

ONE NIGHT STAND / COUP D'UN SOIR

CURATED BY AMIN GULGEE



For Zaro and Gulgee



Paris, 1962

ONE NIGHT STAND /COUP D'UN SOIR



32 SIMULTANEOUS PERFORMANCES
CURATED BY AMIN GULGEE

MAY 13, 2019, 7:34 PM – 8:44 PM,
CITÉ INTERNATIONALE DES ARTS, PARIS

ONE NIGHT STAND / COUP D'UN SOIR

BÉNÉDICTE ALLIOT
DIRECTOR GENERAL, CITÉ INTERNATIONALE DES ARTS

Amin Gulgee's laugh is unforgettably deep and warm and he always has a smile on his face, except in his photos, which seems to be the only time he doesn't smile. In fact, it's as if he is reminding you that you can only grasp who he truly is when actually meeting face to face.

Amin Gulgee, a recipient of the Cité internationale des arts' committees, was a resident for two months in the spring of 2019. It was an opportunity for us, one that occurs all too seldom, to welcome an artist from Pakistan. Although this multi-faceted artist and curator (he curated the first edition of the Karachi Biennale) was no stranger to Paris, he had never had the opportunity to settle a while and enjoy this unique moment in time as an artist in residence, when time seems to both stretch and become more concentrated and, far from everyday life, the pursuit of various creative processes is facilitated.

It was only the second residency in Amin Gulgee's career and the first outside Pakistan. He immediately grasped the very essence of the Cité internationale des arts and its unusual, even unique offer: a community of 325 artists of different nationalities and generations living together and working on projects across a wide range of different disciplines.

His deep understanding of this creative community and the extraordinary diversity of its practices and means of expression was a source of inspiration that infused Amin Gulgee's *One Night Stand* with a breath of life all of its own. Taking on board the natural creative flow of his fellow residents, Amin Gulgee presented a special, one night only event, in which he juxtaposed the creative and human element with notions of hospitality. Visitors of all ages came to see his selection of performances. To the

Amin Gulgee arbore un visage rayonnant, et son rire, chaud, profond, ne peut s'oublier – seul sur les clichés que l'on trouve de lui il ne sourit pas, comme s'il rappelait que sa personne n'était saisissable que dans le moment de la rencontre, au plus près du contact physique.

Amin Gulgee, lauréat des Commissions de la Cité internationale des arts, est venu en résidence pendant deux mois au printemps 2019. C'était pour nous l'occasion, trop rare, d'accueillir un artiste protéiforme du Pakistan, qui fut également commissaire de la première édition de la biennale de Karachi. S'il connaissait bien Paris depuis longtemps, il n'avait jamais eu l'occasion de pouvoir s'y poser pour user de ce temps bien particulier qu'est celui d'une résidence d'artiste – un temps resserré et dilaté à la fois, qui, loin du quotidien, laisse se déployer divers processus de création.

Il s'agissait de la deuxième résidence de toute la carrière d'Amin Gulgee, et la première à l'international. Amin Gulgee a eu une intuition immédiate de ce qu'était consubstantiellement la Cité internationale des arts et de ce qu'elle pouvait offrir de singulier, voire d'unique : forte de 325 artistes y habitant le temps de leur projet de création, et y travaillant, simultanément, de toutes disciplines, toutes générations et toutes nationalités.

Cette compréhension profonde de ce qu'est cette communauté de créatrices et créateurs aux pratiques et langages d'une diversité extraordinaire a inspiré Amin Gulgee : il lui a ainsi donné une vie particulière pour ce *Coup d'un soir*. Suivant le flux naturel de la créativité des un.e.s et des autres, Amin Gulgee a proposé le temps d'une soirée la mise en tension entre organicité et hospitalité créatrices : tous les publics de toutes

delight of the children present, the audience was drawn on arrival to the robot monster brought to life by Precy Numbi from Goma (Congo) and the confrontation with the masked Iranian performance artist Hura Mirshekari. Entering into the Cité proper, the visitors then discovered a dialogue between dozens of works by other artists in residence and guest artists (performances, installations, concerts, videos and immersive artworks etc).

What promised to be quite a rumpus turned out to be, thanks to the discreet orchestration of its conductor, an amazing celebration of togetherness offering a wealth of transformational, sensory experiences. We couldn't help but be reminded that when Paris is hospitable and cosmopolitan, it is indeed a place of joyous celebration.

générations ont arrêté leur regard, pour le plus grand plaisir des enfants, dès l'ouverture sur le monstre robot habité par le congolais Precy Numbi de Goma et les face-à-face avec la performeuse iranienne masquée Hura Mirshekari, pour ensuite pénétrer dans le ventre de la Cité où des dizaines d'œuvres d'autres artistes, en résidence ou invités extérieurs, se répondaient (performances, installations, concerts, vidéo-projections et œuvres immersives...).

Ce qui s'annonçait comme un sacré raffut s'est révélé, sous le doigt discret de son chef d'orchestre, être une formidable célébration d'être ensemble, riche en promesses de transformations sensorielles. Nous nous sommes alors souvenus que Paris, quand elle est cosmopolite et hospitalière, est une fête.

A JOURNEY WITHOUT A DESTINATION / UN VOYAGE SANS DESTINATION

AMIN GULGEE

There is a saying in Pakistan that one does not go to a Sufi shrine. One is called there. Perhaps I was called to Paris, a city whose language I do not speak. It has become my place of healing.

I accompanied my parents to Paris often when I was young. It was where I saw my first kiss, which theatrically occurred in front of a Metro stop. It was also where my mother with her boundless energy would march me and my sister, day after day, through museum after museum for hours on end. It was a city of family lore: My mother borrowed a sari and eloped with my father there.

As a young adult, I assiduously avoided going to Paris and instead headed towards parts of Europe unfamiliar to me. My calling for Paris began more than a decade ago and I then started to go back to the city of my childhood.

Doing a residency at the Cité internationale des arts was unusual for me. In my 30-year trajectory as an artist and curator, I have almost never participated in one. The only residency I attended before this was Vasl, of which I was a co-founder, in Karachi in 2001.

My two-month sojourn at the Cité was exhilarating: it was like falling into the rabbit's hole. I envisioned a happening at the end of my stint which I would call "One Night Stand / Coup d'un soir." The term happening was first used by Allen Kaprow in 1959 at a picnic at George Segal's farm.¹ That same year he presented "18 Happenings in 6 Parts" at the Rubens Gallery in New York City, which was a highly scripted event.² For my happening, I wanted to curate 32 independent performance works which would occur at the same time. The narrative would be the dialogue that emerged among the works. For this night,

Il y a un dicton au Pakistan, qui dit qu'on ne va pas à un mausolée Sufi, mais qu'on y est convoqué. Peut-être ai-je été convoqué à Paris, une ville dont je ne parle pas la langue ; elle est devenue mon lieu de guérison.

J'accompagnais souvent mes parents à Paris quand j'étais jeune. J'y ai vu mon premier baiser, qui est survenu théâtralement à un arrêt de Metro. C'était également là que ma mère, avec son énergie inépuisable, me trainait avec ma sœur, jour après jour, de musée en musée, pendant des heures. C'était une ville de légendes de famille : ma mère avait emprunté un sari et s'y était enfuie pour épouser mon père.

Lorsque j'étais un jeune adulte, j'évitais Paris assidument et au lieu me dirigeais vers d'autres parties d'Europe que je ne connaissais pas. Mon engouement pour Paris a débuté il y a une décennie quand j'ai commencé à retourner à la ville de mon enfance.

Effectuer un séjour dans une résidence d'artistes à la Cité internationale était une chose hors du commun pour moi. Dans mon parcours de 30 années en tant qu'artiste et organisateur d'expositions, je n'en avais jamais effectué un. La seule résidence d'artistes où j'avais séjourné était Vasl, dont j'étais co-fondateur, à Karachi en 2001.

Mon séjour de deux mois à la Cité a été excitant : c'était comme tomber dans un terrier de lapin. J'ai conçu un happening à la fin de mon séjour que j'ai appelé "One Night Stand / Coup d'un soir." Le terme happening a été employé pour la première fois par Allen Kaprow en 1959 à un pique-nique à la ferme de George Segal.¹ La même année, il a présenté "18 Happenings en 6 Parties" à la galerie Rubens à New York, qui a été bien préparé

I asked the incredible artists I had met and connected with at the Cité, as well as people I had befriended during earlier trips to Paris, to come up with ideas. My curatorial approach was cross-disciplinary. I asked painters, sculptors, musicians, poets, actors, students, a security guard to participate. It was not necessary for any of the them to have had previous experience with performance, or art. Even for some of the visual artists it was their first attempt at it. I was hoping this approach would bring fresh perspectives.

This was the first time I had curated outside of my home context of Pakistan. It has often struck me how Western curators visiting my country have been preoccupied with how Pakistani works they have selected for shows would be received in their home countries. I ignored this “Western gaze” and followed my own instincts for my curatorial process, even though this event would take place in a Western capital. The participants selected for this endeavor came from myriad countries. More than half came from regions east and south of Istanbul.

“One Night Stand / Coup d’un soir” was a journey without a destination. It began in the outside courtyard of the Cité, went into the reception and then down a spiral staircase and onto a long corridor that led to an auditorium. One had to traverse the same path in order to exit. All the performances happened simultaneously within a period of 70 minutes. I wanted the evening to be an experiential one, in which all five senses (sight, hearing, smell, taste and touch) were accessed. The site of the show itself was unconventional: This non-white cube became a labyrinth congested with performing bodies. I deliberately provided no guidance to the audience, either written or oral. They had to rely upon their “sixth sense” of intuition to make sense of it all.

I decided that the performances should all start at 7:34 pm when there was still light in Paris and dusk was very slowly descending. The show would end at 8:44 pm. Stephen Sheehan silently stood outside on a concrete ledge near the main entrance of the Cité and urinated continuously in his jeans, creating a small stream beneath him. Behind him Muhanned Nassar energetically mixed and played his own electronic music. Entering the building the sound changed. At the reception Raymond Hosny, seated upon a low bench, handled and spoke

à l’avance.² Pour mon happening, je voulais programmer 32 représentations indépendantes qui auraient lieu simultanément. La narration serait constituée du dialogue qui émergerait entre les représentations. Pour cette soirée, j’ai demandé aux artistes incroyables que j’avais rencontrés et avec qui j’étais entré en contact à la Cité, ainsi qu’à des gens avec je m’étais lié d’amitié lors de mes visites précédentes à Paris, de proposer des idées. Mon approche de programmation était pluridisciplinaire. J’ai demandé à des peintres, sculpteurs, musiciens, poètes, acteurs, étudiants, et à un gardien de sécurité d’y prendre part. Il n’a été exigé à aucun d’entre eux d’avoir eu une expérience précédente de représentation ou d’art. Même pour les artistes visuels, il s’agissait de leur premier essai. J’espérais que cette approche allait créer de nouvelles perspectives.

C’était la première fois que j’organisais des représentations hors du Pakistan, mon pays natal. Ce qui m’avait souvent frappé était que les organisateurs occidentaux visitant mon pays étaient préoccupés par la manière dont les œuvres pakistanaïses qu’ils avaient sélectionnées seraient vues dans leurs pays. J’ignorais ce « regard occidental » et suivais mes propres instincts pour mon processus d’organisation, même si cet événement avait lieu dans une capitale occidentale. Les participants sélectionnés pour cette entreprise venaient de divers pays. Plus de la moitié venait de régions situées à l’est ou au sud d’Istanbul.

“One Night Stand / Coup d’un soir” était un voyage sans destination. Il a commencé devant la cour de la Cité, est entré dans la réception, puis est descendu par l’escalier en colimaçon dans un corridor long menant à l’auditorium. On devait suivre dans le sens opposé le même chemin pour sortir. Toutes les représentations se déroulaient simultanément dans un intervalle de 70 minutes. Je voulais que la soirée fût expérientielle, dans laquelle tous les cinq sens (la vue, l’ouïe, l’odorat, le goût et le toucher) seraient mis à contribution. Le site des représentations lui-même était non-conformiste : ce cube pas blanc était devenu un labyrinthe congestionné de corps exécutant des représentations. J’ai délibérément évité de guider l’audience, verbalement ou par écrit. Les gens devaient se fier à leur « sixième sens » intuitif pour comprendre tout cela.

passionately to a bronze self-portrait mask of mine titled *Pain*. André Fernandez, situated nearby and speaking in tongues, sang with a bandana over his eyes in a work he titled *Pentacost--Glossolia*. Two performative videos also played. One titled *Why is he here?* by Baptist Coehlo featured the artist dressed as a soldier walking in London’s Battersea Park. The other, projected onto a glass wall overlooking the rue de l’Hôtel de Ville, was by Salla Myllylä and showed her disembodied hands painting in white upon a window reacting to the landscape she saw through it. At the end of this space, one could smell sweet caramel that Yohan Kim cooked on a long table. In front of him, Tatyana Jinto Rutherston, provocatively dressed as a Japanese schoolgirl, perched upon a shelf. Using a calligraphy brush, she meticulously wrote the word “token” upon sheets of paper before tearing them up.

Climbing down the staircase from the naturally lit reception area into the basement, one was confronted by Florencio Botas Verdes. Facing an installation created out of his own sculptures, he preformed a shamanistic ritual while periodically blowing into a conch shell creating a jarring sound that reverberated throughout the indoor spaces of the exhibition. At the entrance to the long, subterranean corridor, Benjamin Daman stood grinding spices with a mortar and pestle, evoking a memory of his childhood. Memory was also a point of departure for Otiniel Lins, who covered himself in red roses that he had crafted and offered to passersby for his work *Time Scent*. To the right of Otiniel, Alex Ayivi sat behind a desk and distributed a currency that he had created while conversing with the audience. To his left, Amber Arifeen, wearing a hijab, crouched upon the floor frenetically writing again and again the word “Dévoilez” (Unveil) upon French propaganda posters from 1950s Algeria. Next to her, also close to the ground, Abi Tariq preformed his sound/movement work. Called *Hexentanz II (Witch Dance)* it was a rendition of the original work, choreographed by Mary Wigman around 1914. Further along the passageway, Cheo Cruz, his almost nude body painted in black and yellow stripes, danced in the center of concentric rings of fairy lights. To his left, Laurence Hugues sat upon a chair, hunched over the diary of Marie, a former neighbor, which she quietly read. Diagonally across was Amy Kingsmill who, standing in front of a column, painted roses with her blood. At the end of the

J’ai décidé que les représentations devaient commencer à 19:34, quand il faisait encore jour à Paris et le crépuscule tombait lentement. Les représentations prendraient fin à 20:44. Stephen Sheehan se tenait debout calmement à l’extérieur sur un rebord en béton près de l’entrée principale de la Cité et urinait continuellement dans son jean, créant un petit ruisseau en dessous. Derrière lui, Muhanned Nassar mixait avec de l’énergie et jouait sa propre musique électronique. En entrant dans le bâtiment les sons changeaient. A la réception, Raymond Hosny, assis sur un banc bas, manipulait un masque d’autoportrait en bronze intitulé *Douleur*, que j’avais réalisé, et lui parlait avec passion. André Fernandez, stationné près de lui et parlant en langues, chantait avec un bandana sur ses yeux dans une œuvre qu’il avait intitulée *Pentacost—Glossolia*. On passait également deux vidéos performatives. L’une intitulée *Pourquoi il est là ?* par Baptist Coehlo, montrait l’artiste habillé en soldat, se promenant au Battersea Park de Londres. L’autre, projetée sur une baie vitrée donnant sur la rue de l’Hôtel de Ville, était par Salla Myllylä, qui montrait ses mains désincarnées, peignant en blanc sur une fenêtre, réagissant au paysage qu’elle voyait par la fenêtre. Au fond de cet espace, on pouvait sentir la douce odeur de caramel que Yohan Kim faisait cuire sur une table longue. Devant lui, Tatyana Jinto Rutherston, habillée de façon provocatrice en écolière japonaise, était perchée sur une étagère. Se servant d’une brosse de calligraphie, elle écrivait méticuleusement le mot « token » sur des feuilles de papier avant de les déchirer.

Descendant de l’aire de réception bien éclairée au sous-sol par les escaliers, on était confronté par Florencio Botas Verdes. Faisant face à une installation créée à partir de ses propres sculptures, il exécutait un rituel chamaniste, soufflant de temps en temps dans le coquillage d’une conque, produisant un son détonnant qui résonnait à travers les espaces intérieurs de l’exposition. A l’entrée du corridor long et souterrain, Benjamin Daman se tenait debout, moulant des épices avec un mortier et un pilon, évoquant un souvenir de son enfance. Les souvenirs constituaient également un point de départ pour Otiniel Lins, qui s’était couvert de roses qu’il avait confectionnées et offrait aux passants pour son œuvre *l’Odeur du temps*. A droite d’Otiniel, Alex Ayivi était assis derrière un bureau, distribuant une monnaie qu’il avait créée. Pendant ce temps il parlait avec l’audience. A sa

corridor, Nirveda Alleck performed within an installation created out of plastic and plants. Wearing a sari made of the same plastic, she covered her installation and self in colored pigment for *Insular Variations III*. In the open space left of Nirveda, before the auditorium, Therese Antoine Louis repeatedly created the same small geometric form out of cardboard. Opposite her, James Carlson sat and photographed people's irises which he projected upon a wall. Right before the doors to the auditorium was Honi Ryan's instructional work *LISTEN in*. For this she requested two people to sit facing each other and put on a dual stethoscope to try to listen to one other's heartbeat.

Entering the auditorium, it was dark, unlike the brightly lit corridor outside. Upon the stage Mateus Araujo improvised upon the piano including parts of his original composition *88 Preludes for 88 Notes*. Facing away from the audience, he looked upon a projection of my *Algorithm I*, in which a line from Arabic divided into seven parts randomly appeared. Aida Nosrat gracefully moved and sang throughout the space of the auditorium, including the stage. Trained in classical Persian music, her voice was earthy and powerful contrasting with the cold, clear sound of Mateus's piano. I sat stage left in the shadows. I had placed an empty bowl in front of me that I had encircled with seven unlit candles. At moments I would let out a primal scream. Aida, Mateus and I became one, interacting and feeding off of one other's energies. Guillaume Pecquet, the fourth performer in the auditorium, ignored what was happening onstage. Wearing headphones, he lay on four seats at the back watching war footage from Syria on a laptop.

The stage was not a sacrosanct space: Tijana Todorovic and Hura Mirshekari climbed onto it, interacting with Aida and myself. Tijana wore a coat that she had made out of compressed wool and asked audience members to sew red yarn through it. Hura carried multiple masks created by her sculptor husband Mehdi Yamohammadi which she held in front of her face as she silently addressed both performers and audience. Other works were also itinerant. Omar Didi, an LGBTQ activist, who was anything but silent, traversed the entire exhibition space asking a challenging question to random people. Saad Zeroul situated himself in various areas and studied faces for his work *Le physionomiste*. Neither Saad

gauche, Amber Arifeen, portant un hijab, était accroupie par terre, écrivant frénétiquement et à répétition le mot « Dévoilez » sur des posters français de propagande de l'Algérie des années 1950. A côté d'elle, au ras du sol également, Abi Tariq jouait son œuvre du son et du mouvement, intitulée *Hexentanz II (Danse de sorcières)*. C'était une exécution de la pièce originale, chorégraphiée par Mary Wigman vers 1914. Plus loin dans le couloir, Cheo Cruz, son corps presque nu peint en rayures noires et jaunes, dansait au milieu d'anneaux concentriques de guirlandes électriques. A sa gauche, Laurence Hugues était assise sur une chaise, recroquevillée sur un carnet de Marie, une ancienne voisine, qu'elle lisait doucement. En diagonale, Amy Kingsmill se tenait debout devant un pilier, peignant des roses avec son sang. Au bout du corridor, Nirveda Alleck, jouait à l'intérieur d'une installation créée avec du plastique et des plantes. Vêtue d'un sari, fabriqué avec le même plastique, elle s'était couverte ainsi que son installation de pigment coloré pour *Variations insulaires III*. Dans l'espace ouvert, à la gauche de Nirveda, devant l'auditorium, Thérèse Antoine Louis créait à répétition une même forme géométrique avec du carton. En face d'elle, James Carlson était assis en train de photographier l'iris des gens, qu'il projetait sur un mur. Juste devant la porte de l'auditorium il y avait l'œuvre instructive d'Honi Ryan, *Écoutez*. Pour cela elle demandait à deux personnes de s'asseoir face à face et de mettre un double stéthoscope pour essayer d'écouter les battements de cœur l'un de l'autre.

Il faisait sombre dans l'auditorium à la différence du corridor fortement éclairé dehors. Sur la scène, Mateus Araujo improvisait au piano entre autres des parties de sa composition originale *88 Preludes pour 88 Notes*. Se détournant de l'audience, il regardait une projection de mon *Algorithme I*, dans lequel une phrase en arabe divisée en sept fragments apparaissait aléatoirement. Aida Nosrat se déplaçait gracieusement et chantait à travers tout l'espace de l'auditorium, y compris la scène. Formée en musique classique persane, sa voix était rauque et forte, contrastant avec le son froid et clair du piano de Mateus. J'étais assis à gauche dans l'ombre. J'avais posé un bol vide devant moi encerclé de sept bougies non-allumées. De temps en temps je laissais échapper un cri primal. Aida, Mateus et moi-même ne faisions qu'un, échangeant et nous alimentant mutuellement de nos énergies. Guillaume Pecquet, le

nor Omar was immediately identifiable as a performer. Both blended into the audience, interacting with them in a passive-aggressive way, addressing the issue of marginalized communities. Eliane Volang, attired in flamboyant purple, moved throughout the show, feeding people tiny cakes that she carried in a large bag. Lastly, Precy Numbi wore a costume of old car parts weighing 23 kilograms that he had sculpted as he robotically made his way through the Cité.

“One Night Stand / Coup d'un soir” had no beginning or end. The idea was to create an immersive experience through the close juxtaposition of simultaneous performance works. After making their way to the auditorium, the audience had to travel back the same way they had come and re-experience the happening. During this journey, all five senses were called upon. Sound changed as one walked through the space. It began with the hard electronic beat of Muhanned Nassar outside and mutated in the reception area, where André Fernandez viscerally sang and Raymond Hosny intoned his monologue. Going downstairs one was met by Florencio Botas Verdes blowing into a conch shell. In the corridor, Abi Tariq hauntingly spoke and sang into his microphone as he writhed upon the floor. In the auditorium there was a call and response between Mateus Araujo's ethereal piano and Aida Nosrat's rich voice interrupted periodically by my scream. Although sound was the connecting tissue, other senses were also integral parts of the anatomy of the happening. A candied smell was produced by Yohan Kim's cooking of caramel at the reception and in the corridor one inhaled the aromatic spices that Benjamin Daman was grinding. Tijana Todorovic encouraged people to touch her coarse garment and sew red thread upon it. The impersonal touch of a stethoscope was felt as one tried to hear heartbeats in Honi Ryan's work. Taste was demanded by Eliane Volang as she fed people her sweet and savory bits in her charming but assertive way.

Amy Kingsmill's, Amber Arifeen's, Aida Nosrat's and Tatyana Rutherton's works dealt with the female body. Amy's performance, in which she bled over a bouquet of white roses, though disturbing to some, was a clear statement about ownership of her own body. Amber commented on how “women's bodies have become battlegrounds for ideological and political warfare.” (AA)

quatrième artiste dans l'auditorium, ignorait ce qui se passait sur la scène. Portant des écouteurs, il était allongé sur quatre sièges au fond regardant des scènes de guerre de la Syrie sur son ordinateur portable.

La scène n'était pas un espace sacro-saint : Tijana Todorovic et Hura Mirshekari sont montées dessus, échangeant avec Aida et moi-même. Tijana portait une veste qu'elle avait confectionnée avec de la laine compressée, demandant aux gens dans l'audience d'y coudre avec du fils rouge. Hura trimbalait de multiples masques, créés par son mari sculpteur Mehdi Yamohammadi. Elle tenait un masque devant son visage, en s'adressant calmement aussi bien aux acteurs qu'à l'audience. D'autres représentations également étaient mobiles. Omar Didi, un activiste LGBTQ, qui était tout sauf silencieux, se déplaçait à travers l'espace de l'exposition, posant des questions difficiles aux personnes choisies au hasard. Saad Zeroul se plaçait dans des aires diverses et étudiait des visages pour sa représentation *The spotter*. Ni Saad ni Omar étaient immédiatement identifiables comme des acteurs. Les deux se fondaient dans l'audience, échangeant avec elle d'une façon passive-agressive, traitant la question des communautés marginalisées. Eliane Volang, habillée en violet voyant, déambulait à travers l'exposition, nourrissant les gens de petits gâteaux qu'elle trimbalait dans un gros sac. En dernier lieu, Precy Numbi se frayait un chemin tel un robot à travers la Cité, portant un costume pesant 23 kilos, qu'il avait sculpté avec de vieux composants automobiles.

“One Night Stand / Coup d'un soir” n'avait pas de début ni de fin. L'idée était de créer une expérience immersive à travers une juxtaposition serrée de représentations simultanées. Après être parvenue à l'auditorium, l'audience devait suivre dans le sens opposé le chemin qu'elle avait parcouru pour venir et ainsi revivre l'expérience. Pendant ce voyage, tous les cinq sens étaient mis à contribution. Les sons changeaient à mesure qu'on se déplaçait dans l'espace. Cela commençait avec les rythmes électroniques forts de Muhanned Nassar à l'extérieur et mutait dans l'aire de réception où André Fernandez chantait viscéralement et Raymond Hosny entonnait son monologue. En descendant les escaliers on rencontrait Florencio Botas Verdes en train de souffler dans le coquillage d'une conque. Dans le corridor, Abi Tariq parlait et chantait de manière envoûtante dans le

Like a child punished at school, she crouched upon the floor, wearing a hijab, repeatedly writing “unveil” on posters encouraging women to remove the niqab. This performance “contextualizes the experience of a woman who freely chooses to wear the burqa but cannot” (AA). Aida, for her work *Break Free from Self-Made Prison*, spoke of the restrictions she has had to endure in her home county of Iran because of her gender. “All I want to do is to break free and be more and more truly myself” (AN) In her performance, Tatyana focused upon stereotypes of how Japanese women are portrayed in the West. Dressed as a fetishized schoolgirl, she wrote “token” on pieces of paper before destroying them.

The shrine became an element in some of the works. Florencio Botas Verdes installed an altar comprised of his sculpture referencing the mythologies of his native Venezuela. Cheo Cruz placed on the floor a mystical circle of lights pulsating with a protective energy. Nirveda Alleck, using shiny, chemical plastic and organic plants, created a “fictional land mass” (NA) where an “imagined ritual” (NA) could take place. Thierry Lo-Shung-Line’s body became a shrine unto itself covered with Creole icons. “The objects attached by a red thread (blood link) to my clothes are related to my story, the history of the island of Réunion” (TL) James Carlson’s desk, where he invited the audience to sit while he photographed their eyes, served as a kind of technological shrine. His ongoing project *Eyes of Gaia* plans to map the planet using 10,000 human irises. “I am interested in creating experiences and artifacts that reinforce our personal connections to one another and to the natural world.” (JC)

Memory, both collective and personal, was referenced by five of the participants for their works. in his video, Baptist Coehlo documented his performance walking around a London park dressed as a soldier, pausing at the eight sites where bombs fell during the Second World War. His work contemplated how the present is disconnected from the past. “The memories of these bombings have been erased in time.” (BC) Benjamin Daman recollected a time of innocence when, as a child, he “loved watching my father or the ladies of the neighborhood grind spices for cooking Creole food.” (BD) Otiniel Lins’s work, on the other hand, confronted childhood trauma. “I give these flowers as part of me, of my memories...Flowers are forgiveness here.” (OL) Eliane Volang recalled her

micro en se tordant par terre. Dans l’auditorium il y avait l’appel et la réponse entre le piano éthéré de Mateus Araujo et la riche voix d’Aida Nosrat interrompus de temps en temps par mes hurlements. Quoique le son ait constitué le tissu conjonctif, les autres sens également formaient des parties intégrantes de l’anatomie du happening. Une odeur confite était produite par la cuisson de caramel de Yohan Kim à la réception. Et dans le corridor on inhalait les épices aromatiques que Benjamin Daman moulait. Tijana Todorovic encourageait les gens à toucher son habit épais et d’y coudre avec du fil rouge. On sentait le toucher impersonnel d’un stéthoscope quand on essayait d’écouter les battements d’un cœur dans la représentation d’Honi Ryan. Le goût était sollicité par Eliane Volang, quand elle nourrissait les gens de ses morceaux sucrés et savoureux, de sa manière charmante mais résolue.

Les représentations d’Amy Kingsmill, d’Amber Arifeen, d’Aida Nosrat et de Tatyana Rutherford avaient trait au corps féminin. La représentation d’Amy, où elle saignait sur un bouquet de roses blanches, bien que dérangeante pour certains, était une déclaration claire du droit de disposer de son corps. Amber faisait valoir comment « le corps des femmes était devenu un champ de batailles idéologiques et politiques. » (AA) Comme un enfant puni à l’école, elle s’est accroupie par terre, portant un hijab et écrivant à répétition « Dévoilez » sur des posters encourageant les femmes à enlever leur niqab. Cette représentation « contextualise l’expérience d’une femme qui choisit librement de porter la burqa mais ne le peut pas » (AA). Aida, dans sa représentation *Se libérer d’une prison qu’on a créée soi-même*, a parlé des restrictions qu’elle avait dû subir dans son pays natal, l’Iran, en raison de son sexe. « Tout ce que je veux c’est de me libérer et d’être réellement moi-même ». (AN) Dans sa représentation Tatyana s’est focalisée sur la façon dont les femmes japonaises sont dépeintes en occident. Habillée en écolière fétichisée, elle écrivait « token » sur des morceaux de papier avant de les déchirer.

Le mausolée constituait un élément dans plusieurs représentations. Florencio Botas Verdes avait installé un autel comprenant sa sculpture, qui faisait référence aux mythologies de son Venezuela natal. Cheo Cruz avait posé par terre un cercle mystique de lumières vibrant d’une énergie protectrice. Nirveda Alleck, utilisant du

past through taste and her journey via food across the globe. Memories of Marie, a provincial French farmer’s wife, were perpetuated in the performance of Laurence Hugues, who read from the woman’s diary for her work *Celebrating the Infra-ordinary*.

Alex Ayivi, Amber Arifeen and Precy Numbi commented upon the legacy of colonialism. Alex created his own currency, Monnaie Unique Africaine, in a critique of the CFA (originally shorthand for “colonies françaises d’Afrique”) franc, a currency that is today guaranteed by the French treasury and in circulation in many countries of Africa. His MUA banknotes were emblazoned with portraits that he had drawn of his own personal African heroes. For his performance, he signed the notes and handed them out to the audience because “I have too many” (AA), the gesture making him “rich” and “powerful” (AA). Amber wrote upon French propaganda posters distributed in Algeria in the 1950s and Precy staggered under the weight of his costume created out of European car parts dumped onto the African market for his work *Kimbalambala*. “In Africa there are many vehicles that can no longer drive in Europe and once their lives end there it begins a new life in Africa.” (PN)

Although connections between the works can be made, I wanted the approach to “One Night Stand / Coup d’un soir” to be holistic and thus no accompanying text for the show was provided. In my curatorial process I was interested in seeking cross-disciplinary participation to call forth new ideas and energy. Laurence Hugues is a poet and filmmaker, Eliane Volang is a former journalist, Aida Nosrat and Mateus Araujo are musicians, Raymond Hosny is an actor and theater director. Tijana Todorovic has a background in fashion, Benjamin Daman is a student, Guillaume Pecquet trained as an IT specialist while Omar Didi is an LGBTQ activist and Saad Zeroual works as a security guard. It was an invigorating session of conversations and negotiations with all of them. I attempted to seduce them into the fold of performance art while respecting their own concerns.

“One Night Stand / Coup d’un soir” was an ephemeral 70 minutes diametrically opposed to my sculpture practice in the lasting materials of bronze and copper. For those who had no art background, or for artists with no experience with performance art, it was a step outside

plastique chimique luisant et des plantes organiques, avait créé « une masse terrestre fictive » (NA) où un « rituel imaginaire » (NA) pouvait avoir lieu. Le corps de Thierry Lo-Shung couvert d’icônes créoles était lui-même devenu un mausolée. « Les objets attachés à mes vêtements par un fil rouge (l’encre de sang) sont liés à mon histoire, l’histoire de l’île de la Réunion. » (TL). Le bureau de James Carlson, où il conviait l’audience de s’asseoir pour photographier leurs yeux, était une sorte de mausolée technologique. Dans le cadre de son projet continu *Les yeux de Gaia*, il projette de cartographier 10 000 iris humains. « Je m’intéresse à créer des expériences et artefacts qui renforcent nos connections personnelles l’un à l’autre et au monde naturel. » (JC)

La mémoire, aussi bien collective que personnelle, constituait la référence des représentations de cinq participants. Dans sa vidéo, Baptist Coehlo s’était filmé en train de se promener dans un parc de Londres, habillé en soldat, s’arrêtant à huit sites où des bombes étaient tombées pendant la deuxième guerre mondiale. Son œuvre montrait comment le présent est déconnecté du passé. « La mémoire de ces bombardements a été effacée par le temps. » (BC) Benjamin Daman se souvenait d’un temps d’innocence quand, enfant, dit-il « J’aimais regarder mon père ou des femmes du voisinage moudre des épices pour faire cuire des plats créoles. » (BD) La représentation d’Otiniel Lins, pour sa part, avait confronté un traumatisme subi dans son enfance. « Je donne ces fleurs comme une partie de moi-même, de mes souvenirs ... Ici les fleurs représentent le pardon. » (OL) Eliane Volang évoquait son passé à travers le goût et ses voyages à travers la planète par différentes nourritures. Les souvenirs de Marie, femme d’un français provincial ont été perpétués dans la représentation de Laurence Hugues, qui lisait le journal de cette femme pour sa représentation, *Fêter l’infra-ordinaire*.

Alex Ayivi, Amber Arifeen et Precy Numbi avaient commenté sur les legs du colonialisme. Alex avait créé sa propre monnaie, Monnaie Unique Africaine, pour critiquer le franc CFA (à l’origine l’acronyme pour « colonies françaises d’Afrique »), une monnaie qui est à présent appuyée par la trésorerie française, et a cours dans plusieurs pays d’Afrique. Ses billets de MUA étaient blasonnés du portrait de ses héros africains personnels. Pour sa représentation il signait ces billets

their comfort zone. Even for the artists whose trajectories included performance the evening was challenging. There was no commodious white cube offering them reverential space and distance. In the limited space on hand the performers were forced to contend and interact with each other and the audience. The disorientation of being bombarded by multiple stimuli while traversing the tight gauntlet of the Cité was intentional.

This was reminiscent, for me, of the sensation of navigating one's way through the congested area of the *mazaar* of Karachi's patron Sufi saint Abdullah Shah Ghazi. I remember 27 years ago, when my father, John McCarry and I visited the shrine, we were overwhelmed by smells, colors and sounds, as we made our way through a narrow, crowded passageway and climbed a long, steep staircase to the grave. The cacophony of the devotees' voices mixed with devotional music; the pungent smell of rose petals and incense and the vibrant hues of the clothing and the offerings to the saint enveloped us in a mystical spell. In these shrines people of different economic classes, ethnicities and religions brush against one another. It is where the marginalized and the mainstream come to have their wishes granted.

As in the vibrant shrine, the constricted confines of the Cité forced both the artists and the audience to move close to one other encouraging a kind of collective imagining, engaging the senses. The line between spectator and performer was blurred and sensual; physical and intuitive connections were made. In this seeming chaos, where barriers were erased, I hoped new ideas could be formed and preconceptions questioned. "One Night Stand / Coup d'un soir" attempted to claim a temporary territory where the dreams and visions of people from across the globe could unite, if only for a one-night stand.

et les distribuait à l'audience parce que « j'en ai trop » (AA), et ce geste le rendait « riche » et « puissant ». (AA). Amber écrivait sur des posters de propagande français diffusés en Algérie dans les années 1950, et Precy, pour sa représentation *Kimbalambala*, croulait sous le poids de son costume, confectionné avec des composants d'automobiles européens écoulés sur le marché africain. « En Afrique, il y a beaucoup de véhicules qui ne peuvent plus rouler en Europe et quand ils y arrivent au terme de leur vie, ils commencent une nouvelle vie en Afrique. » (PN)

Bien que des connections puissent être établies entre les représentations, je voulais que mon approche de "One Night Stand / Coup d'un soir" soit holistique. Donc aucun texte d'accompagnement n'a été fourni pour les représentations. Durant mon processus d'organisation, je m'intéressais à solliciter des participations pluridisciplinaires afin de susciter de nouvelles idées et des énergies fraîches. Laurence Hugues est poète et réalisatrice, Eliane Volang est une ex-journaliste, Aida Nosrat et Mateus Araujo sont musiciens, Raymond Hosny est acteur et directeur de théâtre, Tijana Todorovic a de l'expérience dans la mode, Benjamin Daman est étudiant, Guillaume Pecquet a été formé comme spécialiste en informatique, alors qu'Omar Didi est un activiste LGBTQ et Saad Zeroual travaille comme gardien de sécurité. C'était une séance stimulante de conversations et de négociations avec eux. J'ai essayé de les attirer dans le domaine de la représentation tout en respectant leurs propres penchants.

"One Night Stand / Coup d'un soir" était un programme éphémère de 70 minutes diamétralement opposé à ma pratique de sculpture avec des matières durables comme le bronze ou le cuivre. Pour ceux qui n'avaient pas d'expérience dans les arts du spectacle, cela représentait un pas en dehors des domaines qui leur étaient familiers. Même pour les artistes dont les parcours comprenaient le spectacle, cette soirée portait un défi. Il n'y avait pas de cube blanc spacieux leur offrant un espace et une distance révérenciels. Dans l'espace exigu disponible, les acteurs étaient obligés d'échanger entre eux et avec l'audience. La désorientation, que représentait le fait d'être assailli par de multiples stimuli quand on traversait l'espace serré de la Cité, était intentionnelle.

NOTES

1. Christopher W. Bigby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama Volume 3* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985) p. 45

2. Paul Schimmel, "Leap into the Void: Performance and the Object" in *Out of Actions: Between Performance and the Object: 1949-1979* (New York/London: MoCA Los Angeles, 1998) p. 61

Cela me rappelait la sensation de me frayer un chemin à travers l'aire congestionnée du mausolée - *mazaar* – du Saint-patron – Sufi – de Karachi, Abdullah Shah Ghazi. Il y a 27 ans, je me souviens, quand j'ai visité ce mausolée avec mon père et John McCarry, nous avons été assaillis par des odeurs, des couleurs et des sons lorsque nous traversions un passage étroit et bondé et montions un escalier haut pour parvenir au tombeau. La cacophonie de dévots se mélangeait avec de la musique dévotionnelle ; l'odeur âcre de pétales de rose et d'encenses ainsi que les teintes chatoyantes des habits et des offrandes nous avaient ensorcelés. Dans ces mausolées, des gens de classes sociales, de groupes ethniques et de religions différents se côtoient. Des marginaux comme des gens respectables y vont pour l'exaucement de leurs vœux.

Comme au mausolée vibrant, les espaces confinés de la Cité obligeaient les artistes et l'audience à se rapprocher les uns des autres, encourageant une sorte d'imagination collective, mettant à contribution les différents sens. La frontière entre le spectateur et l'acteur a été rendue floue et sensuelle ; des connections physiques et intuitives ont été établies. Dans ce chaos apparent, où les barrières ont été effacés, j'espérais que de nouvelles idées naîtraient et que les aprioris seraient remis en question. "One Night Stand / Coup d'un soir" tentait de réclamer un territoire provisoire dans lequel les rêves et les visions de gens venus du monde entier pourraient s'unir ne serait-ce que pour un One night stand/Coup d'un soir.

PERFORMATIVE CONTEMPORARY ART AS ANTHROPOLOGY / LES ARTS DU SPECTACLE CONTEMPORAINS EN TANT QU'ANTHROPOLOGIE

ADAM FAHY-MAJEED

In its investigative experimentation within the broadly defined rubric of interdisciplinary performance, *One Night Stand/Coup d'un Soir*, which took place on the 13th of May 2019, at the Cité internationale des arts, Paris, manifested an organic, cacophonous conglomeration of interconnected artistic discourse, without the imposition of a putatively unifying narrative. As an exploration of creative process, it: openly questioned and experimented with the dynamic possibilities of what constitutes contemporary performance art; explored notions of agency in the constituent nodes whose interaction lies at the basis of performance (artist, audience, practice); as well as emphasising the simultaneous ephemerality and vast amplitude of the sensorial experience that performance can exploit more efficaciously than any other contemporary art form. In its final realisation, it transcended this; and therein lies the crux of its anthropological integrity – in its cacophony of intermingled anthropological-artistic insights, *One Night Stand* effectuated a profoundly holistic insight into the contemporary art world through the vector of performance. In his collaborative, energetic approach to the exhibition's organisation, artist-curator Amin Gulgee staged an ambitious transcultural, interdisciplinary dialogue comprising the performances of 32 artists (and non-artists) from across the globe, three quarters of whom were in some way non-Western – whether peripheral/semi-peripheral; diasporic; hybrid – in the locational context of an art world centre, Paris. Yet the progressive nature of Gulgee's curatorial approach is very much connected with the lived experience of chaotic plurality in Karachi. It avoids imposed narratives of radical alterity, whilst also subverting the extant power dynamics of the contemporary art world. His approach endeavours to establish a transcultural

Dans son expérimentation investigatrice au sein de la rubrique élargie du spectacle pluridisciplinaire, *One Night Stand/Coup d'un Soir*, qui s'est tenu le 13 mai 2019 à la Cité internationale des arts à Paris, était une agrégation organique et cacophonique de discours artistiques interconnectés, sans l'imposition d'une narration unificatrice putative. En tant qu'une exploration du processus créatif, il questionnait ouvertement et expérimentait les possibilités dynamiques de ce qui constitue les arts contemporains du spectacle; il explorait les notions et les pratiques de l'agencement entre des nodules constitutifs dont l'interaction forme la base du spectacle (artiste, audience, pratique); soulignant, dans le même temps, la fugacité et la grande amplitude simultanées de l'expérience sensorielle que le spectacle peut exploiter plus efficacement que n'importe quelle autre forme d'art contemporain. Dans sa réalisation finale, il transcendait cela; et c'est là que réside le nœud de son intégrité anthropologique: dans sa cacophonie d'enchevêtrements de visions anthropologiques-artistiques, *One Night Stand* a fait preuve d'une perception profondément holistique du monde de l'art contemporain, à travers le spectacle. Avec son approche collaborative et énergétique, l'artiste-organisateur Amin Gulgee a créé un dialogue ambitieux, transculturel et pluridisciplinaire comprenant les représentations de 32 artistes (et non-artistes) venant des quatre coins de la planète, dont les trois-quarts étaient en quelque sorte non-occidentaux – que ce soit périphérique/semi-périphérique; diasporique; hybride – au sein d'un centre mondial d'art, à Paris. Pourtant, la nature progressive de l'approche organisatrice de Gulgee est dans une grande mesure connectée avec l'expérience vécue de la pluralité chaotique de Karachi. Elle évite les narrations imposées de l'altérité radicale, tout en renversant la dynamique du

dialogue unmediated by national borders and identities, placing works together with attention to site-specificity and sensitivity to points of mutualism in their artistic discourse. In the resultant cacophony of unexpected dialogic engagement between works, he challenges the audience to subjectively interpret the reticular network of interconnected nodes, whilst the agents which comprise the network are themselves interacting as if they were accelerated particles in a collider.

A major aspect in *One Night Stand's* cogency as an anthropology of performative contemporary art was the complete absence of self-explanatory rhetoric. Thus, the audience was forced to confront the sensory barrage performances unguided; their experiential perceptions were purely mediated by the singular cerebral topography that forms individual perspectives. This removed any unnecessary interlocutors, and the experience of the exhibition was solely dictated by their engagement with the performances, given the freedom and intellectual respect to form their own narrative tangents and dialogic connections from the multitude. Furthermore, unburdened by textual intervention, the anthropological insight into performance within the context of the global art world remained undiluted. In other words, the fact that the exhibition was not laden with explanatory literature allowed it to truly embody an artistic experiment, without a predetermined result. In this sense, *One Night Stand* incorporated the scientifically influenced, methodological emphasis on observation, temporal and locational specificity, and participant interaction that characterises anthropology within in its conceptual fabric. This is synthesised in the somewhat fraught term, 'fieldwork,' as described by Gupta and Ferguson:

The difference between anthropology and... other disciplines, it would be widely agreed, lies less in the topics studied (which, after all, overlap substantially) than in the distinctive method anthropologists employ, namely fieldwork based on participant observation.¹

I believe that *One Night Stand* similarly proposed a reformulation in curatorial and discursive 'fieldwork'; to shift towards an organically anthropological methodology. But what exactly does this shift towards an alignment with anthropological methodologies demand

pouvoir existante du monde de l'art contemporain. Son approche s'efforce de nouer un dialogue transculturel, sans interférence des frontières et des identités nationales, mettant les différentes œuvres ensemble, en prêtant attention à la spécificité et à la sensibilité de chaque site pour faire ressortir le mutualisme dans leur discours artistique. Dans la cacophonie résultante de l'engagement dialogique inattendu, il met l'audience au défi d'interpréter subjectivement le réseau de nodules interconnectés, alors que les agents qui forment le réseau sont eux-mêmes en train d'interagir comme s'ils étaient des particules accélérées dans un collisionneur.

Un aspect notable de la pertinence de *One Night Stand* en tant qu'une anthropologie des arts du spectacle contemporain était l'absence complète de rhétorique explicite. Donc, l'audience était obligée de confronter le barrage sensoriel des représentations sans être guidée ; ses perceptions expérientielles étaient dirigées uniquement par la singulière topographie cérébrale qui constitue les perspectives individuelles. Cela supprimait le besoin de tout interlocuteur inutile et l'expérience de l'exposition était dictée seulement par son engagement avec les représentations, compte tenu de la liberté et du respect intellectuel pour former ses propres tangentes narratives et connections dialogiques face à leur multitude. De plus, soulagée d'intervention textuelle, la perception anthropologique du spectacle dans le contexte du monde d'art global demeurerait non-diluée. En d'autres termes, le fait que l'exposition n'était pas chargée de littérature explicative, lui permettait d'incarner réellement une expérimentation artistique, sans résultat prédéterminé. Dans ce sens, *One Night Stand* mettait l'accent sur l'observation scientifiquement influencée et méthodologique, la spécificité temporelle et de lieu, et l'interaction avec les participants qui caractérise l'anthropologie dans sa structure conceptuelle. Cela est synthétisé dans les termes quelque peu chargés de « travail de terrain » – « fieldwork » – comme décrit par Gupta et Ferguson :

« La différence entre l'anthropologie et (...) les autres disciplines, on en conviendra largement, tient moins à la différence entre les sujets étudiés (qui après tout se chevauchent considérablement) qu'à la méthode distinctive que les anthropologues emploient,

from contemporary art, without being contaminated by the problematics of the so-called 'ethnographic turn'? As Tarek Elhaik astutely observes in his essay, 'What is contemporary anthropology?':

Ethnography as a concept is... a zone of turbulence. But it is not the only one at work in the multi-mediated relationship between art and anthropology. Perhaps the time has come to shift our attention somewhere else that is far from being given, as ethnography has been; something more imperceptible...²

One Night Stand very much encapsulated Elhaik's description of, 'somewhere else that is far from being given... something more imperceptible,' unconstrained by ethnography as a tool of definitive categorisation and delimitation, which has lost its relevance in our current context of global interconnectedness and hybridity. Elhaik then expounds on the relationship between contemporary art and anthropology:

...this affective economy of attraction, seduction and repulsion has generated one unfortunate consequence: the tropes of radical alterity and incommensurability have acquired greater force over the more interesting initial promises based on the 'affinities', 'appropriations', 'hybridisations' and 'processes' advocated from the early 1990s onward... Experiments in aesthetic form have continued to thrive but conceptual experimentation remains to be desired.³

The same could very much said of contemporary art. These initial promises heralded by 1989 – expressed in the third Bienal de La Habana, and admittedly even the misguided exoticism of *Magiciens de la Terre* – are nowhere near having been adequately realised when viewed against the backdrop of the seismic contextual shifts that have taken place in the last three decades. Experimentation in transcultural curatorial and discursive methodologies has stagnated, whilst artists themselves have evolved their practices to thrive in the current era of hyper-connectivity. Perhaps then, it is unsurprising that the potent dynamism of artist-curator Gulgee's *One Night Stand* emanates from its experimental nature. Building on the laudable, if under-appreciated, pre-existing cultural framework of the Cité

soit le travail de terrain basé sur l'observation du participant.¹ »

Je crois que de la même façon *One Night Stand* a proposé une reformulation du « travail de terrain » organisationnel et discursive pour aller vers une méthodologie organiquement anthropologique. Mais qu'exige exactement ce déplacement vers un alignement avec les méthodologies anthropologiques de l'art contemporain – sans risquer d'être contaminé par les problématiques du soi-disant « tournant ethnographique » ? Comme l'a observé Tarek Elhaik astucieusement dans son essai *Qu'est-ce que l'anthropologie contemporaine ?* :

« En tant que concept l'ethnographie est (...) une zone de turbulence. Mais elle n'est pas seule à l'œuvre dans la relation à multiples facettes entre l'art et l'anthropologie. Peut-être le temps est-il venu de diriger notre attention vers un ailleurs. Ce qui est inhabituel car l'ethnographie a été jusqu'ici quelque chose de plus imperceptible...² »

One Night Stand résume dans une grande mesure la description d'Elhaik de l'Ailleurs. Ce qui est inhabituel... « quelque chose de plus imperceptible », non contraint par l'ethnographie comme un outil de catégorisation définitive et de délimitation, qui a perdu sa pertinence dans notre contexte actuel d'interconnexion mondiale et d'hybridité. Elhaik expose ensuite la relation entre l'art contemporain et l'anthropologie :

« ...cette économie affective d'attraction, de séduction et de répulsion a engendré une conséquence malheureuse : les tropes d'altérité radicale et d'incommensurabilité ont acquis une plus grande force sur les promesses initialement intéressantes basées sur les 'affinités', appropriation, hybridation et 'processus' prônées à partir du début des années 1990... les expériences dans les formes esthétiques ont continué de foisonner mais les expérimentations conceptuelles se font attendre.³ »

On pourrait dire la même chose de l'art contemporain. Ces promesses initiales proclamées en 1989 – exprimées dans la troisième biennale de La Havane, et certes même par l'exotisme malavisé de *Magiciens de la Terre* – sont loin d'être adéquatement réalisées, vues contre la toile de

internationale des arts residency program⁴, as well as his own social network in Paris, the Karachiite artist-curator constructed a reticular assemblage of nodes, the perspectival scope of which was augmented by their interdisciplinary and transcultural nature. Evincing the efficacious potentiality of performance in applying this progressive methodological approach, the exhibition realised a conceptual exploration of affinity; hybridisation; appropriation; and creative process, in the form of intertwined topographies of dialogic artistic interaction. In this manner, *One Night Stand/Coup d'un Soir* manifested: 'a persuasive example of the potentials for productive new dialogues between art and anthropology, which should be fully and actively pursued.'⁵

One Night Stand was realised with an acute sensitivity to spatial, sensory (beyond the merely visual), processual and conceptual topographies, underpinned by an emphasis on temporal and locational specificity. This provided structure to the cacophonous interactions that confronted a somewhat unprepared, but intensely engaged audience. To demonstrate the operation of these topographies, I shall briefly outline the most conspicuous topographical stratum; the substructure of sonic stratospheres, which melded with the spatial context of the venue to provide distinct atmospheric settings for artistic interaction. Saudi Arabian DJ Muhanned E. Nassar performed a live set, entitled *In Betweens*, in the space between the exhibition and the courtyard, adjacent to the entrance. In the atrium, French musician/composer André Fernandez's powerful, distinctly spiritual, vocal entreaties responded organically to Venezuelan artist Florencio Botas Verdes' own spiritual entreaties, blown from a conch, emanating from the iconographic pastiche of his shrine at the bottom of the stairs leading to the performative gauntlet. The gauntlet, or, the exhibition space leading to the auditorium, was the most densely populated and cacophonous topography, with the audience bombarded from all angles by sensory stimuli. It was therefore highly appropriate that the soundscape in the gauntlet was anchored by Pakistani artist Abi Tariq's choreographed sound/body performance, *Hexentanz II (Witch Dance)*, characterised by the distortion of his transmogrified voice and expressive bodily movement, a multi-sensory performance, contrapuntally reinforced by Honi Ryan's *LISTEN in*, which turned sonic attention inwards to the heartbeat in a space of distraction.

fond des changements contextuels qui se sont produits au cours des trois dernières décennies. Les expérimentations dans les méthodologies organisationnelles et discursives transculturelles ont stagné, alors que les artistes eux-mêmes ont fait évoluer leurs pratiques pour prospérer à l'ère actuelle d'hyper-connectivité. Peut-être, dans ce cas, il n'est pas étonnant que le dynamisme puissant d'*One Night Stand* de l'artiste-organisateur Gulgee émane de sa nature expérimentale. En s'appuyant sur le cadre préexistant louable, mais mal apprécié du programme de la résidence d'art de la Cité internationale des arts,⁴ et sur son propre réseau social à Paris, l'artiste-organisateur de Karachi a mis en place un assemblage réticulaire de nodules, dont la portée de la mise en perspective a été augmentée par leur nature pluridisciplinaire et transculturelle. En mettant en évidence la potentialité efficace du spectacle pour appliquer cette approche méthodologique progressive, l'exposition a réalisé une exploration conceptuelle de l'affinité, de l'hybridation, de l'appropriation et du processus créatif sous la forme de topographies enchevêtrées d'une interaction artistique dialogique. De cette manière *One Night Stan/Coup d'un Soir* a montré : « un exemple persuasif du potentiel de nouveaux dialogues entre l'art et l'anthropologie, qui doit être poursuivi pleinement et activement. »⁵

One Night Stand a été réalisé avec une sensibilité aiguë à l'égard des topographies spatiale, sensorielle (au-delà du simplement visuel), processuelle et conceptuelle, étayée par un accent sur la spécificité temporelle et celle du lieu. Cela a fourni une structure aux interactions cacophoniques auxquelles était confrontée une audience quelque peu mal-préparée mais intensément engagée. Afin de démontrer l'opération de ces topographies, je vais souligner la strate topographique la plus visible ; la sous-structure des stratosphères soniques, qui s'est fondue dans le contexte du lieu pour fournir un cadre atmosphérique distinct pour l'interaction artistique. Le DJ saoudien, Muhanned E. Nassar, a livré une prestation live, intitulée *In Betweens – Intermédiaires –*, dans l'espace entre l'exposition et la cour à côté de l'entrée. Dans l'atrium, les supplications distinctement spirituelles et vocales du musicien/compositeur français, André Fernandez, répondaient organiquement aux supplications de l'artiste vénézuélien Florencio Botas Verdes, soufflées dans le coquillage d'une conque, émanant du pastiche iconographique de son propre

This leads to the appropriate point of departure for my analysis of *One Night Stand's* artistic corpus, which lies at its topographical epicentre. The auditorium epitomised the transcultural, interdisciplinary approach that formed the basis of the entire exhibition's interwoven, cacophonous artistic dialogue, exploring affinities; hybridisations; appropriations; and creative processes. Whilst it would belie the chaotic complexity of *One Night Stand's* exhibitionary logic to give the impression that there was a concrete narrative progression traversing the route to the auditorium, it was certainly a microcosmic reification of its conceptual framework; the beating heart at the core of the exhibition's artistic circulatory system. On the stage of the darkened auditorium, the individual strands of the artistic dialogue comprising the performances of Brazilian composer Mateus Araujo, Iranian musician Aida Nosrat, and Amin Gulgee became so thoroughly interwoven that they ostensibly mutated into a tripartite performance, a singular entity. Araujo performed his experimental contemporary piano compositions, whilst Nosrat responded with *Break Free from Self-Made Prison*, her ethereally beautiful voice weaving, without words, the complex tapestry of the liberating anagnorisis that she has experienced in relocating to Paris from Tehran three years ago, exhorting the intensely personal process of becoming aware and breaking free of the arbitrary shackles of the self. In Gulgee's performance, *Ablution (The Weeping)*, the artist-curator was imprisoned by a ring of seven unlit candles, in the dark adjacent to the only light source, the algorithmic projection from his recent series of exhibitions, entitled '7', randomly generating the deconstructed forms of his calligraphic metalwork, a monochromatic ostinato constantly darkening/lightening the space and providing the rhythmic and conceptual adhesive to the performances. The transcendental atmosphere created by their organic interaction only further encouraged symbiosis, and the performers' bodies began to physically embody this in their movements, yet perpetually incarcerated by their parallel realities, their 'self-made prisons': Araujo's piano stool; Gulgee's seven candles and projection; and for Nosrat, the centre stage of the vocalist. They are imprisoned by their creative processes, yet venerate them as highly-personal, spiritual phenomena to which they have devoted themselves absolutely.

mausolée au pied de l'escalier menant à la suite des représentations.

L'espace de l'exposition menant à l'auditorium, était l'endroit le plus densément peuplé et cacophonique, avec l'audience assaillie de toutes parts par des stimuli sensoriels. Il était donc hautement approprié que le paysage sonore fût animé par la représentation son/corps, *Hexentanz II (Witch Dance)*, chorégraphiée par l'artiste pakistanais Abi Tariq, caractérisée par la distorsion de sa voix métamorphosée et ses mouvements de corps expressifs, une représentation multi-sensorielle, contrapuntique renforcée par *LISTEN in* de Honi Ryan, qui a tourné l'attention sonique vers l'intérieur, aux battements de cœur dans un espace de distraction.

Cela me mène au point de départ approprié de mon analyse du corpus artistique de *One Night Stand*, qui réside dans son épicerie topographique. L'auditorium symbolisait l'approche transculturelle et pluridisciplinaire qui formait la base du dialogue artistique, imbriqué et cacophonique de l'exposition entière, explorant les affinités, hybridations, appropriations et le processus créatif. Même si cela allait à l'encontre de la complexité chaotique de l'exposition *One Night Stand* : donner l'impression qu'il y avait une progression concrète de la narration parcourant le chemin menant vers l'auditorium, celui-ci était certainement une réification microcosmique de son cadre conceptuel ; le cœur battant au centre du système circulaire artistique de l'exposition. Sur la scène de l'auditorium assombri, les brins individuels du dialogue artistique comprenant les représentations du compositeur brésilien Mateus Araujo, de la musicienne iranienne Aida Nusrat, et d'Amin Gulgee étaient devenues si enchevêtrées qu'elles se sont ostensiblement muées en une représentation tripartite, une entité unique. Araujo jouait ses compositions expérimentales contemporaines au piano, alors que Nosrat répondait avec *Break Free from Self-Made Prison – se libérer d'une prison créée par soi-même –*, sa belle voix éthérée tissant, sans mots, la tapisserie complexe de l'anagnorèse libératrice qu'elle a vécue en déménageant de Téhéran à Paris il y a trois ans, invoquant le processus intensément personnel de prendre conscience et de se libérer des chaînes qui tenaient le soi. Dans sa représentation *Ablution (The Weeping)*, l'artiste-organisateur, Gulgee, s'était emprisonné dans un anneau de sept bougies

In this atmospheric context, the fourth performative agent in the auditorium subtly subverted the imposition of a clear-cut narrative, adding a further element of unexpected nuance to the artistic discourse, partially overlooked by the audience. Reclining on seats in the audience, the Parisian computer scientist watched videos of the conflict in Syria on YouTube for the entire seventy-minute duration, with noise-cancelling headphones rendering him completely oblivious and unreceptive to the transcultural, interdisciplinary exaltation of the spiritual ‘ablution’ of their creative processes. This quadrilateral dialogue metonymously encapsulated the stimulating experimentation of *One Night Stand*’s methodological approach; the results offer up multifarious interpretations. Pecquet’s addition to the dialogue could be a self-reflexive embodiment of a contemporary ‘Western gaze’: oblivious to the fecund potentiality of transcultural production that avoids its mediation, fixated instead on ghoulish documentation of violence. It could just as easily have been a comment on our collective obsession with technology and destruction, a dichotomous juxtaposition of the trifocal veneration of the creative process on stage. *One Night Stand*, to its anthropological credit, offered no definitive answers.

The non-linear, multi-sensory cacophony that characterised the exhibition in no way detracted from the structural integrity of the artistic dialogues that, propelled by the divergent energies of its performative agents, organically created a complex, reticular network of interwoven tangents, rather than a linear narrative. This was epitomised by another dialogic interaction, which materialised between three dynamic, young performers: Tatyana Jinto Rutherford; Amber Arifeen; and Alex Ayivi. Their performances heralded the emergence of the hybrid generation in the sphere of cultural production, for whom the possibility of parallel cultural realities has been a permanent existential actuality. This hybrid generation are anthropologists from birth, their cultural liminality inherently providing them with augmented anthropological insight into multiple cultures, ensured by the simultaneous adjacency and observational distance of their positioning, spawning a self-reflexive instinct in cultural production.

non-allumées dans le noir à côté de la seule source de lumière, la projection algorithmique de sa série récente d’expositions intitulée ‘7,’ générant aléatoirement des formes déconstruites de sa ferronnerie calligraphique, un *ostinato* monochrome constamment assombrissant/éclairant l’espace et fournissant le liant rythmique et conceptuel aux représentations. L’atmosphère transcendante créée par leur interaction organique encourageait davantage leur symbiose, et les corps des acteurs commençaient à l’incarner physiquement dans leurs mouvements, pourtant emprisonnés dans leurs réalités parallèles, leurs « prisons auto-crées » : le tabouret de piano d’Araujo ; les sept bougies et la projection de Gulgee ; et pour Nosrat, le centre de la scène. Ils sont tous emprisonnés par leurs processus créatifs, mais les vénèrent comme des phénomènes hautement personnels et spirituels auxquels ils se sont dévoués complètement.

Dans ce contexte atmosphérique, le quatrième acteur dans l’auditorium a subtilement saboté l’imposition d’une narration claire, ajoutant encore un élément de nuance inattendu au discours artistique, partiellement négligé par l’audience. Allongé sur des sièges au sein de l’audience, l’expert informatique parisien, regardait des vidéos de la guerre en Syrie sur YouTube tout au long des soixante-dix minutes, avec un casque à annulation active de bruit le rendant complètement oublieux et non-réceptif à « l’ablution » spirituelle de l’exaltation transculturelle et pluridisciplinaire de leurs processus créatifs. Ce dialogue quadrilatéral résumait métonymiquement l’expérimentation stimulante de l’approche méthodologique de *One Night Stand* ; les résultats offrent des interprétations très variées. L’ajout de Pecquet au dialogue pourrait être une incarnation introspective du « regard occidental » contemporain : qui oublieux du potentiel fécond de la production transculturelle évite son interférence, fixé à la place sur la documentation macabre de violence. Cela pourrait aussi bien être un commentaire sur notre obsession collective avec la technologie et la destruction, une juxtaposition dichotomique de la vénération à triple foyer du processus créatif sur la scène. A son crédit anthropologique, *One Night Stand* n’a offert aucune réponse définitive.

La cacophonie non-linéaire et multi-sensorielle qui caractérisait l’exposition n’enlevait rien à l’intégrité

Perched on a table in the corner of the atrium, Jinto Rutherford, of British-Japanese heritage, transformed herself into an eroticised, manga-esque schoolgirl, repeatedly painting ‘TOKEN’ on sheets of paper in bold red, yet with the measured, deliberate grace of Japanese calligraphy. At the conclusion of her performance, she tore them up, leaving a solitary ‘TOKEN’ stuck to the voyeuristic, mirrored surface that had backgrounded the entirety of her performance. Yet with the irreverent incisiveness of youth, she added a layer of discursive criticality with her title, *Une Magicienne de la Terre*, demonstrating an acute sensitivity to the performance’s locational context; an element which linked the nodes of this discourse on hybridity-as-anthropology. Whilst the surface layer of her work speaks to the eroticisation and fetishisation of the Japanese female form, the ingenuity of her title reveals a self-reflexive critique of the neo-exoticisation of ‘Asian art’ pointedly directed at the Euro-American art world. In this, Jinto Rutherford assimilates the two as parallel manifestations of the ‘Western gaze’, whilst simultaneously questioning the ethnographic turn in contemporary art and the problematics of art world power dynamics in an erudite touch, intentionally inviting discursive analysis.

Downstairs in the gauntlet, Pakistani artist Amber Arifeen’s performance, *Dévoilez*, was in direct dialogue with Jinto Rutherford’s, both in its conceptual criticality and practical realisation. Arifeen, on the floor in a hijab, wrote lines, as if in detention, but repeating the single word ‘dévoilez’ (‘unveil yourself’), upon a mosaic of reproductions of a 1950s propaganda poster from French-controlled Algeria, encouraging Algerian women to ‘dévoilez-vous’. The poster’s text, translated from the French reads: ‘Aren’t you pretty? Unveil yourselves!’, foregrounded on the caricatures of three fully veiled women, and one in a hijab, revealing her ‘prettiness’. In this work, Arifeen succinctly draws parallels between the ‘emancipatory’ rhetoric of French colonialism and its history of unveiling Muslim women, and the controversial 2010 legislation banning religious face coverings from being worn in public (specifically the niqab and the burqa), as well as the ‘burkini’ controversy in 2016. As Arifeen states, ‘Once again women’s bodies have become battlegrounds for ideological and political warfare.’⁶

structurale des dialogues artistiques qui, propulsés par les énergies divergentes de ses acteurs, créaient organiquement un réseau de tangentes imbriquées, plutôt qu’une narration linéaire. Cela était symbolisé par une autre interaction dialogique qui avait lieu entre trois jeunes acteurs et dynamiques : Tatyana Jinto Rutherford ; Amber Arifeen ; et Alex Ayivi. Leurs représentations annonçaient l’émergence de la génération hybride dans la sphère de la production culturelle, pour qui la possibilité de réalités culturelles parallèles revêt un fait existentiel permanent. Ceux qui appartiennent à cette génération hybride sont des anthropologues nés ; leur liminalité culturelle leur fournit intrinsèquement une perception anthropologique avancée de cultures multiples, rendue possible par le voisinage et la distance observationnelle simultanés grâce à leur position, engendrant un instinct introspectif dans la production culturelle.

Perchée sur une table dans un coin de l’atrium, Jinto Rutherford de descendance anglo-japonaise, s’est transformée en écolière érotisée et manga-esque, peignant à répétition, mais avec la grâce mesurée et délibérée de la calligraphie japonaise, le mot « TOKEN » en rouge gras sur des feuilles de papier. A la fin de sa représentation, elle les a déchirées, laissant un seul « TOKEN » collé sur la surface voyeuriste, réfléchissante qui constituait l’arrière-plan de sa représentation. Mais, avec la perspicacité irrévérencieuse de la jeunesse elle a ajouté une couche de criticité discursive à l’intitulé, *Une Magicienne de la Terre*, démontrant une sensibilité aiguë envers le contexte situationnel de la représentation ; un élément qui connectait les nodules de ce discours sur l’hybridité en tant qu’anthropologie. Alors que la couche de surface de son œuvre s’adresse à l’érotisation et fétichisation de la femme japonaise, l’ingéniosité de son intitulé révèle une critique introspective de la néo-exotisation de « l’art asiatique », dirigée particulièrement envers le monde d’art euro-américain. A cet égard, Jinto Rutherford assimile les deux comme des manifestations parallèles du « regard occidental », questionnant à la fois, dans une touche érudite, le tournant ethnographique dans l’art contemporain et les problématiques de la dynamique du pouvoir du monde de l’art, invitant intentionnellement une analyse discursive.

A la descente de l’escalier, la représentation de l’artiste pakistanaise Amber Arifeen, *Dévoilez*, était en dialogue

This artistic discourse was furthered by French artist Alex Ayivi's performance, *La MUA Desk*. Ayivi sat behind a desk, stacked with banknotes of a currency of his own creation, the eponymous Monnaie Unique Africaine, which he stamped with his signature and distributed to audience members. The MUA is a utopian form of tender, envisaged and physically realised in opposition to the financial neo-colonialism of the Central, and Western African CFA Franc, the respective currencies of 14 independent African nations, and still guaranteed by the French treasury. On its introduction in 1945, the CFA stood for 'colonies françaises d'Afrique' (French colonies of Africa), and whilst it has changed its name it continues to exercise neo-colonial power over the nations whose financial stability it putatively protects.⁷ In his performance, Ayivi inversed this power dynamic, become the distributor of currency to the Parisian audience because, 'he had too much'.⁸ Through Ayivi's circulation of this utopian, pan-African currency in Paris, 'he is henceforth rich and enjoys the monetary power of the MUA'.⁹ Through this inversion he is able to embody the problematic elements of the maintained French presence in Africa and the way in which the CFA Franc reinforces French economic hegemony over a large swathe of Africa, whilst simultaneously proposing an idealised, colourful alternative. The audience took away a keepsake from the work, one of the fantastic MUA banknotes, and in doing so, secured Ayivi and the MUA's imaginary wealth and power.

This artistic discourse evincing the potentiality for anthropological insight imbued within cultural hybridity was furthered by Benjamin Daman's *Childhood Memory*, in which he ground up spices representing his childhood in La Réunion, offering his formative memories for the audience to taste. A philosophy student at the Sorbonne, Daman not only entered into this dialogue by giving the audience a taste of the formational complexities of cultural hybridity, he epitomised Gulgee's curatorial methodology in structuralising *One Night Stand* with multi-sensory, textural topographies. Gulgee's incorporation of non-artists to add further layers of nuance to these textural topographies was testament to the experimental innovation this methodological approach realised. This simultaneously ensured the dialogue operated on multiple levels of sensorial perception – visual, gustatory, olfactory, textural, auditory

direct avec celle de Jinto Rutherford, à la fois dans sa criticité conceptuelle que dans sa réalisation pratique. Arifeen, par terre en hijab, écrivait des lignes comme si elle était en détention, mais répétant le seul mot « dévoilez » sur une mosaïque de reproductions d'un poster de propagande des années 1950 de l'Algérie sous l'administration française, encourageant les femmes algériennes à se dévoiler. Le texte du poster, traduit du français disait « n'êtes-vous pas jolie ? dévoilez-vous ! », en avant-plan sur les caricatures de trois femmes pleinement voilées, et d'une femme en hijab, révélant sa « beauté ». Dans cette œuvre, Arifeen a succinctement établi des parallèles entre la rhétorique « émancipatrice » du colonialisme français et son histoire de dévoiler des femmes musulmanes, et la loi controversée de 2010 interdisant de se couvrir le visage en public (spécifiquement le niqab et le burqa), ainsi que la controverse sur le « burkini » en 2016. Comme dit Arifeen « encore une fois le corps des femmes est devenu un champ de bataille pour des guerres idéologiques et politiques. »⁶

Le discours artistique a été développé plus avant par la représentation, *La MUA*, de l'artiste français Alex Ayivi. Ayivi était assis derrière un bureau, sur lequel s'empilait des billets de banque d'une monnaie de sa propre création, qu'il tamponnait avec sa signature et distribuait aux membres de l'audience. La MUA est une monnaie utopique, imaginée et réalisée en opposition au néo-colonialisme financier du Franc CFA en Afrique centrale et occidentale, ayant cours dans 14 pays africains indépendants et toujours garanti par la trésorerie française. Lors de son introduction en 1945, l'acronyme CFA désignait « colonies françaises d'Afrique » et même si son nom a été changé il continue d'exercer le pouvoir néocolonial sur les nations dont il protège la stabilité financière de façon putative.⁷ Dans sa représentation, Ayivi a inversé la dynamique du pouvoir, devenant distributeur de la monnaie à une audience parisienne parce-que, comme il dit, « il en avait trop ». ⁸ Grace à la circulation de cette monnaie panafricaine utopique à Paris, « il est désormais riche et jouit du pouvoir monétaire de la MUA ». ⁹ A travers cette inversion, il est à même d'incarner les éléments problématiques du maintien de la présence française en Afrique et de la façon dont le Franc CFA renforce l'hégémonie économique française sur une vaste zone d'Afrique, proposant en même temps

– whilst accelerating its conceptual, transcultural variegation. Johan Kim, South Korean owner of Parisian patisserie Monsieur Caramel, explored the Pavlovian nature of smell and taste by making and distributing caramel in the atrium; Algerian-French security guard Saad Zeroual moved around the exhibition studying the audience's faces in *Le Physionomiste*; Parisian journalist Eliane Volang moved through the exhibition handing out homemade cakes in *Epices and Love*; Tunisian LGBT activist Omar Didi engaged audience members in discourse; Montenegrin academic Tijana Todovic asked the audience to stitch upon her jacket of compressed wool. In this, Gulgee broadened the perspectival and perceptual scope of *One Night Stand's* discourse and thus, augmenting its anthropological insight.

Consequently, broader discourses emerged that more conspicuously synthesised anthropology and performative contemporary art. This was exemplified by the manifestations of contemporary performance as masquerade in *One Night Stand*, physically explored the 'differing relationships between performer, mask and identity in performance',¹⁰ therefore embodying an anthropological insight into the place of masquerade in transcultural performative art. Congolese artist Precy Numbi's impressive sculptural performance, *KIMBALAMBALA* embodied the third of Jedrej's categorisations of these fluctuating relationships: 'the interesting possibility of both mask and what is being masked is accorded equal significance'.¹¹ The title, deriving from the Lingala vernacular nomenclature for cars made from recycled parts, is apt, as Numbi created a humanoid robot from the carcasses of cars that he could inhabit; a scrapyard cyborg. Ostensibly, the mask is of the utmost importance, conceptually and visually, the anthropomorphic manifestation of Europe's exploitation of Africa as a junkyard, ecological and political in its defiant existence. However, as this *KIMBALAMBALA* exoskeleton, a 23-kilogram suit of scrap metal, was being animated, controlled and propelled by a human agent, whilst it constantly moved around the exhibition in resistance, it truly embodied a cyborg mask, a robot-human hybrid; the mask and the human underneath the metal accorded equal significance in its performance. Lebanese actor Raymond Hosny's performance, *Face to Face*, also displayed this dual possibility in masquerade, at times inhabiting, and at times in maniacal, unintelligible

une alternative idéalisée et pittoresque. L'audience a emporté un objet-souvenir de la représentation, un des billets de banque fantastiques de la MUA et, ce faisant, sécurisé la richesse et le pouvoir imaginaires d'Ayivi et de la MUA.

Ce discours artistique démontrant le potentiel pour la perception anthropologique imbue d'hybridité culturelle a été encore développé par *Le souvenir d'enfance* de Benjamin Daman. Dans sa représentation, il moulait des épices, évoquant son enfance à la Réunion, offrant ses souvenirs formatifs à l'audience pour goûter. Etudiant en philosophie à la Sorbonne, Daman est non seulement entré en ce dialogue en offrant à l'audience le goût des complexités formatives de l'hybridité culturelle, il a symbolisé la méthodologie organisationnelle de Gulgee dans la structuration d'*One Night Stand* avec des topographies multi-sensorielles et textuelles. L'intégration par Gulgee de non-artistes pour ajouter plus de couches de nuance à ces topographies témoignait de l'innovation expérimentale réalisée par cette approche méthodologique. Cela assurait l'opération simultanée du dialogue sur de multiples niveaux de perception sensorielle – visuel, gustatif, olfactif, textural, auditif – en accélérant son mélange conceptuel et transculturel. Johan Kim, le propriétaire sud-coréen de la pâtisserie parisienne Monsieur Caramel, a exploré la nature pavlovienne de l'odeur et du goût en cuisinant et distribuant du caramel dans l'atrium ; le gardien de sécurité franco-algérien Saad Zeroual déambulait dans l'exposition examinant les visages dans l'audience dans sa représentation *Le Physionomiste* ; la journaliste parisienne Eliane Volang se déplaçait à travers l'exposition en distribuant des gâteaux faits-maison dans sa représentation *Epices et amour* ; l'activiste LGBT tunisien Omar Didi a engagé des membres de l'audience en discours ; l'académique monténégrine Tijana Todorovic demandait à l'audience de coudre avec du fil rouge sur sa veste en laine compressée. En cela, Gulgee a élargi la portée de la perspective et du concept du discours de *One Night Stand*, augmentant ainsi sa perception anthropologique.

Par conséquent, des discours plus vastes ont émergé qui ont synthétisé manifestement l'anthropologie et les arts du spectacle contemporains. Cela a été exemplifié par les manifestations du spectacle contemporain quand

dialogue with a metal mask – Amin Gulgee’s bronze sculpture, *Pain* – as its own separate entity, as did Iranian artist Hura Mirshekari by confronting the audiences with various masks made by Iranian sculptor Mehdi Yamohammadi (Mirshekari’s husband) in *Changing the Face*.

Jedrej’s second ‘possibility’ in the performance of masquerade, in which: ‘... attention is focused on a materially and symbolically elaborate mask...’;¹² not only manifested itself in a dialogue in which affinities bridged the masquerade and the ritual, crucial phenomena in anthropological discourse and pervasive in *One Night Stand*. Otiniel Lins; Cheo Cruz; Nirveda Alleck; and Thierry Lo Shung Line, all incorporated aspects of the shrine in their works, immediately imbuing them with a potent sense of ritualism. Lins, a Brazilian artist, covered completely in roses, picked the flowers from his body to proffer to the audience. Though extremely mobile in his performance, entitled *Time Scent*, Lins orbited the white netting and petals that anchored the masquerade, whilst nearby, Amy Kingsmill, dressed in white, dichotomously bled herself onto white roses in the sacrificial ritual of *Fairy Tale*, statue-like in her impervious stillness. Another British artist, Stephen Sheehan questioned the very nature of this aspect of ritual in performance in his work, *We are Giants Standing on Mountains*, the artist becoming an obscene perversion of an altar statue, a performative, physical embodiment of Marcel Duchamp’s *Fountain* (1917) at the entrance of the exhibition, repeatedly urinating himself in a basic, visceral act of behavioural transgression; an excretory offering at the feet of future human irrelevance. With the immediacy imbued by performative contemporary art, this also encapsulated the playful, yet distinctly confrontational diminution of distance between artist and audience that pervaded the *One Night Stand*, commendably subverting the viewer’s surety from their very entrance to the exhibition, having to watch their step to avoid the liquid produced by Sheehan’s ‘fountain’. In the performances of Mauritian artist Nirveda Alleck and Thierry Lo Shung Line, an artist from La Réunion, both performers undertook metamorphosis of enshrinement. In Lo Shung Line’s *Personalchemy*, the performer himself became a mobile embodiment of the shrine, hanging specific iconographical symbols from his body. Whereas in Alleck’s *Insular Variations III*, the performance of the

la mascarade dans *One Night Stand*, a physiquement exploré les « relations divergentes entre l’acteur, le masque et l’identité dans le spectacle »;¹⁰ incarnant ainsi une perception anthropologique de la place de la mascarade dans les arts du spectacle contemporains. L’impressionnante représentation sculpturale, *KIMBALAMBALA*, de l’artiste congolais Precy Numbi a incarné le troisième des catégorisations de Jedrej de ces relations fluctuantes : « la possibilité intéressante aussi bien du masque que de ce qui est masqué est accordée à une signification égale »¹¹. L’intitulé dérivé de la nomenclature de la langue vernaculaire Lingala, désigne les voitures assemblées avec des composants recyclés, est apte, comme Numbi a créé un robot humanoïde à partir de carcasses de voitures qu’il pouvait habiter ; un cyborg de parc à ferrailles. Ostensiblement, le masque est d’une grande importance, conceptuellement et visuellement, la manifestation anthropomorphique de l’exploitation de l’Afrique par l’Europe comme un dépotoir, écologique et politique, dans son existence défiante. Toutefois, alors que cet exosquelette *KIMBALAMBALA*, un costume fait avec 23 kilos de ferraille, était animé, contrôlé et propulsé par un agent humain, quand il se déplaçait continuellement en défiance à travers l’exposition il incarnait réellement un masque cyborg, un robot-humain hybride ; le masque et l’être humain en dessous du métal avaient une signification égale dans la représentation. La représentation de l’acteur libanais Raymond Hosny, *Face à Face*, également mettait en évidence cette double possibilité dans la mascarade, parfois habitant, et quelques fois en dialogue frénétique et inintelligible avec un masque métallique – la sculpture en bronze de Gulgee, – *Douleur* – en tant qu’entité séparée, comme l’a fait l’artiste iranienne, Hura Mirshekari, en confrontant l’audience avec différents masques réalisés par le sculpteur iranien Mehdi Yamohammadi (le mari de Mirshekari) dans *Changer le visage*.

La seconde « possibilité » de Jedrej dans la représentation de mascarade dans laquelle : « ...l’attention est focalisée sur un masque symboliquement et matériellement élaboré... »;¹² s’est manifestée dans un dialogue dans lequel les affinités liaient la mascarade avec le rituel, phénomène crucial dans le discours anthropologique et répandu dans *One Night Stand*. Otiniel Lins ; Cheo Cruz ; Nirveda Alleck ; et Thierry Lo Shung Line, tous intégraient des aspects de mausolée dans leurs

masquerade was to become enshrined within her own installation; an ‘imagined ritual’ in which she became subsumed by a figurative ‘landmass’.¹³ Colombian artist Cheo Cruz enacted a trifocal manifestation of masquerade, ritual and enshrinement, with body paint and wire loincloth as mask, feet entrapped in a concentric web of lights and rope, whilst performing a shamanic dance with maraca in hand. The results of *One Night Stand*’s investigation into the place of masquerade, ritual and the shrine within performative contemporary art are thus polysemous, layered with nuance and ambiguity, yet nonetheless unequivocal in voicing their multifaceted relevance in an anthropology of performance.

To aptly conclude this essay, it seems pertinent to discuss James Carlson’s *Eyes of Gaia* project, which aims to create a mosaic of Earth with 10,000 irises, each corresponding to a specified area of the globe.¹⁴ To deal with the vast scale of the project, Carlson, who has by now taken a total of 7,500 iris photographs across the globe, including those at *One Night Stand*, synthesised scientific, technological innovation and art in his interdisciplinary methodology, developing an artificial intelligence based matching system. Consequently, with every iris that the A.I. system encounters photographically, its capacity to form the mosaic is augmented; Carlson and the audience are teaching the algorithm how to see and construct the world with human eyes, whilst the human eye is designated one specific section of Earth, physically connecting the individual to the planet by their iris. In a similar way, the experience of attending *One Night Stand* made the viewer feel more connected to global cultural production. The experimental, flexible adoption of interdisciplinary methodologies within a transcultural framework leads to progression in cultural production, when applied with temporal and spatial specificity, as evidenced by both *One Night Stand* and *Eyes of Gaia*. In the case of *One Night Stand*, the exhibition has indeed made a compelling case for performance as the optimum vehicle through which to obtain unmediated, transcultural anthropological insight within the context of contemporary art.

œuvres, les imprégnant immédiatement d’un sens puissant de ritualisme. Lins, un artiste brésilien, couvert complètement de roses, cueillait des fleurs de son corps pour les offrir à l’audience. Bien qu’il fût extrêmement mobile dans sa représentation intitulée *l’Odeur du temps*, Lins gravitait autour du filet blanc et des pétales qui soutenaient la mascarade, alors qu’à côté Amy Kingsmill, vêtue de blanc, se saignait dichotomiquement sur des roses blanches dans un rituel sacrificiel de *Conte de fées*, se tenant comme une statue dans son immobilité insensible. Un autre artiste britannique, Stephen Sheehan, questionnait la nature même de cet aspect du rituel dans le spectacle dans son œuvre *Nous sommes des géants debout sur des montagnes*, l’artiste devenant une perversion obscène d’une statue d’autel, une incarnation physique performative de *Fontaine* (1917) de Marcel Duchamp à l’entrée de l’exposition, urinant continuellement dans un acte basique et viscéral de transgression comportementale ; une offrande excrétoire au pied de l’impertinence humaine dans le futur. Avec le sens de l’immédiat imprégné par les arts du spectacle contemporains, cela aussi résumait la diminution de distance enjouée mais distinctement agressive entre l’artiste et l’audience qui imprégnait *One Night Stand*, dérégulant de façon louable la certitude de l’audience dès son entrée, obligée de prendre garde de ne pas marcher sur le liquide produit par la « fontaine » de Sheehan. Dans les représentations de l’artiste mauricienne Nirveda Alleck et de Thierry Lo Shung Line, un artiste de La Réunion, les deux acteurs ont entrepris une métamorphose de la mise au mausolée. Dans *Personalchemy* de Lo Shung Line, l’acteur lui-même est devenu une incarnation mobile de mausolée, pendant des symboles iconographiques spécifiques sur son corps. Dans *Variations insulaires III* d’Alleck, la représentation de la mascarade devait être mise au mausolée dans sa propre installation ; un « rituel imaginé » dans lequel elle était intégrée dans une « masse terrestre » figurative.¹³ L’artiste colombien Cheo Cruz a effectué une manifestation à triple foyer de la mascarade, du rituel et de la mise au mausolée, avec le corps peint et pagne en fils métalliques comme masque, les pieds pris dans une toile d’araignée concentrique de lumières et de cordes, en présentant une danse shamaniste avec un maraca en main. Les résultats de l’investigation de *One Night Stand* concernant la place de la mascarade, du rituel et du mausolée dans les arts du spectacle contemporains sont donc polysémiques,

NOTES

1. Akhil Gupta and James Ferguson, 'Discipline and practice: 'the field' as site, method and location in anthropology', in *Anthropological locations: boundaries and grounds of a field science*, ed. by Akhil Gupta and James Ferguson (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1997), 1-46 (p. 2).
2. Tarek Elhaik, 'What is contemporary anthropology?', *Critical Arts*, 27.6 (2013), 784-798 (p. 787).
3. Elhaik, p. 787.
4. 'Ever since the Cité internationale des arts was founded in 1965, artists have been coming from all over the world to take part in our artist-in-residence programmes...The Cité internationale des arts is located on two separate sites; the first is in Paris' Marais district and the second in Montmartre. Every month, in partnership with 135 French and international organisations, the Cité's two complementary sites welcome more than 300 artists from a wide range of disciplines for residencies lasting up to 1 year.' From: Cité internationale des arts, Artist Residencies (2019) www.citedesartsparis.net/en [accessed 24 May 2019].
5. Arnd Schneider and Christopher Wright, '*The Challenge of Practice*,' in *Contemporary Art and Anthropology*, ed. by Arnd Schneider and Christopher Wright (Oxford and New York: Berg, 2006), pp. 1-27 (p. 25).
6. Taken from Amber Arifeen's description of her work for future catalogue documentation.
7. Clarissa Herrmann and Jean-Michel Bos, *Africa's CFA Franc – colonial relic or stabilizing force?* (27.05.2019) www.dw.com/en/africas-cfa-franc-colonial-relic-or-stabilizing-force/a-48908889 [accessed 28 May 2019].
8. Taken from Alex Ayivi's description of his work for future catalogue documentation.
9. Alex Ayivi, as above.
10. John Picton, '*What's in a mask*,' *African Languages and Cultures*, 3.2 (1990), 181-202 (p. 190).
11. M. C. Jedrej, 'A Comparison of Some Masks from North America, Africa, and Melanesia,' *Journal of Anthropological Research*, 36.2 (1980), 220-230 (p. 221).
12. Jedrej, p. 221.
13. Taken from Nirveda Alleck's description of her work for future catalogue documentation.
14. James Carlson, *Eyes of Gaia* (2018) < <http://jamescarlson.me/> > [accessed 24 May 2019].

avec des couches de nuance et d'ambiguïté, mais sans équivoque pour exprimer leur pertinence aux multiples facettes dans une anthropologie du spectacle.

Afin de conclure cet essai pertinemment, il conviendrait de discuter du projet *Eyes of Gaia- les yeux de Gaia* de James Carlson, qui vise à créer une mosaïque de 10 000 iris de la terre, chacun correspondant à une région spécifique de la planète.¹⁴ Pour faire face à l'échelle immense du projet, Carlson, qui jusqu'ici a photographié un total de 7500 iris à travers la planète, y compris celles prises à *One Night Stand*, a synthétisé l'innovation scientifique, technologique et l'art dans sa méthodologie pluridisciplinaire, développant un système de correspondance basé sur l'intelligence artificielle. Par conséquent, avec chaque iris que le système I.A prend en photo, sa capacité de former la mosaïque se trouve augmentée ; Carlson et l'audience sont en train d'apprendre à l'algorithme comment voir et construire le monde avec les yeux humains, alors que l'œil humain est alloué à une section spécifique de la terre, connectant physiquement l'individu et la planète à travers son iris. De la même façon, l'expérience d'assister à *One Night Stand* a fait sentir au spectateur qu'il est davantage connecté à la production culturelle mondiale. L'adoption expérimentale et flexible de méthodologies pluridisciplinaires dans un cadre transculturel mène à une progression de la production culturelle, quand appliquées avec spécificité temporelle et spatiale, comme illustré aussi bien par *One Night Stand* que par *Eyes of Gaia*. Dans le cas d'*One Night Stand*, l'exposition a réellement montré la pertinence du spectacle en tant que véhicule pour obtenir une perception transculturelle et anthropologique dans le contexte de l'art contemporain.

ONE NIGHT STAND
/COUP D'UN SOIR



COURTYARD /COUR

ONE NIGHT STAND / COUP D'UN SOIR



STEPHEN SHEEHAN

We are Giants Standing on Mountains, 70 min.

Born in 1986, Birkenhead, England.
Lives in Birkenhead, England.

Stephen Sheehan works in performance, film and video. He is intrigued by the absurd existence humanity has found itself in, which he describes as a beautifully dark, yet comical, situation, accompanied by absurd, mundane routines, only made normal through routine itself. Sheehan's work usually exists outside the gallery, entering and fracturing the routine of the public sphere, whether that be in empty fields, town centres or cities. Recreating a work that he had previously presented at the Tate Modern in London, Stephen Sheehan stood on a ledge facing the entrance of the Cité and urinated inside his jeans. The work appeared to depict masculine illusions of invincibility: the "mountain" he stands upon is no more than a foot high. Does the man urinate because he has lost control of his own bodily functions as his corporeal self withers? Or does he urinate because he is frightened by his diminished status as a man?

Nous sommes des géants debout sur des Montagnes, 70 min.

Né à Birkenhead, Angleterre, en 1986.
Il habite à Birkenhead, Angleterre.

Stephen Sheehan travaille dans le spectacle, cinématographie et vidéo. Il est intrigué par l'existence absurde dans laquelle se trouve l'humanité, ce qu'il décrit comme une situation joliment sombre mais comique, accompagnée de routines absurdes et banales, rendues normales seulement par la routine elle-même. D'habitude l'œuvre de Sheehan existe hors de la galerie, entrant dans la routine de la sphère publique et la fracturant, que ce soit dans des champs vides, des centres-villes ou des villes. Reproduisant une œuvre précédemment présentée à Tate Modern à Londres, Stephen Sheehan s'est mis debout sur le rebord d'une fenêtre en face de l'entrée de la Cité et a uriné dans son jean. Cette œuvre semblait illustrer les illusions masculines d'invincibilité : la « montagne » sur laquelle il est debout n'est guère plus haute que d'un pied. Est-ce qu'il urine parce qu'il a perdu le contrôle de ses fonctions physiques pendant que son soi corporel faiblit ? Ou urine-t-il parce qu'il a peur de son statut réduit d'homme ?





MUHANNED NASSAR

In Betweens, 70 min.

Born in 1987 in Jeddah, Saudi Arabia.
Lives in Jeddah, Saudi Arabia.

Muhanned Nassar is a DJ and electronic music producer in the Jeddah underground scene. He has played in Bahrain, the United Arab Emirates, Lebanon, Jordan, Germany, Bosnia and Greece and hosts a 120-minute show on Saudi radio, the first underground electronic music show in the country. His sound ranges from deep house to deep techno/minimal with both groovy and dark expressions, depending on where and when he is performing. For “One Night Stand / Coup d’un soir,” Nassar, positioned in a courtyard at the entrance of the Cité—and the exhibition—performed a live DJ mix for 70 minutes. It was based on the theme of “inner peace,” he stated, and was his latest work featuring the Saudi artist and poet Sarah Taibah. Many strolling down the rue de l’Hôtel de Ville were lured into the courtyard by Nassar’s hypnotic beats. They paused to listen and dance, energized by his set, before exploring the rest of the exhibition.

Intermediaires, 70 min.

Né à Djeddah, l’Arabie Saoudite, en 1987.
Il habite à Djeddah, l’Arabie Saoudite.

Muhanned Nassar est un DJ et producteur de musique électronique sur la scène underground de Djeddah. Il a joué au Bahreïn, aux Emirats Arabes Unis, au Liban, en Jordanie, en Allemagne, en Bosnie, et en Grèce. Il anime une émission de 120 minutes à la radio Saoudienne, la première émission de musique électronique underground au pays. Ses sons s’étendent de deep house au deep techno/minimal avec expressions aussi bien groovy que sombres, selon l’endroit et l’heure de son spectacle. Pour “One Night Stand / Coup d’un soir,” Nassar s’est mis debout dans une cour à l’entrée de la Cité – et de l’exposition – et a fait une représentation DJ mix vivante pour 70 minutes. Elle était basée, comme il a dit, sur le thème de la « paix interne ». Il s’agissait de son œuvre la plus récente, présentant l’artiste et poète saoudien Sarah Taibah. De nombreux promeneurs de la rue de l’Hôtel de Ville ont été attirés dans la cour par les rythmes hypnotiques de Nassar. Ils se sont arrêtés pour écouter et danser, stimulés par sa prestation, avant d’explorer le reste de l’exposition.



RECEPTION /ACCUEIL

ONE NIGHT STAND / COUP D'UN SOIR



BAPTIST COELHO

“Why is he here?” (2011)

Video, sound, 6:54 min.

Born in 1977 in Mumbai, India.

Lives in Mumbai, India.

Baptist Coelho received his Masters of Arts from the Birmingham Institute of Art and Design (BIAD), UK in 2006. Multi-layered aspects of people and places form the foundation of Coelho's practice that extends beyond the studio. His focus has been to articulate unspoken stories and to conjure meaning from psychological and physical disruptions caused by war. Through a process of archival and ethnographic research, and engagement with military and civilian personnel, he investigates issues surrounding conflict, war (and war museums), conscription, heroism, emotion, fear, the body and gender. A key focus of his practice brings together research from personal conversations and institutional knowledge to reveal how the history of war and conflict affects and relates to everyday life. Coelho showed his video *“Why is he here?”* in which the artist, dressed as a soldier, walks around Battersea Park in London, pausing at eight sites where bombs fell during World War II. Camouflage gives the artist an anonymous aspect, but also invites reaction and speculation. The memories of these bombings have been erased with time.

“Pourquoi il est là ?” (2011)

vidéo, audio, 6:54 min.

Né à Mumbai, Inde, en 1977.

Il habite à Mumbai, Inde.

Baptist Coelho a obtenu son master des arts à l'Institut de l'art et de design (BIAD), Royaume-Uni, en 2006. Des couches multiples d'aspects de gens et d'endroits constituent la base de la pratique de Coelho qui s'étend au-delà du studio. Il se concentre à articuler des histoires non-racontées et à tirer un sens des perturbations psychologiques et physiques provoquées par les guerres. A travers un processus de recherches documentaires et ethnographiques et l'engagement avec du personnel militaire et civil, il mène une enquête sur les questions qui entourent les conflits, les guerres (et les musées de guerre), la conscription, l'héroïsme, l'émotion, la peur, le corps et le genre. Un élément clé de sa pratique réunit la recherche basée sur les conversations privées et le savoir institutionnel pour montrer comment l'histoire des guerres et des conflits affecte la vie quotidienne et y est liée. Coelho a montré sa vidéo *Pourquoi il est là ?* dans laquelle l'artiste, habillé en soldat se promène à Battersea Park à Londres, s'arrêtant à huit endroits où des bombes étaient tombées pendant la deuxième guerre mondiale. Le camouflage donne un aspect anonyme à l'artiste, mais également suscite de la réaction et de la spéculation. Le souvenir de ces bombardements s'est effacé avec le temps.



SALLA MYLLYLÄ

Set Free (2017)

HD video, silent, 7 min.

Born in 1961 in Helsinki, Finland.

Lives in Helsinki, Finland.

Salla Myllylä graduated from Free Art School in Helsinki in 2009 and from Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki in 2014. Her works have been presented in exhibitions in Finland, Denmark, Germany and Japan. She is currently a doctoral student in the Academy of Fine Arts, University of the Arts Helsinki. Her work, which is somewhere between drawing, painting and moving images, is always connected to a specific place. The results are everyday videos which are first shown in the same place where they were filmed. Over the past few years, she has developed the idea of physically adding an outline or a mask to video image by taping, painting or scratching. At first the outline itself was important, but then she began to think that the gesture of drawing was more essential. She introduced the gesture in her works, giving them a performance-like character. Myllylä's submission for the exhibition was her video, *Set Free*, in which the artist's hand can be seen drawing upon a window, reacting, and adding to, the landscape she sees through it: A tree standing in a patch of grass in the parking lot of what looks to be a generic apartment complex. The tree appears just about to bud. Or perhaps it has just lost all its leaves as autumn turns to winter. Her hand carefully paints in white between the bare limbs of the tree, evoking snow, or maybe tears. The video was projected onto a plate glass window in the reception area of the Cité overlooking the rue de l'Hôtel de Ville. Urban landscape was superimposed upon urban landscape, confusing time and place.

Libérez (2017)

HD video, silent, 7 min.

Née à Helsinki, Finlande, en 1961.

Elle habite à Helsinki, Finlande.

Salla Myllylä a obtenu sa licence à l'Ecole libre d'art à Helsinki en 2009, et à l'Académie des beaux-arts de l'Université des arts, Helsinki en 2014. Ses travaux ont été présentés dans des expositions en Finlande, au Danemark, en Allemagne et au Japon. A présent elle est doctorante à l'Académie des beaux-arts de l'Université des arts, à Helsinki. Son œuvre, qui se situe quelque part entre le dessin, la peinture et les images animées, est toujours liée à un lieu spécifique. Le résultat se présente sous la forme de vidéos sur la vie quotidienne, qui sont d'abord montrées dans les endroits où elles ont été tournées. Au cours des dernières quelques années, elle a développé l'idée d'ajouter physiquement un contour ou un masque à l'image vidéo en collant du ruban adhésif, appliquant de la peinture ou par grattage. Au début, elle donnait de l'importance au contour, mais ensuite elle a été de l'avis que le geste de dessiner était plus essentiel. Elle a commencé à montrer ce geste dans ses travaux, leur conférant un caractère de représentation. La soumission de Myllylä pour l'exposition était sa vidéo, *Libérez*, dans laquelle on peut voir la main de l'artiste dessinant sur une fenêtre, réagissant, et ajoutant au paysage qu'elle voit à travers la fenêtre : un arbre qui se dresse au milieu d'une parcelle d'herbe dans l'aire de stationnement de ce qui semble être un complexe d'appartements générique. L'arbre paraît être sur le point de bourgeonner ou bien il a juste perdu toutes ses feuilles alors que l'automne vire à l'hiver. Sa main peint soigneusement en blanc entre les branches dénudées de l'arbre, évoquant la neige ou peut-être des larmes. La vidéo a été projetée sur une baie vitrée dans l'aire de réception de la Cité donnant sur la rue de l'Hôtel de Ville. Du paysage urbain a été superposé sur du paysage urbain, confondant le temps et l'espace.





RAYMOND HOSNY

Face to Face, 70 min.

Born in 1963 in Beirut, Lebanon.
Lives in Ivry-sur-Seine, France.

Raymond Hosny is a Lebanese actor and playwright living in France. He studied drama at the Arts institute of Beirut and has worked between Beirut, Brussels and Paris, collaborating with French and Arab directors in classic and contemporary theatre plays. He has also appeared in short and full-length films and co-wrote the play *Yalla Bye* with Clea Petrolisi. For his performance, Hosny interacted with a mask called *Pain* that Amin Gulgee created in the 1990s. Positioned on a low stool near the reception to the Cité, he both wore and spoke to the bronze self-portrait, seeming to internalize the anguish it so apparently conveyed.

Face à face, 70 min.

Né à Beyrouth, Liban, en 1963.
Il habite à Ivry-sur-Seine, France.

Raymond Hosny est un acteur et dramaturge libanais, qui vit en France. Il a étudié le théâtre à l'Institut des arts de Beyrouth. Il a travaillé à Beyrouth, à Bruxelles et à Paris, collaborant avec des réalisateurs Français et Arabes dans des pièces de théâtre classiques et contemporaines. Il a également figuré dans des courts et longs métrages et a été coscénariste de la pièce *Yalla Bye* avec Clea Petrolisi. Pour sa représentation, Hosny agissait avec un masque *Douleur* crée par Amin Gulgee dans les années 1990. Installé sur un tabouret bas près de la réception de la Cité, il portait un autoportrait ainsi que lui parlait, semblant interioriser l'angoisse qu'il communiquait apparemment.







ANDRÉ FERNANDEZ

Pentacost – Glossolalia, 70 min.

Born in 1968 in Martigues, France.
Lives in Montreuil, France.

André Fernandez studied photography, graphic design and acting before turning his attention fulltime to music. A songwriter, drummer, guitarist and vocalist, he has composed and written songs for several French-speaking artists, including Roch Voisine and Jean-Sébastien Lavoie. His multiple influences give an eclectic touch to his creations. He has been influenced by French protest songs, pop music, rock and progressive rock as well as experimental music, from Pink Floyd to Ange, Kiss to Pierre Henry, Genesis to Polnareff, Magma to Moustaki. Fernandez's album, *Les Doutes*, was released in 2013. He entitled his performance *Pentacost – Glossolalia*. The orchestral base, mixing concrete, pop, electro, religious and world music, was improvised and recorded in his studio. The vocals were extemporaneously composed during his 70-minute performance and inspired by the concept of Glossalalia, also known as the "languages of angels." Dressed in a white tunic trimmed with copious lace, a red silver kerchief worn over his eyes like a blindfold, Fernandez sang, played the guitar and swayed on a bench within the reception area of the Cité, as if by a spirit moved.

Pentacost – Glossolalia, 70 min.

Né à Martigues, France, en 1968.
Il habite à Montreuil, France.

André Fernandez a étudié la photographie, le design graphique, et la comédie avant de tourner pleinement son attention vers la musique. Il est chansonnier, percussionniste, guitariste et vocaliste. Il a composé et écrit des chansons pour plusieurs artistes francophones, y compris Roch Voisine et Jean-Sébastien Lavoie. Ses influences variées donnent une touche éclectique à ses réalisations. Il a été influencé par des chansons françaises contestataires, la musique pop, le rock et le rock progressif ainsi que la musique expérientielle s'étendant de Pink Floyd à Ange, de Kiss à Pierre Henry, de Genesis à Polnareff, de Magma à Moustaki. L'album de Fernandez, *Les Doutes*, est sorti en 2013. Sa représentation est intitulée *Pentacost – Glossolalia*. Sa base orchestrale, qui mélange du concret, du pop, de l'électro, du religieux et de la musique du monde, a été improvisée et enregistrée dans son studio. Les voix, inspirées par le concept de Glossalalia, connu également comme le « langage des anges », ont été composées extemporanément pendant la représentation de 70 minutes. Vêtu d'une tunique blanche copieusement ornée de dentelle, un mouchoir rouge-argent placé sur ses yeux comme s'ils étaient bandés, Fernandez chantait, jouait de la guitare et se trémoussait sur un banc dans la zone d'accueil de la Cité, comme inspiré par un esprit.





YOHAN KIM

Caramel, 70 min.

Born in 1983 in Seoul, South Korea.
Lives in Paris, France.

Yohan Kim first came to Paris to study fine art but ended up attending the pastry school Lenôtre. After graduating in 2008, he worked at Joël Robuchon's Paris restaurant, among others. In 2017, he opened his own tea room in the 18th arrondissement called Monsieur Caramel. Kim's performance was based on a childhood memory revolving around the smell of caramel. Situated behind the spiral staircase that led from the reception area to the corridor below, he stood behind a long table where he'd placed a hot plate and a heavy-based pan. As he slowly heated granulated sugar, a sweet, slightly bitter, smell permeated the entrance to the Cité. At the end of the performance, Kim cut up his amber-colored creation into bite-size pieces and wordlessly distributed it to the audience. Through smell and taste, Kim hoped to impart his memory to others, or perhaps to evoke their own.

Caramel, 70 min.

Né à Séoul, Corée du Sud.
Il habite à Paris, France.

Yohan Kim est venu à Paris initialement pour étudier les beaux-arts mais a fini par rejoindre l'Ecole de pâtisserie Lenôtre. Après sa licence en 2008, il a travaillé entre autres au restaurant parisien de Joël Robuchon. En 2017, Il a ouvert son salon de thé, nommé Monsieur Caramel, dans le 18e arrondissement de Paris. La représentation de Kim était basée sur un souvenir d'enfance tournant autour de l'odeur de caramel. Derrière l'escalier en colimaçon menant de l'aire de réception au corridor en bas, il se tenait derrière une table longue sur laquelle il avait posé une plaque chauffante et une casserole à fond épais. Pendant qu'il chauffait lentement du sucre granulé, une douce odeur, légèrement amère imprégnait l'entrée de la Cité. A la fin de sa représentation, Kim a découpé sa création à coloration ambre en petits morceaux et les a distribués à l'audience. A travers l'odeur et le goût, Kim espérait faire partager son souvenir aux autres, ou peut-être évoquer les leurs.



TATYANA JINTO RUTHERSTON

Une magicienne de la terre, 70 min.

Born in 1997 in London, England.

Lives between London, England and Tokyo, Japan.

Tatyana Jinto Rutherford was born and raised in West London by her British father and Japanese mother. While growing up, she travelled twice a year to Tokyo to visit family. She received a BA in Fine Art and History of Art from the University of Leeds in 2019. Her emerging practice focuses on different elements of Japanese culture and how it relates to her mixed nationality. She is concerned with how Japan is represented in the West, specifically how Japanese women are seen and portrayed. For her performance, Rutherford, dressed as an erotized Japanese schoolgirl, repeatedly wrote the word “token” on pieces of paper with traditional Japanese ink and brush. She then tore up these pieces of paper, except one, which she taped to the mirror behind her at the end of the performance. The title of her work is sly: It references the exhibition “Magiciens de la terre,” curated by Jean-Hubert Martin at the Centre Georges Pompidou and the Grande halle de la Villette in Paris in 1989. The exhibition was considered ground-breaking at the time for its inclusion of non-Western artists, but is questioned by some now as having been yet another way of exoticizing the Other.

Une magicienne de la terre, 70 min.

Née à Londres, Angleterre, en 1997.

Elle vit entre Londres, Angleterre et Tokyo, Japon.

Tatyana Jinto Rutherford est née et a été élevée dans l'ouest londonien par son père britannique et sa mère japonaise. En grandissant elle allait deux fois par an à Tokyo pour rendre visite à sa famille. Elle a obtenu une licence de beaux-arts et d'histoire à l'Université de Leeds en 2019. Sa pratique émergente est focalisée sur les différents éléments de la culture japonaise et comment ils sont liés avec sa nationalité mixte. Elle est préoccupée par la représentation du Japon en occident, spécifiquement comment on voit et représente les femmes japonaises. Pour sa représentation, Rutherford habillée en écolière japonaise érotisée, écrivait à répétition le mot « token » sur des morceaux de papier avec une brosse et de l'encre japonaises traditionnelles. Ensuite elle a déchiré tous les morceaux de papier sauf un qu'elle a collé sur le miroir derrière elle à la fin de la représentation. Le titre de l'œuvre est sournois : il fait référence à l'exposition *Magiciens de la terre*, organisée par Jean-Hubert Martin au Centre Georges Pompidou et à la Grande halle de la Villette à Paris en 1989. Cette exposition était considérée d'avant-garde à l'époque pour son inclusion d'artistes non-occidentaux, mais aujourd'hui d'aucuns la mettent en cause pour avoir été une façon de plus de rendre l'autre exotique.





CORRIDOR /CORRIDOR

ONE NIGHT STAND / COUP D'UN SOIR



FLORENCIO BOTAS VERDES

Fear to Feel, 70 min.

Born in 1962 in Caracas, Venezuela.
Lives in Paris, France.

Florencio Botas Verdes graduated from Cristóbal Rojas School of Visual Arts, Caracas, Venezuela in 1984 and from the School of Sculpture Angelina Curiel, Caracas in 1989. He has exhibited his sculpture in solo and group exhibitions in Venezuela, Sweden, Italy and France. Verdes' performance/installation was entitled *Fear to Feel*. At the bottom of the spiral staircase that led from the reception area to the corridor below, he installed an elaborate installation made up of his own sculpture. These objects appeared to create a kind of altar, reflecting the plurality of cultural heritages in the artist's native Venezuela where Spanish, Native American and Afro-Colombian influences all intersect. In a syncretistic display, a bare-breasted female figure, holding the facsimile of a human skull in her lap, was positioned on a table, a portrait of the Virgin Mary above her left shoulder. Atop an embroidered cloth that covered the table were unlit candles, a chalice, a cigar, an image of Jesus Christ and several small three-dimensional human hearts. Suspended above the table was a white taxidermy bird, a miniature heart dangling from its beak. On the floor before the table lay yet another depiction of a human heart, this one life-size. Throughout the performance, Verdes, dressed in black and wearing a black trilby, periodically blew into a conch shell. The plaintive sound reverberated throughout the narrow corridor, drifting upstairs. The artist stated: "In reality we are not afraid of certain experiences that happen to us in our lives, rather we are afraid of what we are going to feel when they occur. Our mind is a great factory of images that build what we feel in our vital organ, the heart."

Peur de sentir, 70 min.

Né à Caracas, Venezuela, en 1962.
Il habite à Paris, France.

Florencio Botas Verdes a obtenu sa licence à l'Ecole des arts visuels Cristóbal Rojas, à Caracas, Venezuela en 1984, et à l'Ecole de sculpture Angelina Curiel, à Caracas en 1989. Il a exposé ses sculptures en expositions solo ou de groupe au Venezuela, en Suède, en Italie et en France. La représentation/installation de Verdes était intitulée *Peur de sentir*. Au pied de l'escalier en colimaçon menant de la zone de réception au corridor en bas, il a mis en place une installation complexe faite de sa sculpture à lui. Ces objets paraissaient créer une sorte d'autel, montrant la diversité des héritages culturels au pays natal de l'artiste, le Venezuela, où se croisent les influences espagnoles, amérindiennes et afro-colombiennes. Sur un étalage syncretique, une figure féminine aux seins nus, tenant dans son giron la reproduction d'un crâne humain, était positionnée sur une table avec un portrait de la Vierge Marie au-dessus de son épaule gauche. Sur du tissu brodé couvrant la table, il y avait des cierges éteints, un calice, un cigare, une image de Jésus Christ et plusieurs cœurs humains tridimensionnels. Suspendu au-dessus de la table, il y avait un oiseau empaillé, un cœur miniature pendant à son bec. Par terre devant la table il y avait encore une autre représentation d'un cœur grandeur nature cette fois-ci. Tout au long de la représentation, Verdes vêtu de noir et portant un chapeau mou noir soufflait régulièrement dans le coquillage d'une conque. Le son plaintif résonnait à travers le corridor étroit et dérivait à l'étage. L'artiste a déclaré : « en fait nous n'avons pas peur de certaines expériences qui surviennent dans notre vie, nous avons plutôt peur de ce que nous allons sentir lorsqu'elles surviennent. Notre cerveau est une grande usine d'images, qui fabrique ce que nous sentons dans notre organe vital, le cœur. »





BENJAMIN DAMAN

Childhood Memory, 70 min.

Born in 1998 in Réunion Island, France.
Lives in Paris, France.

Benjamin Daman was born in la Réunion, a French island in the Indian Ocean. He moved to Europe when he was 15, attending high school in Cahors, a small city near Toulouse, where he focused on literature and theatre. After high school, he spent a year travelling, including a month and a half in India, the land of his grandfather's ancestors. He now studies philosophy at the Sorbonne. He called his performance *Childhood Memory*. It was based on recollections he has of watching his family and neighbors grind spices in their sunny garden in Réunion for the preparation of Creole food. He recalls this as a happy time, one he associates with the innocence of childhood, where all is harmonious, all is pure, before he knew, he states, that such a thing as racism existed. Dressed in white and positioned behind a tall table in the corridor, Daman arranged piles of brightly colored spices before him and then ground them with a mortar and pestle. He occasionally lifted the mix to inhale their fragrance, or proffered them to others to smell. By the end of his performance, his mortar was full, his T-shirt and the tablecloth before him whorls of color. The odor of spices remained.

Souvenirs d'enfance, 70 min.

Né à l'île de la Réunion, France, en 1998.
Il habite à Paris, France.

Benjamin Daman est né à l'île de la Réunion, une île française dans l'Océan indien. Il est arrivé en Europe à l'âge de 15 ans. Il a été au lycée à Cahors, une petite ville près de Toulouse. Il s'y est focalisé sur la littérature et le théâtre. Après le lycée il a passé un an à voyager, y compris un mois et demi en Inde, le pays des ancêtres de son grand-père. Actuellement, il étudie la philosophie à la Sorbonne. Il a intitulé sa représentation *Souvenirs d'enfance*, qui est basée sur des souvenirs où il regardait sa famille et ses voisins moudre des épices dans leur jardin ensoleillé de la Réunion pour préparer de la nourriture créole. Il s'en souvient comme d'un temps heureux qu'il associe à l'innocence de l'enfance, quand tout est harmonieux, tout est pur, avant qu'il ait appris, comme il le dit, ce qu'était le racisme. Vêtu de blanc et debout derrière une grande table dans le couloir, Daman a disposé des monceaux d'épices de couleurs vives et ensuite les a moulues avec un mortier et un pilon. Occasionnellement, il soulevait le mélange pour inhaler sa fragrance ou le proposer aux autres pour sentir. A la fin de sa représentation, son mortier était plein, son tee-shirt et la nappe devant lui pleins de couleurs. L'odeur des épices est restée.





AMBER ARIFEEN

Dévoilez, 70 min.

Born in 1989 in Lahore, Pakistan.
Lives between London, England and Karachi, Pakistan.

After graduating from UC Berkeley, Amber Arifeen returned to Pakistan, where she worked for three years with a women’s health and empowerment non-profit organization. She is currently pursuing a Master’s in Painting from the University of Arts London, Wimbledon College of Arts. For her performance, *Dévoilez*, Arifeen knelt upon a carpet of reproduced posters from 1950s French-controlled Algeria. The posters, which depicted a lone woman with her face uncovered among a group of others wearing the *niqab*, declared “*N’êtes-vous pas donc jolie? Dévoilez-vous!*”— Aren’t you not so pretty? Unveil yourselves!” Arifeen, wearing a *hijab*, knelt upon the posters like a punished schoolgirl and repeatedly wrote “dévoilez.” This performance/installation was rooted in research undertaken by the feminist artist that revealed that in 1957, during the Algerian war of Independence, ceremonies were staged across Algeria in which the wives of French colonial officers unveiled Algerian women in public to demonstrate how they had been won over to European values and away from the independence struggle. Historians would later find that some of the women who participated in these ceremonies had never before worn the veil. Following the staged unveilings, many Algerian women began wearing the veil. They wanted to make clear that they would define the terms of their emancipation. In Arifeen’s view, history is repeating itself. In 2011, a law was passed in France banning women from wearing the *burqa* and *niqab* in public. She states: “Once again women’s bodies have become battlegrounds for ideological and political warfare. Once again this is being legitimized under the pretence of saving the ‘oppressed’ woman.”

Dévoilez, 70 min.

Née à Lahore, Pakistan, en 1989.
Elle vit entre Londres, Angleterre et Karachi, Pakistan.

Après avoir obtenu sa licence à UC Berkeley, Amber Arifeen est retournée au Pakistan, où elle a travaillé pendant trois ans avec une ONG œuvrant pour la santé des femmes et leur « autonomisation ». A présent elle poursuit un master en peinture de l’université des arts, Londres, à Wimbledon Collège of Arts. Pour sa représentation, *Dévoilez*, Arifeen s’est agenouillée sur un tapis de reproductions de posters de l’Algérie sous l’administration française des années 1950. Les posters, montraient une femme à visage découvert, au milieu d’un groupe d’autres femmes portant le *niqab*, qui déclare « N’êtes-vous pas donc jolie ? Dévoilez-vous ! ». Arifeen, portant un *hijab*, s’est agenouillée sur les posters comme une écolière punie et écrivait « dévoilez » à répétition. Cette représentation/installation était basée sur un travail de recherche entrepris par l’artiste féministe qui a révélé qu’en 1957, pendant la guerre d’indépendance, des cérémonies ont été organisées à travers l’Algérie dans lesquelles des épouses d’officiers coloniaux dévoilaient des femmes algériennes en public pour montrer comment elles avaient adopté des valeurs européennes et s’étaient éloignées de la lutte pour l’indépendance. Des historiens ont trouvé plus tard que quelques-unes des femmes qui avaient participé à ces cérémonies n’avaient jamais porté le voile. Après ces mises en scène de dévoilements, de nombreuses femmes algériennes ont commencé à porter le voile. Elles entendaient montrer qu’elles voulaient définir les termes de leur émancipation elles-mêmes. D’après Arifeen, l’histoire est en train de se répéter. En 2011, une loi a été votée en France, interdisant aux femmes de porter la burqa et le niqab en public. Elle déclare : « Encore une fois le corps de la femme est devenu un champ de bataille pour des luttes idéologiques et politiques. Encore une fois cela est légitimé sous le prétexte de sauver les femmes opprimées ».





ABI TARIQ

Hexentanz II (Witch Dance), 70 min.

Born in 1990 in Karachi, Pakistan.
Lives between Paris, France and Berlin, Germany.

Abi Tariq received a BFA from Parsons Paris and an MFA in Creative Practice from Transart Institute between Berlin and New York. He was part of the Karachi-based experimental psychedelic band Mole and a co-founder of the art collective TBP. His practice is primarily conceptual and easily fits under the umbrella of performance, although it is ultimately cross-media. Through text, role-play, installation, sound and movement, his work generates experiential choreographies for himself as well as his witness/participant. He performed *Hexentanz II (Witch Dance)*. This was a rendition of the original piece, choreographed by Mary Wigman around 1914. It was an iteration and extension of his video performance *Ode to Wigman* (2014). In *Hexentanz II*, Tariq developed his own choreography through a performative investigation of consciousness and body, synthesized in movement and sound. Keeping close to the floor, he hugged a microphone, awash in pink light, a tangle of cables around him. Appearing physically vulnerable, he voiced his internal monologue in coded and slow long dips. Throughout the performance, he faced away from the audience which walked past him along a corridor. When disrupted by a curious observer, however, Tariq responded with conflict, retaliation, even rage, through sound and movement.

Hexentanz II (Danse de sorcières), 70 min.

Né à Karachi, Pakistan en 1990.
Il vit entre Paris, France et Berlin, Allemagne.

Abi Tariq a obtenu un BFA à Parsons Paris et un MFA en pratique créatrice à l'institut Transart entre Berlin et New York. Il faisait partie du groupe psychédélique Mole basé à Karachi et a été l'un des co-fondateurs de l'art collectif TBP. Sa pratique est essentiellement conceptuelle et s'inscrit facilement dans le cadre de la représentation, bien qu'elle soit pluri-médias. Au travers de textes, de jeux de rôle, d'installations, de son et de mouvements, son œuvre crée des chorégraphies expérientielles aussi bien pour lui-même que son témoin/participant. Il a joué *Hexentanz II (Danse de sorcières)*. C'était une exécution de la pièce originale, chorégraphiée par Mary Wigman vers 1914. Il s'agissait d'une répétition et extension de sa représentation vidéo *Ode à Wigman* (2014). Dans *Hexentanz II*, Tariq développe sa propre chorégraphie à travers une recherche performative de la conscience et du corps, synthétisée en mouvement et son. Se tenant au ras du sol, il étreignait un micro, baigné dans une lumière rose, avec un enchevêtrement de câbles autour de lui. Paraissant physiquement vulnérable, il a entonné son monologue éternel dans des inflexions codées et lentes. Tout au long de la représentation, il se détournait de l'audience qui marchait à côté de lui dans un corridor. Néanmoins, quand il était interpellé par un observateur, Tariq répliquait avec conflit, contre-attaque, et même colère, au moyen du son et des mouvements.





ALEX AYIVI

La MUA Desk, 70 min.

Born in 1993 in Neuilly-sur-Seine, France.
Lives between Paris, France and Brussels, Belgium.

Alex Ayivi graduated from l'École nationale supérieure d'art (ENSA) de Bourges (France) in 2015 and from L'École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre (ENSAV) (Belgium) in 2018. He is an emerging multidisciplinary artist who works primarily in drawing, graphics and serigraphy. He was a finalist in 2018 for the Prix Fondation Laurent Moonens and was included in the first C&D Residency launched by the Fondation Culture & Diversité in partnership with the Cité internationale des arts in 2018. In April 2019, he presented his first solo project, *la MUA*, at the Cité. Ayivi's work generally questions the African man in contemporary history. He creates narratives positioned between reality and fiction that address his hope for change on the African continent. La MUA, which stands for Monnaie Unique Africaine, is a fictitious currency created by him and emblazoned with his personal African heroes. He sees it as a "Utopian device," an alternative to the CFA franc, a currency dating to colonial days that, backed by the French treasury, is still in circulation in parts of Africa. For his performance, titled *La MUA Desk*, the artist sat before a table stacked high with his handmade banknotes. To his left was a line of drawings that served as sketches for his currency and were part of his solo exhibition still on view at the time of "One Night Stand / Coup d'un soir." Throughout the performance, he signed and distributed notes to the audience because, as he stated, he had too many. Through this gesture, "he became rich, enjoying the monetary power of the MUA."

La MUA Desk, 70 min.

Né à Neuilly-sur-Seine, France, en 1993.
Il vit entre Paris, France et Bruxelles, Belgique.

Alex Ayivi a obtenu une licence à l'École nationale supérieure d'art (ENSA) de Bourges (France) en 2015 et à L'École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre (ENSAV) (Belgique) en 2018. C'est un artiste pluridisciplinaire émergent qui travaille pour l'essentiel le dessin, l'art graphique et la sérigraphie. Il a été finaliste en 2018 pour le Prix Fondation Laurent Moonens et a été inclus dans le premier internat C&D mis en place par la Fondation Culture & Diversité en partenariat avec la Cité internationale des arts en 2018. En Avril 2019, il a présenté son projet solo, *la MUA*, à la Cité. Dans son œuvre, Ayivi's met généralement en question l'homme africain dans l'histoire contemporaine. Il crée des récits situés entre la réalité et la fiction pour évoquer son espoir de changement sur le continent africain. La MUA, qui désigne Monnaie Unique Africaine, est une monnaie fictive créée par lui et blasonnée de ses héros africains personnels. Il la voit comme une « devise utopique », une alternative au franc CFA, qui est une monnaie datant de l'époque coloniale, appuyée par la trésorerie française, ayant toujours cours dans plusieurs parties de l'Afrique. Pour sa représentation, intitulée *La MUA Desk*, l'artiste s'est assis derrière une table sur laquelle s'empilaient des notes manuscrites. A sa gauche il y avait un alignement de dessins qui servaient de croquis pour sa monnaie et faisaient partie de son exposition solo qui était toujours en vue au temps de "One Night Stand / Coup d'un soir." Tout au long de la représentation, il signait et distribuait des notes à l'audience, car, comme il le déclarait, il « en avait trop ». A travers ce geste, « il est devenu riche, jouissant du pouvoir monétaire de la MUA ».



La MUA



OTINIEL LINS

***Time Scent*, 70 min.**

Born in 1978 in Barreiros, Brazil.
Lives in Paris, France.

Otiniel Lins is a Brazilian artist who has lived in France for the past 20 years. Flowers are a regular motif in his work. For his performance, Lins was adorned with roses. His face was entirely covered by them, rendering him both anonymous and vulnerable. In an almost balletic choreography, he moved up and down the corridor, sometimes retreating into himself as he crouched upon the floor in a posture of shame, other times stretching out his arms to offer petals taken from himself. His work spoke of a trauma he endured in childhood and his wish to absolve his tormentor. Lins states of *Time Scent*: "I give those flowers as a part of me, of my memories. The petals as fragile scales of my own skin, blood, tears. I share my body and history, offering these flowers to spectators: Flowers as forgiveness."

***L'odeur du temps*, 70 min.**

Né à Barreiros, Brésil, en 1978.
Il habite à Paris, France.

Otiniel Lins est un artiste Brésilien qui vit en France depuis 20 ans. Les fleurs constituent un motif régulier dans son œuvre. Pour sa représentation, Lins s'est paré de roses. Tout son visage en était couvert, le rendant aussi bien anonyme que vulnérable. Dans une chorégraphie ressemblant presque à celle d'un ballet, il se déplaçait d'un bout à l'autre du corridor, quelque fois il se retirait sur soi-même en s'accroupissant par terre dans une posture de honte, d'autres fois il tendait ses bras pour offrir des pétales pris de fleurs dont il était couvert. Son œuvre évoquait un traumatisme qu'il avait subi dans son enfance et son désir d'absoudre son tourmenteur. Lins dit à propos de *L'odeur du temps* : « Je donne ces fleurs comme une partie de moi-même, de mes souvenirs. Les pétales sont de fragiles écailles de ma peau, de mon sang, de mes larmes. Je partage mon corps et mon histoire, offrant ces fleurs aux spectateurs : fleurs en guise de pardon ».





CHEO CRUZ

Mandalico, 70 min.

Born in 1962 in Cartagena, Colombia.
Lives in Cergy, France.

Cheo Cruz received a degree from Richmond Art College, London, England in 1985. He works in painting, sculpture and performance and has had solo exhibitions in Colombia, France, the Netherlands and Iceland. He emphatically states that he only depicts nudes--albeit highly stylized ones. His paintings and sculptures, usually executed in rich earth tones, are strongly influenced by Surrealist imagery. The figures that emerge appear semi-foetal, caught somewhere between the womb and the world of dreams. His performances often depict his seemingly nude body covered in bright paint. For *Mandalico*, which he created specifically for “One Night Stand / Coup d’un soir,” Cruz, covered in yellow and black, a strip of black over his eyes, stood in a netting of fairy lights dotted with candles and rimmed with turmeric, performing a kind of shamanistic dance. As he danced, he rhythmically shook a maraca, or lit matches. Occasionally he would leave the “alter” that he had created to move up and down the corridor, interacting with audience and performers alike.

Mandalico, 70 min.

Né à Carthagène, Colombie, en 1962.
Il habite à Cergy, France.

Cheo Cruz a obtenu sa licence au Collège des arts de Richmond, Londres, Angleterre en 1985. Il fait de la peinture, de la sculpture et du spectacle. Il a eu des expositions solos en Colombie, en France, aux Pays-Bas et en Islande. Il déclare avec insistance qu’il ne représente que des nus – en l’occurrence seulement ceux qui sont hautement stylisés. Ses peintures et sculptures, qui sont en général exécutés en tons terreux riches, sont fortement influencées par l’imagerie surréaliste. Les figures montrées paraissent semi-foetales, prises quelque part entre le ventre et le monde des rêves. Ses représentations souvent dépeignent son corps apparemment nu couvert de peinture brillante. Pour *Mandalico*, qu’il a créé spécifiquement pour “One Night Stand / Coup d’un soir,” Cruz, couvert de jaune et de noir, un bandeau noir sur les yeux, s’est mis debout dans un filet de guirlandes électriques parsemées de bougies et encerclées de curcuma, et a exécuté une sorte de danse chamaniste. En dansant, il agitant une maraca ou allumait des allumettes. Occasionnellement, il quittait « l’autel » qu’il avait créé et se déplaçait d’un bout à l’autre du corridor, échangeant aussi bien avec l’audience que les acteurs.





LAURENCE HUGUES

Celebrating the Infra-ordinary, 70 min.

Born in 1967 in Champagne, France.
Lives in Paris, dreams in Delhi.

Part poet, part activist, Laurence Hugues studied history and filmmaking, worked in the documentary field in several countries including India, and gathered testimonies in West African war zones for Doctors without Borders. Active in the ecologist movement, she has been a parliamentary advisor and is currently an elected local representative in Paris where she creates gardens and tends worms. At the at age of nine she had to follow her hippie mother to the hills of Forez, a forgotten French province. In their tiny village she met a peasant woman, Marie, who lived with her husband and her two brothers. Marie secretly kept a diary, writing almost daily about her work in small notebooks from the local bank. Many years later, the new owner of Marie’s house found the notebooks buried in a pile of mattresses, sheets, newspapers and plastic bags. In one of them Marie had written: “Laurence arrived with a boyfriend. Went back alone. Left the bathroom lights on.” For her performance, Hugues sat upon a chair that she seemed to have plucked from a Van Gogh painting and quietly read from Marie’s original diary. Her voice was as small and constrained as the cramped handwriting that filled its pages. As if beckoned by a whisper, many attending the exhibition knelt next to Hugues, straining to hear her words. *Pas vu Maurice, chroniques de l’infraordinaire*, a text based on Marie’s diaries, including photographs by Claude Benoit à la Guillaume, was published by Creaphis Éditions in July 2019.

Fêter l’infra-ordinaire, 70 min.

Née en Champagne, France, en 1967.
Elle habite à Paris, rêve à Delhi.

Partie poète, partie activiste, Laurence Hugues a étudié l’histoire et la cinématographie, travaillé dans le domaine du court-métrage dans plusieurs pays y compris l’Inde et recueilli des témoignages dans des zones de guerre en Afrique de l’ouest pour Médecins sans frontières. Active dans le mouvement écologiste, elle a été conseillère parlementaire et est actuellement élue locale à Paris où elle crée des jardins et élève des vers. A l’âge de neuf ans elle a dû suivre sa mère hippie aux Monts du Forez, une province française oubliée. Dans son petit village, elle a rencontré une paysanne, Marie, qui vivait avec son mari et ses deux frères. Marie tenait secrètement son journal, écrivant tous les jours sur son travail dans de petits carnets d’une banque locale. Bien des années plus tard, le nouveau propriétaire de la maison de Marie a trouvé les carnets enfouis sous un tas de matelas, de draps, de journaux et de sacs en plastique. Dans l’un des carnets, Marie avait écrit : « Laurence est arrivée avec un petit-ami. Partie seule laissant allumée la lumière de la salle de bain. » Pour sa représentation, Hugues s’est assise sur une chaise, qu’elle semblait avoir cueillie d’un tableau de Van Gogh, et lisait calmement dans le carnet original de Marie. Sa voix était aussi petite que l’écriture serrée qui remplissait les pages du carnet. Comme s’ils étaient attirés par un murmure, plusieurs personnes assistant à l’exposition se sont agenouillées à côté d’Hugues, tendant l’oreille pour écouter ses mots. *Pas vu Maurice, chroniques de l’infraordinaire*, un texte basé sur les carnets de Marie, y compris les photographies par Claude Benoit à la Guillaume, a été publié par Creaphis Éditions en juillet 2019.





AMY KINGSMILL

Fairy Tale, 20 min.

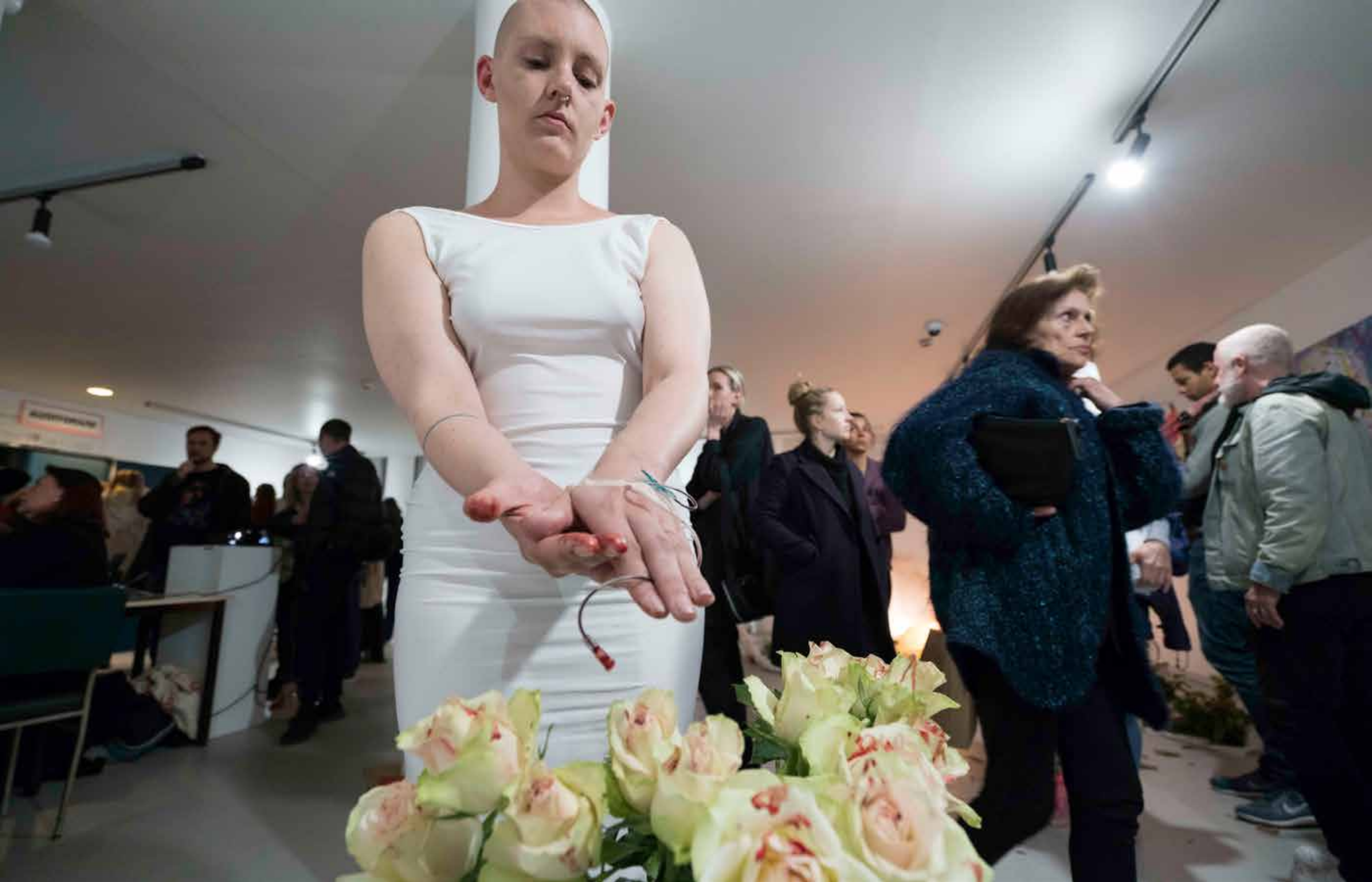
Born in 1991 in Harlow, England.
Lives in London, England.

Amy Kingsmill graduated from Central Saint Martin's, London in 2013. She is a radical performance artist producing both minimalist pain-based ritualistic performance and strongly visual works that present costume as an installation on the body. Her distinctly feminist work focuses on transformation and transcendence, combining beauty with arrestingly visceral actions. She creates her own mythology through performance drawing upon her own internal cast of characters. She uses performance to dissect femininity, pain and fetishization. Her durational performances push her body to explore the extremes of endurance, creating idiosyncratic rituals. These juxtapose symbols traditionally associated with femininity with graceful, meditative, aestheticized "violence" that uses bloodletting, skin piercing, hook pulls and hook suspensions. In her performance, *Fairy Tale*, Kingsmill, dressed in a long white dress, her head shaved, bled over a bouquet of white roses for 20 minutes. While disturbing for some who watched her, Kingsmill remained statuesque, impassive, almost meditative, as her blood, leaving her body drop by drop, turned the once-white bouquet of roses a lurid red.

Conte de fées, 20 min.

Née à Harlow, Angleterre en 1991.
Elle habite à Londres, Angleterre.

Amy Kingsmill a obtenu une licence à Central Saint Martin's, Londres en 2013. Elle est une artiste du spectacle radical. Elle réalise aussi bien des représentations rituelles basées sur la douleur que des travaux visuels qui présentent les costumes comme une installation sur le corps. Ses travaux, distinctement féministes, se focalisent sur la transformation et la transcendance, conjuguant la beauté avec des actions viscérales saisissantes. Elle crée sa propre mythologie à travers la représentation en se servant de dessins sur son propre groupe interne de personnages. Elle utilise la représentation pour disséquer la féminité, la douleur et la fétichisation. Ses représentations longues poussent son corps à explorer les extrêmes de l'endurance, créant des rituels idiosyncratiques. Elles juxtaposent des symboles traditionnellement associés avec la féminité avec la violence gracieuse, méditative et esthétisée utilisant l'effusion de sang, le perçage de peau, le tirage et la suspension de crochets. Dans son spectacle, *Conte des fées*, Kingsmill vêtue d'une robe blanche longue, tête rasée, saignait sur un bouquet de roses blanches durant 20 minutes. Bien que cela fût dérangeant pour ceux qui la regardaient, Kingsmill est restée immobile, impassible, presque méditative, tandis que son sang, coulant de son corps goutte à goutte, transformait la couleur blanche d'un bouquet de roses en un rouge sang.





NIRVEDA ALLECK

Insular Variations III, 70 min.

Born in 1975 in Mauritius.
Lives in Mauritius.

Nirveda Alleck uses a range of media and art forms including painting, photography, video, installation and performance. She trained at the Michaelis School of Fine Art, University of Cape Town, South Africa and the Glasgow School of Art, Scotland. She has participated in numerous artists' workshops and art residencies and been part of group shows in Africa, Europe and the US. She is a lecturer in Fine Arts at the Mahatma Gandhi Institute, Mauritius, and works occasionally as a curator. Her contribution to the show was a performance cum installation titled *Insular Variations III*. Wrapped in white plastic and wearing a helmet of wire, she interacted with an "island" that she had fashioned from plastic and anchored to the floor of the corridor with several uprooted plants. Carrying a bowl of magenta pigment, she cast the wash upon the plastic landmass and herself, until it--and her face--were colored a bluish red. The hue, Alleck noted, is often used in Hindu rituals as a signifier for both beginnings and ends. She described the work as "an imagined ritual around a fictional landmass." It addressed environmental and cultural concerns that have long preoccupied the artist.

Variations insulaires III, 70 min.

Née aux Iles Maurice en 1975.
Elle habite aux Iles Maurice.

Nirveda Alleck emploie un vaste éventail de médias et de formes artistiques comprenant la peinture, la photographie, la vidéo, l'installation et le spectacle. Elle a été formée à l'Ecole des beaux-arts Michaelis de l'université de Cape Town, en Afrique du Sud et à l'Ecole des arts de Glasgow en Ecosse. Elle a participé à de nombreux ateliers d'artistes et résidences d'art et pris part à des représentations de groupe en Afrique, en Europe et aux Etats-Unis. Elle est professeure des beaux-arts à l'Institut Mahatma Gandhi aux Iles Maurice et travaille occasionnellement comme curatrice. Elle a contribué au spectacle par une représentation/installation intitulée *Variations insulaires III*. Enveloppée de plastique blanc et portant un casque fait de fils, elle échangeait avec une « île » qu'elle avait façonnée de plastique et qui était ancrée au plancher du corridor avec des plantes déracinées. Portant un bol de pigment magenta, elle en a déversé le contenu sur une masse terrestre de plastique et sur elle-même, jusqu'à ce que la masse et son visage aient été colorés en rouge bleuâtre. Comme l'a fait remarquer Alleck, cette teinte est souvent utilisée dans des rituels hindous pour signifier aussi bien le commencement que la fin. Elle a décrit son œuvre comme « un rituel imaginé autour d'une masse terrestre fictive ». Elle traitait les problèmes environnementaux et culturels qui préoccupent l'artiste depuis longtemps.





THERESE ANTOINE LOUIS

Repetitive Forms, 70 min.

Born in 1991 in Alexandria, Egypt.
Lives in Alexandria, Egypt.

Therese Antoine Louis is an Egyptian sculptor based in Alexandria, Egypt. She obtained her BFA in Monumental Sculpture from the Faculty of Fine Arts, Alexandria, in 2014. Her solo exhibition “Temporal Notation” was held at the Institut français d’Egypte à Alexandria. The Institut français provided her with a grant to develop and work on her new installation project at the Cité internationale des arts. She has long been captivated by the movement and shape of the human body. Through uniform repetition in her work, she transforms the bodies she sees into geometrical shapes as a way to comment upon identity and the human condition. For her performance, Louis stood behind two tables at the entrance of the auditorium. On top of them, she had arranged a stack of collapsed cardboard boxes, a ruler, scissors, a box-cutter, a pen and tape. For the duration of her performance, she systematically cut up the cardboard and fashioned them into small humanoid figures. This methodical, almost compulsive, process is central to her work.

Formes répétées, 70 min.

Née à Alexandrie, Egypte, en 1991.
Elle habite à Alexandrie, Egypte.

Therese Antoine Louis est une sculptrice basée à Alexandrie, Egypte. Elle a obtenu son BFA en sculpture monumentale à la faculté des beaux-arts, Alexandrie, en 2014. Son exposition solo *Notation temporelle* s’était tenue à l’Institut français d’Egypte à Alexandrie. L’Institut français lui avait accordé une subvention pour développer son nouveau projet d’installation et travailler là-dessus à la Cité internationale des arts. Elle est depuis longtemps envoutée par les mouvements et la forme du corps humain. A travers une répétition uniforme dans son travail, elle transforme les corps qu’elle voit dans des formes géométriques comme un moyen de commenter sur l’identité et la condition humaine. Pour sa représentation, Louis s’est mise debout derrière deux tables à l’entrée de l’auditorium. Sur ces tables elle a arrangé une pile de boîtes en carton réduites, une règle, des ciseaux, un cutter, un stylo et du scotch. Toute au long de sa représentation, elle coupait systématiquement les cartons et les façonnait en figures humanoïdes. Ce processus méthodique, presque compulsif est au centre de son œuvre.



JAMES CARLSON

Eyes of Gaia, 16 years.

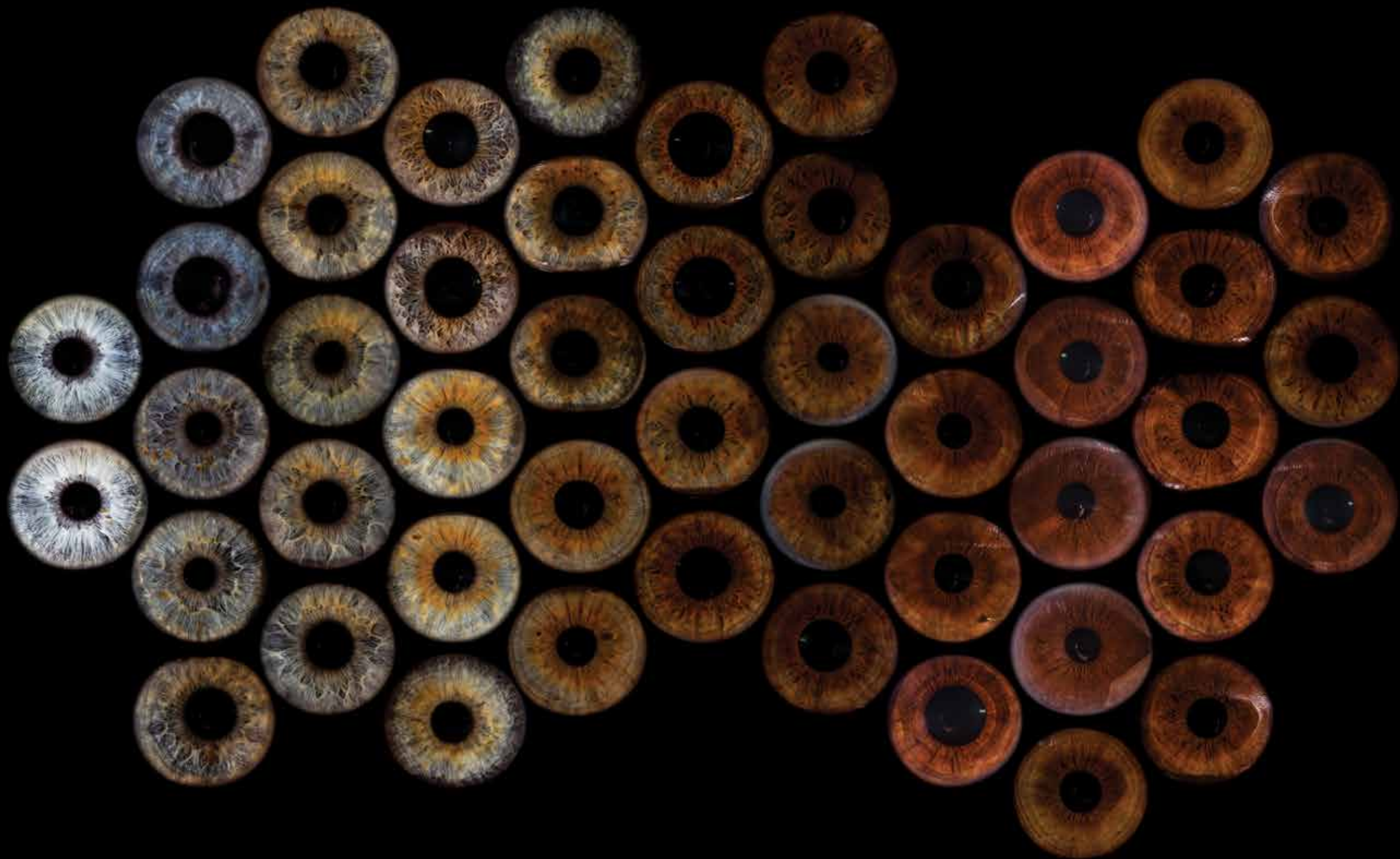
Born in 1975 in Milwaukee, Wisconsin, USA.
Lives in Paris, France.

After a successful career in technology, James Carlson launched the first co-working / collaborative / creative makerspace in the world in 2002 in Milwaukee, Wisconsin. He then spent 15 years building a national network of collaborative spaces in an effort to make creativity and entrepreneurship an opportunity for anyone. The project *Eyes of Gaia* proposes to create a mosaic of the planet Earth starting from the reliefs and contrasts of 10,000 human irises. He states: “I build with triangles made from electrons, atoms, and neurons. I am interested in creating experiences and artifacts that reinforce our personal connection to one another and to the natural world, and that dissolve the barrier between humanity and nature, so that we can better understand our role and our place in the universe.” To date, Carlson has taken more than 7,500 “iris photographs” in different parts of the globe. Each iris is placed on a specific space that corresponds to its shape on a map of the world. The result is striking: brown, green or blue, the irises form an immense planisphere of shadows and lights. For “One Night Stand / Coup d’un soir,” Carlson photographed the eyes of visitors, and then projected them onto a wall, before storing them in his database. To the casual viewer, the projected individual iris looked like a distant world captured by a telescope. He hopes to exhibit the final project by 2020.

Les yeux de Gaïa, 16 ans.

Né à Milwaukee, Wisconsin, USA, en 1975.
Il habite à Paris, France.

Après une carrière réussie dans la technologie, James Carlson a mis en place le premier espace de réalisation participative/collaborative/créative dans le monde à Milwaukee, Wisconsin en 2002. Ensuite, il a passé 15 ans à mettre en place un réseau national d’espaces collaboratifs afin de créer des opportunités de créativité et d’entrepreneuriat pour tout le monde. Le projet *Les yeux de Gaïa* propose de créer une mosaïque de la planète Terre en commençant par les reliefs et les contrastes de 10000 iris humains. Il déclare : « Je construis avec des triangles faits avec des électrons, des atomes et des neurones. Je m’intéresse à la création d’expériences et d’artefacts qui renforcent notre connexion personnelle les uns avec les autres et avec le monde naturel, et qui effacent la barrière entre l’humanité et la nature, pour que nous comprenions mieux notre rôle et notre place dans l’univers. » A ce jour, Carlson a pris les photos de 7500 iris dans les différentes parties du monde. Chaque iris est placé dans un espace spécifique correspondant à sa forme sur une carte du monde. Le résultat est frappant : marron, vert, bleu, les iris forment un immense planisphère d’ombres et de lumières. Pour “One Night Stand / Coup d’un soir,” Carlson a photographié les yeux de visiteurs, et les a ensuite projetés sur un mur avant de les enregistrer dans sa base de données. Pour le simple spectateur, l’iris projeté ressemblait à un monde lointain capturé par un télescope. Il espère exposer le projet final avant 2020.





HONI RYAN

LISTEN in, Social Sculpture, 2014. Participatory performance, double stethoscope, clock, table, 2 chairs, instructions. 70 min.

Born in 1979 in Melbourne, Australia. Lives between Berlin, Germany and Sydney, Australia.

Honi Ryan is an interdisciplinary artist with a nomadic social practice. Rooted in the intersection of sociopolitically engaged art, progressive pedagogy and performative expressions of utopia, her work has intercultural concerns and deals with the present body in relationship to others and their environment. Working with long term social-performance projects at the core of her practice, Ryan builds relationships as works of art by creating heightened encounters in everyday life — encounters between people and place — activating deep presence in the mundane. *LISTEN in* is a performative/instructional installation where two participants at a time are invited to take a seat next to each other and silently connect through a stethoscope with a double headset for a minimum of four minutes. Connecting their bodies to each other, and to the rhythm of the space, they engage in a conversation without words. The piece acts as a deep listening activity involving the silent interlocutors and all other sounds in the room. Each participant is questioned whether, within a space of distraction, they can tune in to their own heartbeat, and listen to the heartbeat of another. For the exhibition, Ryan taped two pieces of paper on a wall with the following instructions, in both English and French: “In a space of distraction, can you hear your heart? Don’t speak during this entire exchange. Take a seat. Wait for someone to join you. Then, put on the headsets. Check the time. Listen to one heartbeat for two minutes. Swap, and listen to the second heartbeat for two minutes. Silently thank each other, and return the installation to how you found it.”

Ecouter, Sculpture sociale, 2014. Spectacle participatif, stéthoscope double, horloge, table, 2 chaises, instructions. 70 minutes

Née à Melbourne, Australie, en 1979. Elle vit entre Berlin, Allemagne et Sydney, Australie.

Honi Ryan est une artiste interdisciplinaire avec une pratique sociale nomadique. Ancrée à l’intersection de l’art socio-politiquement engagé et de la pédagogie progressiste et expressions performatives de l’utopie, son œuvre reflète ses préoccupations interculturelles et traite le corps présent en relation avec les autres et leur environnement. Travaillant avec des projets performatifs sociaux au cœur de sa pratique, Ryan construit des relations comme des œuvres d’art en créant des rencontres intenses dans la vie quotidienne – rencontres entre les gens et les lieux – mettant en mouvement une présence profonde terre-à-terre. *LISTEN in* – Ecouter est une installation performative/instructive dans laquelle deux participants sont invités en même temps à s’asseoir l’un à côté de l’autre et à se connecter silencieusement au moyen d’un stéthoscope à double oreillettes pour un minimum de quatre minutes. Connectant leurs corps l’un à l’autre, et au rythme de l’espace, ils s’engagent dans une conversation muette. La pièce constitue une activité intense d’écoute impliquant des interlocuteurs muets et tous les autres sons dans la salle. Chaque participant est interrogé si, dans un espace de distraction, il peut se mettre à l’écoute de battements de cœur et de ceux d’un autre. Pour l’exposition, Ryan a collé deux morceaux de papier sur un mur avec les instructions suivantes aussi bien en anglais que français : « Pouvez-vous entendre les battements de cœur d’une autre personne dans un espace de distraction ? Ne parlez pas pendant tout cet échange. Asseyez-vous. Attendez que quelqu’un vous rejoigne. Puis, mettez vos casques. Regardez l’heure. Ecoutez les battements de cœur d’une personne pour deux minutes. Echangez et écoutez les battements de l’autre pour deux minutes. Remerciez-vous l’un et l’autre et rendez l’installation comme vous l’aviez trouvée. »



AUDITORIUM /AUDITORIUM

ONE NIGHT STAND / COUP D'UN SOIR

GUILLAUME PECQUET

War Bombing, 70 min.

Born in 1981 in Maisons Laffitte, France.
Lives in Paris, France.

Guillaume Pecquet is a computer scientist based in Paris. For his performance, he lay crosswise on the seats of the auditorium while watching “Rocket barrage & missile strike compilation” and “HD Syrian Air Force Death from Above Airstrikes and Barrel Bombs Collection in Syria,” both from YouTube. Throughout his performance, he pointedly ignored all that happened around him, whether it was the movements of the audience who sat down and got up from the seats nearby, or the interaction of the other three performers in the auditorium: Aida Nosrat, Mateus Araujo and Amin Gulgee. Perhaps his performance addressed a choice to inhabit a virtual world rather than the physical one around him. Perhaps it was a commentary on a Western perception of the Muslim world as one where only violence reigns. Whichever the case, many who entered the auditorium did not even realize that Pecquet was performing. Those who did recoiled from the disturbing imagery that he was so casually watching from his laptop.

Le bombardement de guerre, 70 min.

Né à Maisons Laffitte, France, en 1981.
Il habite à Paris, France.

Guillaume Pecquet est un chercheur informatique basé à Paris. Pour sa représentation il s’est allongé sur des sièges de l’auditorium en regardant “Rocket barrage & missile strike compilation – Compilation de barrages de roquettes et de missiles ” et “HD Syrian Air Force Death from Above Airstrikes and Barrel Bombs Collection in Syria – HD La collection l’armée de l’air syrienne des frappes aériennes de la mort d’en haut et des bombes-baril en Syrie,” les deux sur YouTube. Tout au long de son spectacle, il a ostensiblement ignoré tout ce qui se passait autour de lui, qu’il s’agisse de mouvements de l’audience qui s’installait sur les sièges ou s’en levait autour de lui, ou de l’interaction entre les trois acteurs dans l’auditorium : Aida Nosrat, Mateus Araujo and Amin Gulgee. Peut-être sa représentation montrait le choix d’habiter un monde virtuel au lieu du monde physique autour de lui. Peut-être s’agissait-il d’un commentaire sur la perception occidentale du monde musulman comme un endroit où ne règne que la violence. Quel que soit le cas, beaucoup de ceux qui sont entrés dans l’auditorium ne se sont même pas rendu compte que Pecquet jouait. Ceux d’entre eux qui s’en sont aperçus ont reculé devant l’imagerie bouleversante qu’il était en train de regarder de façon si désinvolte sur son ordinateur portable.





AIDA NOSRAT

***Break Free from Self-Made Prison*, 70 min.**

Born in 1983 in Tehran, Iran.
Lives in Paris, France.

Aida Nosrat is a violinist, singer and composer currently in residence at the Cité internationale des arts. She trained at the Tehran Music School and studied traditional Persian singing with a private tutor. For seven years she played the violin with the Tehran Symphonic Orchestra. For her performance, which she titled *Break Free from Self-Made Prison*, Nosrat sang in a classical Persian style as she moved/danced about the stage of the auditorium. From time to time, she “broke free” from the constraints of the stage and moved among the seats. She was accompanied on the piano by Mateus Araujo, who is also in residence at the Cité. Both improvised a call and response. Also on the stage was Amin Gulgee, who periodically screamed, joining their chorus. Nosrat sang haunting, indecipherable refrains that seemed to be struggling to free themselves from deep within her. Her movements were equally expressionistic: At times she spun dervish-like, at other times she sang on her back beneath the piano, at yet others she sat silent and cross-legged. Her presence on the stage was layered with meaning: In her home country, women are forbidden from singing in public if men are present. Her performance brought to mind the two-channel video, *Turbulent* (1998) by the Iranian-American artist Shirin Neshat, in which, on one screen, a man sings in Farsi to an audience of men, while on the other a woman vocalizes without words to an empty auditorium. Here the power dynamic was inverted. Two men shared the stage with her, but they were fixed in position. She, however, was “free” to move wherever she liked, both on and off the stage.

***Se libérer d’une prison créée par soi-même*, 70 min.**

Née à Téhéran, Iran, en 1983.
Elle habite à Paris, France.

Aida Nosrat est une violoniste, chanteuse et compositrice actuellement en résidence à la Cité internationale des arts. Elle a été formée à l’école de musique de Téhéran et a étudié le chant traditionnel persan auprès d’un tuteur particulier. Elle a joué du violon pendant sept ans avec l’orchestre symphonique de Téhéran. Pour sa représentation qu’elle a intitulée *Se libérer d’une prison créée par soi-même*, Nosrat a chanté en style persan classique en se déplaçant/dansant à travers la scène de l’auditorium. De temps à autre elle « se libérait » des contraintes de la scène et se mouvait entre les sièges. Elle était accompagnée au piano par Mateus Araujo, qui est également en résidence à la Cité. Les deux ont improvisé l’appel et la réponse. Amin Gulgee était également présent sur la scène. Il hurlait de temps en temps, rejoignant leur cœur. Nosrat chantait des refrains envoûtants et indéchiffrables qui semblaient peiner à se libérer de son tréfonds. Ses mouvements étaient pareillement expressifs : parfois elle tournoyait comme un derviche, d’autres fois elle chantait avec son dos sous le piano, encore d’autres fois elle s’asseyait silencieuse, les jambes croisées. Sa présence sur la scène disposait de plusieurs couches remplies de signification : dans son pays natal, il est interdit aux femmes de chanter en public et en présence d’hommes. Sa représentation a fait penser à la vidéo *Turbulent* (1998) two-channel, par l’artiste irano-américaine Shirin Neshat, dans laquelle, sur un écran un homme chante en persan devant une audience composée d’hommes, alors que sur l’autre écran une femme s’exprime sans voix devant un auditorium vide. Dans le cas présent la dynamique du pouvoir a été inversée. Deux hommes partageaient la scène avec elle, en position fixe. Elle, pour sa part, était « libre » de se déplacer où elle voulait, sur la scène et hors de la scène.





MATEUS ARAUJO

Untitled, 70 min.

Born in 1971 in São Paulo, Brazil.
Lives in Rio de Janeiro, Brazil.

Composer, pianist and violinist, Mateus Araujo has, since 2002, been the conductor and guest conductor of a number of Brazilian orchestras. He currently leads the Rio de Janeiro Youth Symphony Orchestra, which is made up of young people from the city’s underprivileged favela communities. In June 1988, he presented “88 Preludes to 88 Notes” at the Cité internationale des arts. It explored the possibilities of a work without repeated sounds. In each prelude, all 88 keys of the modern piano are played, but only once. The entire work contains precisely 7744 notes, or, 88 different displays of 88 different pitches. Although Mateus composed the preludes as entities unto themselves, together they form a larger unit, “like the 88 constellations of astronomy maps,” he states. For his performance, Araujo, using, in his words, “some techniques” from the project, improvised on the piano while Aida Nosrat, also improvising, sang and moved as Amin Gulgee occasionally screamed. Araujo’s mathematical preludes and Nosrat’s soulful laments seamlessly intertwined with Gulgee’s existential cries.

Sans titre, 70 min.

Né à São Paulo, Brésil, en 1971.
Il habite à Rio de Janeiro, Brésil.

Compositeur, pianiste et violoniste, Mateus Araujo a été, depuis 2002, chef d’orchestre, et chef d’orchestre invité d’un nombre d’orchestres brésiliens. A présent, il dirige l’orchestre symphonique des jeunes de Rio de Janeiro, qui est composé de jeunes appartenant aux communautés défavorisées de favelas de la ville. Il a présenté en juin 1988, « 88 préludes aux 88 notes » à la Cité internationale des arts. Il a exploré les possibilités d’un travail sans des sons à répétition. Dans chaque prélude, toutes les 88 touches du piano moderne sont jouées, mais une seule fois. L’œuvre entière contient précisément 7744 notes, ou 88 démonstrations de 88 différents tons. Bien que Mateus ait composé les préludes en tant qu’entités en elles-mêmes, ensemble elles forment une unité élargie, ainsi qu’il dit « comme les 88 constellations d’une carte astronomique ». Pour sa représentation, Araujo, utilisant, dans ses mots, « quelques techniques » prises du projet, improvisait au piano, alors qu’Aida Nosrat, improvisant également, chantait et se déplaçait, tandis qu’Amin Gulgee hurlait occasionnellement. Les préludes mathématiques d’Araujo et les plaintes très expressives de Nosrat s’entremêlaient sans transition avec les cris existentiels de Gulgee.





AMIN GULGEE

Ablution (The Weeping), 70 min.

Born in 1965 in Karachi, Pakistan.
Lives in Karachi, Pakistan.

For his performance, Amin Gulgee sat on the stage, ringed by a semicircle of seven unlit candles, and mimed washing his face from an empty white bowl. He extended the bowl towards the audience with sweeping gestures and periodically let out a cathartic scream. The work, Gulgee states, was about loss. Also on the stage were Aida Nosrat, who sang without words, and Mateus Araujo, who played his own compositions on the piano. Although individual performances, the three seemed to be in perfect sync. The only light source in the auditorium was a computer program/algorithm that was projected onto the back wall of the stage. Gulgee had created it for his solo exhibition, “7”, at the Mattatoio in Rome in 2018. It depicted a sentence in Arabic divided into seven fragments. The particles of text appeared one by one, first as black elements against white, then as white elements against black. Like Nosrat’s singing, it conjured phrases without any intelligible meaning. Together, Gulgee, Nosrat and Araujo engaged in an extended, wordless dialogue.

Ablution (The Weeping), 70 min.

Né à Karachi, Pakistan, en 1965.
Il habite à Karachi, Pakistan.

Pour sa représentation Amin Gulgee s’est assis sur la scène, entouré d’un demi-cercle de bougies éteintes, et a mimé l’acte de laver son visage dans un bol blanc vide. Il a tendu le bol vers l’audience avec de grands gestes et émettait régulièrement un hurlement cathartique. Cette œuvre d’après Gulgee dépeignait une perte. Aida Nosrat et Mateus Araujo étaient également présents sur la scène. Celui-ci a joué ses propres compositions au piano. Bien qu’il s’agissait de leurs représentations individuelles, les trois semblaient en parfaite synchronisation l’un avec l’autre. La seule source de lumière dans l’auditorium était le programme informatique/algorithm projeté au fond de la scène. Gulgee a réalisé cette représentation pour son exposition solo “7” à Matatoio à Rome en 2018. Il a montré une phrase en arabe divisée en sept fragments indéchiffrables. Les particules du texte apparaissaient l’une après l’autre, d’abord en éléments noirs sur blanc, ensuite blancs sur noir. Comme le chant de Nosrat, cela évoquait des phrases sans aucun sens intelligible. Ensemble, Gulgee, Nosrat et Araujo se sont engagés dans une conversation muette prolongée.



ITINERANT / ITINÉRANT

ONE NIGHT STAND / COUP D'UN SOIR



OMAR DIDI

One Sentence to Love Like Thunder, 70 min.

Born in 1995 in Riyadh, Saudi Arabia.
Lives in Paris, France.

Omar Didi is a Tunisian LGBT activist based in Paris, where he is pursuing his Master’s degree in European and international studies. He is President of MAG Jeunes LGBT and Member of the Committee of the Forum Français de la Jeunesse, the largest network organisation by and for the youth of France. Through his work, Didi advocates for change and works for LGBT youth inclusion in France and the world. He initiated the first global study with UNESCO on access to health and inclusive education for LGBT youth. Through non-formal education, Didi’s main goal is to make one question stereotypes and to deconstruct them. For his performance, he approached random members of the audience and asked them an uncomfortable question. Didi consciously chose to interact on the “margins” of the exhibition. Most were not even aware that his was a performance.

Une phrase pour aimer comme la foudre, 70 min.

Né à Riyadh, l’Arabie Saoudite, en 1995.
Il habite à Paris, France.

Omar Didi est un activiste LGBT tunisien basé à Paris, où il poursuit un diplôme de Master en études européennes et internationales. Il est président de MAG Jeunes LGBT et membre du comité du forum français de la jeunesse, la plus grande organisation de réseau par et pour la jeunesse de France. A travers son travail, Didi prône le changement et œuvre pour l’intégration de la jeunesse LGBT en France et dans le monde. Il a initié la première étude mondiale avec l’UNESCO pour l’accès à la santé et à l’éducation inclusives pour la jeunesse LGBT. L’objectif principal de Didi est de formuler des questions stéréotypées d’une phrase au moyen d’éducation informelle et de les déconstruire. Pour sa représentation, il approchait des gens dans l’audience choisis au hasard et leur posait une question dérangeante. Didi a délibérément choisi d’échanger avec ceux qui étaient en marge de l’exposition. La plupart n’était même pas conscients qu’il s’agissait d’une représentation.



THIERRY LO-SHUNG-LINE

Personalchemy, 70 min.

Born in 1971 in Réunion Island, France.
Lives in Paris, France.

Born on Réunion island, Thierry Lo-Shung-Line moved in the early 1990s to Paris to study. He has remained there since, working as a free-lance graphic designer and visual artist. In his ongoing photographic series, *Creole Icons*, he juxtaposes classical Western painting with non-Western imagery to create compositions that reimagine human history. In one work, called *Vénus des lumières*, an Ifé bronze mask from 15th century Niger replaces the face of an official 17th century portrait of a Spanish queen. His work primarily addresses the question: What is to be Reunionese? He writes: "There the regions of the world meet, a poetic wrapping of a universe where random variables mix and join in a collective alchemy." In his performance, Lo-Shung-Line moved up and down the corridor of the Cité, his face painted green--"the color of alchemy," he states. As he moved, he sounded a chime. Attached to him in blood-red thread were various objects he associates with Réunion. They included statuettes of Buddha and Ganesh, a conch shell, a wooden cross, several feathers, a pinecone, a pendant in the shape of a salamander. At one end of the corridor was a straw mat upon which he had placed more objects. He returned again and again to it to perform a series of highly personalized rituals, both he and the mat becoming shrines to cultural hybridization.

Personalchemy, 70 min.

Né à l'île de la Réunion, France, en 1971.
Il habite à Paris, France.

Né à l'île de la Réunion, Thierry Lo-Shung-Line est venu à Paris au début des années 1990 pour faire ses études. Il y est resté depuis, travaillant comme concepteur graphique et artiste visuel free-lance. Dans sa série photographique continue, *Creole Icons*, il juxtapose des peintures occidentales classiques avec des imageries non-occidentales pour créer des compositions qui réimaginent l'histoire humaine. Dans l'un de ses travaux, intitulé *Vénus des lumières*, un masque Ifé en bronze venant du Niger du 15e siècle remplace le visage d'une reine espagnole sur un portrait officiel datant du 17e siècle. Essentiellement, son œuvre traite une question : Qu'est-ce qu'être Réunionnais ? Il écrit : « Les régions du monde s'y rencontrent, une enveloppe poétique d'un univers où des variables aléatoires se mélangent et se rejoignent dans une alchimie collective. » Dans sa représentation, Lo Shung-Line se déplaçait d'un bout à l'autre du corridor de la Cité, son visage peint en vert – « la couleur de l'alchimie », comme il dit. En se déplaçant, il faisait sonner un carillon. Il avait attaché à lui avec un fil rouge-sang divers objets qu'il associe à la Réunion. Ceux-ci incluaient des statuettes de Bouddha et de Ganesh, le coquillage d'une conque, une croix en bois, plusieurs plumes, une pomme de pin, un pendentif en forme de salamandre. Au bout du corridor il y avait une natte en paille sur laquelle il avait placé d'autres objets. Il y retournait fréquemment pour présenter une série de rituels hautement personnalisés, aussi bien lui que la natte devenant un temple d'hybridation culturelle.





HURA MIRSHEKARI

Changing the Face, 70 min.

Born in 1985 in Zarand, Iran.
Lives in Paris, France.

Hura Mirshekari was born in Zarand, Iran in 1985. Since 1991, she and her family have been displaced to Zabol, a small city near the Afghan border, where she attended primary and secondary school. After receiving an Associate’s Degree in Mathematics, she graduated with a degree in Fine Arts from the University of Sistan and Baluchestan in 2009. Her final project in painting and collage was titled “Mask in Painting;” her supervisor was Mehdi Yamohammadi, now her husband. Both are in residence at the Cité. For her performance, Mirshekari carried multiple masks created by Yamohammadi in a tote bag slung over her shoulder. Moving throughout the exhibition space, she confronted audience and performer alike with masks that she pulled from her bag. The masks seemed to be identical, but in different colors: white, red, pink, blue, checkered in black and white. A mask held over her face, she moved very close to those she approached, seeming to stare directly at them. She held this pose long enough to make the other uncomfortable. She then slowly lowered the mask, revealing her true face, a half-smile on her lips.

Changer le visage, 70 min.

Née à Zarand, Iran, en 1985.
Elle habite à Paris, France.

Hura Mirshekari est née à Zarand, en Iran en 1985. Depuis 1991, elle et sa famille ont été déplacées à Zabol, une petite ville près de la frontière Afghane, où elle est allée à l’école primaire et secondaire. Après avoir obtenu un diplôme d’associé en mathématiques, elle a obtenu une licence de beaux-arts à l’université de Sistan et Baloutchistan en 2009. Son projet final en peinture et collage s’intitulait *Masque en peinture* ; son superviseur était Mehdi Yamohammadi, qui est maintenant son mari ; les deux sont résidents à la Cité. Pour sa représentation, Mirshekari trimbalait plusieurs masques, créés par Yamohammadi, dans un sac fourre-tout en bandoulière. Se déplaçant à travers toute l’exposition, elle a confronté aussi bien l’audience que les acteurs avec des masques qu’elle retirait de son sac. Les masques paraissaient être identiques mais étaient de couleurs variées : blanc, rouge, rose, bleu, à carreaux noirs et blancs. Portant un masque sur son visage, elle se mettait très proche de ceux qu’elle approchait, paraissant les fixer directement du regard. Elle gardait cette pose assez longtemps pour mettre l’autre mal à l’aise. Ensuite elle baissait lentement le masque, montrant son visage réel, avec un demi-sourire sur ses lèvres.

CORRIDOR



AUDITORIUM





PRECY NUMBI

Kimbalambala, 30 min.

Born in 1992 in Kisangani, Democratic Republic of the Congo. Lives between Kinshasa and Goma, Democratic Republic of the Congo.

Precy Numbi received a degree from the Academy of Fine Arts in Kinshasa in 2014. He is a sculptor and performance artist now based in Goma. For his performance, *Kimbalambala*, Numbi, wearing a 23-kilogram suit that he had made from scarp metal and plastic, robotically made his way through the exhibition. The title of the works is borrowed from a word used in Lingala to refer to cars no longer fit for the road in Europe that are exported to Africa, where they are retooled as private and public transport. Often without bumpers, headlights or mirrors, they ply Congolese streets, reeking environmental havoc and posing a threat to human life. Much like the cannibalized cars that inspired it, Numbi's suit is intended to alarm those who see it, but also to make them think. It addresses concerns both ecological and political for the artist. It is also an expression of man's resistance, he states, against the machines that threaten to replace him.

Kimbalambala, 30 min.

Né à Kisangani, République Démocratique du Congo, en 1992. Il vit entre Kinshasa et Goma, République Démocratique du Congo.

Precy Numbi a obtenu un diplôme à l'Académie des beaux-arts de Kinshasa en 2014. Il est sculpteur et artiste de scène basé maintenant à Goma. Pour sa représentation *Kimbalambala*, Numbi, portant un costume pesant 23 kilos qu'il a réalisé avec de la ferraille et du plastique, se déplaçait comme un robot à travers l'espace de l'exposition. Le titre de sa représentation est emprunté d'un mot utilisé en Lingala pour désigner les voitures déclarées inaptes à rouler en Europe et exportées en Afrique où elles sont retapées pour être utilisées comme moyens de transport privé et public. Souvent sans pare-chocs, phares et rétroviseurs, elles roulent dans les rues du Congo, faisant des dégâts environnementaux et présentant une menace pour la vie humaine. A l'instar des voitures cannibalisées qui l'ont inspiré, le costume de Numbi est censé alerter ainsi que faire réfléchir ceux qui le voient. Il traduit les préoccupations aussi bien écologiques que politiques de l'artiste. Il s'agit également d'une expression de résistance, comme il le dit, contre les machines qui menacent de le remplacer.





TIJANA TODOROVIC

Omnia mea mecum porto
(My body is my house. I am my home),
 70 min.

Born in 1984 in Titograd, Montenegro.
 Lives between Paris and Ljubljana, Slovenia.

Tijana Todorovic is a PhD. candidate at Ljubljana University in Slovenia. Her dissertation is on visual symbols in the contemporary arts and practices of the former Yugoslavia. She has taken part in a number of solo and collective exhibitions and participated in several fashion shows. For her performance, Todorovic wore a coat she had made from local wool without sewing, cutting, or using any other techniques or tools other than water and soap. The creation of the work was an integral part of her performance. Her aim was to produce, in her words, “a zero-waste garment that explores and presents local ‘domestic’ resources.” On the evening of the exhibition, she wore the coat and, carrying a spool of red thread and some needles, approached the audience and asked them to sew upon the garment she had assiduously made of compressed wool. The title of the work, *Omnia mea mecum porto*, references a quote from Cicero: All that is mine I carry with me. It suggests that Todorovic believes, like the sages of Greece, that one’s most important possessions are not material things, but character and knowledge.

Omnia mea mecum porto
(Mon corps est ma maison je suis ma maison),
 70 min.

Née à Titograd, Montenegro, en 1984.
 Elle vit entre Paris, France et Ljubljana, Slovenie.

Tijana Todorovic prépare un doctorat à l’Université de Ljubljana en Slovénie. Sa thèse porte sur les symboles visuels dans l’art et les pratiques contemporains de l’ex-Yugoslavie. Elle a participé à de nombreuses expositions solos et collectives. Elle a également participé à plusieurs défilés de mode. Pour sa représentation, Todorovic portait une veste qu’elle avait confectionnée avec de la laine locale sans couture et découpage et sans utiliser aucune technique et aucun outil autres que l’eau et le savon. La réalisation du travail était une partie intégrante de sa représentation. Son objectif était de produire, comme elle dit, « un habit avec zéro déchet qui explore et présente des ressources locales et ‘domestiques.’ » Le soir de l’exposition, elle portait la veste et approchait l’audience avec une pelote de fils rouges et quelques aiguilles, leur demandant de coudre sur l’habit qu’elle avait confectionné assidument avec de la laine compressée. L’intitulé de son œuvre, *Omnia mea mecum porto*, fait référence à une citation de Cicero : Je porte avec moi tout ce qui est à moi. Ce qui suggère que Todorovic croit, à l’instar des sages de la Grèce, que les possessions les plus importantes de quelqu’un ne sont pas des objets matériels mais le caractère et le savoir.





ELIANE VOLANG

Epices and Love, 70 min.

Born in 1949 in Paris, France.
Lives in Paris, France.

Eliane Volang is a retired journalist and passionate cook. For her performance, she moved throughout the exhibition dressed as a kind of latter-day hippie in a purple maxi and abundant ethnic jewelry, her hair defiantly combed out to its fullest, as she distributed small cakes that she had baked. The magnanimity of her performance, which included not just the distribution of her confections but the hours she'd put into making them, harked to a more idealistic era. The title of her piece reinforces this: *Epices and Love* (épice means "spice" in English) is a play on the 60s mantra of Peace and Love. A Parisian who witnessed first-hand the events of May 1968, Volang seemed to be attempting to create a sense of community among both performers and those who came to see them. Her gestures and dress spoke of a time of love, togetherness and a hope for change.

Epices et amour, 70 min.

Née à Paris, France, en 1949.
Elle habite à Paris, France.

Eliane Volang est une journaliste à la retraite et une cuisinière passionnée. Pour sa représentation elle se déplaçait à travers l'exposition, habillée en hippie des derniers jours dans une jupe longue violette avec d'abondants bijoux ethniques, les cheveux complètement démêlés avec un air de défi, en distribuant des petits gâteaux faits par elle. La magnanimité de sa représentation, qui consistait non seulement à distribuer ses confections mais comprenait également le temps qu'elle avait mis à les faire, renvoyait à une époque plus idéaliste. Le titre de sa pièce renforce cette impression : *Epices et amour* (épice veut dire 'spice' en anglais). C'est une pièce qui évoque les années 1960 avec son mantra de paix et d'amour. Etant une parisienne qui était témoin des événements de mai 1968, Volang tentait de créer un sentiment de communauté aussi bien entre les acteurs qu'entre ceux qui étaient venus les voir. Ses gestes et son habit parlaient d'une époque d'amour, de vivre ensemble, et d'un espoir de changement.



SAAD ZEROUAL

The spotter, 70 min.

Born in 1980 in Paris, France.
Lives in Paris, France.

Saad Zeroual was one of the people outside of the world of art that Amin Gulgee asked to engage with performance. Zeroual's response was simply to re-enact what he does in real life: A security guard at a gay café in the Marais, he moved about the exhibition studying people's faces. As with Guillaume Pecquet and Omar Didi, most did not realize that he was part of the show. Aware of the potentialities within this position of anonymity, he cleverly flipped the role of performer and audience on its head. For his work, he was the one observing, and not the one being observed.

Le physionomiste, 70 min.

Né à Paris, France, en 1980.
Il habite à Paris, France.

Saad Zeroual a été l'une des personnes hors du monde de l'art auxquelles Amin Gulgee a demandé de participer dans la représentation. La réponse de Zeroual a tout simplement été de répéter ce qu'il fait dans la vie réelle : Gardien de sécurité dans un café gay dans le Marais, il déambulait dans l'exposition, examinant les visages de gens. Comme avec Guillaume Pecquet et Omar Didi, la plupart des gens ne se sont pas aperçus qu'il faisait partie de la représentation. Conscient du potentiel de cette position d'anonymat, il a intelligemment inversé les rôles respectifs de l'acteur et du spectateur. Dans sa représentation, il était celui qui observait et non pas celui qui était observé.

ONE NIGHT STAND
/COUP D'UN SOIR



CROSSING THE LINE: AMIN GULGEE AND PERFORMANCE ART / FRANCHIR LA LIGNE: AMIN GULGEE ET LES ARTS DU SPECTACLE

JOHN MCCARRY

Amin Gulgee has worked with performance art both as a practitioner and as a curator. His own performances have largely revolved around personal narratives, taking inspiration, in part, from the history and storytelling traditions of South Asia. Usually they include the enactment of personalized rituals conceived by the artist himself. Although he has performed in London, Nagoya, Dubai and Rome, he has presented most of his works in his native Pakistan, where performance art is an emerging field. He has mined his own cultural traditions of adornment, dance and narrative to make performance relevant not only to himself but to his cultural context.

Gulgee first introduced performative elements to his work in the year 2000 when he presented *Alchemy* at a Karachi hotel and later at the 16th century Lahore Fort. At that time, Gulgee, who works primarily in sculpture and installation, was also making one-of-a-kind art jewelry. His necklaces and pendants included unconventional elements like washers and screws, cow bells and computer parts. This was a period of experimentation for the nascent fashion scene in Pakistan, which had transitioned back to democracy after a decade of religiously conservative military rule in 1988. *Alchemy* was a runway-based presentation that was introduced by the artist who, covered in clay and wearing a bronze mask weighing seven kilograms hinged to his head, slowly danced. The show went on to feature Amazonian women with his sculptures fitted to their bodies striding down the runway. Gulgee presented two more runway-based-shows, *Sola Singhar* in 2001 and *River Dreams of Alexander* in 2005. The feminist message of *Alchemy* was elaborated upon in *Sola Singhar*. The title is inspired by the 16 adornments traditionally undertaken by Pakistani women before marriage--but reimagined by

Amin Gulgee a travaillé dans les arts du spectacle à la fois en tant que praticien qu'organisateur. Ses propres représentations ont tourné autour de récits personnels, s'inspirant, en partie, de l'histoire et des traditions de narration de l'Asie du Sud. En général, elles comprennent l'exécution de rituels personnalisés conçus par l'artiste lui-même. Bien qu'il ait joué à Londres, à Nagoya, à Doubaï, et à Rome, il a présenté la plupart de ses œuvres dans son Pakistan natal, où les arts du spectacle commencent à émerger. Il a puisé dans ses traditions culturelles d'ornement, de danse et de narration pour rendre ses représentations pertinentes non seulement pour lui-même mais également pour son environnement culturel.

Gulgee a initialement introduit des éléments du spectacle dans son œuvre au cours de l'année 2000, quand il a présenté *Alchemy* à un hôtel de Karachi et ensuite au fort de Lahore datant du 16^e siècle. A l'époque, Gulgee, qui travaille essentiellement la sculpture et l'installation, était également en train de faire de la bijouterie unique. Ses colliers et pendentifs intégraient des éléments peu conventionnels comme des rondelles et des vis, des cloches de vache et des composants informatiques. C'était une période d'expérimentation pour le secteur naissant de la mode au Pakistan, qui faisait son retour à la démocratie après une décennie de régime militaire conservateur-religieux en 1988. *Alchemy* était une représentation basée sur le défilé et introduite par l'artiste qui, couvert d'argile et portant un masque en bronze pesant sept kilogrammes, articulé à sa tête, dansait lentement. La représentation a également comporté des amazones, avec ses sculptures fixées sur leurs corps, défilant sur le podium. Gulgee a fait deux autres représentations basées sur le défilé, *Sola Singhar* (les

Gulgee. The first adornment involves a needle, which pierces a girl's earlobe for the dangling of an earring. In the show, this needle went on to appear as spikes on bustiers and helmets the performers wore. It ultimately transformed into a spear, which a model threw at a mirror, challenging traditional notions of how a woman should appear. In *River Dreams of Alexander*, Gulgee had models wear and perform both jewelry and sculpture to envision the dying dreams of Alexander the Great, who was wounded in battle near what is today the Pakistani city of Multan in 326 BCE, ending his ambition of conquering India. It was divided into three sections: Death, Prophecy and Love. The last section was introduced by two men washing one another's bare chests with gold dust as a *shehnai*, a traditional wind instrument commonly played at Pakistani weddings, sounded.

In 2004, Gulgee presented the performance *Calculate*. This was part of a solo exhibition of his installation called "Other Works" at Karachi's Canvas Gallery. He asked Seema Nusrat, a Karachi-based sculptor who had just graduated from art school at the time, to perform the work for him. Made to resemble a doll through make-up and a wig, she systematically smashed colonial-era doll's heads along a horizontal abacus. This show was significant as it continued Gulgee's use of others to perform, but positioned them outside the context of his jewelry and the runway. This work laid the ground for Gulgee's later performances.

In 2007, Gulgee stopped making jewelry altogether. His interest in performance, however, only deepened. The works that followed explored ideas of loss. In 2009, he presented *The Crucifixion* on the opening of his solo show "Looking for the Magic Center" at the Dubai gallery



seize ornaments) en 2001 et *River Dreams of Alexander* (les rêves de rivière d'Alexandre) en 2005. Le message féministe d'*Alchemy* a été davantage développé dans *Sola Singhar*. Le titre s'est inspiré de 16 ornements traditionnellement portés par les femmes pakistanaises avant le mariage – mais reconçus par Gulgee. Le premier ornement comprend une aiguille pour percer le lobe de l'oreille d'une fille pour y pendre une boucle d'oreille. Dans la représentation, cette aiguille apparaissait comme des pointes sur les bustiers et les casques que portaient les actrices et acteurs. Elle se transformait finalement en une lance qu'un mannequin lançait sur un miroir, mettant en question les notions traditionnelles de l'apparence de la femme. Dans *River Dreams of Alexander*, Gulgee a fait porter et présenter par ses mannequins de la bijouterie et des sculptures pour imaginer les rêves mourants d'Alexandre le Grand, blessé en 326 avant J.C dans une bataille près de ce qui est aujourd'hui la ville pakistanaise de Multan, mettant ainsi un terme à son ambition de conquérir l'Inde. La représentation était divisée en trois parties : Mort, Prophétie et Amour. La dernière partie commençait avec deux hommes lavant avec de la poudre d'or le torse nu l'un de l'autre pendant que résonnait un *shehnai*, un instrument à vent qu'on joue généralement dans les mariages au Pakistan.

En 2004, Gulgee a présenté la pièce *Calculate (Calculer)*. Elle faisait partie d'une exposition solo, intitulée "D'autres œuvres" à la galerie Canvas (Canvas Gallery) de Karachi. Il a demandé à Seema Nusrat, une sculptrice basée à Karachi, fraîche émoulue à l'époque d'une école d'art, de présenter l'œuvre de sa part. Maquillée en poupée avec une perruque, elle cassait systématiquement, le long d'un boulier horizontal, la tête de poupées datant de l'ère coloniale. Dans cette représentation, Gulgee continuait



ArtSpace in 2009 (fig. 1). In this, the noted Pakistani actress and director Angeline Malik appeared to crucify the artist upon his own bronze and copper sculpture, *47: Char-Bagh*. This was the first time that Gulgee himself was central to a performance. Also important was that he chose to tell what appeared to be a highly subjective story within a greater cultural narrative. The "char-bagh" is a traditional Islamic pattern in the shape of a Greek cross often used in Moghul garden design. The "47" of the title references 1947, the year of the partition of the subcontinent into the independent nation states of India and Pakistan. In 2010, he presented *The Healing*, in which his prone body was carried onto a stage before an assembled audience and placed in the lap of a woman who tenderly shaved his head. She handed the clumps of hair to two men, who, bearing lit torches created by the artist, ceremoniously burnt them. Again, in this work, Gulgee referenced not just his personal story but also Pakistani tradition and history. In a custom borrowed from the Hindu ritual of *mandan*, Pakistani parents often shave their young children's heads to protect them from evil. Pilgrims to Mecca also routinely shave their heads during the last days of Hajj. Significantly, the performance took place at an event honoring the late Ali Imam, a pioneering Karachi artist and gallerist, who was a friend and associate of Amin Gulgee's father Ismail Gulgee, an important Pakistani Modernist painter, who was murdered, along with his wife and a maid, by two household servants in 2007.

In 2012, Gulgee presented *Love Marriage* at an art college in Karachi (fig. 2). In this, the unmarried artist "wed" fellow sculptor Saba Iqbal in a ceremony devised by him. She was dressed in one of Gulgee's silver bustiers, studded with nails, while he wore a gold helmet.



de faire jouer d'autres acteurs, mais il les positionnait en dehors de la piste, préparant, ainsi, le terrain pour ses représentations ultérieures.

En 2007, Gulgee a arrêté complètement de faire de la bijouterie. Mais, son intérêt pour le spectacle s'accroissait. Les œuvres qui ont suivi exploraient les idées de la perte. En 2009, il a présenté *The Crucifixion – La crucifixion* – à l'ouverture de sa représentation "Looking for the Magic Center" – à la recherche du centre magique – à la galerie Art Space à Doubaï (fig. 1). Dans cette pièce, l'actrice et directrice pakistanaise connue, Angeline Malik, paraissait crucifier l'artiste sur sa propre sculpture en bronze et cuivre, *47 : Char-Bagh*. C'était la première fois que Gulgee lui-même jouait un rôle central dans une pièce. Ce qui était aussi important c'est qu'il ait fait le choix de raconter une histoire hautement subjective dans le cadre d'une grande narration culturelle. « Char-bagh » est un motif islamique traditionnel en forme d'une croix grecque, souvent utilisée dans le design de jardins mogols. Le « 47 » du titre fait référence à 1947, l'année de la partition du sous-continent entre les états-nation de l'Inde et du Pakistan. En 2010, Il a présenté *The Healing – La guérison* – dans laquelle son corps affligé a été porté sur la scène devant une audience rassemblée, et a été déposé dans le giron d'une femme qui lui a tendrement rasé la tête. Elle a remis les touffes de cheveux à deux hommes, qui portant des torches allumées, réalisées par l'artiste, les ont cérémonieusement brûlées. Encore une fois, Gulgee évoquait non seulement une histoire personnelle mais également faisait référence aux traditions et à l'histoire pakistanaises. Dans une coutume empruntée au rituel hindou de *mandan*, les parents pakistanais souvent font raser la tête de leurs enfants pour les protéger du mal. Les pèlerins à la Mecque

Fig. 1. Amin Gulgee, *The Crucifixion*, 2009, 27 min. ArtSpace Dubai Photo courtesy ArtSpace Dubai

Fig. 2. Amin Gulgee, *Love Marriage*, 2012, 90 min. Indus Valley School of Art and Architecture, Karachi Photo by Jamal Ashiqain

Fig. 3. Amin Gulgee, *Washed Upon the Shore*, 2016, 90 min. Canvas Gallery, Karachi Photo by Jamal Ashiqain

Their faces were painted an identical white, their lips red, effectively erasing gender. Wordlessly, they broke eggs into one another's hands in a commentary upon heterosexual conjugality and reproduction and the elaborate commemorations around them. Other works have addressed issues of displacement. In *Washed Upon the Shore*, which was part of a solo show of Gulgee's sculpture and installation at a Karachi gallery in 2015, a young woman dressed in white crawled through a room of coal (fig. 3). Positioned on a wall was a work titled *Copper Moon* that seemed to control the tides of coal within which she incrementally moved. By the end of the performance, the woman's once pristine clothes were smudged black, as she lay facedown and motionless in the sea of carbon. In *The Beloved Sun*, which Gulgee presented as part of an installation at a gallery in Kuala Lumpur, two Guinean refugees employed by the gallery faced one another across a small Persian carpet before two copper sculptures in the shape of buffalo horns measuring 89 × 99 centimeters each (fig. 4). Throughout the three-hour duration of the opening, the two spoke to one another in a language that no one at the gallery but they could understand as gallery attendants ceremoniously offered them food and drink. The title of the work was a play on their names: Aziz means beloved in Arabic and Suraj means sun. Gulgee has also used performance to comment upon the shrinking private space in a world increasingly under electronic surveillance. In *Love Letters*, which he presented in Kuala Lumpur, Karachi and Rome, he invited the public to write declarations of love to a person, place or thing, slip it inside a bottle and place it anywhere within his travelling installation. The artist used this interactive performance to emphasize his view that the only thing that remains truly private in today's world is a handwritten note.



également se font raser la tête pendant les derniers jours du Hajj. Significativement, la représentation a eu lieu au sein d'un événement tenu pour honorer feu Ali Imam, un artiste d'avant-garde de Karachi et galeriste, ami et associé du père d'Amin Gulgee, Ismail Gulgee, qui a été assassiné avec sa femme et une femme de ménage par deux domestiques en 2007.

En 2012, Gulgee a présenté *Love Marriage – Mariage d'amour* – dans un collège d'art à Karachi (fig. 2). Dans cette pièce, l'artiste célibataire a « épousé » sa collègue sculptrice, Saba Iqbal, dans une cérémonie conçue par lui. Elle était habillée en un des bustiers argentés-cloutés réalisés par Gulgee, alors que lui portait un casque doré. Leurs visages étaient peints en blanc identique et leurs lèvres en rouge, effaçant ainsi la différence entre les sexes. Sans dire mot, ils ont cassé des œufs dans les mains l'un de l'autre en ce qui était un commentaire sur l'hétérosexualité conjugale, la reproduction et les cérémonies complexes qui les entourent. Ses autres œuvres ont traité le sujet du déplacement. Dans *Washed Upon the Shore – Rejeté sur la rive*, qui faisait partie de l'exposition solo de sculptures et d'installations de Gulgee à Karachi en 2015, une jeune femme vêtue de blanc rampait à travers une chambre remplie de charbon (fig.3). Une œuvre intitulé *Copper Moon* fixée sur le mur semblait contrôler la marée de charbon dans laquelle elle avançait. Vers la fin de la représentation, les habits précédemment immaculés de la femme étaient tachés de noir alors qu'elle était couchée face contre terre et immobile dans une mer de charbon. Dans *The Beloved Sun – Le Soleil Adoré* –, que Gulgee a présenté comme partie d'une installation dans une galerie à Kuala Lumpur, deux réfugiés guinéens, employés de la galerie, étaient en face l'un de l'autre de part et d'autre d'un petit tapis



Gulgee has continuously investigated how, and, where, to present his performances. He has explored not just the fashion runway and white cube but also the public space. In 2014, he choreographed a 40-minute movement-based performance piece for the stage of the Karachi Arts Council. Called *Where's the Apple, Joshinder?* (fig. 5) It was a meditation on gender and sexuality. The three acts all took place in and around an installation of suspended copper leaves that he had called *Char-Bagh*, evoking the Garden of Eden. That same year, he presented *Paradise Lost* on the grounds of Frere Hall, a colonial era building in the heart of Karachi. In this work he and the dancer Joshinder Chaggar danced within the same installation that he had earlier shown at the Karachi Arts Council. For this performance, however, he had sheathed the installation in white muslin then had it set ablaze. Gesturing within the flames and choking on the smoke that they produced, the two frantically called out one another's names. Proper names and their meanings once again became integral to the understanding of the work: Amin is a Muslim name, Joshinder a Sikh one. The house they once peaceably shared and celebrated was now engulfed in fire, perhaps referencing the scars of partition, or the sectarian violence that still roils the region. And in 2017, Gulgee performed *Play Me* in a public park in front of the National Museum in Karachi (fig. 6). For this, he and the performance artist Sara Pagganwala played a chess-like game using fragments of Gulgee's face cast in bronze. With each move, they slammed a piece down on an iron table made out in a grid and loudly screamed “No!” This work picked up on themes present in other works by the artist, in which the individual defiantly raises his voice against senseless violence.



iranien devant deux sculptures en cuivre en forme de corne de buffle mesurant 89×99 centimètres chacune (fig.4). Tout au long de l'ouverture de trois heures, les deux se parlaient dans une langue que personne dans la galerie sauf eux ne pouvait comprendre alors que du personnel de service de la galerie leur servaient cérémonieusement à manger et à boire. L'intitulé de la pièce était un jeu de mots sur leurs noms : Aziz veut dire « chéri » en arabe et Suraj veut dire le « soleil ». Gulgee a également utilisé le spectacle pour faire des commentaires sur le rétrécissement de l'espace privé dans un monde de plus en plus assujéti à la surveillance électronique. Dans *Love Letters*, qu'il a présenté à Kuala Lumpur, à Karachi et à Rome, il invitait le public à rédiger des déclarations d'amour à quelqu'un, à un lieu ou à une chose, la glisser dans une bouteille et la déposer n'importe où dans son installation mobile. Cette représentation interactive servait à l'artiste d'affirmer ce point de vue : la seule chose qui demeure vraiment *privée* dans le monde d'aujourd'hui est la note manuscrite.

Gulgee a continuellement cherché à savoir comment et où présenter ses pièces. Il a exploré non seulement le défilé de mode et le cube blanc mais aussi les espaces publics. En 2014, il a chorégraphié une représentation de 40 minutes, basée sur mouvements, appelée *Where's the Apple, Joshinder ?* - Où est la pomme, Joshinder ? (fig. 5), sur la scène du Karachi Arts Council. C'était une méditation sur le genre et la sexualité. Les trois actes ont eu lieu dans et autour d'une installation de feuilles en cuivre suspendues, qu'il avait nommée *Char-Bagh*, évoquant le jardin d'Eden. La même année, il a présenté *Paradise Lost - Paradis perdu* – sur les terrains de Frere Hall, un bâtiment datant de l'époque coloniale au cœur de Karachi. Dans cette représentation, lui et Joshinder

Fig. 4. Amin Gulgee, *The Beloved Sun*, 2018, 180 min. Wei-Ling Contemporary, Kuala Lumpur. Photo courtesy Wei-Ling Contemporary.

Fig. 5. Amin Gulgee, *Where's the Apple, Joshinder?* 2014, 47 min. Karachi Arts Council. Photo by Jamal Ashiqain.

Fig. 6. Amin Gulgee, *Play Me*, 2017, 60 min. National Museum, Karachi. Photo by Humayun Memon.

Over the past decade Amin Gulgee has also explored performance through curatorship. In 2000, he established the Amin Gulgee Gallery, an artist-led, non-commercial space where he also lives and works. He regularly collaborates with outside curators to realize large-scale projects there. In 2013 he curated an exhibition at the gallery dedicated entirely to performance called “Riwhyti: One Night Stand” in which 26 Karachi-based performers simultaneously presented 19 works over the course of two hours. This was the first group exhibition of performance art in Pakistan. The title was provocative: The Urdu word *riwhyti* translates as “tradition” in English while the English phrase juxtaposed with it suggests an activity distinctly untraditional in a conservative society like Pakistan’s.

The artists Gulgee engaged for “Riwhyti: One Night Stand” included painters, sculptors, photographers, art students, actors, fashion designers and musicians. This reflects the artist-curator’s longstanding interest in cross-disciplinary efforts. In one work, Salman Hassan and S.M. Raza, (fig. 7) both dressed in black *shalwar kameez*, faced one another over a white sheet upon which were placed terra cotta vessels containing, water, sand and red pigment. They began the performance by bathing their feet with water. At the end of the show, they lay motionless on the sheet, the water dyed red and spilled all around them, the terra cotta in shards, in an apparent commentary on the violence that has convulsed Karachi in recent years. In Syed Ammad Tahir’s *Mirror, Mirror on the Wall*, (fig. 8) the artist revealed a piece that allowed the public to peer into the privacy of his bedroom. Audience members took turns sitting on benches to watch him dance before a mirror as he adorned himself with makeup, a wig, jewelry and high-



Chaggar dansaient au sein de la même installation qu’il avait auparavant montrée au Karachi Arts Council. Mais, pour cette représentation, il avait enveloppé l’installation en mousseline blanche, y mettant le feu ensuite. Gesticulant dans les flammes et s’étouffant sous leurs fumées, les deux criaient frénétiquement le nom l’un de l’autre. Les noms propres et leur sens redeviennent essentiels pour comprendre la représentation : Amin est un nom musulman et Joshinder est un nom Sikh. La maison qu’ils partageaient pacifiquement et glorifiaient à une époque était en feu, faisant peut-être référence aux plaies de la partition ou à la violence sectaire qui agite encore la région. Et en 2017, Gulgee a joué *Play Me* dans un jardin public en face du Musée National à Karachi (fig. 6). Pour cette représentation, lui et l’artiste du spectacle, Sara Pagganwala, jouent à un jeu ressemblant au jeu d’échecs, utilisant des fragments du visage de Gulgee coulé en bronze. A chaque coup, ils rabattaient un pion sur une table de fer faite de grillage et criaient « Non ». Cette œuvre reprenait des thèmes traités dans d’autres œuvres de l’artiste, dans lesquels l’individu élève la voix en défiance contre la violence insensée.

Au cours de la dernière décennie, Amin Gulgee a aussi exploré l’organisation du spectacle. En 2000, il a créé la Galerie Amin Gulgee, un espace à but non-lucratif, dirigé par des artistes, où il habite et travaille également. Il y collabore régulièrement avec des organisateurs externes pour réaliser des projets à grande échelle. En 2013, il a organisé une exposition à cette galerie, consacrée entièrement à une représentation nommée « Riwhyti : One night stand » dans laquelle 26 artistes basés à Karachi ont présenté simultanément 19 œuvres sur trois heures. C’était la première exposition des arts du spectacle au Pakistan. Son intitulé était provocateur : le



heel shoes. Danish Raza’s *Sacrifice and Surrogates* was a commentary on the checkered history of democracy in Pakistan. Carrying a cardboard box, he led a goat, a Pakistani flag tied around its neck, through the bustling gallery handing onlookers a piece of paper that posed a single question: Should we sacrifice the goat or not? The audience was asked to choose and then cast their “vote” by dropping it in the box.

This was followed by “Dreamscape,” (fig. 9) which Amin Gulgee co-curated with Zarneene Shah at the Amin Gulgee Gallery in December 2014. It included 48 artists and was an exhibition of not just performance but installation as well. As in *Riwhyti: One Night Stand*, the performances were executed together the night of the opening. The exhibition was accompanied by a catalogue with text by the curators as well as essays by the Pakistani novelists Muhammad Hanif and H.M. Naqvi. Gulgee has included performances in other multidisciplinary exhibitions that he has curated or co-curated at his gallery, including “FRESH!” (2014), “The 70s: Pakistan’s Radioactive Decade” (2016) and “Outsiders” (2018). “FRESH!” and “Outsiders” were also paired with catalogues. “The 70s: Pakistan’s Radioactive Decade” resulted in the book *Pakistan’s Radioactive Decade: An Informal Cultural History of the 1970s* (Oxford University Press, 2019). All publications reflect Gulgee’s abiding commitment to the documentation of contemporary Pakistani art practices.

Gulgee also included a strong performance element in the inaugural Karachi Biennale (KB17) in 2017, of which he was Chief Curator. KB17, whose theme was “Witness,” presented the work of 182 artists from five continents in 12 locations across the city. The opening at its main



mot ourdou *riwhyti* veut dire « tradition » en anglais alors que la phrase en anglais juxtaposée avec lui suggère une activité distinctement non-traditionnelle dans une société conservatrice comme celle du Pakistan.

Les artistes que Gulgee avait engagés pour “Riwhyti : One Night Stand” incluait des peintres, sculpteurs, photographes, étudiants en art, acteurs, stylistes et musiciens. Cela montre l’intérêt de longue date de l’artiste-organisateur pour les entreprises pluridisciplinaires. Dans une des œuvres, Salman Hassan et S.M. Raza (fig. 7), tous les deux habillés en *shalwar kameez* noirs se sont mis en face l’un de l’autre sur un drap blanc sur lequel étaient posés des ustensiles en terre cuite contenant de l’eau, du sable et du pigment rouge. Ils ont commencé la représentation par le lavage de leurs pieds avec de l’eau. A la fin de la représentation, ils se sont allongés immobiles sur le drap, l’eau colorée de rouge répandue autour d’eux, les ustensiles en terre cuite éclatés en tessons, dans un commentaire apparent sur la violence qui a convulsé Karachi ces dernières années. Dans son œuvre, *Mirror, Mirror on the Wall – Miroir, miroir sur le mur* – (fig. 8), Syed Ammad Tahir a révélé une pièce qui permettait au public de regarder dans l’intimité de sa chambre à coucher. Tour à tour des membres de l’audience le regardaient danser devant un miroir, maquillé, portant une perruque, de la bijouterie et des chaussures à hauts talons. La pièce *Sacrifice and Surrogates – Sacrifice et Substituts* – de Danish Raza était un commentaire sur l’histoire mouvementée de la démocratie au Pakistan. Trimbalant une boîte en carton, il menait une chèvre, un drapeau pakistanais noué autour de son cou, à travers la galerie animée, remettant aux badauds un morceau de papier sur lequel était écrite une seule question : Devons-nous sacrifier la chèvre ou non ?

Fig. 7. Salman Hassan and S.M. Raza *Jusd-e-Khaaki* 2013, 180 min. Amin Gulgee Gallery Karachi Photo by Jamal Ashiqain.

Fig 8. Syed Ammad Tahir *Mirror Mirror on the Wall* 2013, 180 min. Amin Gulgee Gallery Karachi Photo by Jamal Ashiqain.

Fig 9. Muhammad Ali and Manizhe Ali *Bleeding Love* 2014, 180 min. Amin Gulgee Gallery Karachi Photo courtesy: Amin Gulgee Gallery.

venue was activated by the performance works of 17 artists from all over Pakistan, who had responded to an open call organized by the curatorial team, as well as by the performances of a British artist, a Sri Lankan one and a German duo. These were anchored by the works of two icons of performance art: Yoko Ono's video *ONOCHOD* (2004) (fig, 10) and photographs from ORLAN's hybridization series (1998 and 2000). The Pakistani performance works grappled with a number of topics relevant to Karachi. Muhammad Ali sat in the room where ORLAN's photographs were displayed and brushed his teeth continuously for three hours (fig, 11). By the end of the evening, his white *kurta* was covered with bloody saliva. In Kanwal Tariq's *Any Last Words*, several performers tied inside black garbage bags lay in a heap in a corridor, twitching within. Batool Zehra painstakingly created an ornate carpet in ash. She then lay down upon it, as if to sleep, destroying the delicate arabesques with the movements of her body. Talal Faisal lay in a pair of shorts, repeatedly stamping himself with the word "Invalid" (fig, 12) In the same room, Zayed Malik held his head in a toilet in a work titled *We're All in this Together*.

"One Night Stand / Coup d'un soir" was Amin Gulgee's first curatorial effort outside of Pakistan. It was an extension, both in name and methodology, of previous exhibitions that he has conceived. As before, he presented a group exhibition of simultaneous performances. And as before, he recognized no boundaries in his selection of participants: He approached individuals from any number of backgrounds and disciplines. He engaged in conversation with those he wished to include in an effort to identify how their individual stories would work within a greater narrative. He then juxtaposed their works both physically and thematically in the hope that the works

Il a été demandé aux membres de l'audience de cocher la case de leur choix et de voter en glissant le papier dans la boîte.

Cela a été suivi par "Dreamscape" (fig. 9), qu'Amin Gulgee a conjointement organisée avec Zarmeene Shah dans Amin Gulgee Gallery en décembre 2014. Cette exposition rassemblait 48 artistes. Il s'agissait non seulement de représentations mais également d'installations. Comme dans *Riwhyti : One Night Stand*, les représentations ont été exécutées simultanément la nuit de l'ouverture. Un catalogue, avec des textes écrits par les organisateurs ainsi que des articles, par des romanciers pakistanais, Muhammad Hanif et H.M Naqvi, accompagnait l'exposition. Gulgee a intégré des représentations également dans d'autres expositions pluridisciplinaires qu'il a organisées ou conjointement organisées dans sa galerie y compris "FRESH!" (2014), "The 70s : Pakistan's Radioactive Decade" (2016) et "Outsiders" (2018). "FRESH!" et "Outsiders" étaient également accompagnées de catalogues. "The 70s : Pakistan's Radioactive Decade" a donné lieu au livre "*Pakistan's Radioactive Decade : An Informal Cultural History of the 1970s* (Oxford University Press, 2019)." Toutes les publications reflètent l'engagement de Gulgee de documenter les pratiques contemporaines des arts au Pakistan.

Gulgee a également intégré un élément fort de spectacle dans la Biennale de Karachi inaugurale (KB17) en 2017, dont il était organisateur principal. Son thème était « Witness » – témoin –, qui a présenté les œuvres de 182 artistes originaires des cinq continents dans 12 endroits à travers la ville. L'ouverture du lieu principal a été animée aussi bien par les œuvres de 17 artistes

would speak to each other—and the audience. A complex, layered, transcultural dialogue emerged that touched on questions both personal and political. The show included other residents at the Cité from Iran, India, Brazil, Saudi Arabia, Mauritius, the Democratic Republic of Congo, Finland, Egypt, Montenegro as well as France. They used music, video, sculpture, drawing and installation to project their concerns. Gulgee also extended his reach beyond the Cité, inviting colleagues and friends based both in Paris and elsewhere to take part. Some were professional artists who had never before engaged with performance. Some did not even call themselves artists. The Cité internationale des arts was the perfect place for Amin Gulgee to re-enact his curatorial experiment. Tapping into the its pool of international and interdisciplinary talent, Gulgee was able to bring forth within its ambling yet connected spaces a conversation for the 21st century. Here all kinds of barriers were breached: between disciplines; between performer and audience; between who gets to be called an artist and who does not; between an art capital like Paris and the world outside it. Performance art was the battering ram that smashed down all these gates. The words of RoseLee Goldberg seem to resonate here. She wrote:

As artists working in painting or sculpture may find it difficult to enter the international art conversation from locations further afield of major art institutions, performance-based art has proved itself to be surprisingly accessible across regions and cultures. 'Figurative' in its rendering of a panorama of world cultures, and 'real' in its tendency towards the literal, it stands outside of art theory or institutional technique and distances itself from the 'Western' model.¹

venant de tout le Pakistan, qui avaient répondu à un appel ouvert lancé par le groupe d'organiseurs, que par les représentations d'un artiste britannique, d'un sri-lankais, et d'un duo allemand. Cela a été tenu en place par les œuvres de deux icônes des arts du spectacle : la vidéo d'Yoko Ono, *ONOCHOD* (2004) (fig, 10), et des photographies des séries d'hybridation d'ORLAN (1998 et 2000). Les représentations pakistanaises traitaient des thèmes concernant Karachi. Muhammad Ali était installé dans la salle où les photos d'ORLAN étaient exposées. Il se brossait les dents continuellement pendant trois heures (fig, 11). Vers la fin de la soirée, son *kurta* blanc était couvert de sa salive sanguinolente. Dans la représentation de Kanwal Tariq *Any Last Words – Les derniers mots* –, plusieurs acteurs ligotés dans des sacs de déchets noirs se trouvaient amoncelés dans un corridor, tressaillant à l'intérieur. Batool Zehra a laborieusement créé un tapis orné en cendres. Elle s'est couchée dessus par la suite, comme pour dormir, défaisant les arabesques délicates par les mouvements de son corps. Talal Faisal était allongé en shorts, se tamponnant continuellement avec le mot « invalide » (fig, 12). Dans la même salle, Zayed Malik avait mis sa tête dans une toilette dans une œuvre intitulée *We're All in this Together – On y est tous ensemble*.

"One Night Stand / Coup d'un soir" était le premier travail d'organisation d'Amin Gulgee en dehors du Pakistan. C'était une extension, en nom comme en méthodologie, des expositions qu'il avait organisées précédemment. Comme avant, il a présenté une exposition de groupe avec des représentations simultanées. Et comme avant, Il n'a reconnu aucune frontière dans sa sélection des participants : il a approché des individus ayant des expériences variées et venant de disciplines différentes. Il



Fig. 10. Yoko Ono, *ONOCHOD*, 2004, PAL Video, 16:16 min. Karachi Biennale 2017. Photo by Humayun Memon.

Fig. 11. Muhammad Ali, *Catharsis*, 2017, 180 min. Karachi Biennale 2017. Photo by Ali Khurshid.

Fig. 12. Talal Faisal, *Invalid*, 2017, 180 min. Karachi Biennale 2017. Photo by Jamal Ashiqain.

NOTES

1. Goldberg, RoseLee, *Performance Now: Live Art for the 21st Century* (London, New York: Thames and Hudson, 2018) p. 71

a engagé une conversation avec ceux qu’il voulait inclure afin de savoir comment leurs histoires individuelles s’intégreraient dans une narration plus large. Ensuite, il a juxtaposé leurs œuvres à la fois physiquement et thématiquement dans l’espoir que leurs œuvres communiqueraient entre elles et parleraient à l’audience. Un dialogue transculturel complexe a émergé qui a touché aux questions aussi bien personnelles que politiques. Le spectacle incluait d’autres résidents de la Cité : de l’Iran, de l’Inde, du Brésil, de l’Arabie Saoudite, de l’Ile Maurice, de la république démocratique du Congo, de la Finlande, de l’Egypte, du Monténégro et aussi de la France. Ils ont utilisé de la musique, des vidéos, de la danse, des dessins et des installations pour projeter leurs préoccupations. Gulgee a également étendu sa recherche au-delà de la Cité, invitant des collègues et amis, basés à Paris comme ailleurs, à participer. Certains étaient des artistes professionnels qui n’avaient jamais pris part à un spectacle. D’autres ne se considéraient même pas comme des artistes.

La Cité internationale des arts était l’endroit parfait pour Amin Gulgee pour rejouer son expérience d’organisateur. Puisant dans son réservoir de talents internationaux et pluridisciplinaires, Gulgee a réussi à susciter dans ses espaces ambulants mais connectés une conversation pour le 21^e siècle. Ici toutes sortes de barrières ont été battues en brèche : entre les disciplines ; entre l’acteur et l’audience ; entre celui qui est appelé artiste et celui qui ne l’est pas ; entre une capitale de l’art comme Paris et le monde au-delà. Les arts du spectacle jouaient le rôle du bélier qui démolissait tous les portails. Les mots de Rose Lee Goldberg semblent résonner ici. Elle écrivait :

« Alors que les artistes travaillant dans la peinture ou la sculpture peuvent trouver difficile d’entrer dans la conversation artistique à partir des endroits situés loin des principales institutions artistiques, les arts du spectacle s’avèrent étonnements accessibles à travers les régions et cultures. « Figuratives » dans leur interprétation d’un panorama de cultures mondiale, et « réelles » dans leur tendance vers le littéral, elles se positionnent en dehors de la théorie de l’art ou de la technique institutionnelle et s’éloignent du modèle « Occidental ».¹ »

—*For a long time, I went to bed late...*, Amin told the police commissioner who was examining him with a scornful and questioning look. *And so I went on...*
— OK, OK, OK...*But what else...*
— *I have long days. I am an artist. It's not easy.*
— *I think you need to explain yourself and be precise. What exactly happened on the night of 14 and 15 April and during the day of 15 April? All details are welcome. What were you doing at the time of the fire, in the afternoon?*

The sun was starting to beat down this late afternoon in May and Amin was furious at finding himself in the cramped premises of a police station in the 3rd Arrondissement. He was wearily observing the steady flow of Asian tourists robbed on line 1 of the Metro or the gays who thought they'd come across the great love of their lives in the arms of a young thug. This peaceful daily routine reassured the policemen on duty, made them forget that the fury of the terrorist attacks or the sly and elusive hatred of the Yellow Vests could erupt at any moment. In the midst of these so-called conventional cases, which probably would never be solved, the case of Amin was observed by police commissioner Berthier with great interest as it concerned the most famous church in France, that of Hugo and Esmeralda. And there he was holding an interesting character, a Pakistani who posed as an artist and who visited Paris at least once or twice a year. As if by chance.

—First of all, how do you, a Pakistani, explain your presence near Notre-Dame? the young commissioner began in a kind of contraband English: *Why you, near Notre-Dame? You, Pakistan citizen? Strange isn't it? You, tell me...*

— *Longtemps, je me suis couché tard...*, confia Amin au commissaire de police qui le toisait avec un air de mépris et d'interrogation mélangés. *Et j'ai continué ainsi...*
— OK, OK, OK... *Mais encore...*
— *J'ai de longues journées. Je suis un artiste. C'est pas simple.*
— *Je crois qu'il va falloir que vous vous expliquiez un peu plus et que vous soyez clair. Que s'est-il passé dans la nuit du 14 au 15 avril et dans la journée du 15 avril précisément. Tout détail est bienvenu. Que faisiez-vous au moment de l'incendie, dans l'après-midi ?*

Le soleil commençait à taper fort en cette fin de matinée de mai et Amin rageait de se retrouver dans les locaux exigus de ce commissariat du 11^e arrondissement. Las, il observait le ballet au rythme soutenu des touristes asiatiques dépouillés dans la ligne 1 du métro et des gays qui avait cru croiser le grand amour la veille dans les bras d'une jeune racaille. Cette paisible routine quotidienne rassurait les policiers de garde, leur faisait oublier que la fureur des attentats ou la haine sournoise et insaisissable des Gilets jaunes pouvaient surgir d'un moment à l'autre. Au milieu de ces affaires dites classiques qu'on ne résoudrait sans doute jamais, le cas d'Amin était observé par le commissaire Berthier avec beaucoup d'intérêt. Il s'agissait quand même de la plus célèbre église de France, pensait-il, celle d'Hugo et d'Esmeralda. Et il tenait là une personnalité intéressante, un Pakistanais qui se prétendait artiste et visitait Paris au moins une deux fois l'année. Comme par hasard.

— Tout d'abord, commença le jeune commissaire dans un anglais de contrebande, comment expliquez-vous votre présence auprès de Notre-Dame alors que vous êtes un citoyen pakistanais ? *Why you, near Notre dame? You,*

— Because I am an artist and I’m staying at the Cité internationale des arts.

Shit, the cop said to himself, this Pakistani really isn’t like the others. And what if he really were an artist? He looks strange.

—So, what did you do on Sunday the 14th, in the evening and at night?

—It’s simple. I left the Cité. I went to the Closed, like every evening for the last 15 years that I’ve been coming to Paris. I said hello to the bouncer, Khaled, and I came across a lot of people, friends, whom I see almost daily when I am here. There was a Finnish artist there, an American writer, a Parisian politician, an American flight attendant, and an honest mother who looks after her two children, themselves students. Then I went with an artist from Liverpool and a journalist from Paris’s cultural press to the Canard Laqué, a Chinese restaurant on the Rue au Maire.

— But why go so far to eat?

— Because I’ve been eating Chinese food every night for the last 15 years.

— But you are Pakistani, no? the policeman asked as he loosened his shirt collar, wondering for a second if his interlocutor was not trying to pass himself off as a Chinaman. Notwithstanding the heat, he remained clear-headed.

— Don’t try to pull one over on me. I know very well that you are not Chinese.

A bit taken aback, Amin continued: Then I went to the Triplex for one last drink.

— Yet one more, insisted the cop, who was desperately trying to unsettle Amin. And there you met people.

— Sure, said Amin without batting an eye, a Canadian designer, an African merchant and a Chinese hairdresser.

— Paris is the Tower of Babel with you. And you know everyone.

— Well, you know. That’s Paris, and that’s life.

— Yes, yes, yes, don’t try to take me for an idiot with your stories. And is that all for that evening?

— Yes, it was. And the next day, I got up at 3 pm. Then I read Proust, in English translation.

— Slowly, slowly, said the commissioner who was typing noisily on his keyboard with two fingers. I am not here to amuse myself. Me, I do not get up at 3 pm to read Proust.

— Nothing between 3 pm and 5 pm?! You didn’t go out to take a round of the Ile de la Cité?

pakistan citizen ? Strange isn’t it ? You, tell me...

— Parce que je suis un artiste et que je suis logé à la Cité internationale des artistes.

Merde, se dit le flic, ce Pakistanais n’est vraiment pas comme les autres. Et s’il était vraiment artiste ? Il a l’air décidément bizarre.

— Donc, qu’avez-vous fait ce dimanche 14 dans la soirée et la nuit ?

C’est simple, j’ai quitté la cité des Arts. Je me se suis rendu au Closed, comme tous les soirs depuis 15 ans que je fréquente Paris. J’ai salué le videur, Khaled, et j’ai croisé beaucoup de monde, des amis, que je fréquente presque quotidiennement quand je suis ici. Il y avait là un artiste finlandais, un écrivain américain, une politicienne parisienne, un steward américain, et une honnête mère de famille qui prend soin de ses deux enfants, qui eux-mêmes font des études. Ensuite, je me suis rendu avec un artiste de Liverpool et un journaliste de la presse culturelle parisienne au Canard laqué, un restaurant chinois de la rue au Maire.

— Mais pourquoi aller si loin pour manger ?

— Parce que je mange chinois tous les soirs depuis 15 ans.

— Mais vous êtes bien pakistanais ? demanda le policier qui desserrait son col de chemise, se demandant une seconde si son interlocuteur ne tentait pas de se faire passer pour un Chinois. Qu’importe la chaleur, il restait lucide.

— N’essayez pas de me balader, je sais bien que vous n’êtes pas chinois.

Un rien décontenancé par cette saillie, Amin continua : ensuite je suis allé au Triplex, pour un dernier verre.

— Encore un, insista le flic, qui entendait désespérément déstabiliser Amin. Et là bien, sûr, vous avez rencontré du monde.

— Oui, tout à fait, dit sans sourciller Amin. Un designer canadien, un trader africain, et une coiffeuse chinoise.

— C’est la tour de Babel, avec vous, Paris. Et vous connaissez tout le monde, bien entendu.

— Oui, c’est ainsi. C’est Paris, et c’est la vie.

— Oui, oui, oui, n’essayez pas de me prendre pour un imbécile avec votre folklore. Et c’est tout pour ce soir-là ?

— Oui, tout à fait. Et le lendemain, je me suis réveillé à 15 heures. Vous voulez savoir ce que j’ai fait ? J’ai lu Proust, en anglais dans le texte.

— Doucement, doucement, sortit le commissaire qui

— Nothing! I read, that’s all.

— Listen. You go back to your place, in the shadow of young girls in flower, and we are going to verify your alibi. We request you to remain available during the course of our investigation. Leave your passport with us, you are prohibited from leaving the country!

And discretely he whispered to a young inspector: Follow him and prepare a report! That’s it, that’s it...He let Amin go and started musing to himself: And what if I have solved the puzzle of the fire? A church, an ornate testimony, if one could say that, the devotion of an ancient nation, gone up in flames; this is no small matter. And if it’s one of those infidel dogs who struck the match, he should be made to pay before going back to his country.

The weather was pleasant this spring morning in Paris. Amin decided to go back to his place in order to avoid the pollen shed by the blossoming trees, which gave him hay-fever. Home? 25 square-meters in the attic, two pieces of Formica furniture, four often full ashtrays and a worn-out mattress on the floor. But before that, he decided to buy cigarettes from a grumpy tobacconist, no doubt a fascist, three packets of his favorite brand to which hydrogen cyanide gave it an exceptional taste.

Three days later, commissioner Berthier received inspector Pereira, who came to present him with a summary of his investigation.

— So?

— We are very perplexed. A lot and nothing at the same time. It’s strange. A strange person who mixes with strange company.

— Well let’s start with the Finnish artist. He describes him as someone nice but a bit irritable....

— Nice? I would be subtler. A last degree drunk, he is not available before 4 pm. The last person who saw him working was his mother, and this was before man walked on the moon. It would be rash to call him an artist. His cane sculptures haven’t gotten a single like on Facebook since 2009. He is squandering his inheritance on the purchase of an 8.6 and toys for his three Yorkshires. As for the Finnish guy, he hasn’t returned there since the great drought of 1976.

— And other than that?

— Other than that, nothing.

— What else?

tapait bruyamment sur son clavier avec deux doigts. Je ne suis pas là pour m’amuser moi. Je ne me lève pas à 15 heures pour lire Proust, moi.

— De 15 heures à 17 heures, rien ! Vous n’êtes pas sorti pour aller faire un tour dans l’île de la Cité ?

— Rien ! J’ai lu, c’est tout.

— Ecoutez. Vous allez rentrer chez vous, à l’ombre des jeunes filles en fleurs, et nous allons vérifier vos alibis. Nous vous demandons de rester à notre disposition durant notre enquête. Laissez-nous votre passeport, interdiction de sortie de territoire !

Et discrètement, il glissa à un jeune inspecteur : suivez-le et au rapport ! Voilà, voilà... Il libéra Amin et commença à se perdre en d’heureuses conjectures. Et s’il avait résolu l’énigme de l’incendie ? Une église qui part en fumée, témoignage flamboyant, si l’on peut dire, de la dévotion d’une vieille nation, ce n’est pas rien quand même. Et si c’est un de ces chiens d’infidèles qui a craqué l’allumette, autant qu’il paye avant de rentrer au pays.

L’air était doux en ce matin de printemps parisien. Amin entreprit de rentrer à la maison, question d’éviter le pollen qui se détachait des arbres en floraison et lui filait le rhume des foin. La maison ? 25 m2 sous les toits, deux meubles en formica, quatre cendriers souvent pleins et un matelas usé posé à même le sol. Mais auparavant, il décida d’acheter trois paquets de cigarettes à des buralistes grognons, et par ailleurs fascistes, trois paquets de ses préférées dont le cyanure d’hydrogène leur donnait un goût unique.

Trois jours plus tard, le commissaire Berthier reçut l’inspecteur Pereira venu lui rendre la synthèse de l’enquête.

— Alors ?

— Nous sommes très perplexes. Beaucoup et rien à la fois. C’est étrange. Drôle de personnage et drôles de fréquentation.

— Bon commençons par l’artiste finlandais. Il le décrit comme quelqu’un d’adorable même si un peu grincheux...

— Adorable ? Je serais plus nuancé. Alcoolique stade final, il n’est disponible qu’à partir de 16 heures. La dernière personne qui l’a vu bosser, c’est sa mère, et c’était avant que l’homme ait marché sur la lune. Artiste, c’est vite dit. Ses sculptures en rotin sur Facebook n’ont

— Oh, the American flight attendant. Amin describes him as friendly, but he tends to be psychopathic.

— It is true that he is harsh, that one. What strikes is his ugliness. A disturbing ugliness, do you know what I mean? Very few people in his profession are ugly, but he is the exception. In this case one wonders why. I think it was a mistake of selection to begin with, a confusion between two men of the same name. Then, it's his behavior that bothers, to the point that it must be scary to even think of firing him. He is someone who gets what he wants simply because he knows how to inflict harm. I believe him capable of anything.

— Like setting a cathedral on fire?

— Yes, indeed. Except that he was on an airplane. He was on duty. He hit a child. There is proof: the complaint lodged by the parents to the police.

— OK. Let's move on..The French woman politician. Amin thinks she is a kind person, dedicated to the service of her fellow citizens.

— In that case also I would be more nuanced. Like a lot of her colleagues, she seems to mix serving others with serving herself. But no more than the lot of them. After having failed her nursing exams in Romorantin, she joined politics. She declared herself an expert on public health policy. Five years later, she was caught red-handed with funds from an association that helps children with Down's syndrome. She paid herself with holidays to Rome with a 25-year-old pizza chef on the pretext of scheduling a meeting between the kids and the Pope.

— Don't tell me that she might have nurtured a hatred that led her to set a church on fire....

— Not at all. Anyway she has an alibi. She was having a blast at a club in Santo Domingo. All inclusive.

- OK...Well leave aside those who have alibis. We are not going to spend our day listing the best examples of Parisian geeks. I need something concrete and solid...

— Agreed. Let's move on. The American writer? Amin describes him as someone angry, radicalized...

— Not wrong. He is extremely angry...with his mother, most of all. He blames her for having sabotaged his first love affair with a boy. But all this is understandable. He's too fearful to be an extremist. The biggest event in his life was organizing a festival for fans of George Sand at Harvard. He is passionate about French literature. He came to Paris in the footsteps of Hemingway and Miller. His favorite tipples are Malibu and Get 27. He has written a book on the holidays of Enid Blyton on the French

pas eu de likes depuis 2009. Il dilapide l'héritage familial dans l'achat de 8.6 et de jouets pour ses trois yorkshires. Quant à la Finlande, il ne l'a pas revu depuis la grande sécheresse. 1976.

— Et sinon ?

— Sinon, rien.

— Quoi d'autre ?

— Ah, le steward américain. Amin le décrit comme adorable, mais à tendance psychopathe.

— C'est vrai qu'il est sévère, celui-là. Ce qui frappe chez lui c'est sa laideur. Une laideur dérangeante, vous voyez ce que je veux dire ? Peu de gens dans ces métiers sont laids, mais lui fait exception. Dans ce cas, on se demande pourquoi. Je pense à une erreur de casting au départ, une confusion entre deux noms peut-être. Par la suite, c'est son comportement qui dérange, au point que ça doit faire peur de le licencier. Il fait partie de ces gens qui obtiennent ce qu'ils veulent par leur capacité à nuire. Je le crois capable de tout.

— Comme de mettre le feu à une cathédrale ?

— Oui, bien sûr. Sauf qu'il était dans un avion. Il travaillait. Il a frappé un enfant. Il y a une preuve : la plainte des parents à la police.

— Ok. On passe... La politicienne française. Amin voit en elle quelqu'un d'affable, dévouée au service de ses concitoyens.

— Là aussi je serais plus nuancé. Comme beaucoup de ses collègues, elle semble confondre servir et se servir. Mais guère plus que les autres. Après avoir raté son examen d'infirmières à Romorantin, elle s'est lancée en politique. Elle s'est autoproclamée spécialiste de politique de santé publique. Cinq ans plus tard, elle s'est fait gauler les doigts dans le pot de confiture, en l'occurrence la caisse d'une association d'aide à des enfants trisomiques. Elle se payait des vacances à Rome avec un pizzaiolo de 25 ans au prétexte de prévoir une entrevue entre le pape et les gamins.

— Ne me dites pas qu'elle en aurait nourri une haine qui l'aurait conduite à brûler une église...

— Pas du tout. De toute façon, elle a un alibi. Elle s'éclatait en club à Saint Domingue. All inclusive. D'accord... Bon épargnez-moi tous ceux qui ont des alibis. On ne va pas passer à la journée à égrener les plus beaux spécimens de tocards parisiens. Du concret, du dur ...

— Soit. Passons. L'écrivain américain ? Amin l'a décrit comme quelqu'un d'en colère, radical dans sa révolte...

Riviera. It is still available on Amazon. He has no alibi. He doesn't remember what he was doing that evening...

— He doesn't seem to be a bad guy...No hidden defect? Small indulgences?

— A collection of postcards perhaps....

Oh my God, the commissioner Berthier exclaimed, seriously speaking, you have nothing to give me? A case which will make me famous. I want serious stuff: a legionnaire radicalized by Al-Shabab in Somalia, a serial killer, a collector of guns and fan of Trump, a Russian spy attempting to peddle a phial of polonium? Something really good!

— No, answered the investigator sadly. I have nothing but a pack of losers, this shapeless multitude of which cities like Parls, London or New York are made, the crowd of those who didn't go home when they should have and didn't accept that they will never become the celebrities that they were dreaming to be. These wannabes who ended up at the foot of the alter, still ready to scratch out a bit of glory for which they were not made, and which they can never attain no matter how hard they try. That's what I came across. As we are in Paris, these obscure assholes are held together by the same vague maliciousness, the same grudge against others, the same futile narcissism, and the same inability to make the most of the moment.

— You are a visionary. Do you read Proust, Pereira?

— No, he murmured wearily. But, unfortunately, I have learned to know *la Comédie humaine*, sometimes funny and often pathetic.

— But the role of Amin in all this? One could say that he is the village idiot in the midst of these animals. I have a question for you: *Might he not be a bit stupid?*

— Not at all, he is simply someone made for big cities; he seems to be protected against this poisonous mediocrity. It does not affect him; on the contrary he feeds off all the bitterness that the megalopolises generate. He seems to have his own routine, which he continuously reproduces, in New York, London, etc. Getting up, cigarettes, reading, bar, Chinese restaurant, another bar and then on to bed. *Eternally.*

— We have created a new kind of human being: the metropolis homo sapiens. Frightening, but nothing that leads them to set cathedrals on fire. False trail, he thought. He will not become famous, not this time.

— Pas faux. Il est très en colère... contre sa maman, surtout. Il lui reproche d'avoir saboté sa première histoire d'amour, avec un garçon. Mais on reste tout de même dans des choses très raisonnables. Trop peureux pour être extrême. La chose la plus forte qu'il ait vécue dans sa vie, ça a été d'organiser la fête des fans de George Sand à Harvard. Il est passionné de littérature française. Il est venu à Paris sur les traces d'Hemingway et de Miller. Il adore la Malibu et le Get 27. A écrit un livre sur les vacances d'Enyd Blyton sur le French Riviera. On le trouve encore sur Amazon. Lui n'a pas d'alibis. Il se souvient plus très bien ce qu'il faisait ce soir-là...

— Il n'a pas l'air bien méchant... Pas de vice caché ? De péchés mignons ?

— Si, une collection de cartes postales peut-être...

Mon dieu, mais sérieusement, vous n'avez rien à me proposer ? s'exclama le commissaire Berthier ! Une affaire qui me rendrait célèbre. Je veux du sérieux : un légionnaire radicalisé au contact des Shebab en Somalie, un serial killer fan de Trump et collectionneur d'armes, de l'espion russe cherchant à refourguer une fiole de polonium ? Quelque chose qui ait de la gueule, quoi !

— Non, répondit piteusement l'enquêteur. Je n'ai qu'un ramassis de losers, de cette masse informe qui compose les villes comme Paris, Londres ou New York, la plèbe de ceux qui n'ont pas su rentrer chez leur mère au bon moment, quand il faut bien le reconnaître : ils ne deviendront jamais les célébrités qu'ils rêvaient d'être. Ces wannabees échoués au pied du podium, prêts à tout cependant pour gratter un peu de gloire pour laquelle ils ne sont pourtant pas faits. Même par effraction. Voilà ce que j'ai approché. Et comme nous sommes à Paris, ces sombres couillons sont soudés par une même méchanceté molle, une même rancune envers tout ce qui n'est pas eux, un même narcissisme vain, une même incapacité à profiter de l'instant présent...

— Vous êtes inspirés, vous lisez Proust, Pereira ?

— Non, glissa-t-il dans un souffle las. Mais malheureusement j'ai appris à connaître la comédie humaine, parfois drôle, souvent pathétique.

— Mais Amin dans tout ça ? On dirait le ravi de la crèche au milieu de cette faune horrible. J'ai une question : *Est-ce qu'il ne serait pas un peu con ?*

— Mais bien sûr que non, c'est simplement un animal conçu pour les grandes villes, il semble être protégé contre cette médiocrité vénéneuse. Ça ne le touche

During this time, Amin was wandering the streets of Paris. Not far from him, in a street near Notre-Dame whose ashes continued to smolder, a gypsy was dressing up the dog that he had stolen to make children laugh and their parents pay; a Chinese woman was force-feeding her son to prove to her neighbors that they had succeeded in life; the tearful wife of a banker was negotiating her divorce in the hope of owning a gallery on the place des Vosges; he was saying to himself: anything just so long as she is out of here by tonight, I am going to w... ; a young Parisian woman was discretely avoiding her Tinder date who was impatiently waiting in front of a café; a grandmother was wordlessly looking at her three grandchildren typing into their smartphones in the restaurant where she had asked them to join her; an SUV was running over a rat that had just gorged itself with macaroons in the cellars of Ladurée...

What a lovely day this promises to be, said Amin to himself. It was four in the afternoon. Paris will always be Paris, he thought, the most beautiful city in the world...

pas, au contraire, il se nourrit des aigreurs que toutes les métropoles engendrent. Et il semble avoir sa routine à lui, qu’il reproduit à l’infini, à New York, à Londres, etc. Réveil, clopes, lecture, bar, restaurant chinois, re-bar, et lit. *Ad aeternam*.

— Nous avons créé un nouveau type d’êtres humains, le metropolis homo sapiens. Effrayant, mais rien ne les conduit à mettre le feu aux cathédrales. Fausse piste, pensa-t-il. Il ne sera pas célèbre sur ce coup-là.

Pendant ce temps, Amin déambulait dans les rues de Paris. Non loin de lui, dans une rue près de Notre-Dame dont les cendres continuaient de fumer, un Rom « habillait » le chien, qu’il venait de voler, pour faire rire les enfants et faire payer leurs parents ; dans sa boutique, une Chinoise gavait son fils dans le but de prouver aux voisins qu’ils avaient réussi ; une femme de banquier en larmes négociait auprès de son mari son divorce contre l’obtention d’une galerie place des Vosges ; lui se disait : n’importe quoi pourvu qu’elle se casse, ce soir, je vais aux p... ; une jeune Parisienne évitait discrètement son rendez-vous Tinder qui s’impatiait en terrasse d’un café ; une grand-mère regardait en silence ses trois petits-enfants taper sur leur smartphones dans le restaurant où elle les avaient invités, un 4×4 écrasait un rat gavé de macarons mangé dans les caves de Ladurée...

C’est une belle journée qui commence, se dit Amin. Il était 16 heures. Paris sera toujours Paris, pensa-t-il, la plus belle ville du monde...

EXTRAORDINAIRE /INFRAORDINAIRE

LAURENCE HUGUES

Shoot, cats, wood. Each morning, whether a volcano erupts or a revolution breaks out, Marie carries out the same movements, adapted to the seasons, and notes them in a diary. She belongs to a circular time. As for the performance, it is inscribed in linear time: the perusal of the diary from the year 2000, the year of the computer bug which never came, the year after the eclipse. A wild animal passes near me. A conch. There is blood on the flowers. There is dancing. Life is being celebrated, death is being warded off, and, me, I remain there, reading this diary from end to end on a straw chair. Of course I have already read it, but not like this. People approach and go away. There is no show. The reading of the entire diary lasts the exact duration of the performance scheduled by Amin Gulgee. I leave with the diary in its red cover and the straw chair.

Fait feu, chats, bois. Chaque matin, qu'un volcan entre en éruption ou qu'une révolution éclate, Marie effectue les mêmes gestes, accordés aux saisons, et les note dans un carnet. Elle appartient à un temps circulaire. La performance, elle, s'inscrit dans un temps linéaire : la lecture du carnet de l'année 2000, l'année du bug informatique qui n'arriva pas, l'année d'après l'éclipse. Un faune passe près de moi. Une conque. Du sang sur les fleurs. Des danses. On célèbre la vie, on conjure la mort, et moi je reste là, sur une chaise en paille, à lire ce carnet de bout en bout. Je l'ai déjà lu, bien sûr, mais pas comme ça. Des gens s'approchent et s'éloignent. Il n'y a pas de spectacle. La lecture intégrale du carnet occupe la durée exacte de la performance programmée par Amin Gulgee. Je repars, avec le carnet à couverture rouge et la chaise en paille.

One Night Stand / Coup d'un soir
A video directed by Juan Francisco González



This catalogue accompanies the exhibition
“One Night Stand / Coup d’un soir” curated by Amin Gulgee
at the Cité internationale des arts, Paris, May 13, 2019

ISBN 978-969-23435-1-0

Design: Muniba Rasheed

Photography: Romain Ruiz and Luis Carlos Tovar
Artists' Texts: John McCarry
Translations: Hidayat Hussain, Alliance Française de Karachi
Proofreading: François Desgens
Videography: Juan Francisco González

Printed at Ansha Packages

© Texts: The authors
© Images: The photographers
© Artworks: The artists

All Rights Reserved.
No part of this publication may be reproduced in any form
or by any means without the prior permission in writing of
the publisher, authors or artists.

