

l'autre



Masque, XX^e siècle
Himalaya, bouse de vache, collection privée

l'autre

Alex Burke
Gaston Damag
Marie-Hélène Fabra
Michel Gouéry
Marine Joatton
Dominique Liquois
Patrick Loughran
Florence Reymond
Emmanuel Rivière
Aurélie Slonina

l'autre

Karim Ghaddab, janvier 2013.



Collier tantrique, XX^e siècle
Himalaya, cuivre, or, textile, collection privée

Depuis *Les magiciens de la Terre*, en 1989, le regard croisé entre l'art contemporain et des pratiques traditionnelles extra-occidentales¹ dont la diversité et le succès public témoignent d'un désir d'ouverture vis-à-vis des catégories qui déterminent la pensée sur l'art depuis le milieu du XX^e siècle. Après être longtemps resté une affaire occidentalo-occidentale, jusqu'à en constituer un concept identitaire et axiologique, l'art s'ouvre à nouveau aux hybridations et aux influences extérieures. Le temps des pratiques autoréférencées, culminant avec un art autotélique et tautologique, prenant pour objet le fonctionnement du monde de l'art semble se clore, pour envisager ses rapports avec des pratiques autres, non réductibles aux seuls concepts forgés par et pour lui-même. Comme ce fut le cas, dans un contexte différent, pour les avant-gardes, cette ouverture est sans doute tributaire de facteurs d'abord politiques et économiques. La crise de l'empire américain, la montée en puissance de zones longtemps considérées comme en marge de l'histoire (la Chine, l'Inde, l'Amérique du Sud...), les guerres prédatrices et néo-coloniales des puissances déclinantes, les recompositions géopolitiques en cours, comme les facilités de déplacement des biens et des personnes amènent dans le champ de l'art des formes, des techniques et des usages qui ne sont pas ceux de la tradition occidentale. Pour autant, ces apports extérieurs réactivent parfois des modes de fonctionnement qui étaient jusqu'alors inexprimés ou inapparents, mais contenus en latence dans certaines œuvres contemporaines. Ainsi, s'il est *a priori* absurde de voir des pratiques magiques ou chamaniques dans les usages actuels de l'art occidental, nous pouvons néanmoins relever un certain nombre d'analogies. Dans ses usages pratiques comme dans l'imaginaire qui y demeure

1 - Citons, parmi celles qui ont eu le plus d'écho, *Les magiciens de la Terre* (commissariat de Jean-Hubert Martin, du 18 mai au 28 août 1989, au Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou), *Yanomami, l'esprit de la forêt* (du 14 mai 2003 au 12 octobre 2003, à la Fondation Cartier pour l'art contemporain), *Jackson Pollock et le chamanisme* (commissariat de Stephen Polcari, du 15 octobre 2008 au 15 février 2009, à la Pinacothèque de Paris), *Vaudou* (du 5 avril au 25 septembre 2011, à la Fondation Cartier pour l'art contemporain), *Les maîtres du désordre* (commissariat de Jean de Loisy, du 11 avril au 29 juillet 2012, au musée du quai Branly).

attaché, l'atelier, notamment, est un lieu dialectique, un lieu mémoriel, un lieu revenant (de l'histoire). Les opérations plus ou moins mystérieuses qui s'y déroulent, ainsi que son accès mesuré et toujours accordé comme un privilège, lui confèrent les caractères fascinants et équivoques d'un laboratoire alchimique ou de l'ancre d'un sorcier. Les matériaux hétéroclites qui s'y entassent, les instruments et les poudres colorées, éventuellement le four et toujours le point d'eau esquissent le décor de *rituels* dont nous ne pouvons avoir connaissance que par le récit rapporté ou par des reconstitutions documentaires². Malgré les digicodes et les lampes au néon, et en dépit de l'éventuelle technicité des instruments, nous pénétrons toujours dans un atelier comme dans un tombeau égyptien, suivant le guide, jetant des regards de tous côtés, prenant garde de ne pas toucher, avec le sentiment d'entrer dans le saint des saints, là où les choses s'accomplissent³.

Le monde de l'art est d'ailleurs très ritualisé, avec ses vernissages et ses dîners, la récurrence des biennales et des grands événements, ses cartels et ses cartons d'invitation, ses pèlerinages à Venise ou à Bâle, ses conférences et ses revues... Dans une galerie d'art ou un musée, même la procession des fidèles donne lieu à une chorégraphie immédiatement reconnaissable : déambulation lente, avec des arrêts et des ruptures de rythme, parfois les mains dans le dos, tête en avant, regard à la fois concentré et en balayage, de temps à autre une inflexion du buste pour s'approcher...

De plus en plus, l'artiste est sollicité par les pouvoirs publics pour résoudre un problème politique (renouer du lien social, positiver la perception d'un urbanisme invivable, créer une culture vernaculaire, etc.). Il intervient alors comme un homme-médecine chargé de soigner à peu de frais les maux de la communauté, par ses seuls grigris et incantations, de manière assez analogue au chamane, dans les sociétés traditionnelles. Ce rôle très particulier - qu'il est le seul à endosser de cette manière - ne peut être assumé que parce que l'artiste occupe un statut



Phurbas, dagues rituelles, XX^e siècle
Népal, bois, métal, textile, collection privée



Marine Joatton
Bêtes, 2011

Techniques mixtes, 9 x 5 cm

2- Sans doute est-ce cet archaïsme — au sens fort de ce mot — qui rend l'atelier suspect et qui motive les injonctions faites aux artistes de développer des projets nomades, souples, hors-sol, en phase avec les modèles idéologiques dictés par le monde de l'entreprise.

3- Les reportages sur les artistes au travail ont toujours quelque chose d'une pantomime artificielle, dont l'apparente nécessité dramaturgique va de pair avec une certaine forme de ridicule.

d'exception dans la structure sociale. En termes de revenus, d'appartenance politique, de contrat de travail, d'origine sociale, et de pouvoir symbolique, l'artiste est un être hybride et protéiforme, voyageant entre les identités, non assignable à une place fixe. Cette particularité lui donne le pouvoir de circuler entre les différents niveaux de la pyramide sociale et de connecter le haut et le bas. C'est une chimère sociologique.

Cependant, la confection d'objets "chargés" ne témoigne pas seulement d'une action sur la communauté ; elle peut demeurer à usage privé. Les petites boîtes fabriquées par Dominique Liquois sont exposées ici pour la première fois, ce qui indique qu'elles n'ont pas été conçues d'abord comme des œuvres à part entière, si l'on signifie par là des objets destinés à l'exposition, à la rencontre du public et à la vente. Elles sont moins pour autrui que pour l'autre en soi. Ce sont plutôt des petits ex-voto, à la fois kitsch et vaguement inquiétants, qui renferment des assemblages de verroterie et de broderies, aux formes parfois sexuées. Dépourvus des oripeaux de la séduction, les dessins de Marie-Hélène Fabra et de Marine Joatton, bien que très différents, portent une prolifération nerveuse et virale sur toute leur surface. Devant ces affolements d'images emboîtées et déboîtées, on ne peut que se demander de quel cerveau cela a pu sortir.

Trois des artistes présents dans l'exposition (Michel Gouéry, Patrick Loughran et Aurélie Slonina) font de la céramique, auxquels on pourrait ajouter ceux qui pratiquent le moulage avec d'autres matériaux (Gaston Damag et Emmanuel Rivière). Dans ces techniques se jouent des rapports mimétiques à un modèle, des emprunts et des empreintes, des symétries, des équilibres, des couples complémentaires, des opérations dialectiques comparables à celles que met en œuvre le chamane. Cette proximité est manifeste dans les œuvres d'Emmanuel Rivière, puisqu'elles sont produites par le moulage négatif en silicone de masques africains, et dans celles de Gaston Damag qui produit des répliques en cire d'une statuette indonésienne. En fondant sous des lampes chauffantes,



Dominique Liquois

Comme on y va !, 2012

Acrylique sur toile, tissu, rembourrage, 55 x 44 cm



Marine Joatton

Sans titre, 2010

Pastels gras sur papier, 21 x 30 cm chaque



Dominique Liqueois

The king, 2006

Look just for fun 2005

Femme d'attente, 2006

Tais-toi dis-le, 2005

L'œil est dans la tombe, 2007

Boîte en carton, divers, 10,5 x 10,5 x 4 cm chaque



Marie-Hélène Fabra
 Sans titre, 2012
 Série des *Désordres noirs*, encres sur papier, 50 x 70 cm chaque

ces statuettes sont progressivement détruites par cela même qui les met en lumière. Ces opérations ne se déroulent donc pas seulement sur le plan symbolique, elles s'effectuent aussi et d'abord dans le concret des matériaux et des techniques. Le travail du céramiste allie les éléments primordiaux - feu, terre, eau et air - pour créer un corps nouveau. Jean Canteins écrit dans *Le potier démiurge* que « l'androgynie [...] existe déjà dans la pâte, amalgame de terre et d'eau. D'une part, l'eau féminine adoucit la terre et la terre masculine prête ses qualités à l'eau ; d'autre part, le couple Terre-Eau préfigure au niveau élémentaire le couple dur-mou⁴. » Par le procédé de l'empreinte ou du moulage (parfois sur un corps vivant, dans le travail de Gouéry), le corps ainsi créé est également doté d'une image, une image foncièrement androgyne, ambivalente donc.

Le caractère synchrétique d'une part importante des œuvres contemporaines (assemblages, ready-mades aidés, techniques mixtes, etc.) est également caractéristique de la richesse des arts premiers. Ainsi, visitant l'American Museum of Natural History en 1943, Lévi-Strauss note que « d'une vitrine à l'autre, d'un objet à son voisin, d'un coin à l'autre d'un même objet parfois, on croirait passer de l'Égypte à notre XII^e siècle, des Sassanides aux carrousels des foires suburbaines, du palais de Versailles [...] à la forêt congolaise⁵. » Ce sont des objets fondamentalement hybrides et composites, loin de la supposée pureté des bronzes et des marbres antiques, plus proche de la statue qui apparaît en rêve à Nabuchodonosor : « image qui était grande et dont l'éclat était extraordinaire [...] et son apparence était redoutable. [...] Sa tête était de bon or, sa poitrine et ses bras étaient d'argent, son ventre et ses cuisses étaient de cuivre, ses jambes étaient de fer, ses pieds étaient en partie de fer et en partie d'argile modelée⁶. » Les tableaux de Dominique Liqueux ont quelque chose de cette nature hybride et transgressive, au moins de trois manières : d'abord par la transition entre peinture et sculpture, lorsque les formes débordent dans l'espace ; ensuite par les techniques, tenant à la fois de la peinture et de la couture ; enfin par les registres formels, puisque ces œuvres greffent des tissus mexicains bariolés à des peintures abstraites.



Premier plan :

Patrick Loughran

Hercule, 2010

Terre cuite émaillée, 62 x 37 x 37 cm

Arrière plan de gauche à droite :

Emmanuel Rivière

L'intérieur du dragon, 2011-12

Silicone, matériaux mixtes, moulage de l'intérieur d'un masque-dragon chinois ancien, 1/2, 37 x 34 x 20 cm

Tambour de chaman dhyandro, XX^e siècle

Ouzbékistan, bois, peau, métal, collection privée

4- Jean Canteins, *Le potier démiurge*, Paris, éditions Maisonneuve & Larose, 1986, p. 45.

5- Claude Lévi-Strauss, *La voie des masques*, Paris, Plon, 1979, p. 11.

6- Daniel, II, 31-33.



De gauche à droite :

Michel Gouéry

Coronative, 2012

Terre cuite émaillée et fourchettes, 17 x 10 x 13 cm

Mon Lapin, 2012

Terre cuite émaillée et couteaux en acier, 46 x 14 x 12 cm



De gauche à droite :

Aurélié Slonina

Small middle class explosion #4, 2012

Céramique émaillée (explosion nucléaire), 18,5 x 16 cm

Small middle class explosion #2, 2012

Céramique émaillée (voiture + explosion), 9 x 9 cm

Small middle class explosion #5, 2012

Céramique émaillée (flocon + explosion), 22 x 14,5 cm

Small middle class explosion #1, 2012

Céramique émaillée (voiture + flamme), 11 x 6 cm

Mais reprenons les observations de Lévi-Strauss sur les œuvres de la côte nord du Pacifique : « Cet art réunit dans ses figurations la sérénité contemplative des statues de Chartres ou des tombes égyptiennes, et les artifices du Carnaval. Ces traditions d'une égale grandeur et d'une pareille authenticité, dont les boutiques de foire et les cathédrales préservent aujourd'hui les restes démembrés, règnent ici dans leur primitive unité⁷. »

Si certaines œuvres contemporaines retrouvent la « primitive unité » des éléments formels et techniques des arts premiers, éléments qui ont été séparés en styles spécialisés dans l'histoire de l'art occidental, peut-on en déduire que les auteurs de ces œuvres renouent eux mêmes avec des rôles sociaux de type chamanique ? C'est ce que semble suggérer Lévi-Strauss lorsqu'il suppose une réversibilité totale, formelle et fonctionnelle, des masques Kwakiutl : « Envisagés sous le seul angle plastique, le masque swaihwé, qu'on pourrait dire tout en saillies, et le masque dzonokwa, tout en creux, s'opposent ; mais en même temps, presque comme le moule et son empreinte, ils se complètent. On entrevoit qu'il en est peut-être de même pour ce qui concerne leurs fonctions sociales, économiques et rituelles⁸. » Une telle réversibilité ferait des moulages de Gaston Damag et d'Emmanuel Rivière des figures symétriques - à la fois antinomiques et de statut équivalent - des sculptures originelles.

Outre sa capacité à passer les frontières sociales, ainsi que nous l'avons déjà relevé, l'artiste traverse également les frontières culturelles (par la recomposition permanente de ses sources et influences), les frontières géographiques (résidences, expositions, bourses, etc.) mais aussi, et surtout, les frontières séparant le monde quotidien partagé par tous et celui de la représentation fictionnelle, les configurations du second ordonnant en partie l'usage

du premier. Selon Bernard Müller, « il apparaît d'emblée que ce droit de décider de ce qui est vrai et de ce qui est simulé, de discerner l'original de la copie, est au cœur du pouvoir, est éminemment politique. La capacité à signifier la frontière entre réalité et fiction dépend des moyens symboliques dont on dispose, et si cette frontière est si bien gardée, c'est qu'elle fait l'objet d'attaques incessantes qui souvent (malheureusement ?) la renforcent⁹. » Ainsi, lorsque Florence Reymond, sur ses toiles, redouble les bords, fait proliférer les marges et multiplie les lignes qui entourent l'image centrale, elle dresse autant de frontières destinées à isoler la figure et à préserver sa peinture d'attaques extérieures, renouant en cela avec l'une des fonctions du cadre traditionnel. Le passage - un de plus - d'une gestion autocentrée des affects à un positionnement politique est donc plus poreux qu'on ne l'admet généralement.

La question du politique et donc de l'efficacité amène à souligner une spécificité des arts premiers. « Dans les sociétés traditionnelles, écrit Jean Clottes, l'art pour l'art n'existait pas. En Australie, par exemple, le concept d'"art" était absent du vocabulaire de divers groupes aborigènes. Les images étaient produites dans un cadre qui était celui de la collectivité et dans un but précis, non pas pour le plaisir de leur auteur et la satisfaction de ses désirs personnels¹⁰. » Il en va de même pour l'art africain traditionnel, l'art amérindien, l'art himalayen, etc. Selon Jean Laude, cela exclut toute considération esthétique, au sens où nous l'entendons : « Toute statue africaine a une destination religieuse ou, au sens large, sociale : elle est un instrument, un outil, elle n'a jamais comme but, *au point de départ*, l'émotion ou la contemplation esthétique. Peu d'arts sont, comme l'art africain, aussi insoucieux de l'effet qu'il doit produire sur celui qui le regarde¹¹. » Néanmoins,

7- Claude Lévi-Strauss, *idem*.

8- *Ibidem.*, p. 59.

9- Bernard Müller, « L'énigme du double ou l'insoutenable porosité de la réalité et de la fiction », cat. exp. *Les maîtres du désordre*, Paris, musée du quai Branly / Réunion des Musées Nationaux - Grand Palais, 2012, p. 119.

10- Jean Clottes et David Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire* (1996), Paris, La Maison des Roches, 2001, p. 212.

11- Jean Laude, *Les arts de l'Afrique noire* (1966), Paris, Le Livre de Poche, Librairie Générale Française, p. 277. C'est nous qui soulignons.





Vue de l'exposition



De gauche à droite :

Emmanuel Rivière

Cronos, version 5, 2011

Silicone noir recouvert de mine de plomb, matériaux mixte, pièce unique, 35 x 24 x 30 cm

Intérieur avec gueule, 2001

Silicone, matériaux mixte, moulage de l'intérieur d'un masque africain non identifié, pièce unique, sculpture originale, 24,5 x 14 x 11 cm



Gaston Damag

Sans titre, 2012

Dessins, statuettes en paraffine, lumière 120 w, 100 x 120 cm chaque



Florence Reymond
Disparition, 2012
Série des toiles noires, huile sur toile, 156 x 116 cm

cette fonctionnalité de l'objet ne devrait pas conduire à une indifférence de la forme, mais au contraire à la plus grande exigence portée sur celle-ci : c'est précisément parce que ces objets ne sont pas destinés à l'agrément que leur forme ne peut pas être abandonnée à l'aléatoire des goûts et des couleurs. Si les pouvoirs - quels qu'ils soient - doivent être investis dans la matière et comme *incorporés* pour déployer leur efficacité, alors la réussite est aussi plastique en ce qu'elle incombe, au moins pour partie, aux qualités formelles de l'objet. Si l'esthétique était à ce point négligeable, pourquoi la fixer selon des canons traditionnels relativement stricts et pourquoi même ne pas utiliser des supports informes, à l'instar des *herma* et des *xoana* de la Grèce antique ?

Quoi qu'il en soit, l'art de type chamanique est d'abord de nature politique et sociale, y compris dans ses aspects plastiques les plus caractéristiques (figures animales, personnages composites, matériaux naturels, etc.). Lorsque Peter T. Furst affirme que « le chamanisme est donc, dans le vrai sens du terme, un système de croyances écologiques¹² », il faut l'entendre comme rapport à l'environnement, que celui-ci soit la forêt tropicale, les hauts plateaux asiatiques ou les grandes métropoles¹³. En ce sens, l'art contemporain n'est pas moins « écologique » qu'un collier d'os du Bhoutan ou un masque indien façonné en bouse de vache. Lorsque Alex Burke peint sur des papiers journaux ou lorsque les petites céramiques d'Aurélien Slonina représentent des voitures en flammes, un crash d'avions ou une explosion atomique, ils mobilisent l'environnement culturel qui est le leur.

Les médias de masse participent désormais pleinement de la constitution de notre environnement et fournissent aux artistes bien davantage d'images que le traditionnel travail sur le motif. Bernard Müller observe que « la société du spectacle multipl[e] ainsi presque à l'infini les doubles du réel, comme autant de théâtres de la vie où se rejoue sans cesse la joute allégorique entre la réalité et la fiction. Il apparaît même que les points de passage entre ces deux

rives soient aujourd'hui de plus en plus nombreux et de moins en moins maîtrisables, annonçant une période de tangage symbolique qu'il faut espérer la plus longue possible. Ce constat, s'il est vérifié, amène à relativiser la théorie du désenchantement du monde entendu comme un phénomène social impliquant le recul des croyances religieuses ou magiques, au plus grand bonheur des artistes, prêtres et autres charlatans¹⁴ ! » Du chamane au magicien, il n'y a effectivement qu'un pas, comme de l'artiste au charlatan, un pas dansé, lorsqu'ils sont capables de nous faire prendre, littéralement, des vessies pour des lanternes ou, comme Gouéry, des fourchettes pour les yeux et les dents de X-Tro.

Mais l'envoûtement, éprouvé au contact des œuvres chamaniques, a finalement toujours été à l'origine de l'art occidental lui-même. Dans la célèbre fable de l'invention du modelage (et non de la peinture), Plinie décrit deux opérations successives réalisées par deux personnes distinctes, aux dépens d'une troisième. Alors que le jeune homme dont elle est amoureuse s'apprête à partir pour l'étranger, la fille du potier Butadès de Sicyone trace le contour de l'ombre de son visage sur le mur. Plinie ne précise pas si le garçon est également amoureux de la jeune fille, ni la raison de son départ. Toujours est-il qu'il y a, dans le geste de la circonscription, quelque chose du charme magique : l'ombre du jeune homme demeure comme prisonnière dans les lacis de la ligne, retenue sur le mur. Dans un deuxième temps, Butadès applique de l'argile dans cette silhouette, avant de la détacher et de la mettre à durcir au feu, comme pour offrir à sa fille l'effigie de celui qu'elle aime et qui l'a néanmoins quittée. L'utilisation de la terre et du feu, la figure d'argile, ainsi que la ligne dessinée sur le mur, investie du pouvoir de retenir l'ombre, entretiennent des liens évidents avec un charme d'amour ou de ravissement, les pentagrammes, poupées vaudou et autres tours de sorcières. Le jeune homme a ainsi laissé une part de lui-même à Sicyone, la part la plus sombre, une part dont Plinie ne nous dit pas quel usage en fit la jeune fille.

12- Peter T. Furst, « Vue d'ensemble sur le chamanisme », in Gary Seaman et Jane S. Day dir., *Anciennes traditions. Chamanisme en Asie centrale et en Amérique* (1994), trad. A. de Montal, Editions du Rocher / Le Mail, 1999, p. 15.

13- Le film de Jean Rouch, *Les maîtres fous* (1955) témoigne de la capacité d'adaptation des rituels et des figures Hauka, au Ghana, précisément pour préserver leur efficacité dans un contexte colonial et urbain.

14- Bernard Müller, idem, p. 121.



Alex Burke

Sans titre, 2012

Assemblage, gouache sur papier journal et masque africain, 168 x 210 cm



Parure de chaman: coiffe, collier et tablier, XX^e siècle
Tibet, os gravés, textile, graines, collection privée

Ce catalogue est édité par la Communauté d'agglomération les Portes de l'Essonne
à l'occasion de l'exposition **L'autre**, du 19 janvier au 02 mars 2013
à l'Espace d'art contemporain Camille Lambert.

Cette exposition bénéficie du soutien du Conseil général de l'Essonne.

Commissariat : François Pourtaud
Texte : Karim Ghaddab

Les artistes remercient François Pourtaud, Daniel Kleiman, Morgane Prigent, Sandrine Rouillard et Leïla Ziadi et que soit remerciée Lilianne Pétraru. Aurélie Slonina remercie Eric Laurent, la Tuilerie Laurent.

Espace d'art contemporain Camille Lambert
35 avenue de la Terrasse
91260 Juvisy-sur-Orge
Tél. : 01 69 21 32 89
portesessonne.fr

Communauté d'agglomération Les Portes de l'Essonne
Athis-Mons - Juvisy-sur-Orge - Morangis - Paray-Vieille-Poste - Savigny-sur-Orge
3 rue Lefèvre Utile - BP 300 - 91205 Athis-Mons Cedex
Tél. : 01 69 57 80 40 - Fax. : 01 69 57 80 01



Conception graphique : leilazed
© Laurent Arduin

l'autre

Alex Burke

Né en 1944

Vit et travaille à Cachan et Paris

Dernière exposition personnelle : *Mémoire des Amériques*, Espace d'art contemporain Camille Lambert, Juvisy-sur-Orge, 2010

Gaston Damag

Né en 1964

Vit et travaille à l'île de Saint Denis

Est représenté par la galerie Zimmermanb Kratochwill à Graz (Autriche) et soutenu par les galeries Silverlens à Manille (Philippines) et Drawing Room à Singapour.

Dernière exposition personnelle : Silverlens Gallery, 2011

Marie-Hélène Fabra

Née en 1961

Vit et travaille à Paris et Berlin

Dernière exposition personnelle : *Tracer l'invisible*, Espace d'art contemporain Camille Lambert, Juvisy-sur-Orge, 2012

Michel Gouéry

Né en 1959

Vit et travaille à Bagnolet

Est représenté par la galerie Anne de Villepoix

Dernière exposition personnelle : *Sortie de Vortex*, Frac Auvergne, Clermont-Ferrand, 2012

Marine Joatton

Née en 1972

Vit et travaille à Paris

Est représentée par la galerie Réjane Louin

Dernière exposition personnelle : galerie Réjane Louin à Locquirec, 2011

Dominique Liquois

Née en 1957

Vit et travaille à Paris

Dernière exposition personnelle : *Conflictio Barroco*, Espace d'art contemporain Camille Lambert, 2011

Patrick Loughran

Né en 1948

Vit et travaille à Bagnolet et St-Denis

Dernière exposition personnelle : galerie Marcel Duchamp; *15^{ème} Biennale Internationale de Céramique*, Châteauroux, 2009

Florence Reymond

Née en 1971

Vit et travaille à Paris

Est représentée par la galerie Odile Ouizeman, Paris

Dernière exposition personnelle : *La montagne cent fois recommencée*, Centre d'art du Creux de L'Enfer, Thiers, 2013

Emmanuel Rivière

Né en 1968

Vit et travaille à Paris, Arcueil et Cachan

Est représenté par la Galerie TRAFIC, Paris

Dernière exposition personnelle : *PULSE*, galerie Duchamp - Centre d'art d'Yvetot, 2013

Aurélien Slonina

Née en 1970

Vit et travaille à Bagnolet

Dernière exposition personnelle : *Vegetal invader #1*, Galerie Jeune création, Paris, 2013

Karim Ghaddab

Né en 1969

Vit à L'Hay-les-Roses.

Travaille à Paris, Saint-Etienne, Pontivy et ailleurs.

Critique d'art et commissaire d'expositions.

Enseigne l'histoire et la théorie des arts à l'Ecole supérieure d'art et design de Saint-Etienne.

Co-directeur artistique de *L'art dans les chapelles*

