



Agenda

Évènements

- Samedi 25 septembre de 18h à 20h
HYPHEN#1 (Économies féministes en milieu carcéral). Table ronde avec Sara Ouhaddou, Juliette Petit, Gaëlle Renaudin, Bénédicte Ledru, Hélène Périvier, Julie Ramage. Un projet conçu par Julie Ramage, mené en collaboration avec des détenues de la Maison d'arrêt de Fleury-Mérogis.
- Lundi 27 septembre & mardi 28 septembre à 11h, 13h, 15h & 16h30
The Bookclub, version élargie. Avec Alkis Hadjiandreou, Julie Laporte, Myriam Lefkowitz, Florian Richaud et Yasmine Youcef. Séances d'une heure, sur inscription.
- Samedi 2 octobre de 20h à minuit
Zizanies, veillée polyphonique, pour Nuit Blanche. Une proposition de Clara Schulmann.
- Lundis 11, 18 & 25 octobre de 16h à 19h
L'expérience du renversement. Une série d'ateliers et d'évènements associant étudiant·es, collectifs et intervenant·es, conçue par Duncan Driffort, Alexandra Mallah, Laure Manissadjian, étudiant·es de l'Ensa Paris-Val de Seine, avec la collaboration de Guillaume Meigneux, maître de conférences, architecte et vidéaste, dans le cadre de l'Académie de Bétonsalon.
- Samedi 23 octobre de 17h à 18h
Conférence de Valentin Gleyze autour de l'œuvre d'Alina Szapocznikow, suivie d'une conversation avec Jagna Ciuchta.

- Samedi 30 octobre de 17h à 18h
Performance sonore collective d'Anna Holveck.
- Jeudi 18 novembre de 18h30 à 20h
S'assouvir, une performance conçue et réalisée par Eden Tinto-Collins avec Nicolas Worms, Nicolas Vair et Céline Shen. Projection du film de Suzanne Husky, *Earth Cycle Trance, led by Starhawk*.

- Samedi 27 novembre de 17h à 18h
Conversation entre Jagna Ciuchta, Émilie Renard et Mathilde Belouali-Dejean.

Ateliers

- Mercredi 13 & samedi 16 octobre de 14h30 à 16h30
Wycinanki, atelier découpage avec Janka Patocka. Atelier 1: intergénérationnel, à partir de 6 ans jusqu'à l'infini. Atelier 2: de 8 à 12 ans.

- Samedis 25 septembre, 9 & 23 octobre, 13 & 20 novembre de 14h30 à 16h30
Ateliers pour les 9-15 ans, avec Hélène Deléan. *À la recherche de l'œuvre manquante!*
- Mercredis 29 septembre, 27 octobre, 24 novembre de 14h30 à 16h30
Ateliers intergénérationnels, de 6 ans jusqu'à l'infini, avec Mathilde Cameirao.

Tous nos ateliers sont gratuits et suivis d'un goûter.

Visites commentées

Tout au long de l'exposition, gratuites, sur rendez-vous.

Pour plus d'informations et pour s'inscrire: publics@betonsalon.net

3

Un pli dans le béton

ÉMILIE RENARD

9

“Découvertes masticatoires” · Incorporer l'exposition

MAUD JACQUIN

21

Notices

MATHILDE BELOUALI - DEJEAN JAGNA CIUCHTA & LAURA PORTER VINCENT ENJALBERT JULIETTE LIOU MARTHA SALIMBENI MATYLDA TASZYCKA

Sheila & Aïcha Atala · Miriam Cahn · Patty Chang · Arnaud Cousin
Chloé Dugit-Gros · Allal El Karmoudi · Fadma El Karmoudi
Karima El Karmoudi · Nan Goldin · Nancy Holt · Marta Huba
Suzanne Husky · Graciela Iturbide · Janka Patocka · Samir Ramdani
Martha Salimbeni · Alina Szapocznikow · Dorothea Tanning
Eden Tinto Collins · T. Venkanna

Journal de l'exposition

JAGNA CIUCHTA LE PLI DU VENTRE COSMIQUE

Colophon

Conception éditoriale : Émilie Renard
Coordination éditoriale : Mathilde Assier
Traduction : Toby Cayouette
Relecture : Clémence Fleury
Conception graphique : Catalogue Général
(Marie Proyart & Jean-Marie Courant)
avec l'aide de Romain Laurent,
Hadrien Tranchant & Charly Derouault
Impression : Média Graphic, 2021, 1200 exemplaires

Équipe

Émilie Renard, directrice
Ariane Obert, administratrice
Mathilde Assier, chargée des publics et de la communication
Mathilde Belouali-Dejean, chargée des expositions
Vincent Enjalbert, assistant de coordination pour les expositions, stage
Romain Grateau, régisseur
Juliette Liou, assistante de coordination pour les publics
et la communication, service civique

Crédits

Pour les photographies de Jagna Ciuchta :
© Adagp, Paris, 2021

Remerciements

Toute l'équipe de Bétonsalon
et Jagna Ciuchta remercient chaleureusement :
Les artistes de l'exposition : Aïcha & Sheila Atala,
Miriam Cahn, Patty Chang, Arnaud Cousin,
Chloé Dugit-Gros, Allal El Karmoudi,
Fadma El Karmoudi, Karima El Karmoudi,
Nan Goldin, Nancy Holt, Marta Huba, Suzanne Husky,
Graciela Iturbide, Janka Patocka, Samir Ramdani,
Martha Salimbeni, Alina Szapocznikow,
Dorothea Tanning, Eden Tinto Collins, T. Venkanna
Les auteur·rices des textes : Mathilde Belouali-Dejean,
Vincent Enjalbert, Maud Jacquin, Juliette Liou,
Laura Porter, Matylda Taszycka
Les auteur·rices des événements : Julie Ramage,
Myriam Lefkowitz, Clara Schulmann, Duncan Driffort,
Alexandra Mallah, Laure Manissadjian,
Guillaume Meigneux, Valentin Gleyze, Anna Holveck
Les artistes des ateliers : Mathilde Cameirao,
Hélène Deléan
Les régisseurs : Romain Grateau,
Camille Berthelin et Kevin Gotkovsky
Les graphistes : Marie Proyart, Jean-Marie Courant,
Romain Laurent, Hadrien Tranchant, Charly Derouault
Le traducteur : Toby Cayouette
La relectrice : Clémence Fleury
Le centre d'art image/imatge, Orthez, coproducteur :
Cécile Archambeaud, Noélie Chelle, Christophe Clottes,
Adeline Maura

Les prêteur·euses : Collection Antoine de Galbert,
Antoine de Galbert, Camille Maufay, Arthur Toqué
pour les œuvres de Miriam Cahn, Patty Chang,
Graciela Iturbide, Dorothea Tanning, T. Venkanna ;
Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Muriel Enjalran
et Laura Majan pour l'œuvre de Nan Goldin ;
Electronic Arts Intermix et 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine,
pour l'œuvre de Nancy Holt ;
Galerie Loevenbruck, Hervé Loevenbruck,
Piotr Stanislawski pour l'œuvre d'Alina Szapocznikow ;
Martine Lecercle, mère d'Arnaud Cousin ;
La boutique oeufs-de-yoni.com

Partenaires

Bétonsalon – centre d'art et de recherche
bénéficie du soutien de la Ville de Paris,
de la direction régionale des Affaires culturelles
d'Île-de-France – ministère de la Culture,
du Conseil Régional d'Île-de-France
et de l'Université de Paris.
Bétonsalon est labellisé Centre d'art contemporain
d'intérêt national par le ministère de la Culture.
Bétonsalon développe des projets en partenariat
avec la Fondation Daniel et Nina Carasso,
l'ADAGP – la Société des auteurs dans les arts
graphiques et plastiques
et la Danish Arts Foundation.
Bétonsalon est membre de d.c.a. –
association française de développement des centres d'art,
TRAM Réseau art contemporain Paris / Île-de-France,
Arts en résidence – Réseau National,
BLA! – association nationale des professionnel·le·s
de la médiation en art contemporain.

UN PLI, DANS LE BÉTON

Émilie Renard

Jagna Ciuchta tisse son travail autour de celui d'autres artistes dans des expositions, photographies, textes ou récits qui se déploient en des formes collectives et évolutives. Elle élabore avec elles et eux des liens sur différents plans — esthétiques, affectifs, symboliques ou encore administratifs et économiques —, dont les parts les plus visibles font écho aux parts invisibles. Ces liens sont fondés sur une relation de confiance depuis laquelle les frontières de l'œuvre se floutent, les responsabilités de l'auteur·rice se négocient, des processus de cocréation s'inventent. Ce sont aussi des situations où se fabrique une critique institutionnelle informelle, non-systématique et empirique. La manière dont Jagna Ciuchta exerce une pratique curatoriale, depuis sa position d'artiste, a un effet miroir sur ma propre pratique, dans ma fonction de directrice de centre d'art. Elle m'a permis de me déplacer dans mon milieu. Aujourd'hui, je parie que ce que son travail m'a fait, cette exposition pourrait le faire à Bétonsalon.

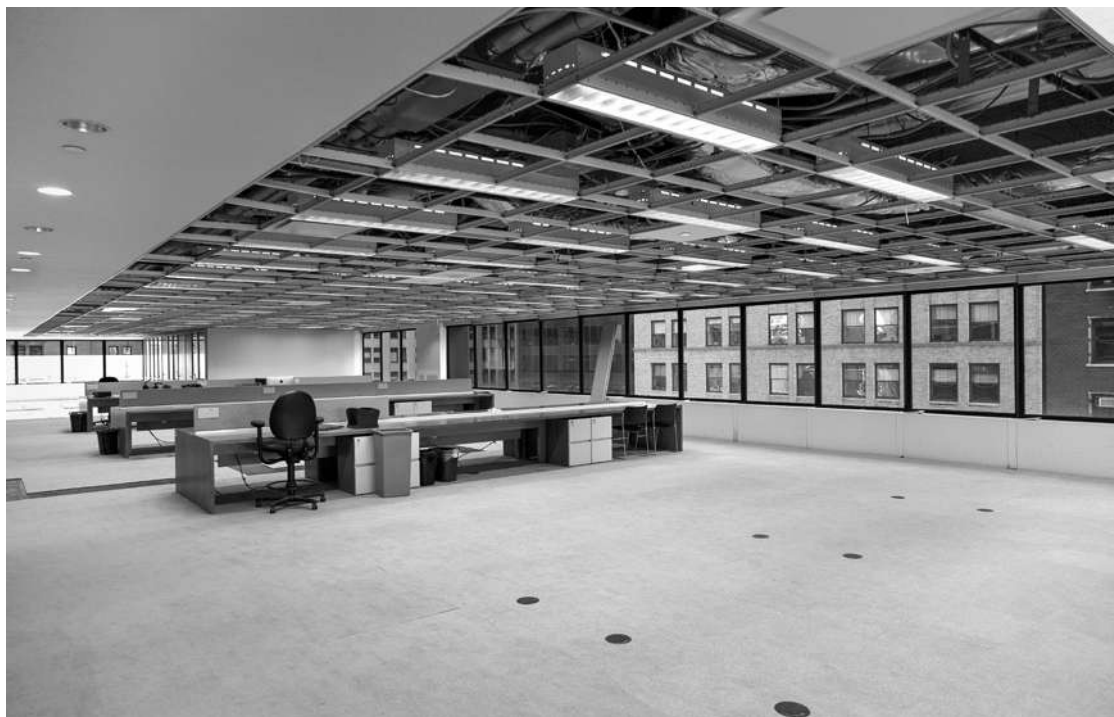
Un pied dans la porte du centre d'art

J'ai rencontré Jagna Ciuchta en 2015, alors que je dirigeais le centre d'art La Galerie à Noisy-le-Sec et qu'elle avait été sélectionnée pour une résidence par un jury. Son projet résonnait avec la saison en cours, intitulée « Encore », au cours de laquelle je menais une réflexion sur le rythme propre de l'institution et les pratiques artistiques qui pourraient déjouer des pratiques instituées. Jagna Ciuchta allait m'accompagner dans l'analyse de cette institution et dans ses lentes

transformations auxquelles je travaillais. Pour cela, j'allais d'abord devoir partager avec elle un des pouvoirs et responsabilités qui m'incombaient à ce poste, celui de l'invitation. Je reviens ici sur les ouvertures qu'elle a créées à travers trois moments de sa résidence.

À son arrivée, Jagna Ciuchta revoit d'emblée la sélection du jury et choisit parmi les 260 autres candidat·es deux artistes avec lesquelles elle partagera les sept prochains mois de sa résidence: Suzanne Husky et Adrien Vescovi. Ses affinités personnelles priment alors clairement dans son choix, d'autant qu'elle partagera avec l'une et l'autre l'ensemble des conditions de la résidence: honoraires, bourse de production, atelier, exposition, ainsi que l'accompagnement curatoriale et technique du centre d'art. Jagna Ciuchta évalue méthodiquement le partage financier des honoraires et de la production au prorata de la durée de l'échange entre leurs ateliers-logements respectifs. Il ne s'agit donc pas d'un jeu conceptuel mais bien d'ajuster cette forme d'hospitalité à l'ensemble des conditions du travail de l'artiste, dans toutes ses dimensions matérielles et immatérielles.

Au début de sa résidence, lorsque je l'invite à participer à l'exposition collective *Problèmes de type grec*, elle fait du mur qui lui est attribué le support où exposer groupé, avec les deux autres artistes. Elle place sur ce pan une large photographie de bureaux quasi vides, une autre résidence d'artistes, qui sera le fond sur lequel les œuvres de Vescovi et de Husky viendront se superposer au fur et à mesure de leur production lors de leur résidence. Avec cet espace illusionniste comme base de leur coprésence,



Jagna Ciuchta, *LMCC Artist Residency*, Manhattan, NYC, 2013
Tirage jet d'encre couleur, 240 × 360 cm. © Adagp, Paris, 2021



Jagna Ciuchta, *Sequoia Dream*, 2016, avec Pascal Butto, Nina Childress, Suzanne Husky, Bernard Juefroy, Miika, Nathanaëlle Puaud, Adrien Vescovi et des artistes anonymes. Lors de la résidence de l'artiste à La Galerie, CAC, Noisy-le-Sec, avec le soutien du département de la Seine-Saint-Denis. © Adagp, Paris, 2021.
Photo: Jagna Ciuchta

1 Lawrence Weiner, « De nombreux objets colorés placés côte à côte pour former une rangée de nombreux objets colorés », œuvre-énoncé n° 462, 1979, in Jean-Marc Poinot, *Quand l'œuvre a lieu: l'art exposé et ses récits autorisés*, Genève, Musée d'art moderne et contemporain / Villeurbanne, Institut d'art contemporain, 1999, p.121.

Jagna Ciuchta aménage un support pour un palimpseste anticipé au sein d'une exposition collective dont je perds toute maîtrise. Je l'observe alors à son tour poser des « problèmes de type grec », que j'assimile à des enjeux d'indépendance d'un projet vis-à-vis de la structure porteuse.

Dans son atelier à Noisy-le-Sec, elle rêve d'un atelier immense où pousse un sequoia et associe à l'arbre millénaire quelque chose de l'indépendance du travail de l'artiste et de son long parcours, indifférent à l'actualité de l'art. L'exposition *Sequoia Dream* s'implantera dans le lieu même de ce rêve initiatique. Elle observe alors les alentours à travers ce prisme. Elle associe et collecte des œuvres qui résonnent avec le rêve du sequoia et réunit petit à petit artistes professionnel·les, artisan·es, amateur·rices, artistes majeur·es, mineur·es, oublié·es, réémergent·es, anonymes, étudiant·es, débutant·es ou incertain·es. Dans cette sorte d'ouverture du regard, Jagna Ciuchta,

qui dit pratiquer un « *curating naïf* », porte une attention certaine aux parcours et aux identités représentées. Elle met à l'épreuve mes intentions et les capacités du centre d'art à accueillir les pratiques, les esthétiques et les réseaux qui n'étaient pas dans mon champ de vision. Jagna Ciuchta poursuit là un travail initié en 2011 qui se nourrit des œuvres d'autres artistes, les intègre au sein de la sienne qui les contient toutes, les assimile, les englobe, les recouvre, les prolonge, s'en inspire, les documente et les reproduit. Dans ses expositions, elle ne s'embarasse pas de principes qui identifient les œuvres à des entités autonomes et les organisent comme des rangées d'objets colorés¹,

adaptées au régime du cube blanc. Les différentes formes d'expositions, de surexpositions ou de recouvrements de son travail opèrent par proximités, superpositions, reproductions, éclairages des œuvres des autres ; or toutes ces hypothèses ont été préalablement discutées et consenties. Ces recherches formelles font exploser le schéma du travail solitaire de l'artiste et, à sa suite, l'indépendance des œuvres produites ; elles déjouent même la division du travail qui isole les individus et distribue les rôles.

Dans ce travail littéralement débordant, qui embrasse toutes les échelles de l'art, de l'unité d'une œuvre jusqu'au fonctionnement d'une institution, j'ai perçu une manière de fluidifier les frontières visibles et invisibles et de les construire autrement. En poursuivant une réflexion sur les fonctionnements et dysfonctionnements de l'institution, j'ai trouvé un écho de cette pratique dans la « pédagogie institutionnelle » élaborée à la fin des années 1950². Fernand Oury, un de ses fondateur·rices, insiste sur la responsabilité collective à émanciper l'institution. Il écrira que « ce qui soigne n'est pas l'institution, mais l'institutionnalisation » entendu comme un « processus de création, mais aussi de destruction dès qu'apparaît un risque de pétrification et d'hégémonie³ ». Pour prévenir l'institution contre ses propres fixations, Jagna Ciuchta introduit des rapports de sororité et de confiance, d'autres esthétiques, d'autres formes de vie et d'organisations collectives.

Assouplir le béton par le pouvoir d'un *curating* viscéral

Aujourd'hui, Jagna m'épaule ou, plutôt, je m'épaule sur Jagna, autrement qu'en 2015. Intitulée *Le corps fait grève*⁴, la première exposition de mon programme cherchait à élaborer des savoirs expérimentiels dans des situations de vulnérabilité. *Le pli du ventre cosmique* lui succède pour explorer les dimensions matricielles d'une partie du corps : le ventre et même le pli du ventre, d'un immense ventre cosmique qui nous contiendrait toutes et tous. En invitant Jagna Ciuchta, je cherche à prolonger avec elle ce moment particulier où mon projet demeure ouvert. Or cette ouverture passe elle aussi par cette hospitalité concrète qu'elle demande au centre d'art. C'est précisément à cet endroit du lien que j'espère Jagna Ciuchta, pour sa façon si particulière de relier entre elles des personnes, des images, des propos, des univers qui n'étaient pas destinés à se rencontrer dans le monde commun. Jagna Ciuchta n'arrive jamais seule ; elle se lie à d'autres, ami·es, proches, voisin·es et, cette fois, aux parents et enfants, ou encore aux inconnu·es qu'elle aurait aimé connaître. Dans *Le pli du ventre cosmique*, elle tisse entre elles et eux des liens subtils qu'elle identifie à leur énergie créative, leurs rimes esthétiques, leurs engagements politiques, leurs possibles affinités, créant un collectif éphémère et puissant. Dans le temps élargi de l'exposition, Jagna Ciuchta compose autour d'elle ce que Geneviève Fraisse appelle une lignée⁵ : des constellations de

relations tenues par des liens singuliers et transhistoriques, imprévisibles au regard d'une histoire de l'art qui préfère égrener des destins individuels et héroïques plutôt qu'observer les vagues alentour. L'exposition devient alors l'espace où ces différentes intensités relationnelles se manifestent, où le travail de Jagna Ciuchta s'emmêle encore et pourtant autrement autour des œuvres d'autres dans un vaste environnement pictural, qui repose sur l'équilibre précaire d'harmonies colorées et sur quelques points de contact.

J'apprends par Jagna Ciuchta la dimension systémique d'une œuvre capable d'investir l'ensemble des dimensions d'une exposition et d'un lieu ; j'apprends d'elle, en même temps, une pratique curatoriale située et partielle. Je repense à cet article de Donna Haraway, « Savoirs situés »⁶ — toujours plus d'actualité pour moi dans l'exercice de direction d'un centre d'art au sein d'une université —, dans lequel elle appelle à reconquérir le système sensoriel d'un regard, à reconnaître « la nature incorporée de toute vision », à élaborer un regard qui affirme sa « perspective partielle » et qui est le fruit de processus « d'incorporation particulière et spécifique ». Seul remède à « un regard dominateur émanant de nulle part [...] qui inscrit mythiquement tous les corps marqués, qui permet à la catégorie non marquée de revendiquer le pouvoir de voir sans être vu, de représenter en échappant à la représentation ». Jagna Ciuchta, en « curatrice naïve » qui aime d'un amour expert, se met à l'écoute d'affects indicibles et inscrit des corps marqués dans un espace viscéral, en se rendant elle-même visible. Ainsi, elle me donne la possibilité de rendre visible le lieu qui l'accueille. En faisant de l'exposition ce grand sac stomacal, le lieu de la digestion, mais aussi de la reproduction, du désir et de la sexualité, elle fait du contenant un espace palpable. C'est pourquoi faire passer maintenant mon programme par *Le pli du ventre cosmique* semble être un bon début pour lui donner forme.

Le pli du ventre cosmique pourrait être une des histoires alternatives de l'humanité que propose Ursula Le Guin dans sa « théorie des fictions-paniers », si importante pour Jagna Ciuchta ; elle pourrait être un de ces mythes qui racontent l'être humain non en conquérant·e muni·e d'une lance mais en glaneur·euse équipé·e d'un sac. Ainsi, les œuvres des vingt artistes de l'exposition existeraient avec « toutes les autres choses que contient ce grand sac, ce ventre de l'univers, cet utérus des choses qui seront et cette sépulture des choses qui ont été, cette histoire interminable. Il y a encore des graines à cueillir et il y a encore de la place dans le sac des étoiles⁷. » J'accorde à Jagna Ciuchta certains pouvoirs et je présage que Bétonsalon, pris dans

2 Lors de l'exposition *Tes mains dans mes chaussures*, cocuratrice avec Vanessa Desclaux, à La Galerie, CAC, Noisy-le-Sec, l'artiste Achim Lengerer a initié une recherche sur la pédagogie institutionnelle restituée dans l'édition *Scriptings #49 : La Presse*, publiée en 2017 et téléchargeable sur le site du centre d'art : <http://archive.lagalerie-cac-noisylesec.fr/editions>

3 Charlotte Hess et Valentin Schaepelynck, « Institution, expérimentation, émancipation : autour de la pédagogie institutionnelle », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [en ligne], n° 25, 2013, p. 131.

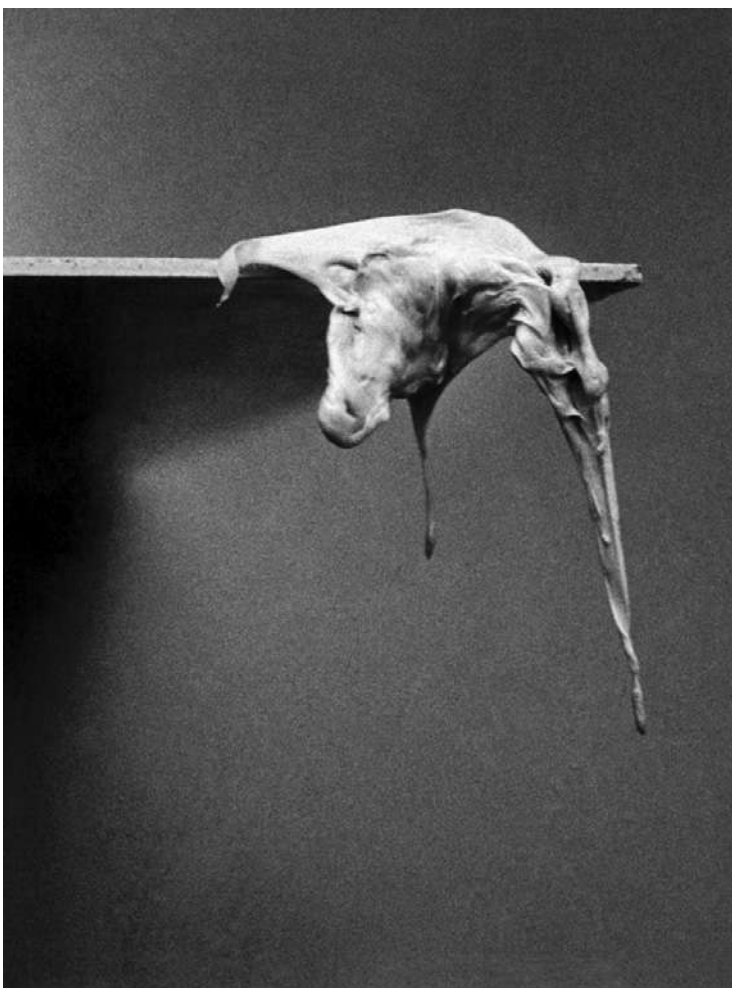
4 Du 20 mai au 24 juillet 2021, avec Babi Badalov, Amie Barouh, Florian Fouché, Hedwig Houben.

5 Geneviève Fraisse, « La nécessité de la lignée », préface à Isabelle Alfonsi, *Pour une esthétique de l'émancipation*, Paris, Éditions B42, 2019, p. 5–7.

6 Donna Haraway, « Savoirs situés » [1988], in *Manifeste cyborg et autres essais*, Paris, Exils, coll. « Essais », 2007, p. 115–117.

7 Ursula K. Le Guin, *La Théorie de la Fiction-Panier* [1988], traduit de l'anglais par Aurélien Gabriel Cohen pour *Terrestres, revue des livres, des idées et des écologies* [en ligne] : www.terrestres.org/2018/10/14/la-theorie-de-la-fiction-panier/

Le pli du ventre cosmique, retrouve la souplesse originelle du béton en formation pour se lover dans le creux informe d'un estomac géant. Bésonsalon loge déjà dans une halle aux farines, il peut encore contenir bien des substances ; il y a encore beaucoup de place pour ça.



Alina Szapocznikow, *Fotorzeźby* [Photosculptures], 1971 / 2007. Épreuve gélatino-argentique, 30 × 24 cm
© Adagp, Paris, 2021. Prise de vue: Roman Cieslewicz
Courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Piotr Stanislawski / Galerie Loevenbruck, Paris / Hauser & Wirth

“DÉCOUVERTES MASTICATOIRES” INCORPORER L’EXPOSITION

Maud Jacquin

En 1971, l'artiste polonaise Alina Szapocznikow expose pour la première fois *Photosculptures*, une série de photographies montrant un chewing-gum dans différentes configurations, étiré, replié sur lui-même, marqué par les dents, la langue, la bouche de l'artiste. Elle explique son geste dans un texte qui accompagne l'œuvre (et auquel cet article emprunte son titre), dans lequel elle invite à considérer la mastication comme une action créative. Cinquante ans plus tard, l'artiste Jagna Ciuchta présente à nouveau *Photosculptures* dans son exposition *Le pli du ventre cosmique* au centre d'art image/imatge, à Orthez, dont l'exposition à Bésonsalon est une seconde étape. Lorsqu'elle a été invitée à concevoir cette exposition, Jagna Ciuchta, dont le travail a plusieurs fois fait référence à celui d'Alina Szapocznikow (notamment dans la série *Missing Alina*, commencée en 2012), a immédiatement pensé à cette œuvre qu'elle considère maintenant comme « l'un des centres mouvants de l'exposition¹ ». De mon point de vue, si cette série d'Alina Szapocznikow s'est imposée à l'artiste comme une évidence, c'est qu'elle reflète l'un des aspects fondamentaux de l'œuvre de Jagna Ciuchta : le corps y est présent, non pas comme sujet de la représentation, mais comme

¹ Dans l'entretien réalisé avec Cécile

Archangeaud à l'occasion de l'exposition, Jagna Ciuchta explique que la juxtaposition du terme *image* et de sa traduction en occitan dans le nom du centre d'art a résonné pour elle avec les glissements et traductions à l'œuvre dans la pièce d'Alina Szapocznikow : transformations successives du chewing-gum, passage de la sculpture à la photographie, rencontre entre deux subjectivités (puisque les photographies ont été réalisées par Roman Cieslewicz).

vecteur, conduit, contenant, ce par quoi la matière doit passer pour prendre forme. Il est le plus souvent invisible mais toujours omniprésent. Il est le processus par lequel s'élaborent les projets de l'artiste et aussi souvent l'espace que pénètrent les visiteurs.



Vue de l'exposition *L'un dans l'autre* de Jagna Ciuchta, 2017, avec Pascal Butto, Jennifer Douzenel, Nancy Holt, Bernard Jeufroy, Jiri Kovanda, Jimena Mendoza, Francis Picabia, Suzan Pitt, Laura Porter et Valentin Lewandowski, Samir Ramdani, Céline Vaché-Olivieri, Viktorie Valocká et les œuvres de la collection Antoine Gentil: artistes anonymes, Thérèse Bonnelalbay, Patrick Chapelière, Joseph Donadello, Jill Galliéni, Armand Goupil, Frantz Jacques dit Guyodo, A. Haley, Isidor, Maria Juarez, Jean-Christophe Philippi, Bernard Saby, Marcel Drouin dit Zizi. Exposition *A House of Stone in a Metropolis...* à La Galerie, CAC, Noisy-le-Sec. © Adagp, Paris, 2021. Photo: Jagna Ciuchta

Depuis *The Grey Room* (2011), la plupart des projets de Jagna Ciuchta sont des structures d'accueil pour les œuvres d'autres artistes qu'elle invite, des scénographies d'exposition aux formes changeantes qu'elle construit pour et avec les créations d'autrui. En lien avec ces projets, l'artiste convoque souvent des images et des termes qui, comme le chewing-gum d'Alina Szapocznikow, ont trait à des processus d'incorporation: ingestion, digestion, pénétration. Pour *Eat the*

2 Jagna Ciuchta a utilisé le terme «grotte vaginale» lors d'une conversation avec moi et celui

de «bouche, cavité sensible» dans le portfolio accompagnant la thèse pratique qu'elle a soutenue en 2019 dans le cadre de son doctorat SACRe. Voir Jagna Ciuchta, «Expositions; je dilaté, images liquides et plantes carnivores», portfolio de thèse, p.12.

3 D'autres projets de l'artiste ont fait référence à des processus d'incorporation. En 2013, Jagna Ciuchta et moi avons travaillé ensemble à un projet malheureusement non-réalisé qui s'intitulait «Marching Lips. Toxic if Ingested». En 2019, elle a conçu «Paysage avec peinture et deux bouches», une installation qui incluait une série d'images carnivores présentée au centre d'art Micro Onde à Vélizy-Villacoublay.

Blue (2013), dont le titre renvoie à l'absorption corporelle d'une couleur, Jagna Ciuchta a transformé sa scénographie au fur et à mesure de l'ajout de nouvelles œuvres par les artistes invité·es jusqu'à composer un espace qu'elle a tour à tour décrit comme une «grotte vaginale» et une «bouche, une cavité sensible²». *L'un dans l'autre* (2017), conçue en dialogue avec *The House of Dust* d'Alison Knowles

— une architecture-poème évoquant elle aussi un espace utérin — présentait des œuvres mettant en scène une confusion des registres (réel et fantasme) et des espaces (intérieur et extérieur), et qui possédaient une forte charge érotique à laquelle le titre, emprunté



Vue de l'exposition *Eat the Blue* de Jagna Ciuchta, 2013, avec Stéphane Bérard, Renaud Bézy, Julien Bouillon, Rada Boukova, Paul Branca, Guillaume Durrieu, David Evrard, Julie Favreau, David Horvitz, Emmanuelle Lainé, Vincent Lefaix, Ingrid Luche, Colombe Marcasiano, Cécile Noguès, Babeth Rambault, Samir Ramdani, Shanta Rao, Vanessa Safavi, Katharina Schmidt, Clémence Seilles, Aleksandra Waliszewska, France Valliccioni, Julie Vayssière. Exposition *Singularités partagées*, 116 Centre d'art contemporain, Montreuil. © Adagp, Paris, 2021. Photo: Jagna Ciuchta

à une peinture de l'artiste surréaliste Toyen, faisait écho. Depuis *Darlingtonia, la plante cobra* (2019), une œuvre-exposition placée sous le signe de cette plante à l'allure de serpent qui leurre et digère lentement ses proies, Jagna Ciuchta parle d'«œuvres carnivores» pour qualifier ses photographies qui mettent en scène les créations d'autres artistes³. Aujourd'hui, *Le pli du ventre cosmique* prolonge et approfondit cette relation au corps en invitant à prendre au sérieux le motif du ventre pour rendre compte des processus à l'œuvre dans la pratique de l'artiste. L'une des spécificités de cette exposition est de réunir une grande majorité d'artistes femmes et des œuvres qui, pour certaines, font explicitement référence au corps, à son exultation lorsqu'il entre en résonance avec la nature (Allal El Karmoudi, Suzanne Husky, Janka Patocka) ou qu'il est envahi de désir pour l'autre (Nan Goldin, Marta Huba), mais aussi à sa souffrance lorsqu'il est l'objet d'injonctions et de violences patriarcales (Chloé Dugit-Gros, Nan Goldin), réduit à des

stéréotypes misogynes et racistes (Karima El Karmoudi) ou soumis à des procédures médicales invasives dans l'espoir de donner naissance à un enfant (Marta Huba). Autre spécificité, plusieurs artistes entretiennent des rapports de filiation ou de transmission — y compris Jagna Ciuchta, qui a invité sa propre mère, Janka

Patocka⁴ —, ce qui nous engage à penser le ventre non seulement du point de vue de la digestion ou de la sexualité mais aussi comme ventre maternel, lieu d'accueil et de transmission.

Cette conception d'une exposition comme ventre, pénétrable par les spectateur·rices, rappelle les environnements immersifs représentant le corps féminin, imaginés ou construits par d'autres femmes artistes à la fin des années 1960. Le plus célèbre d'entre eux, *Hon – en katedral* (1966) de Niki de Saint Phalle (en collaboration avec Jean Tinguely et Per Olof Ultvedt), a été décrit par l'artiste comme une « grande déesse de la fertilité, accueillante et confortable dans son immensité et sa générosité » qui « reçut, absorba, dévora des milliers de visiteurs⁵ ». On pense également à *The House of Dust* (1967–1968) d'Alison Knowles, évoqué plus haut, à *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão* (1968) de Lygia Clark, dont la structure pénétrable était composée de matériaux (bois, tissu, Plexiglas, miroirs) également présents dans la scénographie de Jagna Ciuchta, ou encore à *Parts of a Body House* (1966, 1970, 1972) de Carolee Schneemann, qui a pris la forme d'une série de dessins, d'un texte performatif et d'un livre d'artiste⁶. Ces œuvres ont en commun de solliciter la participation active des visiteur·euses (ou des lecteur·rices dans le cas de Carolee Schneemann), d'insister sur la dimension sensorielle et affective de l'expérience, et de mettre en œuvre des principes de transformation de l'architecture. *Parts of a Body House*, par exemple, invite le lecteur·rice à se déshabiller avant de pénétrer dans la première pièce de cette maison-corps,

la *Cat House*, et de « s'allonger parmi les chats [...] certains chats malaxent tes cheveux ton ventre ils reniflent ton menton tes oreilles ta cuisse tes aisselles ton sexe des dizaines de formes à fourrure de différents poids de différentes textures marchent sur toi bougent autour de toi se frottent contre toi te lèchent ». Quelques pièces plus loin, dans la *Heart Chamber/Cunt Chamber*, l'architecture est animée d'une pulsation douce ; ses « murs énormes mous velouteux chauds humides arrondis striés » se contractent, s'étendent et enserrant ainsi le corps entier de l'hôte de passage⁷.

Au-delà de son titre, l'exposition de Jagna Ciuchta évoque le corps et, comme les environnements de ses prédécesseuses, elle met en jeu des modalités d'expérience ancrées dans les sensations et le mouvement. Sa scénographie épouse l'architecture du centre d'art, ses formes

4 Dans cette exposition, Aïcha Atala est la fille de Sheila ; Allal et Fadma El Karmoudi sont les parents de Karima et Susanne Husky est liée à l'écrivaine et militante éco-féministe Starhawk par des rapports de transmission.

5 Niki de Saint Phalle, « Un peu de mon histoire avec toi, Jean », in Monica Wyss et al., *Museum Jean Tinguely Basel: The Collection*, Bâle, Museum Jean Tinguely, 1996, p. 24.

6 Le texte performatif a fait partie de *Fantastic Architecture* de Dick Higgins et Wolf Vostell publié par Something Else Press (New York) en 1970 puis a été inclus par l'artiste dans son livre *Parts of a Body House* publié par Beau Geste Press (Devon) en 1972.

7 Les citations sont des extraits du texte *Parts of a Body House* tel qu'il est reproduit dans *Fantastic Architecture*. Dans cet article, les traductions sont les miennes sauf mention contraire.

8 Jagna Ciuchta a inclus des peaux de bête synthétiques à plusieurs reprises dans ses expositions. Ici, elles ne sont utilisées que lors des projections du film de Suzanne Husky.

9 Jagna Ciuchta s'applique à construire un parcours à travers l'installation d'un premier panneau qui sert d'introduction, le positionnement de figures féminines à des endroits clés pour accueillir les visiteur·euses, et l'utilisation de l'architecture pour orienter leurs déplacements. Autre exemple de la manière dont Ciuchta déjoue les règles classiques de la scénographie : les photographies de Szapocnikow sont accrochées à des distances inégales, ce qui crée une déstabilisation corporelle à peine perceptible.

10 Mathilde Roman, *Habiter l'exposition. L'artiste et la scénographie*, Paris, Manuella Éditions, 2020, p. 81.

11 *Ibid.*, p. 16.



Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, *Hon – en katedral*, 1966. Photo: Hans Hammar skiöld / Moderna Museet

comme une « exposition comme milieu » au sens où l'entend la critique d'art Mathilde Roman dans son ouvrage *Habiter l'exposition. L'artiste et la scénographie*. « Penser l'exposition comme milieu »,



Carolee Schneemann, *Parts of a Body House – Heart Chamber / Cunt Chamber*, 1966. Aquarelle et encre sur papier, 61,6 × 46,4 cm. © Carolee Schneemann Foundation

courbes, pour construire un parcours en spirale qui conduit à une cabane enroulée sur elle-même, faite de châssis de peinture, de tissus et de matières miroitantes. Cet enveloppement symbolise celui du corps et fait écho à l'implication réelle du corps des visiteur·euses à travers les effets vibratoires des couleurs fluo qui habitent l'exposition et la sensualité de certaines matières comme les tissus, les cheveux, les œufs de yoni ou les peaux de bête synthétiques⁸. Plus fondamentalement, la participation active du public vient de la réappropriation par l'artiste de la logique classique de la muséographie — un parcours qui dirige les visiteur·euses et isole les œuvres — qu'elle déjoue entièrement en introduisant un dispositif en spirale et des surfaces miroitantes qui reflètent et entremêlent les œuvres de manière changeante⁹. Le mouvement des spectateur·rices dans l'espace génère de multiples points de vue, des rencontres imprévisibles avec et entre les œuvres, une attention à ce qui les entoure. En cela, *Le pli du ventre cosmique* peut être considérée

écrit-elle, « c'est donner une place centrale à l'individu qui la parcourt et évacuer l'idée d'une globalité autonome¹⁰. » C'est aussi « une manière de réfléchir et de proposer des “espaces de réciprocité” inspirés par ceux que la philosophe américaine Donna Haraway projette entre les différentes espèces¹¹. » Or Donna Haraway est une référence importante pour Jagna Ciuchta et la notion de transformation réciproque se trouve au cœur de son exposition.

Comme *Le pli du ventre cosmique*, *Parts of a Body House* et *Hon* de Niki de Saint Phalle accueillait d'autres œuvres en leur sein. *Hon* contenait des œuvres de Jean Tinguely et de Per Olof Ultvedt, mais aussi une exposition de faux tableaux imitant le style de célèbres peintres abstraits (Pierre Soulages, Jean Fautrier, Jackson Pollock, etc.) réalisés par le critique d'art Ulf Linde et visibles depuis un toboggan installé pour les enfants. Si, comme l'ont

analysé certain·es historien·nes, cette exposition constituait une critique satirique de la haute culture et du consumérisme de l'art¹², il me semble que son attaque portait également sur la construction d'une histoire de l'art héroïque qui repose sur la valorisation du style et de la signature de *grands maîtres* et ainsi exclut les artistes femmes. Le toboggan peut être interprété comme le signe d'un musée devenu attraction mais aussi comme une invitation à percevoir et donc à juger les œuvres sous un autre rapport, davantage corporel. Placé au cœur de l'institution, le corps de femme aux proportions gigantesques de Niki de Saint Phalle repoussait donc les limites patriarcales du musée de multiples manières¹³. Quant à *Parts of a Body House*, c'est aussi un livre d'artiste qui rassemble des éléments du *corpus* de Carolee Schneemann (des dessins, des photographies, des correspondances, des recettes de cuisine, etc.), sans hiérarchie ni catégorisation. Bouleversant les attentes formelles et conceptuelles d'une monographie d'artiste, Carolee Schneemann est intervenue manuellement sur l'ouvrage (elle a coupé, peint, collé, écrit, laissé des traces de fluides corporels...) pour générer des entrelacements, des superpositions entre les œuvres, et exprimer quelque chose de la relation émotionnelle qui la lie à la matière qu'elle rassemble. Ici encore, la référence au corps s'accompagne d'une critique radicale des manières traditionnelles (comprendre *patriarcales*) de mettre l'art en récit. On voit bien les similarités avec le travail de Jagna Ciuchta qui, dans ses expositions, n'a de cesse de défaire les hiérarchies en invitant des artistes qui appartiennent à différentes générations et à différents champs de l'art, de créer des enchevêtrements entre les œuvres qu'elle refuse de rassembler selon des critères soi-disant rationnels, et de faire apparaître de nouvelles généalogies comme un geste de contestation du récit institutionnel, mais aussi pour affirmer des affinités affectives avec et entre certaines pratiques artistiques. En ce sens, *Le pli du ventre cosmique* répond à la description que donne l'historienne de l'art féministe Griselda Pollock de ce qu'elle appelle un « musée féministe virtuel », c'est-à-dire un musée en perpétuel devenir, fondé sur la rencontre (au sens fort) avec et entre des œuvres et non sur les « catégories muséales liées à la nation, au style, à la période, au mouvement, au maître, à l'œuvre¹⁴ ». Elle écrit : « En brisant courageusement toutes les règles du musée et de l'histoire de l'art sur ce qui peut être assemblé avec quoi, le musée féministe virtuel [...] s'oppose aux récits héroïques, nationalistes et formalistes de l'histoire de l'art pour découvrir d'autres significations en osant tracer des réseaux et des interactions transformatives entre les images différemment assemblées dans des conversations encadrées par l'analyse et la théorie féministes¹⁵. » Pour ce qui nous concerne ici, il est intéressant de constater que Griselda Pollock lie la conceptualisation de son musée féministe virtuel au corps féminin et à la maternité à travers la théorie matrixielle de la philosophe et psychanalyste Bracha Ettinger (nous y reviendrons). Plus récemment, dans son

livre *Alma Matériau*, l'écrivaine Émilie Notéris rapproche également l'écriture d'une histoire de l'art féministe de ce qu'elle appelle une « maternité *queer* » : « Il ne s'agit pas [...] de substituer, par un binarisme formel, la maternité à la paternité artistique, mais plutôt de proposer une forme de "maternité *queer*", non hiérarchique et non verticale, en invoquant notamment des relations entre artistes et autrices sous forme de constellations, de rhizomes¹⁶. »

Comme je l'ai brièvement indiqué plus haut, les environnements de Niki de Saint Phalle, Alison Knowles, Lygia Clark et Carolee Schneemann sont tous animés par des processus de transformation. En effet, penser la relation au corps, c'est penser l'installation, ou l'exposition, comme un organisme vivant, soumis aux lois du métabolisme (ce terme, qui désigne l'ensemble des transformations chimiques et biologiques qui s'accomplissent dans l'organisme, vient du grec ancien *metabolè* qui signifie *changement*). Dans les expositions de Jagna Ciuchta, les œuvres des artistes invité·es sont *métabolisées* au sens où elles sont transformées par le décor, l'éclairage, la relation aux autres œuvres, mais aussi parfois par des interventions de l'artiste qui dépassent la mise en scène scénographique. Dans *Le pli du ventre cosmique*, Jagna Ciuchta intervient sur les papiers découpés de sa mère Janka Patocka et sur l'un des dessins d'Allal El Karmoudi (*La sorcière Soumia*, 2018) à tel point qu'elle cosigne les œuvres avec eux. Dans les deux cas, l'intégrité de l'œuvre d'origine est respectée mais elle est assemblée à d'autres éléments (des fonds miroitants, une pochette, un morceau de plastique peint dans le cas de Janka Patocka ; une photocopie du même dessin et une chaîne en métal dans le cas d'Allal El Karmoudi), formant un ensemble composite qui reflète la rencontre de deux subjectivités. Par ailleurs, l'exposition accueille deux « œuvres carnivores » : des photographies peintes de Jagna Ciuchta mettant en scène le jardin de Suzanne Husky qui, dans le contexte de sa pratique, atteint quasiment le statut d'œuvre.

Au-delà des œuvres des artistes invité·es, c'est la scénographie elle-même qui s'adapte et se transforme. Comme l'a expliqué Jagna Ciuchta, « la mise en scène se construit au contact des propositions, elle est la contre-forme, l'ensemble complémentaire et disponible¹⁷ ». La « construction au contact des propositions » dont parle l'artiste va bien au-delà de la mise en valeur scénographique : ses « installations-décor » empruntent leurs styles, formes, couleurs ou textures aux œuvres qu'elles accueillent et se modifient au gré des besoins de chacune. Dans *Le pli du ventre cosmique*, les couleurs fluo rappellent celles des dessins de Fadma El Karmoudi et l'usage des surfaces miroitantes et du dispositif en spirale fait écho aux plis des papiers découpés de Janka Patocka. Par ailleurs, pour héberger le concert d'Eden Tinto Collins, l'artiste a choisi de déployer la cabane centrale qui s'est vu transformée en une scène de spectacle. Avant l'exposition d'Orthez, d'autres projets de Jagna Ciuchta

12 Voir par exemple Benoît Antille, « "HON – en katedral": Behind Pontus Hultén's Theatre of Inclusiveness », in *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, n° 32, 2013, p. 72–81.

13 Sur la dimension préféministe de *Hon*, voir par exemple Annika Öhrner, « Niki de Saint Phalle Playing with the Feminine in the Male Factory: *Hon – en katedral* », in *Stedelijk Studies*, Amsterdam, 2018, n° 7, p. 1–16.

14 Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, Londres, Routledge, 2007, p. 10.

15 *Ibid.*, p. 11.

16 Émilie Notéris, *Alma Matériau*, Paris, Paraguay, 2020, p. 35.

17 Jagna Ciuchta, *op. cit.*, p. 10.

avaient mis en œuvre ces principes d'adaptation ou de transformation de manière plus radicale encore. Dans *Eat the Blue*, l'arrivée successive tout au long de l'exposition des œuvres des artistes invité·es impliquait le réarrangement constant de la scénographie qui « s'accordait progressivement à son contenu¹⁸ ». En lien avec son analyse de la *Nouvelle Babylone* de Constant, qu'il considère comme un exemple de ce qu'il nomme l'« hospitalité extrême », l'historien de l'architecture Mark Wigley a qualifié d'hospitalier un type d'architecture capable de se laisser transformer par ceux qu'elle accueille. « La véritable générosité de l'hôte ne consiste pas à inviter quelqu'un ou quelque chose à occuper un espace, mais à inviter une transformation de l'espace. C'est l'espace lui-même qui doit faire l'invitation, en se laissant profondément changer par les choses qu'il accueille. [...] L'architecture hospitalière tente de défaire sa propre autorité, en supprimant autant de contraintes que possible afin d'offrir un accueil large et profond, mais aussi en acceptant d'être défaire encore et encore par les personnes, les actions et les idées qu'elle accueille¹⁹. »

Appréhender les expositions de Jagna Ciuchta à travers la notion de métabolisme, c'est donc à la fois souligner la manière dont les artistes invité·es sont *digéré·es* par ses propositions plastiques, au point de devoir partager ou même renoncer à leur statut d'auteur·rice, et mettre en évidence l'hospitalité extrême de ses installations qui se laissent défaire (au sens de Mark Wigley) par ceux qu'elles accueillent. En d'autres termes, c'est rendre compte d'une tension entre assimilation de l'autre et effacement de soi qui traverse de nombreux projets de l'artiste. À travers cette tension, elle attire l'attention sur les enjeux de pouvoir et les risques de cannibalisation réciproque inhérents à l'accueil ou au désir de l'autre. Dans *Le pli du ventre cosmique*, ces questions sont explicitement abordées par le diaporama de Nan Goldin qui témoigne de sa difficulté à trouver la bonne distance avec ses partenaires masculins et de son déchirement entre la peur de la solitude (« Don't wanna be all by myself », chante Eartha Kitt) et celle de se soumettre à de violents rapports amoureux.

Si l'exploration des relations de pouvoir, au sein du système de l'art et au-delà, est bien l'un des enjeux de la pratique de Jagna Ciuchta, *Le pli du ventre cosmique* invite également à penser autrement le rapport à autrui, non plus comme la confrontation de sujets autonomes, ou objets l'un de l'autre, mais comme la coémergence de sujets *partiels*, pris dans des processus d'échange et de transformation réciproque²⁰. Dans l'exposition, à l'entremêlement des œuvres répond l'entremêlement des subjectivités, entre elles et avec le monde vivant. Si *All by Myself* (1995) de Nan Goldin expose des situations de violence masculine, c'est aussi un autoportrait à plusieurs, une manière d'affirmer que ce n'est que dans la relation que l'on se construit en tant que sujet. Dans les papiers pliés et découpés

de Janka Patočka, le corps féminin est habité de motifs organiques, d'animaux et de plantes, comme pour signifier la porosité des limites et la multiplicité qu'enveloppe l'unité. C'est d'ailleurs le sens que Gilles Deleuze donne au pli : à l'opposé du point qui commence et termine un parcours, le pli est toujours plissé à l'infini puisqu'il est ce qui se passe entre, au milieu²¹. C'est cette porosité des limites du sujet et son ouverture à l'altérité que la jeune Aïcha Atala, âgée de six ans, saisit intuitivement dans son poème improvisé mis en musique par sa mère : « I'm in the star [...], I'm in the flower, I'm in everything... ». Dans le film de Suzanne Husky, *Earth Cycle Trance* (2019), l'écrivaine et militante écoféministe Starhawk conduit une transe qui nous invite à faire l'expérience incarnée d'un devenir autre (devenir bourgeon, feuille, champignon, racine, arbre, et à nouveau bourgeon...) pour ressentir la profonde interdépendance des êtres vivants, leur transformation réciproque. « Elle change tout ce qu'elle touche et tout ce qu'elle touche change », répète Starhawk comme une incantation. Dans les dessins d'Allal El Karmoudi, cette transformation atteint un paroxysme puisque les êtres humains et les plantes deviennent indistinguables, tous animés du même mouvement dansant.

Là encore, le motif du ventre peut nous aider à éclairer ce qui se joue ici. Que l'on considère les principes du microbiote intestinal ou l'expérience d'« hospitalité charnelle » que constitue la maternité, le ventre suppose des modes de cohabitation et de coémergence qui obligent à repenser la subjectivité²². En effet, les découvertes récentes sur le microbiote intestinal révèlent des relations symbiotiques avancées : les milliards de bactéries, virus et microorganismes qui habitent notre système digestif se nourrissent de notre alimentation et ont, en retour, une influence profonde sur notre nutrition, notre immunité, notre équilibre physiologique et psychique²³. Ces découvertes offrent un nouveau regard sur la relation entre l'être humain et la nature et remettent profondément en question la manière dont, dans notre culture (en biologie, en immunologie mais aussi en psychanalyse), le non-soi est défini comme menaçant pour le soi. Plutôt que des rapports d'opposition, il s'agit de reconnaître l'entrelacement de l'individu avec ce qui lui est étranger. Dans un mouvement parallèle, la psychanalyste féministe Bracha Ettinger reformule la relation entre le sujet et son

18 *Ibid.*, p. 12.

19 Mark Wigley, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam, Witte de With Center for Contemporary Art: O10 Publishers, 1998, p. 122.

20 J'emprunte le vocabulaire de Bracha Ettinger que j'évoquerai plus tard.

21 Voir Gilles Deleuze, *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Paris, Éditions de Minuit, 1988.

22 J'emprunte le concept d'« hospitalité charnelle » à la féministe, psychanalyste et politologue Antoinette Fouque qui, dans les années 1970, a écrit : « Je dis depuis longtemps que la gestation est le paradigme de l'éthique parce qu'elle est accueil, dans le corps d'une femme, d'un corps étranger. C'est l'hospitalité charnelle. » Antoinette Fouque citée dans l'ouvrage collectif *Accueillir l'autre : l'hospitalité charnelle*, Paris, Éditions des femmes, 2017, p. 13.

23 Voir par exemple Patrice Debré, *L'Homme micro-biotique*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2015 ; ou *Microbiote, les fabuleux pouvoirs du ventre*, le documentaire de Sylvie Gilman et Thierry de Lestrade sur Arte.

autre, entre le je et le non-je, en affirmant l'existence d'une « couche psychique » ou « strate subjectivante » qu'elle nomme « matrixielle ». Distincte de la strate phallique, cette strate matrixielle, qu'elle qualifie aussi de « subjectivité-comme-rencontre », rend compte de la manière dont les sujets peuvent s'ouvrir les uns aux autres et s'affecter mutuellement tout en préservant leurs différences. Alors que dans

les relations phalliques l'autre tend à être assimilé ou rejeté par le soi, les relations matrixielles supposent un devenir-ensemble, une coémergence dans la différence. Pour Bracha Ettinger, la « subjectivité-comme-rencontre » trouve son origine et son référent symbolique dans la relation entre le fœtus et sa mère au dernier stade de la grossesse. Comme elle l'a clairement affirmé, « la rencontre du féminin et du prénatal est le modèle qu'[elle] utilise pour des relations et des processus de transformations et d'échanges dans lesquels le *non-je* est non-connu (c'est-à-dire saisi par des processus non cognitifs) du *je*, sans être intrus pour autant²⁴ ». Dans ce contexte, le terme « matrixiel » fait référence à la matrice que constitue l'utérus mais repensée comme « matrix », c'est-à-dire non plus comme réceptacle passif mais comme « *espace-de-bord transformatif de rencontre* où le *je* et le *ni-fusionné ni-rejeté non-connu non-je*, coémergent²⁵ ». Pour la théoricienne, la rencontre intra-utérine, qui concerne aussi bien les hommes que les femmes, laisse des traces dans la psyché et produit un désir matrixiel, réprimé dans la culture patriarcale. Encourager ce type de désir et donc permettre l'émergence de la strate matrixielle de la subjectivité constitue un geste politique fort.

Dans *Le pli du ventre cosmique*, les références au ventre et à la maternité ainsi que la présence d'œuvres où le sujet s'ouvre à l'altérité engagent à penser l'exposition comme « espace-de-bord transformatif de rencontre » où s'affirment des relations autres que phalliques. Plutôt que de considérer la cosignature des œuvres de Fadma El Karmoudi et de Janka Patocka comme une forme d'assimilation de l'autre, pourquoi ne pas y voir l'expression d'une subjectivité partagée dans le respect des différences de chacun·e ? Une rencontre dans la « matrix » plutôt qu'une ingestion (n'oublions pas que Janka Patocka est la mère de l'artiste) ? Dans sa thèse, lorsqu'elle aborde la question des invitations faites à d'autres artistes dans le cadre de sa pratique, Jagna Ciuchta a cette très belle phrase : « L'exposition qui en découle est une forme sympoïétique, la projection d'un *nous*, ce « je qui s'est dilaté » comme des pupilles par l'amour, le désir ou l'hallucination²⁶. » Cette idée d'un *nous* qui ne résulte pas de la juxtaposition de *je*, de sujets autonomes, mais de la dilatation du *je* est empruntée à l'écrivaine Marielle Macé, qui elle-même convoque le linguiste Émile Benveniste. Dans son magnifique article « Nouons-nous », elle écrit : « “Nous” n'est pas le pluriel de “je”, il est, précise Benveniste, la “jonction” indéterminée de “je” avec du “non-je”, le résultat d'un “je” qui s'est ouvert à ce qu'il n'est pas [...] et qui s'est “dilaté”²⁷. » Marielle Macé rejoint ici l'essence de la pensée de Bracha Ettinger : envisager le collectif et la relation à partir d'un modèle où la rencontre et la transformation réciproque précèdent les positions autonomes du sujet (« du point de vue matrixiel, le devenir-ensemble précède l'un²⁸ », écrit la psychanalyste). Parmi les expositions de Jagna Ciuchta, la singularité du *Pli du ventre cosmique* réside dans le fait que la dilatation du soi apparaît de manière explicite dans les œuvres des

artistes invité·es, et aussi dans l'intuition que semble avoir l'artiste du lien qui unit la maternité et la construction de relations autres que phalliques. Cela dit, pour Jagna Ciuchta, et comme l'indique l'expression « ventre cosmique » dans le titre, la maternité dépasse l'expérience humaine et les relations autres que phalliques doivent s'étendre à l'animal, au végétal, à l'ensemble du monde vivant²⁹.

Dans un texte datant de 1958, l'artiste situationniste Asger Jorn fait une distinction entre l'« explication » qui est de l'ordre de l'abstraction et la « compréhension » qui est « non seulement une perception mais l'adaptation du moi à une nouvelle situation », à travers la métaphore de l'ingestion. Il écrit : « Expliquer c'est cracher le morceau : comprendre c'est l'avalier. Il y a des morceaux que l'on crache avant de les avoir avalés, rien qu'en les goûtant, d'autres que l'on peut digérer, qui transforment l'être³⁰... » En invoquant le motif du ventre, c'est bien à cette compréhension profonde, incarnée que nous invite Jagna Ciuchta. À travers ses expositions libérées des attentes muséales, elle nous place dans une relation intime et sensible avec les œuvres, avec les autres et avec le monde vivant dans le but de provoquer non seulement une reconnaissance, ou une acceptation, mais aussi une transformation mutuelle.

24 Bracha Lichtenberg Ettinger, *Regard et espace-de-bord matrixiels*, Bruxelles, La Lettre Volée, 1999, p. 75.

25 *Ibid.*, p. 74.

26 Jagna Ciuchta, *op. cit.*, p. 10.

27 Marielle Macé, « “Nouons-nous”. Autour d'un pronom politique », *Critique*, n° 841–842, Paris, Éditions de Minuit, 2017, p. 473.

28 Bracha Lichtenberg Ettinger, *op. cit.*, p. 86.

29 Le terme de « ventre cosmique » évoque la « Great Mother » des spiritualités écoféministes.

30 Asger Jorn, « Structure et changement », in *Pour la forme*, Paris, Éditions Allia, 2001, p. 65.



Jagna Ciuchta, *Carnivore*, 2019. Tirage jet d'encre sur papier, 90 x 60 cm, avec Benjamin Swaim, *Sexe chaussé*, 2011, chaussure, argile, encre de Chine. © Adagp, Paris, 2021

Sheila & Aïcha Atala

Composée par la performeuse et musicienne Sheila Atala, avec des paroles de sa fille Aïcha Atala, âgée de six ans, « I'm in everything » est une chanson aux allures de balade, de berceuse et d'incantation. Habituee à inclure des sons environnants dans ses compositions musicales psychédélics, Sheila Atala associe une piste instrumentale à une improvisation autour de l'espace et du cosmos, qui nous convie à un voyage entre les dimensions et nous porte de la fleur à la lune dans un même élan, par le pouvoir de l'imagination.

Performeuse, chorégraphe, enseignante à l'école des Beaux-Art d'Annecy (ESAAA), traductrice et musicienne, Sheila Atala (née en 1979) est une artiste américaine qui vit en France. Son travail est centré sur la collaboration, la sensibilité à l'écoute et aux corps. Elle mène également des recherches sur la partition. Membre de la compagnie de théâtre Laboratory Theater et des groupes de musique punk et expérimentale Tallboys et Amolvacy à New York de 2001–2011, elle est assistante, interprète et collaboratrice de plusieurs artistes depuis son arrivée en France, notamment Jérôme Bel, Pascale Murin, Maxime Kurvers, Vincent Lamouroux et son partenaire Phoenix Atala. Mathilde Belouali-Dejean

Miriam Cahn

Faces. Gueules. Visages. Chacun·e frontal·e, comme le reflet dans un miroir. Chacun·e enfermé·e dans une cage. Chacun·e exposé·e. Toustes bêtes. Toustes humain·es. Les figures de Miriam Cahn sont des fantômes dont on ressent la présence sans pouvoir en définir les contours. Leur force réside dans leur ambiguïté : l'artiste représente les visages tantôt naturalistes, tantôt schématiques, humains et bestiaux, toujours expressifs, avec un regard vide mais habité. Le polyptique *Affentochter* (fille de singe) est un autoportrait subversif et moqueur. L'art ne serait rien d'autre que le cri d'un singe. Dans cette série qui fait l'éventail des supports et techniques employés par l'artiste (précision de la photographie, facture vaporeuse de la peinture à l'huile et trait appuyé du fusain), læ visiteur·euse s'installe inconfortablement dans un face-à-face, sans plus trop savoir qui rit de qui. Cet affrontement révèle une facette peu attendue du travail de Myriam Cahn : sa dimension performative. Depuis la réalisation de grands dessins au crayon noir dans les années 1970, la performance constitue la source de sa pratique et procure à sa peinture l'intensité d'une rencontre. Le corps demeure en son centre en tant que sujet — l'artiste au travail, le public qui regarde l'œuvre — et objet

— des figures suspendues dans l'espace pictural, des visiteur·euses captif·ves. Il est pris désormais dans un autre mouvement, celui de la *performance sans fin* des œuvres orchestrées par Jagna Ciuchta à Bétonsalon.

Peintre, dessinatrice et photographe, Miriam Cahn (1949, Bâle) gagne une reconnaissance internationale dès les années 1980 (Documenta de Kassel, 1982; Biennale de Venise, 1984). L'apparition et l'effacement du corps dans son œuvre sont liés à son engagement pacifiste, antinucléaire et féministe. Son travail a bénéficié récemment de nombreuses rétrospectives (Berne, Munich, Varsovie, Copenhague). Miriam Cahn vit et travaille à Bergell en Suisse. Matylda Taszycka

Patty Chang

Nourrie par les recherches menées par les artistes performeur·euses des années 1970, notamment Marina Abramovic, qui mettent à l'épreuve l'endurance des corps, la pratique de Patty Chang se caractérise par une attention particulière aux relations de parenté. Montée à l'envers, la vidéo *In love* met en scène Patty Chang qui semble embrasser langoureusement ses deux parents jusqu'à ce qu'émerge de leur bouche un oignon mutuellement croqué. Présentées en miroir selon un dispositif récurrent dans son travail (*Fountain*, 1999), ces deux performances mettent en lumière l'interaction des corps unis par la transmission buccale de nourriture, pratique de survie récurrente chez les espèces animales et humaines à l'origine des baisers. Le contraste entre l'immobilité de la prise de vue et l'expressivité des visages tuméfiés et mouillés de larmes renforce la tension sous-jacente de ce rituel singulier. Point de départ d'une réflexion sur la transmission de l'amour au sein de la cellule familiale (*On love*, 2003), l'œuvre *In love* convoque le corps comme un moyen d'éprouver les interdépendances affectives et émotionnelles au fondement des filiations humaines.

Patty Chang est une artiste américaine née en 1972 à San Francisco et basée à New York. Elle utilise la performance, la vidéo, l'installation et les formes narratives pour aborder l'identité, le genre, le transnationalisme, les héritages coloniaux, l'environnement, les projets d'infrastructure à grande échelle et les subjectivités affectées. En s'appropriant les conventions cinématographiques, la culture populaire, la pornographie, la littérature et la traduction, Chang explore et subvertit sans cesse les relations

historiques et actuelles entre les sociétés occidentales et asiatiques. Vincent Enjalbert

Arnaud Cousin

Élève des ateliers adultes de l'École municipale des beaux-arts/galerie Édouard-Manet à Gennevilliers depuis plus de vingt ans, Arnaud Cousin (né en 1972) est un artiste singulier. Pratiquant une variété de médiums, comme la sculpture, le collage ou la photographie argentique, c'est notamment avec la céramique et le dessin qu'il a développé un langage expressif propre ainsi qu'une grande maîtrise technique. Sur papier comme en volume, ses œuvres convoquent des formes originelles de protubérances, d'orifices et de fentes, à la fois organiques et animales, parfois dotées de visages bifaces et fantomatiques. Formidable coloriste, Arnaud Cousin crée des narrations en superposant stylo, feutres et pastels et habille ses céramiques de camaïeux d'émaux irisés qui en soulignent les reliefs. Créateur prolifique, il vit entouré de ses œuvres et entretient avec elles un rapport intime et quotidien.

Mathilde Belouali-Dejean

Chloé Dugit-Gros

Les mots « *bad ideas* » et « *wrong body* » nous parviennent en creux sur des dalles de plâtre coulées à l'identique. Leurs lettres capitales modelées à la main accueillent l'ombre formée par leur propre évidence, en contraste avec les arêtes franches et rectilignes de leur support. Au sein de l'espace imaginé par Jagna Ciuchta, l'achromie et la porosité des plaques répondent aux bâches de plastique fluo et aux rideaux de tissu noir, équilibrant les présences sonores qui habitent l'exposition.

Telles des ex-voto alternatifs, les sculptures de Chloé Dugit-Gros transmettent des messages ambivalents et autodérisoires — *mauvaises idées*, *mauvais corps* — comme pour inviter leur destinataire à une continuelle recherche du soi et à l'acceptation de l'imprévu. Extraits d'une série en cours depuis 2018, ces objets votifs dérivés recueillent dans leurs cavités les aléas de la création et du quotidien de l'artiste. Dans l'exposition *Le pli du ventre cosmique*, les stèles semblent veiller, comme les gardiennes d'un espace mis en commun où se rencontrent œuvres, artistes et publics.

Née en 1981 à Paris, Chloé Dugit-Gros vit et travaille sur l'île Saint-Denis. Elle a exposé récemment à l'atelier W à Pantin, la Toshiba

House de Besançon, à la Radiator Gallery, et Scaramouche Gallery à New York, au Confort Moderne à Poitiers, à la PSM Gallery à Berlin, à la fondation Lafayette Anticipation, à la fondation Boghossian / Villa Empain à Bruxelles. Elle est actuellement en résidence à la Drawing Factory à Paris. Juliette Liou

Allal El Karmoudi

Les dessins d'Allal El Karmoudi tirent leur origine de ses propres expériences, entre le Maroc et la France, mais aussi et surtout de mythologies berbères. Principalement habités par des animaux et des végétaux, ils sont composés dans une volonté de partager la mémoire personnelle et collective d'une culture et de la langue tamazigh, dont la transcription s'avère impossible. Ainsi, par l'exercice de transposition du parlé au dessin, Allal laisse la trace d'une multiplicité de récits et de symboles intimes chargés de son histoire personnelle, gardés précieusement dans des classeurs, tels des photographies de famille. Les dessins choisis pour cette exposition sont une sélection parmi les quelques 1500 compositions qu'il a réalisées depuis 2018 aux côtés de Fadma El Karmoudi, en collaboration avec leur fille Karima. La série, qui répond à un fort désir de transmission, s'est constituée comme un héritage familial.

Dans une démarche collective et collaborative, Allal El Karmoudi (1953, Farkhana, Maroc) alimente une mythologie personnelle à travers une série prolifique de contes dessinés et trouve dans cette forme d'art une solution concrète d'échange et de transmission culturelle.

Juliette Liou

Fadma El Karmoudi

Les dessins aux couleurs vives de Fadma El Karmoudi se composent de formes organiques élémentaires, oscillant entre abstraction et figuration. Réalisés et configurés en lien étroit avec ceux de son mari Allal El Karmoudi, ils rendent compte d'une histoire commune, transmise de génération en génération, dans un souci de faire mémoire autrement que par l'écrit. Chargés d'un héritage culturel fort, les sujets de ses dessins ne font pas qu'évoquer des mythologies ancestrales mais les rendent ainsi présentes, en cristallisant leur essence sur le papier. Dans un second temps, la lecture des titres de cette série suscite un imaginaire de récits possibles pour leurs protagonistes et insuffle une dynamique nouvelle à leurs traits de pastel.

Fadma El Karmoudi, née à Farkhana au Maroc, en 1956, pratique le crochet et le dessin par le biais de médiums variés. Attachée aux liens familiaux, aux mythologies et aux contes berbères, elle travaille souvent en collaboration étroite avec Allal et Karima El Karmoudi autour de leur histoire commune. Juliette Liou

Karima El Karmoudi

Collectées par Karima El Karmoudi, ces doubles pages de magazine féminin sont exposées par l'artiste comme les reliques d'une société raciste qu'elle cherche à tourner en dérision. Une mannequin y pose en incarnant une certaine Wafae, figure stéréotypée de la femme orientale, affalée sur un divan de coussins ou sur des chaises de jardin. En légende de la série de photographies, on retrouve notamment les adjectifs « pimenté », « chocolaté » ou « chiné » et des termes qui associent l'attitude de la mannequin à la « nonchalance » et à la « paresse », ce qui renforce la complète distorsion des stéréotypes persistants. En utilisant un papier autoadhésif dont les motifs à fleurs évoquent les intérieurs bourgeois occidentaux, l'artiste dénonce avec ironie l'exotisation grossière de cette campagne publicitaire qui met en avant plusieurs marques de luxe, exécutée par et pour une population blanche aisée.

Karima El Karmoudi (1992, Nice) est une jeune artiste plasticienne diplômée de la Villa Arson qui vit et travaille à Nice. Intéressée par les contes et leur transmission dans notre société, elle mène souvent une réflexion sur l'esthétique *pauvre* à partir des images numériques, des posters, cartes postales ou photographies de famille. Elle saisit l'histoire personnelle et politique dans les matériaux, archives visuelles et sonores, puis les transforme en récits critiques. Juliette Liou

Nan Goldin

Dans la pénombre d'un espace conçu par Jagna Ciuchta et composé de châssis métalliques, de Plexiglas et de tissu, se déploie le diaporama *All By Myself*. Nan Goldin y livre un autoportrait par le biais de photographies de ses amitiés et de ses amours, dans le New York des années 1980–1990. La voix vibrante de la chanteuse Eartha Kitt narre en musique une mélancolie qui résonne au sein des images et met en exergue la vulnérabilité physique et émotionnelle de la photographe à l'époque des prises de vue. Immérgé·es dans le

quotidien le plus intime de l'artiste, les visiteur·euses témoignent d'un récit dont les corps des protagonistes sont tour à tour entrelacés, insouciant, menacés, contemplés, célébrés, abîmés. Tandis que le refrain s'amorce au rythme du projecteur de diapositives, les moments joyeux sont mis en regard avec une réalité plus sombre, qui reflètent des expériences extrêmement solitaires, dont on comprend qu'elles ont été partagées par les deux femmes. Dans une enveloppe de papier miroitant, avec cette dimension particulièrement cinématographique que procurent les diaporamas de Nan Goldin, paroles et images à l'unisson invitent les publics au creux de leur propre vécu.

Nan Goldin (1953, Washington D.C., États-Unis) s'initie très jeune à la photographie. De renom international, son œuvre a été montrée dernièrement à la Marian Goodman Gallery de Londres, à la Matthew Marks Gallery de New York, à la Kewenig Galerie de Berlin, à la Fraenkel Gallery de San Francisco ou encore à la Galleri K d'Oslo. Elle vit et travaille entre New York, Paris et Londres. Juliette Liou

Nancy Holt

Le film *Sun Tunnels* retrace la genèse d'une œuvre charnière dans la carrière de l'artiste américaine Nancy Holt, réalisée entre 1973 et 1976 au Nord-Ouest de l'Utah, au cœur d'une vallée désertique bordée de montagnes qui accueillait jadis le Grand Lac Salé. Quatre tubes de béton disposés en X sont orientés selon un alignement astronomique afin que les levers et couchers de soleil puissent être observés en leur sein au moment des solstices d'été et d'hiver. Cette installation monumentale canalise la vision des visiteur·euses, à l'instar des *locators* (localisateurs) que Nancy Holt développe au début des années 1970, afin de se mesurer à l'incommensurabilité de ce désert, d'observer la progression des variations lumineuses au cours de la journée et surtout d'apprécier différemment le rythme des cycles terrestres. En effet, ces tubes sont parcourus de perforations de diamètres variés, desquels jaillissent plusieurs faisceaux lumineux et dont la position suit l'organisation des étoiles de quatre constellations célestes (Dragon, Persée, Colombe, Capricorne). Reprenant en partie les codes visuels du film *Spiral Jetty* réalisé en 1970 par Robert Smithson, *Sun Tunnels* immortalise les étapes de ce chantier hors-norme qui mobilisa ouvrier·es et machines de construction, tout en offrant, grâce à des plans tournés en voiture et en

hélicoptère, un point de vue unique sur l'intégration géographique de cette œuvre dans un environnement à jamais transformé.

Nancy Holt (1938–2014) est une artiste américaine née à Worcester, dans le Massachusetts, qui participe aux mouvements du Land Art et de l'art conceptuel. Pionnière de l'installation *in situ* et de l'image en mouvement, Nancy Holt a élargi le spectre des lieux où l'art prend place et a questionné la façon dont nous envisageons notre position dans l'espace, en s'intéressant aux systèmes de perception et de représentation géographique. Sa pratique artistique englobe la poésie concrète, les œuvres sonores, le cinéma, la vidéo, la photographie, les diapositives, les gestes éphémères, les dessins, les livres d'artistes et les sculptures publiques.

Vincent Enjalbert

Marta Huba

Chemise / basket / t-shirt / foulard avec des oiseaux / queue-de-cheval / œufs de yoni en pierres semi-précieuses (obsidienne, quartz rose, obsidienne dorée, jade blanc, améthyste sombre, quartz cristal, rhodonite, quartz fumé) / dispositifs de suspension (sangle, chaîne, adhésif, épingles, crochets, anneaux) / aiguilles / kit d'injection sous-cutanée (ménotropine, antagoniste de la gonadotrophine) / branche de racines aériennes / boîte en plastique / bas nylon.

Du sanskrit *yonī* — habitation, source, vulve —, les œufs de yoni sont des pierres polies, en forme d'œuf, prisés pour leurs présumés pouvoirs (illumination, guérison, intensification de l'énergie sexuelle). Aux côtés de ces pierres semi-précieuses, se trouvent des antagonistes de la gonadotrophine, de la ménotropine et d'autres substances hormonales utilisées pour stimuler les ovaires et la croissance des follicules dans le cadre des processus de procréation médicalement assistée et de fécondation *in vitro*. Composée à partir de cette liste de matériaux, en correspondance avec Jagna Ciuchta, la série des *Stoned Belly* représente la manière dont un corps est capable de métaboliser des systèmes de connaissances et de croyances disparates.

Marta Huba préfère ne pas être définie par sa nationalité, son âge ou son éducation. Dans sa pratique, elle assemble des éléments tels que des mots ou des objets qui produisent des récits chargés de collusions de significations et de sentiments (instinctifs), enchevêtrés autour des relations et des structures de pouvoir.

Jagna Ciuchta et Laura Porter

Suzanne Husky

Militante écoféministe, enseignante en permaculture et écrivaine étasunienne, qui se revendique volontiers sorcière, Starhawk (née en 1951) se livre devant la caméra de Suzanne Husky à un rituel, tel qu'elle en mène depuis les années 1980, lors de manifestations politiques, congrès et retraites. En plan fixe, sur un fond noir, avec à la main un tambour sur lequel elle joue quelques notes entêtantes, elle guide le spectateur·rices dans une narration qui retrace un cycle de croissance et de vie, de décomposition et de mort puis de régénération, en prenant appui sur une expérience organique et sensorielle de la matière qui transcende les relations interspécies. Pour Starhawk, le rituel est un dispositif politique et collectif, à se réapproprié comme outil et moyen d'action.

Ce film de l'artiste franco-nord-américaine Suzanne Husky (née en 1975), s'inscrit dans une pratique pluridisciplinaire qui incorpore et mêle la sculpture, le tissage, la céramique et la vidéo, avec les techniques agricoles et la conception de jardins et dont elle parle en ces termes : « Ce qui est sous-jacent à mon art, c'est une relation viscérale à la terre et l'étude continue des systèmes de production agricole. Après une année passée en Chine où, malgré l'air irrespirable, du *bok choy* poussait sur les plus petites parcelles de terre amendées de caca, et ce bien que l'eau fût polluée et les forêts décimées pour être replantées dans les villes en compétition pour le label "ville verte", j'ai repris mes études en paysagisme et en horticulture. Je suis devenue paysagiste et consultante en Californie, où il faut gérer un climat complexe de sécheresse, des sols urbains compactés, l'exposition à la pollution. Il fallait travailler vite pour faire des jardins spectaculaires (un peu comme dans le monde de l'art!). J'ai toujours utilisé mon art pour compléter mes recherches sur l'histoire du paysage, l'ethnobotanique, la politique des mauvaises herbes, l'agrotechnologie, la régénération de la terre, la permaculture et l'écospiritualité. Je réalise des films, des tapisseries, des céramiques et des podcasts. »

Mathilde Belouali-Dejean

Graciela Iturbide

En 1978, la photographe mexicaine Graciela Iturbide, missionnée par l'Institut national Indigéniste de Mexico, s'engage dans une étude

de terrain photographique qui vise à documenter les diversités sociales, culturelles et religieuses des populations autochtones mexicaines. Suite à sa première immersion au sein des communautés Seri aux côtés de l'anthropologue Luis Barjau, elle débute en 1979 une nouvelle série qui s'intéresse à la société matrilineaire de Juchitán, implantée dans la région de l'Oaxaca. Cette rencontre est un moment décisif dans la carrière de la photographe. En adoptant une approche anthropologique, elle s'imprègne de la culture zapotèque et noue des relations fortes avec les personnes qu'elle rencontre et qui acceptent de se faire photographier.

Représentant exclusivement des femmes, des enfants et des personnes transgenres *muxes*, la série *Juchitán de las mujeres*, à laquelle appartient *Rosa, Juchitán, México*, est un témoignage unique et puissant de la construction d'identités hybrides, transculturelles et parfois invisibilisées au sein de la société mexicaine de l'époque. Photographiée nue sur le pas de la porte, seuil entre l'espace intime et la sphère publique, le corps de Rosa est baigné d'une lumière douce qui révèle discrètement ses formes et son visage qui jaillit de la pénombre. Son regard serein témoigne d'une complicité nouée avec Graciela Iturbide et intègre le public dans ce partage d'intimités, sur le mode d'un « contrat civil » (Ariella Aïsha Azoulay) qui l'invite à reconsidérer l'influence de son regard et de sa position socio-culturelle dans l'appréciation de ces images.

Née en 1942 à Mexico, la photographe Graciela Iturbide a étudié au Centro Universitario de Estudios Cinematográficos entre 1969 et 1972, et a travaillé comme assistante du photographe Manuel Álvarez Bravo. En 1978, elle devient l'une des membres fondateur·rices du Conseil mexicain de la photographie. Voyageant au Mexique, en Équateur, au Venezuela, au Panama, Graciela Iturbide documente la cohabitation parfois difficile entre les traditions religieuses et culturelles autochtones et les interprétations contemporaines. Elle s'intéresse tout particulièrement aux représentations des femmes et au rôle du genre dans les rapports de pouvoir au sein des communautés latino-américaines. Vincent Enjalbert

Janka Patocka

Jagna Ciuchta a toujours vu Janka Patocka, sa mère, réaliser des *wycinanki*, papiers découpés originaux de Kurpie en Pologne, région connue pour son artisanat populaire, ses broderies et ses costumes. Les *wycinanki* traditionnels,

qui ornaient les foyers paysans, dessinent en creux des motifs de végétation, des animaux et des figures féminines, eux-mêmes composés d'une myriade de motifs rayonnants et étoilés. Ce sont ceux que Janka Patocka a commencé à reproduire, initiée par ses camarades de classe dans les années 1960, avant d'en produire avec des motifs plus personnels, qui tendent parfois vers l'abstraction. La découpe et la découverte progressive des motifs obtenus constituent pour elle une source de joie et de tendresse, qu'elle aime partager avec ses proches. La transmission de cet art populaire accompagne son travail de pédagogue depuis cinquante-cinq ans.

Janka Patocka est née en 1944 à Sobienie-Jeziory, village de la région de Mazovie, en Pologne. Elle a enseigné le polonais et le russe ainsi que les danses et les chants folkloriques, et anime jusqu'à maintenant des troupes de théâtre amateur, dans les écoles, pour les seniors ainsi qu'à la maison de la Culture de Pomiechówek qu'elle a dirigée dans les années 1980–1990. Mathilde Belouali-Dejean

Samir Ramdani

Styx prend place dans des espaces indéterminés, dessinés par des diffractions de lumière sur les cristaux et les corps. Reprenant les codes de la science-fiction associés à l'esthétique du club, Samir Ramdani met en scène une rencontre d'univers parallèles et de corps intergalactiques. Tuya, voix venue d'un univers composé de lumière, parle du monde dont elle vient, qui a disparu, conquis par l'opacité. Elle se déplace dans un monde post-atomique, où la matière et ses radiations renseignent sur le passé en même temps qu'elles détruisent les corps de ceux qui les manipulent, comme Shona qui se plaît à découvrir des univers qui s'anéantissent à son contact. De l'approche de Tuya et Shona naît bientôt l'étreinte, et de cette incarnation charnelle la collision et la destruction des univers, qui contraignent Shona à rejoindre le Styx, dimension précosmique sur laquelle le temps n'a pas de prise. La sensualité et la dynamique de ces scènes, qui empruntent aux subcultures noires et queer que sont le disco et le voguing, replacent dans cette narration un contexte politique d'affirmation et d'émancipation.

Samir Ramdani (né en 1979) fait principalement des courts-métrages de fiction qui sont montrés dans des espaces d'exposition mais aussi dans des festivals de cinéma. Dans ses films, il est question de race, de classe sociale, d'inclusivité, d'art, de domination, de désir

et souvent de fin du monde. Ses dernières œuvres sont des films de genre : SF, zombie et fantastique. C'est une façon pour lui d'élargir son public potentiel. Il fait ses films avec peu de moyens mais beaucoup de soin sur le plan formel. L'idée est d'évoquer des thèmes politiques et moraux sans sacrifier le plaisir *spontané* du cinéma. Mathilde Belouali-Dejean

Martha Salimbeni

« À l'hiver 2021, Jagna m'invitait à composer un *reader* pour le premier chapitre de l'exposition *Le Pli du ventre cosmique* au centre d'art image/ image à Orthez. J'étais accueillie au sein d'une narration polyphonique, située dans un espace d'entre-deux ambigu, entre hyperréalité et science-fiction. Pour cet objet éditorial, j'avais imaginé une circulation typographique rotative, déployant ce magma de formes écrites en images d'un pli à l'autre. La lecture s'amorçait dans des dimensions intimes et s'ouvrait progressivement vers un format béant.

Ces récits ont initié de nombreux échanges avec Jagna, à propos de nos militantismes, alertes, bienveillants et brûlants, de littérature SF féministe, de notre rapport aux plantes, celles qui vivent chez nous et celles qui évoluent dehors, dans différents dehors, de colorimétries, de symboliques, d'origines et de poésie concrète, surtout celle de Ruth Wolf-Rehfeldt.

Pour le second chapitre du *Pli du ventre cosmique* à Bétonsalon, je propose un nouvel objet imprimé en multiple : *Moon Landing*. À partir du format ouvert laissé par le verso du *reader*, j'ai formulé un écho avec certains éléments de l'exposition : des détails, des reflets, des recadrages et des hors-champs. Ces parcelles du tableau collectif s'incarnent comme un appendice et indiquent, par leur composition, le changement d'état d'un espace à un autre, tant sur le plan allégorique que formel. »

Martha Salimbeni (née en 1983) est graphiste, autrice indépendante et enseignante à l'ISBA Besançon. Ses productions éditoriales évoluent dans un contexte collaboratif. Elle travaille pour des artistes, galeries, centres d'art, associations et institutions culturelles et artistiques. En 2012 elle a cofondé la revue *M.E.R.C.U.R.E.* qui propose un programme de résidences et des expositions. Elle développe, dans ce cadre, des ateliers de recherches qui abordent le design graphique comme un outil d'expression, de représentation et de diffusion, incluant des réflexions féministes, queer et décoloniales. Martha Salimbeni

Alina Szapocznikow

Le 22 juin 1971, alors qu'elle polissait une version miniature de sa sculpture inachevée *Rolls-Royce*, destinée à être présentée à la Documenta V de 1972, Alina Szapocznikow mastique, en rêvassant, un chewing-gum qui devient le déclencheur d'une nouvelle expérimentation plastique avec l'informe. Marquée par l'empreinte de ses dents et étirée par l'action de sa bouche, cette matière molle adopte une multitude de formes désarticulées qui semblent être traversées par des tensions contraires. En effet, les mises en scène de ces sculptures précaires jouent sur des oppositions formelles entre, d'une part, la stabilité que confère les lignes horizontales de leur support et le déséquilibre de la matière qui se déforme sous l'action de la gravité, et d'autre part, la texture lisse et élastique des chewing-gums et les surfaces rigides et granuleuses sur lesquelles ils sont disposés. Subtilement immortalisées en noir et blanc par le graphiste et son second compagnon Roman Cieśliewicz, ces sculptures sont animées par une lumière qui sculpte ses creux par de subtiles ombres propres et dessine les contours nets de leurs ombres portées. Combinées à un cadrage resserré et une variété de points de vue élaborés, ces compositions renforcent leur *présence sculpturale* et participent à leur avènement artistique.

Fruit d'une mécanique du corps et d'une errance de l'esprit, et fusion de deux subjectivités d'artistes étroitement liées, la série des *Photosculptures* déjoue toute identification formelle et s'inscrit dans le riche répertoire biomorphe qu'Alina Szapocznikow explore depuis les années 1950. « Mâchez bien, regardez autour de vous » sonne comme une maxime adressée à quiconque oserait ingérer le monde qui l'entoure et éprouver par le corps les formes et forces potentielles que recèlent et génèrent ses entrailles.

Alina Szapocznikow (1926–1973) est une artiste polonaise, née en 1926. Adolescente, elle est enfermée avec sa famille dans le ghetto de Pabianice, puis dans celui de Lodz avant d'être internée à Auschwitz puis à Bergen-Belsen. À la fin de la guerre, elle s'initie à la sculpture auprès de Josef Wagner à Prague puis poursuit ses études à l'École des Beaux-Arts de Paris à partir de 1947. Depuis les années 1960, elle utilise son propre corps comme outil d'expérimentation afin de modeler des fragments biomorphiques à partir de matériaux variés

(ciment, résines, incrustations de verre). La dernière partie de sa carrière est marquée par une « désarticulation de la forme » (Pierre Restany) et une réflexion portée sur la maladie — elle est atteinte d'un cancer du sein diagnostiqué en 1969 — qui tentent de sonder les traces des vulnérabilités psychologiques nichées dans les expériences corporelles. Vincent Enjalbert

Dorothea Tanning

Étude pour Cousins, datée de 1971, se présente comme un dessin préparatoire de la célèbre sculpture de Dorothea Tanning, *Cousins*, réalisée un an plus tôt. Cette mystérieuse incohérence de datation témoigne peut-être de la porosité entre les deux pratiques durant une période (1965–1973) au cours de laquelle l'artiste crée un ensemble d'œuvres molles à partir de tissus rembourrés.

Véritable cauchemar érotique, le dessin rappelle la contribution de Dorothea Tanning au surréalisme qu'elle découvre en 1936 à New York. À cette époque, selon les mots d'Élisabeth Lebovici et Catherine Gonnard, la position de la femme au sein du groupe surréaliste est celle d'un « trou » : objet du désir des hommes, elle est représentée par son silence et son absence.

Lorsque, trente ans plus tard, l'artiste se saisit d'une machine à coudre, elle opère un détournement majeur. La douceur enveloppante de l'univers *domestique* (fausse fourrure, velours, tissus rose utilisés dans la literie) est investie par un imaginaire violent peuplé de créatures monstrueuses qui s'enlacent et s'affrontent. Ses œuvres transgressent l'érotisme surréaliste dont elles dénoncent le caractère stéréotypé et le phallocentrisme. Plutôt que de se reconnaître dans le rôle de *La femme 100 têtes* (roman-collage de Max Ernst, son époux depuis 1946), Dorothea Tanning décapite elle-même ses figures, qui représentent un trou noir béant en lieu et place de celui même de la parole. *L'Étude pour Cousins* peut se lire comme un anus géant transportant avec difficulté un phallus qui peine à jouir. Le désir si cher aux surréalistes se trouve mis en berne : non pas une aventure d'esprit mais une affaire de corps en panne. L'artiste transforme l'excitation sexuelle en spectacle d'impuissance masculine.

Peintre, dessinatrice, sculptrice et écrivaine, Dorothea Tanning (1910, Galesburg, Illinois, 2012, New York) est diplômée de l'Institut d'art de Chicago lorsqu'elle rejoint le groupe des Surréalists in Exile. En 1943, elle

participe à l'exposition *Exhibition by 31 Women*, organisée par Peggy Guggenheim. Critique envers la misogynie des surréalistes, elle est l'une des personnalités pionnières de l'expression féminine au sein du mouvement. Dorothea Tanning meurt à l'âge de 101 ans, après avoir achevé son deuxième recueil de poésie. Matylda Taszycka

Eden Tinto Collins

Poétesse, vidéaste, plasticienne, musicienne, performeuse et chanteuse, Eden Tinto Collins développe une pratique hyper média ancrée dans la collaboration et la circulation de mots, d'images et de motifs. Souvent cosignées avec d'autres artistes, ses créations revêtent des formes variées, mais partagent une rythmique et un principe de superposition empruntés à *scroll*, la promenade numérique obsessionnelle. Ses courts-métrages reprennent, non sans humour, les poncifs des films de super-héros, d'horreur ou ceux des tutoriels, tout en dotant ces hommages de commentaires sur les discriminations racistes et validistes et sur les questions féministes. Eden Tinto Collins déploie une attention au langage, à ses codes et à sa polysémie ; elle réemploie et transforme, d'un support à l'autre, une continuité d'éléments textuels et de références, ainsi que ses figures d'alter ego Layla Numin et Jane Dark.

Pour l'exposition de Jagna Ciuchta *Le pli du ventre cosmique*, elle imagine une performance qui prend comme point de départ la figure matricielle et destructrice de Médée.

Eden Tinto Collins (née en 1991) a développé sa pratique artistique en passant par l'École nationale des beaux-arts de Paris-Cergy (2011–2018) ainsi que lors d'un stage au Ghana (2015) au *New Morning* dirigé par Bibie Brew. Poéticienne hyper média, elle explore en collaboration les notions de réseaux et d'interdépendance, les f.r.ictions et les mythologies. Ses dispositifs relationnels et noétiques (qui mettent en relation la pensée et l'esprit) prennent place dans le spectre de la performance et du cinéma expérimental. Elle apparaît dans

plusieurs groupes comme le Gystère live Gang, le collectif Black(s) to the Future et Yoke, ainsi que dans plusieurs films, spectacles et performances. Avec Nicolas Worms, elle développe le projet d'ensemble *Numin*, qui oscille entre poésie, net art, performance *in situ* et opéra de l'espace. Mathilde Belouali-Dejean

T. Venkanna

La réévaluation des relations entre êtres humains et surhumains, animaux et végétaux est au cœur des réflexions développées par l'artiste indien T. Venkanna. Puisant son inspiration dans une iconographie sexuelle et mythologique, cette série d'aquarelles met en scène des figures divines puissantes et des espèces végétales agressives qui, à l'instar de la *Spider Women* ou de la plante carnivore, menacent les corps et les sexes qui se confrontent à elles. En effet, ces compositions interrogent les rapports de domination interspécies qui s'expriment selon différentes modalités : interpénétration de corps à travers des orifices, dévoration d'organes génitaux, contrainte physique exercée par des êtres protéiformes et détournement de positions tantriques devenant létales.

La sexualité est convoquée ici comme un terrain d'expérimentation propice à éprouver les interdépendances anatomiques et à repenser les porosités, interactions et modes de coexistence entre espèces ennemies ou compagnes (cf. Donna Haraway).

T. Venkanna est un artiste indien né en 1980 à Gajwel, au Telangana et basé à Baroda, en Inde. Il est titulaire d'un Master in Fine Arts (M.F.A.) en gravure de la faculté des Beaux-Arts de l'université M.S. de Baroda et d'un Bachelors in Fine Arts (B.F.A.) en peinture de l'université J.N.T.U. de Hyderabad. Ses œuvres ont été présentées, entre autres, dans les expositions *Finding India: Art for the New Century* au Museum of Contemporary Art (MOCA) de Taipei et *The Empire Strikes Back: Indian Art Today* à la Saatchi Gallery de Londres en 2010, ainsi qu'à *(M)other India* à la Galerie du Jour — Agnès B à Paris en 2011. Vincent Enjalbert



01. Janka Patocka, *Sans titre*, 2021. Papier découpé. In Jagna Ciuchta et Janka Patocka, *Le pli du ventre cosmique (introduction)*, 2021. Plexiglas noir, papiers découpés, photographies jet d'encre, peinture acrylique, photocopies, papier miroir, bandes adhésives, 160 × 400 × 50 cm. © Adagp, Paris, 2021. Photo: Jagna Ciuchta



02



03



04

02. Patty Chang, *In love*, 2001.

Vidéo couleur, 3'28". Collection Antoine de Galbert, Paris

03. Aïcha Atala, *I'm in Space*, 2020. In le reader de l'exposition *Le pli du ventre cosmique* au centre d'art image/imatge à Orthez, 2021, avec les contributions de Sheila et Aïcha Atala, Jagna Ciuchta, Suzanne Husky, Chloé Dugit-Gros, Eden Tinto Collins.

Mise en page: Martha Salimbeni, 2021

04. Allal El Karmoudi et Jagna Ciuchta, *Image, imatge, la sorcière Soumia*, 2021. Dessin encadré d'Allal El Karmoudi, 2018.

Fil ciré, chaîne, photocopie. Photo: Jagna Ciuchta



05

05. Fadma El Karmoudi, Tortue de la mer, 2018.

Dessin au stylo et pastel gras

06. Samir Ramdani, Styx, 2016.

Vidéo couleur, 23'. © Adagp, Paris, 2021

07. Dorothea Tanning, Étude pour cousins, 1971. Crayon de couleur et aquarelle sur papier, 22 × 19 cm, 47 × 44 × 2 cm avec cadre.

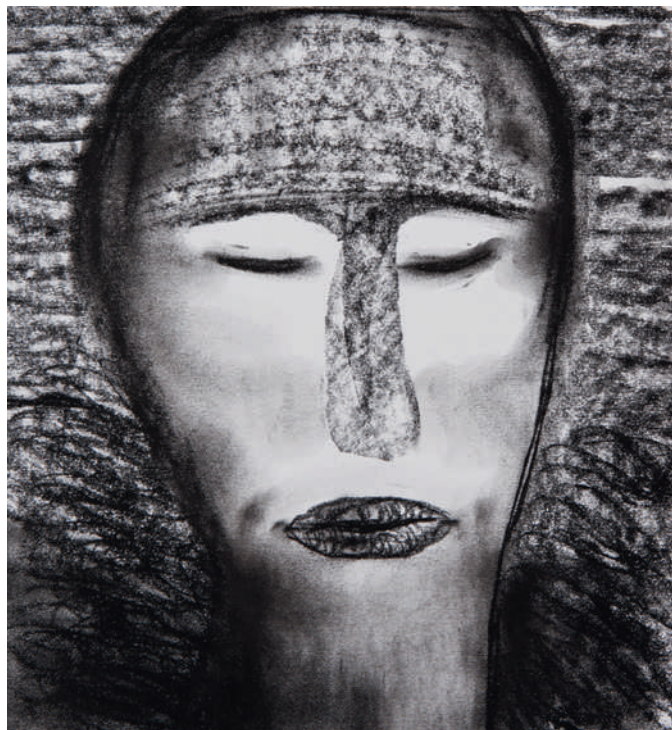
Collection Antoine de Galbert, Paris. © Adagp, Paris, 2021



06



07



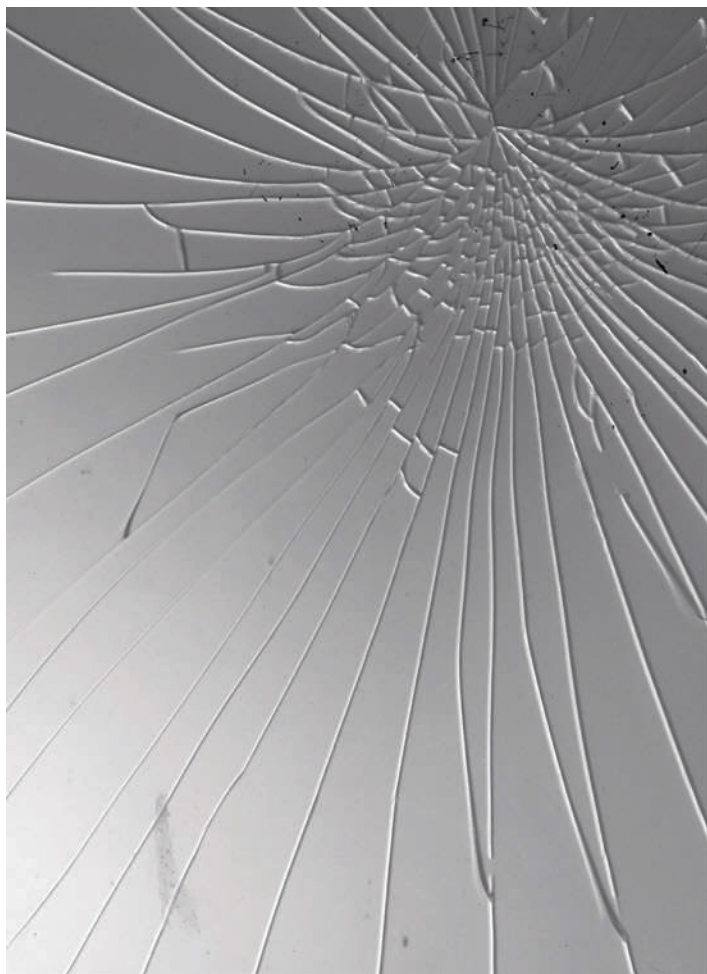
08

08. Miriam Cahn, *Affentochter* (détail), 2003.
Impression sur papier, huile sur toile, tirage argentine,
fusain sur papier, huile sur bois, 32 × 155 × 2 cm.
Collection Antoine de Galbert, Paris

09. Alina Szapocznikow, *Fotorzeźby* [Photosculptures], 1971 / 2007.
Vingt épreuves gélatino-argentiques originales et un collage avec
texte sur papier, 24 × 30 cm ou 30 × 24 cm (chaque).
Prise de vue: Roman Cieslewicz © ADAGP, Paris, 2021.
Courtesy The Estate of Alina Szapocznikow / Piotr Stanislawski /
Galerie Loevenbruck, Paris / Hauser & Wirth.
Vue de l'exposition *Le pli du ventre cosmique* au centre
d'art image/imatge, Orthez, 2021. Photo: Jagna Ciuchta



09



10

10. Martha Salimbeni, *Moon Landing*, 2021.
Fragment d'affiche, impression sérigraphie, 70 x 100 cm.

11. Vue de l'exposition *Le pli du ventre cosmique*
au centre d'art image/imatge à Orthez, 2021.

© Adagp, Paris, 2021. Photo: Jagna Ciuchta

12. Nan Goldin, *All by myself*, 1995.

Installation mixte comprenant 83 diapositives et une bande sonore
intitulée "All by Myself / Beautiful at Forty" par Eartha Kitt, 5'30".

© Nan Goldin / Collection Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur
Vue de l'exposition *Le pli du ventre cosmique*, centre d'art
image/imatge, Orthez, 2021. Photo: Jagna Ciuchta



11



12



13

13. Arnaud Cousin, Bouche Foncée, s. d.
Céramique émaillée, colle, peinture, sur un socle de Jagna Ciuchta (bois, Plexiglas, peaux de bêtes synthétiques, corde).
Vue de l'installation Eight Eyes of Darkness, in l'exposition Jagna Ciuchta, Darlingtonia, la plante cobra, 2019.
École municipale des beaux-arts / Galerie Édouard-Manet, Gennevilliers.
© Adagp, Paris, 2021. Photo: Jagna Ciuchta

14. Jagna Ciuchta et Janka Patocka, Le pli du ventre cosmique (introduction) (détail), 2021. Plexiglas noir, papiers découpés, photographies jet d'encre, peinture acrylique, photocopies, papier miroir, bandes adhésives, 160 × 400 × 50 cm.
© Adagp, Paris, 2021. Photo: Jagna Ciuchta

15. T. Venkanna, Sans titre n°4, s. d.
Aquarelle sur papier, 10 × 16 cm, 31 × 27 cm avec cadre.
Collection Antoine de Galbert, Paris



14



15



16



17

16. Jagna Ciuchta, Suzanne (Choux),
avec le jardin de Suzanne Husky, 2021.
Photographie jet d'encre, peinture acrylique, 120 × 80 cm.
In Jagna Ciuchta et Janka Patočka, Le pli du ventre cosmique
(introduction), 2021. Plexiglas noir, papiers découpés,
photographies jet d'encre, peinture acrylique, photocopies,
papier miroir, bandes adhésives, 160 × 400 × 50 cm.
© Adagp, Paris, 2021. Photo: Jagna Ciuchta

17. Graciela Iturbide, Rosa, Juchitán, México, issue de la série
Juchitán de las mujeres, 1979. Tirage argentique noir et blanc,
31 × 21 cm. Collection Antoine de Galbert, Paris



18



19



20

18. Allal El Karmoudi, Sans titre, 2018. Dessin au stylo bille.
 Vue de l'exposition Le pli du ventre cosmique au centre d'art
 image/imatge, Orthez, 2021. Photo: Jagna Ciuchta

19. Marta Huba, Stoned Belly, the Eggs (détail), 2021.
 Vêtements, racines-ventouses, chaînes, éléments d'accrochage,
 sangle de poids lourd, seringue d'injection sous-cutanée
 (antagoniste des gonadotrophines), boîte plastique, aiguilles,
 œufs de yoni (quartz cristal, quartz rose, rhodonite), bas nylon.
 Au second plan: Chloé Dugit-Gros, Wrong Body et Bad Ideas, 2018-2019.
 Vue de l'exposition Le pli du ventre cosmique au centre d'art
 image/imatge, Orthez, 2021. © Adagp, Paris, 2021.
 Photo: Jagna Ciuchta

20. Jagna Ciuchta, Suzanne (Prêle), avec le jardin de Suzanne Husky,
 2021. Photographie jet d'encre, peinture acrylique, 120 x 80 cm.
 © Adagp, Paris, 2021. Photo: Jagna Ciuchta



21



22



23

21. Chloé Dugit-Gros, Wrong Body, 2018-2019.
Plâtre, 25 x 35 cm. © Chloé Dugit-Gros / Adagp, Paris, 2021.
Photo: Jagna Ciuchta

22. Karima El Karmoudi, Wafae, 2021. Pages de magazine, impressions jet d'encre sur papier adhésif, rubans adhésifs, chemise plastique.
© Karima El Karmoudi. Photo: Jagna Ciuchta

23. Marta Huba, Stoned Belly, the Nest, 2021. Foulard, cheveux, chaîne, adhésif, éléments d'accrochage, kit d'injection sous-cutanée (ménotropine). © Marta Huba. Photo: Jagna Ciuchta



24

24. Nancy Holt, Sun Tunnels, 1978. Vidéo, 26'31".
Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, Metz. © 2021 Holt / Smithsonian
Foundation and Electronic Arts Intermix (EAI), New York / ADAGP, Paris
25. Suzanne Husky, Earth Cycle Trance, led by Starhawk, 2019.
Vidéo, 32'. Courtesy de l'artiste / Commissionnée par la 16^e Biennale
d'Istanbul / Produite avec le soutien de Berrak & Nezh Barut.
26. Eden Tinto Collins, Proposition d'image pour s'assouvir, 2021.
© Eden Tinto Collins



Elle change tout ce qu'elle touche et tout ce qu'elle touche change

25



26



27

27. Arnaud Cousin, *Sans titre*, 2018.
Dessin au stylo, pastel, feutre, 20,8 × 27,9 cm.
Vue de l'exposition Jagna Ciuchta, *Darlingtonia, la plante cobra*,
2019, École des beaux-arts / Galerie Édouard-Manet, Gennevilliers.
Photo: Jagna Ciuchta

29

A FOLD IN THE CONCRETE

Émilie Renard

Jagna Ciuchta weaves her work around that of other artists in exhibitions, photographs, texts, or stories that fan out in collective and evolving forms. With them, she forges connections on different levels—esthetic, emotional, symbolic, and even administrative and economic—whose most visible parts echo the invisible ones. These connections are based on a relationship of trust from which the borders of the artwork are blurred, the responsibilities of the author are negotiated, and methods of co-creation are invented. These are also situations that give rise to an informal, non-systematic, and empirical institutional critique. The manner in which Jagna Ciuchta engages in a curatorial practice as an artist reflects on my own practice as the director of an art centre. She imparted a different way to approach my field. Now, I figure that what her work did to me, this exhibition could do to Bétonsalon.

A Foot in the Door of the Art Centre

I met Jagna Ciuchta in 2015, when I was the director of the La Galerie art centre in Noisy-le-Sec, and a jury had chosen her for a residency. Her project resonated with the season that was underway entitled “Again” in which I was interrogating the rhythm of the institution itself and in which artistic practices could subvert institutional practices. Jagna Ciuchta was going to accompany me in the analysis of this institution and the slow transformations I was working towards. To that end, I first had to share with her one of the powers and responsibilities my position calls on me to perform,

that of invitation. I will now underline the openings she created, through three key moments of her residency.

When she arrived, Jagna Ciuchta immediately went through the jury's selection and among the 260 other candidates, she chose two artists with whom she would share the next seven months of her residency: Suzanne Husky and Adrien Vescovi. Her personal affinities clearly took precedence over other concerns in making her choice, all the more since she would be sharing the full conditions of the residency with each of them: fees, production grant, studio, exhibition, as well as the curatorial and technical support of the art centre. Jagna Ciuchta methodically evaluated the financial sharing of the fees and production on a pro rata basis according to the duration of the exchange between their respective studios-accommodations. It was therefore not a conceptual game, it was about extending this form of hospitality to the full range of the artist's working conditions, in all its material and immaterial aspects.

At the beginning of her residency, when I invited her to participate in the *Greek-type Problems* group show, she used the wall she'd been assigned as the medium where she would exhibit with the two other artists as a group. On this wall section, she placed a large photograph of nearly empty offices, another artist residency, acting as the background over which the works of Vescovi and Husky would be superimposed, bit by bit, as their production evolved



Jagna Ciuchta, an episode from *Sequoia Dream*, 2015, with Suzanne Husky, *Poterie ACAB*, 2015; Adrien Vescovi, *DSCN2165*, *DSCN2154*, *DSCN2175*, 2015 and an unknown author. Exhibition *Problèmes de type grec* [Greek-type Problems] at La Galerie, contemporary art centre, Noisy-le-Sec. © Adagp, Paris, 2021. Photo: Jagna Ciuchta



Jagna Ciuchta, *Sequoia Dream*, 2016, with Pascal Butto, Nina Childress, Jagna Ciuchta, Suzanne Husky, Bernard Jeufroy, Miika, Nathanaëlle Puaud, Adrien Vescovi and anonymous artists. During the artist's residency at La Galerie, contemporary art centre, Noisy-le-Sec, with the support of the Seine-Saint-Denis department. © Adagp, Paris, 2021. Photo: Jagna Ciuchta

1 Lawrence Weiner, "Many Colored Objects Placed Side by Side to Form a Row of Many Colored Objects", #462, 1979, shown at *Documenta 7*, Kassel in 1982.

over the length of their residency. With this illusionist space as the basis for their co-presence, Jagna Ciuchta set up a host for an anticipated palimpsest within a group show over which I lost all control. Which I then perceived as her way of raising "*Greek-type problems*", which I relate to issues surrounding a project's independence with respect to a supporting structure.

In her Noisy-le-Sec studio, she dreamed of a massive studio where grew a sequoia, a thousand-year-old tree which to her was associated with the independence of the artist's work and lengthy path they must follow, indifferent to artistic trends. The *Sequoia Dream* exhibition would take root in the location of this dream-rite of passage itself. She then observed her surroundings through this prism, associating and collecting artworks that resonated with the sequoia dream, gathering, little by little professional artists, artisans, amateurs, major, minor, forgotten,

re-emerging, anonymous, student, beginner, or uncertain artists. With this kind of expanded vision, Jagna Ciuchta, who claims to practice "naive curation", pays close attention to the backgrounds and identities represented in her exhibitions. She challenges my intentions and the art centre's ability to welcome the practices, aesthetics, and networks that were not within my field of vision. In that sense, Jagna Ciuchta carries on work she began in 2011, which is fed by the works of other artists she integrates within her own, which contains, assimilates, encompasses, extends, documents, reproduces and is inspired by them. In her exhibitions, she doesn't burden herself with principles that identify the works with autonomous entities and organize them in rows of colorful objects¹,

suiting to the white cube system. The different ways in which her work is exposed, overexposed, or covered, act through the proximity, layering, reproduction, lighting of the works of others, but all these hypotheses were discussed and consented to beforehand. This formal research shatters the notion of the work of the artist as a solitary affair, and thus the independence of the produced artworks; they even subvert the division of work that isolates individuals and distributes roles.

In this literally overflowing work, which embraces art at every scale, from the unity of a piece to the operation of an institution, I perceived a way of making visible and invisible borders more fluid and of building them differently. Following an inquiry into the functioning and dysfunctioning of the institution, I found an echo of this practice in the “institutional pedagogy” developed in the late 1950s². Fernand Oury, one of its founders, insisted on the collective responsibility of emancipating the institution. He wrote that “what heals isn’t the institution, but institutionalization”, considered as a “process of creation, but also of destruction as soon as a risk of petrification and hegemony arises”.³ To warn the institution against its own fixations, Jagna Ciuchta introduces relationships of trust and sisterhood, other aesthetics, other forms of life and collective organization.

Softening Concrete Through the Power of Visceral Curation

Now, Jagna supports me, or rather, I lean on Jagna, in a different way than I did in 2015. Entitled *The body goes on strike*⁴, the first of my program’s exhibitions sought to elaborate experiential knowledge in situations of vulnerability. *The Fold of the Cosmic Belly* follows suit, exploring the matrixial aspects of a given part of the body: the belly, and even the fold in the belly, a massive cosmic belly that would contain each and every one of us. By inviting Jagna Ciuchta, I’m looking to prolong that particular moment with her when my project remains open, and that opening also depends on the concrete hospitality she requires of the art centre. It’s precisely in that place of connection that I hope for Jagna Ciuchta, for her so unusual way of making connections between people, images, discourse, worlds that weren’t meant to meet each other in our ordinary world. Jagna Ciuchta never comes alone, she bonds with others, friends, loved ones, neighbours, and this time, parents, children, and even strangers she would have liked to know . . . In *The Fold of the Cosmic Belly*, she weaves subtle connections between them that she identifies with their creative energy, their aesthetic rhymes, their political involvement, their possible affinities, creating an ephemeral and powerful collective. In the extended span of the exhibition, Jagna Ciuchta assembles what Geneviève Fraisse calls a lineage⁵, constellations of relationships held by singular and transhistorical

connections, unpredictable in light of an art history that would rather list individual and heroic destinies instead of observing the surrounding waves. The exhibition then becomes the space where these different relational intensities manifest themselves, where the work of Jagna Ciuchta still entangles itself, and yet differently, around the works of others in a vast pictorial environment, dependent on the precarious balance of colorful harmonies and a few points of contact.

I learn from the systemic side of Jagna Ciuchta’s work, which is capable of infiltrating every aspect of an exhibition and space; at the same time, I learn from her curatorial practice that is situated and partial. It reminds me of an article by Donna Haraway, “Situated Knowledges”⁶,—all the more relevant to me as the director of an art centre within a university—, in which she calls on us to reclaim the sensory system with a gaze, to recognize “the embodied nature of all vision”, to develop a gaze that asserts its “partial perspective”, and which is the fruit of a process of “particular and specific embodiment”. The only remedy for a “conquering gaze from nowhere (. . .) that mythically inscribes all the marked bodies, that makes the unmarked category claim the power to see and not be seen, to represent while escaping representation.” Jagna Ciuchta, as a “naive curator” who loves with great expertise, listens to unspeakable affects and inscribes marked bodies in a visceral space, thereby making herself visible. In so doing, she gives me the possibility of making the place that hosts her visible. By making this exhibition into a big stomach-like bag, where digestion happens, but also reproduction, desire, and sexuality, she turns the container into a tangible space. Which is why having my program go through *The Fold of the Cosmic Belly* now seems like a good way to start giving it shape.

The Fold of the Cosmic Belly could be one of the alternate histories of humanity proposed by Ursula Le Guin in her “Carrier Bag Theory of Fiction”, a particularly important story for Jagna Ciuchta. This show could be one of those myths portraying human beings not as conquerors holding lances, but as foragers equipped with bags. Thus, the works of the exhibition’s twenty artists would exist with “everything else in this vast sack, this belly of the universe, this womb of things to be and tomb of things that were, this unending story. [. . .] Still there are seeds to be gathered, and room in the bag of stars.”⁷ I grant Jagna Ciuchta certain powers and I predict that Bétonsalon, caught in *The Fold of the Cosmic Belly*, will recover the original softness of fresh concrete and curl up into the amorphous depths of a giant belly. Bétonsalon is already located in a flour hall, it can still hold a lot of substances, there’s still a lot of room for that.

2 During the *Your Hands in My Shoes* exhibition co-curated with Vanessa Desclaux, at La Galerie, contemporary art centre, Noisy-le-Sec, artist Achim Lengerer initiated research on institutional pedagogy reprinted in *Scriptings* #49: *La Presse*, published in 2017 and downloadable on the art centre’s website. <http://archive.lagalerie-cac-noisylesec.fr/editions>

3 Charlotte Hess and Valentin Schaepelynck, « Institution, expérimentation, émancipation: autour de la pédagogie institutionnelle », *Tracés. Revue de Sciences humaines* [Online], n° 25, 2013, p. 131.

4 From May 20 to July 24, 2021, with Babi Badalov, Amie Barouh, Florian Fouché, Hedwig Houben.

5 Geneviève Fraisse, « La nécessité de la lignée », preface to Isabelle Alfonsi’s *Pour une esthétique de l’émancipation*, Paris: Éditions B42, 2019, pp. 5–7.

6 Donna Haraway, “Situated Knowledges”, in *Feminist Studies*, Vol. 14, no. 3 (Autumn 1988) pp. 581–583.

7 Ursula K. Le Guin, “The Carrier Bag Theory of Fiction” (1988), in *Dancing at the Edge of the World, Thoughts on Words, Women, Places*, New York: Grove Press, 1989, pp. 165–170.



Alina Szapocznikow, *Fotorzeźby [Photosculptures]*, 1971 / 2007.
 Gelatin silver print, 30 × 24 cm. © Adagp, Paris, 2021.
 Image: Roman Cieslewicz. Courtesy The Estate of Alina Szapocznikow /
 Piotr Stanislawski / Galerie Loevenbruck, Paris / Hauser & Wirth
 View of the exhibition *The Fold of the Cosmic Belly*, at image/imatge,
 contemporary art centre, Orthez, 2021 © Adagp, Paris, 2021.
 Photo: Jagna Ciuchta

“MASTICATORY DISCOVERIES” INGESTING THE EXHIBITION

Maud Jacquin

In 1971, Polish artist Alina Szapocznikow exhibited *Photosculptures* for the first time, a series of photographs depicting chewing gum in different configurations, stretched, folded over itself, bearing the mark of the artist’s teeth, tongue, and mouth. She explained her approach in a text accompanying the work (from which this article borrows its title), in which she invited us to consider mastication as a creative act. Fifty years later, *Photosculptures* reappears as part of Jagna Ciuchta’s exhibition *The Fold of the Cosmic Belly*, first at the Centre d’art image/imatge in Orthez, and now at Betonsalon. When she was invited to put together the first iteration of this exhibition, Ciuchta, whose work has often made references to that of Szapocznikow (notably in the *Missing Alina* series, started in 2012), immediately thought of *Photosculptures* which she now considers to be “one of the moving centres of the exhibition”.¹ From my point of view, Szapocznikow’s series appeared to the artist as self-evident because it reflects one of the fundamental aspects of Ciuchta’s work: the body appears not as a subject of representation but as a vector, conduit, container, through which matter must pass to take shape. It is most often invisible but always omnipresent. It is the process through which the artist’s projects are developed and is also the space that visitors penetrate.

Since *The Grey Room* (2011), most of Ciuchta’s projects are structures that welcome the works of other artists she invites, protean exhibition displays she builds with and for the creations of others. In connection with these projects, the artist often summons

¹ In the interview conducted by Cécile Archambeaud during the exhibition, Ciuchta explains that the juxtaposition of the term image and its translation in Occitan in the name of the art centre resonated for her with the shifts and translations occurring in Szapocznikow’s piece: successive chewing gum transformations, passage from sculpture to photography, encounter between two subjectivities (since the photographs were taken by Roman Cieslewicz).

plant that lures and slowly digests its prey, Ciuchta describes as “carnivorous works” her photographs that showcase the creations of other artists.³ Now, *The Fold of the Cosmic Belly* extends and deepens this relationship with the body, inviting viewers to take the idea of the “belly” seriously as a means to understand the processes at work in the artist’s practice. One of the specificities of this exhibition is to bring together a vast majority of women artists and works which, in some cases, explicitly refer to the body, to its jubilation when it comes into contact with nature (Allal El Karmoudi, Suzanne Husky, Janka Patocka) or is invaded by desire for the other (Nan Goldin, Marta Huba), and also to its suffering when subjected to patriarchal injunctions and violence (Chloé Dugit-Gros,



View of the exhibition *L’un dans L’autre* by Jagna Ciuchta, 2017, with Pascal Butto, Jennifer Douzenel, Nancy Holt, Bernard Jeufroy, Jirí Kovanda, Jimena Mendoza, Francis Picabia, Suzan Pitt, Laura Porter et Valentin Lewandowski, Samir Ramdani, Céline Vaché-Olivieri, Viktorie Valocká and works from the Antoine Gentil collection: anonymous artists, Thérèse Bonnelalbay, Patrick Chapelière, Joseph Donadello, Jill Galliéni, Armand Goupil, Frantz Jacques, known as Guyodo, A. Haley, Isidor, Maria Juarez, Jean-Christophe Philippi, Bernard Saby, Marcel Drouin, known as Zizi. Exhibition *A House of Stone in a Metropolis...* at La Galerie, contemporary art centre, Noisy-le-Sec. © Adagp, Paris, 2021. Photo: Jagna Ciuchta

images and terms that, like Szapocznikow’s chewing gum, are related to processes of incorporation: ingestion, digestion, penetration. For *Eat the Blue* (2013), whose title refers to the bodily absorption of a color, Ciuchta gradually transformed her display as new works were added by invited artists, until a space was formed which

2 Ciuchta used the term “vaginal cave” during a conversation with me and that of “mouth, sensitive cavity” in the portfolio accompanying the practical thesis for her SACRe doctorate written in 2019. See Jagna Ciuchta, “Expositions; je dilaté, images liquides et plantes carnivores”, doctoral thesis portfolio, p. 12.

3 Some of the artist’s other projects made references to processes of incorporation. In 2013, Ciuchta and I worked together on a project that was unfortunately never completed called “Marching Lips. Toxic if ingested.” In 2019, she created “Paysage avec peinture et deux bouches”, an installation including a series of carnivorous images shown at the Micro Onde art centre, in Vélizy-Villacoublay.

4 In this exhibition, Aïcha Atala is Sheila’s daughter; Allal and Fadma El Karmoudi are Karima’s parents, and Susanne Husky’s connection with eco-feminist writer and activist Starhawk is based on transmission.

she in turn described as a “vaginal cave” and a “mouth, a sensitive cavity”.² *L’un dans l’autre* (2017), created as a dialogue with Alison Knowles’s *The House of Dust*, an architecture-poem itself evoking a uterine space, presented works depicting confusion between realms (reality/fantasy) and spaces (interior/exterior), and possessing a strong erotic charge, also reflected in the title, borrowed from a painting by surrealist artist Toyen. And since *Darlingtonia, la plante cobra* (2019), a work-exhibition conceived in the spirit of this snake-like



View of the exhibition *Eat the Blue* by Jagna Ciuchta, 2013, with Stéphane Bérard, Renaud Bézy, Julien Bouillon, Rada Boukova, Paul Branca, Guillaume Durrieu, David Evrard, Julie Favreau, David Horvitz, Emmanuelle Lainé, Vincent Lefaix, Ingrid Luche, Colombe Marcasiano, Cécile Noguès, Babeth Rambault, Samir Ramdani, Shanta Rao, Vanessa Safavi, Katharina Schmidt, Clémence Seilles, Aleksandra Waliszewska, France Valliccioni, Julie Vayssière. Exhibition *Singularités partagées*, 116 Centre d’art contemporain, Montreuil. © Adagp, Paris, 2021. Photo: Jagna Ciuchta

Nan Goldin), reduced to misogynistic and racist stereotypes (Karima El Karmoudi) or submitted to invasive medical procedures in the hopes of giving birth to a child (Marta Huba). Another specific feature: several artists have filial or transmission relationships (including Ciuchta who invited her own mother, Janka Patocka)⁴, which leads us to think about the belly not only from the digestive or sexual point of view, but also as the maternal womb, a place of welcoming and transmission.

This image of the exhibition as belly, penetrable by spectators, recalls immersive environments representing the female body, imagined or constructed by other women artists at the end of the 1960s. The most famous one, *Hon – en katedral* (1966) by Niki de Saint Phalle (in collaboration with Jean Tinguely and Per Olof Ultvedt), was described by the artist as a “great fertility goddess, welcoming and comfortable in her immensity and generosity” which “received, absorbed, devoured thousands of visitors.”⁵ We are also reminded of *The House of Dust* (1967–1968) by Alison Knowles, mentioned above, of *A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão* (1968) by Lygia Clark whose penetrable structure was built with materials (wood, fabric, Plexiglas, mirrors) also present in Ciuchta’s display, or even of *Parts of a Body House* (1966, 1970, 1972) by Carolee Schneemann, which took the form of a series of drawings, a performative text, and an artist’s book.⁶ These works all solicit visitor participation (or readers, in Schneemann’s case), insist on the sensory and emotional dimension of experience, and activate principles of architectural transformation. *Parts of a Body House*, for example, invites readers to get undressed before entering the first room of this house-body, the *Cat House*, and to “lie down among cats [. . .] some cats knead your hair your belly they sniff your chin your ears your thigh your armpits your sex dozens of furry shapes different weights textures walk on you move around you brush against you lick you”. A few rooms later, in the *Heart Chamber/Cunt Chamber*, the architecture is animated by a gentle pulse; its “enormous soft velvety warm damp walls round ridged” contract and expand, squeezing the temporary guest’s entire body.⁷

Beyond its title, Jagna Ciuchta’s exhibition alludes to the body and, like the environments of its predecessors, brings into play experiential conditions anchored in sensations and movement. Her display follows the architecture of the art centre, its curved shapes, to build a spiral path leading to a snail-shaped cabin made of painting frames, fabric and mirrored materials. This enveloping, symbolizing that of the body, echoes the actual involvement of the visitors’ bodies, through the vibratory effects of the neon colors inhabiting the exhibition and the sensuality of certain materials like fabrics, hair, yoni eggs, or synthetic animal skins.⁸ More fundamentally, active public participation comes from the artist’s way of reappropriating the traditional logic of exhibition display—a circuit that guides visitors and isolates the works—to subvert it completely by introducing a spiral apparatus and

5 Niki de Saint Phalle, «Un peu de mon histoire avec toi, Jean», in Monica Wyss et al., *Museum Jean Tinguely Basel: The Collection*, Basel: Museum Jean Tinguely, 1996, p. 24 (our translation).

6 The performative text was part of *Fantastic Architecture* by Dick Higgins and Wolf Vostell published by Something Else Press (New York) in 1970 and was then included by the artist in her book *Parts of a Body House Book* published by Beau Geste Press (Devon) in 1972.

7 The quotes are excerpts from *Parts of a Body House* as reproduced in *Fantastic Architecture*.

8 Ciuchta has often included synthetic animal skins in her exhibitions. In this instance, they are only used during the screenings of Suzanne Husky’s film.

9 I do not have space to delve deeper into this, but Ciuchta does deliberately set up a circuit, by installing a first panel serving as an introduction, placing female figures in key spots to welcome visitors, and using architecture to guide their movements. Another example of the way in which Ciuchta thwarts the rules of traditional exhibition display: Szapocnikow’s photographs are hung at unequal distances, which creates a barely perceptible destabilization of the body.

10 Mathilde Roman, *Habiter l’exposition. L’artiste et la scénographie*, Paris: Manuella Éditions, 2020, p. 81. (our translation)

11 *Ibid.*, p. 16.

12 See, for example, Benoît Antille, “HON – en katedral: Behind Pontus Hultén’s Theatre of Inclusiveness”, in *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, London, 2013, no. 32, pp. 72–81.



Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Per Olof Ultvedt, *Hon – en katedral*, 1966. Photo: Hans Hammar skiöld / Moderna Museet



Carolee Schneemann, *Parts of a Body House – Heart Chamber / Cunt Chamber*, 1966, water-color and ink on paper, 61.6 × 46.4 cm © Carolee Schneemann Foundation

mirror surfaces that reflect and mix up the works in an ever-changing way.⁹ Public movement within the space generates multiple points of view, unpredictable encounters with and between the works, and attention to their surroundings. In that way, *The Fold of the Cosmic Belly* can be considered to be an “exhibition as milieu” as defined by art critic Mathilde Roman in her book *Habiter l’exposition. L’artiste et la scénographie*. “Conceiving of the exhibition as milieu,” she writes, “means putting emphasis on the individual visiting it and dispelling the idea of an autonomous whole.”¹⁰ It is also “a way of thinking and offering ‘spaces of reciprocity’ inspired by those that North-American philosopher Donna Haraway projects between difference species.”¹¹ Haraway is an important reference for Ciuchta and the notion of reciprocal transformation is central to her exhibition.

Just like *The Fold of the Cosmic Belly*, *Parts of a Body House* and Niki de Saint Phalle’s *Hon* hosted other artworks within them. In the case of *Hon*, those of Jean Tinguely and Per Olof Ultvedt, but also an exhibition of fake paintings imitating the style of famous abstract painters (Pierre Soulages, Jean Fautrier, Jackson Pollock, etc.) produced by art critic Ulf Linde and visible from a children’s slide. If, as some historians have analyzed, this exhibition offered a satirical critique of high culture and art consumerism,¹² it seems to me that its attack also targeted the construction of a heroic history of art based on ascribing value to style and the signature of “great masters”, thereby excluding women artists. The slide can be interpreted as the sign of a museum-turned-attraction, but also as an invitation to perceive and therefore to judge artworks from a different, more corporeal angle. Placed in the heart of the institution, Niki de Saint Phalle’s female body of gigantic proportions thus pushed the museum’s

patriarchal boundaries in multiple ways.¹³ As for *Parts of a Body House*, it is also an artist's book that collects elements of Schneemann's "corpus" (drawings, photographs, correspondence, recipes, etc.) devoid of hierarchy or categorization. Upsetting the formal and conceptual expectations of an artist monograph, Schneemann manually tampered with the book (she cut, painted, glued, wrote, left traces of body liquids . . .) to generate entanglements, layering the different works, and expressing something of the emotional relationship that connects her to the materials she has gathered. Once again, the reference to the body comes with a radical criticism of traditional methods (read patriarchal) of narrativizing art. We can clearly see the similarities with the work of Ciuchta, who in her exhibitions, constantly dismantles hierarchies by inviting artists belonging to different generations and different fields of art to create a tangle of works she refuses to gather according to so-called rational criteria. This gives rise to new genealogies as an act of protest against traditional narratives, and as a way of asserting emotional ties with and between certain artistic practices. In that way, *The Fold of the Cosmic Belly* responds to the description given by feminist art historian Griselda Pollock of what she calls a "virtual feminist museum", that is, a museum in a constant state of becoming based on encounters (in the fullest sense) with and between works and not on the "museal categories of nation, style, period, movement, master, oeuvre".¹⁴ She writes: "Daringly breaking all the museal and art historical rules about what can be put together with what [. . .], the virtual feminist museum [. . .] counters the narratives of heroic, nationalist and formalist art history to discover other meanings by daring plot networks and transformative interactions between the images differently assembled in conversations framed by feminist analysis and theory."¹⁵ In light of what concerns us here, it is interesting to note that Pollock connects the conceptualization of her virtual feminist museum to the female body and maternity through philosopher and psychoanalyst Bracha Ettinger's matrixial theory (more on that later). More recently, in her book *Alma Matériau*, writer Emile Notéris also ties the writing of a feminist art history to what she calls "queer maternity": "The point is not [. . .] to substitute, by means of a formal binary opposition, an artistic maternity and paternity, but rather to propose a kind of non-hierarchical and non-vertical 'queer maternity', in particular by favoring relations between artists and authors that are like constellations, rhizomes."¹⁶

As I briefly mentioned above, the environments of Niki de Saint Phalle, Alison Knowles, Lygia Clark, and Carolee Schneemann are all brought to life through transformation processes. Considering the relationship to the body means considering the installation, or the exhibition, as a living organism, subjected to the laws of metabolism (this term, which refers to the set of chemical and

biological transformations that occur within the organism, comes from the ancient Greek *metabolè*, which means "change".) In Jagna Ciuchta's exhibitions, the works of the invited artists are "metabolized" in the sense that they are transformed by the decor, the lighting, their relationship with other works, and also by the artist's meddling with them in a way that largely exceeds what is expected from an exhibition display. In *The Fold of the Cosmic Belly*, Ciuchta tampers with her mother Janka Patocka's paper cut-outs and one of Allal El Karmoudi's drawings (*La sorcière Soumia*, 2018) enough for her to co-sign the works. In both cases, the integrity of the original work is respected but joined with other elements (mirrored backgrounds, a sleeve, a piece of painted plastic in Patocka's case; a photocopy of the same drawing and a metal chain in El Karmoudi's case), forming a composite whole that reflects the encounter between two subjectivities. Moreover, the exhibition hosts two "carnivorous works", Ciuchta's painted photographs showing Suzanne Husky's garden, which, in the context of her practice, can nearly qualify as an artwork in itself.

Beyond the works of the invited artists, it is the display itself that adapts and transforms. As Ciuchta explained, "the setting evolves as it comes in contact with the works, it is a counter-form, a complementary and hospitable structure."¹⁷ This "evolution through contact with works" the artist talks about goes far beyond a mere display highlight: her "installations-displays" borrow their styles, shapes, colors, and textures from the works they host and change according to their respective needs. In *The Fold of the Cosmic Belly*, the neon colors recall those of Fadma El Karmoudi's drawings, and the use of mirrored surfaces and the spiral apparatus echoes the folds in Janka Patocka's paper cut-outs. Moreover, to host Eden Tinto Collins' concert, the artist chose to use the central cabin, which was transformed into a stage. Before Orthez's exhibition, Ciuchta's other projects had put into practice these adaptation/transformation principles in an even more radical way. In *Eat the Blue*, the successive arrival over the course of the entire exhibition of the works of invited artists involved the constant rearranging of the display such that it "gradually adapted to its content".¹⁸ In connection with his analysis of Constant's New Babylon, which he considers to be an example of what he calls "extreme hospitality", architecture historian Mark Wigley describes as hospitable an architecture that can be transformed by those it welcomes. "The real generosity of the host is not to invite someone or something to occupy a space, but to invite a transformation of the space. The space itself has to make the invitation, allowing itself to be profoundly changed by the things that it hosts. [. . .] The architecture of hospitality tries to undo its own authority, removing as many constraints as possible in order to offer the widest and deepest welcome but wants to be undone again and again by the people, actions, and ideas that it hosts."¹⁹

13 On the pre-feminist aspect of *Hon*, see, for example Annika Öhrner, "Niki de Saint Phalle Playing with the Feminine in the Male Factory: *Hon – en katedral*", in *Stedelijk Studies*, Amsterdam, 2018, no. 7, pp. 1–16.

14 Griselda Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum. Time, Space and the Archive*, London: Routledge, 2007, p. 10.

15 *Ibid.*, p. 11.

16 Emile Notéris, *Alma Matériau*, Paris: Paraguay, 2020, p. 35. (our translation)

17 Jagna Ciuchta, *op. cit.*, p. 10.

18 *Ibid.*, p. 12.

19 Mark Wigley, *Constant's New Babylon. The Hyper-Architecture of Desire*, Rotterdam: Witte de With Center for Contemporary Art/O10 Publishers, 1998, p. 122.

Approaching Ciuchta's exhibitions through the notion of metabolism highlights how the invited artists are "digested" by her creations to such a degree that they have to share or even relinquish their authorship and draws attention to the extreme hospitality of her installations that let themselves be undone (according to Wigley's definition) by those it welcomes. In other words, expressing a tension between assimilation of the other and selfeffacement, which appears in several of the artist's projects. Through this tension, she calls attention to the power dynamics and risks of reciprocal cannibalization inherent in the welcoming or desiring of the other. In *The Fold of the Cosmic Belly*, these questions are explicitly tackled by Nan Goldin's slideshow, which reveals the difficulty in establishing the right distance with her male partners, as well as being torn between the fear of loneliness ("Don't wanna be all by myself", sings Eartha Kitt), and the fear of violent sexual relations.

While the exploration of power dynamics within the art world and beyond is clearly one of the issues tackled by Ciuchta's practice, *The Fold of the Cosmic Belly* also invites us to rethink our relationship to others, no longer as the confrontation between autonomous subjects, or each other's objects, but as the co-emergence of "partial" subjects caught in sharing and reciprocal transformation processes²⁰ Within the exhibition, the intermingling of artworks corresponds to the intermingling of subjectivities, between each other, and between them and the living world. While Goldin's *All by Myself* (1995) depicts situations of male violence, it is also a group autoprtrait, a way of asserting that it is only within a relationship that we are constructed as a subject. In Patocka's folded and cut-out papers, the female body is punctured by organic motifs, animals and plants, as if to point to the porosity of limits and the multiplicity contained within the unit (that is actually the meaning Deleuze gives to the fold: unlike the point that begins and ends a path, the fold is always folded to infinity, since it is what happens between, in the middle).²¹ It is this porosity of the subject's boundaries and her openness to otherness that the young six-year-old Aïcha Atala intuitively grasps in her improvised poem put to music by her mother: "I'm in the star [. . .], I'm in the flower, I'm in everything . . .". In Husky's film *Earth Cycle Trance* (2019), eco-feminist writer and activist Starhawk conducts a trance, inviting us to physically experience a becoming-other (becoming a bud, leaf, mushroom, root, tree, and again a bud . . .) in order to feel the deep interdependence between living beings, their reciprocal transformation. "She changes everything she touches, and everything she touches changes," repeats Starhawk like an incantation. In Allal El Karmoudi's drawings, this transformation reaches its apex, since human beings and plants become indistinguishable from each other, every one animated by the same dancing movement.

Once again, the belly motif can help us shed light on what is at play here. Whether we consider the principles of intestinal microbiota or the experience of "corporeal hospitality" that defines maternity, the belly implies modes of cohabitation and co-emergence that force us to rethink subjectivity.²² Indeed, recent discoveries about intestinal microbiotes reveal advanced symbiotic relationships: billions of bacteria, viruses, and micro-organisms that inhabit our digestive system feed off our food and, in return, have a profound influence on our nutrition, immune system, our physiological and mental balance.²³ These discoveries bring a new perspective on the relationship between human beings and nature by deeply questioning the way in which, in our culture (in biology, immunology, and also psychoanalysis), the non-self is defined as threatening to the self. Rather than adversarial relationships, it is a matter of recognizing the intermingling of the individual with that which is foreign. With a similar thrust, feminist psychoanalyst Bracha Ettinger reformulates the relationship between the subject and its other, between the I and non-I, by claiming the existence of a "psychic layer" or "stratum of subjectivization" which she calls "matrixial". Distinct from the phallic stratum, this matrixial stratum, which she also calls "subjectivity-as-encounter", unpacks how subjects can open up to and affect each other while preserving their differences. While in phallic relationships, the other tends to be assimilated or rejected by the self, matrixial relationships involve a becoming in-togetherness, a co-emergence in difference. For Ettinger, the "subjectivity-as-encounter" finds its origin and symbolic referent in the relationship between the foetus and its mother during the final stage of pregnancy. As she clearly states, she takes "the feminine/prenatal meeting as a model for relations and processes of change and exchange in which the *non-I* is unknown to the *I* (or rather unrecognized: known by a non-cognitive process), but not an intruder."²⁴

²⁰ Here, I'm already borrowing from Bracha Ettinger's vocabulary (more on her later).

²¹ See Gilles Deleuze, *Le Pli*.

Leibniz et le baroque, Paris: Les Éditions de Minuit, 1988.

²² I borrowed the concept of "corporeal hospitality" from feminist psychoanalyst and political scientist Antoinette Fouque, who in the 1970s wrote: "I have long said that gestation is the paradigm of ethics because the woman's body welcomes, receives, a foreign body. It is corporeal hospitality." Antoinette Fouque quoted in the collective work *Accueillir l'autre: l'hospitalité charnelle*, Paris: Éditions des femmes, 2017, p. 13. (our translation)

²³ See for instance Patrice Debré, *L'homme microbienne*, Paris: Éditions Odile Jacob, 2015 or *Microbiote, les fabuleux pouvoirs du ventre*, a documentary film by Sylvie Gilman et Thierry de Lestrade accessible on Arte.

²⁴ Bracha Lichtenberg Ettinger, "The Matrixial Gaze" in *The Matrixial Borderspace*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, p. 63.

²⁵ *Ibid.*

In this context, the term "matrixial" refers to the uterus reconsidered as "matrix", that is no longer as a passive receptacle, but as the "transforming borderspace of encounter of the co-emerging *I* and the neither fused nor rejected uncognized *non-I*"²⁵ For the theorist, the in-utero encounter, which concerns men and women equally, leaves traces in the psyche and produces a matrixial desire, repressed in patriarchal culture. Encouraging this kind of desire and thus enabling the emergence of the matrixial stratum constitutes a powerful political act.

In *The Fold of the Cosmic Belly*, references to the belly and to maternity as well as the presence of artworks in which the subject opens up to the other invite us to consider the exhibition a "transforming

borderspace of encounter” where relationships other than phallic are asserted. Rather than considering the co-signature of the works of El Karmoudi and Patocka as a form of assimilation of the other, why not see it as the expression of a shared subjectivity respecting each other’s differences? An encounter in the “matrix” instead of an ingestion (let’s not forget that Janka Patocka is the artist’s mother)? In her thesis, when she tackles the question of inviting other artists as part of her practice, Ciuchta uses this phrase: “The resulting exhibition is a form of sympoiesis, the projection of a *we*, a ‘self that has expanded’ like pupils dilating with love, desire or hallucination.”²⁶ This idea of a “we” that does not result from a juxtaposition of several “I’s” but from the expansion of the “I”, is borrowed from author Marielle Macé. In her essay “‘Nouons-nous’. Autour d’un pronom politique” [Tying ourselves. About a political pronouns], expanding on linguist Emile Benveniste, she writes: “‘We’ is not the plural of ‘I’, it is, explains Benveniste, the indeterminate junction between ‘I’ and the ‘non-I’, the result of an ‘I’ that opened up to what it isn’t [. . .] and expanded.”²⁷ Here Macé is in tune with the essence of Ettinger’s thinking: approaching the collective and the relationship from a model where encounter and reciprocal transformation precede the subject’s autonomous positions (“from the matrixial perspective, the becoming-together precedes being-one”²⁸, writes the psychoanalyst). Among Ciuchta’s exhibitions, what sets *The Fold of the Cosmic Belly* apart is the expansion of the self appearing explicitly in the works of the invited artists, and her intuition about the link connecting maternity and the construction of non-phallic relationships. That said, for Ciuchta, and as the expression “cosmic belly” in the title points out, maternity goes beyond human experience, and non-phallic relationships need to be extended to animals, plants, and the living world as a whole.²⁹

In a text from 1958, situationist artist Asger Jorn makes a distinction between “explanation”, which belongs to abstraction, and “understanding”, which is “not merely a perception but the self adapting to a new situation” through the metaphor of ingestion. He writes: “Explaining is spilling the beans: understanding is swallowing them. There are beans we spill before we even swallow them, just by tasting them, others we can digest, and they transform us . . .”³⁰ By invoking the belly motif, Ciuchta guides us towards this profound, incarnate understanding. Through her exhibitions freed from museal expectations, she places us in an intimate and sensory

26 Jagna Ciuchta, *op. cit.*, p.10.

27 Marielle Macé, ‘Nouons-nous’. Autour d’un pronom politique. in *Critique*, n° 841–842, Paris: Éditions de Minuit, 2017, p. 473 (our translation)

28 Bracha Lichtenberg Ettinger, *op. cit.*, p. 48.

29 The term “cosmic belly” brings to mind the “Great Mother” in eco-feminist spirituality.

30 Asger Jorn, «Structure et changement», in *Pour la forme*, Paris: Éditions Allia, 2001, p. 65. (our translation)

relationship with artworks, with others, and with the living world in order to provoke not only a recognition and acceptance, but also a mutual transformation.



Jagna Ciuchta, *Carnivore*, 2019. Inkjet print on paper, 160 × 107 cm, with Carrie Yamaoka, *Untitled*, 2018, flexible urethane resin and mixed media © Adagp, Paris, 2021



Jagna Ciuchta, *Carnivore*, 2019. Inkjet prints on paper, 90 × 60 cm, with Benjamin Swaim, *Sexe chaussé*, 2011, shoe, clay, Chinese ink. View of the exhibition *Darlingtonia, la plante cobra*, by Jagna Ciuchta, 2019, École municipale des beaux-arts / Galerie Édouard-Manet, Gennevilliers. © Adagp, Paris, 2021. Photo: Jagna Ciuchta

Sheila & Aïcha Atala

Composed by musician and performer Sheila Atala, using the words of her six-year-old daughter Aïcha Atala, “I’m in everything” is a song in the style of a ballad, lullaby, and incantation. Ambient sounds are often included in her psychedelic musical compositions, and in this case Sheila Atala combines an instrumental track with an improvisation around space and the cosmos, which takes us on an interdimensional journey and carries us from the flower to the moon in the same breath, through the power of imagination.

Performer, choreographer, teacher at the Beaux-Arts d’Annecy (ESAAA), translator and musician, Sheila Atala (born in 1979) is an American artist living in France. Her work is centered upon collaboration, sensitivity to sound and to the body, as well as research on performance scoring. Member of the Laboratory Theater Company, and the punk and experimental music groups Tallboys and Amolvacy in NYC from 2001–2011, since her arrival in France she has worked as assistant, performer and collaborator to many artists, notably Jérôme Bel, Pascale Murtin, Maxime Kurvers, Vincent Lamouroux and her partner Phoenix Atala.

Mathilde Belouali-Dejean

Miriam Cahn

Faces. Mugs. Muzzles. Each of them frontal like a reflection in the mirror. Each one confined in a cage. Each one exposed. All of them beasts. All of them humans. Miriam Cahn’s faces are ghosts whose presence we feel without being able to distinguish their outlines. Their power lies in their ambiguity: the artist depicts faces that are sometimes naturalistic, sometimes schematic, human and bestial, always expressive with an empty yet haunted gaze. The *Affentochter* polyptych (“monkey’s daughter”) is a subversive and mocking self-portrait. Art is nothing more than a monkey’s howl, it would seem.

In this series which displays the range of media and techniques used by the artist (the precision of photography, the hazy appearance of oil painting, the emphasized strokes of charcoal), the spectator uncomfortably engages in a one-on-one without really knowing who’s laughing at whom anymore. This confrontation reveals a rather unexpected aspect of Miriam Cahn’s work: its performative dimension. Since creating large drawings in black pencil in the 1970s, performance has been the root of her practice and gives her paintings the intensity of an encounter. The body remains

its focus as a subject—the artist at work, the public observing the artwork—and object—figures suspended in a pictorial space, captive spectators. Now, however, it is caught in a different motion, that of the “endless performances” of the works orchestrated by Jagna Ciuchta at Bétonsalon.

Painter, pencil artist and photographer, Miriam Cahn (1949, Basel) gains international recognition in the 1980s (Kassel Documenta, 1982; Venice Biennale, 1984). The appearance and disappearance of the body in her work are tied to her pacifist, antinuclear, and feminist convictions. Her work has recently been rewarded by several retrospectives (Bern, Munich, Warsaw, Copenhagen). Miriam Cahn lives and works in Bergell, Switzerland. Matylda Taszycka

Patty Chang

Inspired by the research conducted by 1970s performance artists like Marina Abramovic, who would test their physical endurance, Patty Chang’s practice is defined by a particular attention given to parental relations.

Edited backwards, the *In love* video shows Patty Chang who seems to be languorously kissing each of her parents until an onion they all bit into emerges from their mouths. Presented as a mirror image, a device that often recurs in her work (*Fountain*, 1999), these two performances highlight the interaction of two bodies united by the oral transmission of food, a survival practice common to animal and human species from which kisses originated. The contrast between the static shot and the highly expressive faces, swollen and wet with tears, reinforces the underlying tension of this singular ritual.

A starting point for the examination of transmission of love within the family unit (*On love*, 2003), *In love* calls on the body as a means to experience the emotional interdependence at the root of human relationships. Patty Chang is an American artist born in 1972 in San Francisco and based in New York. She uses performance, video, installation and narrative forms when considering identity, gender, transnationalism, colonial legacies, the environment, large-scale infrastructural projects and impacted subjectivities.

By appropriating cinematic conventions, popular culture, pornography, literature and translation, Chang ceaselessly explores and subverts historical and current relations between western and Asian societies. Vincent Enjalbert

Arnaud Cousin

A student of the École municipale des beaux-arts / Galerie Édouard-Manet adult workshops for over twenty years, Arnaud Cousin (born in 1972) is a singular artist. Engaging in a variety of mediums, like sculpture, collage, or analog photography, it is especially with ceramics and drawings that he developed his own expressive language as well as a high level of technical mastery. On both paper and with volumes, his artworks give rise to primitive shapes like protrusions, orifices, and slits, at once organic and animal, sometimes bearing ghostly double-sided faces. A brilliant colorist, Arnaud Cousin creates narratives by layering pen, felt-tip pen, and pastels, and dresses his ceramics in gradients of irised glazes that bring out their textures. A prolific creator, he lives surrounded by his works and maintains an intimate relationship with them as part of his day-to-day life.

Mathilde Belouali-Dejean

Chloé Dugit-Gros

The words “bad ideas” and “wrong body” reach us from the recesses of identically-cast plaster slabs. Their capital letters modulated by hand welcome the shadows born of their own hollowing-out, contrasting with the clean and rectilinear edges of their host material. Within the space conceived by Jagna Ciuchta, the lack of pigmentation and porosity of the slabs respond to the neon-colored plastic tarps and black fabric curtains, balancing out the sound emissions inhabiting the exhibition. Like alternate ex-votos, Chloé Dugit-Gros’s sculptures transmit ambivalent and self-deprecating messages—bad ideas, wrong bodies—as if to invite their recipient to a constant search for self and to accept the unexpected. Taken from an ongoing series started in 2018, these derivative votive objects gather within their cavities the vagaries of the artist’s creation and day-to-day life. In the *The Fold of the Cosmic Belly* exhibition, the gravestones seem to watch over us, like the guardians of a communal space where artworks, artists, and the public meet each other.

Born in 1981 in Paris, Chloé Dugit-Gros lives and works on the Île Saint-Denis. She has recently exhibited at the Atelier W in Pantin, the Toshiba House in Besançon, the Radiator Gallery, and Scaramouche Gallery in New York, the Confort Moderne in Poitiers, the PSM Gallery in Berlin, the Lafayette Anticipation

Foundation, and the Boghossian Foundation / Villa Empain in Brussels. She is currently in residence at the Drawing Factory in Paris.

Juliette Liou

Allal El Karmoudi

Allal El Karmoudi’s drawings are sourced from his own experiences, between Morocco and France, but also and especially from Berber mythology. Mainly inhabited by animals and plants, they are composed for the purpose of sharing the personal and collective memory of a culture, and of the Tamazigh language, which is impossible to transcribe. Thus, by transposing speech into drawing, Allal produces a record of a multiplicity of private narratives and symbols loaded with his own personal history, preciously kept in binders like family photos. The drawings chosen for this exhibition are selected from the 1,500 or so compositions he created since 2018 alongside Fadma El Karmoudi in collaboration with their daughter Karima as a family heirloom, the series answering a powerful need for transmission.

Allal El Karmoudi (1953, Farkhana, Morocco) fuels a personal mythology through a prolific series of drawn tales, finding in this art form a concrete solution to the desire for cultural exchange and transmission by means of a collective and collaborative process. Juliette Liou

Fadma El Karmoudi

Fadma El Karmoudi’s brightly colored drawings consist of basic organic shapes, oscillating between abstraction and figuration. Created and configured in close cooperation with Allal El Karmoudi, they depict a common history, passed on from generation to generation, for the purpose of preserving memory other than through writing. Loaded with a strong cultural heritage, the subjects of her drawings not only evoke ancestral mythologies but make them present, crystallize their essence on paper. Second, reading the titles of this series stirs up an imaginary of possible narratives for their protagonists, and breathes a new dynamic into their pastel strokes.

Fadma El Karmoudi (born in Farkhana, Morocco, in 1956) makes crochet and drawings using various media. Drawn to family ties, mythologies and Berber folk tales, she often works in close collaboration with Allal and their daughter Karima El Karmoudi on issues regarding heritage. Juliette Liou

Karima El Karmoudi

Collected by Karima El Karmoudi, these spreads from women’s magazines are exhibited by the artist as relics from a racist society she seeks to ridicule. A model poses, portraying a certain Wafae, a stereotyped version of the oriental woman, slumped on a pile of cushions or garden chairs. In the captions for the series of photographs, we find, namely, the adjectives “pimenté” (spicy), “chocolaté” (chocolate-flavoured), or “chiné” (flecked), and terms that connect the model’s attitude to “nonchalance” (indifference) and “paresse” (laziness), thereby reinforcing the complete distortion of persistent stereotypes. By using adhesive paper with flower patterns evoking western bourgeois interiors, the artist ironically condemns the crude exoticization of this campaign featuring several luxury brands, carried out for and by a well-to-do white population.

Karima El Karmoudi (1992, Nice) is a young visual artist who graduated from Villa Arson and lives and works in Nice. Interested in tales and their transmission within our society, she reflects on the aesthetics of “poverty” using digital images, posters, postcards, or family photographs. She grasps personal and political history from materials, visual and sound archives, and transforms them into critical narratives. Juliette Liou

Nan Goldin

In the darkness of a space designed by Jagna Ciuchta and consisting of metal, Plexiglas, and fabric frames, the *All by Myself* slideshow unfolds. Nan Goldin delivers a self-portrait through photographs of her friends and lovers, in the New York of the 1980s–1990s. Through music, Eartha Kitt’s vibrant voice narrates a melancholy that resonates within the images, highlighting the photographer’s physical and emotional vulnerability at the time the photographs were taken. Immersed in the artist’s most deeply intimate daily life, visitors witness a story in which the protagonist’s bodies are either intertwined, carefree, threatened, contemplated, celebrated, damaged. When the chorus hits to the beat of the slide projector, the happy moments are set against a darker reality, reflecting extremely solitary experiences we understand are shared by the two women. Inside a reflective paper envelope, and the particularly cinematic atmosphere released by Nan

Goldin's slideshows, works and images in unison invite the public into the hollows of their own past.

Nan Goldin (1953, Washington D.C., USA), began her career in photography from a very early age. Her internationally renowned work has recently been shown at the Marian Goodman Gallery in London, the Matthew Marks Gallery in New York, the Kewenig Gallery in Berlin, the Fraenkel Gallery in San Francisco and the Galleri K in Oslo. She lives and works between New York, Paris and London.

Juliette Liou

Nancy Holt

The *Sun Tunnels* film retraces the genesis of a pivotal work in the career of American artist Nancy Holt, created between 1973 and 1976 in Northwest Utah, in the middle of a deserted valley surrounded by mountains that was once host to the Great Salt Lake. Four concrete tubes forming an X are oriented following a planetary alignment allowing the sunrises and sunsets to be watched inside them during the summer and winter solstices. This monumental installation channels spectator vision, just like the locators Nancy Holt developed in the early 1970s, as a way of measuring herself against this desert's incommensurable vastness, of observing the progress of light variations during the day, and especially of appreciating the rhythm of terrestrial cycles in a different way. These tubes are speckled with perforations of various diameters from which erupt various light rays and whose position follows the organization of stars from four constellations (Draco, Perseus, Columba, Capricorn). Borrowing visual codes from the film *Spiral Jetty*, directed in 1970 by Robert Smithson, *Sun Tunnels* immortalizes the process of building this oversized site that mobilized construction workers and machines while offering, thanks to shots filmed from cars or helicopters, a unique perspective on the geographic integration of this artwork into a forever-altered landscape.

Nancy Holt (1938–2014) was an American artist born in Worcester in Massachusetts and was member of the earth, land, and conceptual art movements. A pioneer of site-specific installation and the moving image, Holt expanded the places where art could be found and questioned the way we might understand our place in space, investigating systems of perception and geographic representation. Holt's rich artistic output spanned concrete poetry, audioworks,

film and video, photography, slideworks, ephemeral gestures, drawings, room-sized installations, earthworks, artists' books, and public sculpture commissions. Vincent Enjalbert

Marta Huba

Shirt/sneaker/t-shirt/scarf with birds/ponytail of clipped hair/Yoni eggs made of semi-precious stones (obsidian, rose quartz, golden obsidian, white jade, dark amethyst, crystal quartz, rhodonite, smoky quartz)/hanging devices (strap, chain, adhesive, pins, hooks, rings)/needles/subcutaneous injection kit (menotropin, gonadotropin antagonist)/branch of aerial roots/plastic box/nylon stockings.

Yoni eggs are polished, egg-shaped stones thought to enhance vitality and wellbeing. From the Sanskrit for dwelling, source, vulva, "yoni" eggs are honed for their purported singular powers (of illumination, healing, energy balance, sexual prowess).

Laid out with the gemstones are Menotropins, Gonadotropin antagonists, and other hormone medications used to stimulate ovaries and follicle growth for medically assisted procreation / in vitro fertilization processes. Building from this list, in correspondence with Jagna Ciuchta, the compositions in the *Stoned Belly* series attempt to make sense of how disparate knowledge and belief systems are metabolized in a body.

Marta Huba prefers not to be defined by nationality, age or education. In her practice, she assembles elements such as words or objects that produce narratives charged with collusions of meanings and (gut/) feelings, entangled around power relations and structures.

Laura Porter

Suzanne Husky

Eco-feminist activist, permaculture teacher, American writer, willingly admitting being a witch, Starhawk (born in 1951) faces Suzanne Husky's camera and engages in a ritual, the kind she's been performing since the 1980s, during political protests, conventions, and retreats. In a static shot with a black background, holding a drum on which she plays a few persistent notes, she guides the spectators along a narrative retracing a cycle of growth and of life, of decomposition and death followed by regeneration, based on an organic and sensory experience of matter that transcends interspecies relationships. For Starhawk, the ritual

is a political and collective apparatus, to be reappropriated as a tool and course of action.

Commissioned from Franco-North-American Suzanne Husky (born in 1975) for the 16th Istanbul Biennale in 2019, this film falls within her multidisciplinary practice, which incorporates and mixes sculpture, weaving, ceramics, and video with agricultural techniques and garden design.

"The understory of my art is a visceral relation to land and continuous study of agriculture systems. After a year in China where the air was unbreathable, bok choy was grown on the smallest patches of land and amended with poo, where waters were spoiled, and forests were being torn out to be planted in cities for "green city" competitions; I went back to school for landscape horticulture studies. I became a gardener and plant consultant in California where we have to navigate complex drought weather, compact urban soils, and pollution exposure. We had to work fast and make spectacular gardens (a little like in the art world!). I continuously used my art to research the history of the landscape, ethnobotany, politics of weeds, agtech, land regeneration, permaculture and eco-spirituality. I make films, tapestries, ceramics and podcasts."

Mathilde Belouali-Dejean

Graciela Iturbide

In 1978, Mexican photographer Graciela Iturbide, commissioned by Mexico's National Institute of Indigenous Peoples, embarked on a photographic field study aiming to document the social, cultural, and religious diversity of native Mexican populations.

Following her first immersion into the heart of the Seri communities alongside anthropologist Luis Barjau, in 1979 she began a new series focusing on the matrilinear Juchitán society established in the region of Oaxaca. This encounter was a decisive moment in the photographer's career. By adopting an anthropological approach, she steeped herself in Zapotec culture and forged strong bonds with the people she met who let themselves be photographed.

Exclusively depicting women, children, and *muxes* trans people, the *Juchitán de las mujeres* series, to which belongs *Rosa, Juchitán, México*, is a unique and powerful testimony to the construction of hybrid transcultural identities, which were sometimes made invisible within Mexican culture at the time.

Photographed naked on the doorstep, the threshold between private and public space, Rosa's body is bathed in a soft light that discreetly reveals her shapes and allows us to glean her features emerging from the darkness. Her serene gaze attests to the connection she has with Graciela Iturbide, and involves the spectator in this sharing of intimacy, in the form of a "civil contract" (Ariella Aïsha Azoulay) which invites him/her to reconsider the influence of his/her gaze and socio-cultural position in the appreciation of these images.

Born in Mexico City in 1942, Graciela Iturbide studied filmmaking at the Centro Universitario de Estudios Cinematográficos between 1969 and 1972, and worked as an assistant to photographer Manuel Alvarez Bravo. In 1978, she became one of the founding members of the Mexican Council of Photography. Traveling through Mexico, Ecuador, Venezuela, Panama, Iturbide documents the uneasy cohabitation of indigenous cultural rituals and contemporary interpretations. One of her particular interests has been the representations of women and the role of gender in power relations within Latin American communities.

Vincent Enjalbert

Janka Patocka

Jagna Ciuchta has always seen her mother Janka Patocka making *wycinanki*, paper cut-outs from Kurpie, in Poland, a region known for its folk art, embroidery, and costumes. Traditional *wycinanki*, which decorated rural households, outline patterns of plants, animals, and female figures, themselves composed of a myriad of radiating and star-shaped patterns. After being introduced to the technique by her schoolmates in the 1960s, Janka Patocka made more personal *wycinanki*, which sometimes tend towards abstraction. For her, the cutting and gradual discovery of the obtained patterns are a source of joy and tenderness, which she loves to share with friends and family. The transmission of this popular art has accompanied her work as a teacher for fifty-five years.

Janka Patocka was born in 1944 in Sobienie-Jeziory, a village of the Mazowie region in Poland. She taught Polish and Russian as well as folk dance and singing, and continues to manage amateur theatre companies to this day, in schools, for seniors, as well as at the Pomiechówek palace of culture, which she directed in the 80s and 90s.

Mathilde Belouali-Dejean

Samir Ramdani

Styx takes place in unidentified spaces, materialized by the diffraction of light on crystals and bodies. Adopting science-fiction codes associated with club aesthetics, Samir Ramdani depicts the encounter between parallel worlds and intergalactic bodies. Tuya, a voice originating from a world made of light, talks about the place she comes from, which has disappeared, conquered by opacity. She moves in a post-atomic world, where matter and its radiation provide information about the past, while simultaneously destroying the bodies of those who come into contact with them, just like Shona, who enjoys discovering worlds that are annihilated by her touch. As Tuya and Shona get closer to each other, the embrace is soon born, and from this carnal incarnation, the collision and destruction of the worlds occur, forcing Shona to journey to the Styx, a pre-cosmic dimension where time has no dominion. The sensuality and dynamics of these scenes, which borrow from black and queer subcultures like disco and voguing, imbue the narrative with a political context of assertiveness and emancipation.

Samir Ramdani (1979) mainly makes short fiction films that are shown in exhibition spaces, but also in film festivals. His films raise questions about race, social classes, inclusivity, art, domination, desire, and often the end of the world. His latest works are genre films: sci-fi, zombie and fantasy films. It is a way for him to widen his potential audience. He makes films with limited means but exercises great care in their formal execution. The idea is to evoke political and moral themes without sacrificing the “spontaneous” pleasure of cinema.

Mathilde Belouali-Dejean

Martha Salimbeni

“In winter 2021, Jagna invited me to compose a reader for the first chapter of the *The Fold of the Cosmic Belly* exhibition at the Centre d’art image/imatge in Orthez. I was welcomed into a polyphonic narrative, located in an ambiguous liminal space, halfway between hyperreality and science-fiction. For this editorial object, I had created a rotating typographic circuit, the texts fanning out along a central axis, deploying this magma of written forms into images from one fold to another. Its reading began on a private scale and gradually unfolds towards a wide-open format.

These stories generated many exchanges with Jagna, about our lively, passionate and benevolent activism, about feminist sci-fi literature, our relationship with plants, the ones that live in our homes and those that exist outside, in different outsides, about colorimetry, symbolism, backgrounds and concrete poetry, especially that of Ruth Wolf-Rehfeldt.

For the second chapter of *The Fold of the Cosmic Belly* at Bétonsalon, I present: *Moon Landing*. Using the fold-out poster format created by the back side of the reader, I echoed some of the exhibition’s elements: details, reflections, reframings, and deliberate bad framings. These morsels of the collective scene form a kind of appendix and indicate, through their composition, the change of state from one space to another, both at the allegorical and formal levels.”

Martha Salimbeni (born in 1983) is a graphic designer, independent author, and professor at ISBA Besançon. Her editorial productions are elaborated in a collaborative context; she works for artists, galleries, art centres, as well as cultural and artistic institutions. In 2012, she co-founded M.E.R.C.U.R.E. magazine, involving a program of residencies and exhibitions. Within this framework, she develops research workshops approaching graphic design as a tool for expression, representation and dissemination, and a vehicle for feminist, queer, and decolonial thought.

Martha Salimbeni

Alina Szapocznikow

On June 22, 1971, as she was polishing a miniature version of her unfinished *Rolls-Royce* sculpture intended for Documenta V in 1972, Alina Szapocznikow was distractedly chewing on a piece of gum that triggered a new plastic experimentation with the formless. Bearing her tooth marks and stretched by her mouth’s movements, the chewy matter adopts a multitude of disjointed shapes that seem inhabited by contrary tensions. Indeed, the staging of these precarious sculptures plays with formal oppositions between, on the one hand, the stability provided by the horizontal lines of their stands, and the imbalance of the material which distorts under the force of gravity, and on the other, the smooth and elastic texture of chewing gum and the hard and grainy surfaces on which they are displayed. Subtly immortalized in black and white by graphic designer and second husband Roman

Cieśliewicz, these sculptures are animated by a light that sculpts its hollows with subtle attached shadows and draws the clear outlines of their cast shadows. Combined with a tight frame and a variety of elaborate points of view, these compositions reinforce their “sculptural presence” and participate in their emergence as art. The result of body mechanics and mental drift, and the fusion of two closely linked artistic subjectivities, the *Photosculptures* series escapes any formal identification and falls within the rich biomorphic repertoire that Alina Szapocznikow has been exploring since the 1950s. “Chew lots, and look around” sounds like a maxim meant for whomever would dare ingest the world that surrounds them and experience through the body the potential forms/forces that its bowels contain and generate.

Alina Szapocznikow (1926–1973) is a Polish artist, born in 1926. As a teenager, she was imprisoned with her family in the Pabianice ghetto, then in the Lodz ghetto before being interned in Auschwitz and then in Bergen-Belsen. At the end of the war, she was introduced to sculpture by Josef Wagner in Prague and decides in 1947 to continue her studies at the École des Beaux-Arts in Paris. During the 1960s, she used her own body as a tool for experimentation in order to model biomorphic fragments from various materials (cement, resins, glass inlays). The last part of her career was characterized by a “disarticulation of form” (Pierre Restany) and a reflection on illness—she was diagnosed with breast cancer in 1969—which attempted to fathom the traces of psychological vulnerabilities nested in bodily experiences. Vincent Enjalbert

Dorothea Tanning

Study for Cousins, dated 1971, appears to be a preliminary drawing for Dorothea Tanning’s famous *Cousins* sculpture, completed one year prior. This mysterious dating incoherence perhaps attests to the porous relationship between the two practices at a time (1965–1973) when the artist created a corpus of soft sculptures with stuffed fabrics. A bona fide erotic nightmare, the drawing recalls Dorothea Tanning’s contribution to surrealism, which she discovered in 1936 in New York. At the time, in the words of Élisabeth Lebovici and Catherine Gonnard, the place of women within the surrealist group was that of a “hole”: object of male desire, she is represented by her silence and her absence. When, thirty years later,

the artist gets her hands on a sewing machine, she engages in a major reappropriation. The soft embrace of the “domestic” world (fake fur, velvet, pink fabrics used in bedding) is invested by a violent imagination populated by monstrous intertwined creatures in the throes of confrontation. Her works transgress the surrealist eroticism whose stereotyped character and phallicism they condemn. Rather than recognizing herself in the role of the 100 *Headless Woman* (“collage novel” by Max Ernst, her husband since 1946), Dorothea Tanning herself decapitates her figures, showing a gaping black hole instead of the one where speech should emerge. *Study for Cousins* can be read as a giant anus having difficulty carrying a phallus struggling to reach orgasm. The desire so dear to surrealists is curbed: no longer an intellectual adventure but a broken-down body. The artist transforms sexual excitement into a spectacle of male impotence.

Painter, drawer, sculptor and writer, Dorothea Tanning (1910–2012) graduated from the Art Institute of Chicago when she joined the Surrealists in Exile. In 1943, she participated in the *Exhibition by 31 Women*, organised by Peggy Guggenheim. Critical of the misogyny of the Surrealists, she was one of the pioneers of female expression within the movement. Dorothea Tanning died at the age of 101 after completing her second book of poetry. Matylda Taszycka

Eden Tinto Collins

Poet, video artist, visual artist, musician, performer and singer, Eden Tinto Collins has developed a hypermedia practice anchored in the collaboration and circulation of words, images, and patterns. Often cosigned with other artists, her creations take various forms, but share a rhythm and layering principle borrowed from *scrolling*, that obsessive act of digital roaming. Her short films adopt, not without humor, the clichés of superhero or horror films, or even online tutorials, while endowing these tributes with commentaries on racist and ableist discrimination and feminist issues. Eden Tinto Collins deploys an attention to language, to its codes and polysemy; she reuses and transforms, from one medium to another, a continuity of textual elements and references, as well as her alter ego characters Layla Numin and Jane Dark. For Jagna Ciuchta’s *The Fold of the Cosmic Belly* exhibition, she devised a performance based on the matrixial and destructive figure of Medea.

Eden Tinto Collins (1991) developed her artistic practice during her time at the École nationale des beaux-arts de Paris Cergy (2011–2018), and over the course of an internship in Ghana (2015), at New Morning, under the direction of Bibie Brew. As a Hypermedia poet, she engages in collaborations that explore the ideas of networks and interdependence, f.r.ictions and mythologies. Her relational and noetic apparatus (related to mental activity and the intellect) occur within the spectrum of performance art and experimental cinema. She plays in several bands, such as the Gystème live Gang, the Black(s) to the Future collective, and Yoke, and appears in several films, shows and performances. With Nicolas Worms, she created the *Numin* ensemble project, which combines poetry, net art, *in situ* performance and space opera. Mathilde Belouali-Dejean

T. Venkanna

The re-evaluation of relationships between human and superhuman beings, animals, and plants, is the focus of Indian artist T. Venkanna's inquiries. Drawing his inspiration from sexual and mythological iconography, this series of watercolors shows powerful divine beings

and aggressive plant species which, just like the *Spider Woman* or carnivorous plant, threatens bodies and genitals that confront her. These compositions question the interspecies power relations that are expressed in various ways: interpenetration of bodies through orifices, devouring of genitals, physical coercion carried out by protean beings, and a reimagining of Tantric positions that become lethal. In this instance, sexuality is used as a testing ground conducive to experiencing anatomical interdependencies and rethinking porosity, interactions, and modes of co-existence between enemy or companion species (Donna Haraway).

T. Venkanna is an Indian artist born in 1980 in Gajwel, Telangana and based in Baroda, India. He holds a Masters in Fine Arts (M.F.A.) in printmaking from the Faculty of Fine Arts, M.S. University of Baroda and Bachelors in Fine Arts (B.F.A.) in painting from J.N.T.U, Hyderabad. His works were exhibited in numerous shows: *Finding India: Art for the New Century* at the Museum of Contemporary Art (MOCA) of Taipei, *The Empire Strikes Back: Indian Art Today* at the Saatchi Gallery, in London in 2010 and in *(M)other India* at Galerie du Jour—Agnès B in Paris in 2011. Vincent Enjalbert

Colophon

Editor: Émilie Renard
Editorial coordination: Mathilde Assier
Translation: Toby Cayouette
Proofreading: Clémence Fleury
Graphic design: Catalogue Général
(Marie Proyart & Jean-Marie Courant)
with the help of Romain Laurent,
Hadrien Tranchant & Charly Derouault
Printed by Média Graphic, 2021, 1200 copies

Team

Émilie Renard, Director
Ariane Obert, Administrator
Mathilde Assier, Communications and outreach officer
Mathilde Belouali-Dejean, Exhibitions coordinator
Vincent Enjalbert, Exhibition coordination assistant
Romain Grateau, Registrar
Juliette Liou, Audience engagement assistant

Credits

Jagna Ciuchta's photographs:
© Adagp, Paris, 2021

Thanks

Bétonsalon team and Jagna Ciuchta would like to thank:
The artists of the show: Aïcha & Sheila Atala, Miriam Cahn, Patty Chang, Arnaud Cousin, Chloé Dugit-Gros, Allal El Karmoudi, Fadma El Karmoudi, Karima El Karmoudi, Nan Goldin, Nancy Holt, Marta Huba, Suzanne Husky, Graciela Iturbide, Janka Patocka, Samir Ramdani, Martha Salimbeni, Alina Szapocznikow, Dorothea Tanning, Eden Tinto Collins, T. Venkanna
The authors of the texts: Mathilde Belouali-Dejean, Vincent Enjalbert, Maud Jacquin, Juliette Liou, Laura Porter, Matylda Taszycka
The authors of the events: Julie Ramage, Myriam Lefkowitz, Clara Schulmann, Duncan Driffort, Alexandra Mallah, Laure Manissadjian, Guillaume Meigneux, Valentin Gleyze, Anna Holveck
The artists for the workshops: Mathilde Cameirao, Héléne Deléan
The technicians of the show: Romain Grateau, Camille Berthelin and Kevin Gotkovsky
The graphic designers: Marie Proyart, Jean-Marie Courant, Romain Laurent, Hadrien Tranchant, Charly Derouault
The translator: Toby Cayouette
The proofreader: Clémence Fleury
The art centre image/imatge, Orthez, coproducer: Cécile Archambeaud, Noélie Chelle, Christophe Clottes, Adeline Maura

The loaners: Collection Antoine de Galbert, Antoine de Galbert, Camille Maufay, Arthur Toqué for the works by Miriam Cahn, Patty Chang, Graciela Iturbide, Dorothea Tanning, T. Venkanna; Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Muriel Enjalran and Laura Majan, for the work by Nan Goldin; Electronic Arts Intermix and 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine, for the work by Nancy Holt; Galerie Loevenbruck, Hervé Loevenbruck, Piotr Stanislawski, for the work by Alina Szapocznikow; Martine Lecercle, Arnaud Cousin's mother; The eshop oeufs-de-yoni.com

Partners

Bétonsalon – Centre for Art and Research is supported by the City of Paris, the Île-de-France Regional Board of Cultural Affairs – Ministry of Culture, the Île-de-France Region and the Université de Paris.
Bétonsalon is a cultural institution of the City of Paris, certified institution of national interest by the Ministry of Culture.
Bétonsalon develops partnerships with the Fondation Daniel et Nina Carasso, the ADAGP – Société des auteurs dans les arts graphiques et plastiques and the Danish Arts Foundation.
Bétonsalon is member of d.c.a. – association for the development of art centres in France, TRAM Réseau art contemporain Paris / Île-de-France, Arts en résidence – Réseau national, BLA/ – association nationale des professionnel·le·s de la médiation en art contemporain.

29

A Fold in the Concrete

ÉMILIE RENARD

35

“Masticatory Discoveries” · Ingesting The Exhibition

MAUD JACQUIN

47

Notes

MATHILDE BELOUALI - DEJEAN JAGNA CIUCHTA & LAURA PORTER VINCENT ENJALBERT JULIETTE LIOU MARTHA SALIMBENI MATYLDA TASZYCKA

Sheila & Aïcha Atala · Miriam Cahn · Patty Chang · Arnaud Cousin
Chloé Dugit-Gros · Allal El Karmoudi · Fadma El Karmoudi
Karima El Karmoudi · Nan Goldin · Nancy Holt · Marta Huba
Suzanne Husky · Graciela Iturbide · Janka Patocka · Samir Ramdani
Martha Salimbeni · Alina Szapocznikow · Dorothea Tanning
Eden Tinto Collins · T. Venkanna

57

THE FOLD OF THE COSMIC BELLY

Jagna Ciuchta with: Aïcha and Sheila Atala
Miriam Cahn · Patty Chang · Arnaud Cousin
Chloé Dugit-Gros · Allal El Karmoudi
Fadma El Karmoudi · Karima El Karmoudi · Nan Goldin
Nancy Holt · Marta Huba · Suzanne Husky · Graciela Iturbide
Janka Patocka · Samir Ramdani · Martha Salimbeni
Alina Szapocznikow · Dorothea Tanning
Eden Tinto-Collins · T. Venkanna
Opening:
Thursday 16 September, 4pm to 10pm
From 17 September to 27 November 2021
Curated by Émilie Renard

Jagna Ciuchta weaves her work around that of other artists, both close and unknown, whom she would have liked to know. These connections are based on a relationship of trust from which the borders of the artwork are blurred and methods of co-creation are invented. Associating the womb with a place of desires, digestion, energies, sexuality and reproduction, she turns it into the matrix of a group exhibition that unfolds in entangled forms.

Wednesday to Friday, from 11am to 7pm
Saturday, from 2pm to 7pm · Free entrance
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet 75013 Paris
M14 & RER C: Bibliothèque François Mitterrand
www.betonsalon.net
+33.(0)1.45.84.17.56 · info@betonsalon.net

BÉTONSALON CENTRE FOR ART & RESEARCH

IMAGE
IMATGE
centre
d'art

BLAI

ARTS ET
RESEARCH
NATIONAL

PARIS SCÈNES
D'ART ET
D'ÉTÉ

d.c.a

TRAM

le centre d'art
la capitale paris

@dagp

Célasso

U

Paris

Region
Île-de-France

PARIS

This exhibition is coproduced with the art centre image/imatge, Orthez. Bétonsalon thanks: Collection Antoine de Galbert, galerie Loevenbruck and Piotr Stanislawski, Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Electronic Arts Intermix

LE PLI DU VENTRE COSMIQUE

Jagna Ciuchta avec: Aïcha et Sheila Atala
Miriam Cahn · Patty Chang · Arnaud Cousin
Chloé Dugit-Gros · Allal El Karmoudi
Fadma El Karmoudi · Karima El Karmoudi · Nan Goldin
Nancy Holt · Marta Huba · Suzanne Husky · Graciela Iturbide
Janka Patocka · Samir Ramdani · Martha Salimbeni
Alina Szapocznikow · Dorothea Tanning
Eden Tinto-Collins · T. Venkanna
Ouverture:
jeudi 16 septembre, de 16h à 22h
Du 17 septembre au 27 novembre 2021
Commissariat: Émilie Renard

Jagna Ciuchta tisse son travail autour de celui d'autres artistes, proches ou inconnu·es qu'elle aurait aimé connaître. Ces liens sont fondés sur une relation de confiance depuis laquelle les frontières de l'œuvre se floutent et des processus de co-création s'inventent. Associant le ventre à un lieu de désirs, de digestion, d'énergies, de sexualité, de reproduction, elle en fait la matrice d'une exposition collective qui se déploie en des formes enchevêtrées.

Du mercredi au vendredi de 11h à 19h
Le samedi de 14h à 19h · Entrée libre
9 esplanade Pierre Vidal-Naquet 75013 Paris
M14 & RER C: Bibliothèque François Mitterrand
www.betonsalon.net
+33.(0)1.45.84.17.56 · info@betonsalon.net

BÉTONSALON
CENTRE D'ART &
DE RECHERCHE