colombia). Licenciado en la Escuela Nacional Superior de Bellas Artes de París y en nuevos medios y diseño gráfico en la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Vive y trabaja en París.

*Infiltration, le privilège des chemins*, Plataforma Revolver, Lisboa, 2011 ; *Polis*, ART BLOG ART BLOG, Nueva York, 2011 ; *Manipulated images and images that manipulate*, Paraplufabriek, Nijmegen, Países Bajos, 2011.

Ivan Argote was born in 1983 in Bogotá (Colombia). He graduated from the National School of Fine Arts in Paris and in new media and graphic design from the National University of Colombia, Bogotá. He lives and works in Paris.

*Infiltration, le privilège des chemins*, Plataforma Revolver, Lisbon, 2011 ; *Polis*, ART BLOG ART BLOG, New York, 2011 ; *Manipulated images and images that manipulate*, Paraplufabriek, Nijmegen, The Netherlands, 2011.

[ivanargote.com](http://ivanargote.com)

Ivan Argote a une démarche qui de prime abord semble emprunte d'une certaine légèreté. Ses œuvres se manifestent le plus souvent sous la forme d'archives d'actions furtives, de performances captées en caméra amateur.

En 2007, l'artiste filme une de ses actions, *I Just Want to Give You Money*<sup>1</sup>, dans le métro parisien : retournant l'appréhension des passagers, il leur propose une pièce de monnaie ; les usagers sont déstabilisés car confrontés, à revers, à l'indifférence qui est d'usage lorsque une personne demande de l'argent dans les transports en commun. Dans une de ses actions réalisée dans la collection du Musée National d'Art Moderne peu de temps après, en 2008, au Centre Georges Pompidou, garant de l'histoire de l'art, il vient critiquer nos conventions avec l'art officiel. Intitulée *Retouch*<sup>2</sup>, la vidéo met en scène un personnage naïf qui, frustré d'observer les lignes rigides de Piet Mondrian, tague deux de ses œuvres d'une ondulation noire. Le geste est furtif et contrôlé ; les œuvres sont sous verre et ne sont donc pas endommagées. De ces situations proches de l'absurde, Ivan Argote nous livre son appréhension des Avant-gardes, comme déçues de leur contemporanéité, déplacées de leur contexte historique, et ayant perdu la radicalité de leur temps.

*Time is money*<sup>3</sup>, application informatique de 2010, est une pièce transformant la métaphore - le temps c'est de l'argent - en sa concrétisation visuelle ; au-delà du premier degré qu'implique la perception de cette pièce, l'artiste nous adresse cette expression prégnante du libéralisme et une critique de la société de consommation poussée à son paroxysme. Une boucle qui rappelle le productivisme et qui est déjà présente au XVIII<sup>e</sup> siècle dans l'œuvre de Benjamin Franklin. Il est 17 dollars et 18 cents. Nous pouvons ainsi dire l'heure en dollars et par extension imaginer que chaque matin nous partons de rien et que chaque soir nous avons en poche 23 dollars et 59 cents : un cent plus tard, tout est perdu. La pièce suscite chez nous, en creux, l'espoir de garder en poche un peu de temps.

L'installation vidéo *Lovely*<sup>4</sup>, 2010, est l'archive de la première d'une série d'actions menées par l'artiste, qui mettent en scène, à travers le monde, des véhicules de police. Celle-ci, par une action mécanique simple, dévie la perception de ces icônes sécuritaires omniprésentes dans notre quotidien. Le véhicule tangué, et avec une certaine ironie nous fait penser à un canular d'un film de série B, imageant l'étreinte d'un couple dans une camionnette. C'est ainsi qu'Ivan Argote, avec cette installation simple, essaie de nous mettre à distance des archétypes du pouvoir qui régissent l'imaginaire collectif.

1 Je veux juste vous donner de l'argent. | 2 Retouche. | 3 Le temps c'est de l'argent. | 4 Charmant.

1 Sólo quiero darte dinero. | 2 Retoque. | 3 El tiempo es oro. | 4 Encantador.



Through the medium of in situ installations, sound actions, urban situations and videos, Marcela Armas tests the capacity of different materials and technologies to lend themselves to thinking about economic and social issues. Her pieces are objects and processes borrowed from industry (gears, hydraulic pumps, cisterns, etc.), but also from experimental technologies such as robotics and electronics. Targeting in particular the urban life of big cities, the work of this artist openly challenges the capitalist system and the consumer society which necessitates the retention of the endless reiteration of production and use, for its own subsistence and perpetuation: *I-Machinarius*, 2008, represents the territory of Mexico inverted by means of a constantly moving transmission chain generously lubricated with crude oil. Underlying all her works is criticism of the absence of alternatives to the dominant economic patterns and models based on unrestricted growth. Her actions, infiltrated into the urban fabric (*Exhaust, Obstrucción a dos tiempos, Ocupación*<sup>1</sup>), set out to highlight collective and individual responsibilities, in particular with regard to the massive exploitation of fossil fuels as the only alternative for supporting development, on the part of State monopolies and citizens alike.

At the Fort du Bruissin Marcela Armas has realized the in situ installation *Resistencia*<sup>2</sup>, made for the first time in 2009 (*Distortions: Contemporary Media Art from Mexico*, University of New Jersey). A metal cable is stretched across a darkened room. We are dealing with resistance in the physical sense of the term: the conductor opposes resistance to the passage of the electric current and heats up until it becomes incandescent. The line so formed is a reproduction at a reduced scale of the frontier that separates Mexico from the United States. The scene in the 19th century of the American-Mexican War – following which a large area of Mexican territory was ceded to the United States – and of large-scale immigration in the 20th, that frontier is now reinforced by a metal barrier several kilometres long between the towns of Tijuana (Mexico) and San Diego (California). In order to control the organized trade in human beings, and drug-dealers, the frontier is becoming ever more militarised and is controlled by a huge surveillance apparatus. Nonetheless, that barrier does not prevent many towns from maintaining considerable economic and commercial ties with the twin towns located on the other side. Marcela Armas highlights the tension of an oppressive socio-political situation, as well as the excessive amount of energy needed to maintain and manage this incandescent and sometimes fatal boundary, which sours relations between the two neighbouring countries and consolidates the most profound contradictions.

A través de instalaciones in situ, acciones sonoras, situaciones urbanas y videos, Marcela Armas pone a prueba la capacidad de diferentes materiales y tecnologías de prestarse a una reflexión acerca de problemáticas económicas y sociales. Sus piezas, son objetos y procesos que toma prestados a la industria (engranajes, bombas hidráulicas, cisternas...), pero también a tecnologías experimentales tales como la robótica o la electrónica. Apuntando particularmente a la vida urbana en las metrópolis, el trabajo de esta artista cuestiona abiertamente el sistema capitalista y la sociedad de consumo, que precisa mantener la reiteración infinita de la producción y el uso para su propia subsistencia y perpetuación: *I-Machinarius*, 2008, representa el territorio mejicano invertido con la ayuda de una cadena de transmisión en movimiento constante y abundantemente lubricada con petróleo crudo. Subyacente en todas sus obras, la crítica a la falta de alternativas a los esquemas económicos dominantes y a los modelos de crecimiento ilimitado. Sus acciones infiltradas en el tejido urbano (*Exhaust, Obstrucción a dos tiempos, Ocupación*) intentan señalar las responsabilidades colectivas e individuales, especialmente en miras a la explotación masiva de combustibles fósiles como única alternativa de sustento del desarrollo, por parte de los monopolios estatales así como de los ciudadanos.

En el Fort du Bruissin Marcela Armas ha instalado in situ *Resistencia*, realizada por primera vez en 2009 (*Distorsiones: arte contemporáneo mediático de Méjico*, Universidad de Nueva Jersey). Un cable metálico es tendido en la oscuridad de la sala. Se trata de una resistencia en el sentido físico del término: el conductor opone resistencia al paso de corriente eléctrica y se calienta hasta volverse incandescente. La línea que así se forma es la reproducción a escala reducida de la frontera que separa Méjico y Estados Unidos. Teatro en el siglo XIX de la guerra americano-mejicana - debido a la que gran parte del territorio mejicano fue cedido a los Estados Unidos - y de una inmigración masiva en el siglo XX, esta frontera está hoy en día reforzada por una barrera metálica de varios kilómetros entre las ciudades de Tijuana (Méjico) y San Diego (California). Con el fin de contener el comercio organizado de seres humanos y el narcotráfico, la frontera está cada vez más militarizada y controlada por un gigantesco aparato de vigilancia. No obstante, esta barrera no impide que numerosas ciudades mantengan importantes relaciones económicas y comerciales con las ciudades con las que están hermanadas y que se encuentran del otro lado. Marcela Armas señala la tensión de una situación socio-política abrumadora, además de la cantidad desmesurada de energía necesaria para preservar y gestionar este límite incandescente y a veces fatal, que degrada las relaciones entre los dos países limítrofes y consolida las contradicciones mas profundas.

# Marcela Armas



*Resistencia* – Marcela Armas, 2009.  
Vue d'installation, résistance, isolant,  
câbles en acier, capteur, électricité.  
Courtoisie de l'artiste.

*Resistencia* – Marcela Armas, 2009.  
Vista de la instalación, resistencia, aislante,  
cables de acero, sensor, electricidad.  
Cortesía de la artista.

*Resistencia* – Marcela Armas, 2009.  
Installation view, resistance, insulator,  
steel cables, sensor, electricity.  
Courtesy of the artist.

Marcela Armas est née en 1976 à Durango (Mexique). Diplômée de l'École d'Art Plastique de l'Université de Guanajuato et de l'École Polytechnique Supérieure de Séville, elle vit et travaille à Mexico.  
*Du chaos à la séduction : l'art contemporain du Mexique*, Institute for Contemporary Culture - Royal Ontario Museum, Toronto, 2011 ; *Miradas sin Coordenadas*, Galería 80 m2 arte&debate, Lima, 2010 ; *Distortions: Contemporary Media Art from Mexico*, College Art Gallery, College of New Jersey, Ewing, 2009.

Marcela Armas nació en 1976 en Durango (Méjico). Licenciada en la Escuela de Artes Plásticas de la Universidad de Guanajuato y en la Escuela Politécnica Superior de Sevilla, vive y trabaja en Méjico.  
*Between Chaos and Seduction: Contemporary Art from Mexico*, Institute for Contemporary Culture - Royal Ontario Museum, Toronto, 2011; *Miradas sin Coordenadas*, Galería 80 m2 arte&debate, Lima, 2010; *Distorsiones: arte contemporáneo mediático de Méjico*, College Art Gallery, College of New Jersey, Ewing, 2009.

Marcela Armas was born in 1976 in Durango (Mexico). Graduated from the Visual Arts School of the University of Guanajuato and from the Polytechnic University of Seville, she lives and works in Mexico City.  
*Between Chaos and Seduction: Contemporary Art from Mexico*, Institute for Contemporary Culture - Royal Ontario Museum, Toronto, 2011; *Miradas sin Coordenadas*, Gallery 80 m2 arte&debate, Lima, 2010; *Distortions: Contemporary Media Art from Mexico*, College Art Gallery, College of New Jersey, Ewing, 2009.

[marcelaarmas.blogspot.com](http://marcelaarmas.blogspot.com)

Au travers d'installations in situ, d'actions sonores, de situations urbaines et de vidéos, Marcela Armas éprouve la capacité des différents matériaux et technologies à refléter les enjeux économiques et sociaux. Ses œuvres sont des objets et des procédés empruntés à l'industrie (engrenages, pompes hydrauliques, citernes...), mais également aux technologies expérimentales telles que la robotique et l'électronique. Visant en particulier la vie urbaine des métropoles, le travail de cette artiste met ouvertement en cause le système capitaliste et la société de consommation, qui nécessitent, pour leur propre subsistance et perpétuation, le maintien d'une production et d'un usage sans cesse renouvelés : *I-Machinarius*, 2008, représente le territoire mexicain inversé à l'aide d'une chaîne de transmission en mouvement constant et abondamment lubrifiée par du pétrole brut. Toutes ses œuvres suggèrent implicitement la critique du manque d'alternatives aux schémas économiques dominants et aux modèles de croissance illimitée. Les actions qu'elle infiltre dans le tissu urbain (*Exhaust*, *Obstrucción a dos tiempos*, *Ocupación*<sup>1</sup>) entendent pointer les responsabilités collectives et individuelles, notamment à l'égard de l'exploitation massive des monopoles étatiques autant que des citoyens, des combustibles fossiles comme unique alternative au soutien du développement.

Au Fort du Bruissin, Marcela Armas présente *Resistencia*<sup>2</sup>, une œuvre réalisée pour la première fois en 2009 pour l'exposition *Distortions: Contemporary Media Art from Mexico*, à l'Université du New Jersey. Un câble métallique est tendu dans une salle obscure. Il s'agit d'une résistance au sens physique du terme : le conducteur oppose résistance au passage du courant électrique et se réchauffe jusqu'à devenir incandescent.

La ligne qui finit par se former reproduit à échelle réduite la frontière qui sépare le Mexique des États-Unis. Théâtre au XIX<sup>ème</sup> siècle de la guerre américano-mexicaine, qui a engendré la cession d'une grande partie du territoire mexicain aux États-Unis et une immigration massive au XX<sup>ème</sup>, cette frontière est aujourd'hui renforcée par une barrière métallique de plusieurs kilomètres entre les villes de Tijuana (Mexique) et San Diego (Californie). Afin d'endiguer le commerce organisé d'êtres humains et les narco-trafiquants, la frontière est de plus en plus militarisée et contrôlée par un gigantesque appareil de surveillance. Cette barrière n'empêche néanmoins que de nombreuses villes entretiennent des relations économiques et commerciales importantes avec les villes-jumelles qui se trouvent de l'autre côté. Marcela Armas pointe la tension d'une situation socio-politique accablante, ainsi que la quantité démesurée d'énergie nécessaire à préserver et à gérer cette limite incandescente et parfois fatale, qui dégrade les relations entre les deux pays limitrophes et consolide les contradictions les plus profondes.

1 Gaz d'échappement, Obstruction en deux temps, Occupation. | 2 Résistance.  
1 Exhaust, Obstruction with two-stroke engine, Occupation. | 2 Resistance.

Sebastián Díaz Morales makes films based on the men he meets across the territories he travels through and the socio-political contexts he discovers on his journeys. His approach could be described as stories embracing documentary, fiction and experimental cinema, sometimes imbued with certain “doom-laden” connotations, yet there is a minimalist common denominator present in them, with the camera always moving. The characters act as metaphors in a story that goes beyond anecdote; the intense, enigmatic, sometimes almost uneasy atmospheres reveal current social problems. Thus *El camino entre dos puntos*<sup>1</sup>, the last feature-length film by the artist dating from 2010, features a character wandering on an arid plain in Patagonia which has been degraded by petroleum development. The film oscillates between scepticism about the region’s socio-economic context and contemplation of the Argentinian landscape.

The video installation *Lucharemos Hasta Anular la Ley*<sup>2</sup> by Sebastián Díaz Morales refers explicitly to the demonstrations that took place in Argentina in 2001, in the midst of the economic crisis, the precise time when the government repealed a law prohibiting working in the streets, so targeting the underprivileged social classes. This struggle filmed in very close proximity to the protagonists conveys the violence of the conflict, where the power structure, here represented by the Argentinian Parliament, was attacked head on by the demonstrators: Shouts mingle with the breaking of mirrors, splinters of glass clink and crunch on the ground. The contour of the individuals which seems to be drawn, as well as the images in black and white and in negative, detaches us from the context captured by the artist, tending to give us a critical view of it, so detaching us from the media-related flow that usually relays the archetype of these kinds of pictures in order to extinguish the claims they make.

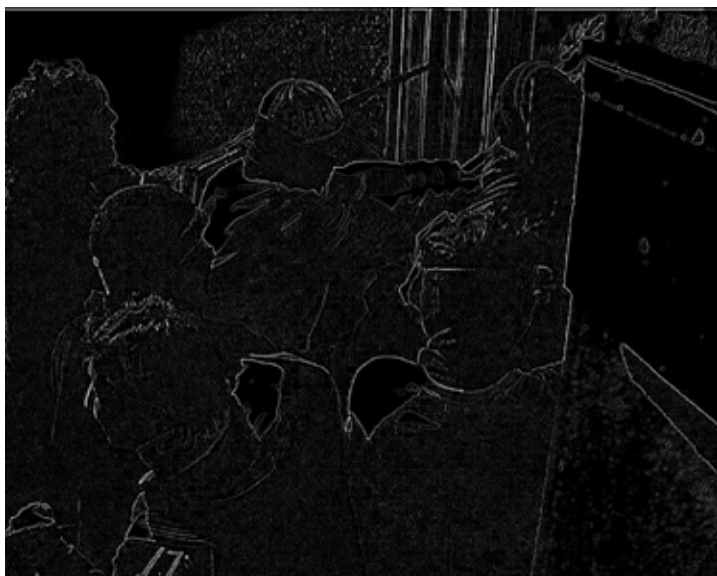
Through this video installation, Sebastián Díaz Morales attempts to capture the “hyper-sign” that composes the language of the mass media, in order to give us his own take on a society which in many respects tries to deprive us of our own way of looking at current events. Given the existence of globalisation, his message is a reverberating echo of our current state, namely a fragile and unstable socio-economic and political situation controlled by the fluctuations of the market. It is also a way of enlightening us about the protagonists in these images and thinking about society and those founding it: individuals, and one’s relationship to oneself and to others.

Sebastián Díaz Morales realiza películas cuyo sujeto es la gente que se cruza en el camino y los contextos socio-políticos que descubre a través de sus viajes. Su práctica podría definirse como relatos que abrazan el documental, la ficción y el cine experimental, a veces teñidos de ciertas connotaciones “catastrofistas”, en los que sin embargo existe un denominador común presente y minimalista, donde la cámara está siempre en movimiento. Los personajes funcionan como metáforas de una historia que va más allá de la anécdota, las atmósferas intensas y enigmáticas a veces cercanas al malestar revelan problemas actuales de la sociedad. Es así como *El camino entre dos puntos*, último largometraje del artista en 2010, filma un personaje errante en una árida planicie de la Patagonia, atrofiada por la explotación petrolera. La película oscila entre el escepticismo del contexto socio-económico de la región y la contemplación del paisaje argentino.

La video instalación de Sebastián Díaz Morales, *Lucharemos Hasta Anular la Ley*, se refiere explícitamente a las manifestaciones que tuvieron lugar en Argentina en 2001, en el auge de la crisis económica, donde precisamente el gobierno abroga una ley que prohíbe el trabajo en la calle y que afecta a las clases desfavorecidas. La lucha, filmada al lado de los protagonistas, rinde cuenta de la violencia del conflicto, donde la estructura de poder, aquí representada por el Parlamento argentino, es atacada frontalmente por los manifestantes: los gritos se entremezclan con las roturas de escaparates, y las astillas de vidrio rechinan en el suelo. El contorno de los individuos, que parece estar dibujado, así como la imagen en blanco y negro y en negativo, nos aleja del contexto capturado por el artista, tendiendo a darnos una visión crítica, y desplazándonos así del flujo mediático, que habitualmente divulga el arquetipo de esta imaginaria para apagar las reivindicaciones.

A través de esta video instalación, Sebastián Díaz Morales intenta captar el “hipersigno” que compone los *mass media*, que para muchos intenta privarnos de nuestra propia visión sobre la actualidad, con el fin de ofrecernos la suya propia. Su propósito respecto de la globalización es un eco rotundo de nuestra actualidad, a saber una situación socio-económica y política frágil e inestable controlada por las fluctuaciones del mercado. Es igualmente una manera de ilustrarnos sobre los actores de esas imágenes y de portar una reflexión sobre la sociedad y quienes la fundan: el individuo, su relación consigo mismo y con el otro.

# Sebastián Díaz Morales



*Lucharemos Hasta Anular la Ley*  
Sebastián Díaz Morales, 2005.  
Vidéogramme, vidéo numérique transférée  
sur DVD, 10'.  
Courtoise de la Galerie carlier | gebauer,  
Berlin.

*Lucharemos Hasta Anular la Ley*  
Sebastián Díaz Morales, 2005.  
Videograma, video digital transferido a  
DVD, 10'.  
Cortesía de la Galería carlier | gebauer,  
Berlin.

*Lucharemos Hasta Anular la Ley*  
Sebastián Díaz Morales, 2005.  
Still image, digital video transferred to  
DVD, 10'.  
Courtesy of Gallery carlier | gebauer,  
Berlin.

Sebastián Díaz Morales est né en 1975 à Comodoro Rivadavia (Argentine). Il vit et travaille entre Amsterdam et Comodoro Rivadavia.

*Be mobile in immobility (the materialized memory)*, Total Museum of Contemporary Art, Seoul / DEPO, Istanbul, 2011 ; *VIDEO XXI*, Museo de Arte de Lima, 2010 ; *Water from the moon*, carlier | gebauer, Berlin, 2009.

Sebastián Díaz Morales nació en 1975 en Comodoro Rivadavia (Argentina). Vive y trabaja entre Amsterdam y Comodoro Rivadavia.

*Be mobile in immobility (the materialized memory)*, Total Museum of Contemporary Art, Seúl / DEPO, Estambul, 2011 ; *VIDEO XXI*, Museo de Arte de Lima, 2010 ; *Water from the moon*, carlier | gebauer, Berlin, 2009.

Sebastián Díaz Morales was born in 1975 in Comodoro Rivadavia (Argentina). He lives and works between Amsterdam and Comodoro Rivadavia.

*Be mobile in immobility (the materialized memory)*, Total Museum of Contemporary Art, Seoul / DEPO, Istanbul, 2011 ; *VIDEO XXI*, Museo de Arte de Lima, 2010 ; *Water from the moon*, carlier | gebauer, Berlin, 2009.

[sebastiandiazmorales.com](http://sebastiandiazmorales.com)

Sebastián Díaz Morales réalise des films dont les sujets sont les hommes qu'il rencontre à travers les territoires qu'il sillonne et les contextes socio-politiques qu'il découvre lors de ses voyages. On pourrait les décrire comme des récits embrassant le documentaire, la fiction et le cinéma expérimental, parfois emprunts de certaines connotations «catastrophistes», et dans lesquels cependant il y a un dénominateur commun présent et minimaliste, celui d'une caméra toujours en mouvement. Les personnages fonctionnent comme des métaphores d'une histoire qui va au-delà de l'anecdote, les atmosphères intenses et énigmatiques parfois proches du malaise révèlent des problèmes actuels de société. C'est ainsi que *El camino entre dos puntos*<sup>1</sup>, dernier long métrage de l'artiste produit en 2010, montre l'errance d'un personnage dans une plaine aride de Patagonie, atrophiée par l'exploitation pétrolière. Le film oscille entre scepticisme à l'égard du contexte socio-économique de la région et contemplation du paysage argentin.

L'installation vidéo de Sebastián Díaz Morales, *Lucharemos Hasta Anular la Ley*<sup>2</sup>, se réfère explicitement aux manifestations survenues en Argentine en 2001, au cœur de la crise économique, précisément lorsque le gouvernement abrogeait une loi interdisant le travail dans la rue, visant ainsi les classes sociales les plus défavorisées. Cette lutte filmée au plus proche des protagonistes rend compte de la violence du conflit, où la structure de pouvoir, ici représentée par le Parlement argentin, est attaquée de front par les manifestants : des cris se mêlent aux bris de glaces, les éclats de verre tintent et crissent au sol. Le traitement des corps réduits à leurs contours de même que l'emploi du négatif nous éloignent du contexte capturé par l'artiste et nous en donnent une vision critique, en rupture avec le flux médiatique qui habituellement relaie l'archétype de cette imagerie pour en éteindre les revendications.

Dans cette installation vidéo, Sebastián Díaz Morales tente de capter l'«hyper-signé», celui qui compose le langage des mass-médias, afin de témoigner de son point de vue sur une société qui, a bien des égards, tente de nous priver de notre regard sur l'actualité. Son propos est, du fait de la mondialisation, un écho retentissant à notre actualité, à savoir une situation socio-économique et politique fragile et instable contrôlée par les fluctuations du marché. C'est également une façon de nous éclairer sur les acteurs de ces images et de porter une réflexion sur la société et ceux qui la fondent : les individus, son rapport à lui-même et à l'autre.

<sup>1</sup> Le chemin entre deux points. | <sup>2</sup> Nous lutterons jusqu'à l'annulation de la loi.

<sup>1</sup> The way between two points. | <sup>2</sup> We will fight until the law is nullified.



Since 1990 Carlos Garaicoa has availed himself of a multidisciplinary practice to develop a body of work that denotes his artistic and political commitment in a globalised world. A child of the Cuban revolution of 1959, Havana, its architecture and its rundown urban environment constitute the focus of thinking in most of his work, and his main centre of study. At the same time it is a major principle with him not to forget the past or renounce historical heritage, including when the latter has led to a deliquescent reality: *Toda ciudad tiene derecho a llamarse Utopía*<sup>1</sup>, 2002, as the title of one of his works proclaims. He takes these elements as a symbol and creates a mixture of phantasm and reality, where he explores architecture as a historical force, the bankruptcy of Modernism as a catalyst of social change, and the collapse of the 20th-century utopias. His point of reference is a context showing up the break with the utopian potential of Communism and proving receptive to international artistic influences; within this framework he offers individuals a reappropriation, in the margin of political discourse, of public space, which was the specific space of Cuban politics.

A room at Fort du Bruissin, a former military fort, houses Carlos Garaicoa's *Las Joyas de la Corona*<sup>2</sup>, 2009: We are dealing with small-scale models, made from precious metal, of places where power, repression and torture have been/or still are practised. The showcases that protect these places give the impression of trying to detain them, to transform them into distant relics and steal their soul, imprisoning them in molten silver to give them the weight of a historicity they do not yet imply. The National Stadium of Chile, the Stasi, the Guantánamo Naval Base... there are eight buildings in all; obscure places, centres of torture or government intelligence, spaces of deprivation belonging to States that evade the politics of public space. Their story accompanies them almost like a fiction, and promotes collective memory as a social therapy that helps us to bear its impact, though without forgetting it.

“It happens to everyone, every country has its jewels. Cubans know that their Crown Jewel is the Villa Marista” - Carlos Garaicoa

A large part of the room is left empty; this series is concentrated in the centre, looking like an incomplete army, as if it were leaving space for others to come along. A poetic message is emitted from this vacuum, inviting us to occupy that space, while at the same time keeping an eye on future possibilities, to speak up as individuals within society, taking our place among these former bastions and inhabiting the public space surrounding them, which now comes under our law and is our responsibility.

Una práctica multidisciplinar le ha servido a Carlos Garaicoa desde 1990 en el desarrollo de una obra que denota su compromiso artístico y político en el mundo globalizado. Hijo de la revolución cubana de 1959, la arquitectura de La Habana y su deteriorado entorno urbano componen el eje de reflexión de la mayoría de su trabajo y son su principal caso de estudio, unido a la premisa mayor de no olvidar el pasado ni renunciar al legado histórico: *Toda ciudad tiene derecho a llamarse Utopía*, 2002, rezaba el título de una de sus obras. Toma esos elementos como símbolo y crea mezclas de fantasía y realidad donde explora la arquitectura como fuerza histórica, el fracaso del modernismo como catalizador del cambio social o la decadencia de las utopías del siglo XX. Su referencia es un contexto que evidencia la ruptura con el potencial utópico del comunismo y que se muestra receptivo a influencias artísticas internacionales; en el, propone al individuo una reappropriación, al margen del discurso político, del espacio público, que ha sido el espacio específico de la política cubana.

Una sala del Fort du Bruissin, antiguo fuerte militar, acoge *Las Joyas de la Corona*, 2009, de Carlos Garaicoa. Se trata de la reducción a pequeña escala en metal precioso de edificios que han sido o son todavía lugares de poder, de represión y de tortura. Diríamos que las vitrinas que los protegen intentan poseer esos lugares, volverlos reliquias distantes y robarles el alma, aprisionada en la plata fundida, para darles el peso de una historicidad que aún no comportan. El Estadio Nacional de Chile, la sede de la Stasi, la Base Naval de Guantánamo... hasta ocho edificios; lugares oscuros, centros de tortura o inteligencia, espacios privativos de los Estados que escapan a la política del espacio público. Su historia les acompaña casi como una ficción y preconiza la memoria colectiva como terapia social que nos ayuda a asumir su impacto sin olvidarlo.

“A todos nos toca, todo país tiene su joya. Los cubanos sabemos qué es Villa Marista”  
- Carlos Garaicoa

Una gran parte de la sala está vacía y en el centro se concentra esta serie de maquetas, que se aparece como un ejército no completo, como dejando espacio a otros que podrían llegar. Un mensaje poético se desprende de ese vacío, que nos invita a ocuparlo con una visión de posibilidad futura, a tomar la palabra como individuos en el seno de la sociedad esponjando esos antiguos bastiones y habitando el espacio público que los rodea y que ahora es nuestro derecho y responsabilidad.



# Carlos Garaicoa



*Las Joyas de la Corona (Base Naval de Guantánamo)* – Carlos Garaicoa, 2009. Sculpture en argent, 0,5 x 6,5 x 6,5 cm, 2009. Courtoisie de l'artiste, de la Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Le Moulin et de la Galerie Elba Bénéitez, Madrid. ©photo : Ela Bialkowska.

*Las Joyas de la Corona (Base Naval de Guantánamo)* – Carlos Garaicoa, 2009. Escultura de plata, 0,5 x 6,5 x 6,5 cm, 2009. Cortesía del artista, de la Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Le Moulin y de la Galerie Elba Bénéitez, Madrid. ©foto: Ela Bialkowska.

*Las Joyas de la Corona (Base Naval de Guantánamo)* – Carlos Garaicoa, 2009. Silver sculpture, 0,5 x 6,5 x 6,5 cm, 2009. Courtesy of the artist, of Galleria Continua, San Gimignano / Beijing / Le Moulin and of Gallery Elba Bénéitez, Madrid. ©photo: Ela Bialkowska.

Carlos Garaicoa est né en 1967 à La Havane (Cuba), où il a obtenu un diplôme en ingénierie thermodynamique à l'Institut Technique Hermanos Gómez et étudié la peinture à l'Institut Supérieur d'Art. Actuellement il vit et travaille entre La Havane et Madrid. *Fin del silencio*, Matadero Madrid / Centre d'art La Panera, Lérida, Espagne, 2011 ; *La enmienda que hay en mí*, Musée National des Beaux-Arts, Xème Biennale de La Havane, 2009 ; *POSCAPITAL. Política, ciudad, dinero*, Palau de la Virreina, Barcelone, 2006.

Carlos Garaicoa nació en 1967 en La Habana (Cuba), donde se licenció en ingeniería termodinámica en el Instituto Técnico Hermanos Gómez y estudió pintura en el Instituto Superior de Arte. Actualmente vive y trabaja entre La Habana y Madrid. *Fin del silencio*, Matadero Madrid / Centre d'art La Panera, Lérida, España, 2011 ; *La enmienda que hay en mí*, Museo Nacional de Bellas Artes, X Bial de La Habana, 2009 ; *POSCAPITAL. Política, ciudad, dinero*, Palau de la Virreina, Barcelona, 2006.

Carlos Garaicoa was born in 1967 in Havana (Cuba), where he graduated in thermodynamic engineering from the Technical Institute Hermanos Gómez and studied painting at the Art Institute. He lives and works between Havana and Madrid. *Fin del silencio*, Matadero Madrid / La Panera Art Centre, Lerida, Spain, 2011 ; *La enmienda que hay en mí* (*Making Amends*), National Museum of Fine Arts, 10th Havana Biennial, 2009 ; *POSCAPITAL. Política, ciudad, dinero*, Palau de la Virreina, Barcelona, 2006.

[carlosgaraicoa.com](http://carlosgaraicoa.com)

1 Chaque ville a le droit d'être appelée Utopie. | 2 Les Joyaux de la Couronne.  
1 Every town has the right to be called Utopia. | 2 The Crown Jewels.

Au travers d'une pratique pluridisciplinaire, Carlos Garaicoa développe depuis 1990 une œuvre qui dénote son engagement artistique et politique dans un monde *globalisé*. Enfant de la révolution cubaine de 1959, La Havane, son architecture et son milieu urbain dégradé constituent l'axe de réflexion de la plupart de son travail et son principal cas d'étude, tout en ayant comme principe majeur de ne pas oublier le passé ni de renoncer à l'héritage historique, y compris si ce dernier a débouché sur une réalité déliquescence : *Toda ciudad tiene derecho a llamarse Utopía*<sup>1</sup>, 2002, comme le titre d'une de ses œuvres l'énonce. Il prend ces éléments comme symbole et crée un mélange de fantasme et de réalité, où il explore l'architecture comme force historique, la faillite du modernisme en tant que catalyseur du changement social, ainsi que la chute des utopies du XXème siècle. Sa référence est un contexte mettant en évidence la rupture avec le potentiel utopique du communisme et se montrant réceptif aux influences artistiques internationales ; dans ce cadre, il propose aux individus une réappropriation, en marge du discours politique, de l'espace public, qui a été l'espace spécifique de la politique cubaine.

Une salle du Fort du Bruissin accueille *Las Joyas de la Corona*<sup>2</sup>, 2009, de Carlos Garaicoa : il s'agit de modèles réduits, en métal précieux, d'édifices qui ont été et sont parfois encore des lieux de pouvoir, de répression et de torture. Les vitrines qui protègent ces modèles semblent essayer de les contenir, de les transformer en reliques distantes, de voler leur âme emprisonnée dans l'argent fondu, de leur donner le poids d'une valeur historique qu'ils ne possèdent pas encore. Le Stade National du Chili, le siège de la Stasi, la Base Navale de Guantánamo... ce sont en tout huit édifices ; lieux obscurs, centres de torture ou d'intelligence gouvernementale, espaces privatifs des états qui échappent aux politiques de l'espace public. Leur histoire les accompagne presque comme une fiction et préconise la mémoire collective comme thérapie sociale qui nous aide à supporter son impact sans pourtant l'oublier.

«C'est le cas pour tout le monde, chaque pays a ses joyaux. Les cubains savent que le leur c'est Villa Marista » - Carlos Garaicoa

Une grande partie de la salle reste vide, la série de modèles est concentrée au centre et apparaît comme une armée incomplète qui laisserait l'espace pour d'autres à venir. Un message poétique se dégage de ce vide où l'on est invité à prendre place, le regard tendu vers des possibilités futures, où l'on est invité à prendre la parole en tant qu'individu, à se ménager une place parmi ces anciens bastions et à habiter l'espace public qui les entoure, dont on est maintenant responsable et auquel on a droit.

Mónica Heller composes her video-animations from various images she collects on the Internet (films, animated drawings, advertisements...), then manipulates and rearranges, creating artificial, hyperreal worlds. Her moving images take place in an indeterminate time frame where the presence of the human figure is rare; the fantastical (*Noche Americana*<sup>1</sup>, 2010), or disturbing everyday life, oscillating between reality and science fiction (*Polaris*, 2011), sometimes give way to post-apocalyptic scenarios (*Verano Rojo*<sup>2</sup>, 2009). The multiplication and repetition of the same shots is a frequent occurrence, and the viewer, confronted with a space reminiscent of hypnotic saver screens, is caught in the illusion of a circular and virtually endless movement. The building of these worlds, closely rooted in the mass media from which the artist derives her sources and whose imaginary aspect she appropriates, undertakes surreptitious criticism of the stereotypes and models the mass media propagate.

For *Coup d'éclat* Mónica Heller presents two of her videos: *Hotel Dorian*, 2007, and *Venus y Marte gobiernan la Tierra*<sup>3</sup>, 2011, that echo some of the questions highlighted by the exhibition, such as the colonisation of the world of the imagination and the exploitation of southern countries by the multinationals.

The first of the two, a video-animation made by means of digital collage, shows an interminable beach beside a crystal-clear ocean. In this idyllic landscape there is a procession of great numbers of charter planes, coaches, and ships. In the same setting which unequivocally conjures up exotic shorelines, pink flamingos appear, simulacra of a ready-made nature. The imminent invasion by hordes of tourists takes on the threatening note of a warlike parade; the horizon is interrupted by an outsize building where the holiday-makers taking part in this costly race to find repose and entertainment will soon be piled up: the end of this paradise, which may moreover never have existed, seems ever nearer. Through her hyperbolic language and her ironic tone, the artist questions the imaginary world of show business and of mass tourism industry, as well as the commercialisation of standardised, sanitised mirages. The soundtrack is made up from selected pieces by Elvis Presley, The Beach Boys and Fantasy Island.

Mónica Heller also works as a video jockey under the pseudonym MONI-CHI. In her VJ sessions she remixes live fragments from previously made animations (here, *Noche Americana*) with pieces captured from films and advertisements. It is to this area of her work that the video *Venus y Marte gobiernan la Tierra* belongs. The collage of various data creates a friction between the images: With the soundtrack specially composed by Sebastián Ciavaglia and Octavio Garabello, the ardent outpourings from Brian de Palma's *Body Double* (1984) are mingled with swarms of huge flies, as well as love with war, passion with decay, pleasure with ruin.

Videasta, Mónica Heller confecciona sus video-animaciones recolectando imagerie diversa en internet (películas, dibujos animados, anuncios publicitarios...), que manipula y re-dispone creando mundos artificiales, hiperreales. Sus imágenes en movimiento transcurren en un temporalidad indeterminada, donde la presencia de la figura humana es poco frecuente; lo fantástico (*Noche Americana*, 2010) o el cotidiano perturbador, oscilando entre realidad y ciencia-ficción (*Polaris*, 2011), ceden el lugar en ocasiones a escenarios post-apocalípticos (*Verano Rojo*, 2009). La multiplicación y reiteración de los mismos clichés es frecuente, y el espectador, frente a un espacio que recuerda a los salvapantallas, es capturado en la ilusión de un movimiento circular y potencialmente sin fin. La construcción de esos mundos, profundamente anclada en los *mass media*, que la artista utiliza como fuente y cuyo imaginario se apropia, emprende una crítica subrepticia a los estereotipos y a los modelos que propagan.

Para *Coup d'éclat* Mónica Heller presenta dos de sus videos: *Hotel Dorian*, 2007, y *Venus y Marte gobiernan la Tierra*, 2011, que se hacen eco de ciertas cuestiones subrayadas en la exposición, como la colonización del imaginario o la explotación de territorios sureños por parte de las multinacionales.

El primero, una video animación realizada por *collage* digital, muestra una playa interminable al borde de un océano cristalino. En este paisaje de ensueño, que evoca sin ningún tipo de ambigüedad espacios litorales exóticos, desfilan chárteres, autobuses y navíos en gran cantidad. Aparecen flamencos rosas, simulacros de un naturalismo prefabricado. La invasión inminente de legiones de turistas adquiere el tono amenazante de una comitiva bélica; el horizonte es cortado por un edificio desmesurado, donde los veraneantes que tomen parte en esta costosa carrera de descanso y divertimento serán rápidamente amontonados: el fin de este paraíso, que de hecho nunca ha existido, parece cada vez más cercano. Con su lenguaje hiperbólico y su ironía, la artista pone en tela de juicio el imaginario de la industria del espectáculo y del turismo de masas, además de la comercialización de espejismos estandarizados y asépticos. La banda sonora está compuesta por extractos de temas de Elvis Presley, Beach Boys y Fantasy Island.

Mónica Heller trabaja también como *video jockey*, bajo el seudónimo de MONI-CHI. En sus sesiones de VJ mezcla en directo fragmentos de animaciones precedentes (aquí, *Noche Americana*) con capturas de películas y anuncios publicitarios. Es a esta parte de su producción a la que pertenece *Venus y Marte gobiernan la Tierra*. El *collage* de diferentes referencias crea una fricción entre las imágenes: con una banda sonora concebida especialmente por Sebastián Ciavaglia et Octavio Garabello, las ardientes efusiones de *Body Double* (1984) de Brian de Palma se entremezclan con enjambres de moscas enormes, tanto como el amor con la guerra, la pasión con la degeneración, el placer con la ruina.

# Mónica Heller



*Venus y Marte gobiernan la Tierra*  
Mónica Heller, 2011.  
Vidéogramme, archive VJ set, version  
monocanal.  
Cortoisie de l'artiste.

*Venus y Marte gobiernan la Tierra*  
Mónica Heller, 2011.  
Videograma, archivo VJ set, versión  
monocanal.  
Cortesia de la artista.

*Venus y Marte gobiernan la Tierra*  
Mónica Heller, 2011.  
Still image, VJ set archive, one channel  
version.  
Courtesy of the artist.

Mónica Heller est née en 1975 à Buenos Aires (Argentine), où elle vit et travaille. Elle a fait ses études en Argentine, entre autres à l'Université Torcuato di Tella de Buenos Aires, et a été en résidence au centre Hangar de Barcelone. *BRUTAL*, La Fábrica, Buenos Aires, 2011 ; *TOP - Tallers Oberts Poblenou*, Hangar, Barcelone, 2010 ; *Notebook*, KKKB - Komando Kultura Kontemporanea, Barcelone, 2010.

Mónica Heller nació en 1975 en Buenos Aires (Argentina), donde vive y trabaja. Realizó sus estudios en Argentina, en la Universidad Torcuato di Tella de Buenos Aires entre otras, y ha sido artista residente en el centro Hangar de Barcelona. *BRUTAL*, La Fábrica, Buenos Aires, 2011 ; *TOP - Tallers Oberts Poblenou*, Hangar, Barcelona, 2010 ; *Notebook*, KKKB - Komando Kultura Kontemporanea, Barcelona, 2010.

Mónica Heller was born in 1975 in Buenos Aires (Argentina), where she lives and works. She studied in Argentina, at the University Torcuato di Tella of Buenos Aires among others, and she has been artist in residence at the Hangar Centre of Barcelona. *BRUTAL*, La Fábrica, Buenos Aires, 2011 ; *TOP - Tallers Oberts Poblenou*, Hangar, Barcelona, 2010 ; *Notebook*, KKKB - Komando Kultura Kontemporanea, Barcelona, 2010.

[monicaheller.com.ar](http://monicaheller.com.ar)

Mónica Heller compose ses vidéo-animations à partir d'imageries diverses (films, dessins animés, publicités...) qu'elle collecte sur Internet, manipule et ré-agence en créant des mondes artificiels, hyperréels. Ses images en mouvement s'écoulent dans une temporalité indéterminée, où la présence de la figure humaine est rare ; le fantastique (*Noche Americana*<sup>1</sup>, 2010) ou le quotidien perturbant, oscillant entre réalité et science-fiction (*Polaris*, 2011), laissent parfois la place à des scénarios post-apocalyptiques (*Verano Rojo*<sup>2</sup>, 2009). La multiplication et réitération des mêmes clichés est fréquente et le spectateur, face à un espace qui rappelle celui hypnotique des écrans veilles, est capturé dans l'illusion d'un mouvement circulaire et virtuellement sans fin. La construction de ces mondes, profondément ancrée dans les mass-médias, dont l'artiste tire ses sources et dont elle s'approprie l'imaginaire, engage subrepticement une critique des stéréotypes et des modèles qu'ils propagent.

Pour *Coup d'éclat* Mónica Heller présente deux vidéos : *Hotel Dorian*, 2007, et *Venus y Marte gobiernan la Tierra*<sup>3</sup>, 2011, qui font écho à certaines des questions pointées par l'exposition, telles la colonisation de l'imaginaire ou l'exploitation des territoires du sud par les multinationales.

La première, une vidéo-animation réalisée par collage numérique, montre une plage interminable au bord d'un océan cristallin. Dans ce paysage de rêve, qui évoque sans ambiguïté les espaces littoraux exotiques, défilent quantité de charters, d'autocars et de navires. Des flamands roses apparaissent, simulacres d'un naturalisme pré-confectionné. L'invasion imminente de légions de touristes prend le ton menaçant d'une parade belliqueuse ; l'horizon est coupé par un bâtiment démesuré où les vacanciers qui prennent part à cette dispendieuse course au repos et au divertissement, viendront bientôt s'entasser : la fin de ce paradis, qui n'a d'ailleurs peut-être jamais existé, semble de plus en plus proche. Par son langage hyperbolique et son ton ironique, l'artiste met en cause l'imaginaire de l'industrie du spectacle et du tourisme de masse, ainsi que la commercialisation de mirages standardisés et aseptisés. La bande-son est composée par des morceaux sélectionnés d'Elvis Presley, des Beach Boys et de Fantasy Island.

Mónica Heller travaille aussi comme *video jockey*, sous le pseudonyme de MONI-CHI. Dans ses sessions VJ, elle remixe en direct des fragments d'animations précédemment réalisées (ici, *Noche Americana*) avec des captures de films et de publicités. C'est à cette partie de sa production qu'appartient la vidéo *Venus y Marte gobiernan la Tierra*. Le collage de données différentes crée une friction entre les images : sur la bande-son spécialement conçue par Sebastián Ciavaglia et Octavio Garabello, elle mêle les effusions ardentes de *Body Double* (1984) de Brian de Palma à des essaims d'énormes mouches, l'amour à la guerre, la passion à la dégénérescence, le plaisir à la ruine.

1 Nuit américaine. | 2 Eté rouge. | 3 Vénus et Mars gouvernent la Terre.  
1 American Night. | 2 Red Summer. | 3 Venus and Mars rules the Earth.



Juliana Iriart's output is eclectic, embracing paintings, graphic work, actions, objects and installations. "Being on one's guard in the middle of a bright, dense fog waiting for an elusive flash of colour": This vivid phrase, according to the artist herself, is the best description of the relations she has with the whole of her work. She is particularly interested in the reciprocal relations between objects and their reactions to a specific context. For her actions she uses materials – often perishable ones (sugar, earth, oil, cotton, paper...) –, provoking and observing their responses to the special situations she contrives and orchestrates. By extension, through her practice she probes the relations between individuals and the environment they act in, questioning in particular the processes of collective construction and the ambiguous notion of the boundary: While arranging hierarchically our reality into distinct and virtually autonomous entities, the frontier is at the same time the threshold at which the exchange relationships that constitute the mainspring of our actions take place, from the simplest and most everyday actions to the most complex dynamic forces within a society.

In her *Lanzamientos*<sup>1</sup> (the first dating from 2001, Plaza San Martín, Buenos Aires), the artist throws little piece of paper she has cut up in advance by hand from a high, visible place, and in the case of collective *Lanzamientos* she calls on other participants to join her. She thus publicly submits the polymorphous results of the interaction between a material and the context it reacts to. A reference is also being made to the period of dictatorship in Argentina and the ban on throwing down pieces of paper in public, in order to control protest against the regime and repress association by the citizens.

Here Juliana Iriart is showing the in situ installation *Como polvo de ladrillo*<sup>2</sup>, made a short time ago in January 2011 at the Recoleta Cultural Centre in Buenos Aires. The artist lays a winding line of powder made from red bricks on the ground: Initially placed along a specific trajectory, it is intended to spread randomly in the exhibition site. As each viewer goes by, even if s/he tries to respect the precarious demarcation laid down by the artist, with a greater or lesser degree of awareness s/he produces constant mutations in the configuration of the work over the course of the exhibition. This material, brick, intended for building and for defining spaces, is thus disaggregated and handed over to an action of collective construction/deconstruction, the traces of which ceaselessly evolve, transforming the work and our perception of it. The gestures of each individual contribute to forming the changing pattern of the whole: The frontier, so crossed over and challenged, realigned, is thus revealed as a pretext generating exchanges between different individuals.

Ecléctica, la producción de Juliana Iriart abarca pinturas, dibujos, acciones, objetos e instalaciones. "Estar alerta en medio de una niebla clara y densa a la espera de alguna luminosidad colorida inalcanzable": esta gráfica frase es, según la misma artista, la más apropiada para describir la relación que establece con el conjunto de su obra. Se interesa particularmente por las relaciones mutuas entre objetos, y por sus reacciones a un contexto específico. Para sus acciones utiliza materiales - a menudo perecederos (azúcar, tierra, aceite, algodón, papel...) - cuyas respuestas provoca y observa en situaciones particulares que ella misma orquesta. Su práctica, por extensión, pone en crisis las relaciones entre el individuo y el medio en el que actúa, cuestionando en particular los procesos de construcción colectiva y la noción ambigua de límite: mientras jerarquiza la realidad en entidades distintas y potencialmente autónomas, la frontera es a la vez el umbral bajo el que tienen lugar las relaciones de intercambio que constituyen del motor de nuestras acciones, de las más simples y cotidianas a las dinámicas más complejas en el seno de la sociedad.

En sus *Lanzamientos* (el primero en 2001, Plaza San Martín, Buenos Aires), la artista lanza desde un lugar alto y visible pequeños trozos de papel que ha cortado previamente a mano, en el caso de *Lanzamientos* colectivos invita a otros participantes. Somete así al público los resultados polimorfos de la interacción entre un material y el contexto al que reacciona. Hace también referencia al periodo de la dictadura en Argentina y a la prohibición de lanzar papeles en el espacio público, con el fin de controlar la contestación al régimen y de reprimir la asociación de ciudadanos.

Juliana Iriart propone aquí la instalación in situ *Como polvo de ladrillo*, realizada recientemente en enero 2011 en el Centro Cultural recoleta de Buenos Aires. La artista despliega en el suelo una línea sinuosa en polvo de ladrillo rojo: colocado inicialmente siguiendo una trayectoria precisa, está destinado a esparcirse aleatoriamente en el espacio de exposición. El paso de cada espectador, incluso si este intenta respetar la precaria demarcación definida por la artista, produce de manera más o menos consciente mutaciones constantes de la configuración de la obra en el transcurso de la exposición. Este material, el ladrillo, dedicado a la edificación y a la delimitación de espacios, es así diseminado y abandonado a su suerte en una acción de construcción/deconstrucción colectiva, cuyas trazas evolucionan sin cesar y transforman la obra y su percepción. Los gestos de cada uno contribuyen a formar la trama cambiante del conjunto: la frontera, si es atravesada, recuestionada, reposicionada, revela así ser un pretexto generador de intercambios entre los diferentes individuos.

# Juliana Iriart



Juliana Iriart est née en 1976 à Buenos Aires (Argentine). Diplômée de l'Ecole d'Art Visuel M. A. Malharro de Mar del Plata (Argentine), elle vit et travaille depuis 2001 à Buenos Aires.

*Exposition collective du CIA - Centro de Investigaciones Artísticas*, Centre Culturel Recoleta, Buenos Aires, 2011 ; *Love and Senseless*, APPE-TITE Contemporary Art Gallery, New York, 2008 ; *Expansive Link*, DiverseWorks Art Space, Houston, 2007.

Juliana Iriart nació en 1976 en Buenos Aires (Argentina). Licenciada en la Escuela de Artes Visuales M. A. Malharro de Mar del Plata (Argentina), vive y trabaja desde 2001 en Buenos Aires.

*Exposición colectiva del CIA - Centro de Investigaciones Artísticas*, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, 2011; *Love and Senseless*, APPE-TITE Contemporary Art Gallery, Nueva York, 2008; *Expansive Link*, DiverseWorks Art Space, Houston, 2007.

Juliana Iriart was born in 1976 in Buenos Aires (Argentina). Graduated from the M. A. Malharro Visual Arts School of Mar del Plata (Argentina), she has been living in Buenos Aires since 2001.

*Collective Exhibition of CIA - Centro de Investigaciones Artísticas*, Recoleta Cultural Centre, Buenos Aires, 2011; *Love and Senseless*, APPE-TITE Contemporary Art Gallery, New York, 2008; *Expansive Link*, DiverseWorks Art Space, Houston, 2007.

*Como polvo de ladrillo*  
Juliana Iriart, 2011.  
Vue d'installation,  
CIA-Centro Cultural  
Recoleta, Buenos  
Aires, janvier 2011,  
poudre de brique.  
Cortoisie de l'artiste.

*Como polvo de ladrillo*  
Juliana Iriart, 2011.  
Vista de la instalación,  
CIA-Centro Cultural  
Recoleta, Buenos  
Aires, enero 2011,  
polvo de ladrillo.  
Cortesia de la artista.

*Como polvo de ladrillo*  
Juliana Iriart, 2011.  
Installation view,  
CIA-Centro Cultural  
Recoleta, Buenos  
Aires, January 2011,  
brick powder.  
Courtesy of the artist.

Eclectique, la production de Juliana Iriart embrasse peinture, dessin, action, objet et installation. «Etre sur ses gardes au milieu d'un brouillard clair et dense dans l'attente d'un éclat coloré insaisissable» : cette phrase imagée est, selon l'artiste elle-même, la plus à même à décrire le rapport qu'elle entretient à l'ensemble de son œuvre. Juliana Iriart s'intéresse notamment aux relations mutuelles entre les objets et à leurs comportements dans un contexte spécifique. Dans ses actions, elle utilise des matériaux souvent périssables (sucre, terre, huile, coton, papier...) dont elle provoque et observe les réactions aux mises en situation qu'elle orchestre. A travers sa pratique, elle interroge par extension les rapports entre les individus et le milieu dans lequel ils agissent, questionnant notamment les processus de construction collective et la notion ambiguë de limite : tout en hiérarchisant la réalité en entités distinctes et virtuellement autonomes, la frontière est également le seuil où ont lieu les rapports d'échange qui constituent le moteur de nos actions les plus simples et quotidiennes, mais aussi celles plus complexes au sein d'une société.

Dans ses *Lanzamientos*<sup>1</sup> (le premier en 2001, Plaza San Martín, Buenos Aires), l'artiste lance depuis un lieu en surplomb des petits morceaux de papier qu'elle a prédécoupés à la main, et lorsqu'ils sont collectifs, elle fait appel à d'autres participants. Elle soumet ainsi publiquement les résultats polymorphes de l'interaction entre un matériau et le contexte auquel il réagit. Elle fait aussi référence à la dictature argentine et à l'interdiction de lancer des papiers dans l'espace public, qui permettait de contrôler la contestation au régime et de réprimer l'association des citoyens.

Juliana Iriart propose ici l'installation in situ *Como polvo de ladrillo*<sup>2</sup>, réalisée dernièrement en janvier 2011 au Centre Culturel Recoleta de Buenos Aires. L'artiste déploie au sol une ligne sinueuse en poudre de brique rouge : initialement posée suivant une trajectoire précise, celle-ci est destinée à se répandre aléatoirement dans le lieu d'exposition. Le passage de chaque spectateur, qui essaierait quand bien même de respecter la démarcation précaire définie par l'artiste, produit de manière plus ou moins consciente des mutations constantes de la configuration de l'œuvre au fil de l'exposition. Ce matériau, la brique, voué à l'édification et à la délimitation des espaces, est ainsi désagrégé et livré à une action de construction/déconstruction collective, dont les traces évoluent sans cesse et transforment l'œuvre et sa perception. Les gestes de chacun contribuent à former la trame changeante de l'ensemble : la frontière, si franchie, remise en question, repositionnée, se révèle ainsi un prétexte générateur d'échanges entre les différents individus.

[julianairiart.blogspot.com](http://julianairiart.blogspot.com)

<sup>1</sup> Lancements. <sup>2</sup> Comme la poudre de brique.  
<sup>1</sup> Launches. <sup>2</sup> As brick powder.



Aníbal Parada lived through the economic and political crisis in his country between 1998 and 2002. He had already emigrated to Barcelona when in 2008 Lehman Brothers made the present crisis official, which could explain the connection with certain assumptions pertaining to libertarian philosophy in his approach. This is a continuous analysis of the tensions derived from the relations of the individual and the collective to the power structure, as well as a consideration of the frontiers between one's own rights and the those of others, as we can see in *Police Disruption, lección básica de control sobre el otro*<sup>1</sup>, 2009, where, in the context of an art workshop, he invites two local police officers to give a theoretical and practical lesson on the techniques used to immobilise someone. He orchestrates actions that reproduce the patterns of reality, using everyday elements – hence ipso facto political ones – that he takes out of their context. For the artist the documentation of these fictions is an integral part of the work, and constitutes a distancing of reality that allows him to abstract it, and so understand it.

For his contribution to *Coup d'éclat*, Aníbal Parada links up two of his videos: *Rambla del Raval 11pm-5am* and *Reflection on exhibition*; in the former he explores the concepts of the frontier as an identity-defining tool, and in the latter the incoherent aspects inherent in the politico-economic system of the post-industrial city. The creation of the Rambla del Raval in 1988 officially inaugurated the gentrification of the Ciutat Vella district of Barcelona, aspiring to complement the tourist attraction of a walk along Las Ramblas. The popularity of the post-Olympic city with tourists has transformed it into an attractive target for immigration; among others, for people coming from India and Pakistan set in motion by the separation of those two states. Strangely enough, Hindus and Moslems, divided in 1947, find refuge on the Rambla del Raval where the sale of beer on the street is their main though precarious means of subsistence.

*Rambla del Raval 11pm-5am* shows us the underlying transposition of the India-Pakistan conflict to Barcelona; a recent verbal agreement avoids hostilities between Hindus and Pakistanis by dividing the areas where they ply their trade. Anonymous interviews reveal that globalisation has not eliminated frontiers; on the contrary, it has imported them. In the second video, a street vendor simulates one of the live statues that collect hundreds of tourists round them on the Ramblas every day, and provoke the debate: begging or art? A crystallised fragment of routine ratifies the instrumentalization that has been made of the *paki* and *cerveza/beer*<sup>2</sup>; the tourism apparatus harasses them and condemns them to pay fines, but as the same time has converted them into an emblem of the city. The two documents are juxtaposed not by way of a denunciation, but rather to cast doubt on our freedom and our capacity to take action: A passive affiliation to the collective, far from being tolerant, legitimizes the economic and social policies that shape and compartmentalise our *Polis*.

Aníbal Parada vivió la crisis económica y política de su país entre 1998 y 2002, y había emigrado a Barcelona cuando en 2008 Lehman Brothers inaugura oficialmente la crisis actual, lo que podría explicar la conexión con ciertos postulados del libertarismo en su práctica artística. Ésta, es un escrutinio incesante de las tensiones derivadas de las relaciones individuo-colectivo-estructura de poder, y una reflexión sobre los límites entre derecho propio y ajeno, como vislumbramos en *Police Disruption<sup>1</sup>, lección básica de control sobre el otro*, 2009, donde invita a dos policías locales a realizar una clase teórico-práctica sobre las técnicas para inmovilizar una persona en el marco de un workshop artístico. Construye acciones que reproducen estructuras de la realidad sirviéndose de elementos cotidianos - y por ende políticos - que descontextualiza. La documentación de esas ficciones es para el artista parte integrante de la obra y constituye un distanciamiento de la realidad que le permite abstraerla y así comprender su configuración.

En su intervención en *Coup d'éclat*, Aníbal Parada relaciona dos piezas de video: *Rambla del Raval 11pm-5am* y *Reflection on exhibition*<sup>2</sup>, en las que explora, respectivamente, los conceptos de frontera como herramienta de definición identitaria, y las incoherencias propias al sistema político-económico de la ciudad post-industrial. La creación de la Rambla del Raval en 1988 inaugura oficialmente la gentrificación del distrito de Ciutat Vella de Barcelona, aspirando a completar la oferta turística del paseo de Las Ramblas. La demanda turística de esa Barcelona post-olímpica la convierte en un atractivo foyer de inmigración, entre otros, del éxodo de India y Pakistán desencadenado tras la separación de los dos Estados. Curiosamente, hindúes y musulmanes, divididos en 1947, encuentran asilo juntos en la Rambla del Raval, donde la venta ambulante de cerveza es su principal y precario medio de vida.

*Rambla del Raval 11pm-5am* nos muestra la traslación subyacente del conflicto indo-pakistaní a Barcelona; un reciente acuerdo verbal evita hostilidades entre indios y pakistaníes dividiendo sus zonas de trabajo. Entrevistas anónimas revelan que el movimiento global no ha eliminado fronteras sino que las ha importado. En el segundo vídeo, un vendedor ambulante simula una de las estatuas vivientes que reúnen a cientos de turistas todos los días en Las Ramblas y que provocan el debate: mendicidad o arte? Un pedazo de rutina cristalizada ratifica la instrumentalización que del *paki* y la *cerveza/beer*<sup>3</sup> se ha hecho; el aparato turístico que les persigue y multa, les ha convertido al mismo tiempo en un emblema de la ciudad. Ambos documentos son yuxtapuestos no como denuncia, sino planteando una duda sobre nuestra libertad y capacidad de acción: una afiliación pasiva al colectivo, lejos de ser tolerante, legitima las políticas económicas y sociales que conforman y segregan nuestras *pólis*.

# Aníbal Parada



*Reflection on exhibition*  
Aníbal Parada, 2009.  
Vidéogramme, projection monocanal, 4'10".  
Courtoisie de l'artiste.

*Reflection on exhibition*  
Aníbal Parada, 2009.  
Videograma, proyección monocanal, 4'10".  
Cortesía del artista.

*Reflection on exhibition*  
Aníbal Parada, 2009.  
Still image, one channel projection, 4'10".  
Courtesy of the artist.

Aníbal Parada est né en 1978 à Buenos Aires (Argentine). Il est diplômé en sciences économiques en Argentine et des Beaux-Arts de l'Université de Barcelone, où il vit et travaille actuellement.

*Audiencias Cardinales*, Espai Cultural Caja Madrid, Barcelone, 2011 ; *Bucles*, Club Cultural Matienzo, Buenos Aires, 2011 ; *Cubeer*, Espai CUB - La Capella, Barcelone, 2010.

Aníbal Parada nació en 1978 en Buenos Aires (Argentina). Está licenciado en Ciencias Económicas en Argentina y en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, donde vive y trabaja actualmente.

*Audiencias Cardinales*, Espacio Cultural Caja Madrid, Barcelona, 2011; *Bucles*, Club Cultural Matienzo, Buenos Aires, 2011; *Cubeer*, Espai Cub - La Capella, Barcelona, 2010.

Aníbal Parada was born in 1978 in Buenos Aires (Argentina). He graduated in economics in Argentina and from the Fine Arts of the University of Barcelona, where he currently lives and works.

*Audiencias Cardinales*, Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona, 2011; *Bucles*, Club Cultural Matienzo, Buenos Aires, 2011; *Cubeer*, Espai CUB - La Capella, Barcelona, 2010.

[anibalparada.blogspot.com](http://anibalparada.blogspot.com)

1 Perturbation policière, leçon basique de contrôle sur l'autre. | 2 Réflexion sur l'exposition. | 3 Embourgeoisement.

4 Les marchands ambulants sont génériquement appelés *pakis*, preuve flagrante de la méconnaissance de la problématique ci-dessus développée ; ils attirent l'attention de leurs clients, entre autres, au cri de « *cerveza/beer* ».

1 Perturbación policial. | 2 Reflexión a nivel exposición. | 3 Los vendedores ambulantes son llamados genericamente *pakis*, prueba flagrante del desconocimiento sobre la problemática que aquí se expone, y llaman la atención de sus clientes al grito de « *cerveza/beer* » entre otros.

1 Police Disruption: basic lesson on the control over others. | 2 The generic name for street vendors is *pakis*, flagrant proof of the misunderstanding of the problems outlined above; one way of attracting their customers is by calling out « *cerveza/beer* ».

Aníbal Parada a vécu la crise économique et politique de son pays entre 1998 et 2002. Il avait déjà émigré à Barcelone lorsqu'éclata, en 2008, l'affaire Lehman Brothers, ce qui pourrait expliquer son intérêt pour certains postulats de la philosophie libertaire. Sa démarche se caractérise par une analyse continue des tensions issues des relations individu-collectif-structure de pouvoir, ainsi que par une réflexion à l'égard des frontières entre droit propre et droit d'autrui. Ainsi, dans *Police Disruption, lección básica de control sobre el otro*<sup>1</sup>, 2009, il invite deux policiers à donner un cours théorique et pratique sur les techniques pour immobiliser une personne, dans le cadre d'un atelier artistique. Il réalise des actions dans lesquelles il met en scène des éléments quotidiens - et de ce fait politiques - qu'il décontextualise. La documentation de ces actions fait pour l'artiste partie intégrante de l'œuvre et constitue une mise à distance de la réalité qui lui permet de l'abstraire et d'ainsi la comprendre.

Pour Coup d'éclat, Aníbal Parada met en relation deux vidéos : *Rambla del Raval 11pm-5am* et *Reflection on exhibition*<sup>2</sup>, dans lesquelles il explore respectivement la notion de frontière comme outil de définition identitaire, et les incohérences propres au système politico-économique de la ville post-industrielle. La création de la Rambla del Raval en 1988 inaugure officiellement la gentrification<sup>3</sup> du quartier de la Ciutat Vella de Barcelone, renforçant l'offre touristique de la promenade des Ramblas. Le développement du tourisme dans la ville post-olympique en fait un attirant foyer d'immigration. On compte notamment de plus en plus de populations venues d'Inde et du Pakistan, suite à la séparation de ces deux états en 1947. Curieusement, hindous et musulmans trouvent asile sur la Rambla del Raval, où la vente ambulante de bière reste le principal moyen de subsistance, mais un moyen précaire.

*Rambla del Raval 11pm-5am* nous montre la transposition sous-jacente du conflit indo-pakistanaï à Barcelone. Un récent accord verbal tente de pallier aux hostilités entre hindous et pakistanaï en divisant leurs zones de travail. Des entretiens anonymes révèlent que la mondialisation n'a pas éliminé les frontières mais les a, au contraire, importées. Dans la deuxième vidéo, un marchand ambulant simule l'une des statues vivantes qui réunissent chaque jour des centaines de touristes sur les Ramblas, et suscitent une polémique : mendicité ou art ? Une routine qui corrobore l'instrumentalisation du paki et de la *cerveza/beer*<sup>4</sup> : l'appareil touristique qui les persécute et les couvre d'amendes, les a paradoxalement convertis en emblème de la ville. Les deux documents sont juxtaposés non pas pour dénoncer mais plutôt pour mettre en doute notre liberté et notre capacité d'action : une affiliation passive au collectif, loin d'être tolérante, légitime les politiques économiques et sociales qui façonnent et cloisonnent notre Polis.

The works of Amalia Pica as often as not take shape within temporary interventions in public areas, on buildings or monuments, via the misappropriation of objects, installations of optical devices, videos, images and drawings. Her pieces generally denounce or shift the relationship to power, as in *Venn's diagram*, a logical-mathematical diagram, simplifying the relationships between groups: This experiment was banned in school textbooks during the period of dictatorships, regarded as subversive as it made it possible to understand the collective within society. For Amalia Pica, the power structures are reversed, in order to understand their content or size in our daily lives and suggest possible reinterpretations and divergences through her subjective criticism.

*On education* is a contextual work, taking place in Montevideo in Uruguay, where the artist paints the horse of an equestrian statue white, in this case a statue of Simón Bolívar, a major figure in the struggles for independence in South America in the 19th century. This gesture conjures up the white horse of the white knight, or that of a princess or prince, a metaphor that in legend and popular culture underlines the importance of the mythical and/or heroic appearance of the character. This piece filmed in 8mm, giving the image an outdated effect, is an account of a wish nurtured by Amalia Pica to try to reappropriate history, like Cervantes's Don Quixote, as she considers that the history we read is wrong in relation to reality: fantasizing reality through her acquired knowledge and transforming perception of it, by virtue of the imagination shut up in the fits and starts of history.

The subtitling of the video sporadically refers to the preface of *Emile, ou de l'éducation*<sup>1</sup> by Jean-Jacques Rousseau, written in 1762. In that work the philosopher imagined a fictional character, Emile, in order to conjure up a theory of education as close as possible to the natural evolution of the human being, from childhood to adulthood. That preface is also a means whereby Rousseau can enlighten the reader regarding his desire to try and modernise education, and criticise his own experiences. The soundtrack, a jamming of a homogeneous frequencies, is what is called white noise: Like a breath, it reinforces the grain of the image with its nostalgic appearance as well as the mismatch with reality the work provokes. This moving image, the archive of an action carried out to reappropriate reality and elevated by the artist to the rank of a work in its own right, bears single-handed the traces of an action tending to turn us into players in our history so that we are no longer dispossessed of it.

Las obras de Amalia Pica, toman la mayoría de las veces la forma de intervenciones temporales en el espacio público, sobre edificios o monumentos, a través del extrañamiento de objetos, instalaciones de dispositivos ópticos, de videos, de imágenes y de dibujos. Sus piezas, denuncian o desplazan la relación al poder, como en *Venn's diagram*<sup>1</sup>, un diagrama lógico-matemático, que esquematiza relaciones entre conjuntos: esta experiencia fue prohibida en los manuales escolares de la época de la dictadura por considerarse subversiva ya que permitía la comprensión del colectivo en el seno de la sociedad. Amalia Pica invierte las estructuras de poder con el fin de comprender la proporción o amplitud que toman en el seno de nuestro cotidiano y de sugerir, a través de una crítica subjetiva, sus posibles reinterpretaciones y desplazamientos.

*On education*<sup>2</sup> es una acción contextual que tiene lugar en Montevideo, Uruguay, donde la artista pinta de blanco el caballo de una estatua ecuestre, en este caso Simón Bolívar, figura emblemática de la Independencia en América del Sur en el siglo XIX. Ese gesto evoca el caballo blanco de un caballero inmaculado, o el de una princesa o un príncipe; una metáfora que en las leyendas y la cultura popular subraya la importancia del aspecto mítico y/o heroico del personaje. Esta pieza filmada en 8 mm, hecho que da un efecto de envejeciendo a la imagen, rinde cuenta de un deseo de Amalia Pica de querer reapropiarse la historia, como el Don Quijote que considera que la historia que leemos es errónea en relación a la realidad, imaginando lo real a través de conocimientos adquiridos y transformar así a través del imaginario que encierran los sobresaltos históricos, su percepción. Los subtítulos del video hacen referencias esporádicas al prefacio de *Emile, ou de l'éducation*<sup>3</sup> de Jean-Jacques Rousseau. En esta obra de 1762, el filósofo ha imaginado un personaje ficticio, Emile, con el fin de evocar la teoría de la educación más cercana posible a la evolución natural del Ser, de la infancia a la edad adulta. Este prefacio es igualmente para Rousseau un medio de ilustrar al lector sobre su voluntad de querer modernizar el aprendizaje y de portar una crítica sobre sus propias experiencias. La banda sonora, interferencia de frecuencia homogénea, es lo que denominamos el ruido blanco: como un soplo de aire que viene a reforzar grano de la imagen con un aire nostálgico, así como el desajuste respecto de la realidad que la obra suscita. Esta imagen en movimiento, elevada por la artista al rango de obra de arte por derecho propio, porta en si misma las trazas de una acción que tiende a convertirnos en actores de nuestra Historia con el fin de no volver a ser desposeídos.



# Amalia Pica



*On education* – Amalia Pica, 2008.  
Vidéogramme, vidéo-projection, 8mm  
transférée sur DVD, 4'45".  
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie  
Diana Stigter, Amsterdam.

*On education* – Amalia Pica, 2008.  
Still image, video projection, 8mm trans-  
ferred to DVD, 4'45".  
Courtesy of the artist and of Gallery  
Diana Stigter, Amsterdam.

*On education* – Amalia Pica, 2008.  
Videograma, video proyección, 8mm  
transferido a DVD, 4'45".  
Cortesía de la artista y de la Galería  
Diana Stigter, Amsterdam.

Amalia Pica est née en 1978 à Neuquén (Argentine). Diplômée de l'Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires, et de la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, elle vit et travaille à Londres.

*Microphones, red carpet*, De InKijk - SKOR Foundation for Art and Public Domain, Amsterdam, 2011 ; *I am Tower of Hamlets, as I am in Tower of Hamlets, just like a lot of other people are*, Chisenhale Gallery, Londres, 2011 ; *ILLUMInazioni*, 54ème Exposition Internationale d'Art, la Biennale de Venise, Pavillon central, 2011.

Amalia Pica nació en 1978 en Neuquén (Argentina). Licenciada en el Instituto Universitario Nacional del Arte, Buenos Aires, y de la Rijksakademie van Beeldende Kunsten, Amsterdam, vive y trabaja en Londres.

*Microphones, red carpet*, De InKijk - SKOR Foundation for Art and Public Domain, Amsterdam, 2011; *I am Tower of Hamlets, as I am in Tower of Hamlets, just like a lot of other people are*, Chisenhale Gallery, Londres, 2011; *ILLUMInazioni*, 54 Exposición Internacional de Arte, la Bienal de Venecia, Pabellón central, 2011.

Amalia Pica was born in 1978 in Neuquén (Argentina). Graduated from the Instituto Universitario Nacional del Arte of Buenos Aires and from the Rijksakademie van Beeldende Kunsten of Amsterdam, she lives and works in London.

*Microphones, red carpet*, De InKijk - SKOR Foundation for Art and Public Domain, Amsterdam, 2011 ; *I am Tower of Hamlets, as I am in Tower of Hamlets, just like a lot of other people are*, Chisenhale Gallery, London, 2011 ; *ILLUMInations*, 54th International Art Exhibition, Venice Biennale, Central Pavilion, 2011.

dianastigter.nl

1 Le diagramme de Venn. | 2 De l'éducation.

1 El diagrama de Venn. | 2 Sobre la educación. | 3 Emile, o sobre la educación.

1 Emile or on education.

Les œuvres d'Amalia Pica prennent le plus souvent la forme d'interventions temporaires dans l'espace public, sur des bâtiments ou des monuments, à travers le détournement d'objets, d'installations de dispositifs optiques, de vidéos, d'images et de dessins. Ses pièces dénoncent ou déplacent la relation au pouvoir, comme dans *Venn's diagram*<sup>1</sup>, un diagramme logico-mathématique schématisant les relations entre les ensembles : cette expérience fut interdite dans les manuels d'école sous la période des dictatures, considérée comme subversive car permettant la compréhension du collectif au sein de la société. Pour Amalia Pica, les structures de pouvoir sont renversées, afin d'en comprendre la teneur ou l'ampleur au sein de notre quotidien et d'en suggérer à travers sa critique subjective des possibles réinterprétations et divagations.

*On education*<sup>2</sup> est une action contextuelle réalisée à Montevideo en Uruguay, dans laquelle l'artiste peint en blanc le cheval d'une statue équestre, en l'occurrence celle de Simón Bolívar, figure emblématique des Indépendances en Amérique du Sud au XIXème siècle. Ce geste évoque le cheval blanc du cavalier immaculé, ou celui d'une princesse, d'un prince ; une métaphore qui dans les légendes et la culture populaire souligne l'importance de l'aspect mythique et/ou héroïque du personnage. Cette pièce filmée en 8mm, donnant l'effet suranné à l'image, rend compte d'un vœu chez Amalia Pica de vouloir se réappropriier l'histoire, tel Don Quichotte de Cervantes, trouvant que l'histoire lue est erronée par rapport à la réalité : fantasmer le réel au travers de ses connaissances acquises et en transformer, par l'imaginaire reclus dans les soubresauts historiques, sa perception.

Le sous-titrage de la vidéo fait référence sporadiquement à la préface d'*Emile, ou de l'éducation* de Jean-Jacques Rousseau. Dans cet ouvrage de 1762, le philosophe a imaginé un personnage fictif, Emile, afin d'évoquer une théorie de l'éducation au plus proche de l'évolution naturelle de l'Être, de l'enfance à l'âge adulte. Cette préface est également pour Rousseau un moyen d'éclairer le lecteur sur sa volonté de vouloir moderniser l'enseignement et de porter une critique sur ses propres expériences. La bande-son, brouillage de fréquence homogène, est ce qu'on appelle « bruit blanc » : tel un souffle, elle vient renforcer le grain de l'image aux allures nostalgiques ainsi que le décalage au réel que l'œuvre suscite. Cette image en mouvement, érigée par l'artiste au rang d'œuvre à part entière, porte à elle seule les traces d'une action qui tend à nous rendre acteurs de notre Histoire afin de ne plus en être dépossédés.



Wilfredo Prieto does not create new ideas, but slyly appropriates experiences that are close to us, in order to try and understand them. To convey his concepts, he modifies elements from everyday life as little as possible on a formal level, and converts them into symbols, exploiting this misappropriation to engender perplexity. Thus he displaces the immediacy of *Grasa, jabón y plátano*<sup>1</sup>, 2006, by (literally) placing these three objects in the centre of a large empty exhibition room. He transforms everyday things into uncertainty, manipulating them until they become unlikely, but not impossible, leaving viewers to draw their own conclusions. He moves away from accepted artistic approaches and develops an eclectic artistic practice, avoiding all historical or cultural associations that could act as a brake on creativity, to the extent of pronouncing his discourse on the world in the first person. He defines his work as “universal”, with no specific land or State, as concepts or signs that can be shifted; and as they can be recognized by everyone, they become a language with no frontiers.

For *Coup d'éclat*, Wilfredo Prieto presents the piece *Ascendent Line* (previously installed at Frieze Art Fair, 2008), in which he neutralises ideologically signs that can be recognized by everyone, giving them a poetic dimension; he exploits their great political impact, transforming explicit denunciation into an invitation to think and adopt a personal position. We walk along a red carpet which promises us fame, and reshapes the central axis of the Fort du Bruissin, guiding us towards a frontier to be crossed; on the other side the sheen of the Oscars has disappeared, making way for a flag. To make these two symbols even more obvious, the artist omits some of their characteristics, so increasing their possible meanings: This absence becomes a subtle key to understanding the piece. The line joining the two points is a metaphorical trail which, operating as a to-and-fro system, suggests the potential for all social political and economic systems to succeed one another – their temporal and geographical references are barely suggested. The installation is pulled between metaphorical value and the immediacy of the signs that make references to capitalism, neoliberalism and Communism as being interleaved into one another: The beginning and the end become confused on this ascendant line that the artist sketches.

Wilfredo Prieto no crea nuevas ideas sino que se apodera astutamente de experiencias que nos son cercanas, e intenta comprenderlas. Para transmitir sus conceptos, modifica lo mínimo posible a nivel formal elementos cotidianos y los convierte así en símbolos, sirviéndose de su extrañamiento para producir perplejidad. Así, desplaza la inmediatez de su *Grasa, jabón y plátano*, 2006, situando esos tres objetos (literalmente) en el centro de una gran sala de exposición vacía. El cotidiano, lo transforma en incertidumbre manipulándolo hasta hacerlo poco probable, pero no imposible, y deja la conclusión abierta al espectador. Se aleja de las maneras ortodoxas de crear y desarrolla una práctica artística ecléctica que evita además todo lazo histórico o cultural que pueda ser un lastre para la creación, si bien su discurso sobre el mundo lo pronuncia en primera persona. Su obra la define como “universal”, sin tierra ni estado preciso, como conceptos, signos, transportables y que, puesto que reconocibles por todos, se convierten en una lengua sin fronteras.

Para *Coup d'éclat*, Wilfredo Prieto presenta la pieza *Ascendent Line*<sup>1</sup> (instalada precedentemente en Frieze-Art Fair, 2008), en la que neutraliza ideológicamente y da una dimensión poética a signos que nos resultan reconocibles y utiliza su gran carga política convirtiendo la denuncia abierta en una invitación a la reflexión y el posicionamiento personal. Pisamos una alfombra roja que nos promete la fama y que redibuja el eje central del Fort de Bruissin guiándonos hacia una frontera a franquear; del otro lado, la gloria de La Academia<sup>2</sup> ha desaparecido y en su lugar han colocado una bandera. Para hacernos aún más patentes esos dos símbolos, el artista omite ciertos de sus rasgos y multiplica así sus significados: esta ausencia se vuelve una sutil clave de comprensión de la pieza. La línea que une los dos puntos, es un recorrido metafórico que funcionando como un vaivén, sugiere la sucesión potencial de todos los sistemas sociales, políticos y económicos cuyas referencias temporales y geográficas son apenas sugeridas. La instalación se debate entre el valor de metáfora y la inmediatez de unos signos que nos hablan de capitalismo, neoliberalismo y comunismo como encadenados los unos a los otros: el principio y final se confunden en este trayecto ascendente que el artista solamente esboza.

# Wilfredo Prieto



Wilfredo Prieto est né en 1978 à Sancti Spiritus (Cuba). Il s'installe en 1998 à La Havane, où il reçoit son diplôme de l'Ecole des Beaux-Arts. Il vit et travaille entre La Havane et Barcelone. *Constructivist and deconstructivist meadow as viewed from a home sofa with your feet on the table*, Complesso Monumentale Santo Spirito in Sassia, Rome, 2011 ; *Tied Up to the Table Leg*, CA2M - Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2011 ; *Landscape with the fall of Icarus*, Kuns-thalle Lissabon, Lisbonne, 2011.

Wilfredo Prieto nació en 1978 en Sancti Spiritus (Cuba). En 1998 se mudó a La Habana, donde se licenció en el Instituto Superior de Arte. Vive y trabaja entre la Habana y Barcelona. *Constructivist and deconstructivist meadow as viewed from a home sofa with your feet on the table*, Complesso Monumentale Santo Spirito in Sassia, Rome, 2011; *Tied Up to the Table Leg*, CA2M - Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2011; *Landscape with the fall of Icarus*, Kuns-thalle Lissabon, Lisboa, 2011.

Wilfredo Prieto was born in 1978 in Sancti Spiritus (Cuba). In 1998 he moved to Havana, where he graduated from the Fine Arts School. He lives and works between Havana and Barcelona. *Constructivist and deconstructivist meadow as viewed from a home sofa with your feet on the table*, Complesso Monumentale Santo Spirito in Sassia, Rome, 2011; *Tied Up to the Table Leg*, CA2M - Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid, 2011; *Landscape with the fall of Icarus*, Kuns-thalle Lissabon, Lisbon, 2011.

*Ascendent Line*  
Wilfredo Prieto, 2008.  
Vue d'installation,  
Frieze Art Fair 2008,  
drapeau et tapis.  
Courtoisie de la Galerie  
Nogueras Blanchard,  
Barcelone.

*Ascendent Line*  
Wilfredo Prieto, 2008.  
Vista de la instalación,  
Frieze Art Fair, 2008,  
bandera y alfombra.  
Cortesía de la Galería  
Nogueras Blanchard,  
Barcelona.

*Ascendent Line*  
Wilfredo Prieto, 2008.  
Installation view, Frieze  
Art Fair, 2008, flag and  
carpet.  
Courtesy of Gallery  
Nogueras Blanchard,  
Barcelona.

[wilfredo-prieto.com](http://wilfredo-prieto.com)

1 Graisse, savon et banane. | 2 Ligne ascendante.

1 Línea ascendente. | 2 Nombre acertado de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas en Los Ángeles que entregó los Premios Oscar.

1 Grease, soap and banana.

Wilfredo Prieto ne crée pas de nouvelles idées, mais s'approprie sournoisement des expériences qui nous sont proches, afin d'essayer de les comprendre. Pour transmettre ses concepts, il modifie formellement le moins possible des éléments du quotidien et les convertit en symbole, se servant de ce détournement pour susciter la perplexité. Ainsi, il déplace l'immédiateté de *Grasa, jabón y plátano*<sup>1</sup>, 2006, en plaçant (littéralement) ces trois objets au centre d'une grande salle d'exposition vide. Il transforme le quotidien en incertitude, le manipulant jusqu'à ce qu'il devienne peu probable, mais pas impossible, laissant le spectateur en tirer ses conclusions. Il s'éloigne des démarches artistiques convenues et développe une pratique artistique éclectique, évitant tout lien historique ou culturel qui pourrait freiner la création, si bien qu'il prononce son discours sur le monde à la première personne. Il définit son œuvre comme «universelle», sans terre ni état précis, comme des concepts, des signes, que l'on peut déplacer et qui, pouvant être reconnus par tous, deviennent langage partagé par tout un chacun.

Pour *Coup d'éclat*, Wilfredo Prieto présente la pièce *Ascendent Line*<sup>2</sup> (installée précédemment à Frieze-Art Fair, 2008), dans laquelle il neutralise idéologiquement et donne une dimension poétique à des signes reconnaissables par chacun ; il utilise la grande charge politique de ceux-ci, transformant la dénonciation explicite en une invitation à la réflexion et au positionnement personnel. Nous marchons sur un tapis rouge qui nous promet la célébrité et qui redessine l'axe central du Fort du Bruissin, nous guidant vers une frontière à franchir ; de l'autre côté, le lustre des Oscars a disparu et a laissé place à un drapeau. Pour rendre encore plus évidents ces deux symboles, l'artiste omet certaines de leurs caractéristiques et multiplie ainsi les significations : cette absence devient une clé subtile de compréhension de la pièce. La ligne joignant les deux points est un parcours métaphorique qui, fonctionnant comme un va-et-vient, suggère la succession potentielle de tous les systèmes sociaux, politiques et économiques, dont les références temporelles et géographiques sont à peine ébauchées. L'installation est tirillée entre la valeur de métaphore et l'immédiateté des signes qui font références au capitalisme, au néo-libéralisme et au communisme comme étant imbriqués les uns aux autres : le commencement et la fin se confondent sur cette trajectoire ascendante que l'artiste esquisse.

Judi Werthein shifts our relations to signs and plays with their ambivalence, to reveal their ambiguity and show up the economic, political and social contradictions of globalisation, without refraining from criticising a certain corporatism in culture and art. *Brinco*<sup>1</sup>, 2005, one of her best known pieces, is a firm in a fictional American multinational that designed shoes specially conceived for crossing the frontier between Mexico and the United States, sold as a prestige brand in the United States and simultaneously given away at Tijuana to clandestine Mexican migrants. *Cosa*<sup>2</sup>, 2009-2010, is an inflatable “made in China”, in the shape of an elephant, filled with the air of the town where it is being exhibited; both its size and its meaning are larger than the confines of the exhibition areas. The status of her projects and the subjects she is interested in deliberately leave space for the public to exercise their own authority. She thus gives us the opportunity to recompose reality, implicitly inviting the personal interpretation of the public so that they can reappropriate discernment. Using different mediums (video installation, docufiction, in situ installation, etc.) and using often disconcerting perspectives, her approach taking strategies of domination and market logic as its target reveals the inequalities and paradoxes of which they are the prime causes.

The documentary *Secure Paradise* by Judi Werthein introduces us inside the closed frontiers of a society within a society: “Colonia Dignidad”, a real Germanic enclave on Chilean territory. Officially established in the 1960s as a charitable organization, there was an ever increasing number of stories circulating among the indigenous population about this homogeneous, orderly, model community. Its residents continued to preserve their Bavarian life style and safeguard their values (devotion to work, collaboration for the common good), erecting a fence right round the colony. “Colonia Dignidad” has now been transformed into a tourist complex, and opened its doors to the public in 2007. Judi Werthein links up archive pictures of the community to current eyewitness accounts by Chileans in that area: The historical truth of the events that took place within the site is intermingled with personal stories, memories, rumours, with what is omitted because it is unspeakable. Today it is a welcoming holiday destination where its residents try to make amends for a criminal history – a concentration camp and a place of torture for political prisoners following the 1973 *golpe*<sup>3</sup> and during the Chilean dictatorship. *Secure Paradise* faces us with questions about the possibility of a shared collective history, about the frictions and correspondences between the official version of history and the personal version experienced by individuals. This video also targets connivance with any phoney paradigm of identity, as well as the wish to maintain a claimed original integrity that derives its own legitimation from the exclusion and fear of others.

Judi Werthein desplaza las relaciones con los signos y juega con su ambivalencia, para revelar la ambigüedad y poner de manifiesto las contradicciones económicas, políticas y sociales de la globalización, sin abstenerse de criticar un cierto corporativismo en la cultura y en el arte. *Brinco*, 2005, una de sus piezas más conocidas, es la firma de una multinacional ficticia americana que ha diseñado unos zapatos especialmente concebidos para franquear la frontera entre Méjico y estados Unidos, comercializados como marca prestigiosa en los Estados Unidos y al mismo tiempo regalados en Tijuana a los inmigrantes clandestinos mejicanos. *Cosa*, 2009-2010, es un hinchable *made in China*, con la forma de un elefante y relleno de aire de la ciudad donde es expuesto; su masa, además de su significación, exceden los límites de los espacios de exposición. El estatuto de sus proyectos así como los temas por los que se interesa dejan al público, a propósito, un espacio para ejercer su propia interpretación. Nos da así la oportunidad de recomponer la realidad, invitando implícitamente a una lectura personal al público con el fin de reapropiarse el discernimiento. A través de diferentes acercamientos (la video instalación, el documental-ficción, la instalación in situ...) y con la ayuda de perspectivas a menudo desconcertantes, su práctica toma como punto de mira las estrategias de dominación y las lógicas del mercado, revelando las desigualdades y las paradojas de las que son causas primeras.

El documental *Secure Paradise* de Judi Werthein nos adentra en las fronteras cercadas de una sociedad dentro de la sociedad: “Colonia Dignidad”, verdadero enclave germánico en territorio chileno. Oficialmente establecido en los años 60 como organización caritativa, esta comunidad modelo homogénea y ordenada ha generado múltiples relatos entre la población autóctona. Sus habitantes seguirán preservando su estilo de vida bávaro y a salvaguardar sus valores (la abnegación al trabajo, las colaboración por el bien común), alzando una valla alrededor de la colonia. Transformada hoy en día en complejo turístico, “Colonia Dignidad” ha abierto sus puertas al público en 2007. Judi Werthein pone en relación imágenes de archivo de la comunidad con testimonios actuales de chilenos que la circundaban: la verdad histórica de los hechos que han tenido lugar dentro de ese enclave se mezcla con relatos personales, recuerdos, rumores, todo lo que se omite por indecible. Hoy en día es un acogedor lugar de vacaciones, cuyos habitantes intentan redimirse de una historia delictiva - la colonia fue un campo de concentración y de tortura de los prisioneros políticos consecuencia del golpe de 1973 y durante la dictadura chilena. *Secure Paradise* nos interroga sobre la posibilidad de una historia colectiva compartida, sobre las fricciones y las correspondencias entre la versión oficial de la historia y la vivida, la personal. Este video alude igualmente a la connivencia de todo paradigma identitario ficticio, así como a la voluntad de mantener una pretendida integridad originaria que toma su propia legitimación de la exclusión y el miedo del otro.



# Judi Werthein



*Secure Paradise* – Judi Werthein, 2008.  
Vidéogramme, vidéo monocanal, 14'.  
Courtoisie de l'artiste et de la Galerie  
Figge von Rosen, Berlin / Cologne.

*Secure Paradise* – Judi Werthein, 2008.  
Videograma, video monocanal, 14'.  
Cortesía de la artista y de la Galería  
Figge von Rosen, Berlín / Colonia.

*Secure Paradise* – Judi Werthein, 2008.  
Still image, one channel video, 14'.  
Courtesy of the artist and of Gallery  
Figge von Rosen, Berlin / Cologne.

Judi Werthein est née en 1967 à Buenos Aires (Argentine), où elle a obtenu un Master en Architecture et Urbanisme. Depuis 1997 elle vit et travaille à Brooklyn, New York. Elle a co-fondé en 2009 et co-dirige actuellement le Centro de Investigaciones Artísticas (CIA) de Buenos Aires.  
*Do You Have Time?*, The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, Connecticut, 2011 ; *Sin realidad no hay utopía*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Séville, 2011 ; *La Tierra de los Libres*, Figge von Rosen Galerie, Cologne, 2011.

Judi Werthein nació en 1967 en Buenos Aires (Argentina), donde se licenció en Arquitectura y Urbanismo. Desde 1997 vive y trabaja en Brooklyn, Nueva York. Co-funda en 2009 y co-dirige actualmente el Centro de Investigaciones Artísticas (CIA) de Buenos Aires.  
*Do You Have Time?*, The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, Connecticut, 2011; *Sin realidad no hay utopía*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2011; *La Tierra de los Libres*, Galería Figge von Rosen, Colonia, 2011.

Judi Werthein was born in 1967 in Buenos Aires (Argentina), where she obtained a Degree in Architecture and Urbanism. Since 1997 she has been living and working in Brooklyn, New York. She co-founded in 2009 and she currently co-directs the Centro de Investigaciones Artísticas (CIA) of Buenos Aires.  
*Do You Have Time?*, The Aldrich Contemporary Art Museum, Ridgefield, Connecticut, 2011; *Sin realidad no hay utopía*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2011; *La Tierra de los Libres*, Figge von Rosen Galerie, Cologne, 2011.

[figgevonrosen.com](http://figgevonrosen.com)

Judi Werthein déplace les rapports aux signes et joue avec leur ambivalence, pour en révéler l'ambiguïté et mettre en lumière les contradictions économique, politique et sociale de la mondialisation, sans s'abstenir de critiquer un certain corporatisme dans la culture et dans l'art. *Brinco*<sup>1</sup>, 2005, l'une de ses pièces les plus connues, est la firme d'une multinationale fictive américaine qui a dessiné des chaussures spécialement conçues pour franchir la frontière entre le Mexique et les Etats-Unis, à la fois commercialisées comme marque prestigieuse aux Etats-Unis et offertes à Tijuana aux migrants clandestins mexicains. *Cosa*<sup>2</sup>, 2009-2010, est un gonflable *made in China* en forme d'éléphant et rempli d'air de la ville où il est exposé ; sa masse, aussi bien que sa signification, excèdent les limites des espaces d'exposition. Le statut des projets de l'artiste ainsi que les sujets auxquels elle s'intéresse laissent à dessein l'espace au public pour exercer sa propre autorité. Elle donne ainsi l'opportunité de recomposer la réalité, invitant implicitement la lecture personnelle du public afin de se réappropriier le discernement. Au travers des différentes approches (l'installation vidéo, le docu-fiction, l'installation in situ...) et à l'aide de perspectives souvent déroutantes, sa démarche prend pour cible les stratégies de domination et les logiques de marché, en révélant les inégalités et les paradoxes dont elles sont les causes premières.

Le documentaire *Secure Paradise*<sup>3</sup> de Judi Werthein nous introduit à l'intérieur des frontières closes d'une société dans la société : « Colonia Dignidad », véritable enclave germanique en territoire chilien. Officiellement établie dans les années 1960 en tant qu'organisation caritative, cette communauté-modèle homogène et ordonnée a généré de multiples récits parmi la population autochtone. Ses habitants continuèrent à préserver leur style de vie bavarois et à sauvegarder leurs valeurs (le dévouement au travail, la collaboration pour le bien commun), hissant une clôture tout autour de la colonie. Reconvertie en complexe touristique, « Colonia Dignidad » a ouvert ses portes au public en 2007. Judi Werthein met en lien des images d'archive de la communauté avec des témoignages de chiliens qui l'ont côtoyée : la vérité historique des faits qui ont eu lieu à l'intérieur du site se mélange aux récits personnels, aux souvenirs, aux rumeurs, à ce qui est omis car indicible. C'est aujourd'hui un lieu de vacances accueillant, où les habitants essaient de se racheter d'une histoire délictueuse - la colonie a été un camp de concentration et de torture des prisonniers politiques suite au *golpe*<sup>4</sup> de 1973 et durant la dictature chilienne. *Secure Paradise* nous interroge sur la possibilité d'une histoire collective partagée, sur les frictions et les correspondances entre la version officielle de l'Histoire et celle vécue, personnelle. Cette vidéo vise également la connivence à tout paradigme identitaire factice, ainsi que la volonté de maintenir une prétendue intégrité originare qui puise sa propre légitimation dans l'exclusion et la peur d'autrui.

1 Bond. | 2 Chose. | 3 Paradis sécurisé. | 4 Coup d'état.

1 Paraiso seguro.

1 Bound. | 2 Thing. | 3 Coup d'état.



The pieces by Lorena Zilleruelo call on collective memory and the political in art. She makes a variety of arrangements, always verging on the intimate, inviting the active participation of the viewer through them. The artist lived under the Chilean dictatorship; her first works were influenced by and refer to this period, in particular *Mémoire\_réponse*<sup>1</sup>, 2005, a video made on the basis of a letter written by her father and addressed to the artist going back over the coup d'état of 11 September 1973 by Augusto Pinochet and the death of Salvador Allende, the day when Chilean society lurched into violence and repression. In the installation *Mémoire des livres (exhumation d'une histoire)*<sup>2</sup>, 2005, the artist uses a compilation of personal stories to recount the fate of books under the military dictatorship, juxtaposed with a video from the archives – so like the autos-da-fé of Nazism that it could be taken for one – showing the dark hours when the dictatorship burnt books. In 2009 she presented the interactive video installation *Elan et élégie*<sup>3</sup>, asking us questions about utopias via a picture by Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, which inspired her. Through this means she reactivates this scene of workers demonstrating in order to question the contemporary class struggle and how it is changing within society, returning to emancipation as the driving force of the collective.

*Pasos*<sup>4</sup>, an intimist film made at Valparaíso, is firstly a meeting between the artist and Ema, a 35-year-old woman. We follow her on her salutary progress, walking along the winding, steep course of the city's tiny roads. In a voice-off, the story of her life, of her life partner who has disappeared, and her everyday experience of illness plunges us into the abyss of her solitude. Shortly after meeting Ema, Lorena Zilleruelo suggested to her that she should take lessons in the tango for the film, and should recompose her story, through this dance governed by precise rules. The tango, faithful to the archetypes of seduction between the masculine and feminine roles, is akin to an expressive walk led by the male role, danced anti-clockwise. It is from this walk specific to Ema and from the artist's suggestion that the image takes shape, a device allowing us to perceive the Other in his or her totality. The film oscillates between reality and dream, shifting us in a gliding motion from a time we expect to the time we take. This tumultuous life is transposed into these dance steps, tracing the tortuous paths of a life that is as intense as it is fragile.

Las piezas de Lorena Zilleruelo apelan a la memoria colectiva y a lo político en el arte. Elabora dispositivos diversos, siempre de carácter intimista, a través de los que invita a la participación activa del espectador. La artista ha vivido bajo la dictadura chilena; sus primeras obras están influenciadas por este período y se refieren a él, especialmente *Mémoire\_réponse*<sup>1</sup>, 2005, un video realizado a partir de una carta escrita por su padre y enviada a la artista en la que recuerda el golpe de estado del 11 de septiembre de 1973 de Augusto Pinochet y la muerte de Salvador Allende, el día en el que la sociedad chilena se debate entre la violencia y la represión. Con la instalación *Mémoire des livres (exhumation d'une histoire)*<sup>2</sup>, 2005, la artista, a través de una compilación de historias personales narra la suerte de los libros bajo la dictadura militar, confrontándola con un video de archivo que nos recuerda – induciendo a error con las quemaduras del nazismo – las horas sombrías en las que la dictadura quemaba los libros. En 2009, presenta la instalación de video interactivo *Elan et élégie*<sup>3</sup>, que nos hace cuestionar las utopías a través de una tela de Giuseppe Pellizza da Volpedo que la inspira, *Il Quarto Stato*. De esta forma, reactiva una escena de obreros manifestándose con el fin de cuestionar la lucha contemporánea de clases y su mutación en el seno de la sociedad, invocando la emancipación como motor del colectivo.

*Pasos*, película intimista rodada en Valparaíso, es en primer lugar un encuentro de la artista con Ema, una joven de 35 años. La seguimos en su marcha salvadora por el recorrido sinuoso y empinado de las estrechas calles de la ciudad. En voz en off, el relato de su vida, que es el de su compañero desaparecido, el de su día a día con la enfermedad, nos sumerge en el abismo de la soledad. Lorena Zilleruelo, poco después de haber conocido a Ema, le propone tomar cursos de tango para la película y recomponer, a través de este baile regido por reglas precisas, su historia. El tango, fiel a los arquetipos de seducción entre hombre y mujer, parece un movimiento expresivo guiado por el papel masculino en el sentido inverso de las agujas de un reloj. Es la marcha de Ema y esa proposición de la artista quienes hacen tomar cuerpo a la imagen, un dispositivo que nos permite percibir al otro por completo. La película oscila entre la realidad y la meditación y nos traslada por deslizamiento, de un tiempo de espera a un tiempo vivido. Esta conmovedora vida es transpuesta a cada paso de baile, trazando los caminos tortuosos de una vida tan intensa como frágil.

# Lorena Zilleruelo



*Pasos* – Lorena Zilleruelo, 2011.  
Prise de vue sur tournage, vidéo-projection,  
Full HD, 22'.  
Production Fondation ArtAids.  
Courtoisie de l'artiste, ©photo : Coti Dörr.

*Pasos* – Lorena Zilleruelo, 2011.  
Vista del rodaje, video proyección,  
Full HD, 22'.  
Producción Fundación ArtAids.  
Cortesía de la artista, ©foto: Coti Dörr.

*Pasos* – Lorena Zilleruelo, 2011.  
Shoot on filming, video projection,  
Full HD, 22'.  
Production ArtAids Foundation.  
Courtesy of the artist, ©photo: Coti Dörr.

Lorena Zilleruelo est née en 1974 à Santiago (Chili). Diplômée du Studio National des Arts Contemporains Le Fresnoy, Tourcoing, et de l'Ecole Supérieure d'Art Paris-Cergy, France, elle vit et travaille entre la France et le Chili. *Out of Storage*, Timmerfabriek, Maastricht, 2011 ; *You are not alone*, Fondation ArtAids / Fondation Joan Miró, Barcelone, 2011 ; *Figures de l'humain, l'autre e(s)t moi*, Le Granit, scène nationale, Belfort, 2011.

Lorena Zilleruelo nació en 1974 en Santiago de Chile. Licenciada en el Estudio Nacional de Artes Contemporáneas Le Fresnoy, Tourcoing, y en la Escuela Superior de Arte de París-Cergy, Francia. Vive y trabaja entre Francia y Chile. *Out of Storage*, Timmerfabriek, Maastricht, 2011; *You are not alone*, Fundación ArtAids / Fundación Joan Miró, Barcelona, 2011; *Figures de l'humain, l'autre e(s)t moi*, Le Granit, escena nacional, Belfort, Francia, 2011.

Lorena Zilleruelo was born in 1974 in Santiago (Chile). She graduated from the Studio National des Arts Contemporains Le Fresnoy, Tourcoing, and from the Ecole Supérieure d'Art Paris-Cergy, France. She lives and works between France and Chile. *Out of Storage*, Timmerfabriek, Maastricht, 2011; *You are not alone*, ArtAids Foundation / Fondation Joan Miró, Barcelona, 2011; *Figures de l'humain, l'autre e(s)t moi*, Le Granit, scène nationale, Belfort, France, 2011.

[lorenzilleruelo.org](http://lorenzilleruelo.org)

<sup>1</sup> Sur nos pas.

1 Memoria\_respuesta. I 2 Memoria de los libros (exhumación de una historia). I 3 Impetu y elegia.  
1 Memory\_answer. I 2 Memories of books (how to exhume a story). I 3 Momentum and elegy I 4 Steps.

Les pièces de Lorena Zilleruelo font appel à la mémoire collective et au politique dans l'art. Elle conçoit divers dispositifs, toujours proches de l'intime, au travers desquels elle invite à la participation active du spectateur. L'artiste a vécu sous la dictature chilienne ; ses premières œuvres sont influencées et se réfèrent à cette période, notamment *Mémoire\_réponse*, 2005, une vidéo réalisée à partir d'une lettre que lui a adressée son père et dans laquelle il revient sur le coup d'état du 11 septembre 1973 d'Augusto Pinochet et la mort de Salvador Allende, jour où la société chilienne vacilla dans la violence et la répression. Dans l'installation *Mémoire des livres (exhumation d'une histoire)*, 2005, l'artiste met en regard une compilation d'histoires personnelles qui racontent le sort des livres sous la dictature militaire, et une vidéo d'archive rappelant à s'y méprendre les autodafés du nazisme - heures sombres où la dictature brûlait les livres. En 2009, elle présente l'installation vidéo interactive *Elan et élégie*, nous interrogeant sur les utopies au travers d'un tableau de Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato*, qui l'inspira. Par ce biais, elle réactive cette scène d'ouvriers manifestant afin de questionner la lutte des classes contemporaine et la mutation de celle-ci au sein de la société, revenant sur l'émancipation comme moteur du collectif.

*Pasos*<sup>1</sup>, film intimiste tourné à Valparaíso, est tout d'abord une rencontre de l'artiste avec Ema, jeune femme de 35 ans. Nous la suivons dans sa marche salvatrice à travers le parcours sinueux et pentu des rues exiguës de la ville. En voix-off, le récit de sa vie, celle de son compagnon disparu, de son quotidien avec la maladie, nous plonge dans l'abîme de sa solitude. Lorena Zilleruelo, peu après avoir rencontré Ema, lui proposa pour le film de prendre des cours de tango et de recomposer, à travers cette danse régie par des règles précises, son histoire. Le tango, fidèle aux archétypes de séduction entre homme et femme, s'apparente à une marche expressive menée par le rôle masculin, dans le sens inverse des aiguilles d'une montre. C'est dans cette marche propre à Ema et dans la proposition de l'artiste que l'image prend corps, un dispositif nous permettant de percevoir l'autre en son entier. Le film oscille entre le réel et le songe, et nous déplace par glissement d'un temps que l'on attend à celui que l'on prend. Cette vie bouleversante se transpose dans ces pas de danse, traçant les chemins tortueux d'une vie aussi intense que fragile.

The Fort du Bruissin is part of the Séré de Rivières system of fortifications, named after its designer and promoter, General Raymond Adolphe Séré de Rivières. This new defence system comprised fortifications built between 1874 and the beginning of World War I along the frontiers and coastline of France. Following the 1870 Franco-Prussian War, France was very much weakened, and isolated from the rest of Europe, threatened by Germany which had been strengthened by gaining Alsace-Lorraine, so that France had lost the two strongholds represented by Strasbourg and Metz.

Fortification had hardly developed during the 19th century beyond the fortifications built by Vauban. During the fighting in 1870, its weaknesses quickly showed up: The principle of the impregnable citadel did not withstand attacks. So it was necessary to rethink strongholds, adapting them to advances in artillery. The days of citadels incorporating towns were over; now forts were consigned to outside walled towns, ten or so kilometres or even further from the town centre, with the aim of keeping the artillery and the enemy far enough away. Now a girdle of forts were created around strongholds, only a few kilometres apart, so that their defensive resources could effectively cover the intervening spaces.

The Fort du Bruissin belongs to the first generation of forts built by Séré de Rivières to protect the fortified camp of Lyon, France's second city, close to Italy. Lyon was very vulnerable at that time because its defences had remained unaltered since the French Revolution. From 1876 to 1893 13 forts and 11 batteries would be built, along with a partial town wall on the left bank of the Rhône. The Fort du Bruissin built from 1878 to 1881 is placed at the highest point of Francheville, at an altitude of 308m, so it could protect the roads and tracks of the surrounding communes with its fire, and in particular the west approach to Lyon.

Séré de Rivières insisted on the architectural quality of the forts which were all masonry-built, as concrete was not yet in use (it was not until the construction of the Maginot Line that the use of reinforced concrete came in, which could better withstand the new high explosives).

The dimensions of the Fort du Bruissin allowed it to accommodate a garrison of 300 men and to be self-sufficient in water, food and munitions for one to three months in the event of war.

In 1989, the city bought back the disused site from the State in order to preserve this exceptional, unprotected piece of heritage, pass it on to future generations, and make it part of cultural life. After a restoration programme conducted by the city in partnership with the State, the Rhône-Alpes Region and the département du Rhône, the city developed plans for the enhancement of the site, involving a centre of contemporary art, the discovery of defensive architecture, and open-air recreational activities within the listed 10-hectare natural site.

El Fort de Bruissin forma parte del sistema Séré de Rivières, nombre de su diseñador y promotor el general Raymond Adolphe Séré de Rivières. El nuevo sistema de defensa comprende fortificaciones construidas a partir de 1874 y hasta comienzos de la Primera Guerra Mundial a lo largo de las fronteras y costas de Francia. Tras la guerra franco-prusiana de 1870, Francia se encuentra fuertemente debilitada y aislada del resto de Europa, bajo la amenaza de una Alemania reforzada por la conquista de la región de Alsace-Lorraine y habiendo perdido además los dos puestos de defensa que suponían Strasbourg y Metz.

Después de las fortificaciones erigidas por Vauban, la fortificación no había evolucionado prácticamente durante todo el siglo XIX. Durante los combates de 1870, se muestran rápidamente sus debilidades: el principio de la ciudadela inexpugnable no resiste a los asaltos. Hay que repensar pues las plazas fuertes adaptándolas a los progresos de la artillería. Finalizadas las ciudadelas que englobaban las ciudades, los fuertes son desplazados al exterior de las ciudades, a aproximadamente una decena de kilómetros, incluso más, del centro urbano con el objetivo de relegar a la artillería y al enemigo suficientemente lejos. Se crean en cualquier caso entorno a las plazas fuertes cinturones de fuertes sólo a algunos kilómetros de distancia, de manera que sus medios defensivos pudiesen cubrir eficazmente los intervalos.

El Fort de Bruissin es parte de la 1ª generación de fuertes construidos por Séré de Rivières con el fin de proteger la trinchera de Lyon, segunda ciudad de Francia próxima a Italia. Lyon es muy vulnerable ya que su defensa permanece idéntica desde la época de la Revolución. De 1876 a 1893 se construirán 13 fuertes y 11 baterías de artillería así como una muralla urbana parcial en la orilla izquierda del Rhône. El Fort de Bruissin, construido entre 1878 y 1881, está situado en el punto culminante de Francheville, es decir a 308 metros sobre el nivel del mar, pudiendo así proteger de los disparos las vías de entrada de las comunidades circundantes y sobre todo la entrada oeste de Lyon.

Séré de Rivières posee la calidad arquitectónica de los fuertes que han sido construidos en mampostería; el hormigón aún no se emplea (habrá que esperar la construcción de la línea Maginot para ver aparecer la utilización del hormigón armado que será más resistente a los nuevos explosivos).

Las dimensiones del Fort de Bruissin le permiten acoger una guarnición de 300 hombres y una autonomía en cuanto a agua, víveres y munición de entre uno y tres meses en caso de guerra.

En 1989, la ciudad compra el lugar desafectado al Estado con el fin de conservar y de transmitir este patrimonio, excepcional y sin proteger, a las generaciones futuras y de inscribirlo en la vida cultural. Tras una rehabilitación desarrollada por la ciudad en asociación con el Estado, la Región Rhône-Alpes y el Departamento del Rhône, ésta desarrolla un proyecto de revalorización del lugar que comprende un centro de arte contemporáneo y el descubrimiento de la arquitectura defensiva y de los lugares al aire libre de un emplazamiento natural clasificado de 10 hectáreas.



# le Fort du Bruissin



Le Fort du Bruissin fait parti du système Séré de Rivières, nom de son concepteur et promoteur le général Raymond Adolphe Séré de Rivières.

Ce nouveau système de défense comprend des fortifications, bâti à partir de 1874 et jusqu'au début de la Première Guerre mondiale le long des frontières et des côtes de France. Au lendemain de la guerre franco-prussienne de 1870, la France se retrouve fortement affaiblie et isolée du reste de l'Europe, sous la menace d'une Allemagne renforcée par le gain de l'Alsace-Lorraine et ayant par là perdu les deux places d'arrêt qu'étaient Strasbourg et Metz.

Depuis les fortifications érigées par Vauban, la fortification n'avait pratiquement pas évolué au cours du XIXème siècle. Durant les combats de 1870, elle montre rapidement ses faiblesses : le principe de la citadelle imprenable ne résiste pas aux assauts. Il faut donc repenser les places fortes en les adaptant aux progrès de l'artillerie. Finies les citadelles englobant les villes, maintenant les forts sont rejetés à l'extérieur des cités, à environ une dizaine de kilomètres, voire plus, du centre urbain dans le but de laisser l'artillerie et l'ennemi suffisamment loin. On crée désormais autour des places fortes une ceinture de forts distants de seulement quelques kilomètres, de façon à ce que leurs moyens défensifs puissent couvrir efficacement les intervalles.

Le Fort du Bruissin fait partie de la 1ère génération des forts construits par Séré de Rivières afin de protéger le camp retranché de Lyon, deuxième ville de France proche de l'Italie. Lyon est alors très vulnérable car sa défense demeure inchangée depuis la Révolution. De 1876 à 1893 seront construits 13 forts et 11 batteries ainsi qu'une enceinte urbaine partielle sur la rive gauche du Rhône.

Le Fort du Bruissin construit de 1878 à 1881 est situé au point culminant de Francheville soit 308m, il peut ainsi protéger de ses tirs les voies des communes environnantes et notamment l'entrée ouest de Lyon.

Séré de Rivières tient à la qualité architecturale des forts qui tous ont été construits en maçonnerie ; le béton n'est pas encore employé (il faudra attendre la construction de la ligne Maginot pour voir apparaître l'utilisation du béton armé qui sera plus résistant aux nouveaux explosifs brisants).

Le fort du Bruissin a des dimensions permettant d'accueillir une garnison de 300 hommes et pour une autonomie en eau, vivres et munitions de un à trois mois en cas de guerre.

Depuis 1989, la Ville a racheté le site désaffecté à l'Etat afin de conserver et de transmettre ce patrimoine exceptionnel non protégé aux générations futures et de l'inscrire dans la vie culturelle. Après une réhabilitation menée par la Ville en partenariat avec l'Etat, la Région Rhône-Alpes et le Département du Rhône, elle développe un projet de valorisation du site comprenant un centre d'art contemporain, un lieu de découverte de l'architecture défensive et un espace de loisirs de plein-air au sein du site naturel classé de 10 ha.



# informations générales

**Exhibition: 15 September 2011 - 5 February 2012**

**Opening: 16 September - 18.30**

Open: Friday, Saturday & Sunday 14.00 – 18.00 / Free Entry

Bus line C20E (ex 30) direction Bellecour/Francheville-Findez | By car: direction Francheville le Haut

Free shuttle service during the professional days (12 > 14) and :

- Thursday 15 September (AM: departure from Sucrière 9.00 - stop Bellecour 9.30/return from Fort du Bruissin direction Lyon Bellecour 12.00//PM: departure from Sucrière 13.30 - stop Bellecour 14.00/return from Fort du Bruissin direction de Lyon Bellecour 16.30),

- Friday 16 September: PM: departure from Sucrière 13.30 - stop Bellecour 14.00/return from Fort du Bruissin direction Lyon Bellecour 16.30//departure from Sucrière 17.30 - stop Bellecour 18.00/return from Fort du Bruissin direction Lyon Bellecour 20.30,

- Saturday 17 & Sunday 18 Septembre: PM: departure from Sucrière 13.30 - stop Bellecour 14.00/return from Fort du Bruissin direction Lyon Bellecour 16.30.

**Fort du Bruissin, centre d'art contemporain de Francheville, Chemin du Château d'eau, 69340 Francheville - +33 (0) 4 72 13 71 00 | www.mairie-francheville69.fr**

The Fort du Bruissin is a property of Ville de Francheville; its management has been committed to a public establishment it has created: the «Régie culturelle Fort du Bruissin».

**President: Cyril KRETZSCHMAR**

Direction: Valérie BRUJAS | Administration: Christophe MOUSSE | Artistic manager: Vincent DESMURES | Communication: Françoise DUMAS | Graphic design: Léonie LAMIRAL | Installations and montage: Georges LORA, Radouane YOUNSI, Alain BOISSIN, Alexandre JOLLY (FIXART), ARTPROJECT, CINEPARTS | Mediation: Delphine BAUDRAS & Marion SEIDENBINDER | Accounting: Isabelle DIANA | Secretary: Corinne AUBERT

**Coup d'éclat is the 7th exhibition of Fort du Bruissin, Francheville's Centre of Contemporary Art. It follows on from the exhibitions:**

- **WONDER BEIRUT** (8 February - 27 April 2008)

Joana Hadjithomas and Khalil Joreige, Veit Stratman, Benjamin Hochart

Curator: Sandra Cattini

- **FRANCKDAVID & FLORENCE LAZAR (21 September 2008 - 11 January 2009)** *Contrôler aujourd'hui pour décider demain*

Curator: Sandra Cattini

- **NICOLAS FLOC'H** (15 May - 12 July 2009)

Curator: Jérôme Cotinet-Alphaize

- **NO(t) MUSIC** (14 September 2009 - 3 January 2010)

Pierre Beloüin / Davide Bertocchi / Dominique Blais / Pascal Broccoli / Pierre-Laurent Cassière / Sammy Engramer / Laurent Faulon / Emmanuel Lagarrigue / Jonathan Loppin / Arnaud Maguet / Gerald Petit / Jérôme Poret / TTrioreau

Curator: Jérôme Cotinet-Alphaize

- **SEQUENCE 5** (27 March - 4 July 2010)

Spacifcity: TTrioreau, Joris Van de Moortel, Camilo Yanez

Permanent exhibition: Pierre-Laurent Cassière, Rémi Dal Négro, Nicolas Floc'h, TTrioreau | In-residence: Ariane Bosshard & Olivier Huz | Art library: Selection of works from the collection of Villeurbanne's art library | Aïki Gallery: TTrioreau

Curator: Jérôme Cotinet-Alphaize

- **PROJECTIONS CONTEMPORAINES** (18 September 2010 - 20 February 2011)

A selection of videos of artists from the Museum of Contemporary Art of Lyon's collection

Eija Lijsa Ahtila, Marie-Jo Burki, Carsten Höller, William Kentridge, Aernout Mik, Dennis Oppenheim, Tony Oursler & Catherine Sullivan

Curator: Yves Aupetitallot

**Exposición del 15 de septiembre de 2011 al 5 de febrero de 2012**

**Inauguración el 16 de septiembre a las 18h30**

Viernes, sábado y domingo de 14h a 18h / Entrada libre

Autobús línea C20E (ex 30) directo Bellecour/Francheville-Findez | en coche: dirección Francheville le Haut

Autobuses directos durante las días profesionales (12 > 14) y :

- jueves 15 septiembre (mañana: salida de la Sucrière a las 9h00 - parada Bellecour a las 9h30/ vuelta desde el Fort du Bruissin en dirección Lyon Bellecour a las 12h00//tarde: salida de la Sucrière a las 13h30 - parada Bellecour a las 14h//vuelta desde el Fort du Bruissin en dirección Lyon Bellecour a las 16h30),

- viernes 16 de septiembre: tarde: salida de la Sucrière a las 13h30 - parada Bellecour a las 14h/ vuelta desde el Fort du Bruissin en dirección Lyon Bellecour a las 16h30//salida de la Sucrière a las 17h30 - parada Bellecour a las 18h00/vuelta desde el Fort du Bruissin en dirección Lyon Bellecour a las 20h30,

- sábado 17 y domingo 18 de septiembre: tarde: salida de la Sucrière a las 13h30 - parada Bellecour a las 14h/vuelta desde el Fort du Bruissin en dirección Lyon Bellecour a las 16h30.

**Fort du Bruissin, centre d'art contemporain de Francheville, Chemin du Château d'eau, 69340 Francheville - +33 (0) 4 72 13 71 00 | www.mairie-francheville69.fr**

El Fort du Bruissin es propiedad de la ciudad de Francheville y su gestión ha sido confiada a un establecimiento público creado por ella, la «Régie culturelle Fort du Bruissin».

**Presidente: Cyril KRETZSCHMAR**

Dirección: Valérie BRUJAS | Administración: Christophe MOUSSE | Servicio de producción artística: Vincent DESMURES | Comunicación: Françoise DUMAS | Concepción gráfica: Léonie LAMIRAL | Instalaciones y montaje: Georges LORA, Radouane YOUNSI, Alain BOISSIN, Alexandre JOLLY (FIXART), ARTPROJECT, CINEPARTS | Mediación: Delphine BAUDRAS & Marion SEIDENBINDER | Contabilidad: Isabelle DIANA | Secretariado: Corinne AUBERT

**Coup d'éclat es la séptima exposición del Fort du Bruissin, centro de arte contemporáneo de Francheville. Sigue a las siguientes exposiciones:**

- **WONDER BEIRUT** (del 8 de febrero al 27 de abril de 2008)

Joana Hadjithomas y Khalil Joreige, Veit Stratman, Benjamin Hochart

Comisariado: Sandra Cattini

- **FRANCKDAVID & FLORENCE LAZAR** (del 21 de septiembre de 2008 al 11 de enero de 2009)

Contrôler aujourd'hui pour décider demain

Comisariado: Sandra Cattini

- **NICOLAS FLOC'H** (del 15 de mayo al 12 de julio de 2009)

Pierre Beloüin / Davide Bertocchi / Dominique Blais / Pascal Broccoli / Pierre-Laurent Cassière / Sammy Engramer / Laurent Faulon / Emmanuel Lagarrigue / Jonathan Loppin / Arnaud Maguet / Gerald Petit / Jérôme Poret / TTrioreau

Comisariado: Jérôme Cotinet-Alphaize

- **SEQUENCE 5** (del 27 de marzo al 4 de julio de 2010)

Spacifcity: TTrioreau, Joris Van de Moortel, Camilo Yanez

Exposición permanente: Pierre-Laurent Cassière, Rémi Dal Négro, Nicolas Floc'h, TTrioreau | Residentes: Ariane Bosshard & Olivier Huz | Artoteca: Selección de obras de la colección de la artoteca de Villeurbanne | Aïki Galería: TTrioreau

Comisariado: Jérôme Cotinet-Alphaize

- **PROJECTIONS CONTEMPORAINES** (del 18 de septiembre de 2010 al 20 de febrero de 2011)

Una selección de obras en video de artistas de la colección del Museo de Arte Contemporáneo de Lyon

Eija Lijsa Ahtila, Marie-Jo Burki, Carsten Höller, William Kentridge, Aernout Mik, Dennis Oppenheim, Tony Oursler y Catherine Sullivan.

Comisariado: Yves Aupetitallot

**Exposition du 15 septembre 2011 au 5 février 2012**

**Vernissage le 16 septembre à 18h30**

Vendredi, samedi et dimanche de 14h à 18h / Entrée libre

Bus ligne C20E (ex 30) directe Bellecour/Francheville-Findez | voiture : direction Francheville le Haut

Navettes gratuites lors des journées professionnelles (12 > 14) et :

- jeudi 15 septembre (matin : départ de la Sucrière à 9h00 - arrêt Bellecour 9h30/retour du Fort en direction de Lyon Bellecour à 12h00//après-midi : départ de la Sucrière à 13h30 - arrêt 14h Bellecour/retour du Fort en direction de Lyon Bellecour à 16h30),

- vendredi 16 septembre : après-midi : départ de la Sucrière à 13h30 - arrêt 14h Bellecour/ retour du Fort en direction de Lyon Bellecour à 16h30//départ de la Sucrière à 17h30 - arrêt Bellecour à 18h00/retour du Fort en direction de Lyon Bellecour à 20h30,

- samedi 17 et dimanche 18 septembre : après-midi : départ de la Sucrière à 13h30 - arrêt 14h Bellecour/retour du Fort en direction de Lyon Bellecour à 16h30.

**Fort du Bruissin, centre d'art contemporain de Francheville, Chemin du Château d'eau, 69340 Francheville - 04 72 13 71 00 | www.mairie-francheville69.fr**

Le Fort du Bruissin est une propriété de la Ville de Francheville dont la gestion a été confiée à un établissement public qu'elle a créé, la «Régie culturelle Fort du Bruissin».

**Président : Cyril KRETZSCHMAR**

Direction : Valérie BRUJAS | Administration : Christophe MOUSSE | Régie artistique : Vincent DESMURES | Communication : Françoise DUMAS | Conception graphique : Léonie LAMIRAL | Installations et montage : Georges LORA, Radouane YOUNSI, Alain BOISSIN, Alexandre JOLLY (FIXART), ARTPROJECT, CINEPARTS | Médiation : Delphine BAUDRAS et Marion SEIDENBINDER | Comptabilité : Isabelle DIANA | Secrétariat : Corinne AUBERT

**Coup d'éclat est la 7ème exposition du Fort du Bruissin, centre d'art contemporain de Francheville. Elle fait suite aux expositions :**

- **WONDER BEIRUT** (du 8 février au 27 avril 2008)

Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, Veit Stratman, Benjamin Hochart

Commissariat : Sandra Cattini

- **FRANCKDAVID & FLORENCE LAZAR** (du 21 septembre 2008 au 11 janvier 2009) *Contrôler aujourd'hui pour décider demain*

Commissariat : Sandra Cattini

- **NICOLAS FLOC'H** (du 15 mai au 12 juillet 2009)

Commissariat : Jérôme Cotinet-Alphaize

- **NO(t) MUSIC** (du 14 septembre 2009 au 3 janvier 2010)

Pierre Beloüin / Davide Bertocchi / Dominique Blais / Pascal Broccoli / Pierre-Laurent Cassière / Sammy Engramer / Laurent Faulon / Emmanuel Lagarrigue / Jonathan Loppin / Arnaud Maguet / Gerald Petit / Jérôme Poret / TTrioreau

Commissariat : Jérôme Cotinet-Alphaize

- **SEQUENCE 5** (du 27 mars au 4 juillet 2010)

Spacifcity : TTrioreau, Joris Van de Moortel, Camilo Yanez

Exposition permanente : Pierre-Laurent Cassière, Rémi Dal Négro, Nicolas Floc'h, TTrioreau | Résidents : Ariane Bosshard et Olivier Huz | Artothèque : Sélection d'oeuvres de la collection de l'artothèque de Villeurbanne | Aïki Galerie : TTrioreau

Commissariat : Jérôme Cotinet-Alphaize

- **PROJECTIONS CONTEMPORAINES** (du 18 septembre 2010 au 20 février 2011)

Une sélection d'oeuvres vidéo d'artistes de la collection du Musée d'Art Contemporain de Lyon

Eija Lijsa Ahtila, Marie-Jo Burki, Carsten Höller, William Kentridge, Aernout Mik, Dennis Oppenheim, Tony Oursler et Catherine Sullivan

Commissariat : Yves Aupetitallot