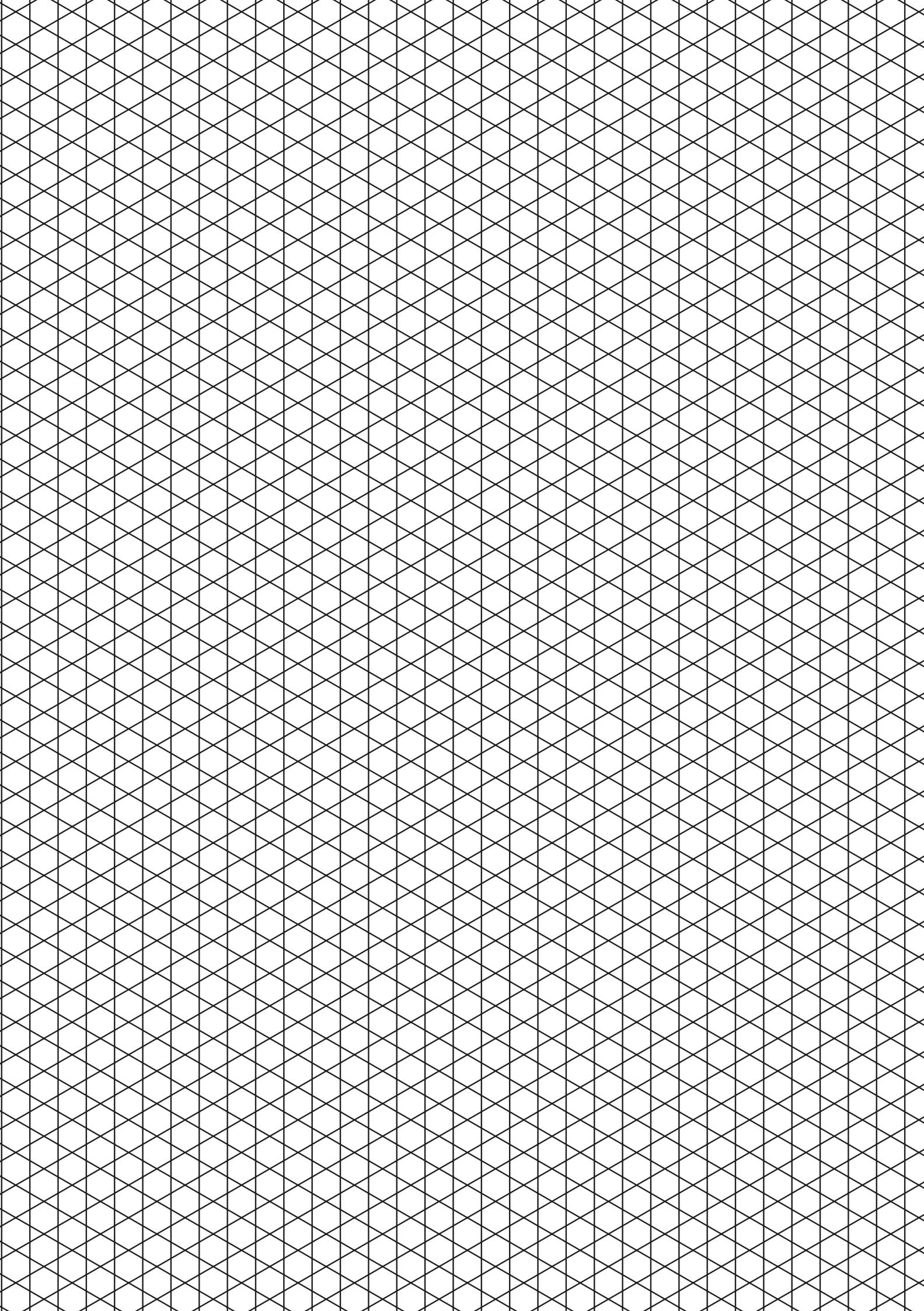




DOSSIER DE PRESSE

TOI ET MOI,
ON NE VIT PAS SUR
LA MÊME PLANÈTE

12^e BIENNALE DE TAIPEI
06.11.21 → 04.04.22



SOMMAIRE

1. INTRODUCTION	5
2. PARCOURS DE L'EXPOSITION	6
3. FAIRE FACE AUX GUERRES PLANÉTAIRES	23
4. PARTENAIRES.....	31
5. VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE.....	37

Couverture :
LIU Chuang, *Lithium Lake and the Lonely Island of Polyphony*, 2020
Vidéo 3 canaux, couleur, son, 35' 55"
© Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum.



1.

INTRODUCTION

TOI ET MOI, ON NE VIT PAS SUR LA MÊME PLANÈTE 12^e BIENNALE DE TAIPEI

Du 6 novembre 2021 au 4 avril 2022
Forum, Galerie 2, Studio, Auditorium Wendel

Si nous vous demandions, à vous le visiteur de cette biennale, sur quelle planète vous vivez, vous trouveriez probablement la question bizarre et la réponse évidente : la Terre ! Et pourtant, ce n'est pas la même chose de vivre comme des modernes qui utilisent les ressources de six planètes et de vivre dans les limites d'une seule Terre, fragile et limitée.

Dans un contexte où les démocraties connaissent une montée des populismes et où des dictatures présentent des menaces de plus en plus pressantes, notre hypothèse est que le changement climatique ne sera pas simplement une question parmi d'autres mais qu'il encadrera entièrement les discussions politiques. Et si les divergences sont de plus en plus nombreuses quant aux manières de garder un monde habitable, il semblerait que ce soit parce que nous ne sommes pas d'accord sur la composition de la Terre. De nos jours, certains pensent même que le monde est plat ! C'est comme s'il existait plusieurs versions de la Terre, avec des propriétés et des capacités si différentes que l'on pourrait parler de planètes distinctes.

Si nous devions présenter brièvement notre planétarium fictif, nous pourrions dire qu'il y a la planète de ceux qui veulent continuer à se moderniser à tout prix, sans tenir compte des limites planétaires (**planète Globalisation**). Alors que cette planète paraît avoir peu d'attrait pour ceux qui se sentent trahis par le système économique actuel et qui ont besoin de se cacher derrière les murs de leur État-nation pour se protéger (**planète Sécurité**). Sans parler de ces quelques

techno-geeks suffisamment privilégiés pour penser qu'ils auront la possibilité de s'échapper sur Mars (**planète Exit**). Ces discussions ont lieu alors que le mode de vie sur une planète qui pourrait concilier prospérité tout en restant dans les limites planétaires reste encore à inventer (**planète Gaïa**).

Chaque planète possède un champ de gravité qui vous attire dans sa direction, influençant considérablement ce que vous ressentez, votre mode de vie et, bien sûr, vos manières de prévoir votre avenir. Ce sont ces divers mondes que nous explorons grâce aux artistes, aux scientifiques et aux activistes, qui saisissent intuitivement ce qui nous aide à devenir sensibles à cette étrange situation.

Combien d'autres planètes existent dans cette constellation est une problématique qui persiste. Et où vous, le visiteur, vous situez-vous, est une question que nous laissons à votre appréciation : il est temps de réfléchir à la planète sur laquelle vous voulez habiter.

Commissaires :

Bruno Latour, Martin Guinard et Eva Lin.

*Exposition conçue et produite par le Taipei Fine Arts Museum pour la 12^e Biennale de Taipei et adaptée par le Centre Pompidou-Metz.
Avec le soutien exceptionnel du ministère de la Culture de Taïwan et en partenariat avec le Centre culturel de Taïwan à Paris.*

Page de gauche :

June BALTHAZARD et Pierre PAUZE, *Mass*, 2020

Vidéo à 2 canaux, bois, mousse, Polychoc, résine polyester, peinture à l'eau, plâtre, pmma laminé, plantes synthétiques, polychoc, acier, moniteurs vidéos, support de lumière, dimensions variables

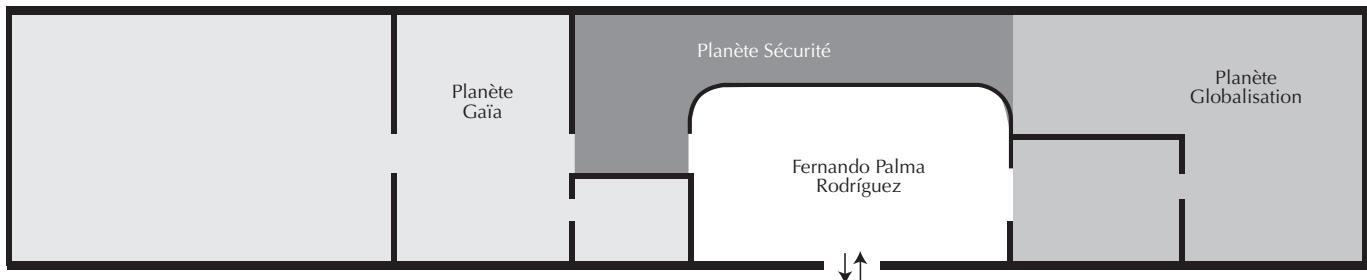
Cette œuvre a été initialement commandée par Hermès Horloger, Bienna, Suisse.

© Courtesy of the Artists and Taipei Fine Arts Museum

2.

PARCOURS DE L'EXPOSITION

Galerie 2



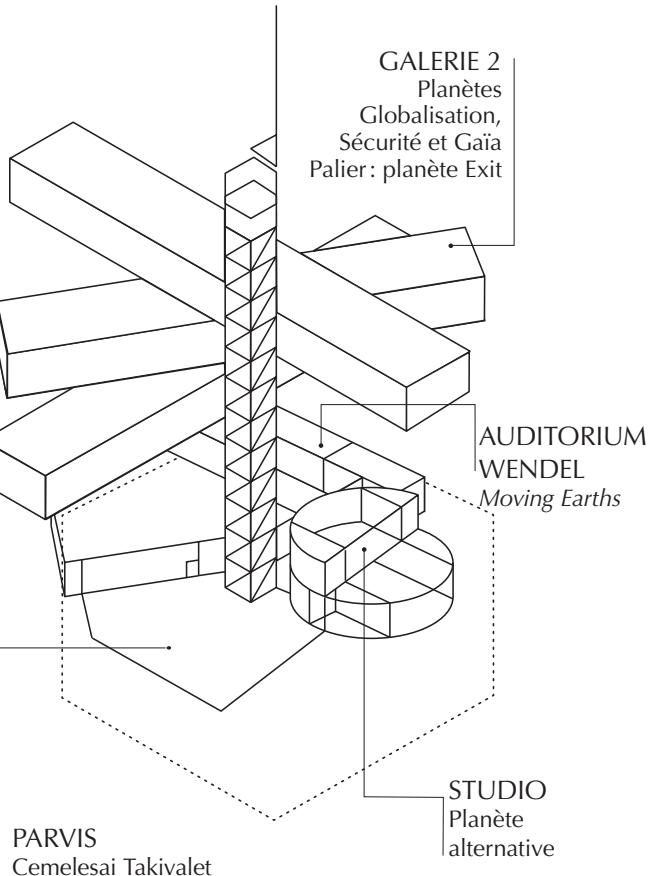
La scénographie de cette exposition est pensée comme la métaphore d'un planétarium. Sauf que, cette fois, il ne s'agit pas d'observer les étoiles mais d'explorer différentes versions de la Terre, puisqu'il est évident que ceux qui vivent sur un globe aux ressources infinies et ceux qui cherchent à vivre sur une Terre fragile ne vivent pas sur la même planète.

Dans ce planétarium fictif, chaque section de l'exposition représente une planète. À l'extérieur de la Galerie 2, le visiteur peut se « réfugier » sur la planète Exit, tandis que flotte dans le Studio, au rez-de-chaussée, une planète à part, à la gravité alternative. Enfin, l'Auditorium Wendel propose le film de la conférence performée *Moving Earths* pour approfondir le sujet.

MILLIONS
FORUM
(Zeina Koreitem & John May)
Aube, 2021

Aluminium, acrylique, verres photochromiques

Composé en partie de verres photochromiques, *Aube* effectue un enregistrement optique des changements subtils de la lumière du soleil : à mesure que les niveaux d'UV s'intensifient, la transparence de la surface du verre diminue. L'ambiance de l'objet est rendue inséparable du rythme lent, mais inexorable de l'environnement.



PRÉLUDE

Fernando PALMA RODRÍGUEZ

Soldado, 2001
Quetzalcóatl, 2016
Xi mo matlazacan ce cehce, 2006
Los nahuales, 2017

Fernando Palma est connu pour ses sculptures cinétiques qui mêlent des figures mythologiques mexicaines à une esthétique du bricolage. Ces chimères sont animées par des circuits électriques qui sont toujours laissés à la vue du visiteur ; des matériaux de construction leur servent de squelette, des matières organiques ornent leurs flancs et des masques en carton inspirés de l'iconographie des divinités précolombiennes leur offrent un visage. Bien que ses œuvres s'apparentent à des sculptures, Palma ne fabrique pas d'objets à proprement parler, il donne plutôt corps à une énergie vitale qui traverse le monde. En effet, selon lui, l'électricité ne doit pas être considérée comme un simple phénomène physique mais comme un élan vital qui ondule « comme un serpent », en référence à la déesse Quetzalcóatl. Bien qu'il n'utilise pas le terme « animiste » pour décrire sa démarche, pour l'artiste ces sculptures doivent être considérées comme des personas, des êtres à part entière, et donc pas des choses inertes.

Ses origines autochtones — il est né à Milpa Alta — et sa vie en Europe durant plusieurs décennies, où il a travaillé sur des chantiers de construction en tant qu'électricien, lui ont permis de parvenir à une pratique singulière, ludique et pertinente vis-à-vis de nombreuses problématiques contemporaines.

Ainsi, son travail ne propose-t-il pas une énième célébration d'une vision multiculturaliste mais plutôt une ouverture vers une approche multinaturaliste, pour reprendre l'expression de l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro. Une petite anecdote pour expliquer ce point : lorsque l'un des commissaires est arrivé chez lui, dans le sud de Mexico, il l'a emmené sur le toit de son atelier et lui a montré les collines de la ville, en lui disant qu'il trouvait libérateur de se voir comme faisant partie de ce paysage. En Europe, il avait l'impression d'être constamment placé devant un miroir, situation qui générait une forme d'attention à soi qui l'empêchait de voir plus loin. En revanche, le retour dans sa communauté nahua lui a permis de développer une attention particulière au paysage, réalisant qu'il en faisait partie et vice versa.

Fernando PALMA RODRÍGUEZ, né en 1957 au Mexique, vit et travaille à Mexico.



Fernando PALMA RODRÍGUEZ, *Quetzalcóatl*, 2016
Feuille de maïs, logiciel, matériel, techniques mixtes, dimensions variables
© Courtesy of the Artist, Gaga, Mexico and Los Angeles and Taipei Fine Arts Museum.

PLANÈTE GLOBALISATION

Il s'agissait d'un rêve : modernisons la planète ! Nous vivrons tous ensemble dans un monde global. Mais tout à coup, l'idée ne semble plus si idéale. Ce rêve de modernisation est miné par le changement climatique et les inégalités. De plus, il offre un sens trop étroit de ce que peut signifier un monde commun. D'où les questions : quel était le moteur de la globalisation ? Et, surtout, qu'est-ce qui pourrait lui succéder ?

Jean KATAMBAYI MUKENDI

Simulhom-Simultium (Physionomie), 2009

Simulhom-Simultium (Bornes), 2009

Simultium, 2009

Lester, 2011

Yllux, 2012



Jean KATAMBAYI MUKENDI, *Yllux*, 2012

Carton, fils électriques, piles, 102 x 119 x 93 cm

© Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum

L'équilibre de ces sculptures est fragile et pourtant, elles tiennent debout. Bien que leurs formes soient « aléatoires », comme l'artiste a coutume de le dire, leurs composants n'ont pas été choisis au hasard. Depuis son enfance, Jean Katambayi Mukendi puise son inspiration dans tous les outils, emballages et instruments qu'il a pu voir dans sa ville du Congo, où l'économie tout entière repose sur l'extraction du cuivre, un élément indispensable au fonctionnement des circuits électriques et des écrans digitaux. Malgré cela, à Lubumbashi, les coupures de courant sont récurrentes et le cuivre disponible est de qualité souvent médiocre.

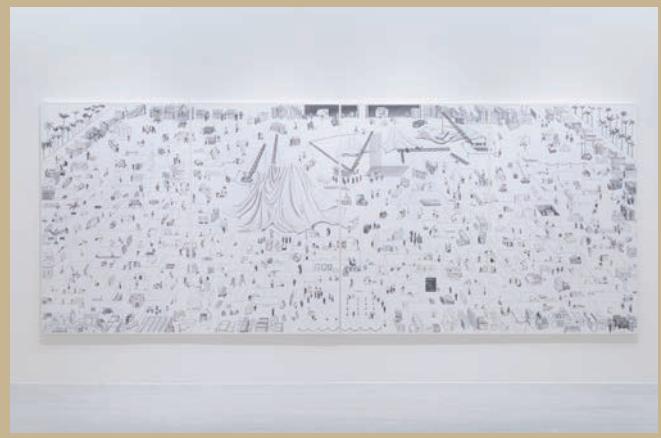
Jean KATAMBAYI MUKENDI,
né au Congo en 1974, vit et travaille à Lubumbashi.

HUANG Hai-Hsin

River of Little Happiness, 2015
After Art Basel, 2020



HUANG Hai-Hsin, *River of Little Happiness*, 2015
Huile sur toile, 203 x 489 cm
© Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum



HUANG Hai-Hsin, *After Art Basel*, 2020
Crayon sur papier, 193 x 488 cm
© Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum

River of Little Happiness [Rivière des petits plaisirs] dépeint la société d'abondance dans laquelle nous nous complaisons. Le tableau présente un panorama de personnes partageant des gâteaux, des séances de massage, une myriade de petits objets en plastique, des parcs d'attractions, etc. Mais ces scènes sont entrecoupées de drames en tous genres — attentats, tremblements de terre, émeutes —, tandis que l'on peut voir en arrière-plan des usines de production de combustibles fossiles et d'énergie nucléaire en activité. L'artiste parle de cette expérience sur les réseaux sociaux, qui la relient simultanément à des moments de plaisir et à des événements terribles. La toile devient comme un écran abordant les « sentiments mixtes » issus de la culture globalisée des réseaux sociaux.

Le dessin au crayon *After Art Basel* [Après Art Basel] offre une autre vue aérienne, où une multitude de personnages courent dans toutes les directions. Cependant, ici, c'est pour une raison bien différente de celle de la peinture qui lui fait face, à savoir la désinstallation d'une foire d'art. Art Basel Miami est un symbole de la globalisation de la culture. Dans le dessin, la foire vient de fermer ses portes au public et les professionnels de l'art se pressent pour vider l'espace. Ce genre de scènes trépidantes est récurrent dans le marché de l'art à l'échelle mondiale, une ouverture en Asie venant juste après l'ouverture d'une foire aux États-Unis, apportant avec elle son lot de galeries internationales, de collectionneurs, de journalistes et autres personnes globalisées. Hormis en 2020, où ils sont tous restés chez eux à cause de la covid.

HUANG Hai-Hsin, né en 1984 à Taïwan, vit et travaille à New York et Taipei.

franck leibovici et Julien SEROUSSI

muzungu (those who go round and round in circles), 2016
bogoro, 2016
on displays, 2017–2020

La globalisation ne touche pas seulement les sphères économique et culturelle. Depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale, une justice internationale cherche à se mettre en place pour poursuivre, au-delà des frontières et des impunités nationales, les auteurs des crimes les plus graves (génocide, crime contre l'Humanité, crime de guerre).

Le Statut de Rome, signé en 1998 par cent vingt-trois pays, donne naissance à la Cour pénale internationale, en 2002. Première Cour permanente à prendre en charge les crimes de masse, elle doit faire face à des problèmes structurels de distance : une distance géographique — la Cour est à La Haye, loin du terrain des crimes ; une distance temporelle — l'enquête puis le procès se tiennent des années après que les crimes ont été commis, les traces des massacres ont bien souvent disparu et la mémoire des témoins tend à se fragiliser ; une distance culturelle — les usages et les contextes vernaculaires du lieu des crimes sont souvent inconnus des juges, même s'ils sont originaires d'un pays proche.

Julien Seroussi a été analyste de la Cour pénale internationale et a travaillé sur l'affaire Katanga-Ngudjolo, un procès jugeant ces deux chefs de milice présumés pour l'attaque de Bogoro, un petit village de l'Ituri, en République démocratique du Congo. Franck Leibovici est poète et artiste. Ensemble, ils appliquent des outils de l'art, de la poésie et des sciences sociales au processus d'analyse des preuves.

Au lieu de partir de théories juridiques que des preuves viendraient illustrer, selon la manière des juristes, ils proposent de partir des images et de recourir aux dispositifs de l'art et des sciences sociales (permettre une vision panoramique des preuves, ou un time-lapse, ou des réagencements



franck leibovici & Julien SEROUSSI, *muzungu (those who go round and round in circles)* (détail), 2016
Peinture magnétique, aimants, supports magnétiques, impressions laser sur papier, feutres, vernis, médiateurs, dimensions variables
© Courtesy of the Artists and Taipei Fine Arts Museum

de montage fluide, pour sortir du classeur à anneaux) afin d'organiser différemment la masse des éléments de preuve et de faire saillir des connexions inattendues : voir différemment, c'est juger différemment.

Dans le contexte de la biennale, les visiteurs sont invités à combiner ces éléments de preuve en utilisant des portants magnétiques, aimants, tags et codes couleur, en vue de faire émerger de nouvelles narrations — à la manière des juges travaillant dans leur bureau.

franck leibovici,
né 1975 en France, vit et travaille à Paris.

Julien SEROUSSI,
né 1977 en France, vit et travaille à Paris.

Marianne MORILD

Hyperborea, 2019, huile sur toile, 96 × 143 cm

Mahoroba, 2019, huile sur toile, 80 × 100 cm

Cloud Nine, 2020, huile sur toile, 100 × 150 cm

Fines Terrae, 2020, huile sur toile, 80 × 100 cm

Folly Map (Harlequin), 2020, huile sur toile, 80 × 100 cm

Shambala, 2020, huile sur toile, 100 × 80 cm



Marianne MORILD, *Shambala*, 2020

Huile sur toile, 100 × 80 cm

Folly Map (Harlequin), 2020

Huile sur toile, 100 × 80 cm

© Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum

Marianne Morild peint des fragments de paysage dont l'environnement n'est ni connu ni décrit. Son œuvre s'inspire de toutes sortes de cartes des zones sismiques, baroques ou contemporaines, utilisées pour l'exploration pétrolière. « Elles partagent sur le monde une perspective lumineuse, mais une parcelle d'inconnu subsiste. On ne sait pas ce qu'on va trouver, où le trouver, ni quelles seront les implications de ces découvertes. » Ce travail pose question sur ce que nous considérons comme étant précieux, sur ce que nous décidons d'explorer, de préserver, d'exploiter.

On peut aussi y voir des fragments de paysage suspendus, arrachés à leur terre. Dans *Où atterrir?* (2017), Bruno Latour évoque la vie offshore,

au-dessus du sol. C'est une métaphore pour dire que nous (les Modernes / les habitants de la planète Globalisation) avons toujours vécu en dehors des limites planétaires, à ce point déconnectés de la réalité de ce que la Terre peut donner que nous sommes comme suspendus dans un avion qui n'aurait aucun endroit pour atterrir. Comment « redescendre sur Terre » ? L'œuvre de Marianne Morild permet cette tension entre la planète Globalisation et la planète Gaïa. Elle nous donne à voir des paysages flottants, détachés de tout, hors-sol.

Marianne MORILD,
née en 1972 en Norvège, vit et travaille à Bergen.

Antonio VEGA MACOTELA

Burning Landscape VI, 2019



Antonio VEGA MACOTELA, *Burning Landscape VI*, 2019

Stéganographie sur Jacquard, 440 x 560 cm

© Courtesy of the Artist and Labor, Mexico City and Taipei Fine Arts Museum

S'inspirant du poème « Incendio » [Incendie] de la poétesse mexicaine Juana Inés de la Cruz, ces tapisseries massives représentent des paysages en feu dégageant une épaisse fumée. Quel est le signal envoyé par cette fumée ? En utilisant la stéganographie, technique couramment employée par les hackers et les activistes pour dissimuler des informations, l'artiste a intégré aux mailles de l'œuvre les codes d'une liste confidentielle ayant fait l'objet d'une fuite et dénonçant les fraudeurs fiscaux. Les tapisseries acquièrent alors un double statut. D'une part, elles sont une image méticuleusement tissée représentant un paysage. D'autre part, elles constituent une archive, répertoriant les citoyens dont les capitaux traversent les frontières et qui échappent au système fiscal mis en place dans les limites de leur État-nation.

Antonio VEGA MACOTELA,
né en 1980 au Mexique, vit et travaille à Mexico.

CUI Jie

Oil Ministry Building, Libreville, 2020
Westpeak Block 5, Singapore, 2020
Dubai Creek Tower, Dubai, 2021
Komsomolsky Prospekt 40, Barnaul, 2021



CUI Jie, *Salam Tower, Doha*, 2020

Acrylique sur toile, 200 x 160 cm

Bank of Central African States, Yaounde, 2020

Acrylique sur toile, 200 x 150 cm

New Taipei City Hall, New Taipei City, 2020

Acrylique sur toile, 200 x 150 cm

© Courtesy of the Artist and Pilar Corrias LTD, London and Antenna Space, Shanghai.

Jie Cui est fascinée par le style des bâtiments modernistes et post-modernistes. Avec leur taille gigantesque, leurs façades en béton, ils reflètent une fascination pour l'esthétique des architectures « globalisées ». Elle s'inspire des bâtiments de Libreville (Gabon), Singapore (Singapore), Dubaï (Émirats arabes unis) et Barnaul (Russie). Ces immeubles ne sont pas dépeints comme étant statiques, ils sont imaginés comme un « flux », traversés par des routes, connectés dans un tourbillon de constructions et d'infrastructures. Comme le dit l'artiste : « Je ne suis jamais allée dans la plupart des villes mentionnées, mais les bâtiments me semblent tous familiers, comme si je les avais vus à Pékin ou à Shanghai avant qu'ils ne soient démolis. Au cours des quatre dernières décennies, dans le mouvement d'urbanisation rapide [...], se souvenir du passé devient un acte qui ne peut être soutenu que par l'imagination. » L'œuvre nous plonge ici dans la dimension symbolique de la mythologie post-moderne et nous invite à commencer à naviguer dans le patrimoine architectural global.

CUI Jie,
née en 1983 en Chine, vit et travaille à Shanghai.

Un grand merci à la galerie Pilar Corrias pour leur généreux soutien

PLANÈTE SÉCURITÉ

Vers où vont tous ceux qui se sentent trahis ou perdus par l'idéal promu par la planète Globalisation ? La tendance est de demander un bout de terre, de se réfugier derrière des frontières, dans un havre de paix où l'on puisse vivre protégé des autres ! C'est le discours proposé par les mouvements populistes, qui se sont installés dans de nombreux pays. Voilà encore un rêve impossible : celui de vivre seul, de vivre en ignorant toutes celles et ceux — qu'ils soient humains ou non humains — dont chacun dépend.

Jonas STAAL

Steve Bannon: A Propaganda Retrospective, 2018–2019

La planète Sécurité a émergé grâce à des personnes comme Steve Bannon, l'ancien stratège en chef de Donald Trump, qui a réalisé de nombreux films documentaires ayant façonné la propagande de l'*alt-right* (droite alternative américaine). Jonas Staal présente une rétrospective de l'œuvre de Bannon en disséquant méthodiquement les mécanismes de la propagande de l'ultra-droite, qui dépeint une image sinistre de décadence à venir. Les films montrent un futur effrayant, assailli par les crises économiques, le fondamentalisme islamique et l'hédonisme séculier, et propagent l'idée que seul un leader fort peut servir de rempart pour défendre les valeurs familiales, la foi chrétienne, la puissance militaire et, bien sûr, l'économie américaine. Au lieu de présenter une critique qui porterait des coups peu efficaces aux leaders populistes, l'installation de Staal explique précisément ce qui rend cette propagande attrayante. Et ce, afin de mieux comprendre comment la contrer. Selon l'artiste : « Déconstruire le travail de Bannon implique de déconstruire les mécanismes de guerre culturelle qui permettent aux gouvernements autoritaires ; et nous montre également le pouvoir de l'art et de la culture pour



Jonas STAAL, *Steve Bannon: A Propaganda Retrospective*, 2018
Installation, dimensions variables
© Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum

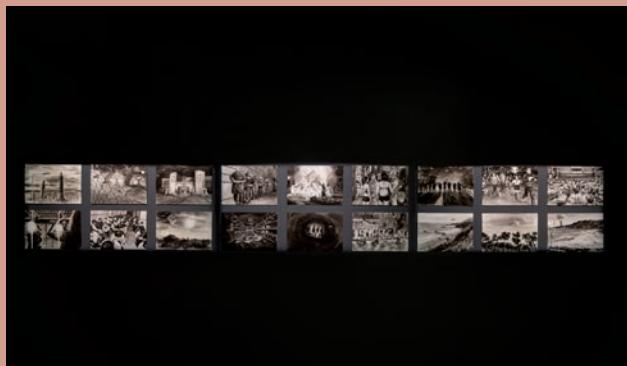
construire des réalités alternatives. Mais cela pose également la question des possibilités d'utiliser l'art et la culture pour créer des réalités différentes, et plus égalitaires, pour contrer la propagande de l'extrême droite qui menace notre époque. »

Jonas STAAL,
né en 1981 aux Pays-Bas, vit et travaille à Rotterdam.

James T. HONG

The Enemy of My Enemy is My Friend, 2020,
dix-huit dessins (storyboard) illustrés par Chen
Yin-Ju

La capacité d'un pays à projeter son soft power peut être directement mesurée par la puissance de ses médias, en particulier de son industrie cinématographique. Pour être puissante, cette industrie doit également être diversifiée et la production de films de science-fiction en est un signe révélateur. L'industrie cinématographique chinoise, bien qu'elle se soit considérablement développée ces dernières années, ne peut toujours pas égaler la puissance de Hollywood, et la Chine n'a commencé que récemment à sortir des épopees de science-fiction. L'industrie cinématographique taïwanaise n'a jamais produit de film de science-fiction épique. Ce projet vise à pallier ce manque. Il consiste en une série de story-boards conceptuels destinée à un film de science-fiction spéculatif se déroulant dans un futur proche intitulé *The Enemy of my Enemy is my Friend* [L'ennemi de mon ennemi est mon ami]. Le film présente un conflit militaire à Taïwan impliquant aussi la Chine, les États-Unis, le Japon et d'autres nations. On y suit divers personnages, dont une adolescente qui se retrouve séparée de sa famille dans le chaos de la résistance et de la bataille. Elle passe d'une héroïne optimiste, habile et agile à une survivante brisée qui finit par accepter la défaite.



James T.HONG, *The Enemy of My Enemy is My Friend*, 2020
Aquarelle sur papier Canson "c" à grain 180 g/m², 18 pièces, 39x27,5 cm chacune.
Illustrateur : Chen Yin-Ju.
© Courtesy of the Artist, Empty Gallery Hong Kong from Nelson Leong and Jason Magnus collection and Taipei Fine Arts Museum

Ce projet de film étant techniquement en pré-production, le récit est encore en cours de finalisation. Son montage final pourrait ne pas refléter les scripts de travail ou de tournage, de sorte que toutes les scènes sont pour l'instant provisoires. Dans cette phase de pré-production, les story-boards expriment ces éventuelles narrations. En d'autres termes, comme dans toute production cinématographique, l'histoire peut et doit changer. Les story-boards transposent des idées possibles, pas des réalités figées.

James T. HONG,
né en 1970 aux États-Unis, vit et travaille à Taipei.

PLANÈTE EXIT

Pour une poignée de personnes immensément riches, il existe un désir pressant de quitter la Terre et de coloniser Mars ! Puisqu'il faudra peut-être plus de temps qu'elles ne l'espèrent pour atteindre cette planète lointaine, elles pourraient investir en attendant dans un projet transhumaniste ou encore construire un bunker enfoui sous terre, quelque part dans un endroit qui ne sera pas trop affecté par le changement climatique. En revanche, aucune de ces solutions ne peut être partagée avec les milliards de personnes qui resteront abandonnées à leur sort.

Femke HERREGRAVEN



Femke HERREGRAVEN, *Corrupted Air-Act VI*, 2019
Installation multimédia, dimensions variables
© Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum

Corrupted Air-Act VI, 2019
Hinged Collisions-Awoken Lesion, 2019

L'artiste nous invite dans un bunker survivaliste, ou plutôt dans une installation qui explore l'imaginaire de la *panic room* en cas de catastrophe. Le visiteur est invité à découvrir une planète assez solitaire, où des créatures numériques — qui semblent s'ennuyer terriblement — attendent le propriétaire des lieux, que l'on appelle le Dernier Homme.

Femke HERREGRAVEN,
née en 1982 aux Pays-Bas, vit et travaille
à Amsterdam.

Conception sonore en collaboration avec Natalia Domínguez Rangel.

PLANÈTE GAÏA

Vers où aller si le projet modernisateur de la planète Globalisation ne va nulle part ? Si chacun vivait comme un Français, il faudrait presque l'équivalent de trois Terres.

Que faire alors si vous voulez vivre dans les limites d'une seule planète ? Il est temps de redescendre pour de bon afin de voir où nous pourrions vivre ensemble. Afin d'atterrir sur la planète Gaïa, il faut apprendre à regarder le monde de manière différente : enfermée dans la peau de la Terre et contraint par les limites planétaires. Se situer à l'intérieur de cette membrane fragile qu'est Gaïa diffère grandement de vivre sur cette boule de billard géante et inerte qu'est la planète Globalisation.

VIVRE DANS LA PEAU DU MONDE : LA ZONE CRITIQUE

Une appellation voisine de Gaïa pourrait être Zone critique. Si la Terre était une orange, alors la Zone critique serait son écorce. Il s'agit d'une fine couche, où l'eau, le sol, les plantes, les roches, les conditions météorologiques ou la vie animale interagissent tous ensemble pour créer les conditions nécessaires à la vie telle que nous la connaissons. Encore une fois, cette membrane est extrêmement fine, à peine quelques kilomètres au-dessus de nos têtes et quelques kilomètres sous nos pieds, ce qui est peu comparé aux douze mille sept cents kilomètres de diamètre de la Terre. Et pourtant, c'est dans cette enveloppe d'air, de roche, de faune et de flore que se trouve la vie.

CHANG Yung-Ta

scape.unseen_model-T (ver. 1.1), 2021
scape.unseen_sample-T, 2020



CHANG Yung-Ta, *scape.unseen_model-T*, 2020
Fer noir, acier inoxydable, aluminium, verre, eau, noyau de marbre, phénolphtha- lin, acide chlorhydrique dilué, moteur, contrôleur de micro-ordinateur, ordinateur, caméra CMOS, dimensions variables
© Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum

Comme la Zone critique couvre toute la Terre, il n'est évidemment pas possible de l'étudier dans sa globalité. Par conséquent, les scientifiques réunissent des ensembles d'instruments dans des observatoires spécifiques, tels que les gorges de

Taroko, au centre de Taïwan. Ce site a été choisi parce que les dynamiques géographiques comme les tremblements de terre, les glissements de terrain et l'érosion y sont particulièrement actifs. Une fois que ces processus ont été mesurés, les données recueillies sont analysées dans des laboratoires hors site, par exemple, le GFZ de Potsdam.

L'installation présentée s'apparente à une usine fabriquant des petits paysages. En effet, les neuf tubes reproduisent les turbulences de la rivière Li-Wu, qui coule dans les gorges de Taroko, grâce à des données recueillies au fil des ans sur le site. Un mécanisme agite les petits morceaux de roche et de sable, qui frappent la surface du disque et le sculpte. Ce processus est similaire à celui de l'érosion dans n'importe quelle rivière, où les flux d'eau et de vent enlèvent des parties de la croûte terrestre, comme la roche et la terre, et les transportent ailleurs, créant ainsi un relief.

À la fin de l'exposition, les disques de roche ne seront plus plats ; ils seront modulés, comme un minuscule lit de rivière, tout comme les échantillons que vous pouvez voir sur le mur.

L'œuvre qui en résulte est une sculpture où le marbre n'est pas taillé à la main, mais à l'aide d'un algorithme qui reproduit le flux d'une rivière et propose d'entendre le son des processus géologiques en action.

CHANG Yung-Ta,
né en 1981 à Taïwan, vit et travaille à Beijing.

Un grand merci au Deutsches GeoForschungsZentrum (GFZ, Centre de recherche allemand pour les géosciences), à Potsdam, notamment à Jens Turowski et à Niels Hovius pour leur aide généreuse.

SU Yu Hsin

Frame of Reference I, 2020 **Frame of Reference II, 2020**

Les gorges de Taroko, situées à Taïwan, sont semblables à un laboratoire en plein air où les taux d'érosion seraient parmi les plus rapides au monde. C'est la raison pour laquelle les scientifiques intéressés par l'étude des dynamiques de la Zone critique — la peau de la Terre — y ont placé des réseaux d'instruments afin d'étudier comment les conditions météorologiques entraînent les glissements de terrain et comment ces derniers affectent le climat.

Caméras, sismomètres et stations météorologiques remplacent le corps de l'observateur pour voir au-delà de l'échelle du système de perception humain. Avec l'installation vidéo *Frame of Reference* (« cadre de référence »), l'artiste Su Yu Hsin aborde la question du rôle que jouent les images sur le terrain, en laboratoire et dans les bases de données. Dans cette infrastructure, où contrairement à une carte, on ne voit pas le sol du dessus, à quoi peut ressembler une vue de l'« intérieur » ? Voilà une des questions soulevées par cette cartographie de la Zone critique.

SU Yu Hsin,
née en 1989 à Taïwan, vit et travaille à Berlin.

Un grand merci au Deutsches GeoForschungsZentrum (GFZ, « Centre de recherche allemand pour les géosciences »), à Potsdam, et au Disaster Prevention and Water Environment Research Center (« Centre de recherche sur la prévention des catastrophes et l'environnement aquatique ») de la National Chiao Tung University, à Wuhe et à Wulu, qui ont accueilli l'artiste lors de ses résidences en Allemagne et à Taïwan.



SU Yu Hsin, *Frame of Reference I, II*, 2020
Installation vidéo, dimensions variables
© Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum
Photo : Yuro Huang

LIU Chuang

Lithium Lake and the Lonely Island of Polyphony, 2020

Ce film oscille entre un drame de science-fiction, un enregistrement de musique polyphonique et un documentaire sur l'extraction de terres rares sur les plateaux tibétains.

Il crée des liens surréalistes entre, d'un côté, différents moyens de communication, des technologies de pointe qui sont toutes alimentées par le processus hautement polluant de l'extraction du minerai de lithium et, de l'autre part, le chant polyphonique comme moyen de transmettre un signal par l'intermédiaire d'un réseau de collectifs de personnes. C'est pourquoi l'artiste le décrit comme une forme de technologie de proto-communication.

L'histoire est racontée en myna, un dialecte parlé dans le sud-ouest de la Chine par environ vingt mille personnes, ce qui, dans ce pays, représente une petite communauté. Dans ce contexte, cette voix devient une prise de position face à des processus extractivistes, qui vont de pair avec des projets hégémoniques d'homogénéisation culturelle.

LIU Chuang,
né en 1978 en Chine, vit et travaille à Pékin.



LIU Chuang, *Lithium Lake and the Lonely Island of Polyphony*, 2020
Vidéo 3 canaux, couleur, son, 35' 55"
© Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum

Aluaiy KAUMAKAN

Blooming, 2018

Myself, 2018

The Axis of Life, 2018

Breathing, 2015

Vines in the Mountains, 2020

Née dans une tribu du sud de Taïwan (les Paiwans), Aluaiy Kaumakan crée des sculptures avec de la laine, du coton, du cuivre, de la soie en tissant des formes organiques ou végétales. Elle utilise le lemikalik — une technique paiwan qui consiste à tisser en cercles concentriques — afin de former un lieu de conversation et de connexion constantes. Sa pratique s'inspire de ses traditions et, en même temps, n'est pas « figée » dans le passé car elle répond aux problèmes actuels auxquels elle et sa tribu sont confrontées aujourd'hui. En effet, son village a été frappé par un typhon particulièrement violent en 2009, les obligeant à se reloger ailleurs. Chercher des moyens de relier les membres de sa communauté déplacée par un processus créatif qui réactive et transforme un ensemble de traditions devient une prise de position quant aux manières de vivre dans un environnement perturbé. Voici l'une des possibilités intéressantes pour avancer vers la planète Gaïa.



Aluaiy KAUMAKAN, *Vines in the Mountains* (détail), 2020
Laine, ramie, coton, cuivre, soie, perles de verre, dimensions variables
© Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum

Aluaiy KAUMAKAN,
née en 1971 à Taïwan, vit et travaille à Rinari (Pingtung).

UNE PLANÈTE FRAGILE ET FAÇONNÉE PAR LE VIVANT : GAÏA

Cemelesai TAKIVALET

Virus Series, 2020

Il y a trois ans, au sud de Taïwan, plusieurs jeunes gens de la tribu de Cemelesai Takivalet ont contracté une mystérieuse maladie après une excursion sur leurs territoires traditionnels. Cet incident lui a remis en mémoire les légendes que racontaient les anciens à propos de certains lieux que l'on devait protéger de toute intervention humaine. L'artiste a dessiné, à grande échelle, des représentations de virus et de bactéries lâchés dans la nature à la suite de l'intrusion d'humains. Avec leurs tentacules, leurs formes sinuées et leurs mandibules, ces créatures étranges flottent sur les murs de manière inquiétante. Ces œuvres ne sont pas sans rappeler l'hypothèse Gaïa, formulée par le chercheur James Lovelock et la biologiste Lynn Margulis, qui avance que l'environnement de la surface de la Terre (la Zone critique) est un système complexe autorégulé, où chaque élément distinct — roches, gaz, minéraux, eau, atmosphère, sol — a été modifié par une série d'organismes vivants, notamment des bactéries. Comme dans cette fresque de Cemelesai Takivalet qui représente la réaction de la forêt après l'intrusion humaine, si Gaïa est attaquée, elle peut contre-attaquer dans une boucle de rétro-action.

Cemelesai TAKIVALET,
né en 1969 à Taïwan, vit et travaille à Rinari
(Pingtung).



Cemelesai TAKIVALET, *Virus Series*, (détail), 2020
Peinture sur le mur, 400 × 900 cm
© Courtesy of the artist and Taipei Fine Arts Museum

Nomeda et Gediminas URBONAS

Swamp Intelligence, 2018–2020

À l'intérieur du mur se trouve un écosystème où les formes naturelles, sur un plan organique, se mêlent aux formes de vie numérique. *Swamp Intelligence* recourt à un réseau NNN (NoPlace Neural Network), un dérivé de l'intelligence artificielle (IA), pour révéler la capacité d'un réseau neuronal à générer des images visuelles inédites. Le NNN est doté de deux composants, qui fonctionnent en opposition : un générateur, qui apprend comment créer une image à partir d'un schéma audio ; un système de discrimination, qui tente de deviner quelle image est réelle et quelle autre est créée de toutes pièces. Par cette recherche permanente d'équilibre entre le réel et l'imaginaire, le NNN imite l'impression d'humidité suscitée par un marécage biologique.

Le NNN s'efforce de trouver des moyens de combiner organiquement ses propositions architecturales avec des paysages existants. Soumise à une logique stricte et dépourvue de tout contexte, la machine, de façon assez paradoxale, est moins limitée dans le processus d'imagination que l'artiste qui l'utilise, livrant à l'analyse du spectateur une imagerie plus dérangeante.

Nomeda et Gediminas URBONAS,
nés en 1968 et en 1966 en Lituanie, duo d'artistes
fondé en 1997, vivent et travaillent à Cambridge
(États-Unis) et à Vilnius.



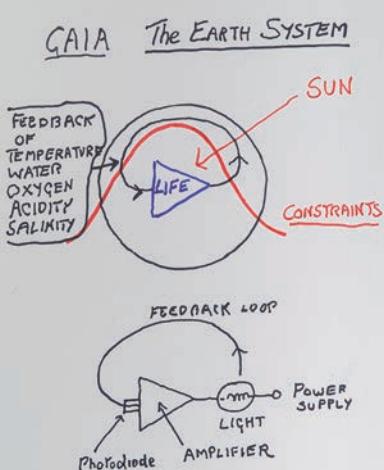
Nomeda & Gediminas URBONAS, *Swamp Intelligence* (détail), 2018–2020
Installation AI, sngan_projection, diorama, 205 × 40 × 242 cm.
Programmeur AI : Jonas Kubilius.
© Courtesy of the Artists and Taipei Fine Arts Museum

Diagramme de Gaïa : le système Terre et les boucles rétroaction

Par James Lovelock

Le concept de Gaïa a été élaboré par l'ingénieur-inventeur James Lovelock et la microbiologiste Lynn Margulis dans les années 1960-1970. Nommé d'après la déesse grecque Gê, il a donné lieu à de nombreux malentendus. En effet, Gaïa ne signifie pas que notre Terre est vivante mais plutôt que la surface de la Terre a été façonnée par le vivant. Par exemple, l'oxygène que nous respirons provient de l'activité des bactéries et des plantes. En fait, chaque élément—roches, gaz, minéraux, eau, atmosphère, sol—a été modifié par le vivant, notamment par les bactéries. Gaïa est le résultat de ces interactions. Il s'agit d'un système complexe et fragile qui s'autorégule, où les espèces non seulement s'adaptent à leur environnement mais le façonnent également.

Comme on peut le voir dans ce schéma, Lovelock compare Gaïa à un système cybernétique : des boucles de rétroaction permettent de maintenir la planète dans un ensemble de limites favorables à la vie, tout comme un thermostat maintiendrait la température à un certain niveau. Ce système se régule de lui-même grâce aux interactions entre les organismes vivants et leur environnement inorganique. Entre autres, la stabilité de la température et de diverses variables environnementales, telles que la composition chimique de l'atmosphère et des océans, sont toutes affectées par l'activité de la biosphère.



James LOVELOCK, Diagram of Gaia: The Earth system and feedback loop, illustration (reproduction)
© James Lovelock, Science Museum and Science & Society Picture Library-Tous droits réservés.

Hamedine KANE, Stéphane VERLET-BOTTÉRO avec Olivia ANANI et Lou MO

The School of Mutants, 2020

Le collectif l'École des Mutants s'est engagé dans une longue enquête sur les représentations de l'avenir au sein du continent africain, en mettant l'accent sur les infrastructures dédiées à l'éducation au Sénégal après l'indépendance. La construction, dans les années 1990, de l'université du Futur africain, un projet de coopération transnational financé en partie par Taïwan dans le cadre de ses efforts diplomatiques en Afrique de l'Ouest, n'a jamais été menée à bien. Le campus inachevé, qui combinait les architectures brutalistes et néo-soudanaises, a été détruit en 2021 au cours des travaux d'aménagement urbain réalisés à Dakar.

À partir d'enquêtes de terrain, d'entretiens, de recherches d'archives et d'ateliers, le projet évoque différentes expériences éducatives et utopies académiques : l'initiative coloniale de l'École normale William-Ponty (1903-1960), l'université des Mutants (1978-2005), Mudra Afrique (1977-1982), l'École des Sables (1998-). Dans la mouvance de l'histoire palimpseste, où le savoir et le pouvoir sont étroitement mêlés dans la recherche d'un avenir décolonisé, l'École des Mutants crée des installations multimédias et des vidéos qui spéculent sur l'héritage des ruines dans les mutations actuelles du monde.

Hamedine KANE, né en 1983 en Mauritanie, vit et travaille à Bruxelles et Dakar.

Stéphane VERLET-BOTTÉRO, né en 1987 en France, vit et travaille à Londres, Paris et Dakar.

Olivia ANANI, née en 1987 à Abidjan, Côte d'Ivoire, vit et travaille à Paris.

Lou MO, née en 1990 à Toulouse, vit et travaille et vit à Taipei.

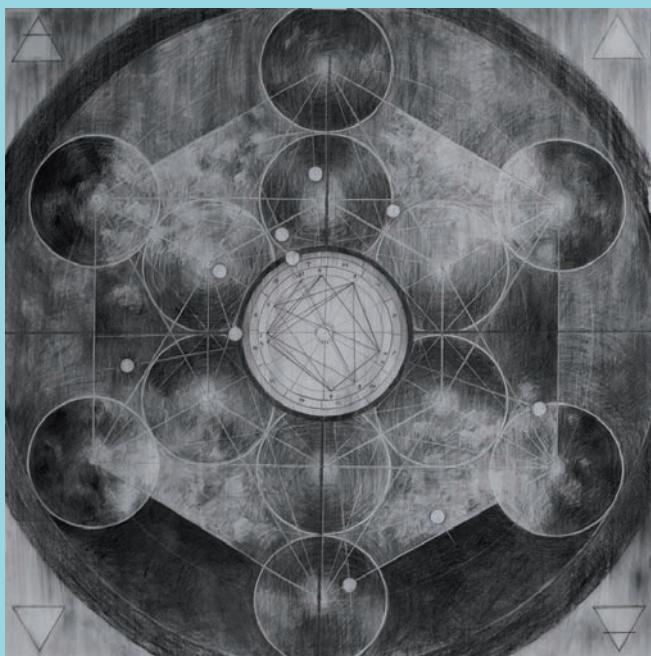
GRAVITÉ ALTERNATIVE

Certains peuvent essayer de se réfugier dans des mondes ésotériques où l'astrologie et l'alchimie se présentent comme des contrepoints aux rudes lois du système Terre.

Mais si nous vivons tous sur plusieurs planètes à la fois, alors nous ressentons dans nos os leur attraction et leur répulsion. Non, il ne s'agit plus de l'ancienne astrologie mais d'une étrange forme de géopolitique à laquelle nous devrions tout de même nous accorder pour ressentir les alignements planétaires.

CHEN Yin-Ju

Liquidation Maps, 2014



CHEN Yin-ju, dessin de *Liquidation Maps (Khmer Rouge genocide in Cambodia)*,
2014
Fusain et crayon sur papier, 125 x 126 cm
© Collection of Katy Hsiu Chih Chien

Chacun des dessins que nous pouvons voir ici montre une carte astrologique ; ils constituent autant d'images de la configuration des étoiles au début de cinq périodes très spécifiques de l'histoire récente de l'Asie : les massacres de Sook Ching en 1942 (Singapour), le génocide perpétré par les Khmers rouges en 1975 (Cambodge), le soulèvement de Gwangju en 1980 (Corée du Sud), le massacre de Lieyu en 1987 (Taïwan) et les massacres du Timor oriental de 1999.

En faisant le lien entre ces événements tragiques et la disposition des astres, l'artiste pose la question des moteurs de l'histoire. Ces drames étaient-ils prédéterminés et donc inévitables ? Comme elle le dit elle-même : « Des forces sont exercées par ces configurations astrologiques. Qu'on le veuille ou non. On peut les accepter ou s'en aller. »

CHEN Yin-Ju,
née en 1977 à Taïwan, vit et travaille à Taipei.

June BALTHAZARD et Pierre PAUZE

Mass, 2020



June BALTHAZARD et Pierre PAUZE, Mass, 2020

Vidéo à 2 canaux, bois, mousse, Polychoc, résine polyester, peinture à l'eau, plâtre, pmma laminé, plantes synthétiques, pare-chocs, acier, lumière de scène, support de lumière, dimensions variables

Cette œuvre a été initialement commandée par Hermès Horloger, Bienne, Suisse.

© Courtesy of the Artists and Taipei Fine Arts Museum

Les films présentés nous plongent dans un documentaire d'anticipation où cohabitent mythes anciens, récits des origines et science contemporaine. Les vidéos sont mises en dialogue avec un dispositif fabriqué et peint à la main, qui oscille entre un paysage lunaire fragmenté et un décor de cinéma. Ces éléments hétérogènes donnent l'image d'un monde auto-organisé, d'un cosmos.

La narration se déroule dans une époque indéterminée qui voit la crise environnementale plonger l'Humanité dans une obscurité partielle. S'ensuit un récit de science-fiction entre un futur proche et un retour à des modes de vie ancestraux.

Deux personnages interviennent dans la narration : une physicienne quantique, un astrophysicien et un ermite. Aucun n'est fictif et chacun joue son propre rôle, à l'image de Chiara Mariotti (physicienne au Cern / Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire], le plus grand laboratoire du monde) et de Michel Mayor (prix Nobel de physique 2019 pour sa découverte de la première exoplanète). Tous deux n'ont pas la même approche du monde, car pour l'astrophysicien le vide est vide alors que pour la physicienne quantique le vide est rempli d'un champ vibratoire, le champ de Higgs.

Cela met en évidence l'une des grandes inconnues de la physique actuelle, où deux modèles théoriques, celui de l'infiniment grand et celui de l'infiniment petit, sont pour l'instant inconciliables, chaque théorie fonctionnant à son échelle comme si elles n'appartaient pas à la même planète.

D'une certaine manière, ce que propose cette installation est l'exact opposé des « fake news », souvent mises en avant par des médias que l'on pourrait penser sérieux mais dont les contenus sont assurément fantaisistes. Dans cette œuvre, c'est, au contraire, l'esthétique du film qui semble fantaisiste, alors que le contenu scientifique dont débattent les physiciens est rigoureusement exact.

June BALTHAZARD,
né en 1991 en France, vit et travaille à Paris.

Pierre PAUZE,
né en 1990 en France, vit et travaille à Paris.

MOVING EARTHS

Concept : Frédérique Aït-Touati et Bruno Latour

Production : compagnie Zone Critique

Filmé en public le 7 décembre 2019 au théâtre

Nanterre-Amandiers

Tournage, enregistrement, édition et concept

vidéo : Patrice Laffont-DeLojo

La pièce explore le parallèle entre deux perspectives sur la Terre en mouvement, la perspective telle que la comprenait Galileo Galilei vers 1610 et la perspective selon laquelle nous voyons la Terre aujourd’hui. La clairvoyance de Galilée sert de toile de fond à cette comparaison parce que, lorsque survient une catastrophe, on recherche invariablement des éléments comparables dans le passé. Actuellement, les mouvements écologiques et politiques des jeunes générations attirent bruyamment l’attention sur le dérèglement climatique. Les scientifiques expliquent comment et pourquoi le climat change et analysent les effets qu’exerce ce changement sur la Terre et sur les organismes vivants. Sur la base de nombreuses expériences et observations, Galilée était arrivé à la conclusion que le modèle héliocentrique était exact et que les étoiles ne tournaient pas autour d’une Terre immobile. La légende raconte qu’après avoir été forcé à renier sa théorie, devant le tribunal, il aurait grommelé avec un air de défi : « Et pourtant, elle bouge. »

Le choc qu’avait provoqué à l’époque l’idée d’une Terre mouvante et sensible est comparable à



Moving Earths, conférence-performance, pièce de Bruno Latour et Frédérique Aït-Touati, filmée en public le 7 décembre 2019 au théâtre Nanterre-Amandiers, 1 heure 12 minutes, production : compagnie Zone Critique.
© Taipei Fine Arts Museum

celui que subit de nos jours l’Humanité, qui semble enfin prendre conscience de la réalité du changement climatique. En 1947, dans la version cinématographique de la pièce de Bertolt Brecht *La Vie de Galilée* réalisée par Joseph Losey, le monde se retrouve sens dessus dessous : un carnaval d’inversions se met en place.

Dans *Moving Earths*, ces parallèles entre des individus balayés par la mobilité et l’instabilité de la Terre sont étudiés selon une double perspective, à la fois en gros plan et à distance.

Merci à Sébastien Dutreuil, Sean Hardy, Geoffrey Carey, Camille Louis, Philippe Quesne et Robert Woodford pour ses *Deep Time Cards*.

Coproduit par le Centre Pompidou, le Théâtre Nanterre-Amandiers. Avec le soutien du NA Fund, de la fondation Carasso et de la DICRéAM.

LES ATELIERS

La première étape consiste à admettre que nous vivons sur des planètes différentes. La seconde étape consiste à imaginer des procédures qui nous permettent de créer des moyens d’engagement entre ces différentes planètes. Il est temps d’imaginer de « nouvelles rencontres diplomatiques ». La diplomatie est une procédure qui intervient avant ou après un conflit, en l’absence d’une autorité suprême. L’objectif de cet espace de travail est d’amener des personnes qui ne sont pas forcément d’accord à engager des discussions à travers différents formats.

Programmation à venir sur www.centrepompidou-metz.fr

Avec les étudiants du Master d’Expérimentation en Arts Politiques - SPEAP, de l’École des Affaires Publiques de Sciences Po.

4. FAIRE FACE AUX GUERRES PLANÉTAIRES

Bruno Latour, Martin Guinard et Eva Lin

Cet essai a été publié initialement dans le n°114 de *e-flux journal* (décembre 2020).

Ce qui rend la situation politique actuelle si préoccupante et si différente des moments de tension géopolitique qui ont traversé l'histoire, c'est qu'aujourd'hui la signification du préfixe « géo » a complètement changé. Les nations ne se battent plus les unes contre les autres sur la même scène géographique. Tout se déroule comme s'il n'y avait plus de monde commun à défendre, comme si l'objectif généralisé, désormais, était de définir de quoi le monde est fait. La « Nature » n'est plus la toile de fond des conflits géopolitiques, mais l'enjeu même de ces derniers. Il est clair, par exemple, que le mot « climat » ne veut pas dire la même chose aux États-Unis, en Europe, au Brésil ou en Chine. Pour certains États, quand il est question du climat, la priorité est d'envisager les risques de son dérèglement catastrophique. Pour d'autres, toute référence au climat n'est qu'une nuisance passagère. Contre toute attente, ce que beaucoup de commentateurs spécialisés appellent le « tournant écologique » n'a pas abouti à une unification internationale renforcée mais, à l'inverse, à une nouvelle série de conflits relatifs à la terre, à l'eau, à l'air, aux ressources et aux océans.

Pour prendre la mesure de ce changement dans la définition du conflit géopolitique — un changement que nous avons résumé par la formule « Toi et moi, on ne vit pas sur la même planète » —, nous proposons l'hypothèse selon laquelle les Terriens vivent de nos jours sur des planètes différentes. Certes, ces conflits interviennent à l'échelle « globale », ou « planétaire », mais ils mobilisent des mondes multiples et incommensurables et non pas simplement, comme par le passé, des visions différentes du même monde naturel. En conséquence, nous assistons à une extension

massive des conflits et à une aggravation extrême de la brutalité en politique. L'« ordre international » est systématiquement démantelé. Et pourtant, ce démantèlement fait étrangement naître une forme paradoxale d'unité. Il est évident qu'il ne s'agit pas des anciens projets qui imaginaient l'émancipation pour tous, tel le libéralisme historique ou le socialisme, mais plutôt d'une série de nouveaux projets, qui visent à trouver des moyens de faire face à l'ancien monde naturel de manière novatrice.

Pour ce qui concerne le vocabulaire que nous avons choisi pour la Biennale de Taipei 2020, au lieu de parler d'un conflit entre planètes, nous aurions pu évoquer un choc entre différentes cosmologies, dans la mesure où la question porte sur les différentes manières d'articuler la réalité matérielle et l'ordre social¹. Toutefois, l'intérêt d'opter pour la figure de la planète tient au fait que se situer à l'échelle des planètes permet de souligner l'influence que les corps célestes exercent les uns sur les autres, comme la Lune sur les marées. L'astrologie tente de décrire comment les alignements de planètes influencent nos humeurs, nos actions et nos décisions. Mais ce qui importe, dans cette situation, ce n'est pas l'influence de Pluton ou de Vénus sur nos actes, ce sont plutôt les différentes visions de la Terre. De fait, l'image singulière de la bille bleue se retrouve à présent morcelée en différents mondes, formant une constellation qui n'a rien à voir avec l'harmonie céleste. Nous en sommes prisonniers et, à chaque décision que nous devons prendre, l'attraction gravitationnelle des différentes configurations de la Terre nous fait tourner la tête comme sur un tourniquet. Pour décrire cet état de fait, le modèle n'est pas simplement une nouvelle forme de dialectique (impliquant deux pôles seulement)

¹ Voir *Toi et moi, on ne vit pas sur la même planète*, de Martin Guinard et Bruno Latour, la brochure de l'exposition pour la Biennale de Taipei 2020

mais plutôt une configuration dotée de polarités multiples. C'est ce que nous essayons de montrer avec notre planétarium imaginaire.

S'EN TENIR AU PROJET MODERNE À TOUT PRIX : LA PLANÈTE GLOBALISATION

La première planète qui mérite d'être explorée est celle que nous appelons planète Globalisation. Cette dernière a été façonnée par les promesses de la modernité, lorsque « faire le monde » est devenu une impulsion décisive. Son influence est palpable chaque fois que l'on entend parler de développement, de progrès et « d'échanges » accrus entre les cultures². Bien que l'historien Dipesh Chakrabarty avance que l'idée de « faire le monde » est née avec l'expansion européenne et la révolution scientifique du XVI^e siècle c'est véritablement lors des déréglementations des années 1980 que ce processus s'est intensifié de manière exponentielle³. En fait, cette planète, la planète Globalisation, doit beaucoup à la cosmologie néo-libérale, qui, comme on le sait, obéit aux diktats de la « main invisible » du marché et considère la matérialité de la Terre comme un objet inerte, offrant des ressources à extraire et à transformer en produits de consommation. Bien entendu, ce phénomène ne se limite pas à l'anglosphère, pas même à l'Occident ; l'ouverture de la Chine aux investissements étrangers à la fin des années 1970 ayant joué aussi un rôle majeur dans l'intensification de cette tendance à construire

le monde global⁴. Même si elle a conduit à une augmentation massive des inégalités et à diverses formes de néo-colonialisme, cette planète continue de séduire tous ceux qui appellent de leurs vœux une croissance illimitée. Dans cette configuration, les limites des frontières planétaires sont laissées de côté pour être traitées plus tard. En raison de l'influence historique et contemporaine de la planète Globalisation, toutes les autres planètes que nous serons amenés à explorer se définissent en réaction à cette dernière.

SE RETIRER DU MONDE ET CONSTRUIRE UN MUR : LA PLANÈTE SÉCURITÉ

Chez toutes les personnes qui se sentent perdues ou trahies par les idéaux et la violence de la planète Globalisation, la réponse est généralement de réclamer un lopin de terre, une frontière ou un refuge où elles pourraient vivre protégées des « autres ». C'est le discours proposé par les mouvements ultra-nationalistes qui ont pris le pouvoir dans plusieurs pays du monde. Cette attraction émerge d'une deuxième planète, que nous avons baptisée planète Sécurité. L'un des artisans les plus actifs de ce mouvement est Steve Bannon, ancien chef de la stratégie du gouvernement de Donald Trump. En plus de sa carrière de conseiller politique, Bannon a réalisé de nombreux films documentaires, qui ont profondément influencé la propagande de l'alt-right telle qu'elle se présente aujourd'hui. On peut se faire une idée assez exacte de ses efforts pour produire et articuler de nouvelles images pour la planète Sécurité grâce à Jonas Staal, qui a mis en œuvre une rétrospective sur le travail de Bannon. Staal dissèque méthodiquement les mécanismes de propagande de l'ultra-droite, qui donnent à voir une image sombre de la décennie à venir. À en croire les films de Bannon (qu'il qualifie lui-même de « cinéma cinématique »), l'avenir sera marqué par des crises économiques, par le fondamentalisme islamique et par l'hédonisme laïc du marxisme culturel et de l'élite globalisée. Seul un chef énergique peut servir de rempart à la défense des valeurs familiales, de la foi chrétienne, de la puissance militaire et, évidemment, de l'économie américaine, ce que Bannon définit collectivement, selon les termes de Staal, comme étant le « nationalisme



Fernando PALMA RODRÍGUEZ, *Soldado (red)*, 2001
Structure en bois, circuits électroniques, capteurs et logiciels, dimensions variables
© Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum

2 C'est aussi la planète qui a le plus directement influencé la conception de l'idéal de « mondialité » des audits de la biennale, la Biennale de Taipei ayant été créée en 1984, avec pour mission essentielle de promouvoir les expositions internationales.

3 Voir Dipesh Chakrabarty, « World-Making, "Mass" Poverty, and the Problem of Scale », *e-flux Journal*, n° 114, décembre 2020.

4 *Ibid.*

économique chrétien blanc⁵ ». Dans l'installation de Staal, intitulée *Steve Bannon: A Propaganda Rétrospective* (2018–2019), il est particulièrement pertinent que l'artiste ne propose pas une simple critique des dirigeants populistes mais qu'il offre une démonstration expliquant avec précision ce qui rend cette propagande si séduisante et, donc, dangereuse. Il le fait, notamment, en mettant en évidence la récurrence des tropes visuels tout au long des quatorze années de production des films de Bannon, tels que la figure de l'orage, annonciatrice de l'approche « naturelle » et donc inévitable du déclin, ou celle de l'animal prédateur, considéré comme une métaphore de l'élite globalisée s'acharnant contre les malheureux politiciens de l'ultra-droite.

Cette rétrospective du travail de Bannon porte une attention particulière à son *Gesamtkunstwerk*, le projet Biosphère 2 (Earth Systems Science Research Facility), établi à Oracle, en Arizona, dont il est devenu le président-directeur général en 1993. Dans ce parc couvert de plus d'un hectare se trouvait l'écosystème artificiel le plus vaste du monde, aménagé avec l'objectif de tester la capacité de survie des humains, de la flore et de la faune dans un espace clos susceptible d'être reproduit, élément essentiel de la conception de la colonisation planétaire à venir d'après Bannon. Le projet fut un échec. En premier lieu, les niveaux d'oxygène tombèrent si bas qu'il fallut injecter de l'air respirable depuis l'extérieur⁶. Le projet tourna également au désastre financier. La solution de Bannon fut de se tourner vers l'université Columbia pour obtenir un financement complémentaire, mais au prix d'un changement significatif : le projet n'aurait plus comme objectif d'explorer les possibilités de colonisation extraterrestre. Au contraire, le site serait utilisé comme un espace propre pour mener des expériences sur le changement climatique, comme le rappelle Staal. À la lumière de ces événements, le rôle de Bannon, en 2017, dans l'abandon de l'accord de Paris par l'administration Trump est encore plus surprenant. Cela montre clairement que ceux qui, comme Bannon, sont attirés dans l'orbite de la planète Sécurité ne sont pas nécessairement dans l'ignorance ou dans

le déni des défis climatiques. Parce qu'ils sentent que le sol se dérobe sous leurs pieds et qu'ils s'aperçoivent qu'il n'y a aucun espoir de créer des conditions d'existence sur Mars, ils font le choix de se retirer du monde commun derrière des barrières économiques et ethniques, en construisant ce que Staal appelle la « biosphère de l'alt-right⁷ ».

SI LA TERRE EST CONDAMNÉE, QUITTONS-LA SUR-LE-CHAMP : LA PLANÈTE EXIT

La troisième planète que nous proposons d'explorer est la planète Exit. Elle concerne un petit nombre de privilégiés, bien loin de nier la réalité de la catastrophe climatique, pour qui il est devenu impératif soit de sortir de leur enveloppe charnelle dans le cadre d'un projet transhumaniste, soit de quitter la Terre en colonisant la planète Mars. En échange, si le développement de l'une ou l'autre de ces extravagances high-tech prend trop de temps, ils peuvent choisir en quelque sorte d'investir dans la pierre, en construisant des bunkers souterrains dans des endroits qui risquent d'être moins affectés par l'effondrement climatique.

L'attraction de cette planète Exit est visible, par exemple, dans l'œuvre de Femke Herregraven, dont l'installation *Corrupted Air-Act VI* invite les spectateurs dans l'un de ces bunkers survivalistes pour explorer l'imaginaire de la *panic room*, un refuge utilisé en cas de catastrophe. Lorsque les portes s'ouvrent, le visiteur entre dans une pièce sans fenêtre, éclairée par des néons bleus, équipée de quelques meubles de base, notamment deux lits recouverts de draps de plastique pour les protéger de la moisissure, des réserves d'eau et des livres, comme dans *Bunker archéologie* (1975), de Paul Virilio. L'espace est pratiquement inhabité, à l'exception de projections sur écrans des avatars de trois étranges créatures, toutes issues d'espèces disparues : un oiseau-éléphant, un trilobite et un lézard. Ces animaux sont revenus à la « vie » grâce à une modélisation numérique d'une grande précision. Au cours de leur discussion, écrite par l'artiste, ils mentionnent régulièrement un personnage qui brille par son absence, le « dernier homme », qui n'est autre que le propriétaire des

5 Jonas Staal, « Propaganda (Art) Struggle », *e-flux journal*, n° 94, octobre 2018, <https://www.e-flux.com/journal/94/219986/propaganda-art-struggle/>

6 Bettina Korintenberg, « Life in a Bubble: The Failure of Biosphere 2 as a Total System » in *Critical Zones*, Bruno Latour et Peter Weibel, MIT Press, 2020, p. 185.

7 Jonas Staal, conversation personnelle avec les auteurs.

lieux⁸. On l'appréhende comme une sorte de figure prophétique, qui ne promet en revanche aucun salut. « Quand il arrivera, je m'ennuierai encore plus », dit le trilobite numérique, qui se demande quel est l'intérêt de vivre sur une « planète solitaire⁹ ».

CHERCHER UNE FAÇON D'ATERRIR : LA PLANÈTE GAÏA¹⁰



Femke HERREGRAVEN, *Corrupted Air –Act VI*, 2019
Installation multimédia, dimensions variables
© Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum

Pour ceux qui ont compris que les projets modernistes de la planète Globalisation ne peuvent mener nulle part, sachant qu'il faudrait mobiliser les ressources de plusieurs Terres pour que la planète tout entière puisse adopter le mode de vie américain, que la planète Sécurité est irréaliste dans la mesure où tout est inextricablement lié et que la planète Exit n'est qu'une chimère, plutôt déprimante, vers quoi se tourner ? Vers où se diriger ? Des noms très divers pourraient servir à identifier l'endroit habitable que nous cherchons mais, dans le contexte de cet article, nous avons opté pour la planète Gaïa.

La planète Gaïa est désavantagée lorsqu'on la compare à celles que nous venons d'évoquer. En effet, ses contours, son esthétique et ses aspirations sont nettement moins clairs que ceux des planètes Globalisation et Exit, dont le packaging et le marketing sont parfaitement au point, tandis que le mécanisme de propagande bien orchestré de la planète Sécurité lui fait défaut. La planète Gaïa tente

de créer une cosmologie qui ne possède pas encore de « cosmogramme », pour reprendre l'expression de l'historien des sciences et techniques John Tresch : à savoir, il n'existe pas encore d'image de ce à quoi pourrait ressembler la poursuite de la prospérité au sein d'une Terre limitée en ressources.

Pour développer les contours de Gaïa, la première étape consiste à échanger l'image canonique de la bille bleue (icône stable et symbolisant l'idéal d'une gouvernance mondiale) contre une image plus appropriée à la situation actuelle. Il paraît futile de compter sur la gouvernance mondiale — qui demeure l'idéal ultime de la planète Globalisation — pour résoudre les problèmes causés par le changement climatique. Les récents exemples de division aux États-Unis ou l'incapacité de l'Europe à fédérer à sa modeste échelle envoient un message clair à tous ceux qui gardent encore l'espoir d'une unité qui transcenderait les continents.

Plutôt que l'image du globe, nous proposons de se tourner vers les représentations que les communautés scientifiques utilisent pour décrire la surface de la Terre, à savoir la Zone critique. Si la planète était une orange, la Zone critique (ZC) serait sa peau. C'est une couche très fine où l'eau, le sol, la roche, les plantes et les organismes vivants agissent ensemble pour créer les conditions de la Vie. Cet espace est extrêmement mince, de quelques kilomètres au-dessus de nos têtes à quelques autres sous nos pieds, ce qui est très peu comparé aux 12 700 kilomètres de diamètre de la Terre. Et pourtant, c'est à l'intérieur de cette enveloppe que réside la vie¹¹.

L'étude de la ZC ne se situe pas à l'échelle du globe tout entier contrairement aux modélisations scientifiques du système Terre ; elle est menée par une série d'observatoires bien délimités, où des équipes interdisciplinaires de chercheurs essaient de mieux comprendre comment divers processus interagissent à cette échelle. Dans la mesure où la ZC est variable et hétérogène, les scientifiques s'emploient à comparer les phénomènes d'un observatoire à un autre, dans l'espoir de parvenir

8 Voir le récent essai de Simon Sheikh, qui explore une autre image de ce dernier homme : « It's After the End of the World : A Zombie Heaven ? » *e-flux Journal*, n° 113, novembre 2020, <https://www.e-flux.com/journal/113/359978/it-s-after-the-end-of-the-world-a-zombie-heaven/>

9 Voir le site web de la Biennale de Taipei 2020 : https://www.taipeibiennial.org/2020/en-US/Participants/Participants_Content/1?type=escape

10 Dans le contexte de Taipei cette planète s'appelait Terrestre, mais ce nom a été adapté pour l'exposition du Centre Pompidou-Metz.

11 Voir Bruno Latour, « Seven Objections Against Landing on Earth », in *Critical Zones...*, op. cit.

à une meilleure compréhension de cette couche très mince, où se trouvent les formes de vie que nous connaissons.

Pour comprendre le fonctionnement de la ZC à l'échelle de la planète, comme le dit le géochimiste Jérôme Gaillardet, il faudrait disposer d'autant d'observatoires que nous avons d'hôpitaux¹². Il est clair que la Terre est loin de bénéficier d'un tel réseau, mais il existe un grand observatoire, situé à Taïwan, dans les gorges de Taroko, qui constitue un parfait exemple de ce type d'initiative. L'artiste Yun-Hsin Su a pu suivre deux groupes de chercheurs sur un site de Taroko, choisi pour sa dynamique géologique spécialement active¹³. Ses œuvres *Frame of Reference I* et *Frame of Reference II* s'intéressent à la situation de l'observateur et de ses instruments dans ces observatoires à ciel ouvert, adoptant ce qu'elle intitule une vue de l'« intérieur ». L'artiste s'appuie sur deux méthodologies différentes — celle de Leonhard Euler et celle de Joseph-Louis Lagrange — pour explorer les connexions entre l'observateur et « l'objet » de son étude. Ces deux mathématiciens du XVIII^e siècle ont défini des « cadres de référence » différents, qui sont utilisés aujourd'hui encore par les spécialistes de la Zone critique pour mener leurs observations. Dans le cadre de référence eulérien, la position de l'observateur est fixe, ce qui permet de voir ce qui se passe selon une perspective unique. Dans le cadre lagrangien, toutefois, l'observateur se déplace avec l'objet et son point de vue, de ce fait, est relatif¹⁴.

La vidéo de Su, dans sa structure, passe du cadre de référence d'Euler à celui de Lagrange, proposant alternativement des images obtenues à partir d'un point fixe (une caméra GoPro immergée dans une rivière et une caméra positionnée sur une station hydrométrique près de la rive) et des images obtenues par un appareil en mouvement (un drone et une caméra mobile). Cette installation vidéo, de type sensoriel, élimine la relation stable entre « sujet et objet » grâce à son fonctionnement immersif. Les écrans inclinés disposés autour des visiteurs ne les placent pas « devant » l'œuvre mais les « enferment » à l'intérieur. Cela fait écho à la

position de l'observateur dans la Zone critique, qui se trouve toujours à l'« intérieur » de l'enveloppe de la Terre, dans la substance même du monde et qui, par conséquent, ne peut pas échapper, ni renoncer, à sa situation terrestre.

Cette planète est en capacité d'enregistrer une grande diversité de manières d'habiter la Terre. C'est pourquoi nous sommes si attachés aux « observatoires » alternatifs mis en place par des groupes aborigènes dans des zones critiques qui ont été massivement perturbées. Les œuvres d'Aruwai Kaumakan, originaire de la tribu Paiwan, au sud de Taïwan, en offrent un bel exemple. Son village a été frappé par un typhon extrêmement violent en 2009, obligeant ses habitants à se réfugier sur les terres de la tribu Rinari. L'artiste propose une façon intéressante de traiter des questions d'habitat après un déplacement de population. Elle crée des sculptures avec de la laine et du tissu, unissant des formes organiques et végétales selon la technique Paiwan Lemikalik, qui repose sur le tissage en cercles concentriques. Grâce à cette technique, elle entrelace les souvenirs de la noblesse tribale, formant un lieu de conversation et de connexion constantes. Créatrice de bijoux à l'origine, elle a ressenti le besoin, après le typhon, de passer à l'échelle supérieure avec des pièces plus



SU Yu Hsin, photogramme tiré de *Frame of Reference*, 2020, installation vidéo, dimensions variables. *Frame of Reference I* a été produit en coopération avec le ZKM (Zentrum für Kunst und Medien) de Karlsruhe et le GFZ German Research Centre for Geosciences. Sources iconographiques : GFZ German Research Centre for Geosciences, base de données du projet Taroko, NCTU Disaster Prevention and Water Environment Research Center.

12 Jérôme Gaillardet, conversation personnelle avec les auteurs.

13 Un grand merci au GFZ Deutsches GeoForschungsZentrum, en particulier à Niels Hovius et à Jens Turowski, et au NCTU Disaster Prevention and Water Environment Research Center à Wuhe et à Wulu pour leur aide dans la réalisation de ce projet.

14 Bastian E. Rapp, « Conservation of Mass: The Continuity Equation », chap. 10 in *Microfluidics: Modeling, Mechanics and Mathematics*, Amsterdam, Elsevier, 2016, p. 265-277.

imposantes, qui lui permettaient de collaborer avec d'autres personnes dans le processus de tissage et de recréer, au sens propre, un lien social. Il ne faut pas céder à la tentation de choisir le terme « résilience » pour qualifier sa pratique, car accepter une situation plutôt que de se mobiliser contre le problème mènerait à une forme de conservatisme¹⁵. Réfléchir à l'habitat et au repeuplement est particulièrement important, étant donné que les années à venir verront augmenter le nombre des réfugiés climatiques, poussés à la migration forcée par des événements analogues à celui du typhon qui a chassé de chez eux les Paiwans.

La planète Gaïa est marquée par un problème difficile : il semble que, désormais, rien ne soit plus à la bonne échelle. Au centre des découvertes de l'ingénieur-inventeur James Lovelock et la microbiologiste Lynn Margulis se trouve le fait que la surface de la Terre (la Zone critique) est un système auto-régulateur complexe, dans lequel chaque élément — roches, gaz, minéraux, eau, atmosphère, sol — a été modifié par des organismes vivants, notamment des bactéries. Mais le concept clé de ce modèle est que même les changements à grande échelle sont le résultat d'entités et de contextes à petite échelle¹⁶. Le défi est de résister à la tentation de s'en tenir à l'opposition entre phénomènes « globaux » et phénomènes locaux. Nous devons aussi aborder le concept de localisation sans nous limiter au « local ». Il est nécessaire de résigner les territoires dont nous tirons les ressources indispensables, mais que nous ne voyons pas, de situer ces « hectares fantômes » (pour reprendre la formule de l'historien Kenneth Pomeranz) indispensables pour nourrir notre vie quotidienne. C'est ce que l'on peut voir en particulier dans une œuvre proposée à la biennale par le collectif d'architectes Millions (Zeina Koreitem et John May), et Kiel Moe avec Peter Osborne¹⁷. Dans *The Ghost Acres of Architecture* (2020), ils entreprennent une tâche délicate, dessiner ce à quoi pourraient ressembler ces territoires reconstitués. Dans la mesure où la démarche est impossible à l'échelle d'une ville entière, ils commencent par le fameux

Seagram Building de Ludwig Mies Van der Rohe, à New York (1958), visualisant les données depuis le début de l'extraction des matériaux de construction jusqu'à la réalisation elle-même. Millions analyse l'immense portée territoriale de ces processus — les minéraux, l'énergie, les interactions avec la croûte terrestre. L'architecture est un champ de recherche idéal pour mesurer les conflits entre la globalisation et Gaïa.

Bien sûr, la Biennale de Taipei est elle aussi tiraillée entre ces différents attracteurs. Typiquement globalisée pour ce qui concerne ses thèmes et sa voracité en ressources, elle s'est intéressée à différents sujets environnementaux depuis 1984 : les monstres de la modernité (commissariat : Anselm Franke, 2012), la question de l'anthropocène (Nicolas Bourriaud, 2014) et le musée comme écosystème (Mali Wu et Francesco Manacorda, 2018). Si l'on parle d'exposition en termes de production matérielle et pas seulement d'un point de vue thématique, on tombe vite dans la globalisation, lorsque les artistes viennent de vingt-sept pays différents. En revanche, faire en sorte qu'une exposition de ce genre atterrisse sur la planète Gaïa reste un défi majeur. En ce sens, pour le projet *Arts of Coming Down to Earth*, de Stéphane Verlet-Bottéro, Ming-Jiun Tsai et Margaret Shiu ont essayé de trouver des moyens de montrer comment les institutions pourraient « étendre leurs pratiques de maintenance, au-delà de l'objet, à des collectifs non humains¹⁸ ». Ce qui impliquait un audit sur l'émission de gaz carbonique (CO₂) de la Biennale et la régénération d'une vaste zone de terres dégradées à Taïwan, en mettant l'accent sur la protection et la reforestation diversifiée. L'éthique du projet n'avait rien d'une tentative de green washing, ni d'une solution facile à un problème complexe. Il faut bien admettre, que la pandémie de Covid-19 a eu le mérite de supprimer l'une des contradictions inhérentes à la production d'une biennale, à savoir l'attrait d'une foule de visiteurs internationaux du monde de l'art et du tourisme culturel !

15 À propos du refus de la résilience, voir Matthieu Duperrex, « Arcadias altérées, territoires de l'enquête et vocation de l'art en Anthropocène », thèse de doctorat en arts plastiques, sous la dir. de Frédéric Guerrin et Daniel Estevez, université de Toulouse, 2018, chap. « Nous ne voulons plus être appelés résilients », p. 275-280.

16 Kenneth Pomeranz, *The Great Divergence: China, Europe, and the Making of the Modern World Economy*, Princeton University Press, 2000.

17 Millions regroupe deux artistes, Zeina Koreitem et John May.

18 Voir le site web de la Biennale de Taipei 2020 : https://www.taipeibiennial.org/2020/en-US/Participants/Participants_Content/21?type=terrestrial

DIPLOMATIE : EN ROUTE POUR UN PLANÉTARIUM IMAGINAIRE

Comme nous l'avons laissé entendre tout au long de ce texte, l'hypothèse que nous soutenons est la suivante : les gens ont tendance à se donner les représentations du monde dont ils ont besoin pour agir. Par exemple, lorsque l'on a compris que la Terre était ronde au XVI^e siècle, une façon de « façonnez » le monde a été développée par la circulation, le commerce et l'impérialisme. Avec la Terre conçue comme un globe — c'est-à-dire un objet inerte —, il existe très peu de possibilités pour comprendre les problèmes écologiques, dans la mesure où cette représentation de la planète bleue sous forme d'une boule de billard géante rend purement et simplement invisible la dérégulation de la biosphère, de même que toutes les cosmologies alternatives qui ne se sont jamais inscrites dans le postulat de cet idéal globalisé. Il est donc important d'identifier quelques-uns des moyens de façonnez le monde et de voir comment ils diffèrent les uns des autres, tout en reconnaissant que nombre de planètes pourraient venir s'ajouter à ce planétarium imaginaire.

Alors vers où nous diriger une fois cet état de division pleinement assumé, une fois l'idée d'universalisme mise à mal par les histoires coloniales, une fois que nous nous retrouvons dans une situation fragile, largement exploitée pour servir les agendas populistes ? L'impératif actuel n'est pas seulement de mener la discussion entre des perspectives multiples, sachant que cela nous renverrait inévitablement à des modèles antérieurs d'universalisme, en réconciliant des visions multiples d'un même monde naturel. L'objectif est ici d'explorer d'autres procédures, certes pour arriver à une sorte d'accord, mais seulement après avoir totalement accepté que les divisions sont beaucoup plus profondes que celles que recèlent les anciennes visions universalistes. Ou peut-être l'objectif est-il de montrer pourquoi c'est impossible, et de tirer de ce dilemme les conclusions politiques et éthiques qui s'imposent.

Dans la mesure où il n'existe plus de monde commun, il est impératif d'imaginer des procédures différentes qui nous permettraient au moins d'expliquer pourquoi il est impossible de « s'asseoir à la même table ». Que signifient la paix et la

guerre quand les dissensions sont si profondes ? Si toi et moi ne vivons pas sur la même planète, il est capital d'explorer d'autres modes de rencontre entre ces différents mondes, afin d'éviter la destruction totale. C'est parce que les humains sont pris entre le souhait d'une gouvernance planétaire, la brutalisation de la politique et le démantèlement de l'ordre international que nous en appelons à la notion de diplomatie. Naturellement, on ne peut pas ignorer que, dans la situation actuelle, la diplomatie paraît bien loin d'être à la hauteur. Pour donner un exemple : un associé de Steve Bannon a contacté un musée qui exposait la rétrospective de sa propagande organisée par Jonas Staal en demandant si l'artiste acceptait de « débattre » avec Bannon. Staal a décliné la proposition, ajoutant qu'il lui semblait essentiel de développer les recherches sur la littérature propagandiste et de construire un contre-pouvoir mais que, pour autant, il refusait d'offrir une plate-forme à un promoteur avéré de l'*alt-right*, issu tout droit de la planète Sécurité. Cette attitude est aussi parfaitement compréhensible, au vu de l'importance des réseaux de communication que possède Bannon, lesquels sont malheureusement beaucoup plus puissants que ceux de Staal. Mais on ne doit pas confondre diplomatie et discussion courtoise. La diplomatie fournit une proposition puissante. Premièrement, parce qu'elle reprend des procédures et des techniques déjà employées avant ou après une guerre ou un conflit, ce qui est une description pertinente de la situation actuelle.

Deuxièmement, parce qu'elle intervient en l'absence d'une autorité supérieure, la diplomatie peut être particulièrement utile à une époque où l'*« ordre international »* a démontré sa fragilité, après quatre années de trumpisme. Troisièmement, bien qu'elle ne soit pas forcément protégée contre l'asymétrie et le déséquilibre des pouvoirs, la diplomatie procure aux parties concernées la possibilité de négocier pour rester engagées, aussi longtemps qu'elles sont en vie, pour le dire rapidement. Bien que nous soyons obligés d'admettre que ce soit fort possible, l'attraction des planètes Globalisation, Sécurité et Exit n'a pas encore précipité la planète Gaïa dans un trou noir, avec une force de gravité si intense qu'aucun rayon de lumière ne pourrait s'en échapper. Si les problèmes soulevés par le Nouveau Régime climatique sont facteurs de division, la finalité

n'est pas de rester à jamais dans cette situation ni de parvenir trop vite à une unité, qui risquerait de retomber dans le piège que nous avons évoqué précédemment — à savoir que des arguments moralisateurs paralysent l'effort de construction d'une politique qui sache identifier des intérêts concrets à défendre. C'est pourquoi nous soutenons

la nécessité de nouvelles rencontres diplomatiques. Imaginer simplement comment accepter de telles rencontres alors que les humains ne partagent pas le même sol ni la même atmosphère reste une question délicate, que nous essayons d'aborder à travers la Biennale de Taipei 2020 et dans le présent numéro de *e-flux Journal*.

Bruno Latour est professeur émérite, associé au médialab et à l'École des arts politiques (SPEAP) de Sciences Po Paris. Depuis janvier 2018, il est enseignant au ZKM (Zentrum für Kunst und Medien) et professeur à la Hochschule für Gestaltung (HfG), tous deux situés à Karlsruhe (Allemagne). Membre de plusieurs académies, il est titulaire de six doctorats honoraires et a reçu, en 2013, le prix Holberg. Il a écrit et publié plus d'une vingtaine de livres et plus de cent cinquante articles. Parmi les principales expositions dont il a été nommé commissaire, on peut citer «Iconoclash : Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art», avec Peter Weibel (2002), «Making Things Public: Atmospheres of Democracy» (2005) et «Reset Modernity!» (2016). Les catalogues de ces trois expositions sont publiés par MIT Press. Il est membre du comité chargé du commissariat de l'exposition en cours du ZKM, «Critical Zones : Observatories for Earthly Politics».

Martin Guinard est commissaire d'expositions et est en charge de la programmation des conférences et des publications à Luma Arles. Il a travaillé sur plusieurs projets interdisciplinaires portant sur la mutation écologique. Au cours de ces dernières années, il a collaboré avec Bruno Latour pour divers projets internationaux, dont «Reset Modernity!» (2016), au Zentrum für Kunst und Medien (ZKM), ainsi que pour la réitération du même projet sur deux plateformes de travail dans des contextes géographiques différents : la première en Chine, «Reset Modernity ! Shanghai Perspective», dans le cadre du Projet Shanghai 2017; la seconde en Iran, «Reset Modernity ! Tehran Perspective» (commissariat : Reza Haeri), à la Fondation Pejnam et à l'Institut d'histoire des sciences de l'université de Téhéran, en 2019. Il est commissaire d'une exposition actuellement en cours au ZKM, «Critical Zones : Observatories for Earthly Politics».

Eva Lin est une commissaire d'expositions indépendante installée à Taïwan. Elle est la commissaire des programmes publics de la Biennale de Taipei. Parmi les projets récents pour lesquels elle a assuré le commissariat, citons «Parallax: Damage Control» (2017), «The Hidden South» (2018), «The Upcoming Past» (2019), «Ryoji Ikeda Solo Exhibition» (avec Jo Hsiao, 2019) et la 7e Exposition internationale des arts vidéo de Taïwan — ANIMA (avec Wei Yu, 2020). Elle est actuellement directrice du mt.project.

5.

LES PARTENAIRES

Le Centre Pompidou-Metz constitue le premier exemple de décentralisation d'une grande institution culturelle nationale, le Centre Pompidou, en partenariat avec les collectivités territoriales. Institution autonome, le Centre Pompidou-Metz bénéficie de l'expérience, du savoir-faire et de la renommée internationale du Centre Pompidou. Il partage avec son aîné les valeurs d'innovation, de générosité, de pluridisciplinarité et d'ouverture à tous les publics.

Le Centre Pompidou-Metz réalise des expositions temporaires fondées sur des prêts issus de la collection du Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, qui est, avec plus de 120 000 œuvres, la plus importante collection d'art moderne et contemporain en Europe et la deuxième au monde.

Il développe également des partenariats avec des institutions muséales du monde entier. En prolongement de ses expositions, le Centre Pompidou-Metz propose des spectacles de danse, des concerts, du cinéma et des conférences.

Il bénéficie du soutien de Wendel, mécène fondateur.



Centre
Pompidou



Avec le soutien exceptionnel du ministère de la Culture de Taïwan



En partenariat avec le Centre culturel de Taïwan à Paris



Avec le mécénat du groupe Sanef



Avec la participation de LUMA Foundation



Avec la participation de Vranken-Pommery Monopole.



En partenariat média avec





W E N D E L

GRAND MÉCÈNE DE LA CULTURE

WENDEL, MÉCÈNE FONDATEUR DU CENTRE POMPIDOU-METZ

Depuis son ouverture en 2010, Wendel est engagée auprès du Centre Pompidou-Metz. Wendel a souhaité soutenir une institution emblématique, dont le rayonnement culturel touche le plus grand nombre.

En raison de son engagement depuis de longues années en faveur de la culture, Wendel a reçu le titre de « Grand Mécène de la Culture » en 2012.

Wendel est l'une des toutes premières sociétés d'investissement cotées en Europe. Elle exerce le métier d'investisseur de long terme qui nécessite un engagement actionnarial qui nourrit la confiance, une attention permanente à l'innovation, au développement durable et aux diversifications prometteuses.

Wendel a pour savoir-faire de choisir des sociétés leaders, comme celles dont elle est actuellement actionnaire : Bureau Veritas, Constantia Flexibles, Crisis Prevention Institute, Cromolgy, IHS Towers, Stahl ou encore Tarkett.

Créé en 1704 en Lorraine, le groupe Wendel s'est développé pendant 270 ans dans diverses activités, notamment sidérurgiques, avant de se consacrer au métier d'investisseur de long terme à la fin des années 1970.

Le Groupe est soutenu par son actionnaire familial de référence, composé de plus de mille actionnaires de la famille Wendel réunis au sein de la société familiale Wendel-Participations, actionnaire à hauteur de 39,3% du groupe Wendel.

CONTACTS :

Christine Anglade Pirzadeh
+ 33 (0) 1 42 85 63 24
c.angladepirzadeh@wendelgroup.com

Bérengère Beaujean
+ 33 (0) 1 42 85 63 71
b.beaujean@wendelgroup.com

WWW.WENDELGROUP.COM

in Wendel
 @WendelGroup
 WendelGroup



TAIPEI FINE ARTS MUSEUM

Fondé en 1983 en réponse à un mouvement d'Art moderne en plein essor, le Taipei Fine Arts Museum (TFAM) est le premier musée d'art moderne et contemporain de Taiwan. Situé à Taipei, le musée occupe plus de 20000 mètres carrés d'espace, dont 11741 mètres carrés sont consacrés aux expositions.

Depuis sa création, le musée a pour mission première de préservation, de recherche, de développement et de défense de l'art moderne à Taïwan, tout en restant à l'écoute des productions culturelles qui apparaissent dans le contexte d'une scène artistique contemporaine mondiale en pleine expansion.

Le TFAM participe à la Biennale de Venise depuis 1995 et accueille la Biennale de Taipei depuis 1998, invitant des conservateurs et des artistes internationaux et locaux de renom à participer à l'exposition. Le TFAM a récemment commencé son expansion avec un ambitieux programme d'acquisitions et un second bâtiment pour les expositions, se transformant en un complexe muséal embrassant un large spectre de l'art moderne, contemporain et en cours de création.

www.tfam.museum



LE MINISTÈRE DE LA CULTURE DE TAÏWAN

Le ministère de la Culture a été fondé le 20 mai 2012 dans le but de centraliser la gestion, les ressources et les ressources humaines relatives à la culture et d'intégrer les affaires culturelles initialement réparties dans différents organismes gouvernementaux. Par-dessus tout, le ministère se doit de créer un cadre culturel riche pour le pays, d'éveiller les consciences sur la nécessité de préserver le patrimoine et de faciliter la participation culturelle des citoyens pour que l'ensemble des Taïwanais puissent être acteurs et spectateurs de la culture taïwanaise sans distinction de classe ou d'origine, démontrant ainsi la force culturelle de la nation.

En plus du patrimoine, de la littérature, du développement communautaire, des installations culturelles, des arts du spectacle, des arts visuels, des industries de créativité culturelle et des échanges culturels, le ministère de la Culture a la charge du secteur de l'édition, de la musique pop, du cinéma et de la radio et télédiffusion. Il compte aujourd'hui sous sa tutelle 8 départements internes aux missions spécifiques (outre 6 bureaux de services généraux), 2 bureaux connexes qui contribuent respectivement à l'industrie audiovisuelle, musicale et au patrimoine, 19 institutions affiliées, l'établissement public en charge des trois principaux centres des arts du spectacle du pays, ainsi que 16 bureaux installés dans 13 pays étrangers.

La politique culturelle du ministère de la Culture est axée sur la protection de la liberté de création artistique et culturelle ainsi que sur la mise en place d'un système solide pour la soutenir, sur l'innovation culturelle et la préservation du patrimoine, et sur la promotion de l'image de marque nationale de Taïwan. Ces trois axes principaux, dont la source est le peuple, constituent le fil conducteur de la philosophie du ministère de la Culture.



LE CENTRE CULTUREL DE TAÏWAN À PARIS

Le Centre culturel de Taïwan en France, établi en 1994 par le ministère de la Culture auprès du Bureau de Représentation de Taïpei en France, est le premier organisme culturel taïwanais créé en Europe. Situé au cœur de Paris, dans le quartier culturellement très riche de Saint-Germain-des-Prés, à deux pas du musée d'Orsay, il a pour vocation de promouvoir, sur la base des valeurs universelles qui s'expriment à travers la culture et les arts taïwanais, des programmes d'échanges et de coopération artistique et culturelle entre Taïwan et la France, ainsi qu'avec les autres pays européens. Cette action en direction des artistes et professionnels de la culture et des arts, mais aussi du grand public, vise d'une part à donner plus de visibilité à la culture taïwanaise, mais aussi à favoriser le développement de l'économie culturelle, entre autres par le biais des nouveaux médias et de l'internet.

Pour faire connaître en Europe la diversité et la richesse de la culture taïwanaise, favoriser le dialogue interculturel et la compréhension mutuelle et créer un cadre propice aux relations internationales et culturelles, le Centre culturel de Taïwan s'efforce de promouvoir les échanges dans les domaines des arts de la scène, des arts visuels, de la littérature, de l'édition, du cinéma, de la musique et de la création artistique en général. C'est le sens des coopérations que le Centre entretient depuis de nombreuses années avec des institutions phares de la scène internationale des arts, il intervient aussi pour assurer une participation taïwanaise aux grandes expositions et festivals artistiques internationaux qui se tiennent en France.

fr.taiwan.culture.tw



LE GROUPE SANEF, PARTENAIRE DE LA CULTURE EN RÉGION

Le groupe Sanef, gestionnaire de près de 2 000 km d'autoroutes en France, s'engage à favoriser le dynamisme économique, culturel et touristique des territoires qu'il traverse, dont notamment la région Grand Est avec l'autoroute A4 (Paris–Strasbourg).

Le groupe mène depuis de nombreuses années une politique active de mécénat culturel, contribue à faire rayonner les événements régionaux et attire ainsi de nouveaux publics.

Le groupe Sanef a également choisi de s'engager en faveur de l'insertion professionnelle en région pour favoriser le retour à l'emploi de personnes en grande difficulté. Il a créé des passerelles entre son mécénat culturel et ses engagements solidaires, convaincu que la culture crée du lien et aide à la réinsertion.

C'est dans ce contexte que le groupe Sanef a décidé de renouveler son soutien au Centre Pompidou-Metz et de contribuer à la promotion de leur exposition phare issue de la 12^e Biennale de Taipei : Toi et moi, on ne vit pas sur la même planète, présentée du 6 novembre 2021 au 4 avril 2022.

LE GROUPE SANEF

Filiale du groupe Abertis, leader mondial de la gestion d'autoroutes, le groupe Sanef exploite 1 957 km d'autoroutes, principalement en Normandie, dans le Nord et l'Est de la France. Les 2 400 collaborateurs du groupe se mobilisent chaque jour, 24h/24, pour assurer sécurité et confort à tous leurs clients.

Partenaire de l'État et des territoires traversés par ses réseaux, le groupe s'engage pour favoriser les nouvelles mobilités, promouvoir la sécurité routière et lutter contre le réchauffement climatique. Son programme d'investissement est supérieur à 1 milliard d'euros.

Principales filiales : Sapn et Bip&Go.

CONTACT

Sanef
Direction Communication, Institutions et RSE

Sandrine Lombard
Responsable mécénat, partenariats culturels & touristiques
sandrine.lombard@sanef.com

WWW.SANEGROUPE.COM



6.

VISUELS DISPONIBLES POUR LA PRESSE

Tout ou partie des œuvres proposées ci-dessous sont protégées par le droit d'auteur. Chaque image doit être associée à ses légende et crédit et utilisée uniquement pour un usage presse. Tout autre usage devrait être autorisé par les détenteurs des droits. Les conditions d'utilisation peuvent être transmises sur demande.

Les œuvres dépendant de l'ADAGP sont signalées par le copyright © Adagp, Paris 2021 et peuvent être publiées pour la presse française uniquement aux conditions suivantes :

- Pour les publications de presse ayant conclu une convention générale avec l'ADAGP : se référer aux stipulations de celle-ci.
- Pour les autres publications de presse : exonération des deux premières œuvres illustrant un article consacré à un événement d'actualité en rapport direct avec celles-ci et d'un format maximum d'1/4 de page. Au-delà de ce nombre ou de ce format les reproductions seront soumises à des droits de reproduction/représentation. Toute reproduction en couverture ou à la une devra faire l'objet d'une demande d'autorisation auprès du Service Presse de l'ADAGP.

Le copyright à mentionner auprès de toute reproduction sera : nom de l'auteur, titre et date de l'œuvre suivie de © Adagp, Paris 2021 et ce, quelle que soit la provenance de l'image ou le lieu de conservation de l'œuvre. Ces conditions sont valables pour les sites internet ayant un statut de presse en ligne étant entendu que pour les publications de presse en ligne, la définition des fichiers est limitée à 1 600 pixels (longueur et largeur cumulées).

CONTACTS À L'ADAGP :

Linda FRAIMANN : linda.fraimann@adagp.fr
Claire MIGUET : claire.miguet@adagp.fr

Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques
11, rue Berryer – 75008 Paris, France
Tél. : +33 (0)1 43 59 09 38
Fax. : +33 (0)1 45 63 44 89
adagp.fr

TOI ET MOI, ON NE VIT PAS SUR LA MÊME PLANÈTE
12^e BIENNALE DE TAIPEI



June BALTHAZARD et Pierre PAUZE, *Mass*, 2020
 Vidéo à 2 canaux, bois, mousse, Polychoc, résine polyester, peinture à l'eau, plâtre, pmma laminé, plantes synthétiques, polychoc, acier, moniteurs vidéos, support de lumière, dimensions variables
 Cette œuvre a été initialement commandée par Hermès Horloger, Bienne, Suisse.

© Courtesy of the Artists and Taipei Fine Arts Museum



Fernando PALMA RODRÍGUEZ, *Quetzalcóatl*, 2016
 Feuille de maïs, logiciel, matériel, techniques mixtes, dimensions variables

© Courtesy of the Artist, Gaga, Mexico and Los Angeles and Taipei Fine Arts Museum.



Jean KATAMBAYI MUKENDI, *Yllux*, 2012
 Carton, fils électriques, piles, 102 x 119 x 93 cm
 © Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum



HUANG Hai-Hsin, *River of Little Happiness*, 2015
 Huile sur toile, 203 x 489 cm
 © Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum



HUANG Hai-Hsin, *After Art Basel*, 2020
 Crayon sur papier, 193 x 488 cm
 © Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum



franck leibovici & Julien SEROUSSI, *muzungu (those who go round and round in circles)* [détail], 2016
 Peinture magnétique, aimants, supports magnétiques, impressions laser sur papier, feutres, vernis, médiateurs, dimensions variables
 © Courtesy of the Artists and Taipei Fine Arts Museum



Marianne MORILD, *Shambala*, 2020
 Huile sur toile, 100 x 80 cm
Folly Map (Harlequin), 2020
 Huile sur toile, 100 x 80 cm
 © Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum



Antonio VEGA MACOTELA, *Burning Landscape VI*, 2019
 Stéganographie sur Jacquard, 440 x 560 cm
 © Courtesy of the Artist and Labor, Mexico City and Taipei Fine Arts Museum

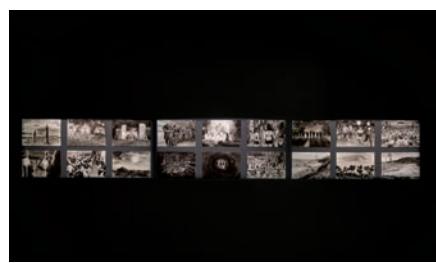


CUI Jie, *Salam Tower, Doha*, 2020
 Acrylique sur toile, 200 x 160 cm
Bank of Central African States, Yaounde, 2020
 Acrylique sur toile, 200 x 150 cm
New Taipei City Hall, New Taipei City, 2020
 Acrylique sur toile, 200 x 150 cm
 © Courtesy of the Artist and Pilar Corrias LTD, London and Antenna Space, Shanghai.

TOI ET MOI, ON NE VIT PAS SUR LA MÊME PLANÈTE
12^e BIENNALE DE TAIPEI



Jonas STAAL, *Steve Bannon: A Propaganda Retrospective*, 2018
 Installation, dimensions variables
 © Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum



James T.HONG, *The Enemy of My Enemy is My Friend*, 2020
 Aquarelle sur papier Canson "c" à grain 180 g/m², 18 pièces, 39x27,5 cm chacune. Illustrateur : Chen Yin-Ju.
 © Courtesy of the Artist, Empty Gallery Hong Kong from Nelson Leong and Jason Magnus collection and Taipei Fine Arts Museum



CHANG Yung-Ta, *scape.unseen_model-T*, 2020
 Fer noir, acier inoxydable, aluminium, verre, eau, noyau de marbre, phénolphtha-lin, acide chlorhydrique dilué, moteur, contrôleur de micro-ordinateur, ordinateur, caméra CMOS, dimensions variables
 © Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum



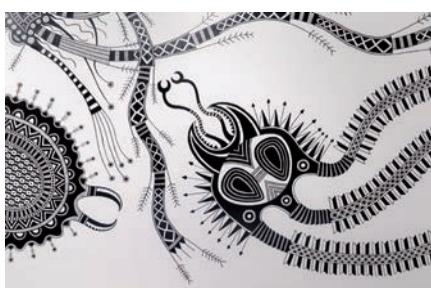
SU Yu Hsin, *Frame of Reference I, II*, 2020
 Installation vidéo, dimensions variables
 © Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum
 Photo : Yuro Huang



LIU Chuang, *Lithium Lake and the Lonely Island of Polyphony*, 2020
 Vidéo 3 canaux, couleur, son, 35' 55"
 © Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum



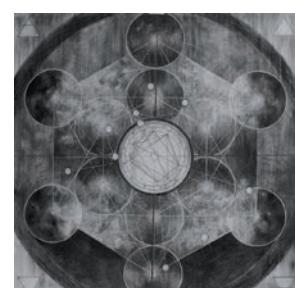
Aluai KAUMAKAN, *Vines in the Mountains* (détail), 2020
 Laine, ramie, coton, cuivre, soie, perles de verre, dimensions variables
 © Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum



Cemelsai TAKIVALET, *Virus Series*, (détail), 2020
 Peinture sur le mur, 400 x 900 cm
 © Courtesy of the artist and Taipei Fine Arts Museum



Nomeda & Gediminas URBONAS, *Swamp Intelligence* (detail), 2018-2020
 Installation AI, sngan_projection, diorama, 205 x 40 x 242 cm.
 Programmeur AI : Jonas Kubilius.
 © Courtesy of the Artists and Taipei Fine Arts Museum



CHEN Yin-ju, dessin de *Liquidation Maps (Khmer Rouge genocide in Cambodia)*, 2014
 Fusain et crayon sur papier, 125 x 126 cm
 © Collection of Katy Hsiu Chih Chien

TOI ET MOI, ON NE VIT PAS SUR LA MÊME PLANÈTE
12^e BIENNALE DE TAIPEI



Fernando PALMA RODRÍGUEZ, *Soldado (red)*, 2001
Structure en bois, circuits électroniques, capteurs et logiciels, dimensions variables
© Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum



Femke HERREGRAVEN, *Corrupted Air -Act VI*, 2019
Installation multimédia, dimensions variables
© Courtesy of the Artist and Taipei Fine Arts Museum

LE CENTRE POMPIDOU-METZ

1, parvis des Droits-de-l'Homme

57000 Metz

+33 (0)3 87 15 39 39

contact@centrepompidou-metz.fr

centrepompidou-metz.fr

 Centre Pompidou-Metz

 PompidouMetz

 centrepompidoumetz_

HORAIRES D'OUVERTURE

Tous les jours, sauf le mardi et le 1^{er} mai

01.11 → 31.03

LUN. | MER. | JEU. | VEN. | SAM. | DIM. : 10:00 – 18:00

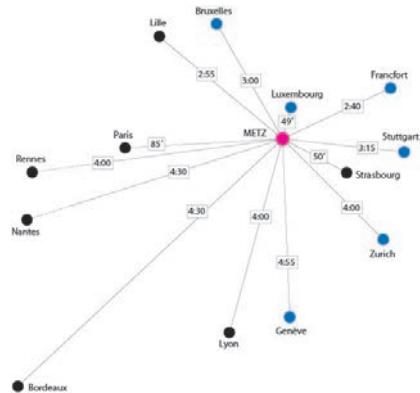
01.04 → 31.10

LUN. | MER. | JEU. : 10:00 – 18:00

VEN. | SAM. | DIM. : 10:00 – 19:00

COMMENT VENIR ?

Les plus courts trajets



TARIFS EXPOSITIONS

Tarif individuels : 7€ / 10€ / 12€ selon le nombre d'espaces d'exposition ouverts

Tarif groupes (à partir de 20 personnes) : 5,50€, 8€, 10€ selon le nombre d'espaces d'exposition ouverts

Profitez des nombreux avantages des partenaires du Centre Pompidou-Metz proposés dans les offres suivantes : billet C.G.O.S, offre combinée Centre Pompidou-Metz/TER Grand Est, offre combinée voyage + entrée des CFL (Chemins de Fer Luxembourgeois), Pass Lorraine, Museums Pass Musées, City Pass.

Bénéficiaires d'une entrée gratuite aux expositions : enseignants français en activité (sur présentation de leur carte professionnelle ou de leur pass éducation dûment renseigné et en cours de validité), – de 26 ans, étudiants, demandeurs d'emploi inscrits en France et les allocataires du RSA ou de l'aide sociale (sur présentation d'un justificatif de – de 6 mois), artistes membres de la Maison des Artistes, personnes en situation de handicap et un accompagnateur, titulaires du minimum vieillesse, guides interprètes et conférenciers nationaux, titulaires des cartes Icom, Icomos, Aica, Cimam, Paris Première, titulaires d'une carte de presse.

CONTACTS PRESSE

CENTRE POMPIDOU-METZ

Presse régionale

Marion Gales

+33 (0)3 87 15 52 76

mari...@centrepompidou-metz.fr

AGENCE CLAUDINE COLIN

Presse nationale et internationale

Chiara Di Leva

+33 (0)7 62 64 29 10

chiara@claudinecolin.com

