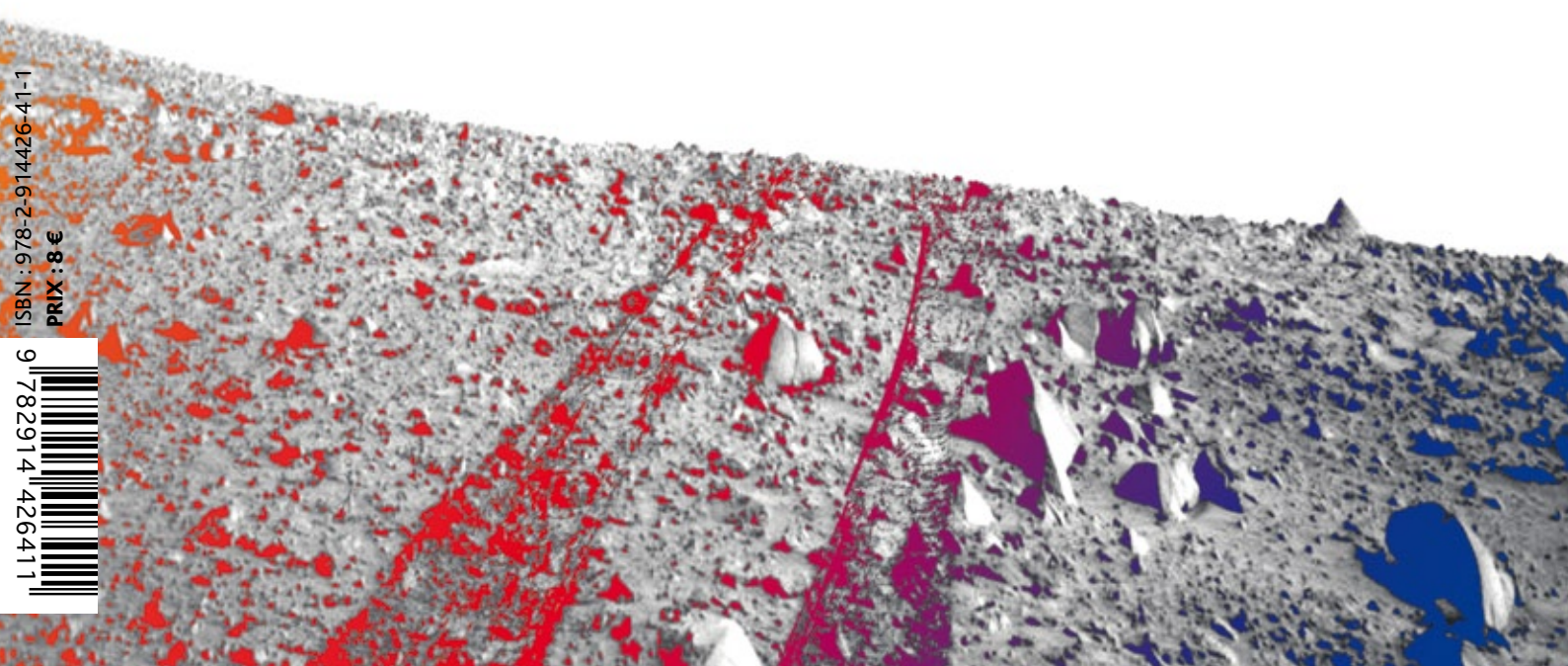


MAISON EUROPÉENNE DE
LA PHOTOGRAPHIE
VILLE DE PARIS

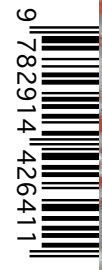
FESTIVAL @RT OUTSIDERS 2009

(IN)HABITABLE ?

L'ART DES
ENVIRONNEMENTS
EXTRÊMES



ISBN : 978-2-91426-41-1
PRIX : 8 €



FESTIVAL
@RT OUTSIDERS
2009
(IN)HABITABLE?
L'ART DES
ENVIRONNEMENTS
EXTRÊMES

10^{ème}
ÉDITION

Au delà de la thématique artistique de cette année, développée par Jean-Luc Soret et Annick Bureau, le Festival @rt Outsiders intègre dans ses espaces les enjeux économiques et politiques de ces territoires convoités pour leurs énormes réserves de pétrole, de gaz et autres matières premières se trouvant dans les profondeurs des océans.

Entre les Russes qui y ont déjà planté leur drapeau, les Canadiens ou les Norvégiens qui revendiquent la propriété de leurs découvertes, la bataille juridique sur les frontières laisse augurer d'âpres conflits internationaux. Une cartographie et un texte documenté seront le point de départ d'un débat prévu dans l'auditorium de la Maison Européenne de la Photographie le 16 septembre 2009.

Beyond this year artistic theme proposed by Jean-Luc Soret and Annick Bureau, the @rt Outsiders Festival includes the economic and political challenges in territories coveted for their huge reserves of oil, gas and other materials buried deep under the ocean floor.

Between the Russians who have already planted their flag there, and the Canadians and Norwegians who claim ownership of their discoveries, the legal battle over these borders foreshadows bitter international conflicts. A series of maps and a well-documented text will provide the starting point for a debate in the auditorium of the Maison Européenne de la Photographie on September 16, 2009

HENRY CHAPIER

Président du Festival @rt Outsiders
President of the @rt Outsiders Festival

Le nom d'Henry Chapié évoque aussitôt l'image de son émission-phare Le Divan – programmée de 1987 à 1995 le dimanche soir sur les écrans de France 3. Réalisateurs de nombreux films dont *Sex Power*, prix de la Coquille d'Argent au Festival de San Sebastian en 1970, il signe également de nombreux ouvrages dont *Sacrée Différence*, un pamphlet publié aux éditions du Rocher en 1995 et l'essai *Il est interdit de vieillir* aux éditions Publibook en 2009. Président de la Maison Européenne de la Photographie depuis 1996, il lance avec Jean-Luc Soret le festival d'art numérique @rt Outsiders en 2000.

Henry Chapié is very well known in France as the producer and broadcaster of one of the first psychoshow on a national network entitled Le Divan. This weekly program lasted almost 8 years on the third French public channel. Henry Chapié directed many films, his first long-feature Sex Power winning the Silver Shell at the San Sebastian Festival in 1970. Member of the International Cannes Festival jury in 1996, he also published many books including a best-seller Sacrée Différence (Sacred Difference) and the essay Il est interdit de vieillir ("Getting old is forbidden") published in 2009. President of the Maison Européenne de la Photographie (European House of Photography) since 1996, he created with Jean-Luc Soret the @rt Outsiders Festival focused on digital art.

www.henry-chapier.com

(In)Habitable ? L'art des environnements extrêmes

Les environnements extrêmes ont toujours été sujet, objet et, dans certains cas, lieux de la création artistique ou de la trace culturelle : des géo et pétroglyphes des anciens aux peintures et photographies de la fin du 19^e et du début du 20^e siècle, au Land Art et à l'art environnemental nés dans les années 1960.

@rt *Outsiders 2009* s'attache au nouveau regard porté par les artistes sur ces environnements, aux formes et esthétiques que prend leur inscription dans des œuvres qui explorent, dans la réalité comme dans l'imaginaire et l'utopie, dans le champ du politique, du social, de l'écologie et dans celui du poétique, ce que signifie « habiter l'extrême » mais aussi comment l'extrême, aujourd'hui, nous « habite ».

Un environnement est considéré comme extrême quand « un ou plusieurs paramètres montrent des valeurs qui sont proches, de manière permanente, des limites inférieures ou supérieures connues pour permettre la vie ». Cette définition¹ souligne que l'extrême est, littéralement, spécifique : propre à chaque espèce. L'espèce humaine se singularise du reste du vivant : si certains peuples occupent depuis longtemps des territoires « proche des limites » (zones Arctique et désertiques), depuis le milieu du 20^e siècle, grâce à —ou à cause— d'un ensemble de technologies, elle rend « habitables » des environnements jusqu'à présent « hors limites » (Antarctique, environnements subaquatiques et espace extra-terrestre) ; simultanément, elle transforme en extrêmes, par ses actions et modes de vie, des lieux qui ne l'étaient pas, non seulement pour elle-même mais aussi pour d'autres espèces.

Les œuvres présentées dans le cadre d'@rt *Outsiders 2009* tissent un dialogue aux fils multiples, chacune dans une polysémie excluant toute dichotomie réductrice.

Un de ces fils est de donner corps à la prise de conscience planétaire, au changement climatique et à la globalité de la pollution « qui ignorent toute frontière » pour reprendre la formule de Lucy + Jorge Orta² car, malgré une information multiple et instantanée, ces environnements —et les données qui s'y rapportent— demeurent largement abstraits.

À travers des hublots de bateau créés par Hu Jie Ming, l'image de la pollution massive des océans frappe le public en plein visage : la présence du spectateur déclenche l'apparition de déchets plastiques dérivants à la surface de l'eau, reliant notre mode de vie local à ses effets au niveau global.

Si l'image peut maintenir une distance, le son immerge. Sous une tente, dans laquelle la luminosité évoque la lumière de l'été polaire austral, Andrea Polli rend tangible l'environnement par des enregistrements sonores sur le terrain, la sonification de données climatiques et des extraits d'entretiens avec des scientifiques. Le *là-bas* de l'Antarctique se superpose à —et devient— notre *ici*. L'artificialité des sons « traités » procure une épaisseur concrète aux données. Selon la formule de l'un d'entre eux, « les scientifiques rapportent des faits, alors que les artistes expriment des choses »³.

Pour Peter Cusack, la dialectique entre le visible et l'audible témoigne de la réalité contrastée de Tchernobyl vingt ans après, où une nature d'apparence bucolique côtoie la destruction et où le son révèle un paysage, opère comme un sous-titre, là où la seule vision défaille à rendre compte. La synchronisation des captations sonores avec la mise en lumière des images guide notre déambulation dans ces tableaux successifs chargés d'une force émotionnelle trouble.

La présence humaine dans les environnements « hors limites » peut sembler dérisoire. Pourtant, elle est plus que trace d'appropriation par un marquage symbolique ou terrain de la figure héroïque expéditionnaire. Les images innombrables et spectaculaires de l'Antarctique évacuent la réalité de la banalisation d'un habitat qui s'y développe et auquel s'attache Catherine Rannou, montrant l'accélération de « l'occupation du sol » sur le continent. Entre haute technicité et bricolage, émerge une « non architecture » dont le container pourrait être l'emblème. Conçu pour recevoir des biens et des marchandises, il devient lieu de vie et de travail pour des êtres.

Dans un écho dialectique, la tente quitte la nature à laquelle nous l'avons associée pour le territoire urbain où, « construit non bâti », fragile, elle se confronte à un contexte de fondations et de fixité. Elle se fait abri/habit⁴, métaphoriquement avec Lucy + Jorge Orta, littéralement avec Ana Rewakowicz, face à de nouvelles formes de nomadisme : celle, choisie, des cyberconnectés de l'informatique portable et celle, forcée, des réfugiés économiques, politiques mais aussi désormais climatiques.

Si, dans ces approches, la place du corps se dessine en creux, celui de Bradley Pitts constitue l'axe central d'une expérimentation élaborée lors d'une série de vols paraboliques⁵. Flottant nu au milieu de l'avion, les yeux fermés, les oreilles protégées des sons extérieurs, concentré sur les dérèglements perceptifs de son corps, il aiguise l'acuité de son état de conscience dans un habitacle qui le protège comme un épiderme fortifié. La photographie de cette performance, mise en correspondance avec le courrier électronique d'un ancien astronaute, évoque à la fois l'expérience subjective au cours de laquelle son corps sans poids « fait corps » avec son environnement, et les enjeux les plus concrets liés aux conditions de vie dans un habitat spatial.

L'habitat, qu'il soit solide, flexible, permanent, mobile, précaire ou protégé semble être un invariant anthropologique rappelle Thierry Paquot⁶, qui précise que « les ethnologues et les géographes, lorsqu'ils s'intéressent à un peuple et à sa culture, commencent par décrire son logement ». Les environnements extrêmes sont d'abord des lieux de travail, d'où les enfants et les vieillards sont absents⁷, encore largement dominés par une culture masculine, et où la sécurité prime. Dans son installation, en reconstruisant un espace de travail scientifique en Antarctique, Catherine Rannou donne à voir l'expérience d'une quotidienneté, où notre « ici » se transpose « ailleurs ». Lors de ses déplacements, à défaut d'habiter l'espace, elle habite la durée par l'exercice d'une « liberté buissonnière »⁸ empruntant la voie d'une appropriation poétique du paysage.

Pour Anne Brodie, habiter l'extrême c'est faire l'expérience du confinement, de la promiscuité, de la privation sensorielle qui, par contraste, est l'occasion d'une prise de conscience de notre « fragilité » et du « sens de notre humanité »⁹. Dès lors, comment se réapproprié son individualité, comment exprimer sa personnalité ? L'artiste a joué dans ce contexte singulier un rôle de catalyse en invitant les résidents temporaires de la base britannique de Rothera à déposer dans un flacon en verre ce qui pour eux représentait le mieux l'expression de leur sentiment vis-à-vis de l'Antarctique. En détournant la procédure scientifique liée aux collectes de données, elle redonne ainsi une place centrale au « facteur humain ». Cette posture relationnelle est aussi une des composantes significatives de la démarche d'Ana Rewakowicz dont la *Robe-Sac de couchage* explore la notion d'habitat *polytopique*¹⁰ et d'individus multirésidents. Les échanges qu'elle a filmés avec les témoins de ses performances révèlent que la langue influe sur les contours du territoire : selon la langue qu'elle va utiliser, se dessine, pour l'une des participantes, une cartographie mentale du monde différente.

Dans la dialectique habitat/habité, le jardin joue un rôle particulier. Expression des civilisations qui le conçoivent, dans les environnements extrêmes, il nous rappelle notre lien avec une nature terrestre familière, d'autant plus que nous en sommes privées.

Conçu pour la Station Spatiale Internationale et l'apesanteur, le jardin de Shiro Matsui montre qu'au-delà des différences tous les jardins terrestres *se fondent sur des normes naturelles communes*¹¹, conditionnés par la gravité. Dans l'installation, au travers d'un hublot, inaccessibles, poussent des plantes encloses dans une machine en rotation. Sur une sculpture-pénétrable en tissu, à distance, est projetée l'image du public et du jardin prise par une caméra située au sein de ce dernier. Dans le renversement de perspective et d'échelle qu'il opère, Matsui introduit une relation dialogique entre intérieur/extérieur : nous ne pouvons être *dans* ce jardin comme les astronautes ne peuvent être *dehors*.

Howard Boland & Laura Cinti, tout comme Matsui, mettent en exergue notre relation primordiale, physique mais aussi mentale et culturelle, au végétal. La rose, entre toutes les fleurs, renvoie à l'artificiel et au poétique, à la passion et la fragilité. Soumise en laboratoire à l'atmosphère martienne, elle est morte. Mars n'est pas l'astéroïde B612 du Petit Prince et, dans son cylindre évoquant une sonde spatiale, elle nous rappelle que l'espace est mortifère.

Ces jardins, ou métaphore de jardins, tout comme l'expérimentation de Bradley Pitts, mettent en lumière que ces environnements nous sont rendus vivables par une *climatisation*¹², la construction d'habitations *coquilles* ou *cocons* fixes et mobiles.

Jardin de sculptures, celui de Stephen Eastaugh s'inscrit de prime abord dans une continuité de l'art contemporain : réalisées avec des matériaux trouvés sur place, minérales et métalliques, les œuvres qui le composent s'apparentent, plastiquement, à ce que l'on peut voir à Vassivière ou à

Kerguelennec. Il en diffère cependant profondément. Le jardin de Stephen Eastaugh n'a pas été conçu pour un public qui viendrait le visiter et *voir de l'art* mais d'abord pour les résidents de la base antarctique australienne de Davis. Lieu de culture, il contribue à structurer un espace public extérieur dans un environnement où il n'existe pas, sinon en creux, et qui ne demande qu'à être poursuivi¹³.

Tandis qu'Eastaugh crée en Antarctique un embryon de « place publique », un des signes de l'organisation d'un groupe humain en *société*, Ana Rewakowicz, en installant sa robe-tente au sein de nos villes questionne notre relation à l'espace public dans l'environnement urbain d'où il tend à disparaître. Sa tente y est tout à la fois privatisation de l'espace public et pulvérisation de l'intime. Dans sa transparence, elle donne littéralement à voir l'*autre* mais lui redonne une épaisseur. Sa paroi crée du lien tout autant qu'elle sépare, sécurise dans la bulle-cocon et fragilise l'être « sans toit ». Dé-placement poétique, elle tisse le ludique et le joyeux à la dureté et la violence, dans un chez-soi qui est nulle part et partout.

L'espace public est, par définition, espace commun. De même, certains types de bâtiments relèvent du collectif. Préserver réalisations et connaissances, quelles qu'en soient les modalités, pour les transmettre aux générations suivantes est un des éléments culturels du développement des civilisations. En Occident, d'où il a émergé, le musée est une construction culturelle symbolique forte. Proposé par Forrest Myers, le *Moon Museum* n'est pas une œuvre individuelle, un geste personnel, mais ouverte à d'autres artistes. Cependant, plus qu'une œuvre ou une exposition collectives, elle a été conçue comme un *musée*. Symboliquement, le *Moon Museum* préserve et transporte (une partie de) la culture humaine hors de la Terre, témoignant ainsi d'une évolution possible et du saut qualitatif que représente l'arrivée de l'humanité dans des environnements pour lesquels elle n'est pas, d'un strict point de vue physico-chimique, adaptée.

Face à la capacité humaine d'étendre son « monde », la destruction de zones habitables n'en apparaît que plus douloureuse. Témoignant de l'impact destructif de l'Homme sur un environnement qui lui était accueillant, l'œuvre de Peter Cusack, comme celle de Yang Yi, laissent sourdre la nostalgie de la terre familière.

L'accident technologique de Tchernobyl est pour Peter Cusack le théâtre d'un spectacle ambivalent : celui d'une nature empoisonnée mais qui montre aussi des signes de régénération.

La destruction de territoires habités connaît une autre variante qui semble plus définitive : l'impératif économique qui a conduit le gouvernement chinois à inonder sous un barrage le site des Trois Gorges. Pour Yang Yi, comme pour plus d'un million d'habitants contraints à l'exil, cet anéantissement programmé est la source d'un déchirement qui insuffle à ces scènes de rue englouties sous les eaux une nostalgie saisissante.

Dans le désert chilien d'Atacama, les différentes couches de l'occupation humaine tracent leur inscription, comme sur un palimpseste. Connie Mendoza y interroge la mémoire,

la science et l'intime : mémoire personnelle de l'exil que lui évoque la mine de cuivre de Chuquicamata près de laquelle elle est née, mémoire de l'univers de l'Observatoire ALMA (Atacama Large Millimeter Array). Les souvenirs, évanescents, s'opposent à la précision des données numériques. Mais images mentales et images scientifiques sont également construites et apparaissent comme autant d'hallucinations d'une quête — impossible — des origines.

Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, « il n'y a pas de territoire sans vecteur de sortie du territoire (...) ; il n'y a pas de sortie du territoire sans effort pour se re-territorialiser ailleurs »¹⁴. L'anthropologisation de l'extrême, qui induit une tentative de re-territorialisation et d'appropriation de nouveaux territoires, pousse ainsi l'humanité à surmonter ses limites, à stimuler son imagination pour inventer des « vecteurs de sortie » dont la pratique artistique est un des éléments essentiels. Le parachute et les tentes de Lucy + Jorge Orta, dérisoires sous leurs matériaux aux couleurs somptueuses, ne protègent de rien. Cependant, plantées en Antarctique, associées au *Passeport Universel Antarctique*, elles soulignent une utopie d'occupation d'un territoire qui dure depuis 1959 et au moins jusqu'en 2041, protégé par un traité qui stipule « qu'il est de l'intérêt de l'humanité tout entière que l'Antarctique soit à jamais réservé aux seules activités pacifiques et ne devienne ni le théâtre ni l'enjeu de différends internationaux »¹⁵. L'a-territorialisation est aussi un modèle possible d'occupation des sols, sur terre ou ailleurs.

L'expérience des environnements extrêmes détermine *de facto* les nouvelles frontières de l'espace perceptif et enrichit tout autant qu'elle élargit « l'être au monde ». Pour le philosophe Jean-Louis Chrétien, « la beauté est une blessure ; blessure qui nous ouvre à nous-mêmes et à ce qui en nous, excède »¹⁶. De la même manière, à plus d'un titre, ces environnements excèdent nos capacités de « réception ». En rendant proches ces lieux hostiles, ces artistes créent la possibilité d'un partage, que ce dernier emprunte la voie du quotidien, de l'empathie ou de la métaphore, nous invitant ainsi à reconsidérer notre relation à ces environnements et à notre façon d'habiter.

NOTES

1. Définition du rapport de 2007 *Investing Life in Extreme Environments, A European Perspective* de l'European Science Foundation, www.esf.org
2. Dans leur proposition d'amendement à l'article 13 de la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme, voir leur texte dans ce catalogue.
3. Dans l'œuvre *Sonic Antarctica*, morceau n° 04 : *No Boundaries* (Pas de frontières) d'Andrea Polli.
4. Voir le texte « Les Habitailleurs » de Louis Bec dans ce catalogue.
5. Ces vols permettent, en plaçant un avion en chute libre pendant 20 à 25 secondes, d'accéder à l'apesanteur.
6. Thierry Pacquot, Michel Lussault, Chris Younès, *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie*. Paris, La Découverte, 2007.
7. Certaines bases argentines accueillent des familles avec enfants.
8. Expression de Saint-Augustin utilisée par Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Paris, Gallimard, Folio Essai, 1980.
9. Voir son texte dans ce catalogue.
10. Mathis Stock, « L'hypothèse de l'habiter polytopique : pratiquer les lieux géographiques dans les sociétés à individus mobiles », www.espacestemp.net, Lausanne, février 2006.
11. Voir son texte dans ce catalogue.
12. Peter Sloterdijk, *Écumes. Sphères III*, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2005, édition originale 2003.
13. Ce qui a été le cas, voir le texte de l'artiste dans ce catalogue.
14. Gilles Deleuze, *L'abécédaire de Gilles Deleuze*, Paris, Montparnasse, DVD, 2004.
15. Extrait du *Traité de l'Antarctique*, 1^{er} décembre 1959.
16. Jean-Louis Chrétien, Damien Le Guay, *Au fil des pages*, Canal Académie, émission radiophonique, 2008.

Annick Bureau

Annick Bureau est critique d'art, théoricienne et commissaire d'expositions dans le domaine art, science, technologie. Elle est la directrice de Leonardo/Olats (www.olats.org) et enseigne à l'École d'art de Poitiers (Eesi). Elle a publié de nombreux articles, co-édité l'ouvrage *Connexions : art, réseaux, média* (Ensba, 2002), *://Brazil* (@rt Outsiders/Anomos/Hyx, 2005) et est l'auteure de *Les Basiques : l'art « multimédia »* (Leonardo/Olats, 2004).

Jean-Luc Soret

Jean-Luc Soret est le co-fondateur et directeur artistique du Festival International @rt Outsiders qu'il a créé en l'an 2000 avec Henry Chapier à la Maison Européenne de la Photographie à Paris. Cette manifestation annuelle consacrée à l'art numérique et à la création émergente liée aux sciences et aux nouvelles technologies s'articule autour de thématiques telles que : *Les Nouvelles Images* (2000), *L'avatar* (2001), *l'Art Biologique et l'Intelligence Artificielle* (2002), *l'Art Spatial* (2003), *la Censure* (2004), *l'art des nouveaux médias au Brésil* (2005), *les Corps Électromagnétiques* (2006), *les Territoires Invisibles* (2007), *l'Art Interpolaire* (2008).

(Un)Inhabitable? The art of extreme environments

Extreme environments have long been the subject, the object, or the setting for artistic creation and the act of leaving cultural marks, be it in ancient geoglyphs and petroglyphs, in the paintings and photographs of the late 19th and early 20th century, or the Land Art and environmental art that emerged in the 1960s.

@rt Outsiders 2009 focuses on new ways in which artists look at these environments and on the forms and aesthetic features that emerge when they are included in works that explore the meaning not only of 'inhabiting the extreme' but also of how the extreme inhabits us today: in reality, in the imagination, in utopian approaches, and in the fields of politics, society, ecology and poetics.

An environment is considered extreme when "one or more parameters show values permanently close to the lower or upper limits known for life". This definition¹ underlines the fact that the extreme is, quite literally, specific: it is peculiar to each species. The human species stands apart from the rest of the living world: while some human groups have long occupied territories "close to the limits" (i.e. Arctic and desert zones), since the mid 20th century, thanks to — or because of — a number of technological breakthroughs, it has rendered inhabitable environments that had hitherto been "off-limits" (Antarctica, subaquatic habitats and extra-terrestrial space); at the same time, human actions and ways of living have transformed non-extreme places into extremes, not only for ourselves but also for other species.

The works presented in @rt Outsiders 2009 engender a dialogue with many different threads, each with a multitude of meanings that make oversimplistic dichotomies impossible. One of these threads embodies planetary awareness, climate change and global pollution, issues that "traverse all borders" in Lucy + Jorge Orta's² words, for despite access to extensive and instantaneous information, these environments — and the data relating to them — still remain largely abstract.

Through the ship's portholes created by Hu Jie Ming, the image of the wholesale pollution of the oceans hits the viewer full in the face: our presence triggers the appearance of plastic waste drifting on the surface of the water, relating our local way of life to its global effects.

Though images can maintain a certain distance, sound has an immersing effect. In a tent whose lighting is reminiscent of the Antarctic summer, Andrea Polli makes the environment tangible through field sound recordings, the sonification of climatic data and excerpts from interviews with scientists. The remote Antarctic is superimposed on — and ultimately becomes — our familiar environment. The artificiality of the processed sounds gives the data concrete depth. As one of them states, "scientists report, whereas artists express."³

For Peter Cusack, the dialectic between the visible and the audible expresses the contrasting reality of Chernobyl twenty years on, where apparently bucolic nature rubs shoulders with destruction, and where sound reveals a landscape, operating like subtitles where vision alone fails to fully render what is there.

The synchronisation of sound recordings and lighting guides our path through this series of pictures charged with an unsettling emotional force.

Human presence in 'off-limits' environments may seem derisory, and yet it is much more than just the sign of appropriation via symbolic marking or the playground of heroic expeditionary figures. Countless spectacular images of Antarctica conceal another reality: that of a new habitat that is developing there. This is the focus of Catherine Rannou's piece, showing the acceleration of "land occupation" in the continent. Somewhere between high-tech and do-it-yourself emerges a "non-architecture" whose emblem might be the freight container. Designed to house goods and merchandise, it becomes a living and working space for humans.

Like a dialectical echo, the tent leaves the natural setting with which it is usually associated and moves into urban territory where, a fragile, "constructed-but-not-built" structure, it confronts a context where foundations and fixedness reign supreme. It becomes a 'shelter/garment': metaphorically in Lucy + Jorge Orta's piece, literally in the work by Ana Rewakowicz, engaging with new forms of nomadism: the chosen nomadism of cybersurfers with their portable devices, and the forced nomadism of economic, political and now climate refugees.

In all these approaches the place of the body is implicitly suggested: in Bradley Pitts' piece his own body constitutes the central axis of an experiment carried out during a series of parabolic flights⁵. Floating naked in the middle of the plane, his eyes shut and his ears protected from outside sounds, concentrating on his body's perceptive anomalies, he sharpens his state of awareness in a pod that protects him like some fortified outer skin. The photograph of this performance, shown in parallel with an e-mail from a former astronaut, evokes both a subjective experience where his weightless body becomes one with its environment, and the more concrete challenges of life in space.

The habitat, be it solid or flexible, permanent or mobile, precarious or protected, seems to be an anthropological invariant. As Thierry Paquot⁶ states, 'ethnologists and geographers, when they focus on a group and its culture, always begin by describing its dwelling-place'. Extreme environments are first and foremost places of work from which children and the elderly are absent⁷, still mainly dominated by a masculine culture where safety is at a premium.

In her reconstruction of a scientific workspace similar to those used in Antarctica, Catherine Rannou exhibits an experience of daily life in which our familiar everyday environment is transported into a remote setting. During her journeys, instead of inhabiting space she inhabits time, thanks to a "truant's freedom"⁸ that takes the form of a poetic appropriation of the landscape. For Anne Brodie, inhabiting the extreme means experiencing confinement, overcrowding and sensory deprivation which, in contrast, provide an opportunity for enhanced awareness of our 'vulnerabilities' and of 'human significance'⁹. From this perspective, how can we reappropriate our individuality and express our personality? In this particular context the artist has acted as

a catalyst, inviting the temporary residents of *Rothera*, a British scientific station, to place whatever they felt best represented their feelings about Antarctica in a glass bottle. This new take on the scientific procedure of data collection reinstates the centrality of the 'human factor'.

A similar relational standpoint is one of the significant components of Ana Rewakowicz's piece *SleepingBagDress*, which explores the notions of polytopic habitat¹⁰ and multiresident individuals. Filmed exchanges with viewers of her performances reveal that language influences the contours of territory: for one participant, a different mental map of the world emerges according to the language she uses.

Gardens occupy a special place in the 'inhabiting / habitat' dialectic. Expressions of the civilisations that have designed them, in extreme environments they remind us of our bonds with familiar terrestrial nature - all the more intensely when nature is denied us.

Designed for the International Space Station and its weightless environment, Shiro Matsui's garden shows that despite their differences, all terrestrial gardens are 'based on common natural standards'¹¹ determined by gravity. In this installation, inaccessible and seen through a porthole, plants grow inside a rotating machine. Some distance away, images of both the visitors and the garden, taken by a camera situated inside the garden, are projected onto a penetrable fabric sculpture. Through a reversal of perspective and scale, Matsui introduces a dialogue between interior and exterior: we cannot be inside this garden, just as the astronauts cannot be outside.

Howard Boland & Laura Cinti, like Matsui, highlight our fundamental physical, mental and cultural relationship with plants. Of all flowers, the rose evokes both the artificial and the poetic, both passion and fragility. Submitted in laboratory conditions to the atmosphere of Mars, the rose died. Mars is not the B612 asteroid in *The Little Prince* and, in its cylinder reminiscent of a space probe, the flower reminds us that space is a place of death.

These gardens, or this metaphor of a garden, just like Bradley Pitts' experiment, highlight the fact that these environments are rendered inhabitable thanks to what P. Sloterdijk calls 'climatisation'¹² and the construction of fixed or mobile shells or cocoons.

At first sight, Stephen Eastaugh's sculpture garden is in the pure tradition of contemporary art: made from metal and mineral found materials, the works are reminiscent, in plastic terms, of what can be seen at Vassivière or Kerguéhennec¹³. They are, however, profoundly different. Stephen Eastaugh's garden is not designed for a visiting public who come to 'see art', but for the residents of the Australian Davis Antarctic base. A place of culture, it helps lend structure to an outside public space in an environment where none exists, —or only by default— and which invites further developments¹⁴.

While Eastaugh has created an embryonic 'public square' (a sign of the organisation of a human group into a society) in

Antarctica, Ana Rewakowicz has installed her dress-cum-tent in an urban setting, challenging our relationship with public space in an urban environment where it is increasingly scarce. Her tent is both a privatisation of public space and a pulverisation of intimacy. Its transparency literally makes 'the other' visible, but in so doing, provides him/her with density. The tent's skin both links and separates; its cocoon-bubble gives a sense of security and yet makes the 'roofless' individual vulnerable. Through poetic displacement, it interweaves playfulness and joy with a sense of harshness and violence, creating a 'home' that is at once nowhere and everywhere.

Public space is by definition shared space, and certain types of building are collective in nature. Preserving achievements and knowledge, by no matter what means, in order to pass them on to future generations is one of the cultural features of the development of civilisations. In the West, where it emerged, the Museum is a powerful symbolic cultural construct. Forrest Myers' Moon Museum is not an individual work or a personal gesture: it is open to other artists. More than a collective work or exhibition, it has been designed as a museum. Symbolically Moon Museum preserves and transports (part of) human culture away from the Earth, testifying to a possible evolution and the qualitative leap of the arrival of humanity in environments to which it is not adapted from a strictly physico-chemical point of view.

In the context of our capacity to extend our world, the destruction of inhabitable zones only appears more painful. Bearing witness to the destructive impact of Man on an environment that once welcomed him, the work of Peter Cusack, like that of Yang Yi, are redolent with nostalgia for a benevolent land.

For Peter Cusack, the Chernobyl disaster is the setting for an ambivalent spectacle: that of a natural environment that has been poisoned but shows signs of regeneration.

The destruction of inhabited territories has another variant that seems more definitive in the shape of economic imperative that led the Chinese government to flood the Three Gorges. For Yang Yi, as for over a million displaced inhabitants, the deliberate annihilation of a habitat has left a wrenching wound, and these drowned street scenes are imbued with a compelling sense of nostalgia.

In the Atacama Desert in Chile, the various strata of human occupation form a palimpsest. For Connie Mendoza, it is the setting for a work focusing on memory, science and intimacy: her personal memory of exile sparked by the Chuquicamata copper mine near where she was born, and the «memory of the universe» provided by the ALMA (Atacama Large Millimeter Array) observatory. Transient memories contrast with the precision of digital data. But mental images and scientific images are equally constructed, and appear as so many hallucinations in an impossible quest for origins.

For Gilles Deleuze and Félix Guattari, 'there can be no territory without a vector for leaving that territory (...); there can be no leaving the territory without striving to re-territorialise oneself elsewhere'¹⁵. The anthropologisation of the extreme, which induces an attempt at re-territorialisation and appropriation of new territories, drives humanity to step beyond its limitations

and to stimulate its imagination in order to invent 'exit vectors' of which art is a key component.

The parachute and tents created by Lucy + Jorge Orta, derisory under their richly-coloured materials, afford no protection. And yet, set up in Antarctica and combined with the Universal Antarctic Passport, they underline a utopian occupation of territory that has been going on since 1959 and will continue at least until 2041, protected by a treaty that stipulates that "it is in the interest of all mankind that Antarctica should continue forever to be used exclusively for peaceful purposes and shall not become the scene or object of international discord"¹⁶. Non-territorialisation is also a possible model for land occupation, on Earth or elsewhere.

The experience of extreme environments determines de facto the new frontiers of perceptive space, and enriches and broadens the scope of 'being in the world'. For philosopher Jean-Louis Chrétien, 'beauty is a wound; a wound that opens us up to ourselves and to that which exceeds within us'¹⁷. In many ways, these environments similarly exceed our capacity for 'reception'. By bringing these hostile places closer to us, these artists create an opportunity for sharing. Whether this sharing follows the path of daily life, empathy or metaphor, it invites us to take a fresh look at our relationship with those environments and our way of inhabiting.

Annick Bureauud

Annick Bureauud is an art critic, theoretician and curator in the field of art, science and technology. She is the director of Leonardo/Olats (www.olats.org) and teaches at the Poitiers Art School (Eesi). She published numerous articles, co-edited *Connexions: art, réseaux, media* (Ensbva, 2002), *:/Brazil (@rt Outsiders/Anomos/Hyx, 2005)* and is the author of *Les Basiques : l'art "multimédia"* (Leonardo/Olats, 2004).

Jean-Luc Soret

Jean-Luc Soret is the artistic director and co-founder of the @rt Outsiders International Festival which was launched in 2000 at the European House of Photography in Paris. This annual show devoted to digital art and to cutting-edge creation revolves around themes such as: *New Images* (2000), *the Avatar* (2001), *Bio Art and Artificial Intelligence* (2002), *Space Art* (2003), *Censorship* (2004), *New Media Art in Brasil* (2005), *Electromagnetic Bodies* (2006), *Invisible Territories* (2007) and *Interpolar Art* (2008).

NOTES

1. From the 2007 report *Investing Life in Extreme Environments, A European Perspective by the European Science Foundation, www.esf.org*
2. In their proposal for an amendment to article 13 of the Universal Declaration of Human Rights: see their text in this catalogue.
3. In her work *Sonic Antarctica, track n° 04: No Boundaries*.
4. See the text entitled "Habitailleurs" by Louis Bec in this catalogue.
5. These flights make it possible to experience weightlessness as the plane goes into freefall for 20 - 25 seconds.
6. Thierry Pacquot, Michel Lussault, Chris Younès, *Habiter, le propre de l'humain. Villes, territoires et philosophie. Paris, La Découverte, 2007.*
7. Although some Argentinian bases allow families with children.
8. An expression from Saint Augustine whose French translation ('liberté buissonnière') is used by anthropologist Michel de Certeau in *L'invention du quotidien, Paris, Gallimard, Folio Essai, 1980.*
9. See her text in this catalogue.
10. Mathis Stock, "L'hypothèse de l'habiter polytopique: pratiquer les lieux géographiques dans les sociétés à individus mobiles", www.espacestemp.net, Lausanne, February 2006.
11. See his text in this catalogue.
12. Peter Sloterdijk, *Sphären III – Schäume, Plurale Sphärologie, 2004: French translation Écumes. Sphères III, Paris, Maren Sell Éditeurs, 2005.*
13. *Sculpture gardens in France (translator's note).*
14. This has indeed been the case: see the artist's text in this catalogue.
15. Gilles Deleuze, *L'abécédaire de Gilles Deleuze, Paris, Montparnasse, DVD, 2004.*
16. *Antarctic Treaty, 1 December 1959.*
17. Jean-Louis Chrétien, *Damien Le Guay, Au fil des pages, Canal Académie, radio programme, 2008.*

Des Habitailleurs¹ Leçon d'épistémologie fabulatoire

« Je dois avant de mourir trouver quelque moyen de dire la chose essentielle qui est en moi, que je n'ai encore jamais dite, une chose qui n'est ni l'amour, ni la haine, ni la pitié, ni le mépris, mais le souffle même de la vie, ardent et venu de loin, qui apporte dans la vie humaine, l'immense, l'effroyable, l'admirable, l'implacable force des choses non humaines. »

« Bertrand Russell »²

Le monde vivant habite un espace contraint.

Il est soumis à des conditions de viabilité drastiques.

Sa survie et son « impertinence » biologique se sont appuyées jusqu'à ce jour, sur des capacités adaptatives aléatoires, qui montrent de plus en plus, les limites de leur élasticité.

Au fil de l'évolution, on peut dire que les habits et l'habitat des usagers du vivant se sont progressivement élimés et déchirés. Ils se présentent comme une sorte de patchwork en lambeaux, fragiles et délabrés, préservant quelques poches de vie, qui abritent la partie résiduelle des espèces qui ont réussi, tant bien que mal, à échapper aux hécatombes provoquées par les précédentes extinctions massives³.

On comprend mieux pourquoi, dans une saisissante métaphore visionnaire, Darwin lui-même, a comparé « sa nature en évolution » à une surface molle, dans laquelle s'enfoncent sous des coups incessants, des milliers de coins acérés⁴.

Le monde du vivant n'apparaît plus comme une biomasse édénique mais comme une matière vivante convulsive, soumise à des assauts sévères, prisonnière d'une nasse terrestre qui se rétracte de plus en plus sous la pression d'une urbanisation conquérante et de l'explosion démographique d'une espèce dominante.

Il est épuisé par ces expansions déréglées, mais aussi par des coupes approximatives et des rapiécages couturiers, qui mettent à mal la résistance de sa trame génétique et cognitive, de plus en plus distendue.

Sa fourrure, jadis protectrice, se hérissé et se boursoufle de façon spasmodique. Elle s'altère sous l'effet des dérèglements climatiques et des pollutions provoquées. Son manteau de chitine, d'écaillés, de plumes et de poils se dégarnit. Il subit un état endémique de crise alopecique, et n'abrite plus. Il est devenu un habit chauve, imbrossable et inhabitable, en quête d'autres formes d'habitabilité.

Il est de plus en plus mal ajusté aux encoignures, rafistolé de retouches pratiquées par de nouveaux designers diplômés en écologie vestimentaire, qui tentent un ultime « lifting », un dernier essayage pour un défilé de mode postnaturaliste.

Ainsi les fonctions exploratoires et locomotrices qui l'agitent et s'activent à ses frontières, butent de tous côtés, contre des bords abiotiques ou contre des périphériques de banlieues hostiles.

Ce manteau se heurte aussi au froid polaire tout comme à la désertification et à l'aridité ensoleillée, touristiquement entretenue.

Comment donc habiter, ré-habiter, comment habiller et ré-habiller, ce monde du vivant, sans aggraver le déséquilibre endogène et exogène de son habitacle.

Comment réduire et cautériser les blessures d'une autodestruction inconsciemment assumée, quand le milieu se confine, se ratatine en se surpeuplant, quand il attende aux fondements même de sa viabilité et de ses stratégies grégaires de survie intellectuelle et énergétique.

Cependant, écrasé à la surface du sol⁵, immergé au fond des océans, enfoui dans la terre, le monde du vivant a montré, et continue de montrer, son obstination têtue à élargir les dimensions spatiotemporelles d'une « nature étroitement donnée ». Sa quête de préférendum hypothétique et de déclencheurs de comportements inédits est restée insatiable.

Tout laisserait supposer que les traces profondes laissées par « l'exondation »⁶ persistent dans des mémoires génétiques et neuronales récurrentes et qu'elles continuent de tarauder, de façon lancinante, le vivant dans toutes ses composantes et à tous les niveaux de ses activités.

Il est vrai que l'exondation constitue un phénomène émancipateur et symptomatique dans l'histoire d'un vivant, toujours fasciné par la performance exemplaire de la classe des amphibiens qui a réussi à coloniser tous les habitats possibles et a montré les potentialités expéditionnaires du vivant et le rôle novateur des facteurs adaptatifs.

C'est elle qui a conduit les organismes à s'extraire de leurs milieux marins, pour conquérir une étendue terrestre hostile, puis aérienne, en transformant profondément leur métabolisme et en inventant des comportements anticipatifs.

Les obsessions latentes d'une espèce humaine délibérément extrémophile se sont exprimées, à l'aube de l'humanité, par une construction progressive d'artéfacts d'une incroyable variété, d'un vestiaire « d'engins techniques » et d'une panoplie foisonnante de concepts, constituant une vaste garde-robe, un nécessaire de voyage tout terrain, pour des expéditions et des colonisations futures en territoires étrangers.

Pour s'approprier l'espace atmosphérique⁷, il a suffi à l'espèce humaine de rêver d'un Icare à « mé-tissage » d'oiseau, d'enfiler des habits de plumages thermorégulateurs, qui deviendront des ailes pour le vol, qui seront prolongées en propulseurs bruyants, avec l'objectif avoué de se libérer de cette pesanteur carcérale et enfin de se « déshabiter » du poids du monde, en dansant en apesanteur.

Il lui a suffi d'emmagasiner, dans un boîtier fusiforme propulsé, une mise en conserve des conditionnements de la vie terrestre, sous forme d'habit d'astronaute, pour explorer de nouvelles planètes, rêver d'une rencontre avec d'autres formes de vie, pour enfin se dépêtrer de l'étroitesse de cette bande atmosphérique, de plus en plus souillée et encombrée.

À l'appel nostalgique d'une fluidité initiale, qui avait déjà convaincu les ongulés herbivores de ré-habiter les fonds marins, il lui a suffi de se glisser dans les habits respiratoires pneumatiques du scaphandrier ou de se compacter dans la cuirasse étroite de bathyscaphes robotisés, pour découvrir enfin, dans les abysses de l'hydrosphère, des formes vivantes fantasmagiques qui constituent une biomasse époustouflante, aux habits translucides, chatoyants et bioluminescents, qui évoluent sous des pressions bathymétriques gigantesques.

Il a suffi aussi à cette espèce humaine de surface, de rencontrer le tapis grouillant d'une immense population bactérienne, soit 80 % de la biomasse, installée dans les milieux les plus hostiles, comme les sources sulfureuses peuplées d'archéobactéries hyperthermophiles, pour se décider à enfilet des habits de mineurs, entreprendre des voyages fructueux au « centre de la terre ».

Elle a foré des gisements, pompé des énergies fossiles, extrait des minerais métallifères et uranifères, qui seront à la base des révolutions industrielles, économiques et des pollutions atmosphériques.

On pourrait dire qu'à une certaine échelle du temps, ces activités fébriles, ces flux migratoires incessants, peuvent apparaître comme pathétiques, parce qu'elles aboutissent finalement à une sédentarisation des lourds bagages génétiques du vivant qui demeurent stockés aux douanes inflexibles de la clôture terrestre.

Mais, il n'en demeure pas moins que ce « goulot d'étranglement » possède une vertu dynamique, celle d'intensifier la fébrilité brownienne de l'exploration et de l'ingéniosité neuronale, pour habiter, sans conditions, des lieux porteurs de leurs « pro-vocations »⁸.

Ainsi d'**habitueurs** contraints, les êtres humains sont devenus des « **habitueurs** ».

Ils se trouvent habités et habillés par un tropisme particulier, hypersensible et **interactif** aux **tensions** et aux **contraintes** imposées par la diversité et l'altération des milieux qui les rendent conscients de la pertinence et de la puissance potentielle de leurs déficiences.

Cet état « d'habitueur » nous engage à nous interroger sur le sens de la créativité humaine dans toutes ses composantes, en montrant qu'il n'est plus possible de l'envisager sous l'angle d'une production limitée à la sensibilité, aux récits biographiques et introspectifs sur les circonstances dans lesquelles une œuvre a été créée.

Il faut probablement placer le phénomène de la créativité humaine à l'intérieur d'un cadre infra-humain plus vaste, celui des activités globale du vivant, des structures physico-chimiques et cognitives, de ses comportements individuels, collectifs et écosystémiques, pour observer les phénomènes d'émergence du nouveau.

Car si le problème des sociétés occidentales pouvait se résumer au « comment vivre individuellement, de façon efficace et agréable », il devient pour l'ensemble du vivant et dans toutes ses actions y compris artistiques: « comment traiter de la complexité globale pour survivre ».

C'est par ces activités que les « **habitueurs** », deviennent des prospecteurs transdisciplinaires, des arpenteurs « *spécialistes d'une non spécialisation* »⁹.

Ils poursuivent le même rêve collectif, jusqu'aux limites de l'utopie, des **saventuriers** qui de la Renaissance au siècle des Lumières, sont partis découvrir des contrées ignorées, sur de « blanches caravelles », dont la *Santa Maria* de Christophe Colomb et le *Beagle* de Darwin, resteront pour toujours, les archétypes emblématiques d'une navigation dans les eaux et les réseaux de la connaissance.

Ils ont sillonné et arpenté les océans et les continents du monde, étudié toutes sortes d'environnements géographiques et climatiques. Ils sont allés à la rencontre de cultures étranges, de croyances inaccoutumées et d'habitats insolites, de formes d'organisations sociales incompréhensibles pour eux.

Ils ont été obligés d'élargir, de modifier leurs comportements, leurs approches des phénomènes inattendus, d'inventer constamment des méthodes de représentation et de connaissance, face à des contextes qui imposaient d'autres grilles de lecture.

Ils ont rendu compte, à leur retour, systématiquement et minutieusement de ces autres états du monde, par des écrits, des dessins, des cartes, des portulans, des prélèvements géologiques, des herbiers. Ils ont rassemblé une somme d'information stupéfiante sur leur « planète vivante » en transformant le regard de leurs contemporains et en montrant que l'ensemble des différences observées s'inscrivaient, par des lois complexes d'interdépendances, dans une globalité écologique et culturelle fondamentale.

Les habitueurs doivent retailer, dans l'étoffe tissée de fils transdisciplinaires, de nouveaux habits d'intervention, à partir de patterns intelligents et interactifs, car les relations **Arts/Sciences/Technologies** se trouvent plus que jamais en filigrane, dans la trame potentielle des étoffes inter-relationnelles en se redéfinissant d'une toute autre façon. Elles avaient entretenu une césure déguisée qui maintenait des illusions de relations productives. Pourtant elles confortaient insidieusement les mécanismes binaires et hégémoniques qui structuraient le monde et les sociétés du XX^e siècle, en constituant de fait, un sérieux obstacle pour déchiffrer une phénoménologie du monde qu'il faut ajuster aux évolutions contingentes.

L'émergence du concept de « **complexité** », considéré par beaucoup, comme l'un des faits les plus essentiels des grandes mutations culturelles et scientifiques de ces cinquante dernières années, apporte à ces interrelations une nouvelle dimension globale de cohérence, tant au plan conceptuel, instrumental que prospectif.

En effet, en déplaçant le paradigme de la prédiction irréductible qu'imposait un déterminisme stérile, les sciences de la complexité proposent un espace de liberté, celui de la « dérive » des prédictions inscrites dans des évolutions potentielles probables. En cela, elles posent les fondements d'un **art de l'extrapolation**¹⁰ basé sur le traitement des figures indiciaires, relevant de la connaissance concrète des phénomènes.

L'extrapolation, de façon générale, procède d'une certaine capacité à extraire de son contexte une « chose connue » et à l'appliquer à un autre domaine, pour en déduire des conséquences, des hypothèses, des extravagances ou des utopies.

Elle intègre de fait, les activités artistiques expérimentales, la recherche scientifique et les développements technologiques, favorisant la prise en compte de domaines et d'univers réels, potentiels et virtuels interconnectables.

La modélisation, la simulation et l'optimisation combinatoire deviennent ainsi de nouveaux outils scientifico-artistiques qui construisent de nouvelles accroches entre la réalité du terrain, les champs conceptuels, logiques et imaginaires.

La prédictibilité paramétrable devient l'instrument prospectif indispensable pour anticiper les formes d'adaptations inventives et de développement symbolique du futur dans des contextes fluctuants.

Les grandes parades artistiques de la fin du XX^e siècle se sont affublées de déguisements grandiloquents, d'attitudes contestataires et transgressives, justifiées par des prises de position politiques et esthétiques.

Reconduites à l'heure actuelle, elles apparaissent comme écoulées voir gratuites, d'autant qu'elles s'ajoutent aux productions d'une partie d'un art contemporain qui, en collant aux lois du marché, est devenu un « **art d'affaires international** », entièrement piloté par la gestion des systèmes financiers et par l'impact médiatique et idéologique des surenchères et de la spéculation responsable à juste titre de la crise actuelle.

Par contre les recherches artistiques transdisciplinaires se situent, elles, sur un autre versant par des recherches et des interventions révélatrices et conscientes, traitant d'une problématique d'urgence à travers des lieux transitionnels, des lieux de l'extrême et des non-lieux, des rabicoins et des favelas de l'urbanisme, dans l'Arctique et l'Antarctique, dans les déserts en devenir et dans les mers dénaturées, à la source des rivières et des massifs montagneux, dans le quotidien et l'urbain.

Elles redéfinissent leurs lieux d'expérimentation pour ausculter à vif l'état des substrats matériels en limites de vivant, où peuvent s'inventer encore des stratégies effectives et affectives, symboliques et politiques, pour en mesurer les dimensions heuristiques et mutagènes.

Il ne faudrait pas oublier que c'est dans des grottes que l'espèce humaine a inscrit, sur les parois, les premiers signaux, comme des surligneurs de la connaissance et de l'expression symbolique.

Il faudrait se rappeler aussi que l'apparition des formes de représentation constitue en soi, une valeur adaptative décisive, dans un monde où les principes d'évolution ne retenaient que ce qui confère un avantage.

D'ailleurs certains anthropologues avancent, à travers leurs recherches sur l'art des cavernes, des hypothèses qui tendent à démontrer l'existence d'un « **art territorial** », c'est-à-dire d'un

art du local, du fragmentaire significatif qui renvoie systématiquement à une interdépendance écosystémique et à une certaine écologie de l'esprit¹¹.

Pour Margaret Conkey¹², l'art pariétal a servi de support à un système de symbole, destiné à l'échange d'informations **socio-écologiques** entre des groupes humains.

Les cavernes « ornées et tapissées » sont à la fois des **marqueurs** de croissance des populations de chasseurs-cueilleurs, des **bornes** délimitant des espaces occupés par les groupes humains ou signifiant les limites d'une biodiversité et ses capacités extensives, enfin des **jauges** qui rendent compte des modifications de l'environnement et du rôle de ses transformations.

« L'artiste à sa manière est un neurologue » affirme Semir Zeki¹³.

Un neurologue qui projette son cortex dans l'espace environnemental.

Louis Bec

Zoosystémicien. Président de l'Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste, ancien inspecteur des enseignements artistiques, puis chargé des Nouvelles Technologies au Ministère de la Culture. Il développe des recherches qui interrogent perfidement les relations entre les domaines artistiques, scientifiques et biotechnologiques et élabore une Epistémologie fabulatoire.

Il a organisé de nombreuses manifestations dont *Le Vivant et L'Artificiel* au Festival d'Avignon en 1984, *ART/COGNITION* en 1992 à Aix en Provence, *Mobile/Immobilisé : Art Technologies Handicap* à Montréal et *Mutamorphosis* (les milieux extrêmes) à Prague en 2007.

NOTES

1. Les « habitailleurs » tentent d'habiter ailleurs et deviennent les tailleurs de leurs nouvel habitat-habits.

2. atheisme.free.fr/Biographies/Russell.htm

3. Depuis le début de l'ère primaire ont été dénombrées au total 17 périodes d'extinctions massives dont celle du permien, à la fin de l'ère primaire, la pire de tous les temps paléontologiques, qui a provoqué la disparition de plus de 80 % des espèces qui peuplaient alors la biosphère. Ces épisodes ont été chaque fois suivis de phases d'accroissement de la biodiversité. Cependant, le rythme des extinctions a connu une accélération sans précédent au cours de la période historique. Les spécialistes de l'évolution considèrent qu'au cours des périodes géologiques il ne disparaissait pas plus d'une espèce de vertébrés tous les 50 à 100 ans. Au cours des quatre derniers siècles, la vitesse d'extinction a atteint la moyenne d'une espèce tous les 2,7 ans.

4. Charles Darwin, *L'origine des espèces*, 1859 (page 67- 1^o édition)

5. Le sol est un milieu minoritaire sur notre planète: il n'a que 30 centimètres d'épaisseur en moyenne. Sur trente centimètres d'épaisseur, le sol héberge 80 % de la biomasse vivante du globe.

6. Nom donné au phénomène qui a entraîné une partie du vivant à sortir des eaux pour conquérir la terre et les airs. Après cette exondation il faut signaler un retour à la mer des ongulés herbivores, les artiodactyles, pour devenir les cétacés tels que la baleine, le dauphin ou le marsouin.

7. Il n'y a pas de frontière définie entre l'atmosphère et l'espace. L'altitude de 120 km marque la limite où les effets atmosphériques deviennent notables.

8. Au double sens de provocation et de déplacement vers une vocation.

9. Konrad Lorenz soutient que, chez les humains, les instincts ont tendance à perdre de leur spécialisation. Ce qui fait de l'homme un « être inachevé », un « spécialiste de la non-spécialisation ». *Le Comportement animal et humain*, 1965, trad. fr. 1970, rééd. Seuil, coll. « Points essais », 1974.

10. Louis Bec in « Arapuca Programme de recherche IST », Commission Européenne 2006, www.alterne.info/node/42

11. Grégory Bateson, *Vers une écologie de l'esprit*, Paris, Le Seuil, 1977

12. Anthropologue et archéologue, professeure d'anthropologie à l'Université de Californie, Berkeley, où elle est la directrice du Centre de recherche archéologique et détient une chaire d'anthropologie, ls.berkeley.edu/dept/anth/conkey.html

13. Semir Zeki, professeur en neurobiologie à l'University College London. Son intérêt principal est l'organisation visuelle du cerveau des primates. En 1994, il a commencé à étudier les bases neuronales de la créativité et l'esthétique de l'art. En 2001, il a fondé l'Institut de Neuroesthetics, basé principalement à Berkeley, en Californie, neuroesthetics.wordpress.com/

Habitailleurs¹ A lesson in fabulatory epistemology

"I must, before I die, find some way to say the essential thing that is in me, that I have never said yet - a thing that is not love or hate or pity or scorn, but the very breath of life, fierce and coming from far away, bringing into human life the vastness and the fearful passionless force of non-human things."

Bertrand Russell²

The living world inhabits a constrained space.

It is subjected to drastic conditions of viability.

Until today, its survival and biological "impertinence" have depended upon random abilities to adapt, which increasingly demonstrate the limits of their elasticity.

As evolution has progressed, it might be said that the 'clothes' (the habitat) of the users of the living world have gradually become threadbare and torn. They present themselves as a sort of ragged patchwork, fragile and dilapidated, preserving a few pockets of life that shelter the residual remainder of species which have managed, with varying degrees of success, to escape from the hecatombs caused by former mass extinctions³.

It is easy to understand why, in a compellingly visionary metaphor, Darwin himself compared the face of Nature to a "yielding surface with ten thousand sharp wedges packed together and driven inwards by incessant blows..."⁴.

The living world no longer appears as an edenic biomass, but as a convulsive living substance that is subject to severe assaults, caught in a terrestrial dragnet that increasingly retracts under the pressure of all-conquering urbanisation and the demographic explosion of one dominant species.

It is exhausted not only by these uncontrolled expansions, but also by a process of imprecise cutting and patching, undermining the strength of the genetic and cognitive fabric as it gradually becomes more loosely woven.

Its once-protective fur ruffles and puffs out spasmodically, changing under the influence of climate imbalances and ensuing pollution. Its mantel of chitin, scales, feathers and hair goes gradually bald, entering an endemic state of alopecia and affording shelter no longer. It becomes a threadbare garment, unbrushable and uninhabitable, searching for new forms of inhabitability.

This mantel is also an increasingly poor fit, patched and darned by new designers with degrees in clothing ecology who attempt one last 'makeover', one last visit to the changing room in preparation for some post-naturalist catwalk show. Thanks to the exploratory and locomotive functions that set it in motion and traffic at its frontiers, it runs everywhere into abiotic stumbling blocks and enters the peripheries of hostile suburbs.

It also has to affront the polar cold, desertification and the tourist-maintained aridity of sun-scorched areas.

How then are we to (re)inhabit this living world? How are we to 're-clothe' it without worsening the endogenic and exogenic imbalances of its dwelling place?

How are we to reduce and cauterise the wounds of unconsciously endorsed self-destruction when the habitat shrinks and

shrivels as its population overflows, sapping the very foundations of its viability and undermining its gregarious strategies for intellectual and energetic survival?

And yet, clinging to the surface of the ground, immersed in the oceans or buried in the earth, the living world has shown, and continues to show, its obstinate determination to enlarge the spatio-temporal dimensions of the 'narrowly given' natural world. Its quest for a hypothetical preferendum and for sources of new behaviour remains insatiable.

This might lead us to suppose that the deep marks left by "exundation"⁶ persist in recurrent genetic and neuronal memory, and that they continue to gnaw away implacably at all the components of the living world at every level of its activity.

It is true that exundation is an emancipating and symptomatic phenomenon in the history of living things, always fascinated by the exemplary performance of the amphibia which succeeded in colonising all possible habitats and showed expeditionary potential of animals and the innovative role of adaptive factors.

It is what led living organisms to leave their marine habitat in order to conquer the hostile land and then the air, transforming their metabolism and inventing anticipatory behaviour traits.

The latent obsessions of a deliberately extremophilic human race expressed themselves at the dawn of humanity through the gradual construction of an incredible variety of artefacts forming a vast all-terrain 'travel wardrobe' bursting with technical devices and concepts, ready for the future exploration and colonisation of foreign territories.

To appropriate atmospheric space⁷, all the human race had to do was dream of Icarus crossed with a bird, donning temperature-controlled plumage which would become wings extending into noisy engines, with the self-avowed purpose of shaking off the shackles of gravity, "dis-inhabiting" the world and at last dancing weightlessly in space.

Humans only had to build a long narrow tube with a propulsion system and equip it with the means to preserve terrestrial life as if in cans (space suits), making it possible to explore new planets, to dream of encountering new life forms, and to free himself at last from a narrow and increasingly filthy and cluttered atmosphere.

In response to the nostalgic siren song of primal fluidity that had already lured certain ungulate herbivores back into the water, he only had to don a diving suit with a breathing system or squeeze into the tight armour of a robot-controlled bathyscaphe to discover at last, in the abyssal depths of the hydrosphere, fantasmatic life forms that constitute a breathtaking biomass clothed in translucent, shimmering bioluminescence and moving around under enormous bathymetric pressure.

The surface-living human race only had to encounter the teeming carpet formed by an immense bacterial population (80% of the biomass), living in the most hostile environments such as hyperthermophilic archaeobacteria in sulphur vents, in order to decide to don miners' clothes and undertake fruitful journeys to the 'centre of the earth'. Man has drilled into mineral veins,

pumped out fossil energy sources, and extracted metal-bearing and uranium-rich ores which have been the basis for industrial and economic revolutions and the source of atmospheric pollution.

On a certain timescale, these feverish activities and ceaseless migratory flows may appear pathetic, leading ultimately as they do to a sedentarisation of the heavy genetic baggage of living beings which remains stored in the inflexible customs-house of terrestrial containment.

But it is nonetheless true that this "bottleneck" has a dynamic property, that of ramping up the feverish Brownian motion of exploration and neuronal ingenuity, leading humans to unconditionally inhabit places imbued with "pro-vocation"⁸.

Instead of constrained **habiteurs** ('inhabitants'), human beings have become **habitailleurs**.

They find themselves both inhabited by and clothed with a particular tropism, hypersensitive and **interactive** with respect to the **tensions** and **constraints** imposed by diversity and changing environments, making them aware of the relevance and potential power of their own deficiencies.

The status of habitailleur leads us to challenge the meaning of human creativity in all its variety, by showing that it is no longer possible to consider it as a production limited to sensitivity or biographical, introspective narratives on the circumstances in which a work has been created.

It is probably appropriate to place the phenomenon of human creativity within a much broader infra-human frame, that of the global activities of living things, their physico-chemical and cognitive structures, and their individual, collective and ecosystemic behaviour, in order to observe the emergence of the new.

If the problem of western societies could once be summed up as "how to live individually, in an efficient and agreeable way", it now becomes, for all living things in all their activities including artistic ones "how to deal with global complexity in order to survive".

Through these activities the **habitailleurs** become cross-disciplinary prospectors, surveyors who are "specialists in non-specialisation"⁹.

They pursue the same collective dream, reaching the limits of utopia, as the **saventuriers**¹⁰ who, from the Renaissance to the Enlightenment, set out to discover unknown lands aboard vessels such as Columbus' Santa Maria and Darwin's Beagle, that will always remain the emblematic archetypes of navigation both across water and through the networks of knowledge.

They have sailed the world's oceans and trodden the world's continents, studying all manner of geographical and climatic environments. There they encountered strange cultures, unfamiliar beliefs and habitats, and forms of social organisation beyond their ken.

They had to broaden and modify their behaviour and their approach to unexpected phenomena, constantly inventing methods of representation and knowledge when faced with contexts that made new modes of interpretation necessary.

When they returned home, they systematically and meticulously reported on these newly-discovered phenomena, using written

texts, drawings, maps and portulans, geological samples and collections of plant specimens. They assembled a staggering corpus of information about their "living planet", transforming the way their contemporaries saw things and showing that all the differences they had observed, thanks to complex laws of interdependence, were part of a fundamental ecological and cultural whole.

The **habitailleurs** must use the cloth woven from cross-disciplinary threads to make new interventional clothes based on intelligent and interactive patterns. Now more than ever before the relationships between **Art, Science and Technology** underlie a potential inter-relational fabric that is redefining itself in a completely new way. Although this trio perpetuated a disguised form of separateness that maintained illusions of productive relationships, this insidiously supported binary hegemonic mechanisms that structured the 20th century world and its societies, effectively presenting a serious obstacle to deciphering a phenomenology of the world which must be adjusted to take account of actual change.

The emergence of the concept of "**complexity**", considered by many to be one of the most essential factors in the great cultural and scientific upheavals witnessed over the last fifty years, brings to these interrelationships a new global dimension of coherence, in conceptual, instrumental and prospective terms. By displacing the paradigm of irreducible prediction imposed by sterile determinism, the sciences of complexity offer a new area of freedom where the predictions that relate to probable potential change are allowed to 'drift'.

In this respect, they lay the foundations for an **art of extrapolation**¹¹ based on the treatment of indicial figures that proceed from concrete knowledge of phenomena.

Extrapolation generally arises from a certain capacity to extract a 'known thing' from its context and apply it to another field, in order to deduce consequences, make hypotheses, or formulate extravagant conjectures or utopian ideas. By the same token it embraces experimental artistic activities, scientific research and technological developments and fosters the acknowledgment of interconnectable real, potential and virtual domains and worlds.

Modelling, simulation and combinatory optimisation thus become interchangeable scientifico-artistic tools for forging new links between the real world and conceptual, logical and imaginary fields. Configurable predictability becomes an indispensable instrument for anticipating forms of inventive adaptation and the symbolic development of the future in fluctuating contexts.

The major artistic movements of the late 20th century donned grandiloquent disguises and adopted rebellious and transgressive attitudes justified by taking up political and esthetic positions. Repeated today, they appear even more hackneyed and perhaps even gratuitous, especially when they go hand in hand with the productions of a part of contemporary art which, by adhering to the laws of the market, has become an **art of international business**, entirely controlled by the management of financial systems and by the ideological and media impact of bidding wars and the kind of speculation responsible for the present crisis.

On the other hand trans-disciplinary artistic exploration stands in a place apart, involving as it does research that is both

revealing and aware, dealing with issues of urgency via transitional or extreme locations and 'non-locations', trafficking in the nooks and crannies and favelas of urban development, in the Arctic and the Antarctic, in the spreading deserts and the damaged seas, at the sources of rivers and in mountain ranges, in everyday life and urban situations.

This research redefines the setting for experimentation, sounding out material substrata at the outer edges of the living world, where effective, meaningful, symbolic and political strategies can still be invented to measure heuristic and mutagenic dimensions.

We must not forget that it was on the walls of caves that humans inscribed the first signs, like highlighters of knowledge and symbolic expression.

We should also remember that the appearance of forms of representation in itself constitutes a decisive adaptational value in a world where principles of evolution only retain what can give them an advantage.

Moreover some anthropologists in their research on cave art have advanced the hypothesis of the existence of "territorial art", a form of meaningful local, fragmentary art that refers systematically to ecosystemic interdependence and to a certain ecology of mind¹².

For Margaret Conkey¹³, cave art was the medium for a system of symbols designed for the exchange of socio-ecological information between groups of humans.

Decorated caves are markers indicating the growth of hunter-gatherer populations, boundary markers delimiting areas occupied by human groups or signifying the limits of biodiversity and its capacity to extend itself, and gauges that indicate modifications in the environment and the role of its transformations.

'Artists are neurologists', says Semir Zeki¹⁴.

They are neurologists who project their cortices into environmental space.

Louis Bec

Zoosystemician. President of the Institut Scientifique de Recherche Paranaturaliste, formerly an art education inspector and New Technologies Officer for the Ministry of Culture. His research perfidiously challenges the relationships between artistic, scientific and biotechnological fields and informs a 'fabulatory epistemology'.

He has organised a number of events, including *Le Vivant et L'Artificiel* at the Avignon Festival in 1984, *ART/COGNITION* in 1992 in Aix-en-Provence, *Mobile/Immobilisé : Art Technologies Handicap* in Montreal and *Mutamorphosis (extreme environments)* in Prague in 2007.

NOTES

1. **Translator's note:** 'habitailleurs' is a punning portmanteau word coined by L. Bec containing the word 'habit' (garment, article of clothing), 'tailleur' (tailor, cloth-cutter), 'habiter' (to inhabit), 'habitat' (which has the same meaning as in English) and 'ailleurs' (elsewhere). L. Bec posits that «habitailleurs» attempt to inhabit elsewhere and in doing so become the 'tailors' of their new habitats.

2. Letter to Constance Malleon, 1918.

3. Since the beginning of the primary era 17 periods of mass extinction have been identified including the Permian, at the end of the primary era, the worst of all paleontological periods, which caused the extinction of over 80% of the species that then inhabited the biosphere. These episodes have always been followed by periods of growth in terms of biodiversity. However extinction accelerated at an unprecedented rate in the historical period. Evolution specialists believe that during the geological periods no more than one species of vertebrate disappeared every 50-100 years. Over the last four centuries, the average extinction rate is one species every 2.7 years.

4. Charles Darwin: *The Origin of Species*, 1859 (page 67- 1st edition)

5. The soil is a minority environment on our planet: it is on average only 30 centimetres thick. In this 30 centimetre layer lives 80% of the world's biomass.

6. This is the name given to the phenomenon that brought part of the living world out of the water and onto the land and into the air. After this exundation some ungulate herbivores, the artiodactyls, returned to the water and evolved into cetaceans such as whales, dolphins and porpoises.

7. There is no clearly defined frontier between the atmosphere and space. An altitude of 120 km marks the limit at which atmospheric effects become significant.

8. In the dual sense of provocation and 'moving towards a vocation'.

9. Konrad Lorenz states that instincts in humans tend to lose their specialisation, making Man an 'unfinished' being and a 'specialist in non-specialisation'. *Studies in Animal and Human Behaviour*, 1970.

10. Another invented portmanteau word, from 'savant' ('scientist', 'scholar') and 'aventurier' ('adventurer', 'explorer').

11. Louis Bec in "Arapuca Programme de recherche IST", European Commission 2006, www.alterne.info/node/42

12. Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, University of Chicago Press, 1972

13. Anthropologist and archaeologist, professor of anthropology at the University of California, Berkeley, where she is in charge of the Archeological Research Facility and holds a chair in anthropology: ls.berkeley.edu/dept/anth/conkey.html

14. Semir Zeki, professor of neurobiology at University College, London. His principal interest is the visual organisation of primates' brains. In 1994 he began to study the neuronal foundations of creativity and art esthetics. In 2001 he founded the Institute of Neuroesthetics based mainly in Berkeley, California: neuroesthetics.org

Quel pourrait être l'effet de Mars sur une rose ?

La Rose de Mars est une exploration artistique dans les conditions extrêmes de la vie par-delà l'environnement terrestre. En exposant une rose vivante à l'atmosphère hostile de Mars, cette œuvre construit un pont expérimental vers des espaces inaccessibles.

Directement issue du Mars Simulation Laboratory (Laboratoire de simulation planétaire martienne), la rose que nous voyons ici a été soumise à l'environnement de Mars pendant six heures ; elle a été exposée à des températures qui descendent à moins de 60 °C, à une pression atmosphérique d'un centième seulement de celle de la Terre, à une forte présence de dioxyde de carbone, et à un rayonnement U.V. sans protection.

Ce projet se veut une exploration poétique des espaces scientifiques : la rose a été choisie non pour sa résistance à des conditions extrêmes, mais plutôt pour l'importance qu'on attache à sa valeur culturelle. Ce projet préfigure également un rapprochement plus soutenu avec Mars.

Nous espérons que ce qui reste de *La Rose de Mars* suscitera des débats et des idées, et initiera une réflexion autour de l'atmosphère sur Mars mais aussi sur la façon dont on utilise les technologies pour simuler cet espace.

Cette œuvre associe le désir romantique d'offrir une rose à la planète Mars à l'idée de la confronter à un climat extrême. C'est une sorte de rendez-vous entre la science et la culture.

Remerciements

Cette expérience a été menée au Mars Simulation Laboratory, à l'Université d'Aarhus au Danemark. Nous aimerions dire notre profonde gratitude au Dr Jon Merrison. Ce projet a reçu une bourse du Département Norvégien pour l'Art Contemporain. Le festival @rt Outsiders 2009 a soutenu une nouvelle édition de cette œuvre.

What would Mars do to a rose?

The *Martian Rose* is an artistic investigation into boundary conditions of life beyond Earth's environment. The work bridges an experience of inaccessible spaces by exposing a living rose to the hostile atmosphere of Mars.

Arriving directly from the Mars Simulation Laboratory, we encounter a rose that has been subjected to Martian environment for six hours in temperatures below -60°C, atmospheric pressure of only a hundredth of Earth's, prevalence of carbon dioxide and UV light penetrating unshielded.

The project poetically negotiates scientific spaces selecting a rose not for its resilience to these harsh conditions but rather for its important cultural value and a prelude to a more intensive engagement with Mars.

The *Martian Rose* aims to open discourses and communicate ideas of what we are left with and reflect on both the Martian atmosphere and how technologies are used to simulate this space.

The work carries the romantic idea of giving a rose to Mars and its encounters with extreme climate, a rendezvous of science and culture.

Acknowledgements

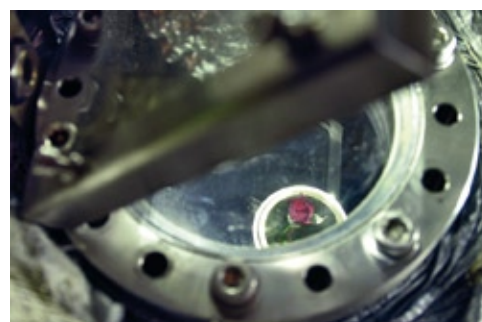
The experiment was conducted at The Mars Simulation Laboratory, University of Aarhus, Denmark. We would like to express our sincerest gratitude to Dr Jon Merrison. The project has been supported by a grant from Office of Contemporary Art Norway. A new edition of the work has been supported by the @rt Outsiders Festival 2009.



The Martian Rose, quelques minutes après l'exposition à l'atmosphère martienne / Minutes after exposure to Martian atmosphere



The Martian Rose



The Martian Rose, pendant l'expérimentation / During experiment

Anne Brodie

Royaume-Uni / United Kingdom

Antarctica, a choice? Rothera Collection, 2007 (L'Antarctique, un choix ? Collection de Rothera, 2007)

40 flacons en verre, contenus : mixed media
40 glass vessels, mixed media contents

L'Antarctique n'a jamais été peuplé par des êtres humains, et nous ne sommes même pas du tout supposés y vivre.

D'un point de vue logistique, l'introduction d'êtres humains sur ce continent est une opération complexe, coûteuse, et laborieuse. Ce lieu inaccessible et hostile oblige les gens à vivre dans une très grande proximité avec les éléments et les uns avec les autres, confinés dans les bases ou, encore plus, lors des campements sur le terrain, dans ce champ de glace.

Les difficultés à surmonter quand on est ainsi encerclé par cette immensité et ces extrêmes sensoriels ne sont pas seulement physiques, elles sont aussi d'ordre psychologique. Dépossédés des stimuli extérieurs superflus qui nous sollicitent sans cesse en temps normal, nous prenons mieux conscience de notre fragilité et du sens de notre humanité. Dans cet espace, c'est difficile d'être un humain.

À la différence des scientifiques qui interagissent avec l'environnement au moyen d'instruments de mesure très précis pour recueillir des échantillons et des données physiques et électroniques, mon travail s'inspire exclusivement du lien humain que l'individu a avec l'environnement de l'Antarctique. J'ai eu l'impression qu'un point important était négligé, à savoir que l'Antarctique nous concerne. J'ai pensé qu'il était important d'utiliser ce sentiment aigu de notre « humanité » que suscite l'environnement polaire et de l'inclure à la collecte de données scientifiques plus rigides qui a tendance à faire abstraction de l'humain.

J'ai demandé aux habitants de la base britannique de Rothera, avec qui j'ai vécu et travaillé pendant presque trois mois, de remplir anonymement des flacons en verre avec ce qui, pour eux, résumait le mieux leur personnalité et leurs sentiments vis-à-vis de l'Antarctique. Ces résidents temporaires de la péninsule antarctique ont fait preuve d'une grande imagination dans le choix des matériaux qu'ils ont déposés dans les flacons. On y trouve, entre autres, des chaînes de motoneige, du sang, et des images pornographiques. C'est une collecte de données d'une autre sorte.

Bourse du British Antarctic Survey et de l'Arts Council,
Antarctique 2006/07

Antarctica has never had an indigenous human population; we really aren't supposed to be there at all.

It is logistically difficult, labour intensive and expensive to put humans on the continent. It is dangerous and inaccessible, necessitating people to live in close confinement with the elements and one another at the bases, particularly when camping out on the ice 'deep field'.

Not just physically challenging, it becomes mentally challenging surrounded by such vastness of scale and extremes of sensory input. Stripped of the superfluous external stimuli that surround our normal lives, it gives heightened awareness to our own vulnerabilities and human significance. It's a difficult place in which to be a human.

While the scientists interacted with the environment using scientific instruments of measurement to bring back physical and electronic samples and data, it became the individual's unique human connection with the Antarctic environment that came to inform my work. I felt an important point was being overlooked; Antarctica is about us. I felt we should be utilising and embracing our heightened 'humanness' that the extraordinary polar environment invokes, along side the more rigid scientific data collecting that objectively filters this out.

I asked the inhabitants of the British Antarctic Base, Rothera, amongst whom I had been living and working for nearly 3 months to anonymously fill small glass collection jars with whatever they felt best represented their identity and feelings in Antarctica. The temporary inhabitants of the Antarctic Peninsula returned them filled with a hugely imaginative range of substances ranging from skidoo chain links, blood and pornography. A different kind of data collection.

British Antarctic Survey / UK Arts Council Artists Fellowship,
Antarctica 2006/07



Antarctica, a choice? Rothera Collection



Antarctica, a choice? Rothera Collection

La catastrophe de Tchernobyl du 26 avril 1986 a ravivé les peurs liées au nucléaire et obligé de nombreux pays à suspendre leurs programmes. Vingt ans après, le nucléaire reprend ses droits, et est présenté par les gouvernements et l'industrie comme une « stratégie salutaire » capable de pallier le désastre du changement climatique, à tel point qu'aujourd'hui nous sommes confrontés à un avenir de prolifération du nucléaire. Face à cette nouvelle situation, quelles conclusions pouvons-nous tirer de Tchernobyl et de ses conséquences ? À quoi ressemble l'environnement de Tchernobyl aujourd'hui, et que sont devenus ses habitants ?

Les sons et les photographies présentés ici sont issus de séjours effectués dans la zone d'exclusion de Tchernobyl en mai 2006 et en juillet 2007, et incluent des sons de la nature, de radiomètres, d'intérieurs d'immeubles sinistrés de la ville fantôme de Pripyat, du travail qui se poursuit sur les réacteurs nucléaires, des chansons et des poèmes des habitants de la région dont l'existence a été bouleversée par la catastrophe.

Cette œuvre fait partie d'un vaste projet intitulé *Sounds from Dangerous Places* [Sons de lieux dangereux]. Ces « lieux dangereux » désignent des régions sinistrées par des catastrophes environnementales, mais aussi des sites nucléaires et des zones militaires à risque. Les lieux que j'ai visités sont : les gisements pétroliers de la mer Caspienne, la vallée de Munzur en Turquie qui fait l'objet d'un projet de construction très controversé de 19 barrages, et Snowdonia dans le nord du Pays de Galle, où les retombées de Tchernobyl se font encore ressentir dans l'élevage de moutons. Généralement, les visiteurs de passage ne courent aucun risque ; ce sont les habitants qui sont le plus touchés par les sinistres ou par les enjeux économiques et géopolitiques que représentent ces lieux. Certains environnements ont été rendus inhabitables ; dans d'autres, le danger n'est pas visible ou a été absorbé dans l'économie locale. Enfin, pour quelques-uns, une régénération est en cours.

D'un point de vue à la fois sonore et visuel, les lieux dangereux peuvent exercer un attrait, et même posséder une certaine beauté. Il existe souvent une très grande dichotomie entre la beauté qu'on perçoit et ce qu'on sait du « danger », qu'il soit celui de la pollution, de l'injustice sociale liée la guerre ou à des enjeux géopolitiques. La question posée par le projet est la suivante : « Que peut-on apprendre en écoutant les sons de lieux dangereux ? »

The Chernobyl disaster of April 26th 1986 brought home the fears surrounding the nuclear industry and forced many countries to suspend their nuclear power programs. Two decades later nuclear power is again reasserting itself, presented by governments and the industry as a 'saviour strategy' to the catastrophe of climate change. We now face a proliferating nuclear future. What insights can Chernobyl and its aftermath offer us in this new situation? What has happened to Chernobyl's environment and people since the accident?

The sounds and photographs exhibited here were collected during visits to the Chernobyl exclusion zone in May 2006 and July 2007. They include wildlife, radiometers, eerie rooms in the ghost town of Pripyat, continuing work on the nuclear reactors and songs and poems from local people whose lives were changed forever by the disaster.

This work is part of a larger project Sounds from Dangerous Places. 'Dangerous places' are defined as areas of major environmental damage, but also cover nuclear sites and military zones. Places visited include the Caspian oil fields; the Munzur Valley, Turkey, where 19 highly controversial dams are planned; Snowdonia, North Wales, where Chernobyl fallout still affects sheep farming. Usually the danger is not to short-term visitors, but to the people whose lives are disrupted or through the location's role in global power structures. Some environments have been made uninhabitable, in others the danger is hidden or absorbed into the local economy. In a few regeneration is underway.

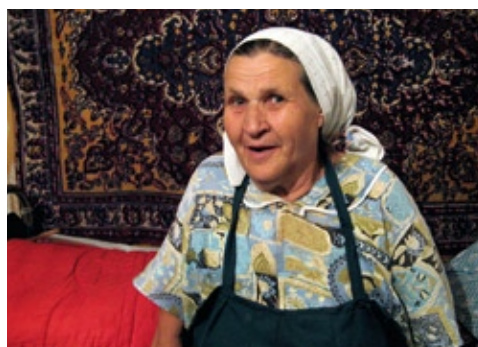
Dangerous places can be both sonically and visually compelling, even beautiful and atmospheric. There is, often, an extreme dichotomy between an aesthetic response and knowledge of the 'danger', whether it is pollution, social injustice, military or geopolitical. The project asks, "What can we learn by listening to the sounds of dangerous places?"



Sounds from Dangerous Places, Pripyat



Sounds from Dangerous Places, Zone radioactive, Kopachi / Radioactive area, Kopachi



Sounds from Dangerous Places, Svetlana Tsaklo

Stephen Eastaugh

Australie / Australia

Antarctic Sculpture Garden, 2003

(Jardin de sculptures antarctique, 2003)

Photographies / Photographies

Le Jardin de sculptures antarctique que j'ai créé au cours de l'été austral de 2003 à la Station Davis se compose de quatre pièces: *Headhome-Berg*, *Headhome-Polar Tent*, *Headhome Bonsai Donga*¹ et le panneau *Everywhere*².

J'avais envie d'installer des objets différents, qui débordent l'aspect purement fonctionnel de tout ce qu'on peut trouver dans les bases de l'Antarctique. Je voulais que ce jardin soit un espace ludique et intrigant, et qu'il donne envie à de futurs explorateurs-résidents de créer d'autres objets. Ce qui s'est d'ailleurs produit: en 2009 j'ai découvert un agencement de 20 superbes cairns rocheux soigneusement empilés et serpentant le long d'un sentier aux alentours.

En Antarctique, nous sommes tous des étrangers. C'est pour nous une leçon d'humilité, là où notre principale occupation est de construire des abris temporaires dans des immensités blanches et scintillantes, creusés dans le noir glacial de l'hiver ou fixés à des rochers battus par le vent. Les êtres humains ne sont plus que de petites tâches tape-à-l'œil, mais même s'ils sont rapetissés, ils sont aussi séduits et revivifiés par un continent monotone et stupéfiant que je qualifierais simplement de monstre délicieux.

Je suis actuellement artiste en résidence, hivernant, à la base de Mawson. Au cours de tous mes séjours sur La Glace, je me nourris visuellement du paysage de glace avant d'élaborer ma propre version du lieu. En ce moment, trois pièces sont en cours: *Travaillogues*, qui s'inspire des végétaux de la région, comme la mousse, le lichen et les algues glaciaires; *Dark Games*, qui explore « le cœur des ténèbres » où je vis actuellement; et *Blizz Lines*, de grandes peintures qui évoquent les blizzards.

L'Antarctique nous rapetisse. L'« effet réducteur » dont parlent les psychologues spécialisés dans l'environnement est une autre expression pour désigner la contraction conceptuelle que nous ressentons au milieu d'immenses espaces naturels. De la même façon qu'il nous réduit, je réduis moi aussi l'Antarctique en créant de minuscules peintures qui représentent un espace à la fois terrifiant, brutal et majestueux. En comprimant l'Antarctique, j'espère le comprendre et j'essaie de voir cette grande terre vide en termes humains.

Chacune de mes œuvres recèle une forme d'hommage; elles expriment toutes mon désir de connaître cet espace et de transmettre ce savoir; mais cet espace est trop immense pour qu'on puisse le connaître, et il faut sans cesse le reconfigurer. Tandis que je m'accroche à la corde de guidage dans le blizzard, j'ai finalement l'impression que la seule chose que je puisse faire est d'accroître cette énigme de la connaissance.

Ce projet a reçu le soutien du Gouvernement Australien dans le cadre de la Bourse australienne pour les arts en Antarctique du Département Antarctique Australien (AAD/Australian Antarctic Division).

1. Dans le langage familier australien de l'Antarctique, un « donga » désigne un conteneur transformé en habitat.

2. Le Jardin s'est construit autour d'une tête sculptée connue sous le nom de « Fred the Head », créée par Hans, un plombier qui avait passé l'hiver 1977 en Antarctique. Il l'avait intitulée « Homme sculpté par l'Antarctique ».



Headhome-Berg (image courtesy Jeremy Smith)

The Antarctic Sculpture Garden, that I created over the austral Summer in 2003 at Davis Station, is composed of *Headhome-Berg*, *Headhome-Polar Tent*, *Headhome Bonsai Donga*¹ and the *Everywhere*² sign.

My desire was to install other objects besides purely functional bits and pieces found on all Antarctic stations. I wanted the garden to amuse, intrigue and inspire future expeditioners to make other figures. This has in fact occurred as I discovered in 2009 an array of 20 carefully stacked funky rock cairns meandering along a path nearby.

Everyone is foreign in Antarctica. We are humbled and busy making temporary dwellings in shimmering white voids, dug into winter's bleak blackness or lashed to rocky wind-blasted outcrops. People are tiny gaudy spots, belittled but refreshingly seduced by a monotonous and stunning continent that I can only describe as a delicious monster.

I currently work at Mawson Station where I am wintering over as the artist in residence. As during all my visits to The Ice, I visually feed off the landscape/ lcescape and then construct my version of the place. Currently three bodies of work are forming: *Travaillogues*, based on the local life forms of moss, lichen and ice algae; *Dark Games*, exploring 'the heart of darkness' I currently dwell in; and *Blizz Lines*, large paintings dealing with blizzards.

Antarctica reduces us. The 'diminutive effect' that environmental psychologists talk about is another name for this conceptual slimming that we encounter in the midst of grand expansive nature. As it belittles us, I do the same to Antarctica by creating tiny paintings about an awesome brutal majestic space. I shrink Antarctica with the hope of understanding it and attempting to see this land of void in human terms.

An element of homage creeps into all my work along with this desire to know the place and communicate this knowing but it is too big to know and must be constantly re-mapped. In the end, as I hold on to the blizzard line, it seems that all I can do is increase the puzzle of awareness.

This project has been assisted by the Australian Government through the Australian Antarctic Division's Australian Antarctic Arts Fellowship.

1. In the Australian Antarctic slang, a "donga" is a container adapted for people to live in.
2. The Garden has been built around a carved head known as "Fred the Head", created by Hans, a plumber wintering over in 1977. Its original title is "Man Sculpted by Antarctica".



Headhome Bonsai Donga (image courtesy Jeremy Smith)

Shiro Matsui

Japon / Japan

EPO4 – Dewey's Forest, 2009 (EPO4 – La Forêt de Dewey, 2009)

Installation, mixed media, version originale pour @rt Outsiders 2009
Mixed media installation, original version for @rt Outsiders 2009

EPO4 *La Forêt de Dewey* est un projet expérimental de création d'un jardin en apesanteur à l'intérieur de la Station Spatiale Internationale (ISS). L'expérience consiste essentiellement à faire pousser des plantes et à suivre leur croissance pendant environ 2 mois dans 4 unités végétales; la combinaison de ces unités aboutira à la création d'un jardin dans le JEM, le module japonais de l'ISS baptisé KIBO. Le lancement est prévu pour septembre 2009 et l'expérience devrait commencer entre la fin de l'année 2009 et le début de l'année 2010.

Ce projet, qui porte sur les possibilités qu'offre une utilisation de l'espace appliquée aux sciences humaines, s'inspire du concept du « Jardin de Robinson Crusoe » réalisé à l'occasion d'un projet de recherche commun entre l'Université des Arts de la ville de Kyoto, où je travaille, et JAXA (l'Agence japonaise d'exploration aérospatiale).

La création d'un jardin en apesanteur a pour but de nous inciter à réévaluer nos productions culturelles sur Terre. Depuis les temps les plus reculés, différentes populations ethniques du monde entier créent des jardins, de types extrêmement variés. Mais quand on les observe depuis l'espace, on se rend compte que tous ces jardins et cette culture se fondent sur des normes naturelles communes (même si nous n'en avons pas conscience sur Terre), et qu'ils ont les mêmes caractéristiques terrestres: ils sont agencés selon un plan horizontal qui épouse la topographie du terrain où ils sont créés.

J'espère que ce projet nous donnera une vision objective de nos activités sur Terre et qu'il nous montrera comment la gravité contrôle les lois de la nature et influence notre manière de penser. Ce projet devrait être un catalyseur qui nous invite à redécouvrir l'histoire du jardinage et les relations entre l'espèce humaine et les plantes.

EPO4 *Dewey's Forest* is an experimental project to create a zero-gravity garden in the ISS (International Space Station). The basic experiment will be to grow plants and follow their development for about 2 months in the 4 plant units, thereby creating a garden by combining the plant units in JEM, KIBO, the Japanese module of the ISS. The launch is planned for September 2009 and the experiment is expected to start between late 2009 and early 2010.

The project, which concerns the possibilities for a humanities-related use of outer space, is based on the concept of "Robinson Crusoe's Garden," made during the 2001 joint-research project between Kyoto City University of Arts, where I work, and JAXA (Japan Aerospace Exploration Agency).

The purpose of creating a zero-gravity garden is to encourage us to reexamine the cultural products we create on earth. Since ancient times, various ethnic groups around the world have created a multitude of different garden types. When viewed from outer space, however, we see that all gardens and culture are based on common natural standards (even if we never realize this consciously on earth), and that all of them share the same earthly characteristics of being laid out in a horizontal expanse in accordance with the topography of the land on which they are created.

I hope this project gives us an objective view of our activities on earth and of how gravity controls the laws of nature and influences our way of thinking. This project would be a catalyst to rediscover the history of gardening and the relationship between plants and humankind.



Tests pour la Station Spatiale Internationale / Tests for the ISS



EPO4 - Dewey's Forest



EPO4 - Dewey's Forest

Connie Mendoza

Chili / Chile

Numerical Desert, 2008 (Désert numérique, 2008)

Photographies, production et première exposition @rt Outsiders 2009
Photographies, production and first exhibition @rt Outsiders 2009

Désert numérique fait partie d'un ensemble plus important intitulé *Projet Alma* [Alma Project], réalisé entre 2006 et 2008.

Alma Project est un exercice cartographique s'inscrivant dans un voyage temporel qui recourt à la physique et à des paysages mentaux. Il explore la notion de temporalité et le fossé qui sépare la techno-science d'une expérience intime du temps.

ALMA est l'acronyme pour Atacama Large Millimeter Array, un observatoire en cours de construction situé au nord du Chili, à proximité de Chuquicamata, l'endroit où je suis née, dans le désert d'Atacama. Chuquicamata est un village où vivaient les ouvriers et les agents techniques de la mine de cuivre à ciel ouvert, au milieu du désert.

La mine de cuivre de Chuquicamata et l'observatoire astronomique ALMA confrontent deux types d'images originelles non objectives : l'expérience de l'exil produit des images de mémoire et la techno-science observant l'univers produit des images numériques. Le point commun à ces deux sources d'image est de se révéler comme visions, phénomènes optiques, Fata Morgana ou hallucinations. C'est peut-être parce que la mémoire et la techno-science recherchent toutes deux l'origine secrète qui n'a pas à être totalement révélée, que ce soit l'origine de l'univers dans un temps infini ou l'origine d'un événement particulier du passé.

Le *Projet Alma* est une réflexion autour de ce que Vilém Flusser appelle « l'acte oublié » : « L'homme a oublié que c'est lui qui a donné naissance aux images dont il se sert pour s'orienter dans le monde. Depuis qu'il ne sait plus les décoder, il s'est mis à vivre suivant ses propres images : l'imagination s'est transformée en hallucination ».

Cette œuvre vise à souligner et à révéler l'insuffisance de l'individu qui essaie de s'orienter dans le monde en analysant les instruments soi-disant conçus pour réduire la désorientation humaine. Le *Projet Alma* cherche à apporter une base de réflexion à la question de la désorientation, ceci en détectant les espaces vides qui échappent au calcul du rationalisme et en les mettant en valeur comme espaces féconds pour comprendre la complexité du monde.

L'artiste remercie Nik Pitton.

Le *Projet ALMA* a reçu le soutien de la Fundación Arte y Derecho, EADC Generalitat de Catalunya et Ajuntament d'Olot.

Numerical Desert is part of a larger work titled *Alma Project*, realized during 2006 and 2008.

Alma Project is a cartographic exercise within time travel, through physics and mental landscapes, investigating the notion of time and the breach between *Sci-Tech* and an intimate experience of time.

ALMA is the acronym of Atacama Large Millimeter Array, an observatory under construction in the north of Chile, near my place of birth in Chuquicamata in the Atacama Desert. Chuquicamata is a village where workers and engineering technicians of the open pit copper mine lived in the middle of the desert.

The Chuquicamata copper mine and the astronomical observatory ALMA contrast two forms of originating non-objective images: the experience of the exile which produces images of the memory and numerical images produced by the techno-science observing the universe. Both image sources have in common that they reveal themselves as visions, optic phenomena, Fata Morganas or hallucinations. Maybe because both, the memory and the techno-science search the secret origin that hasn't to be revealed totally, may it be the origin of the universe in an infinite time or the origin of a particular and momentarily past.

Alma Project is a reflection about what Vilém Flusser addresses "the forgotten act": "Man has forgotten that it was him who generated the images for orientating himself in the world. When he lost the capacity to decode them, he started to live as a result of his own images: Imagination has turned into hallucination".

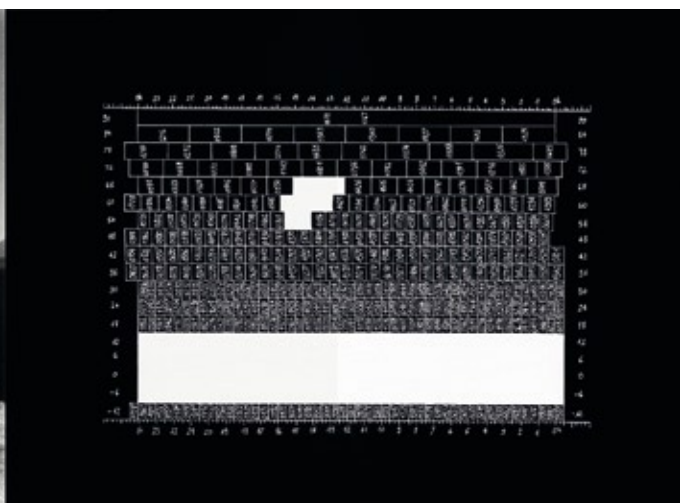
The work aims to outline and reveal the insufficiency of the individual, who tries to orientate him/herself in the world, analysing the conceived instruments pretending to reduce the human desorientation. *Alma Project* wants to provide a base of reflection about disorientation tracing the empty spaces that rationalism cannot calculate, highlighting them as productive spaces to understand the complexity of the world.

Special thanks to Nik Pitton.

ALMA Project is supported by Fundación Arte y Derecho, EADC Generalitat de Catalunya and Ajuntament d'Olot.



Numerical Desert, photographie, Atacama Large Millimeter Array



Numerical Desert, dessin basé sur des données d'observation radio astronomique / Drawing based on the data of a radio astronomical observation

Tous les paramètres sont OK : Un musée pour la Lune

par Jade Dellinger et Annick Bureau

L'alunissage de juillet 1969 est devenu une légende et ses images autant d'icônes que les jeunes générations remixent aujourd'hui dans des vidéos. Au cours des décennies qui ont suivi, seuls les passionnés d'art spatial et quelques autres savaient que, au mois de novembre de la même année, une minuscule œuvre d'art aurait été fixée au module lunaire d'atterrissage (LEM) de la mission Apollo 12. Progressivement, le *Moon Museum* est devenu, lui aussi, un mythe.

Le *Moon Museum* : Histoire d'un petit objet spatial

Forrest Myers rêvait de l'espace depuis le lancement du Spoutnik par les Russes. Alors jeune sculpteur, il était influencé par l'œuvre d'Alexander Calder. « À l'époque où je m'intéressais à Calder, je réfléchissais aux possibilités uniques qu'offrait un environnement en apesanteur » se souvient Myers¹. « Le premier alunissage me fit l'effet de la salamandre s'extirpant pour la première fois de l'environnement aquatique en rampant » poursuit-il. Pour Myers, l'évolution darwinienne semblait s'être produite à l'ère fossile, mais voir l'Homme quitter la Terre et poser le pied sur la Lune était à la fois fulgurant et épique. C'est ce qui l'incita à proposer d'envoyer des œuvres d'art sur la Lune – ses propres œuvres et celles de ceux qu'il admirait.

À cette époque, travaillant avec un grand nombre d'artistes et d'ingénieurs, tous associés au groupe Experiments in Art and Technology, à la réalisation du Pavillon Pepsi pour l'Exposition Universelle d'Osaka, Myers présenta son idée aux fondateurs d'EAT, le Dr. Billy Klüver et Fred D. Waldhauer qui y apportèrent tout leur soutien.

Dans la tradition de la *Boîte-en-valise* – le « musée portatif » monographique miniature que Marcel Duchamp a réalisé entre 1935 et 1941, et de la « Galerie légitime » que Robert Filioü avait conçue dans son chapeau en 1962, le *Moon Museum* était à la fois portatif et non-conventionnel. Mesurant tout juste 1,43 x 1,91 x 0,8 cm, il reproduit un ensemble unique de dessins lithographiés sur une fine tuile de céramique en alumine (comme une puce d'ordinateur), du tantale faisant office de « couleur », sur une surface de nitrure de tantale. Il a été fabriqué dans les Laboratoires de Bells Telephone par Fred D. Waldhauer et Robert N. Merkle, spécialisé dans les circuits informatiques, considérés à l'époque comme une technologie de pointe. Comme l'a évoqué un ancien assistant² de Waldhauer en 2005 : « Nous étions plusieurs à travailler à la réduction photographique des dessins originaux des artistes sur des tuiles en céramique. Au laboratoire, nous étions spécialisés dans la technologie ultra-rapide des couches minces ». Le nombre d'exemplaires réalisé reste sujet à caution. Le *Moon Museum* aurait été édité à quarante exemplaires, mais les sources divergent et nous en avons répertorié beaucoup moins (avec certitude).

Après plusieurs tentatives infructueuses, auprès des réseaux officiels de la NASA et une lettre de recommandation écrite par Henry Geldzahler, conservateur au Metropolitan Museum, c'est finalement un ingénieur³ de la Grumman Aircraft Corporation qui a assuré la réussite du projet en fixant clandestinement le *Moon Museum* au module lunaire. Le 12 novembre 1969, Myers reçut un télégramme mystérieusement signé « John F. ». Son origine, Cap Canaveral, et son contenu : « VOUS EN ÊTES. TOUS LES PARAMÈTRES SONT OK » en fournissaient la preuve. Compte tenu des gages de compétence et de l'engagement de tous ceux qui participèrent, il semble que le *Moon Museum*, créé en quelques mois, ait bien atteint son objectif.

All Systems Are Go: A Museum for the Moon

by Jade Dellinger and Annick Bureau

The July 1969 Moon landing has become a legend and an icon, whose images are remixed in videos by young generations. In the decades that followed, only dedicated space art enthusiasts and few others were aware that, in November that same year, a tiny piece of art was purported to have been attached to the landing module (LEM) of the Apollo 12 mission. Slowly, the Moon Museum turned into a myth of its own.

Moon Museum: The Story of a Tiny Space Object

Forrest Myers had been dreaming about Space since the Russian launch of Sputnik. As a young sculptor, he was influenced by the work of Alexander Calder. As Myers recalls: "As an artist considering Calder, I was thinking about the unique possibilities of a zero-gravity environment". He continues: "The first Moon landing was like the salamander crawling out of the soup". From Myers' perspective, Darwinian evolution seemed to happen in fossil time, but seeing Man leave the Earth and step foot on the Moon was both instant and epic. It lead him to propose sending art to the Moon – his art and the art of others he admired.

While working on the Pepsi Pavilion for the Osaka Fair with numerous artists and engineers, all associated with Experiments in Art and Technology, Myers pitched his idea to E.A.T. founders Dr. Billy Klüver and Fred D. Waldhauer who responded with strong support.

In the tradition of the Boîte-en-valise – or "box in a suitcase", the miniature monographic "traveling museum" that Marcel Duchamp assembled between 1935-41, and the "Legitimate Gallery" that Robert Filliou conceived in his hat in 1962, the Moon Museum was both portable and unconventional. Measuring a mere 9/16 x 3/4 x 1/32 inches, it reproduced a unique cache of drawings through lithographic means on an Alumina ceramic wafer (like a computer microchip) with Tantalum as "color" on a Tantalum nitride surface. It was manufactured at Bell Telephone Laboratories by Fred D. Waldhauer and Robert N. Merkle whose expertise was computer circuitry, a cutting edge technology at the time. As a former assistant² to Waldhauer recalled in 2005: "A number of us worked to photographically reduce the original artists' drawings onto ceramic tiles. Our area of expertise at the Labs was high speed thin film technology". The total number of copies remains uncertain: as many as forty seems to have been produced, but reports are contradictory and far fewer have actually been located.

After numerous attempts through official NASA channels and a letter written on their behalf by Henry Geldzahler, curator at the Metropolitan Museum, were ineffective, an engineer at the Grumman Aircraft Corporation³ assured their success by surreptitiously attaching a Moon Museum to the LEM. On November 12, 1969, Myers received a telegram. Mysteriously signed "John F.", the Cape Canaveral origin and message that read, "YOUR [sic] ON 'A.O.K. ALL SYSTEMS ARE GO" provided ample confirmation. Given overwhelming evidence that those involved were capable and committed, created within a few months, it seems that the Moon Museum made its way.

Moon Museum: An Artwork Composed of Six Artworks

Myers later remarked that contributors were all quite serious about the project. Although Claes Oldenburg sending a cartoon to the Moon may seem a little absurd, his Geometric Mouse Kite drawing was related to a large-scale sculpture now in the Collection of the Museum of Modern Art. "From Mickey Mouse, he created his own iconic, artistic interpretation" says Myers. Robert Rauschenberg's "line" drawing or Warhol's "AW" penis sketch⁴ could appear casual, but, in context, the artist's initials and the line seem about

Moon Museum, 1969

Tuile en céramique. Réalisée en collaboration avec Billy Klüver, Fred D. Waldhauer et Robert N. Merkle
Ceramic tile. Produced in collaboration with Dr. Billy Klüver, Fred D. Waldhauer and Robert N. Merkle.

Le Moon Museum : Une œuvre composée de six œuvres d'art

Récemment, Myers a fait remarquer que tous les participants avaient pris ce projet très au sérieux. Même si le choix de Claes Oldenburg d'envoyer un dessin de bande dessinée sur la Lune paraît un peu saugrenu, son *Geometric Mouse Kite* [Cerf-volant géométrique en forme de souris] a un lien avec sa sculpture monumentale qui fait aujourd'hui partie de la collection du Museum of Modern Art. « En partant de Mickey Mouse, il a créé sa propre interprétation iconique et artistique », explique Myers. La « ligne » de Robert Rauschenberg ou « l'AW » en forme de pénis de Warhol⁴, pourraient sembler désinvoltes, mais, dans ce contexte, les initiales de l'artiste et la ligne évoquent la trace élémentaire. À l'instar de l'empreinte de pas de Neil Armstrong sur la surface lunaire, ces deux œuvres peuvent être interprétées comme l'empreinte conceptuelle de l'artiste.

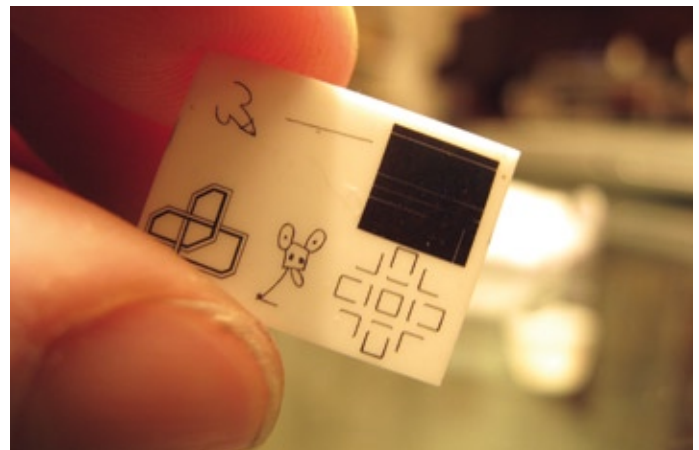
Les contributions de David Novros et de John Chamberlain sont proches des peintures qu'ils créaient à l'époque. « Je dessinais des plans schématiques avec des consignes pour les types qui étaient chargés de faire les châssis pour mes peintures monumentales. J'étais hostile au dessin comme moyen d'exprimer quoi que ce soit de réaliste. Le dessin me servait juste à réfléchir aux grandes peintures que je voulais réaliser », se souvient David Novros⁵. Les lignes blanches du dessin de Novros correspondent aux espaces qui séparent les panneaux de ses sculptures monumentales. Par contraste, la composition de Chamberlain rappelle le gabarit qu'il utilisait pour peindre des grilles à la laque automobile sur de petits panneaux carrés.

Le dessin de Myers, quant à lui, était inspiré d'une sculpture préexistante. Alors qu'il avait été invité à participer à une exposition collective au MIT, il avait choisi d'exposer une grande pièce de métal, faussement simple. De prime abord, elle semble un alignement de formes géométriques, mais en la regardant d'un peu plus près, les formes s'enchevêtrent et se développent à partir d'une seule ligne. Myers raconte que plusieurs professeurs du MIT étaient venus le voir : « Ils m'ont avoué que mon travail était une démonstration précise et concrète d'un rendu informatique sur lequel ils avaient planché tout le semestre ». À la surprise de Myers, ils ont réussi à reproduire la forme de sa sculpture et à la manipuler dans l'espace virtuel.

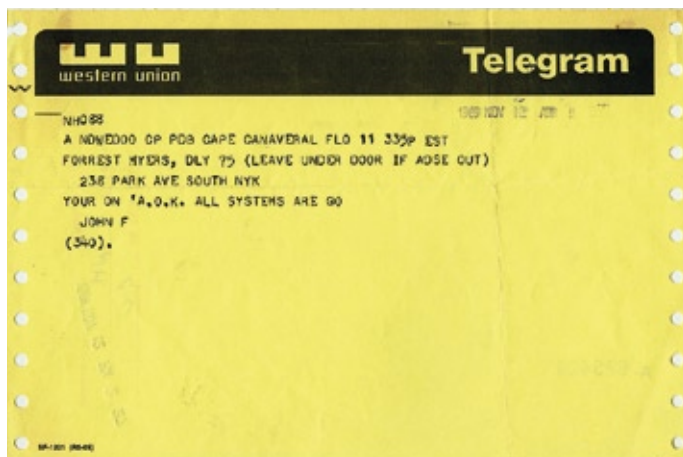
basic mark-making. Like Neil Armstrong's boot impressions on the lunar surface, both can be interpreted as the conceptual footprint of an artist.

The contributions of David Novros and John Chamberlain were related to their paintings at that time. As David Novros recalled: "I made similar diagrammatic instruction drawings for the guys commissioned to make the stretcher bars necessary for my large-scale paintings. I was firmly against drawing as an expression of touch or verisimilitude. Drawing was a way of thinking about these big paintings I wanted to make." The white lines in the Novros drawing were the spaces that separated the panels in his large-scale, architectural works. Whereas, Chamberlain's composition echoes the template he was using to candy-apple spray (with an automobile finish) grids on small square panels.

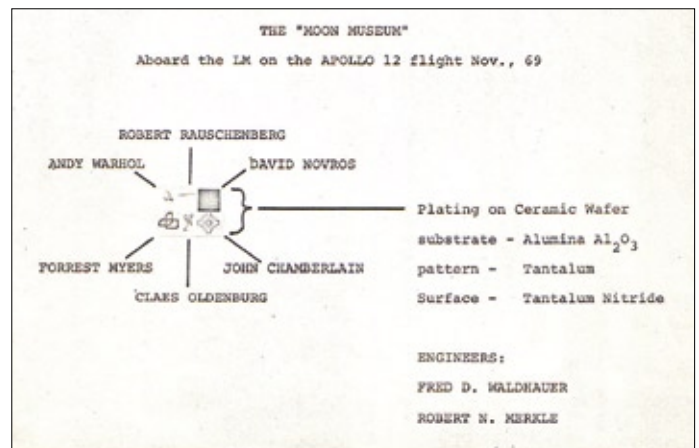
Myers' own drawing was related to a preexisting sculpture. Invited to a group exhibition at MIT, he showed a large, deceptively simple metal work. At first glance, it appears to be aligned geometric forms, but, upon closer inspection, the forms are interlocking and derived from a continuous line. According to Myers, he was then approached by several MIT professors. "They confessed that my work was a precise physical manifestation of a computer rendering they had spent the entire semester plotting". Much to



Moon Museum, image courtesy Ramuntcho Matta.



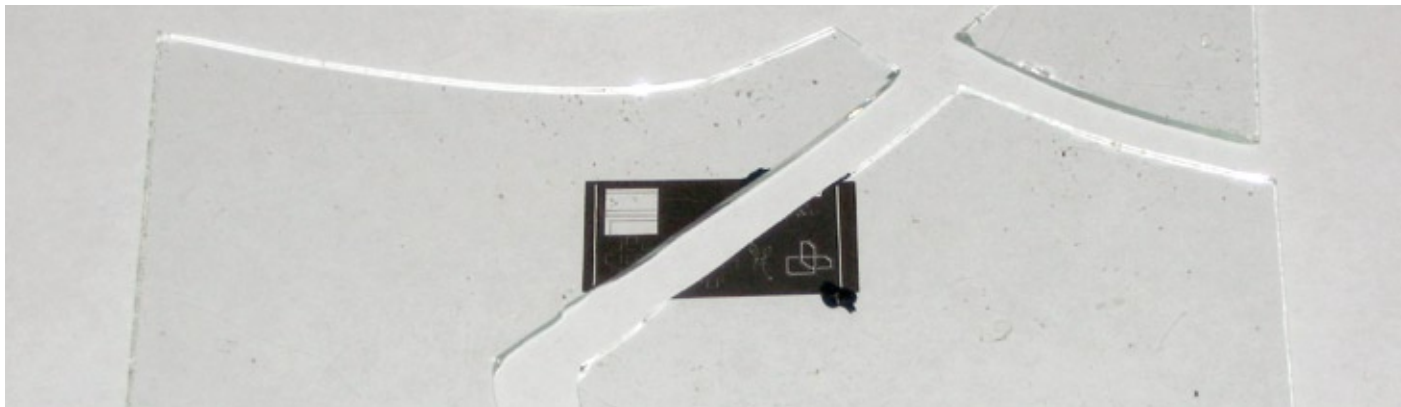
Télégramme envoyé à Forrest Myers / Telegram sent to Forrest Myers
Image courtesy Forrest Myers & Jade Dellinger



Descriptif du Moon Museum / Moon Museum description
Image courtesy Forrest Myers & Jade Dellinger

Forrest Myers

Moon Museum, 1969



Plaque photographique détruite du *Moon Museum* / *Moon Museum broken plate*
Image courtesy Ruth Waldhauer

« Le 'dessin par ordinateur' que j'ai inclus sur le *Moon Museum* était en fait une capture d'écran prise au Polaroid », explique Myers. Conçu par ordinateur, le dessin de Myers est une représentation en deux dimensions d'une forme sculpturale qui a été développée dans l'espace virtuel.

La création d'un « Musée »

Il faut souligner le statut particulier du *Moon Museum*. Même s'il est l'initiative d'un artiste, il n'a jamais été question qu'il soit une œuvre d'art personnelle; il est au contraire ouvert à d'autres. Il n'a pas non plus été conçu comme une œuvre collective unique ou une « exposition » collective, mais comme un « musée ». Le musée, dans la culture occidentale qui l'a créé, est un édifice culturel hautement symbolique construit pour préserver les artefacts des civilisations humaines considérés comme les meilleurs ou les plus intéressants. D'un point de vue symbolique, le *Moon Museum* préserve et transporte (une partie de) la culture humaine hors de la Terre. C'est un geste hautement signifiant, issu des premiers temps de la conquête spatiale, sur lequel il est intéressant de se pencher à une époque où on prévoit de retourner sur la Lune et où on réfléchit aux manières de préserver l'héritage lunaire d'Apollo, considéré jusqu'à présent comme simple « débris ».

Remerciements

Les auteurs remercient vivement Forrest Myers, David Novros, Ramuntcho Matta, Malitte Matta, Ruth Waldhauer, Julie Martin, Steven Dick, Colin Fries, Carol Chin, Matt Wrbican, et David Platzker.

NOTES

1. Les citations de Forrest Myers sont extraites de deux entretiens accordés par l'artiste à Jade Dellinger le 28 mars et le 13 mai 2009.
2. Ne souhaitant pas divulguer son nom, dans une correspondance privée par courrier électronique avec Jade Dellinger.
3. Souhaitant rester anonyme.
4. Dissimulé sur l'image reproduite dans le *New York Times* du 22 novembre 1969, l'accent fut mis sur le « griffonnage calligraphique constitué des initiales de sa signature ».
5. Entretien accordé par l'artiste à Jade Dellinger le 28 mars 2009.

Myers surprise, they were able to take his sculptural form and manipulate it in virtual space. He says: "The 'computer drawing' I included on the Moon Museum was, in fact, a screen-capture taken with a Polaroid camera". Rendered on a computer, Myers drawing is a 2-dimensional representation of a sculptural form that was plotted in virtual space.

Creating a "Museum"

The Moon Museum owns a singularity that is important to underline. Initiated by one artist, it was never meant to be a personal artwork but open to others. However, it was not designed as a single collective artwork or a collective "exhibition" but as a "museum". A museum, in Western culture where it originates, is a highly symbolic cultural building meant to preserve what is considered the best, or the most interesting, in human civilizations. The Moon Museum is symbolically preserving and carrying (part of) human culture outside the Earth. It is a meaningful gesture from the early days of the space effort, to be reconsidered at a time when going back to the Moon is on the agendas and discussions have begun about how to preserve the Apollo lunar heritage, until now considered merely as "junk".

Acknowledgments

The authors wish to deeply thank Forrest Myers, David Novros, Ramuntcho Matta, Malitte Matta, Ruth Waldhauer, Julie Martin, Steven Dick, Colin Fries, Carol Chin, Matt Wrbican, and David Platzker.

NOTES

1. Quotations from Myers are from the two interviews conducted by Jade Dellinger with the artist in March 28 and May 13, 2009.
2. Declining to be named, in a private email correspondence with Jade Dellinger.
3. *Wishing to remain anonymous.*
4. *Hidden on the picture reproduced in the New York Times of November 22, 1969 and emphasized as being his "calligraphic squiggle made up of the initials of his signature".*
5. *Interview with the artist by Jade Dellinger on March 28, 2009.*

Hu Jie Ming

Chine / China

Altitude Zero, 2006

Installation vidéo interactive
Interactive video installation

L'installation se compose de plusieurs moniteurs transformés en hublots et d'autres objets.

La vidéo montre des images d'océans et des objets à la dérive, abandonnés et pollués, qui symbolisent l'aliénation et le détachement vis-à-vis des courants culturels dominants.

Les objets vont et viennent entre le fond et la surface des eaux, produisant une impression de mouvement et d'instabilité. Ces matériaux à la dérive évoquent les restes de différentes cultures et époques. Parfois ils se fracassent contre les hublots, parfois ils s'en éloignent en flottant, créant un effet de résonance entre les spectateurs et les objets.

Les images de la vidéo sont déclenchées via des capteurs par la présence et les mouvements des spectateurs.

The installation consists of some monitors camouflaged as cabin windows and other things.

The video images show ocean waters, drifting materials such as abandoned and polluted objects, symbolizing detachment and alienation from mainstream cultural domains.

The objects drift between sea bottom and sea level creating a sense of movement and instability. The drifting materials remind us of the remnants of different cultures and times. Sometimes they clash against the windows, and float away at other times, resonating between the viewers and the objects.

Video images are activated according to the audience presence and movement via sensors.



Altitude Zero



Altitude Zero



Altitude Zero

Lucy + Jorge Orta

France, R. U., Argentine / France, UK, Argentina

Antarctic Village – No Borders, 2007 video

Antarctic Village – No Borders, Drop Parachute, 2008

Antarctica World Passport – Delivery Bureau, 2008 (installation, performance)

Antarctica World Passport – Citizenship Database, 2008

À l'occasion de la première *Biennale de la fin du monde*, Lucy + Jorge Orta sont partis en expédition sur la base scientifique argentine de Marambio sur la péninsule antarctique. C'est dans ces conditions climatiques extrêmes que les artistes ont installé le *Village antarctique*, un village provisoire symbolique constitué de tentes dôme et d'abris nomades. Les cinquante habitats modulaires du village sont construits à partir de drapeaux de différentes nations qui ont été cousus avec des chutes de vêtements et des gants, pour symboliser la multiplicité et la diversité des peuples. Les drapeaux et les vêtements sont ornés de textes sérigraphiés où les deux artistes ont inscrit un nouvel article pour compléter la Déclaration universelle des droits de l'homme. Lucy + Jorge Orta proposent un amendement à l'article 13 pour garantir à tous les individus le droit de se déplacer librement indépendamment des frontières nationales et de quelque forme de discrimination que ce soit. Dans cette perspective, l'Antarctique devient le symbole d'un lieu idéal pour reconstruire un nouveau monde sans frontières, prêt à accueillir des populations d'origines ethniques différentes.

Dans le cadre de ce projet, les artistes ont créé le *Passeport universel antarctique*. Il s'agit d'un document qui garantit à tous ceux qui, en raison de leur statut de réfugiés ou d'immigrés se trouvent sans papiers, mais aussi à tous ceux qui le souhaitent, le droit d'adopter une nouvelle identité universelle. Ce passeport, accordé à tous ceux qui en font la demande, permet à son détenteur de devenir citoyen du monde, de marquer son opposition à la guerre et aux actes barbares, à la terreur et à la pauvreté, et d'apporter son soutien aux progrès sociaux afin de préserver la dignité humaine et de défendre les droits inaliénables de liberté, de justice, et de paix dans le monde.

Un premier prototype du *Passeport universel antarctique – Base de données de citoyenneté* (*Antarctica World Passport – Citizenship Database*), conçu avec le soutien d'@rt Outsiders, est présenté pendant le festival.

Première publication de ce texte dans le catalogue *Lucy + Jorge Orta. Antarctica*, Milan, Hangar Bicocca & Mondadori, 2008

ARTICLE 13.3

Tout être humain a le droit de se déplacer librement et de circuler au-delà des frontières vers le territoire de son choix. Aucun individu ne peut avoir un statut inférieur à celui du capital, des marchandises, des communications et de la pollution qui ignorent toutes frontières.



Antarctica World Passport

During the First End of the World Biennial, on the Antarctic Peninsula Lucy + Jorge Orta made an expedition to the Argentinian scientific base of Marambio. Under extreme conditions, the artists installed the Antarctic Village, a symbolic, temporary village composed of dome tents and nomadic shelters. The fifty modular architectures of the village are constructed using flags of different nations, sewn to remnants of garments and gloves, to symbolize the multiplicity and diversity of peoples. The flags and garments are decorated with silkscreen-printed texts showing a new article, written by the artists, proposed for the Universal Declaration of Human Rights. Lucy + Jorge Orta propose an amendment to Article 13 to guarantee every individual the right to move freely beyond national boundaries, without any discrimination whatsoever. In this outlook, Antarctica becomes the symbol of an ideal place in which to reconstruct a new world without borders, ready to welcome populations of different ethnic backgrounds.

In the context of this ongoing project, the artists have created the Antarctica World Passport, a document to guarantee the rights to all those who due to their status as refugees or immigrants find themselves without papers, or for those who wish to adopt a new World identity. The passport, issued to anyone who requests it, ratifies its bearer as a world citizen, repudiating war and barbaric acts, fighting against terror and poverty, supporting social progress to safeguard human dignity, and defending the inalienable rights of freedom, justice and world peace.

A first prototype of Antarctica World Passport – Citizenship Database, supported by @rt Outsiders, is presented during the festival.

This text was first published in the catalog *Lucy + Jorge Orta. Antarctica*, Milan, Hangar Bicocca & Mondadori, 2008

ARTICLE 13.3

Everyone has the right to move freely and traverse frontiers to their chosen territory. No individual should have an inferior status to that of capital, trade, telecommunication, or pollution that traverse all borders.



Antarctica Village - No Borders

Bradley Pitts

États-Unis / USA

Singular Oscillations, 2008-2009

(Oscillations singulières, 2008-2009)

Photographie et courrier électronique

Photography and e-mail

Singular Oscillations est une recherche en cours de développement explorant le fossé qui sépare les mesures objectives de l'expérience subjective. Dans l'avion russe pour les vols paraboliques, capable de réaliser des phases d'apesanteur et de double gravité de 25 secondes, Bradley Pitts cherche à faire l'expérience d'un espace vide et indifférencié sans l'affecter d'aucune manière.

Au cours de son premier vol, Pitts est resté immobile, nu, les yeux fermés, les oreilles bouchées, afin de perdre complètement le sens de l'orientation et d'optimiser son immersion. Le vol a été filmé par onze caméras vidéo qui montrent le mouvement relatif de son corps, de l'avion, et du sol. Deux semaines plus tard, Pitts a reçu un courrier électronique d'un ancien astronaute qui, après avoir vu une image du vol, lui confiait s'être adonné à une expérience similaire à bord de la navette spatiale américaine quelques années plus tôt.

Si l'enregistrement vidéo ne réussit pas à rendre compte de l'expérience intérieure de Pitts, la confession de l'astronaute montre que l'on peut établir des connexions par le biais d'une expérience commune. Inspiré par cet événement, Pitts a décidé d'étoffer son expérience en encourageant une autre personne à la recommencer.



Singular Oscillations

Singular Oscillations is an ongoing investigation of the gap between objective measures and subjective experience. Within the Russian flying-laboratory capable of producing 25-second periods of weightlessness and double-gravity, Bradley Pitts is attempting to experience empty, undifferentiated space without affecting it in any way.

During his first solo flight, Pitts remained in a passive state with his eyes closed, ears blocked, and nude in order to lose all orientation and maximize his immersion. The flight was documented by eleven video cameras that captured the relative motion of his body, the plane, and the ground. Two weeks later, upon seeing an image from the flight, a former astronaut confessed to Pitts by email that he had pursued a similar experience aboard the Space Shuttle years prior.

While the video footage proved unable to register Pitts' internal experience, the astronaut's confession revealed the connection engendered through common experience. Inspired by this, Pitts has now decided to document his own experience by encouraging another to repeat it.

L'Antarctique ne ressemble à aucun autre endroit du monde, à la fois d'un point de vue géographique, politique, et culturel. Plus grand que les États-Unis, c'est un territoire où les frontières et les nationalités s'effacent pour laisser la place à la collaboration et la coopération scientifiques. Ici, la boussole perd tout son sens, et pourtant la navigation est une question de vie et de mort. C'est un environnement extrême qui abrite certaines des espèces les plus rares, mais c'est aussi un écosystème soumis à un changement rapide. L'année 2007-2008 est la quatrième Année Polaire Internationale (IPY), une initiative d'une ampleur et d'une ambition inégalées pour explorer l'impact des pôles sur l'environnement mondial.

Le projet *Sonic Antarctica* regroupe plusieurs travaux: un programme radio, une performance en direct, et une installation sonore et visuelle qui s'appuient sur des enregistrements du paysage sonore de l'Antarctique. Ces enregistrements ont été effectués par Andrea Polli lors de sa résidence de sept semaines en Antarctique pendant la saison 2007-2008, dans le cadre du programme de la National Science Foundation.

Sonic Antarctica inclut des enregistrements de sons naturels et techniques prélevés sur le terrain, des sonifications et des audifications de données scientifiques, ainsi que des entretiens avec des météorologues et des spécialistes du climat. Les enregistrements ont été réalisés à deux endroits: dans les Vallées Sèches de la rive du canal de McMurdo (77°30' Sud 163°00' Est) situées à 3 500 km au sud de la Nouvelle-Zélande, la région la plus sèche et la plus vaste zone non glacée du continent, complètement dépourvue de végétation terrestre; et au pôle sud géographique (90°00' Sud), le centre d'une vaste étendue blanche et uniforme, au sommet d'une couche de glace de près de 13 kilomètres d'épaisseur.

The Antarctic is unlike any other place on earth: geographically, politically and culturally. Larger than the US, it is a frontier where borders and nationalities take a back seat to scientific collaboration and cooperation, a place where the compass becomes meaningless yet navigation is a matter of life and death. It is an extreme environment that holds some of the most unique species, but it is also an ecosystem undergoing rapid change. 2007/2008 marks the fourth International Polar Year (IPY), the largest and most ambitious international effort to investigate the impact of the poles on the global environment.

The Sonic Antarctica project includes a radio broadcast, live performance and sound and visual installation featuring recordings of the Antarctic soundscape made during Andrea Polli's seven-week National Science Foundation residency in Antarctica during the 2007/2008 season.

Sonic Antarctica features natural and industrial field recordings, sonifications and audifications of science data and interviews with weather and climate scientists. The areas recorded include: The Dry Valleys (77°30'S 163°00'E) on the shore of McMurdo Sound, 3500 km due south of New Zealand, the driest and largest relatively ice-free area on the continent completely devoid of terrestrial vegetation; and the geographic South Pole (90°00'S), the center of a featureless flat white expanse, on top of ice nearly nine miles thick.



Sonic Antarctica, station météo Commonwealth / Sonic Antarctica, Commonwealth MET station



Sonic Antarctica, mesure des radiations solaires sur le glacier Taylor / Sonic Antarctica, measuring solar radiation on Taylor glacier

extrait de l'installation COLONISATION 2041

COLONISATION 2041 est l'agglomération de matériaux qui témoignent de l'occupation active et concrète qu'est le développement des stations scientifiques en Antarctique; dépendance énergétique, gestion des déchets, tracés de routes et de tunnels, avions, tracteurs, hélicoptères, matériaux de construction, dessinent une « urbanisation » en cours certaine.

Le support de l'installation se compose d'une longue paillasse de travail et d'un banc, construits en contre-plaqué marine, utilisé par les scientifiques dans les aménagements intérieurs de leurs abris ou laboratoires conçus avec une économie de temps et de moyens. Ce mobilier est le support de:

- *Balises numériques 32Ko*: mis en place à l'occasion d'une bourse de recherche en Antarctique, il représente une œuvre « adressée » où l'artiste au fil de son déplacement, envoie des prélèvements numériques à 5 interlocuteurs qui constituent ainsi une plate-forme de travail. En ligne depuis janvier 2009, il est consultable dans l'installation¹. 32Ko est la taille maximale des fichiers qu'il est possible d'envoyer par courrier électronique depuis et vers les stations françaises antarctiques.

- *Le Traité de l'Antarctique et le Protocole de Madrid*
Ce traité constitue un règlement d'occupation du sol: « reconnaissance qu'il est de l'intérêt de l'humanité tout entière que l'Antarctique soit à jamais réservé aux seules activités pacifiques et ne devienne ni le théâtre ni l'enjeu de différends internationaux »².

- *Projection*: dessin animé de la colonisation du territoire antarctique par les stations pendant les 100 dernières années fait à partir de dessins sur calques.

- *Intérieurs*: vidéo de 27' autour des intimités d'une station mobile liée à la logistique de la station franco-italienne Concordia.

- *Shelter Brain*: impression numérique grand format d'un abri réalisé en auto-construction à partir de matériaux de récupération trouvés dans la station Concordia.

Ce projet est produit par la MEP et a reçu le soutien de: Art aux Pôles - Institut Polaire Paul Émile Victor IPEV; AAD: Australian Antarctic Division; Cultures France Hors les Murs Ministère des affaires étrangères et de la coopération; Département du Finistère; École d'Architecture de Bretagne

1. <http://90plan.ovh.net/~europeandq/www32k/>
2. Extrait du Traité de l'Antarctique 1^{er} décembre 1959



Colonisation 2041, Projection

from the installation COLONISATION 2041

COLONISATION 2041 is an agglomeration of materials reflecting the active and actual occupation that the development of scientific stations in Antarctica represents; energy dependence, waste management, roads and tunnels, planes, tractors, helicopters, and building materials all point to a form of «urbanisation» that is clearly in progress.

The framework for the installation is a long laboratory workbench and seat made of marine plywood, used by scientists in shelters or laboratories designed in situations when time and financial resources are limited. On this workbench are displayed:

- *Balises numériques 32Ko* (Digital Beacons 32Ko): set up on the occasion of an Antarctic research scholarship, it represents a work in which the artist, as she travelled, sent digital samples to 5 people who formed a work platform. On line since January 2009, it can be consulted from the installation¹. 32 Kilobytes is the maximum size for files sent by e-mail to and from French Antarctic stations.

- *The Antarctic Treaty and Madrid Protocol*
This treaty lays down land occupation rules: "recognising that it is in the interest of all mankind that Antarctica shall continue forever to be used exclusively for peaceful purposes and shall not become the scene or object of international discord"².

- *Projection*: a cartoon film of the colonisation of the Antarctic territory by research stations over the past 100 years, made from traced drawings.

- *Intérieurs* (Interiors): a 27-minute video focusing on private life in a mobile station and relating to logistics at the Franco-Italian Concordia station.

- *Shelter Brain*: large format digital print of a self-built shelter made from materials found at the Concordia station.

Produced by the MEP with support from: Art aux Pôles - Institut Polaire Paul Émile Victor IPEV; AAD: Australian Antarctic Division; Cultures France Hors les Murs Ministère des affaires étrangères et de la coopération; Département du Finistère; École d'Architecture de Bretagne

1. <http://90plan.ovh.net/~europeandq/www32k/>
2. Antarctic Treaty, 1 December 1959



Colonisation 2041, Shelter Brain, abri d'un instrument astronomique du programme BRAIN à Concordia / Shelter of the BRAIN program astronomical instrument at Concordia



Colonisation 2041, 32ko, conteneur-habitation du raid cargo à Concordia / Container-Habitat of the terrestrial resupply raid at Concordia

Ana Rewakowicz

Canada, Pologne / Canada, Poland

SleepingBagDress Prototype II, 2004-2005

(Robe-Sac de couchage Prototype II, 2004-2005)

Installation et vidéos / Installation and videos

Imaginez que vous voyagez dans un pays inconnu, dans des villes et des réserves naturelles sans dépendre d'hôtels surchargés, de tentes au montage compliqué, ou d'autres types de campings. Le voyageur du futur doit pouvoir parcourir le monde en toute liberté, « hors réseau », et sans rien sacrifier à son confort.

À l'époque de la mondialisation, la mobilité requiert la conception d'un nouveau type d'abri, qui soit suffisamment léger pour entrer dans une valise ou être porté sur soi, tout en ayant une autonomie propre; il doit aussi pouvoir s'adapter à des environnements différents.

La *Robe-Sac de couchage* s'inspire de l'héritage d'Archigram, une agence d'architectes britanniques des années 1960 qui explorait la relation entre les villes et les nouvelles technologies, dans un esprit de jeu et de plaisir. Prolongeant le concept d'Archigram de « vêtement-habitat », la *Robe-Sac de couchage* se présente sous la forme d'une robe-kimono multi-usage qui peut se transformer en conteneur cylindrique pour une ou deux personnes. Il se gonfle au moyen d'un petit ventilateur électronique fonctionnant avec des batteries NiMH qui se rechargent grâce à un panneau solaire intégré à la robe.

La *Robe-Sac de couchage* est une réflexion sur la commodité et l'autonomie d'une cellule portable, qui puisse faire à la fois office de robe et d'abri temporaire. Il a été expérimenté pour des performances-promenades et des interventions publiques à Mexico, à Toulouse et à Bruxelles, et a été présenté à l'occasion du Symposium international sur les arts électroniques en 2004 (ISEA2004) à Tallinn, en Estonie.

Remerciements : Conseil des Arts et des Lettres du Québec ; Conseil des Arts du Canada.



SleepingBagDress Prototype II

Imagine traveling through an unknown land, through its cities and natural reserves, without relying on overbooked hotel-rooms, intricate tent-structures, or camping sites. The traveller of the future can trek around the globe fully 'off-the-grid' independently and comfortably.

In the present time, global mobility calls for a new kind of shelter to be designed: one that is light enough to carry in a suitcase or to be worn, while simultaneously able to be self-sustaining and adapt to different environments.

The SleepingBagDress Prototype was inspired by the legacy of Archigram, a British architectural group from the 1960's that investigated the relation between cities and new technologies, regarding fun, play and pleasure as their projects rationale. Expanding on Archigram's concept of 'clothing for living in', the SleepingBagDress prototype involves a multipurpose kimono-dress that when inflated changes into a cylindrical container inhabitable by one or two people. This prototype operates on a small computer fan powered by NiMH batteries that are charged by a solar panel incorporated into the dress itself.

The SleepingBagDress Prototype looks at the portability and self-sustainability of a wearable cell, comfortable as both, a dress and a temporary shelter and it was used in walking performances and public interventions in Mexico City; Toulouse, France; Brussels, Belgium; and, as part of the 2004 International Symposium of Electronic Art (ISEA2004), in Tallinn, Estonia.

Thanks to: Conseil des Arts et des Lettres du Québec; Canada Council for the Arts.



Performance, Tallin, Estonia



Performance, Mexico

Le 5 novembre 2008, la ville de Kai Xian, vieille de 1800 ans d'histoire, disparaissait sous les eaux du fleuve Yangtzé. Au préalable elle avait été complètement rasée. Aujourd'hui c'est une très vaste étendue d'eau... Je n'y suis pas retourné, je n'ai pas envie de voir cela.

Au cours de l'été 2008, quand je suis allé à Kai Xian pour faire de nouvelles photographies, j'ai découvert que cette petite ville très vivante avait été démolie. Il n'y restait plus une pierre.

De ma vie je n'oublierai ce jour du 30 mars 2008. J'étais rentré précipitamment à Kaixian, ma ville natale, pour photographier l'explosion d'un pont vieux de 29 ans. Quarante à cinquante mille villageois étaient là debout, des deux côtés du pont, en haut de la montagne et en bas sur la plage. Ils regardaient, les larmes aux yeux, ne sachant que penser, mais ils ne pouvaient rien faire face à cette rivière et cette montagne mangées par le projet. Quand survint ce bruit énorme « Pan ! » qui leur brisa le cœur. Moi aussi j'avais les yeux mouillés.

J'ai conservé les négatifs de ces images : quatre ou cinq photos à chaque déclic, mais quand je les ai développées, elles se sont révélées floues...

En 2007, la vieille ville était déjà remplie d'une atmosphère de mort. J'ai déclenché mon appareil photo en retenant mon souffle. Et j'ai eu envie de m'enfuir.

En 2006, première fois que j'utilisais mon appareil, je n'ai eu qu'une hâte : photographier mon pays natal.

En 1994, le gouvernement chinois annonçait le démarrage officiel des opérations du Barrage des Trois Gorges.

En 1993, j'ai quitté mon pays natal pour vivre ailleurs.

C'est difficile pour moi de parler de cette série de photographies. Pourtant, elle est issue de souvenirs qui me hantent sans cesse, une sensation de froid qui pénètre jusqu'à l'os.

Plus je les regarde, plus j'apprécie tout ce qui est enregistré dans ces images. J'ai envie de les embrasser.

Je suis plein de reconnaissance pour cette terre ! Je suis encore plus fier des gens qui l'ont habitée !

Il y a trente-sept ans, c'est ici que je suis né.

Un jour je me suis réveillé et tout était sous l'eau...

Ce texte a fait l'objet d'une première publication dans le catalogue de l'exposition personnelle qui a été consacrée à l'artiste à la Galerie Dix9 en 2009.

November 5th, 2008, the old town of Kaixian, 1800 years old, disappeared under the Yangtse River waters. Prior to that, the town had been totally erased. Today it is a large surface of water... I never went back and I do not intend to do so.

In summer 2008, when I went to Kai Xian to take more photographs, I discovered that this lively small town had been completely destroyed. Nothing was left, not even a stone.

I will never forget that day, March 30th 2008. I had rushed back to my native city of Kaixian: My goal was to photograph the explosion of a 29 years old bridge. Forty to fifty thousands inhabitants were standing there, on each side of the bridge, at the top of the mountain and on the riverside. Tears in their eyes, they were watching, and did not know they could not do anything about that river and that mountain which will disappear because of the project. Then, suddenly, came that terrible noise which broke their heart. I also had tears in my eyes.

I kept the negatives of those pictures: four to five pictures per shot. However when I printed them, they all were fuzzy.

In 2007 the old town had already a kind of death atmosphere. I took pictures without breathing. I just wanted to run away.

In 2006, when I used for the first time my camera, that was to take pictures of my native country.

In 1994 the Chinese government claimed the official opening of the Three Gorges Dam project.

In 1993 I left my native country to live abroad.

It is difficult for me to talk of these different photographs. Haunting souvenirs always come back to my mind. A feel like freezing, down to the bones. The more I watch my photographs the more I enjoy what I captured in these pictures. I feel like kissing them.

I feel grateful for that land. I am even more grateful for its inhabitants.

Thirty seven years ago I was born there.

One day I woke up and everything was under water.

This text was first published in the catalog of the artist's solo exhibition at the Dix9 Gallery in Paris in 2009



Uprooted



Uprooted

Biographies

HOWARD BOLAND – LAURA CINTI

<http://c-lab.co.uk/>

Howard Boland est un artiste dont la création porte sur les processus narratifs et langagiers à l'intersection de l'art et de la science. Il est le co-fondateur et le directeur artistique de c-lab. Il poursuit un doctorat à l'Université de Westminster associant des pratiques informatiques et de biologie de synthèse afin d'explorer de nouvelles expressions artistiques. Il a une formation en mathématiques et en informatique appliquée aux arts numériques et des nouveaux médias.

Laura Cinti est une artiste et chercheuse travaillant à l'intersection de l'art et de la biologie des végétaux. Ses œuvres ont été exposées internationalement. Elle est la co-fondatrice de c-lab, une plateforme artistique consacrée à une approche critique des pratiques artistiques associant électro et biotechnologies. Elle prépare un doctorat interdisciplinaire à UCL associant le Centre pour l'Imagerie Biomédicale Avancée et l'École d'Art de Slade.

Howard Boland is a practicing artist focusing on language and narrative processes within the intersection of art and science. He is a co-founder and artistic director of c-lab. He holds a PhD studentship at the University of Westminster involving computational and synthetic biology practices to formulate new artistic expressions. He has backgrounds in Mathematics, Software Systems for the Arts & Media and Digital Practices.

Laura Cinti is an artist/researcher working within the intersections of art and plant biology. She has exhibited internationally and is co-founder of c-lab, an artistic platform that engages in critical and contemporary amalgamations of bio- and electronic art. She is a PhD candidate at UCL working in an interdisciplinary capacity between the Centre for Advanced Biomedical Imaging and The Slade School of Fine Art.

ANNE BRODIE

<http://www.annebrodie.co.uk>

Avec un premier diplôme en biologie, puis une maîtrise (MA) en Céramique et Verre du Royal College of Art de Londres, et travaillant maintenant principalement avec la photographie et le film, Anne Brodie refuse d'être catégorisée. Sa sélection pour la bourse du British Antarctic Survey / Arts Council fut une étape importante dans sa pratique et continue à nourrir son projet actuel, financé par le Wellcome Trust, avec des bactéries bioluminescentes.

With a first degree in Biology, an MA in Ceramics and Glass from the Royal College of Art, and working now predominately in film and photography, Anne Brodie refuses to be categorized. Being selected for the British Antarctic Survey / Arts Council Fellowship was an important landmark in her working practice and continues to inform her current Wellcome Trust funded project utilizing bioluminescent bacteria.

PETER CUSACK

Peter Cusack (Londres) est un artiste sonore et un musicien conduisant une recherche sur le son environnemental et plus particulièrement l'écologie acoustique. Ses projets vont de pratiques artistiques communautaires au rôle que le son joue dans notre perception d'un lieu. Il produit le programme de sons environnementaux *Vermilion Sounds* pour ResonanceFM et enseigne le « Design et l'Art Sonores » au London College of Communication. Parmi les CDs qu'il a publiés : *Your Favourite London Sounds* (Resonance), *Baikal Ice* (ReR), *Favourite Sounds of Beijing* (Subjam).

Peter Cusack (London) works as a sound artist, musician and environmental recordist with a special interest in acoustic ecology. Projects range from community arts to research into the role that sound plays in our sense of place. He produced *Vermilion Sounds - the environmental sound program - for ResonanceFM* and lectures on 'Sound Arts & Design' at the London College of Communication. CDs include *Your Favourite London Sounds* (Resonance), *Baikal Ice* (ReR), *Favourite Sounds of Beijing* (Subjam).

JADE DELLINGER

Commissaire indépendant, il collabore régulièrement avec le Musée d'Art Contemporain de l'Université de Floride du Sud et le Musée d'Art de Tampa. Depuis le début des années 1990, il a été le commissaire des expositions personnelles de nombreux artistes dont Maurizio Cattelan, Doug Aitken, Keith Edmier, Allan McCollum, Lucy Orta, Atelier Van Lieshout, Carlos Amorales, Janaina Tschäpe, Felice Varini, Keith Haring, The Art Guys et leur a commissionné des projets. Dellinger a publié des articles notamment dans *Flash Art*, *Art Papers* et *Permanent Food*, et est le co-auteur du livre *Are We Not Men? We Are DEVO!* (SAF Publishing Ltd./UK, 2003/2008), qui retrace l'histoire du groupe fondamental de la musique New Wave des années 1980.

Independent curator collaborating regularly with the Contemporary Art Museum at the University of South Florida and the Tampa Museum of Art. Since the early 1990's, he has curated solo museum shows for, and commissioned projects by, Maurizio Cattelan, Doug Aitken, Keith Edmier, Allan McCollum, Lucy Orta, Atelier Van Lieshout, Carlos Amorales, Janaina Tschäpe, Felice Varini, Keith Haring, The Art Guys and others. Dellinger has contributed to publications including *Flash Art*, *Art Papers* and *Permanent Food* and co-authored the book, *Are We Not Men? We Are DEVO!* (SAF Publishing Ltd./UK, 2003/2008), which traces the history of the seminal 1980's New Wave band.

STEPHEN EASTAUGH

www.stepheneastaugh.com.au/

Depuis 1987, Stephen Eastaugh a participé à plus de cent expositions de groupe et soixante expositions personnelles aussi bien en Australie qu'à l'étranger. Durant ces 25 dernières années, changeant tous les trois mois de ville, de pays ou de continent, il a ainsi été dans 80 pays sur tous les continents. Il a été 8 fois en Antarctique et est actuellement à la Base Mawson en tant qu'artiste en résidence pour toute l'année 2009 dans le cadre du programme de bourse artistique du Département Australien pour l'Antarctique.

Since 1987, Stephen Eastaugh has held 60 solo exhibitions and participated in more than 100 group exhibitions both in Australia and overseas. Moving every three months to a new city, country or continent, over the past 25 years has lead him to 80 countries scattered across all continents. He has visited Antarctica eight times and is based at Mawson station as the artist in residence for the entire year (2009) under the Australian Antarctic Division's Arts Fellowship program.

SHIRO MATSUI

Né en 1960 à Nara au Japon. Diplômé de l'Université des Arts de la Ville de Kyoto, département de sculpture, en 1986.

Vit à Kyoto. Ses œuvres et installations ont été exposées dans des galeries privées, des musées et des espaces publics dans le monde entier. L'exploration de nouvelles façons de percevoir et d'expérimenter l'espace est au cœur de sa démarche artistique autour du concept de la relation entre l'intérieur et l'extérieur.

Born in 1960, in Nara, Japan. Kyoto City University of Arts M.A., Department of Sculpture, 1986.

Lives in Kyoto, has exhibited his works and installations at private galleries, museums, and public spaces all over the world. Working with the idea of the inside and outside of space, his concern and main research is to explore new ways to perceive and experience space.

CONNIE MENDOZA

<http://www.conniemendoza.com>

Née en 1971 à Chuquicamata, Chili. Vit et travaille à Barcelone et Berlin. Parmi ses expositions personnelles Museo Abelló, (2001), Conboca, (2002), Colectivo 22a, (2004) à Barcelone ; *Alma Project*, Salon xxx, Berlin (2009) et ses expositions collectives *Capella*, Barcelone (2003) et *Kunst im Untergrund*, Berlin (2008).

Born in 1971 Chuquicamata, Chile. Lives and works in Barcelona and Berlin. Numerous solo shows among which Museo Abelló, (2001), Conboca, (2002), Colectivo 22a, (2004) in Barcelona, Alma Project, Salon xxx, Berlin (2009) and group shows among which *Capella*, Barcelona (2003) and *Kunst im Untergrund*, Berlin (2008).

HU JIE MING

Né en 1957, vit et travaille à Shanghai. Un des premiers artistes chinois à avoir créé avec les médias numériques. A participé à de nombreuses expositions en Chine et à l'étranger. Parmi ses expositions personnelles : *Raft of the Medusa*, Center for Contemporary Art of Asia, Vancouver, Canada (2002) ; *Creative Garden*, Shanghai (2006). Parmi ses expositions de groupe : *Art in Technological Times*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (2001); *Live in Time*, National Galerie Im Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlin (2001); *Between Past and Future: New Photography and Video from China*, International Center of Photography, New York (2004); *The Thirteen: Chinese Video Now*, P.S.1 Contemporary Art Center, New York (2006).

Born in 1957, lives and works in Shanghai. One of the first Chinese artists to practice in new media arts. Hu has been exhibiting his work extensively inside and outside of China. Hu's solo exhibitions include: *Raft of the Medusa*, Center for Contemporary Art of Asia, Vancouver, Canada (2002); *Creative Garden*, Shanghai (2006). Hu's group exhibitions include: *Art in Technological Times*, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco (2001); *Live in Time*, National Galerie Im Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlin (2001); *Between Past and Future: New Photography and Video from China*, International Center of Photography, New York (2004); *The Thirteen: Chinese Video Now*, P.S.1 Contemporary Art Center, New York (2006).

FORREST MYERS

Sculpteur, né à Hawaï en 1941, Myers a grandi en Californie avant de s'installer à New York en 1961 où il devient un membre éminent de la communauté artistique de cette ville. Parmi ses œuvres les plus connues, *The Wall* (1973), située à l'angle de Broadway et Houston à New York.

Sculptor, born in Hawaii in 1941, Myers grew up in California. He moved to New York in 1961 where he became a prominent member of this City artistic community. Among his most famous work is The Wall (1973), at the crossroad of Broadway and Houston.

LUCY + JORGE ORTA

www.studio-orta.com

Lucy Orta, née en 1966 en Grande-Bretagne. Formation de styliste, se tourne vers une pratique en arts visuels à partir de 1991. Son travail explore la relation entre le corps et l'architecture, la communication et l'identité.

Jorge Orta, né en 1953 en Argentine. Formation en art et en architecture. Peintre, il est un des premiers artistes argentins à travailler avec la lumière et la vidéo.

Les artistes Lucy + Jorge Orta collaborent depuis 1991. En plus de la sculpture et de la peinture, ils mettent en scène des performances, des interventions éphémères, et des workshops qui explorent les thèmes cruciaux du monde contemporain: le lien social et la communication, l'environnement et le développement durable, l'habitat et la communauté, la mobilité et la migration. De nombreux musées d'art contemporain leur ont consacré des expositions monographiques.

Lucy Orta was born in the United Kingdom in 1966. She trained in fashion design and began working in the visual arts in 1991. Her work explores the relationship between the body and architecture and between communication and identity.

Jorge Orta was born in Argentina in 1953. He trained as an artist and an architect. A painter, he is one of the first Argentinian artists to work with light and video.

Lucy + Jorge Orta have been working together since 1991. As well as sculpture and painting, they produce performance pieces, temporary installations and workshops exploring crucial contemporary themes: social relationships and communication, the environment and sustainable development, habitat and the community, mobility and migration. Many contemporary art museums have shown their work in monographic exhibitions.

BRADLEY PITTS

<http://www.bradleypitts.info>

Pitts a étudié l'aéronautique et l'astronautique au MIT où il a mené des expérimentations scientifiques en vols paraboliques à bord de l'avion de la NASA. C'est là qu'il a réalisé que les ingénieurs et les scientifiques ne s'intéressaient pas au vide induit par l'apesanteur car leurs recherches portent sur les effets de celle-ci sur d'autres phénomènes. En tant qu'artiste, Pitts s'attache à l'impossible connaissance intime du vide en tant que tel.

Pitts studied aeronautics and astronautics at MIT where he conducted scientific experiments aboard NASA's parabolic-flight aircraft. There he realized that engineers and scientists are ignoring the pure void of weightlessness as they use it to understand its affects on other phenomena. As an artist, Pitts uses his position to pursue an impossibly intimate knowledge of emptiness in itself.

ANDREA POLLI

<http://www.andreapolli.com>

<http://www.90degreessouth.org>

Andrea Polli est une artiste et professeure associée en art et ingénierie et directrice du Département Interdisciplinaire Film et Média Numérique de l'Université du Nouveau Mexique. Les œuvres de Polli ont été exposées notamment dans le programme Artport du Whitney Museum et au Field Museum d'Histoire Naturelle et ont fait l'objet d'articles, notamment dans le *Los Angeles Times*, *Art in America*, *Art News*. En 2007/2008, elle a passé sept semaines en Antarctique.

Andrea Polli is an artist, Associate Professor in Fine Arts and Engineering and Director of Interdisciplinary Film and Digital Media at the University of New Mexico. Polli's work has been presented in venues including the Whitney Museum of American Art Artport and The Field Museum of Natural History and has been reviewed by the Los Angeles Times, Art in America, Art News and others. In 2007/2008, she spent seven weeks living in Antarctica.

CATHERINE RANNOU

<http://catherine-rannou.blogspot.com/>

Catherine Rannou est artiste vidéaste, architecte et enseigne à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Bretagne (ENSAB). Elle poursuit un travail de recherche plastique et architecturale en collaboration avec l'Institut Polaire Français (IPEV), un laboratoire scientifique de glaciologie (LGGE), l'Australian Antarctic Division (AAD) et un bureau d'études techniques T.E.S.S., sur le continent antarctique, initié en 2006 lors d'une résidence d'artiste « art aux pôles » dans la station polaire française Dumont d'Urville. Elle est l'auteur du GLACIOM1 et GLACIOM2, tentes scientifiques mobiles et autosuffisantes énergétiquement, destinées à la recherche polaire en Arctique et Antarctique.

Catherine Rannou is a video artist and an architect, she teaches at the École Nationale Supérieure d'Architecture de Bretagne/ENSAB (Higher National School of Architecture of Brittany) in France. She is conducting an artistic and architectural research in collaboration with the French Polar Institute (IPEV), a glaciology scientific laboratory (LGGE), the Australian Antarctic Division (AAD) and a technical research office (T.E.S.S.) in the Antarctic continent, that she started in 2006, during her artistic residency "art at the poles", at the French Polar Base Dumont d'Urville. She created the GLACIOM1 and the GLACIOM2, mobile energetically autonomous scientific tents for polar research.

ANA REWAKOWICZ

<http://rewana.com/>

Artiste, designer et chercheuse, polonaise et canadienne, vit à Montréal, Canada. Dans son travail, elle explore la question de l'identité au travers du vêtement et de l'habitat. Par opposition à la masse stable de la sculpture et de l'architecture monumentales, ses costumes et ses structures sont des formes artistiques mobiles et gonflables en relation avec les lieux et les gens qui les occupent. Ses œuvres ont été montrées et expérimentées au Mexique, aux États-Unis, en France, Belgique, Estonie, Écosse, Allemagne, Norvège, Finlande et Mongolie.

Canadian/Polish artist/designer and researcher living in Montreal, Canada. In her works she explores questions of identity as expressed through clothing and habitation. In contrast to the stable mass of monumental sculpture and architecture, her costumes and structures are an air-filled, mobile art form concerned with places and people that activate them. Her art has been shown and experienced nationally and internationally in Mexico, USA, France, Belgium, Estonia, Scotland, Germany, Norway, Finland and Mongolia.

YANG YI

Né à Kaixian, Chongqing, Chine en 1971. Vit et travaille à Chengdu. Graphiste de 1993 à 2000 à Chengdu. Cofondateur de l'agence de publicité Lan Se Fei Yang en 2001. Études de photographie à l'Académie Centrale des Beaux-arts de Chine en 2006-2007. Parmi ses expositions : *Uprooted*, Paris-Beijing Photo Gallery, Pékin ; *Mouvements mécaniques/Try Harder, Make Art Public* au Canada: Montréal, Vancouver, Toronto et Ottawa; *Slick Art Fair* Paris, Galerie Dix9 en 2008 et *Uprooted*, exposition solo à la Galerie Dix9, Paris.

Born in Kaixian, Chongqing, China in 1971. Lives and works in Chengdu. From 1993 to 2000, graphic designer in Chengdu. Co-founder of the advertising agency Lan Se Fei Yang in 2001. Studied photography at the China Central Academy of Fine Arts in 2006-2007. Among his exhibitions: Uprooted, Paris-Beijing Photo Gallery, Beijing; Mouvements mécaniques/Try Harder, Make Art Public au Canada: Montreal, Vancouver, Toronto and Ottawa; Slick Art Fair Paris, Galerie Dix9 in 2008 and Uprooted, solo exhibition at the Dix9 Gallery, Paris.

FESTIVAL @RT OUTSIDERS
9 septembre > 11 octobre 2009
www.art-outsiders.com

Maison Européenne de la Photographie (MEP)

5-7, rue de Fourcy - Paris IV
M° Saint-Paul ou Pont-Marie
Tél. 01 44 78 75 00

Henry Chapier, Président / *President*

Jean-Luc Monterosso, Directeur de la MEP / *Director of the MEP*

Barbara Wolffer, Administratrice Générale / *General Administrator*

Jean-Luc Soret, Directeur artistique du Festival @rt Outsiders / *Artistic Director of the @rt Outsiders Festival*

Annick Bureau, Co-commissaire du Festival @rt Outsiders 2009 /
Co-curator of the @rt Outsiders Festival 2009

Yannick Le Guillanton, Relations presse / *Press Officer*

Emmanuel Baquet, Régisseur / *Technical Director*

Gyslaine Badezet, Responsable du service culturel et pédagogique /
Head of the Educational and Cultural Department

Odette Laurent, Responsable des relations publiques / *Public Relations Officer*

Laurent Pinon, Graphiste / *Graphic Designer*

Sophie Renaut, Traduction Anglais-Français / *English-French Translation*

Martyn Back, Traduction Français-Anglais / *French-English Translation*

Grégory Pignot, Artiste et web designer / *Artist and Web Designer*

Remerciements/Thanks to : Jacqueline Leblanc, Joël Brard, Aurélie Garzuel,
Pascal Troccaz, Jean-Louis Fiaux, Edith Guinard, Patrick Fays, Patricia Azoulay,
toute l'équipe de la MEP ainsi que Maeva Muetton,
Lorelei Boquet Vautor et Levi-Matthieu Hay.

© **Images**, les artistes, sauf mentions spécifiques / *by the artists except otherwise stated*



Canada Council
for the Arts

Conseil des Arts
du Canada



art actuel

LE MAGAZINE DES ARTS CONTEMPORAINS



Biennale de Venise : The Collectors, Pavillon des Pays Nordiques.

44, avenue George V, 75008 Paris > 33 1 49 52 14 00 > www.artactuel.info

Publicité du marché de l'art : Victoria Ville-Paris > 33 1 43 47 43 43 > vvilleparis@yahoo.com



ART | PHOTO | VIDÉO | DESIGN | DANSE | LIVRES

www.paris-art.com

Depuis sa création en juin 2002, [paris-art.com](http://www.paris-art.com) est devenu le premier site internet francophone sur l'art contemporain.

parisART

c'est :

- Le site internet [paris-art.com](http://www.paris-art.com)
- La newsletter hebdomadaire et gratuite de [paris-art.com](http://www.paris-art.com)
- La newsletter ARTinfo : entièrement personnalisée, elle répond à tous vos besoins en communication.

LECTORAT

- 175 000 visiteurs uniques se connectent chaque mois
- 650 000 pages vues au site [paris-art.com](http://www.paris-art.com)
- 66 000 abonnés à la newsletter hebdomadaire, envoyée chaque vendredi (285 numéros parus à ce jour).

PARUTION

- Actualisé au jour le jour, en continu
- Plus de 150 annonces et 100 articles critiques sont publiés par mois sur le site et relayées chaque semaine dans la newsletter de [paris-art.com](http://www.paris-art.com).

ACCES LIBRE AU CONTENU

- Plus de 25 000 images, 15 000 critiques, 22 000 annonces, 8500 artistes, 4500 comptes-rendus de livres sont en accès libre, permanent et gratuit sur [paris-art.com](http://www.paris-art.com).

VISIBILITE

- Sur Google comme sur Yahoo, [paris-art.com](http://www.paris-art.com) apparaît comme le premier site aux requêtes "art" et "art contemporain".

LA REDACTION DE PARIS-ART.COM

- Plus de 50 rédacteurs couvrent en continu l'actualité de l'art contemporain, du design, de la photo, de la danse et des livres à Paris et dans toutes les régions pour [paris-art.com](http://www.paris-art.com).

•••••

parisART

10, rue de Palestine. 75019 Paris /// T. 01 42 01 57 94 /// F. 01 42 03 51 06

<http://www.paris-art.com>