

BÉTONSALON BS N°27
CENTRE
ET DE

GRATUIT—FREE —

D'ART
RECHERCHE

VILLA

VASSILIEFF



27/09
MANDY
WHITE

FONDS

BLANCS

14/12/2019
EL-SAYEGH
GROUNDS

COMMISSARIAT — CURATED BY:

MÉLANIE BOUTELOUP

2-3

FONDS BLANCS

MÉLANIE BOUTELOUP

4-5

TRAVERSÉES : VERS UN ÉTAT DÉCONDITIONNÉ

JULIA GARDENER

8-9

DES FERS À BÉTON

HORYA MAKHLOUF

12-13

ASEMIC MAP

MANDY EL-SAYEGH

14-18

INGESTION / LE LAPIN BLANC ET SES RUSES COLORÉES

CATHERINE KEYSER

23-24

REMERCIEMENTS ET PARTENAIRES

2-3	WHITE GROUNDS
6-7	TRAVERSALS: TOWARDS AN UNBOUND CONDITION
10-11	DO, UNDO, REBAR
12-13	ASEMIC MAP
18-22	INGESTION / THE WHITE RABBIT AND HIS COLORFUL TRICKS
23-24	CREDITS AND PARTNERS

Pour sa rentrée 2019, Bétonsalon - Centre d'art et de recherche présente la première exposition personnelle en France de Mandy El-Sayegh.

La pratique de Mandy El-Sayegh trouve ses racines dans l'assemblage. Hétéroclites et faisant appel à une large gamme de ressources - de denses couches de peinture, de la sculpture, de l'installation, des documents journalistiques ou de la vidéo -, les travaux d'El-Sayegh explorent la formation et l'explosion de systèmes ordonnés, qu'ils soient corporels, linguistiques ou politiques.

S'appuyant sur des recherches variées et un goût prononcé pour la matière, El-Sayegh incorpore à son travail des images de la culture pop, des diagrammes scientifiques, des emballages commerciaux autant que des objets puisés dans ses archives personnelles.

Ce faisant, elle décontextualise le familier pour créer de nouvelles significations. L'artiste décrit ses œuvres comme étant préoccupées par leurs relations à un tout plus vaste et par la formation d'une subjectivité, interrogeant la manière dont les fragments peuvent être unifiés dans un tout cohérent.

L'exposition *Fonds Blancs* comprend une série de nouveaux tableaux et sculptures dans lesquels elle explore la notion de terrain à travers des expérimentations sur la texture et l'incorporation d'objets trouvés, imprimés ou jetés.

Cette exposition fait écho à *Cite your Sources*, exposition de Mandy El-Sayegh à la Chisenhale Gallery, Londres (12 avril - 9 juin 2019).

Mandy El-Sayegh vit et travaille à Londres (Royaume-Uni).

Parmi ses expositions individuelles, on compte : *Dispersal*, galerie Lehmann Maupin (Hong Kong, 2019), *Cite Your Sources*, Chisenhale Gallery (Londres, 2019), *The Mistake Room*, Guadalajara (Mexique, 2018) ; *Figured Ground : Meshworks*, galerie Carl Kostyál (Londres, 2017) ; *Taking Part*, galerie Mihai Nicodim (Bucarest, Roumanie, 2016) ; *This is a sign*, galerie Carlos/Ishikawa, (Londres, 2016).

Parmi les expositions collectives auxquelles Mandy El-Sayegh a participé : *Searching the Sky for Rain*, SculptureCenter (New York, 2019) Biennale de Sharjah 13 : Tamawuj (Sharjah, Émirats arabes unis, 2017) ; *Room Services*, New York Art Book Fair, MoMA PS1, (New York, 2016).

En 2017, Mandy El-Sayegh faisait partie des présélectionnées pour le Max Mara Art Prize for Women en partenariat avec la Whitechapel Gallery (Londres).

Pour le journal de l'exposition *Fonds Blancs* de Mandy El-Sayegh, Bétonsalon - Centre d'art et de recherche invite de jeunes autrices, Julia Gardener et Horya Makhlof, à écrire sur le travail de l'artiste.

Mandy El-Sayegh a sélectionné l'essai *Ingestion / le lapin blanc et ses ruses colorées* de Catherine Keyser, publié dans le n°65 de Cabinet Magazine, *Knowledge* (automne 2017- hiver 2018), pour accompagner l'exposition.



MANDY EL SAYEGH,
FIGURED GROUND:
MESHWORKS, 2017.
VUE D'INSTALLATION,
CARL KOSTYÁL, LONDRES.
INSTALLATION VIEW,
CARL KOSTYÁL LONDON.
COURTESY OF THE ARTIST.
PHOTO: MIA DUDEK

WHITE MÉLANIE BOUTELOUP GROUNDS

In september 2019, Bétonsalon – Center for Art and Research, hosts the first solo exhibition in a public French institution by London-based artist Mandy El-Sayegh.

Moving between linguistic, material, and corporeal registers, El-Sayegh's work examines the role of painting to explore trauma, psychoanalysis and subjectivity, creating meaning that signals a breakdown in, or disturbance of, systems and orders.

Drawing from a wide range of research and reference material, El-Sayegh incorporates pop cultural imagery, scientific diagrams, commercial packaging as well as objects from her personal archive, decontextualizing the familiar to create new meanings. El-Sayegh characterises her works as being preoccupied with 'part-to-whole' relations and with the formation of subjectivity – how fragments can be unified into a coherent whole.

The exhibition *White Grounds* includes a series of new paintings-in-process and sculptural works, in which she explores the concept of ground through experimentation with texture and the incorporation of found material, printed matter, and debris.

This exhibition is realised alongside Mandy El-Sayegh's exhibition *Cite Your Sources* at Chisenhale Gallery, London (12 April – 9 June, 2019).

Mandy El-Sayegh lives and works in London, UK.

Selected solo exhibitions include: *Dispersal*, Lehmann Maupin Gallery, Hong Kong, (2019), *Cite Your Sources*, Chisenhale Gallery (London, 2019), *The Mistake Room*, Guadalajara, Mexico, (2018; *Figured Ground: Meshworks*, Carl Kostyál Gallery, London (2017; *Taking Part*, Mihai Nicodim Gallery, Bucharest, Romania (2016; *This is a sign*, Carlos/Ishikawa Gallery, London (2016).

Selected group exhibitions include: *Searching the Sky for Rain*, SculptureCenter, New York (2019), *Sharjah Biennial 13: Tamawuj*, Sharjah, UAE (2017; and *Room Services*, New York Art Book Fair, MoMA PS1, New York (2016).

In 2017 El-Sayegh was shortlisted for the Max Mara Art Prize for Women in collaboration with the Whitechapel Gallery, London.

For the publication dedicated to Mandy El-Sayegh's exhibition, *White Grounds*, Bétonsalon – Centre d'art et de recherche invites young authors Julia Gardener and Horya Makhlof to write about the artist's work.

Mandy El-Sayegh selected the essay *Ingestion / the white rabbit and his colorful tricks* written by Catherine Keyser, from *Cabinet Magazine* n°65, Knowledge (fall 2017 – winter 2018) to accompany the exhibition.

TRAVERSÉES : VERS UN DÉCONDITIONNÉ

JULIA

GARDENER

Le flux et le reflux de l'identité humaine, dont chacun fait l'expérience au travers du corps et du langage, sont restreints, de force, par l'existence des frontières. C'est cette violation que Mandy El-Sayegh intègre au cœur de sa pratique, en montrant que la multiplicité ne peut exister sur une terre divisée

et nationalisée. Dans *White Grounds* (« Fonds Blancs », en anglais), elle complexifie l'origine pure. Sous la matérialité dense de grands carreaux en caoutchouc et d'immenses bandes de toile, le sol de Bétonsalon devient invisible. Publicité, pornographie, journaux, ferraille et autres chiffons sont enroulés, plissés, pliés, étalés et déversés pour produire une collectivité contaminée qui emplit peu à peu l'espace de la galerie, et le dépasse. En donnant à voir l'absurdité de la pureté à son niveau formel, la pratique d'El-Sayegh souligne les dangers de la notion politique parallèle de la terre comme base d'inclusion et d'expulsion. Son opposition à la terre, entendue comme rapport au territoire, à l'origine, à la restriction, relève plus largement de la résistance qu'elle affiche face à la construction de tout système totalisant.

La façon dont la terre s'intègre aux théories nationalistes repose sur la délimitation et la définition étayées par l'existence des frontières. Les frontières nationales constituent une limite sans cesse imposée aux niveaux physique et idéologique. Bien que l'objectif soit de les faire apparaître comme fixées et naturelles, la ségrégation qu'elles engendrent est construite et artificielle, et opère comme élément de protection d'une personnalité collective interne. Pour contester son autorité, El-Sayegh assimile la frontière au dessin tremblotant et inégal d'une grille. Afin de réaliser son œuvre, elle rassemble des matériaux provenant de sa périphérie physique, et revendique la terre qui existe à la fois dans et au-delà des frontières, sous la forme de plusieurs points d'origine. Elle accumule les petits bouts de débris sans but pour mieux montrer que tout peut se révéler pertinent. En montrant les frontières tout en se concentrant sur la façon de les franchir, El-Sayegh valide l'existence de ce qui fait la périphérie, aussi bien sociale ou politique que géographique.

Dans le cadre de cette décomposition spatiale, son approche abstraite des mots et grammaires s'oppose à l'existence d'une langue singulière, logique ou nationale. Étienne Balibar affirme que, outre la race, la langue est l'outil le plus utile pour produire l'ethnicité, au point que le discours et l'écriture soient capables d'inclure ou d'exclure quelqu'un de l'identification et de la participation nationales. Cependant, le refus de lisibilité signifié par El-Sayegh lui fournit une autre manière d'envisager la langue, qui invalide sa capacité à exister comme outil d'éducation et de nationalisation. Du fait que son propre sentiment d'aliénation a souvent trouvé sa source dans le langage, à la fois parce qu'elle n'avait pas appris l'arabe de son père et parce qu'elle ne parlait pas anglais au moment où sa famille a émigré au Royaume-Uni, El-Sayegh utilise la langue d'une manière qui empêche l'émergence de tout sentiment d'anxiété lié à l'incompréhension. Des morceaux de lettres sont mélangés, le langage poétique côtoie le commercial et des mots créés de toutes pièces sont entrelacés à la calligraphie de son père, que l'artiste n'essaie pas de discerner mais emploie plutôt pour sa forme et son caractère affectif. Le désintérêt d'El-Sayegh à l'égard de la compréhension de toutes les sources qu'elle utilise témoigne de la futilité qu'il y aurait à essayer d'en extraire un sens.

À Bétonsalon, l'artiste a souhaité créer un processus collectif, et a pour cela demandé à la commissaire et aux assistantes du centre d'art de rassembler des textes écrits ainsi que des affiches provenant de leurs périphéries respectives, afin de les utiliser pour le revêtement mural sur lequel s'étend l'exposition. Cette collecte, multilingue, principalement française, représente bien plus pour l'artiste qu'une communication textuelle. Au fil du collage des sources les unes sur, sous et à côté des autres, leur sens devient subjectif et ne dépend plus que de ce qui les entoure. Parce qu'une pluralité de langues a le pouvoir de dilater les limites de la pensée et du sentiment, la création d'un système visuel et linguistique illimité devient la plus haute expression d'une existence libre. Ripostant aux règles établies qui instituent une hiérarchie dans la capacité de communication individuelle, El-Sayegh crée un lexique également accessible à tous de par sa nature arbitraire. Ici, le fait de comprendre ou d'être compris englobe la possibilité du malentendu comme élément lexical légitime.

Échouant à synthétiser une identité cohérente, El-Sayegh met l'accent sur la réfutation de la singularité. Le processus qu'elle emploie a trait à la méthode psychanalytique de la libre association d'idées par laquelle, grâce à l'expression instinctive, le patient verbalise ce qui lui vient à l'esprit. Cette forme de thérapie produit une ambiguïté féconde chez le patient, puisqu'elle le laisse traverser sa psyché au lieu de laisser l'analyste trouver un remède. Sándor Ferenczi affirme en réalité que le patient n'est pas guéri grâce à la libre association d'idées, mais lorsqu'il est capable d'une libre association d'idées. En reconnaissant le fait que l'auto-acceptation repose sur les recoins cadencés de notre esprit, El-Sayegh procède à l'inclusion de la périphérie psychologique, souvent mise de côté par peur du changement ou par dépit. Politiquement parlant, cette forme d'organisation visuelle s'oppose à l'idée d'une construction linéaire employée dans l'Histoire qui forme et soutient l'État-nation. À travers la négation du progrès, tous les mots, images et sources utilisés deviennent égaux les uns aux autres ; le sol devient le lieu de l'expansion plutôt que la base d'une pyramide.

White Grounds crée un espace où corps et terre prospèrent malgré, et du fait de, leur contamination intrinsèque. La sensibilité partagée, marquée par le besoin d'adaptation et de persévérance, pose la vulnérabilité comme une force, car elle est considérée comme une forme qui nécessite de l'adaptation. Contre toute attente, El-Sayegh soutient que corps et terre persisteront, et fait de leur état une forme de résistance.

Traduit de l'anglais par Juliette Raulet.



MANDY EL-SAYEGH, SELF STORAGE/PIG, 2018, MATÉRIAUX DIVERS SUR TABLE-VITRINE. VARIOUS MEDIA ON STAINLESS STEEL VITRINE TABLE. COURTESY OF THE ARTIST. PHOTO: ANDY KEATE.

TRAVELERS TOWARDS UNBOUND

SALS AN CONDITION

JULIA GARDENER

- The ebb and flow of human
- identity, as experienced through the body and language, is forcibly restricted by the existence of borders.

Mandy El-Sayegh keeps this violation at the core of her practice, visualising how

multiplicity cannot exist on the ground that is divided and nationalized. In *White Grounds*, she complicates pure origin. Under the dense materiality of vast rubber tiles and boundless strips of canvas, the ground of *Bétonsalon* becomes invisible. Advertising, pornography, newspapers, scraps and rags are rolled, creased, folded, splashed, and spilled to produce a contaminated collectivity that inches across and beyond the gallery space. By visualizing the absurdity of purity on a formal level, her practice signals the dangers of the parallel political notion of the ground as a basis for inclusion or expulsion. Her opposition to the ground as understood in relation to territory, origin, and restriction is part of El-Sayegh's wider resistance against the construct of any totalizing system.

The way that the ground becomes part of a nationalistic rhetoric relies on the delineation and definition that is supported by the existence of borders. National borders are a frontier that is continuously enforced on a physical and ideological level. Though the objective is for them to appear fixed and natural, this segregation is constructed and artificial, operating as a protection of an internal collective personality. In an effort to deny their authority, El-Sayegh equates the boundary to a wobbly, hand-drawn, and uneven grid. For her work, she gathers materials from her physical periphery, asserting the ground that exists both within and beyond borders as plural points of origin. She hoards bits and scraps without foresight, insisting that everything can be relevant. By showing borders but focusing on crossing them, El-Sayegh validates the existence of that which is part of the periphery- whether socially, politically, or geographically.

Within this spatial breakdown, her abstracted approach towards words and grammars resists the existence of a singular, logical, or national language. Etienne Balibar argues that, alongside race, language is the other most useful tool towards the production of ethnicity so that speech and writing have the capacity to include or exclude someone from national identification and participation. However, El-Sayegh's refusal of legibility provides another way of looking at language, breaking down its capacity to exist as a tool for schooling and nationalizing. Because her own sense of alienation has often been language-based, both in not learning Arabic from her dad and in not speaking English when her family emigrated to the UK, she uses language in a way that counteracts any anxiety that can stem from incomprehension. Shreds of letters are scrambled together, poetic language sits next to that of commercials, and made up words are interlaced with her father's calligraphy, which the artist doesn't attempt to discern but instead employs for its appearance and affection. El-Sayegh's own disinterest in



understanding all her sources is testament to the futility of trying to make sense of them.

At Bétonsalon, the artist called for a collective process by asking the centre's curators and assistants to gather written texts and posters from their respective peripheries, with the aim of using them for the exhibition's wall based spread. The collection, multilingual but largely French, is significant to the artist beyond its textual communication. In the process of pasting the sources on top of, under, and next to each other, their meaning becomes subjective and dependent only on what can be seen around them. Because the plurality of languages has the power to expand the limits of thinking and feeling, the creation of a boundless visual and lingual system becomes the utmost expression of a free existence. Retaliating against the established rules that tier one's capacity for communication, El-Sayegh creates a lexicon that is equally accessible in its arbitrariness to everyone. Here, the condition of understanding or being understood embraces the possibility of miscommunication as a legitimate way of being.

Failing to synthesize a coherent identity, the emphasis is always on contradicting singularity. El-Sayegh's process relates to the psychoanalytic method of free association where, through instinctive expression, the patient verbalizes what comes to their mind. This form of therapy embraces a generative ambiguity, letting patients move through their own material rather than having the analyst work towards a cure. In fact, Sándor Ferenczi claimed that the patient is not cured by free-associating, but is cured when he can free-associate. By acknowledging that self-acceptance lies in the cordoned off corners of our mind, El-Sayegh embraces the psychological periphery that is often side-lined for fear of change or chagrin. Politically, this form of visual organization resists the idea of a linear build up that is employed in the histories that form and uphold the nation state. Through the negation of progress, all the utilized images, words, and sources become each other's equals; the ground becomes the site of the spread, rather than the basis of a pyramid.

White Grounds creates a space where the body and the ground thrive in spite of - and because of - their inherent contamination. This shared sensibility, marked by the need to adapt and persevere, posits vulnerability as strength, because its form is viewed as one that necessitates adaptability. Against all odds, El-Sayegh maintains that the body and the ground will persist, yielding their condition as a form of resistance.



MANDY EL-SAYEGH, MOLE CRICKET 19, ONE IN THREE AND CITADEL, 2019. COMMANDÉ ET PRODUIT PAR LA CHISENHALE GALLERY, LONDRES. COMMISSIONED AND PRODUCED BY CHISENHALE GALLERY, LONDON. COURTESY OF THE ARTIST. PHOTO: ANDY KEATE.

Dans les assemblages hétéroclites de Mandy El-Sayegh, un motif revient et persiste sur les toiles, les tables et les rétines. Sur les toiles libres ou dans le savon métallique, la grille prend forme et flotte, tranquille. Elle se superpose – ou se fond – à l'accumulation et au désordre des images, dans lesquelles

le signifiant se trouve brouillé par la main qui l'a tiré de son contexte usuel ou symbolique ordinaire. Par endroits des mots s'échappent, *free*, *relief*, *Vice*, *Le Monde* ; ailleurs, des formes plus ou moins identifiables, un téléphone, une publicité, un bâton d'encens... Dans l'apparent désordre, la grille indique la possibilité d'une structure, d'un rangement. Elle fait mine de vouloir ordonner le territoire mental et esthétique façonné par l'artiste, le quadriller, le cartographier.

Le motif, décliné à l'envie par Mandy El-Sayegh, n'a qu'une seule forme mais de nombreuses résonances. À la fois outil d'analyse, de classement, de mesure ou de reproduction, scientifique ou artistique, il est potentiellement sans limite car capable de s'étendre aux territoires et aux données qu'il vient entourer ou contraindre. Outil de travail des géographes comme des copistes, elle est le dispositif qui permet la transposition et la manipulation du réel. L'historienne de l'art Rosalind Krauss souligne l'ambivalence de ce motif emblématique, à la fois centrifuge et centripète. Ce n'est pas un hasard si les premier·e·s artistes abstraits en ont fait le symbole de la modernité et de l'abstraction. Née du plan de New-York (Mondrian, *Boogie-Woogie*, 1943) ou de rameaux d'argent (Malevitch, *L'arbre gris*, 1912, ou *Composition 3*, 1913), elle attire dans la toile l'extérieur du tableau mais rompt sur elle le lien qui l'unit au dehors. Avec elle s'affirment l'autonomie et l'autotélie de l'art abstrait.

La grille de Mandy El-Sayegh est foncièrement polysémique, autant frontière que passage, quadrillage que filet – ainsi l'indique le titre de la série qu'elle a commencée en 2012, *Net-Grid*. Utilitaire, emblématique, elle contrôle, sillonne et trame le terrain aménagé par l'artiste. La main qui l'appose et la dessine prend par elle possession de son territoire. Elle le fait sien, lui impose son propre système de mesure et, quand elle veut, le recompose. Les tas sont plats, aucune pointe ne s'érige à l'horizon. Le chaos des objets est contenu et maîtrisé. Rouges, vives, les grilles-filets de Mandy El-Sayegh guident le regard dans les méandres des informations matérielles et visuelles étalées ici et là. Elles lui enjoignent de reconnaître les limites de son territoire, de s'y inscrire et d'y trouver une place.

La grille ne dit pas son nom, elle est prise et prison. Avec elle, l'artiste mime la pulsion à l'origine de la construction et du classement de l'identité du sujet. Elle lutte contre le déterminisme et le souci de catégoriser les corps. Partout, pourtant, elle vacille. Les lignes chancèlent, et se révèlent incapables de contenir ce qu'elles auraient dû ceindre. Les formes débordent, la couleur coule, la matière se répand partout du sol au plafond. En s'appropriant le motif, et en le répétant, Mandy El-Sayegh en détisse le sens. La répétition l'épuise et en montre les limites. Pendus aux murs, répandus sur le béton, la grille et le système ordonné dont elle était l'emblème annoncent leur propre effondrement. Le filet a pêché le réel, en a attrapé un morceau et laissé s'échapper ce qu'il n'a pu (ou voulu) capturer. Entre les mailles, il passe. Épuré, distillé, il s'hybride.

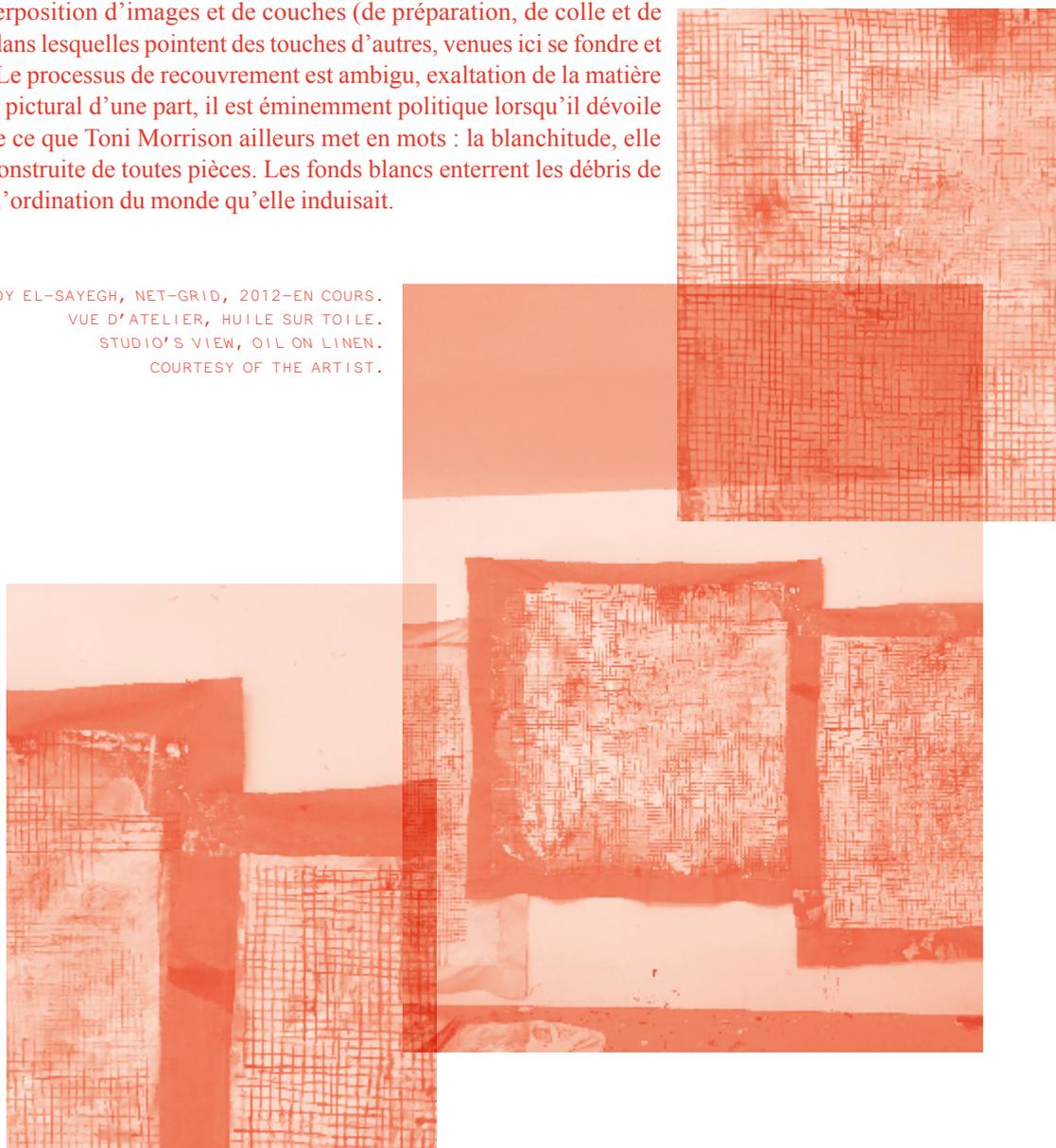
Alors, à travers le fouillis des images, un autre monde se déploie. Et les carreaux de se fondre en une étendue sans bordures. Figuration, abstraction, pourquoi choisir ? Dans ce nouveau monde croissent des corps que l'artiste découpe et recompose à travers ses collages. Ils sont morcelés et fragmentaires,

découpés et remodelés de manière compulsive, disséqués puis réparés, amputés et recousus. Les fragments se font viande, volontiers pétrie par les mains qui les ont sélectionnés. La chair déferle, matière d'un corps en constante recombinaison. D'où vient-il ? À qui est-il ? Que montre-t-il ? Ces questions n'ont plus de sens. Le corps hybridé est tout et rien à la fois, le signifié d'aucun signifiant, pour l'instant. Forme pure, pas table-rase mais renouveau. La peinture, à son tour, est centrifuge et centripète. Elle attire sur son support ce qu'hors de lui on reconnaît aisément, mais le transmue et lui donne un autre territoire, en pleine germination.

Quand elle est en acier, profondément ancrée dans la terre, la grille est la fondation sur laquelle repose toute construction durable. Mais elle est enfouie, superstructure devenue invisible. Elle est une effraction dans le territoire. Discrète et efficace, elle soutient en silence, terrée dans cela même dont elle est la base. Fondation, fondement, elle se cache sous le terrain vierge sur lequel reposera l'édifice à venir. Au-dessus d'elle s'élèvent les *Fonds Blancs* de Mandy El-Sayegh.

Trouées de lumière, monochromes de non-couleur et de matière, ils forment un autre ancrage possible. Dans les monochromes épais et pâteux s'esquissent les vallons d'une terre neuve. Origines, destinations, significations, sur elle tout cela n'a plus d'importance. La blancheur des toiles est une construction et une superposition d'images et de couches (de préparation, de colle et de peinture), dans lesquelles pointent des touches d'autres, venues ici se fondre et fusionner. Le processus de recouvrement est ambigu, exaltation de la matière et de l'acte pictural d'une part, il est éminemment politique lorsqu'il dévoile par l'image ce que Toni Morrison ailleurs met en mots : la blancheur, elle aussi, est construite de toutes pièces. Les fonds blancs enterrent les débris de la grille et l'ordination du monde qu'elle induisait.

MANDY EL-SAYEGH, NET-GRID, 2012-EN COURS.
VUE D'ATELIER, HUILE SUR TOILE.
STUDIO'S VIEW, OIL ON LINEN.
COURTESY OF THE ARTIST.



DO, REBAR

UNDO,

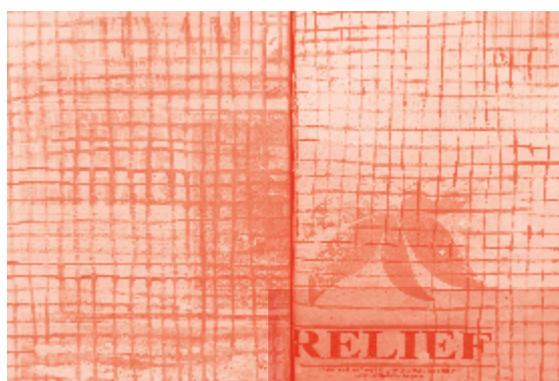
HORYA

MAKHLLOUF

In Mandy El-Sayegh's heterogeneous assemblages, a motif reappears and persists on the canvas, the table, and the retina. On the loose canvas or in the metallic soap, the grid takes shape and floats, quietly, on the unstretched canvas. It is overlaid – or fused – through an accumulation and a disarray of images in which the signifier is torn from its customary or symbolic context by the hand that seized it. In some places, words escape, free, relief, Vice, Le Monde; in others, the forms are partially identifiable – a telephone, an advertisement, an incense stick ... In the apparent disorder, the grid indicates the possibility of structure, and order. It claims to order the mental and the aesthetic territory that is shaped, squared, and mapped by the artist.

The motif, incessantly repeated by Mandy El-Sayegh, has only one form but many resonances. As a tool for analysis, classification, measurement or reproduction, both scientific and artistic, it is potentially limitless because it can extend to the territories and data that surround it, that it extends or constrains. A practical tool for charting geographers, it is a device that allows the transposition and manipulation of reality.

Art historian Rosalind Krauss emphasizes the ambivalence of this iconic motif, both centrifugal and centripetal. It is no coincidence that the first abstract artists made it the symbol of modernity and abstraction. Born from the New York plan (Mondrian, Boogie-Woogie, 1943) or silver branches (Malevich, The Gray Tree, 1912, or Composition 3, 1913), it attracts in the painting what is beyond the canvas but breaks the bond that unites it to the outside world. Through this, it asserts the autonomy of abstract art.



MANDY EL-SAYEGH,
FIGURED GROUND: MESHWORKS, 2017.
VUE D'INSTALLATION,
CARL KOSTYÁL, LONDRES.
INSTALLATION VIEW,
CARL KOSTYÁL, LONDON.
COURTESY OF THE ARTIST.
PHOTO: MIA DUDEK



Mandy El-Sayegh's grid is fundamentally ambiguous – as much a border as a grid or a net, as the title of the series she started in 2012, Net-Grid, indicates. Emblematic and functional, it controls, crosses, and frames the terrain laid out by the artist. The hand that draws and binds it takes possession of the territory. She makes it her own, imposes her own system of measurement and, when she wants, recomposes it entirely. The stacks

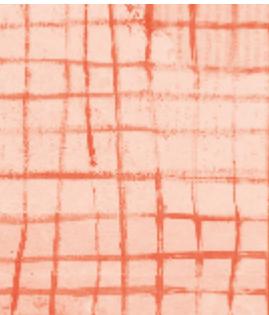
lay low, with no peak emerging in the horizon. The chaos of objects is contained and controlled. Red, vivid, Mandy El-Sayegh's grid-nets guide the eye, letting it meander through bits of material here and scraps of visual information there. The grids forces a recognition of the limits of territory, a registration and a finding of place.

The grid does not call its name, it is a grip but also a prison. With it the artist mimics the impulse to construct and classify the identity of the subject, fighting against the determinism concerned with categorizing the body. Yet, it falters everywhere. The lines stagger and prove to be incapable of containing what they should have girded. The shapes overflow, the colours run, the materials spread from floor to ceiling. By appropriating the motif, and then repeating it, Mandy El-Sayegh undoes its meaning. Repetition exhausts it and reveals its limits. Hanging on the walls, spread over the concrete, the grid and the ordered system it represents announces its own collapse. Any autonomous and authoritarian notion the grid may have once upheld, it now breaks down, unwilling to reverberate what the hands and spirits of others would like it to be. The net caught the real, grabbed a piece of it, and let the what it could not, or would not, capture- escape. Through the lattice- it passes. Purified, distilled- it hybridizes.

Then, through the clutter of images, another world unfolds. And the segments meld into a borderless expanse. Figuration, abstraction, why choose? In this new world, the artist cuts and pastes a recomposed body through her collages. It is splintered and scattered, compulsively divided and mended, dissected and repaired, amputated and sewn together. The fragments are meat, gladly kneaded by the hands that have made them. The flesh breaks, the material of the body in constant recombination. Where is it from? Who owns it? What does it show? These questions no longer make sense. The hybrid body is everything and nothing, the signified of any signifier all at once. Pure form, not clean but renewed. The painting, too, is centrifugal and centripetal. It draws on what is easy to recognize, but transforms it and, in full germination, gives it another territory.

When it is made of steel, deeply anchored in the ground, the grid is the foundation on which all sustainable construction rests. But rebars are buried, the superstructure becomes invisible. It is an intrusion of the territory. Subtle but effective, it supports in silence, holed in the very thing of which it is the base. Bedrock, cornerstone, it hides under the virgin soil on which the building will rest. Above it, Mandy El-Sayegh's White Grounds start to spread.

Gaps of light, monochromes of non-colour and matter, these White Grounds offer another anchor point. In thick and pasty shades, the valleys of a new



land are forming. Origins, destinations, meanings- on them, all that no longer matters. The whiteness of the canvas is a construction and a superposition of images and layers (of preparatory coating, glue, and paint) in which Others are coming together to blend and merge. The process of recovery is ambiguous- on the one hand, an exaltation of the material and the pictorial, but on the other, a strikingly political operation which reveals, in an echo of Toni Morrison, that whiteness is a construct. The white background buries the debris of the grid and the ordination of the world it induces.

Translated from French by Julia Gardener.



ASEMIC MAP, 1998.
CALLIGRAPHIE DU PÈRE DE L'ARTISTE SUR/DANS LE CAHIER DE GÉOGRAPHIE DE SA SŒUR.
SCAN D'UN CAHIER D'EXERCICES, FORMAT A5.
FATHER'S CALLIGRAPHY IN/ON SISTER'S GEOGRAPHY BOOK.
A5 SPREAD EXERCISE BOOK SCAN.
COURTESY OF THE ARTIST.

11/7/28

The distribution of population in the UK is unevenly spread. Not much of the population live in the north.

القلل

الخامس

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم

القلل

INGESTION

LE LAPIN BLANC ET SES RUSES COLORÉES

CATHERINE KEYSER

La rubrique « Ingestion » explore des questions liées à la nourriture en les mettant en lien avec l'esthétique, l'histoire et la philosophie.

¹ General Mills est une entreprise agroalimentaire américaine.

En 2015, General Mills¹ met au point une nouvelle recette pour ses céréales Trix, avec des colorants « naturels ». Les clients se plaignent que les céréales de leur enfance ont perdu leurs teintes gaies et sont maintenant d'un jaune et d'un violet ternes. Deux ans plus tard, les Trix classiques réapparaissent dans les rayons des magasins, aux côtés de leur version naturelle, les « No, No, No Trix ». Ce surnom, qui promet un produit « sans ruse » [*no tricks*], paraît bien fade : le client vertueux ne cède pas à la tentation du technicolor tandis que les clients de Trix voulaient qu'on leur rende leurs couleurs. Comme le mentionnait un tweet : « Enfin, je sais que les arômes artificiels sont mauvais pour la santé et tout le tralala, mais purée, les Trix couleur fluo me manquent. »

Que peuvent (ou doivent) déduire les chercheurs s'intéressant à la culture américaine de ce désir de couleur ? Les aliments aux couleurs vives sont, d'une certaine manière, l'invention d'une industrie alimentaire moderne qui se sert de colorants pour améliorer l'esthétique de son produit. D'un autre côté, ils évoquent aussi les tropiques et les fruits éclatants comme les bananes et les oranges, qui ont commencé à davantage se répandre aux États-Unis au début du vingtième siècle, du fait de l'impérialisme entrepreneurial et de l'apparition de la réfrigération. Si ses couleurs provenaient de colorants industriels, General Mills entendait toutefois associer Trix à ce paradis tropical. Lorsque les céréales Trix sont commercialisées pour la première fois en 1954, les publicités vantent leurs « couleurs vives fruitées ! » et personnifient les grains soufflés colorés, comme si ceux-ci avaient envie d'être mangés : « De gais petits grains de maïs soufflés dans un joyeux mélange de couleurs — rouge, jaune, orange. Amusants à regarder ! Un bonheur à savourer ! » La couleur elle-même s'engage à transmettre le plaisir.

² Produit sirupeux issu du raffinage du sucre extrait de la betterave ou de la canne à sucre

à base de mélasse², paré d'un nœud papillon jaune et d'un pantalon assorti. De manière assez révélatrice, ce personnage, apparu pour la première fois peu de temps auparavant dans le film *Mélodie du Sud* de Walt Disney (1946) et a aussi figuré au milieu des années 1950 dans une campagne publicitaire de Trix visant à promouvoir la réédition du film, devenant ainsi le premier d'une longue série de lapins à être représentés sur les boîtes de Trix. Dans le dessin animé de Disney, Bibi Lapin porte une chemise rose pétant et s'exprime dans un dialecte afro-américain. À partir de 1958, Trix commence à utiliser l'image d'un lapin marron souriant, vêtu de la tenue caractéristique des *minstrel shows*, soit un chapeau haut-de-forme trop grand et des gants blancs, pour promouvoir ses produits. Le lapin porte un chapeau jaune et a un nez rouge vif, aux couleurs des céréales fruitées.

Bibi Lapin est devenu célèbre grâce aux contes populaires de l'Oncle Rémus, histoires en dialecte écrites par Joel Chandler Harris et parues dans les années suivant la Reconstruction, qui ont fait naître une nostalgie du Sud des plantations. Ces histoires s'inspirent de contes folkloriques afro-américains, mais Harris s'en sert pour transformer la plantation en un lieu de plaisir et d'abondance, où maître et esclave vivent en joyeuse harmonie. Les Contes de l'Oncle Rémus relèvent de ce que les chercheurs nomment « *local color fiction*³ », qui mettait en avant le dialecte, l'histoire et le folklore d'une région américaine et de ses habitants. Mouvement littéraire américain de la fin du XIX^e siècle

préindustriel et les traditions orales afro-américaines dans une période culturelle d'industrialisation et d'expansion de l'imprimerie. Le conteur noir et son dialecte folklorique comique s'opposaient aux menaces de la mécanisation et de la standardisation. Dans *Love and Theft*, Eric Lott suggère que les hommes blancs de la classe ouvrière étaient attirés par les spectacles de *minstrel* car le *blackface*, ce grimage du visage en noir, permettait des excès et plaisirs charnels alors de moins en moins accessibles dans le régime industriel de l'uniformité et de la discipline. La thèse de Lott permet d'expliquer la popularité de Bibi Lapin auprès des marques alimentaires industrielles. Ce personnage farceur promettait des plaisirs sans limites à tous les consommateurs, blancs ou noirs, tandis que ses origines prétendument sudistes et afro-américaines camouflaient l'impersonnalité des aliments préemballés avec l'aura de l'Authenticité.

Cette dynamique de marchandisation du désir — que *bell hooks*⁴ a mémorablement assimilée au fait de « manger l'autre »⁴ — offre une perspective nouvelle sur la stratégie publicitaire de Trix. Des années 1950 à 1980, le scénario habituel des publicités Trix joue sur la jalousie du lapin blanc envers les enfants qui peuvent manger des céréales colorées au petit-déjeuner. (Dans les années 1950, les enfants sont représentés par des personnages de dessin animé blancs. Dans les années 1970, après l'apparition des publicités en prise de vue réelle, on note la présence d'au moins un enfant noir.) Le lapin Trix essaie de voler les céréales, mais finit toujours par être déjoué par les enfants vigilants. Ces tentatives de vol présentent des similitudes avec le paradigme de l'histoire de Bibi Lapin, comme l'explique Bryan Wagner dans *Tar Baby : A Global History*. Harris laisse de côté l'histoire qui mène au conflit entre le lapin et le renard, et narre directement leur hostilité apparemment naturelle, mais d'autres versions, notamment le « *Folklore of the Southern Negroes* » de Williams Owens (1977), qui a inspiré la réécriture de Harris, expliquent cette querelle par une dispute de ressources. Le propriétaire d'une maison, incarné soit par un renard, soit par un loup, protège sa nourriture, son eau ou son whisky des griffes d'un lapin importun et farceur. Dans la publicité Trix, c'est l'enfant qui joue ce rôle : « Quel bêta, ce lapin. Les Trix, c'est pour les enfants. »

intellektuelle et militante féministe américaine.

Le lapin Trix n'est toutefois pas uniquement le descendant farceur de Bibi Lapin. La couleur de son pelage s'éloigne en effet de celle du personnage folklorique, qui « représente l'homme de couleur », selon Abigail Christensen dans *Afro-American Folk Lore* (1892). Le lapin Trix rappelle également le Lapin Blanc (*the White Rabbit*) de Lewis Carroll, qui mène involontairement Alice au pays des merveilles en « [disparaissant] dans un large trou au pied d'une haie ». Certains critiques associent le tunnel dans lequel entre Alice au système digestif. Dans *Les Aventures d'Alice au pays des merveilles* (1853), la petite fille avale une boisson portant l'étiquette « Buvez-moi »

et grignote des gâteaux portant l'inscription « Mangez-moi » — peut-être naïvement rassurée par le fait qu'aucune ne contienne le mot « poison ». Elle goûte même un morceau du champignon de la chenille fumant la pipe turque. Ces aventures alimentaires montrent à quel point l'ingestion — et l'intoxication — transforment nos corps et nos esprits, et Carroll célèbre plus qu'il ne condamne cette influençabilité. Dans le roman de Carroll, les produits impériaux — qu'il s'agisse du thé, de la mélasse ou de l'opium — ouvrent de nouvelles portes enthousiasmantes dans l'imagination d'Alice.

Bibi Lapin et le Lapin Blanc présentent des caractéristiques plutôt différentes. Bibi Lapin est un farceur audacieux, qui raconte de nombreux mensonges et manigance de grands stratagèmes, tandis que le Lapin Blanc est angoissé et bien élevé, en retard pour d'importants rendez-vous et irrité par sa servante qui ne lui apporte pas ses gants. Le lapin Trix est une combinaison de ces deux personnages — s'essayant à la mascarade et à la tromperie pour réaliser son impossible rêve, mais se considérant aussi, en particulier lors de ses premières représentations, comme un banal mangeur de carottes qui ne pourra jamais atteindre les plaisirs interdits de l'enfance.

Dans une publicité télévisée Trix de 1959, le lapin blanc s'exprime comme un homme d'âge moyen et assez empoté. Une boîte de Trix à la main, il sourit, sautille et claque du pied, mais soudain, ses oreilles retombent et il se souvient de la mélancolie de sa vie : « C'est ça, mon problème — les Trix, c'est pour les enfants. » Dans une publicité de 1960, le lapin a des sourcils épais à la Groucho Marx, et le doubleur Mort Marshall chante : « *Those crispy Trix fruit colors make me a happy fellow. There's raspberry red, orange orange, and luscious lemon yellow.* » [Les couleurs fruitées de ces Trix croustillants font de moi un joyeux luron / Rouge framboise, orange orange et le succulent jaune citron.] Dans cette séquence musicale, le lapin dance gracieusement sur l'écran. Quand l'enfant reprend la boîte de céréales, le lapin se tient bien droit et ronge sa carotte comme si c'était un cigare. En dépit de son faible pour les sucreries, le lapin Trix doit céder aux exigences de l'âge adulte et donc à la retenue, à la maturité et aux déceptions de la cinquantaine.

Dans la publicité télévisée de 1959, une petite fille assure que lorsqu'elle sera grande, elle remplira sa maison de Trix. Le téléspectateur sait toutefois qu'en grandissant, les enfants se contenteront d'aliments plus fades au petit-déjeuner et deviendront ainsi les sujets blancs et sains qu'imaginent leurs parents acheteurs de céréales. À l'inverse, le lapin blanc ne changera jamais avec le temps. Sa différence est fondamentale : il sera toujours un lapin et ne pourra donc jamais savourer les friandises des humains. Comme l'explique Mel Chen dans *Animacies*, « les catégories d'animalité⁵ ne sont pas sans lien avec les questions raciales. » Les hiérarchies d'animéité — qui accordent aux humains un

⁵ En linguistique, l'animéité est un trait grammatical du nom basé sur le caractère sensible ou vivant du référent. plus grand pouvoir qu'aux animaux — sont souvent utilisées pour donner du poids aux divisions

raciales et affirmer la subjectivité blanche. L'inévitable échec du lapin consolide l'humanité des enfants, implicitement caractérisés par leur peau blanche et leur consumérisme. Le lapin Trix tente de « passer pour » — en se déguisant en astronaute, en vieille dame ou en vendeur de ballons — mais en fin de compte voit toujours sa différence démasquée. Malgré tout, sa comédie semble plus attrayante que la certitude suffisante des enfants quant à leurs rôles culturels et leur sentiment consumériste que tout leur est dû.

La soif de reconnaissance et l'envie d'avoir une place dans la société semblent être d'autres éléments légués par Bibi Lapin au lapin Trix. Wagner avance que

la fable de Bibi Lapin attaque le colonialisme et les politiques alimentaires dans la mesure où le lapin indigène tente de résister au loup prédateur et territorialiste. Les publicités Trix, réalisées à une époque de protestations en faveur des droits civils, explorent la question de l'exclusion dans un registre comique. La question de savoir quelles personnes avaient le droit de consommer de la nourriture dans quels établissements, a joué un rôle considérable dans la ségrégation et mené aux fameux sit-in devant des comptoirs de restauration et des fontaines à sodas. Dans ce contexte, il convient de souligner que dans la publicité télévisée de 1959, le lapin Trix se lamente de ne pas avoir le droit d'aller à l'école.

Dans les années 1950 et 1960, la coloration artificielle représentait à la fois les plaisirs excitants liés aux substances chimiques et les dangers liés aux colorants contaminants, qui avaient des connotations raciales. On peut penser à Violette Beauregard qui se transforme en myrtille géante après avoir mâché le chewing-gum expérimental inventé par Willy Wonka dans *Charlie et la chocolaterie* de Roald Dahl (1964). Ce bonbon est le meilleur qu'elle ait jamais goûté, mais il laisse des séquelles sur son corps en rendant sa peau bleue de façon permanente. Les liens entre race, plaisir et coloration artificielle persistent dans la culture contemporaine. Dans *Get Out* (2017), film d'horreur comique de Jordan Peele portant sur le racisme libéral blanc, Rose, femme fatale, engloutit des céréales Froot Loops colorées tout en faisant défiler sur son ordinateur des photos de joueurs de basket-ball noirs pour choisir sa prochaine proie.

Comme le souligne cette scène de *Get Out*, la soif de couleur alimente souvent son contraire : la célébration vigoureuse de la blancheur, prétendument pure. En mangeant ses céréales, Rose, tout de blanc vêtue, boit une gorgée de lait avec une suffisance sinistre. Dans le roman *10:04*, Ben Lerner dépeint un couple de parents aisés, fiers du régime alimentaire naturel qu'ils imposent à leurs enfants :

« C'était le genre d'échange, même si échange n'est pas le terme approprié, qui m'était devenu familier, un nouveau vocabulaire biopolitique pour exprimer le malaise de classe et de race : au lieu d'affirmer que les Noirs et les Hispaniques⁶ étaient inférieurs biologiquement, on prétendait que – pour des raisons qui suscitaient la compassion, qui n'étaient pas vraiment leur faute – leur nourriture et leurs boissons les contaminaient ; tous ces colorants artificiels les avaient assombris de l'intérieur. » (Traduction de Jakuta Alikavazovic)

⁶ Le texte original parle de « brown and black people », le terme racial « brown people » étant parfois utilisé aux États-Unis pour qualifier les personnes d'origine asiatique, nord-africaine ou hispanique.

Ces récits démontrent le caractère insidieux de la pureté alimentaire, lorsque le consommateur régule minutieusement son ingestion, dans un processus que Kyla Wazana Tompkins nomme judicieusement la « protection inquiète des frontières de la blancheur ». En tant que trope culturel, la couleur artificielle expose la fragilité de la blancheur et l'impossibilité de la pureté. Vue sous cet angle, elle ouvre des possibilités de créer de nouvelles formes d'identité et d'interconnexion.

À l'image du lapin Trix qui rejette les carottes qui lui sont prescrites en quête de son rêve sucré, nous pourrions repenser le culte du naturel en faveur d'un principe de plaisir qui accepte nos corps imparfaits et leur intrication — pour le meilleur et pour le pire — avec l'industrie mondiale. « *I have built my ship of death / aglow in sturdy chemicals* » [J'ai bâti mon navire de mort /

rayonnant parmi de robustes substances chimiques], écrit Timothy Donnelly dans son poème « *Diet Mountain Dew* » [Mountain Dew light] :

J'ai la bouche pleine de toi à nouveau [...]
Un vert comme aucun autre vert [...]
[...] tu es trop vert pour un pâturage,
tu es mon véhicule vert qui arrive,
usurpateur du vert, assassin
de la sauterelle et de son plan,
je me mets sur ton chemin qui est
le chemin que prend une planète lorsqu'elle
souhaite en détruire une autre je crois que
tu sais que ça ne me pose pas de problème.
Un vert comme aucun autre vert
resplendissant dans la production depuis
1940 lorsque les frères Barney
et Ally Hartman ont préparé
dans le Tennessee leur boisson gazeuse
privée nommée en hommage au *moonshine*⁷,
puis sa recette est revisitée par
Bill Bridgforth de la Tri-City
Beverage Corp en 1958 [...]

⁷ Alcool de contrebande.

La coloration artificielle fait apparaître les substances chimiques qui nous inondent, mais les effets de cette industrie et de son caractère toxique sont inégaux. Les céréales préemballées sont non périssables et peu chères, et la prévisibilité de leur présence dans les déserts alimentaires a une incidence démesurée sur les personnes de couleur. « Tant de choses dans ce monde toxique », nous rappelle Chen, « ne sont perçues pour la plupart d'entre nous que comme anodines ou juste appréciables ». La nostalgie des couleurs des Trix de notre enfance fait ressortir les plaisirs procurés par les couleurs vives de ce produit bien plus que ses dangers chimiques, dans ce que l'on peut peut-être appeler une amnésie hédoniste. Toutefois, Chen nous demande de reconnaître que les toxines — qui peuvent être « des substances addictives et procurant du plaisir » — nous nuisent autant qu'elles nous nuisent, nous nuisent justement dans cette nuisance. Peut-être qu'au lieu d'abjurer ces colorants — ou de prétendre que des doses de curcuma et de roucou peuvent améliorer notre santé — nous ferions mieux de reconnaître nos similitudes avec un « lapin bêta » qui exprime notre faim encore inassouvie.

Traduit de l'anglais
par Claire Harris.

Première publication dans le n° 65
de Cabinet Magazine, *Knowledge*,
automne 2017 - hiver 2018.

INGESTION

CATHERINE KEYSER /

THE WHITE RABBIT AND HIS COLORFUL TRICKS

"Ingestion" is a column that explores food within a framework informed by aesthetics, history, and philosophy.

In 2015, General Mills reformulated Trix with "natural" colors. Customers complained that the bright hues of their childhood cereal were now dull

yellows and purples. Two years later, the company released Classic Trix to stand on store shelves alongside so-called No, No, No Trix, the natural version. This nickname, promising “no tricks,” sounds abstemious; the virtuous customer says no to technicolor temptation. But Trix customers wanted their colors back. As one Tweet put it: “I mean, I get that artificial flavors are bad and all that shiz, but man I miss neon colored Trix.”

What can (or should) the scholar of American culture make of this desire for color? Bright foods are in some sense an invention of a modern food industry that uses dye to intensify visual aesthetics. They also, however, evoke the tropics, brilliant fruits like bananas and oranges that became more broadly available in the United States in the early twentieth century thanks to corporate imperialism and cold storage. Though its colors came from industrial dyes, General Mills hoped to associate Trix with this tropical paradise. When Trix cereal was first released in 1954, advertisements trumpeted its “bright fruit-colors!” and personified its colorful puffs as though they were eager to be eaten: “Gay little sugared corn puffs in a happy mixture of colors—red, yellow, orange. Fun to see! A joy to eat!” Color itself promised to communicate pleasure.

This association between color and gaiety has a long racial history in the United States and in the food industry in particular. Miss Chiquita Banana trilled a captivating song, while the mischief-maker Brer Rabbit struck a dapper figure on a molasses company’s products with his yellow bow-tie and matching trousers. Suggestively, this same character, who had recently starred in Walt Disney’s *Song of the South* (1946), was the first in a long line of rabbits to be featured on the Trix box, appearing in a campaign designed to promote the mid-1950s re-release of the film. In the Disney movie, Brer Rabbit wears a bright pink shirt and speaks in black dialect. And beginning in 1958, Trix used an image of a grinning brown bunny dressed in the classic minstrel show ensemble of an oversized top hat and white gloves to promote the product. His hat is yellow, and his nose is bright red, the very colors featured in the fruit-flavored cereal.

Brer Rabbit was made famous by Joel Chandler Harris’s popular Uncle Remus stories, dialect tales published in the years following Reconstruction that generated nostalgia for the plantation South. Black folktales inspired these stories, but through them, Harris recast the plantation as a site of pleasure and abundance, uniting master and slave in happy harmony. The Uncle Remus tales were what scholars call local color fiction, imagining the pleasures of the preindustrial past and black oral traditions during a cultural moment of industrialization and expanding print culture. The black storyteller and his folksy, comic dialect opposed threats of mechanization and standardization. In *Love and Theft*, Eric Lott suggests that white working-class men were drawn to minstrelsy because blackface allowed bodily excesses and pleasures increasingly unavailable under the industrial regime of uniformity and discipline. Lott’s thesis helps to explain the popularity of Brer Rabbit for industrial food brands. His trickster persona promised unrestrained pleasures for all consumers, white or black, while his supposedly Southern and black roots disguised the impersonality of packaged food with the aura of authenticity.

This dynamic of commodified desire—which bell hooks memorably describes as “eating the other”—sheds new light on Trix’s advertising strategy. The standard setup of a Trix commercial from the 1950s through the 1980s involves the white rabbit’s envy of children who get to eat colorful breakfast cereals. (In the 1950s, the children are white-skinned cartoons. By the time of the live-action commercials of the 1970s, at least one of the children is recognizably black.) The Trix rabbit attempts to steal the cereal, only to be consistently foiled by the sharp-eyed children. These attempted thefts resemble the paradigmatic Brer Rabbit story described by Bryan Wagner in *Tar Baby: A Global History*. Harris dropped the prehistory of the conflict between the rabbit and the fox, jumping right in to their apparently natural enmity, but other versions, including William Owens’s “Folk-Lore of the Southern Negroes” (1877) which inspired Harris’s retelling, explain the argument as a struggle over resources. A property owner, variously cast as a fox or a wolf, defends his food, water, or whiskey from an importuning and tricky rabbit. In the Trix commercial, the child plays this role: “Silly rabbit, Trix are for kids.”

The Trix rabbit is not only Brer Rabbit’s trickster heir, however, as his coat color has been significantly adjusted from that folkloric figure who “represents the colored man,” according to Abigail Christensen in *Afro-American Folk Lore* (1892). The Trix rabbit also recalls Lewis Carroll’s White Rabbit, who unwittingly leads Alice into Wonderland by “pop[ping] down a large rabbit-hole under the hedge.” Some critics have associated the tunnel Alice enters with the digestive tract. In *Alice’s Adventures in Wonderland* (1853), the little girl quaffs beverages labeled “Drink Me” and nibbles cakes labeled “Eat Me”—perhaps naively reassured by the fact that neither reads “poison.” She even gnaws at the hookah-smoking caterpillar’s mushroom. These alimentary adventures suggest how far ingestion—and intoxication—transforms our bodies and minds, and Carroll celebrates rather than condemns this susceptibility. In Carroll’s novel, imperial goods—whether tea, treacle, or opium—open up new and exciting doors in Alice’s imagination.

These two rabbits, Brer Rabbit and the White Rabbit, are characterized quite differently. Brer Rabbit is an audacious trickster, telling fluent lies and tackling grand schemes. The White Rabbit is anxious and proper, late for important commitments and annoyed with the servant-girl for her failure to bring him his gloves. The Trix rabbit combines these two personae—attempting masquerade and deception to accomplish his impossible dream, but also, especially in his earliest incarnations, seeing himself as a humdrum carrot-eater who couldn’t possibly attain the forbidden pleasures of childhood.

The white rabbit in a 1959 Trix television commercial sounds like a nebbishy middle-aged man. Holding the Trix box, he smiles, leaps, and flutters his feet, but then, with drooping ears, he recalls his melancholy lot in life: “That’s my problem—Trix are for kids.” In a 1960 commercial, the rabbit acquires thick eyebrows like Groucho Marx, and voice actor Mort Marshall sings: “Those crispy Trix fruit colors make me a happy fellow. There’s raspberry red, orange orange, and luscious lemon yellow.” During this song sequence, the rabbit prances balletically across the screen. When the boy takes back his box of Trix, the rabbit’s feet are planted squarely on the ground, and he chomps on his carrot like a cigar. In spite of his sweet tooth, the Trix rabbit must reluctantly give in to adulthood and restraint, maturity and midlife disappointment.

The little girl in the 1959 television commercial insists that when she grows up, she will stock her house with Trix. The viewer knows, however, that the children will grow up and will likely breakfast on blander fare, becoming the wholesome white subjects their cereal-buying parents envision. The white rabbit, by contrast, will not transform over time. His difference is fundamental: he will always be a rabbit, and hence he cannot enjoy the human treats. As Mel Chen puts it in *Animacies*, “categories of animality are not innocent of race.” Animacy hierarchies—which accord humans greater agency than animals—are often used to ballast racial divides and affirm white subjectivity. The rabbit’s inevitable failure consolidates the children’s humanity, implicitly identified with whiteness and consumerism. The Trix rabbit tries to “pass”—dressing as an astronaut, an old lady, a balloon vendor—but ultimately his difference is exposed. At the same time, his playacting seems more appealing than the children’s smug certainty about their cultural roles and consumer entitlement.

A hunger for recognition and a place at the table may be another legacy that Brer Rabbit has conferred to the Trix rabbit. Wagner argues that the Brer Rabbit fable confronts colonialism and food politics, insofar as the native rabbit attempts to withstand the predatory and territorial wolf. Trix commercials, developed in an era of Civil Rights protest, explore exclusion in a comic register. The question of which people could consume food and where played a major role in segregation, which led to famous lunch counter and soda fountain sit-ins. In this context, it is notable that in the 1959 television commercial, the Trix rabbit laments that he’s not allowed to go to school.

In the 1950s and 1960s, artificial color simultaneously represented exciting chemical pleasures and potentially contaminating dyes, which carried racial implications. Think of Violet Beauregard turning into a giant blueberry in Roald Dahl’s *Charlie and the Chocolate Factory* (1964) after chewing Wonka’s experimental gum. The flavors are the best she’s ever tasted, but the results mark her body, leaving her skin permanently blue. The association between race, pleasure, and artificial color persists in contemporary culture. In *Get Out* (2017), Jordan Peele’s comedic horror film about white liberal racism, femme fatale Rose gobbles brightly colored Froot Loops while scrolling through pictures of black basketball players, trying to decide whom to prey upon next.

As this scene from *Get Out* underscores, the hunger for color often fuels its opposite, the strenuous celebration of whiteness as purported purity; as she eats her cereal, white-clad Rose sips a glass of milk with sinister self-satisfaction. In Ben Lerner’s novel *10:04*, he writes of affluent white parents proud of their children’s natural diets:

It was the kind of exchange, although exchange isn’t really the word, with which I’d grown familiar, a new biopolitical vocabulary for expressing racial and class anxiety: instead of claiming brown and black people were biologically inferior, you claimed they were—for reasons you sympathized with, reasons that weren’t really their fault—compromised by the food and drink they ingested; all those artificial dyes had darkened them on the inside.

These narratives demonstrate the racist insidiousness of dietary purity, as the consumer carefully regulates ingestion in a process that Kyla Wazana Tompkins aptly calls the “anxious girding of the boundaries of whiteness.” As a cultural trope, artificial color exposes the fragility of whiteness and the impossibility of purity. Viewed in this light, it opens up imaginative possibilities for new forms of embodiment and interconnection.

Like the Trix rabbit rejecting his prescribed carrots to pursue a sweeter dream, we might rethink the cult of the natural in favor of a pleasure principle that admits our imperfect bodies and their enmeshment—for better and for worse—in global industry. “I have built my ship of death / aglow in sturdy chemicals,” Timothy Donnelly writes in his poem “Diet Mountain Dew”:

My mouth is full of you again ...
A green like no other green ...
... you are too
green for pasture, you are
my green oncoming vehicle,
usurper of green, assassin
to the grasshopper and its plan,
I put me in your path which is
the path a planet takes when it
means to destroy another I think
you know I'm O.K. with that.
A green like no other green
resplending in production since
1940 when brothers Barney
and Ally Hartman cooked it up
in Tennessee qua private
mixer named after moonshine,
its formula then revised by
Bill Bridgforth of the Tri-City
Beverage Corp in 1958 ...

Artificial color makes visible the chemicals in which we are awash, but the effects of that industry and that toxicity are uneven. Packaged cereals are shelf-stable and low-cost, and their predictable presence in food deserts disproportionately impacts people of color. “So much of this toxic world,” Chen reminds us, “is encountered by so many of us as benign or only pleasurable.” Nostalgia for childhood Trix colors emphasizes the pleasures of the product’s bright colors over its chemical dangers in what might be hedonistic amnesia. But Chen asks us to acknowledge that toxins—which can be “addictive and pleasure-producing substances”—unite us even as they injure us, unite us in that very injury. Perhaps instead of abjuring these dyes—or pretending that doses of turmeric and achiote can restore us—we would do better to recognize our kinship with a “silly rabbit” who articulates our still-unsatisfied hunger.

First published in Cabinet Magazine n° 65, Knowledge, fall 2017 – winter 2018.

COLOPHON

Conception éditoriale : Horya Makhoulouf, Fanny Spano
Traduction : Julia Gardener, Juliette Raulet, Claire Harris
Relecture : Horya Makhoulouf, Fanny Spano
Conception graphique : Atelier Baudelaire
Intégration des contenus : Horya Makhoulouf
Impression : Corlet, 2019, 1 800 exemplaires

ÉQUIPE

Mélanie Bouteloup, directrice
Marie Pleintel, adjointe de direction, administratrice

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche

Fanny Spano, chargée de communication
et des publics
Lisa Colin, assistante de coordination
Noémie Desseaux, assistante de coordination

Villa Vassilieff

Camille Chenais, responsable des expositions
Guslagie Malanda, chargée d'administration
Tom Masson, chargé de communication et des publics
Amélie Coutures, assistante publics et sensibilisation
Elise Gérardin, assistante publics et sensibilisation
Adrien Lecerf, assistant publics et sensibilisation

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Bernard Blistène, président, directeur
du Musée national d'art moderne
– Centre de création industrielle
Marie Cozette, directrice du CRAC Occitanie
Mathilde Villeneuve, critique d'art et commissaire
indépendante
Éric Baudelaire, artiste
Colette Barbier, directrice de la Fondation d'entreprise Ricard
Laurent Le Bon, président
du Musée national Picasso-Paris
Sandra Terdjman, co-directrice de Council
Françoise Vergès, politologue
Christine Clerici, présidente de
l'université Paris Diderot
Anne Hidalgo, maire de Paris,
représentée par Jérôme Coumet,
Maire du 13^e arrondissement de Paris
Laurent Roturier, directeur régionale
des Affaires culturelles d'Île-de-France
– ministère de la Culture et de la Communication

CONTACT

www.betonsalon.net
info@betonsalon.net
+33.(0)1.45.84.17.56

NOUS TROUVER

Bétonsalon - Centre d'art et de recherche
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet
75013 Paris
M° 14 & RER C Bibliothèque - François Mitterrand

ENTRÉE LIBRE

Du mercredi au samedi de 11h à 19h

PUBLICATION

Editors: Horya Makhoulouf, Fanny Spano
Translation: Julia Gardener, Juliette Raulet,
Claire Harris
Proofreading: Horya Makhoulouf, Fanny Spano
Graphic design: Atelier Baudelaire
Content integration: Horya Makhoulouf
Printed by Corlet, 2019, 1 800 copies

TEAM

Mélanie Bouteloup, director
Marie Pleintel, assistant director

Bétonsalon – Center for Art and Research

Fanny Spano, communications and
outreach officer
Lisa Colin, coordination assistant
Noémie Desseaux, coordination assistant

Villa Vassilieff

Camille Chenais, curator
Guslagie Malanda, administrative officer
Tom Masson, communications and outreach officer
Amélie Coutures, coordination assistant
Elise Gérardin, coordination assistant
Adrien Lecerf, coordination assistant

ADVISORY BOARD

Bernard Blistène, chairman, director
of the Musée national d'art moderne
– Centre de création industrielle
Marie Cozette, director of
CRAC Occitanie
Mathilde Villeneuve, art critic and curator
Colette Barbier, director of Fondation d'entre-
prise Ricard
Laurent Le Bon, president of the
Musée national Picasso-Paris
Sandra Terdjman, co-director of Council
Françoise Vergès, political scientist
Christine Clerici, president
of the Paris Diderot University
Anne Hidalgo, Mayor of Paris, represented
by Jérôme Coumet, Mayor of the 13th
district of Paris
Laurent Roturier, director of Île-de-France
Regional Board of Cultural Affairs–Ministry
of Culture and Communication

CONTACT

www.betonsalon.net
info@betonsalon.net
+33.(0)1.45.84.17.56

FINDING US

Bétonsalon - Centre d'art et de recherche
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet
75013 Paris
M° 14 & RER C Bibliothèque - François Mitterrand

FREE ENTRANCE

From Wednesday to Saturday, 11 a.m.–7 p.m.

MANDY EL-SAYEGH : FONDS BLANCS

Commissaire d'exposition : Mélanie Bouteloup
Avec le soutien d'Olivia Cissé (assistante publics et sensibilisation), Julia Gardener (assistante de coordination), Naomi Lulendo (assistante publics et sensibilisation), Horya Makhlof (assistante de coordination de projets), Lisa Colin (assistante de coordination), Noémie Desseaux (assistante de coordination) et Fanny Spano (chargée des publics et de la communication).
Régie : Laurent Isnard, Charles Lopez, Romain Grateau

L'exposition *Fonds Blancs* est produite avec la complicité de la Chisenhale Gallery, Londres.

Un grand merci à Cabinet Magazine et Catherine Keyser pour le texte *The white rabbit and his colorful tricks*.

PARTENAIRES

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche bénéficie du soutien de la Ville de Paris, université Paris Diderot, Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France – Ministère de la Culture, Région Île-de-France et Leroy Merlin – Quai d'Ivry. Bétonsalon – Centre d'art et de recherche est membre de Tram, réseau art contemporain Paris / Île-de-France, et d.c.a / association française de développement des centres d'art.

La Villa Vassilieff est soutenue par des partenaires publics et privés, au premier rang desquels la Ville de Paris, la Région Île-de-France et Pernod Ricard, son premier mécène. Elle développe aussi des partenariats avec la Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, le Collège d'études mondiales de la Fondation Maison des sciences de l'Homme, le Goethe-Institut ou encore l'Adagp.

MANDY EL-SAYEGH: WHITE GROUNDS

Curator: Mélanie Bouteloup
With the support of Olivia Cissé (audience engagement assistant), Julia Gardener (project coordination assistant), Naomi Lulendo (audience engagement assistant), Horya Makhlof (project coordination assistant), Lisa Colin (project coordination assistant), Noémie Desseaux (project coordination assistant) and Fanny Spano (communications and outreach officer).
Technical assistance: Laurent Isnard, Charles Lopez, Romain Grateau

The exhibition *White Grounds* is produced alongside the Chisenhale Gallery, London.

Many thanks to Cabinet Magazine and Catherine Keyser for the text *The white rabbit and his colorful tricks*.

PARTNERS

Bétonsalon – Center for Art and Research is supported by: Ville de Paris, Paris Diderot University, Direction régionale des affaires culturelles d'Île-de-France–Ministère de la Culture, Région Île-de-France and Leroy Merlin–Quai d'Ivry.

Bétonsalon – Center for Art and Research is a member of Tram, réseau art contemporain Paris/Île-de-France, and d.c.a/association française de développement des centres d'art. Villa Vassilieff receives support from public and private partners first and foremost from Ville de Paris, Région Île-de-France and Pernod Ricard, its leading sponsor. It also developed partnerships with Fondation Nationale des Arts Graphiques et Plastiques, Collège d'études mondiales de la Fondation Maison des sciences de l'Homme, the Goethe-Institut, as well as Adagp.

d.c.a

TRAM

Adagp

Adagp

Collège d'études mondiales

Collège d'études mondiales

Collège d'études mondiales

Collège d'études mondiales

ÎledeFrance

PARIS

GRATUITEMENT, SUR RENDEZ-VOUS

Visites guidées et commentées de l'exposition
et de Bétonsalon — Centre d'art et de recherche.
Pour plus d'informations et pour s'inscrire :
publics@betonsalon.net
www.betonsalon.net

FREE, BY APPOINTMENT

Guided tour of the exhibition and
Bétonsalon — Center for art and research.
More information and registration:
publics@betonsalon.net
www.betonsalon.net

**À VILLA VASSILIEFF — PERNOD RICARD
FELLOWSHIP**

Patricia Belli : Ser, sin, serlo
du 20/09 au 14/12/2019

La Villa Vassilieff est heureuse d'accueillir la toute première exposition en France de l'artiste Patricia Belli (1964, Nicaragua), résidente du Pernod Ricard Fellowship 2019, dont la pratique artistique se déploie au travers d'installations comprenant sculptures, dessins ou encore vidéos. Pour cette occasion, l'artiste a choisi de réunir des oeuvres issues de sa production plus ancienne avec des nouvelles pièces dans lesquelles des symboles – issus de rêves et de mythologies – évoquent un équilibre instable entre domination et résistance, violence, peur et compassion. Dans l'espace, se déploient des corps fragmentés, sans caractère sexuel apparent, que l'on pourrait croire inanimés si une tension palpable et un léger mouvement ne venaient pas trahir ce sentiment. Avec ces formes anthropomorphes, l'artiste souhaite questionner les diverses conditions qui peuvent aliéner ou fragiliser les corps. Des ouragans aux révolutions, l'instabilité et les jeux de domination sont évoqués à travers ces sculptures et leurs équilibres physiques précaires.

Villa Marie Vassilieff
21 avenue du Maine, 75015, Paris
tél. : +33.1.43.25.88.32
info@villavassilieff.net

Entrée libre du mercredi au samedi de 11h à 19h

Les visites de groupe sont gratuites sur inscription.
Toutes les activités proposées à La Villa Vassilieff
sont gratuites.

Accès : Métro lignes 4, 6, 8, 12, 13
Montparnasse Bienvenüe

**AT VILLA VASSILIEFF — PERNOD RICARD
FELLOWSHIP**

Patricia Belli: Ser, sin, serlo
From 20.09 to 14.12.2019

Villa Vassilieff is happy to present the first exhibition in France of the artist Patricia Belli (1964, Nicaragua), resident of the Pernod Ricard Fellowship 2019, whose artistic practice unfolds through installations which include sculptures, drawings, and videos. For this exhibition, the artist chose to bring together her former works with more recent productions in which symbols – from dreams to mythologies – evoke an unstable balance between domination and resistance, violence, fear and compassion. In the space, fragmented bodies are spread out without an apparent sexual character. One might even think of them as inanimate, if it weren't for the lingering tension or light movement that comes to betray that feeling. With these anthropomorphic forms, the artist aims to question various conditions that can alienate or weaken a body. From hurricanes to revolutions, instability and domination mechanisms are evoked through the delicate physical balance within her sculptures.

Villa Marie Vassilieff
21 avenue du Maine, 75015, Paris
tél. : +33.1.43.25.88.32
info@villavassilieff.net

Free of charge, from Wednesday through
Saturday, from 11 a.m. to 7 p.m.

Group visits are free of charge, upon registration. All our activities are free of charge.

Access: Métro lignes 4, 6, 8, 12, 13
Montparnass Bienvenüe