

Bettina Samson

Sélection de travaux 2016 - 2005

née à Paris en 1978
vit et travaille à Aubervilliers

adresse: atelier-logement n°6
5 allée Henri Matisse
93300 AUBERVILLIERS

tel: +33 6 77 76 34 96
e-mail: bettina.samson@gmail.com

Site internet: www.documentsdartistes.org/samson

Entretien filmé par Arte Creative, <http://ateliera.creative.arte.tv/samson-bettina/>

Galerie Sultana, 12 rue Ramponeau, 75020 Paris
<http://www.galeriesultana.com/>

Biographie rédigée en été 2015

né en 1978 à Paris
vit et travaille à Aubervilliers
représentée par la Galerie Sultana, Paris

Bettina Samson est née en 1978 à Paris.

Elle est diplômée de l'Ecole Nationale des Beaux-Arts de Lyon (2003) et de l'Université de Paris 1 Panthéon-Sorbonne (2001).

Elle a vécu et travaillé un temps à Marseille tout en passant par différentes résidences d'artistes (Astérides, Marseille ; 3bisF, Aix-en-Provence ; Villa Arson, Nice ; IAAB, Bâle, Suisse ; Cité Internationale des Arts, Paris), avant de s'installer en 2010 dans la région parisienne.

Elle prépare pour juin 2016 la réalisation d'une installation *in situ*, "La Vase et le Sel (Hoodoo Calliope)", dans le cadre de la Commande Garonne de Bordeaux Métropole.

Elle est aussi actuellement en résidence de création en collaboration avec des céramistes de la Borne, dans le Haut-Berry. Par ailleurs, elle prépare une exposition personnelle qui se tiendra à la galerie Sultana à partir du 17 septembre 2015.

En 2015, elle a participé notamment à des expositions collectives à Mains d'Oeuvres, Saint-Ouen et au Centre d'art de L'Onde, Vélizy-Villacoublay.

En 2014, son travail a été exposé à La Panacée, Montpellier, à la Frieze Art Fair de New-York, à La Friche Belle de Mai, Marseille, à la galerie Nara Roesler, Sao Paulo, Brésil.

En 2013, il a été présenté dans des expositions collectives au Center of Contemporary Art de Santa Fe, à la Foire Internationale d'Art Contemporain de Turin Artissima, au Frac Provence-Alpes-Côte d'Azur, Marseille et au Centre d'Art d'Île-de-France Le Plateau, Paris.

Des expositions personnelles se sont déroulées à la galerie qui la représente, Sultana, Paris (2013 et 2011) et à la galerie Nettie Horn, Londres (2011) ainsi que, plus tôt, à la Galerie de Noisy-le-Sec (2010), au Palais de Tokyo (Module, 2009), à la Zoo Galerie à Nantes (2006) et au 3bisF à Aix-en-Provence (2005).

Elle a participé à de nombreuses expositions collectives en France et à l'étranger, notamment : FIAC hors-les-murs, Paris (2011) ; Art House, Moscou (2011) ; Haines Gallery, San Francisco (2011) ; Hong-Kong Art Fair, 2011 ; Woodmill, Londres (2010) ; FIAC, Paris (2010) ; Palais de Tokyo et Musée d'Art Moderne, Paris (Dynasty, 2010) ; galerie SpazioA, Pistoia, Italie (2010) ; Centre d'art de la Villa Arson, Nice (2010) ; IAC, Villeurbanne (2009) ; la Salle de Bain, Lyon (2008) ; Rapperswil, Suisse (2008) ; Kunsthal, Bâle, Suisse (2007) ; Biennale de Lyon (2007) ; Overgaden, Copenhague, Danemark (2007) ; CAPC, Bordeaux (2007) ; Fondation Paul Ricard, Paris (2006) ; La Station, Nice (2006) ; Musée d'art Contemporain, Marseille (2007 et 2006).

Julie Portier

Texte de présentation de:

See the Bright Opportunity in Each New Day

Solo Exhibition, 2015, galerie Sultana

Ces élévations rugueuses faites d'angles et de courbes alambiquées seraient-elles advenues entre des mains abandonnées aux injonctions de la forme, à la marge de tout programme cognitif sauf celui qui consiste à laisser la matière accueillir les influences inconscientes et les visions fugaces, bref, l'inspiration ?

En effet, les sculptures de la série *Kink (More Honour'd in the Breach)* n'ont d'autre nécessité qu'elles-mêmes, ni d'autre finalité, dans une sorte d'existentialisme rocheux – cherchant même à atteindre un état de plénitude réservé aux décors de jardin. Cette humeur légère infuse leur corps minéral qui semble aspirer à un mouvement centrifuge, poussant ses capacités physiques dans une démonstration de souplesse un peu crâneuse, à l'image de cette expression décontractée d'une abstraction pure, trônant à hauteur de genoux.

Mais cette suspicion de naïveté ne saurait résister à un cartel – ou un œil averti : il s'agit bien là d'une série de céramiques, sculptures en terre cuite chamottée. Et cette indication technique confirme le penchant des œuvres de Bettina Samson pour le double jeu tout en poussant dans les sables mouvants toute interprétation trop sûre. Le récit sur l'origine des formes s'en trouve entièrement retourné. Quand la matière dure et sèche révèle sa vraie nature, humide et élastique, quand le geste irréversible (de la taille directe) s'avère procéder par tâtonnement – le matériau évidé étant de fait un matériau ajouté – que le cuit passe pour cru, alors que vaut de distinguer l'envers de l'endroit ou encore une citation de l'architecture brutaliste d'une référence à la sculpture biomorphe, parmi les illustrations du Moi et du Ça de la modernité ? L'orthodoxie à laquelle s'astreint Bettina Samson est donnée dans ce sous-titre emprunté à la poésie Shakespearienne ; traduisons que les dogmes esthétiques comme les protocoles techniques sont ici « honorés par l'infraction ».

La méthode s'applique au petit tableau de verre coloré fusionné et gravé par sablage en hommage au Josef Albers transcendé par la rencontre des bas-reliefs mayas (*By the Hollow I*). Là encore la matière liquide opère la fusion des mythes et des utopies pour se figer dans un objet en suspens, comme piégé dans l'arrêt sur image de sa métamorphose, à la croisée de ses destinées (entre l'art pour l'art et le décoratif, par exemple).

Mais c'est là, précisément, que l'objet saisit sa belle opportunité ! Et dans un élan optimiste s'échappe du scénario historique, jusqu'à tenter de s'affranchir de ses propriétés physiques : éprises de cette formule philosophique tout droit sortie d'un manuel de coach personnel qui donne son titre à l'exposition, les faïences s'activent ! Cet animisme joyeux – hors des terriers alchimistes et des antres ésotériques – Bettina Samson l'a débusqué dans l'ADN de la modernité. En effet, l'hybridation des héritages, de Rudolf Steiner à Hans Arp, convoquée dans la série *Kink* sait ce qu'elle doit à Walt Disney et aux premiers Mickey Mouse dessinés par Ub Iwerks et pour lesquels Sergueï Eisenstein proposa de relier la technique de l'animation à l'animisme.

Les trois ensembles composant *Anima (Steam Whistles)* matérialisent dans la faïence émaillée la chorégraphie des sifflets de Steamboat Willie, qui, dans leur anthropomorphisme minimal se font les emblèmes burlesques d'une pulsion vitale – chanter et danser étant la seule raison d'être des personnages de Disney. Empêchés par un mode de représentation à contre-emploi, les trois acolytes tentent tous les efforts pour faire durer le spectacle dont l'illusion s'est dissipée.

Mais ils peuvent compter sur l'encouragement d'autres objets qui opèrent autour d'eux de discrètes incantations de seconde main. Ainsi de cette brique réfractaire déguisée en pierre philosophale (*La Borne*), ou de ces caractères d'imprimerie érigeant un totem constructiviste à l'honneur d'une ponctuation expressive (*Bauspiel*).

Artbroth

<http://www.artbroth.com/emerging-artists/bettina-samson.html>

Directed by Mike Brennan

Bettina Samson

Practice: multidisciplinary / installation

Added July 2011

Given that French artist Bettina Samson is considered a major talent in her home country, it seems extraordinary that her work has shown so little elsewhere (and never, to date, in the US).

Like much current French art, Samson's work is coolly cerebral, generated by careful enquiry into little-known areas of cultural and scientific history.

Extracting parallel narratives and concealed connections within subjects of interest as varied as the accidental discovery of radio-activity or the composer Olivier Messiaen (and his one-time pupil Joel Barr, an American electronics expert and spy), Samson's practice both parallels and portrays the lesser-known interconnections of history: event leading to event in a tightening coil of increasingly extraordinary cause and effect.

This impulse to chart the unmapped not only defines individual works, but exists as a connective thread across nominally autonomous pieces or series, such as *Cinder Peak Phone Booth Replica* (2008) or *Members of the utopian community of Llano del Rio, as unseen by Aldous Huxley* (...), 2009, both of which extend the mythology of the American Mojave Desert in unexpected ways.

While many artists employ similarly serpentine, research-based approaches to art-making, one of Samson's particular strengths lies in the compelling visual nature of her creative resolution.

Works such as the aforementioned *Cinder Peak Phone Booth Replica* enthrall not only as erudite interpretations of cultural history, but as beautifully modulated sculptural presences.

In this respect, it seems to us, Samson shares common ground with acclaimed American artist Matthew Day Jackson, whose own forays into 'mythistory' are as satisfying to behold as they are to unravel.

par Julien Fonsacq :

Bettina SAMSON. Pistes et delirium,

Catalogue de l'exposition "Dynasty"

Musée d'art moderne de la ville de Paris et Palais de Tokyo, éditions Paris Musées, 2010

« (...) La plupart des gens ont une roue qui remonte un câble, ou des rails dans la rue, une espèce de guide ou de sillon, qui leur permet d'évoluer en direction de leur dessin. Mais vous ne cessez de déboîter. D'éviter la pénitence et par conséquent la définition. »

« Je suis descendu en marche. Et vous, vous essayez de me remettre sur la voie qu'empruntent la plupart des gens, c'est cela ? »
« "La plupart des gens" », sans hausser la voix, même si quelque chose en Lew sursauta comme si cela avait été le cas, « sont obéissants et stupides comme du bétail. Delirium signifie littéralement quitter le sillon qu'on a creusé. Voyez-y une espèce de délire productif. »

Thomas Pynchon, Contre-jour, [2006], Paris, Seuil, 2006, p.54.

En 2008, Bettina Samson réalise *Cinder Peak Phone Booth Replica (Bluejacking)*, réplique d'une cabine téléphonique éponyme installée à la fin des années 1950 à l'usage des mineurs dans le désert de Mojave (Californie, USA). Après son abandon, la cabine téléphonique, toujours en fonctionnement, devient l'objet d'un culte pour des utilisateurs d'Internet. Propageant son numéro de téléphone, ces derniers le composent ou campent près de la cabine pour répondre à d'éventuels appels. Quelques années après, les autorités finissent par démanteler l'installation. Il n'est pas étonnant que Bettina Samson se soit inspirée de cette cabine téléphonique tant la nature de ses oeuvres en appelle à des lieux surinvestis de récits.

Elle s'attache au postulat d'une conjonction inédite d'histoires distinctes, d'ordre artistique et industriel : photographie archaïque et développement nucléaire, Série B et standard de diffusion médiatique, musique sérielle et espionnage industriel soviétique se jouent de concert de la grande et de la petite histoire. *Interception Joël Barr, alias Joseph Berg, alias Metr / Messiaen* (2008) établit une corrélation entre la musique de Messiaen et la conquête de l'électronique en pleine guerre froide. Ailleurs, un étrange commerce se tisse entre l'exploration scientifique de l'invisible et le développement nucléaire. En effet, par l'analyse photographique du spectre solaire et la découverte de la radioactivité, les Becquerel père et fils – Edmond (1820-91) et Henri (1852-1908) – auraient involontairement amorcé l'élaboration de l'arme nucléaire. L'exposition « Stratos Fear » (2008) juxtapose une série de photogrammes réalisés à l'aide d'un minerai d'uranium (*Comment, par hasard, Henri Becquerel découvre la radioactivité*, photographies, 2008), une reproduction agrandie de l'établi du chercheur et une lettre d'Einstein à Roosevelt datant de 1939 annonçant la nécessité de la conception de l'arme atomique, trente-cinq ans après la découverte de la radioactivité par Henri Becquerel et les époux Curie (*L'Etabli de Becquerel, lettre de son futur*, sculpture, 2008).

D'oeuvres en oeuvres, au fil des expériences plastiques, Bettina Samson remonte le fil de l'histoire. Un an plus tard, elle perpétue ses recherches en créant une sculpture née de la volonté paradoxale de matérialiser la partie ultraviolette du spectre solaire photographié par Edmond Becquerel.

À l'image de cette cabine téléphonique désuète devenue lieu de culte, Bettina Samson tend vers un régime de l'oeuvre d'art où règne une inflation narrative sur la forme, s'inscrivant dans une filiation qui, de Simon Starling, étend son spectre jusqu'à Mai Thu-Perret. En 1998, Mai Thu Perret s'est employée à réunir une série de texte – de poésie, d'autobiographies, d'emplois du temps – qu'elle a réunis dans le corpus *The Crystal Frontier*. « Certains textes dans *The Crystal Frontier* sont présentés comme des oeuvres autonomes. [...] D'autres textes, exposés ou non, sont écrits au nom des différentes femmes qui font partie du projet de Perret de vie collective dans le désert (...) » (Julien Fonsacq, "Mai-Thu Perret. Medium-message", Parkett n°84, 2008). Et si, par ailleurs, les étapes semblent tout à fait scénarisées dans son oeuvre *Notes on the buildings of Mr. Naujok and Mr. Jeanneret* – aller de la découverte des décombres d'une construction avortée du Corbusier jusqu'aux sentiers crayeux d'une carrière provençale de Bauxite, de la Cité Radieuse à Marseille jusqu'à un enclos à poules voisin, Simon Starling donne à voir les documents photographiques de ce qui peut être aussi bien un reportage qu'une errance. L'inflation narrative devient initiatique dès lors que la dérive produit plus de discours que toute tentative d'enquête et de taxinomie.

Avec *Comment, par hasard, Henri B...* 2008) le passage d'une histoire à l'autre se fait de manière logique d'Henri Becquerel à son père : la découverte de la structure de la lumière (1839) par laquelle toute chose nous apparaît et la radioactivité, instrument efficace de l'anéantissement de masse (1945). À cet endroit surgit de manière inattendue la coïncidence métaphorique de deux événements éloignés dans le temps de près d'un siècle. Bettina Samson me confiait un jour son grand intérêt pour la littérature et en particulier sa passion pour Thomas Pynchon. Rien d'étonnant à cela. *Vente à la criée du lot 49 (Crying of Lot 49, 1966)* commence simplement « Un après-midi d'été, Mrs. Oedipa Maas rentra d'une réunion Tupperware où l'hotesse avait peut-être mis trop de kirsch dans sa fondue pour découvrir qu'elle, Oedipa, venait d'être nommée exécuteur testamentaire, ou plutôt exécutrice, se dit-elle, d'un certain Pierce Inverarity, magnat californien de l'immobilier ... », avant d'embarquer la protagoniste et le lecteur dans une enquête mêlant hallucination et paranoïa sur un hypothétique complot organisé au cours des siècles pour mettre sur pied un circuit de poste occulte.

À en croire le titre même *Interception Joël Barr, Alias Joseph Berg, Alias Metr / Messiaen* (2008), il y aurait eu « interception » des recherches du compositeur par un espion soviétique. De l'intuition d'une coïncidence à la dérive associative il n'y a qu'un pas. Loin de toute logique autoréférentielle moderniste, investissant l'écart entre histoire et forme, Bettina Samson postule qu'il n'y a pas d'adéquation ontologique entre structure sémantique et structure formelle.

Les feux de Saint-Elme

par Marc Bembekoff, 2009

Le 26 avril 1986, la population civile de Pripiat est évacuée suite à l'explosion du réacteur n°4 de la centrale nucléaire de Tchernobyl, distante seulement de deux kilomètres. Sur les bobines tournées par l'Armée rouge lors de l'évacuation, des flashes blancs apparaissent à l'image, conséquence de la radioactivité sur la pellicule. Involontairement, les soldats soviétiques rejouent une expérience qu'Henri Becquerel avait menée en 1896, dans laquelle le physicien avait découvert, quasiment par accident, la radioactivité : l'uranium avait laissé des empreintes lumineuses sur une plaque photographique, sans que celle-ci ne fut exposée à la lumière. Avec *Comment, par hasard, Henri Becquerel découvrit la radioactivité* (2008), Bettina Samson réalise, volontairement, une série de tirages où elle met en pratique le processus décrit par Becquerel, qui aboutit à matérialiser des formes radioactives, abstraites, sur le négatif photographique. Ces photographies renvoient à une forme de lumière qui n'est pas visible car située à l'extrémité du spectre électromagnétique. En officiant de la sorte, Bettina Samson parvient à cristalliser un moment accidentel — qu'elle maîtrise néanmoins — au sein duquel l'indicible va soudainement apparaître. En mettant en exergue de tels phénomènes physiques et chimiques, l'artiste démontre qu'elle s'intéresse avant tout au dispositif photographique plutôt qu'à la photographie elle-même, et surtout à des éléments historiques pourtant avérés mais dont le côté anecdotique va mettre à mal la véracité. Pourtant, chacun de ces faits historiques est le fruit d'une minutieuse recherche documentaire menée par l'artiste.

Bettina Samson fait effectivement partie d'une nouvelle garde d'artistes (Julien Discrit, Aurélien Froment, Julien Tiberi, Raphaël Zarka, Guillaume Constantin entre autres) qui composent leur travail à partir d'une recherche documentaire élaborée sollicitant à la fois grands et petits événements. Si Bettina Samson conçoit sa pratique comme un étroit assemblage d'éléments, c'est qu'une telle configuration lui permet alors d'explorer différents aspects d'un même et unique contenu. Récurrences, antithèses et rythmes d'ensemble sont les éléments constitutifs de sa démarche : elle n'hésite pas à convoquer simultanément les avant-gardes, l'histoire industrielle, les inventions technologiques, les découvertes scientifiques, la culture populaire, ou encore le cinéma, pour échafauder des installations le plus souvent énigmatiques dont le visiteur ne sait jamais s'il est l'un des éléments déclencheurs ou non. C'est notamment le cas avec *Cinder peak phone booth replica (bluejacking)* (2008) : confronté à un paysage familier issu de la mythologie occidentale contemporaine — une cabine téléphonique criblée d'impacts de balles — le spectateur reçoit des messages texte sur son téléphone portable dont il ne connaît pas la provenance et dont il ne sait pas s'il est finalement le destinataire. Une telle installation emprunte à la fois à la sculpture minimale (l'ossature de la cabine), au cinéma américain (l'once de récit suscitée par les impacts de balles), à un élément de la culture alternative et utopique (cette cabine située dans le désert de Mojave a canalisé pléthore de messages d'une néo-communauté internaute), et bien évidemment à la technologie (celle du bluejacking qui permet d'infiltrer les téléphones portables des visiteurs).

Dans son rapport omniprésent aux technologies et découvertes scientifiques, la pratique de Bettina Samson peut s'apparenter au Structural Film ou Film structurel qui est théorisé par Paul Adams Sitney dans un texte publié en 1969 (1). Dans le Structural Film, « l'insistance est mise sur la configuration ; la nature du contenu est de moindre importance et dépend de son contour » (2). Or, dans le travail de Bettina Samson, ce sont précisément les éléments connexes qui viennent cimenter et conforter le résultat final. Elle applique un *modus operandi* d'une grande rigueur qu'elle vient perturber par des expérimentations plastiques. Chaque nouveau projet est effectivement l'occasion pour l'artiste de s'essayer à un nouveau medium qui vient appuyer métaphoriquement le propos ou la problématique dont il est question. Ainsi, l'utilisation de la faïence pour la fabrication des bustes de *Warren, 1/4 de seconde en Cinémascope* (2007) opère comme une façon pour l'artiste de rendre compte de l'anamorphose générée par le format cinémascope, tout comme les sonagrammes dessinés sur des plaques électroniques de *Kraftwerk Klingenberg Sonagramm (Montagnes de sons)* (2007) et de *Interception Joël Barr, alias Joseph Berg, alias Metr // Messiaen* (2008) lui permet de matérialiser visuellement la durée d'une fréquence sonore.

Le travail de recherche mené par l'artiste à partir d'un ou des contextes donnés, lui permet en outre de faire coïncider l'histoire de l'art avec l'esthétique industrielle, comme c'est le cas avec *Ed's Proun Rush* (2006) ou *Behrens Benz* (Electrolux, 2006). Si le motif de ce tondo fait référence aux recherches de l'abstraction géométrique des années 1950, il peut également rappeler les premiers « films absolus » de l'histoire du cinéma, à savoir les Opus de Walter Ruttmann dans lesquels « l'opposition de motifs et d'harmonies nous conduisent peut-être aux portes d'une nouvelle ère artistique » (3). Le motif de *Behrens Benz* est en fait la reprise d'un graphisme dessiné en 1909 par Peter Behrens pour la Générale d'Electricité Allemande (AEG), dont il était le directeur artistique. En rendant hommage au Constructivisme (et au Werkbund), Bettina Samson semble vouloir se réconcilier avec les avant-gardes et leur fantasme inassouvi d'intégrer le domaine de l'industrie, notamment cinématographique.

Dès l'Antiquité, Pline l'Ancien évoque ce qui est désormais connu sous le nom de feu de Saint-Elme : lorsqu'un champ électrique de forte amplitude se trouve à proximité d'un conducteur, une décharge est générée qui, en stimulant les molécules d'air, émet une lumière scintillante caractéristique. Contrairement à la radioactivité, le phénomène du feu de Saint-Elme, bien que visible à l'œil nu, est quasiment impossible à enregistrer sur pellicule. Il n'existe donc aucune trace photographique de cette manifestation électro-physique. Du désert de Mojave à une île du cercle arctique en passant par l'Allemagne des avant-gardes, le travail de Bettina Samson se manifeste ainsi comme autant de feux de Saint-Elme qui scintillent : en jouant avec d'incessants allers-retours dans l'histoire de la modernité, et en juxtaposant autant d'éléments épars, une nouvelle cosmogonie du monde se constitue sous nos yeux.

Bettina Samson, *Laps & Strates*, éditions Adera, 2009

(1) Paul Adams Sitney, « Structural Film », in *Film Culture*, n°47, été 1969.

(2) Ibid.

(3) Walter Ruttmann, *Lichtspiel Opus I*, brochure de la première du film, Berlin, avril 1921

La Vase et le Sel (Hoodoo Calliope)

Commande "Garonne"

Comité artistique piloté par Catherine David

Projet validé et voté, procédures administratives en cours

maîtrise d'oeuvre Zebra 3

La Vase et le Sel (Hoodoo Calliope) est un projet d'installation in situ s'inscrivant dans le cadre de la commande Garonne de Bordeaux Métropole.

Cette installation deviendra quotidiennement, pendant de courts espaces de temps, à la fois une sculpture sonore et une sculpture de vapeur.

L'oeuvre consiste en un orgue à vapeur composé de 36 sifflets en bronze et installé en hauteur sur un cadre métallique posé sur la pelouse qui sépare l'Unité de Traitement et Valorisation des Déchets Astria, à Bègles, du chemin de halage qui longe les rives de la Garonne. L'orgue sera alimenté par de la vapeur haute-pressure distribuée directement par cette usine au moyen de tuyaux, automates et régulateurs.

L'orgue de l'installation se déclenchera deux fois par jour, au moment des étales de marée de jour, pour jouer des compositions musicales évoquant la culture du Funeral Jazz porté par les Brass Bands de la Nouvelle-Orléans, ces marches graves et lentes, joyeuses et presque dansées.

L'oeuvre articule l'usine à la Garonne, l'actualité technologique de Bordeaux Métropole avec son passé colonial. Elle laisse aussi incidemment émerger l'histoire enfouie des Aquitains venus chercher l'Eldorado à Saint-Domingue, puis en Louisiane et dans les autres colonies d'Amérique, la prospérité de Bordeaux trouvant alors son origine dans la pratique du commerce en droiture.

La Nouvelle-Orléans est le creuset du jazz qui descend de la rencontre au XIX^e siècle entre les Works Songs des esclaves, la musique vaudou haïtienne, les orchestres espagnols et français...

La Garonne et l'Atlantique sont vues à travers ce projet d'installation comme des forces de flux guidant les échanges, migrations, résistances et appropriations culturelles.

Les nuages de vapeur d'eau associés aux sonorités graves et étranges, proches du signal d'arrivée d'un bateau à vapeur, libérés par l'installation au moment où le courant s'immobilise, à l'étales, donneront en quelque sorte corps aux fantômes des échanges transatlantiques.









Des habitations de Saint-Domingue à la culture du fleuve Mississippi : une musique issue des échanges atlantiques

« Depuis des siècles, le destin noir semble lié aux notions de traversées marines ou de remontées ou de descentes des fleuves, symbolisés eux-mêmes par la houle du chant et des tambours. »

Marguerite Yourcenar

Après la révolution haïtienne, qui commence en 1791, nombre de colons français, en grande partie Aquitains, quittent Haïti pour venir s'installer sur l'île voisine de Cuba, dans la région, sous-peuplée et difficile d'accès, de l'Orient. Les migrants emmènent avec eux leurs danses, en particulier la contredanse, qui devient une des rares distractions locales, d'une sophistication inédite pour le Nouveau Monde. Elle se pratique traditionnellement en couple mais les Français la transforment en véritable compétition, avec des séries de figures alignées. Au sein des plantations de café cubaines, deux traditions se mélangent alors : celle des contredanses donc, des quadrilles et des menuets, et celle des tambours africains, issus de la déportation d'esclaves en majorité congolais.

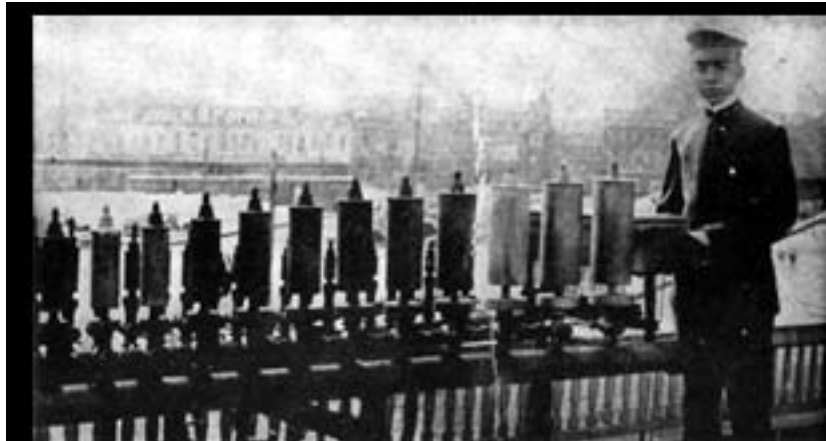
À cette époque, Cuba connaît un fort essor économique, qui entraîne une nouvelle vague d'importation d'esclaves d'origines bantou, wolof, yoruba ou bambara. Cette régénération culturelle contribue à l'émergence, au début du ^{xx}e siècle, d'un syncrétisme musical inouï qui se formule à partir des musiques africaines et des danses françaises, nommé « *tumba francesa* » – « *tumba* » désignant le son de ces tambours –, alors que même à Santiago-de-Cuba, la capitale de l'Orient, il n'existait guère de liens entre les danses espagnoles et les musiques des esclaves noirs.

Mais chassés par les Espagnols en 1809, les Français quittent l'île en masse, emmenant ces danses syncrétiques dans leurs bagages, une compagnie d'opéra et leurs esclaves qui, outre le tambour, ne sont autorisés à jouer que de la flûte et du violon. La Nouvelle-Orléans représente alors la voie naturelle pour nombre de ces colons du Nouveau Monde, si bien que, en l'espace de cinq ans, la ville passe de 10 000 à 25 000 habitants !



La danse de Nègres
Julien Vallou de Villeneuve
(1795-1866), lithographie de
Villain, éd. Rittner et Goupil,
vers 1840.

Negro Dance
Julien Vallou de Villeneuve
(1795-1866), lithograph by
Villain, Rittner et Goupil
éditor, circa 1840.



Piano player Fat Marable, 1918

Piano player Fate Marable (1890-1944)
with the steam calliope that he
played on the Steamer Natchez riverboat -
His Society Syncopator Band was an early
home to some of the great names of Jazz,
including Louis Armstrong, Baby Face Nelson, Duke
Ellington, King Oliver, Johnny Stark, and
Tommy Ladnier and Red Foster



Un orgue à vapeur (steam Calliope) sur le Mississippi



Brass band under freeway after funeral, Tremé, 2008





Lewis Watts, un local de répétition dévasté par la montée des eaux dans l'école Martin Luther King, 2006



Lewis Watts, Alter to Marie Laveau, Voodoo spiritualist Temple, 1996

FOEHN D'ÉTÉ

Exposition en duo avec Jagna Ciuchta

Villa du Parc, Annemasse
25 juin - 15 octobre 2016

Jagna Ciuchta et Bettina Samson ont choisi d'intituler *Foehn d'été* l'exposition qui réunit leurs travaux respectifs pour une rencontre inédite à la Villa du Parc. Une expression à double sens, qui sonne comme la promesse d'une atmosphère particulière : une brise d'été ou un effet de foehn, peut-être, du nom de ce vent chaud bien connu dans les Alpes, résultant d'un contact particulier de l'air dans les montagnes qui produit parfois une inversion de température.

Cette image poétique dit bien une exposition où deux démarches individuelles s'entremêlent, sans que l'on puisse prédire à l'avance quelle sera la teneur atmosphérique provoquée par cette mise en relation. Il y a en tous cas à l'origine de ce projet et du choix d'exposer Jagna Ciuchta et Bettina Samson ensemble un intérêt pour la perméabilité des formes et des savoirs, que chacune explore d'une manière singulière au sein de son propre travail et qui sera rejouée autrement dans la mise en regard de leurs œuvres.

Si leurs univers plastiques et les références qu'elles convoquent sont assez éloignés, il y a de commun chez les deux artistes une manière joyeuse et décomplexée de s'approprier dans le partage et la collaboration des savoirs techniques, artistiques et scientifiques. L'accrochage réunit des pièces de toutes natures, mettant l'accent sur la variété plastique des matériaux. Jagna Ciuchta et Bettina Samson ont travaillé côte à côte et dans l'échange, pensant l'exposition de leurs pièces dans un voisinage volontaire et réciproque.

(...)
Le parcours qu'a imaginé Bettina Samson à la Villa du Parc fait dialoguer des pièces produites ces dix dernières années. L'ensemble témoigne de la diversité de ses sources d'inspiration (culture populaire, artistique, scientifique) liées à l'expérimentation technique.

Garance Chabert, directrice de la Villa du Parc

Anima, animaux

Avis de vent fort, sec et chaud sur la Villa du Parc en cet été 2016 avec « Foehn d'été ». Garance Chabert, directrice des lieux, y a réuni les artistes Jagna Ciuchta et Bettina Samson dans une exposition « animée » occupant tous les espaces du centre d'art.

S'il est certes généralement mesuré, il y a toujours une forme de risque à convier deux ou plusieurs artistes à exposer non seulement en même temps, mais ensemble — qui plus est lorsque c'est, en l'occurrence, chose inédite.

Douées de curiosité et de générosité, ouvertes à la collaboration, la recherche et l'expérience, la pratique tout comme la personnalité de Jagna Ciuchta et Bettina Samson ont sans doute largement contribué au succès de cette heureuse association.

Singulières et loin d'être interchangeables, leurs démarches respectives partagent toutefois un goût affirmé pour le recours à des savoirs, techniques et références multiples puisés tant dans les cultures savante que populaire, l'histoire de l'art que de la science, qui « informent » leurs œuvres picturales et sculpturales dont il est parfois difficile, que ce soit littéralement ou symboliquement, de déterminer l'entrée et la sortie, l'origine et le dénouement, tant elles sont, à des niveaux différents, métissées, plurielles, plusieurs.

(...)

Par Anne-Lou Vicente, revue Mouvement en ligne, septembre 2016



Foehn d'été, 2016

Anémomètre, circuits électronique, tube aluminium, 3 lampes acier, variateurs, ampoules écohalogènes, câbles.
Dimensions variables

Bettina Samson a pensé une installation in situ dans la grande salle du rez-de-chaussée, où l'intensité du vent capté par un anémomètre fixé au bout d'un mât à l'extérieur de la Villa, est traduite en variations lumineuses proches d'une respiration ou d'une pulsation.

Composée de trois lampes potence en acier imitant le style de Jean Prouvé, sa pièce éclaire par intermittence et dialogue avec la peinture murale de Jagna Ciuchta.

Foehn d'été joue de la porosité entre l'intérieur et l'extérieur en introduisant un paramètre météorologique dans l'espace d'exposition et nous fait entrer de manière sensible dans le travail de Bettina Samson et dans la représentation matérielle de phénomènes invisibles qui traverse l'ensemble de son travail.



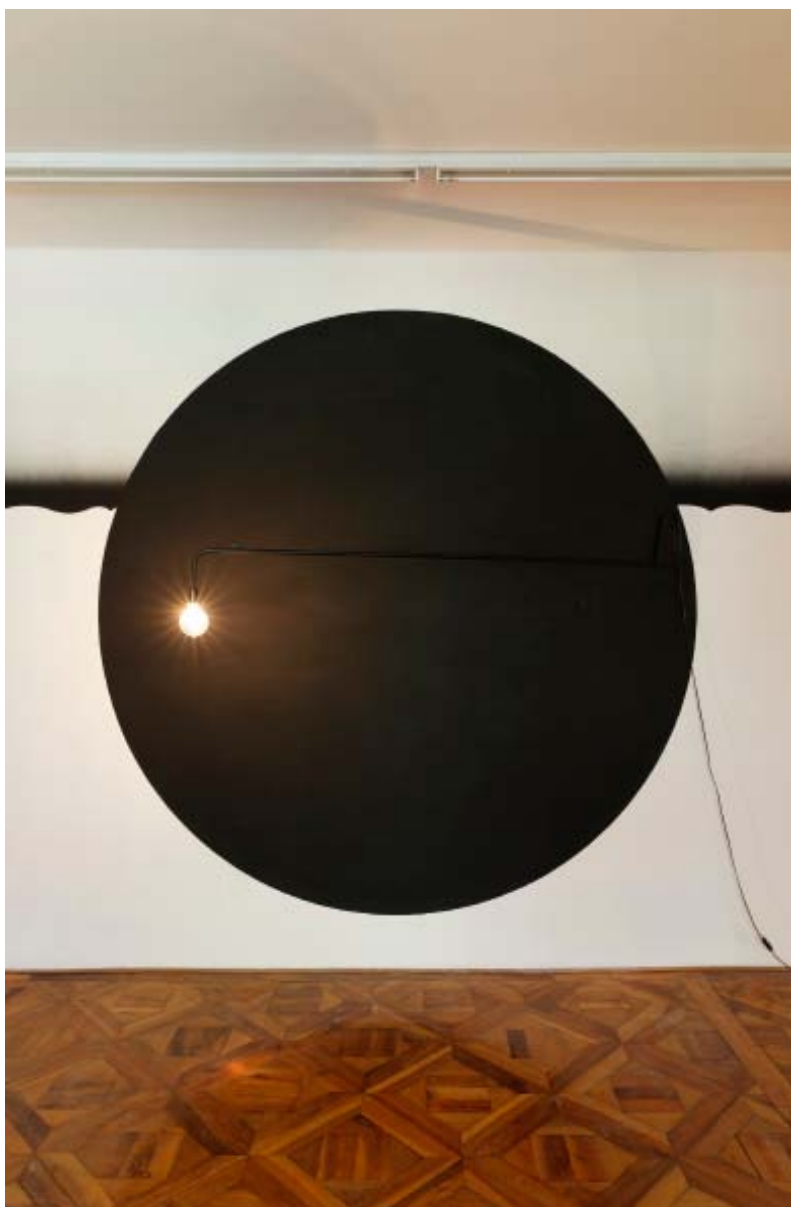


Foehn d'été, 2016

Anémomètre, circuits électronique, tube aluminium, 3 lampes acier, variateurs, ampoules écohalogènes, câbles.
Dimensions variables

Mural : Jagna Ciuchta

Pour son grand mural, Jagna Ciuchta a repris des motifs de « wall paintings » de Sol LeWitt, maître de l'art minimal américain. Elle applique autour des formes originales du cercle et du carré noir sur fond blanc une frise en dégradée avec un motif de virevent savoyard aux courbes assez sensuelles. Elle fait ainsi du mur une sorte de paysage pour figures géométriques apparaissant au gré des variations de lumière de la pièce de Bettina Samson.



Foehn d'été, 2016

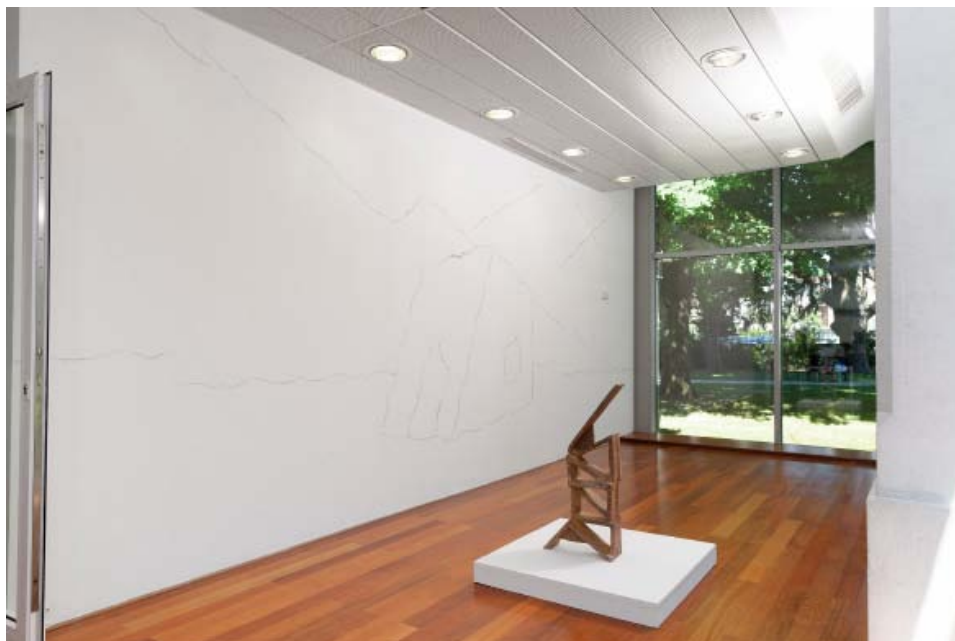
Anémomètre, circuits électronique, tube aluminium, 3 lampes acier, variateurs, ampoules écohalogènes, câbles.
Dimensions variables

Mural : Jagna Ciuchta



Foehn d'été, 2016

Anémomètre, circuits électronique, tube aluminium, 3 lampes acier, variateurs, ampoules écohalogènes, câbles.
Dimensions variables



en collaboration avec Lucien Petit, *Serpenteno Meblo*

Grès chamotté cuit au bois et grains de feldspath,
50 x 16 x 83 cm, 2016

Cette sculpture a été réalisée à l'occasion d'une résidence de Bettina Samson à la Borne, haut lieu de production de la céramique contemporaine dans le Cher, en collaboration avec Lucien Petit. Composée d'après le dessin d'une ligne serpentine qui s'élève du sol, elle prend des airs de bibliothèque ou de meuble design.



Ligne constante

Acier cintré, peinture, 96 x 160 x 250 cm environ, 2006

Entre sculpture et mobilier urbain afonctionnel, cette forme est la transposition dans l'espace d'une ligne dessinée continue, qui rappelle le style des premiers cartoons.

En forme de « chips », harmonieuse et un peu grotesque, sa surface noire mate comme du caoutchouc semble molle et mouvante, en contradiction avec la tenue de la forme, défiant les lois de la gravité. Elle tend à composer des points de vue, à découper l'espace en un volume abstrait, et livre un plan spatial présent virtuellement, par le jeu de la ligne ondulée.

Ligne constante a été imaginée à l'origine comme une version ultra minimaliste du projet utopique tentaculaire de la New Babylon développé par l'urbaniste situationniste Constant dans les années 60. Sa ville sociale proposait une circulation entre "secteurs d'ambiance", où l'exploration prenait le pas sur la ligne directe.



Ligne constante

Acier cintré, peinture, 96 x 160 x 250 cm environ, 2006



De gauche à droite:

Contre-Jour (For a future Exploration of Dark Matter) III

Contre-Jour (Last Trip to Chichen Itza) I

Contre-Jour (Last Trip to Chichen Itza) II

Contre-Jour (For a future Observation of Dark Matter) II

Verre fusionné et gravé par sablage, 62 x 102 cm, 2012-2013

Entre abstraction géométrique et traduction informatique des signes permettant de contrôler les composants optiques d'un spectroscope capable à terme d'explorer les tréfonds de l'univers, notamment la matière noire, les tableaux toutes en nuances de noir et de gris apparaissent tels les story-boards cryptés de possibles films de science-fiction.

Ces grands tableaux de verre gravés ont été conçus et produits à l'occasion d'une résidence au Laboratoire d'Astrophysique à Marseille à l'invitation du Frac PACA. Bettina Samson a fait graver par sablage l'épaisseur d'une plaque constituée de plusieurs couches de verres de différentes couleurs, noir, opalin et gris, fusionnées ensemble.

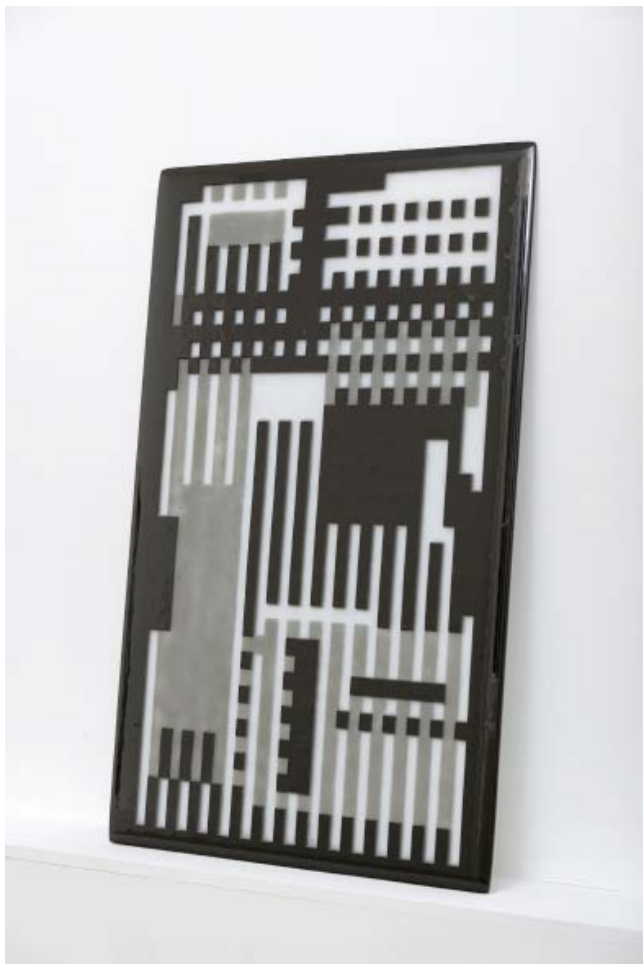
Ces compositions abstraites de lignes et de formes géométriques reprennent des motifs apparaissant sur l'écran d'un ordinateur du laboratoire où elle a été accueillie par l'astrophysicien Frédéric Zamkotsian. Ces images étaient un ensemble de signes purement fonctionnels permettant de contrôler les composants optiques d'un spectroscope de pointe qui à terme rendra possible l'exploration de l'univers dans toutes ses dimensions, et donc aussi de la matière noire.

Ces motifs lui ont rappelé les techniques de composition du peintre allemand Josef Albers, figure historique de l'abstraction géométrique, qui réalisa des œuvres sur verre entre 1925 et 1932.

Celui-ci fut plus tard fasciné par la proximité entre les motifs géométriques qui ornent les temples de la civilisation maya disparue et son propre langage plastique. Les tableaux de verre de Bettina Samson ont été conçus au croisement de ces références.



Contre-Jour (For a future Exploration of Dark Matter) III



Contre-Jour (Last Trip to Chichen Itza) I
Contre-Jour (Last Trip to Chichen Itza) II
Contre-Jour (For a future Observation of Dark Matter) II



Mural : Jagna Ciuchta



En collaboration avec Lucien Petit,
Kafotablo I
Kafotablo II
Kafotablo III

grès chamotté cuit au bois, 2016

Des créatures communicantes bipodes et bi-fonctionnelles, mi-tables, mi-vases.

Pendant l'année 2015, Bettina Samson a été invitée en résidence à la Borne, haut lieu de production de poterie et de céramique contemporaine dans le Cher, pour rencontrer des artistes y vivant et y travaillant. Elle a choisi de collaborer avec deux céramistes sculpteurs, dont les démarches sont très différentes et quasiment opposées : Lucien Petit travaille « à la plaque », tandis qu'Hervé Rousseau est dans un rapport beaucoup plus corporel et gestuel au matériau.

Le projet commun entrepris avec Lucien Petit consiste à explorer des formes proches de la sculpture et de l'architecture biomorphiques modernes en explorant vides, pleins, structures, matières.

« Kafotablo » est réalisé à partir de deux cônes inversés reliés par un plateau, formant une table bipode, dont les pieds peuvent devenir des vases. Cette table s'inspire aussi des réalisations en céramique de l'artiste, sculpteur et designer Isamu Nogushi. Le titre signifie table basse en espéranto.



En collaboration avec Lucien Petit,
Kafotablo I
Kafotablo II
Kafotablo III
grès chamotté cuit au bois, 2016





Anima (Steam Whistles),

faïence émaillée, métal, bois, 400 x 44 x 110 haut, 2015

Anima (Steam Whistles) est inspirée des sifflets du bateau à vapeur « Steamboat Willie » (1928), l'un des premiers dessins animés de Walt Disney et Ub Iwerks où le son est synchronisé et où apparaît le personnage de Mickey Mouse.

La pièce de Bettina Samson présente une sculpture en trois instantanés successifs, où chacun des trois sifflets se lève et émet à tour de rôle son signal.

Silencieux et immobilisé dans la faïence émaillée, le mouvement de l'animation est suggérée par la succession des motifs, et l'évocation silencieuse du bruit du sifflet.

Cette oeuvre reprend aussi les théories d'Eisenstein sur Walt Disney et l'emploi de formes organiques qui se transforment sans principe extérieur, reliant l'animation des cartoons primitifs à des principes animistes.



Anima (Steam Whistles),

faïence émaillée, métal, bois, 400 x 44 x 110 haut, 2015

L'installation en faïence émaillée consiste en la succession de trois instantanés reprenant les sifflets du bateau à vapeur dans « Steamboat Willie » (1928), l'un des premiers dessins animés de Walt Disney et Ub Iwerks dans lequel apparaissent le son synchronisé et Mickey Mouse.

A toute vapeur, son et mouvement semblent jaillir de cette matière figée convoquant les prémices de l'animation autant que les principes animistes.



Now To Round Out My Scheme I

Verre coloré fusionné et soufflé, 21 x 31 cm, 2016

Les petits tableaux de verre aux couleurs explosives font écho dans une version pop et décorative aux grands tableaux de verre présentés au rez-de-chaussée.

Ce sont des motifs dessinés librement, entre abstraction et apparition de figures qui émergent du creusement du verre, pour lesquels l'artiste a apporté un soin particulier à l'association et au rendu des couleurs.



Now To Round Out My Scheme II

Verre coloré fusionné et gravé par sablage, 21 x 31 cm, 2016



Now To Round Out My Scheme III

Verre coloré fusionné et gravé par sablage, 21 x 31 cm, 2016



Now To Round Out My Scheme IV

Verre coloré fusionné et gravé par sablage, 21 x 31 cm, 2016



Now To Round Out My Scheme V

Verre coloré fusionné et gravé par sablage, 21 x 31 cm, 2016



Now To Round Out My Scheme VI

Verre coloré fusionné et gravé par sablage, 21 x 31 cm, 2016



Mural devant et tirage photographique au fond: Jagna Ciuchta

Toujours réalisées à La Borne mais en collaboration avec un autre céramiste sculpteur, Hervé Rousseau, à la démarche plus chorégraphique, les sculptures présentées dans la salle suivante, obtenues à partir de corolles de gré foulées au pied, évoquent chacune à leur manière un éventail de mouvements figés, immortalisés, et entrent en résonance avec la vague abyssale que soulève l'assemblage de deux images d'une même sculpture d'Henry Moore effectué par Jagna Ciuchta.



tirage photographique, au fond: Jagna Ciuchta

en collaboration avec Hervé Rousseau
And then again, he may not
B.Pupp
Krazy Haystack
Ignatz ! Get yourself out of that Bush !
Krazy Cone
Hairy Stack
Piled up
Cadenza after Hervé I
Cadenza after Hervé II

grès chamotté cuit au bois, 2016

Pour cette série d'œuvres, Bettina Samson a travaillé en collaboration avec le céramiste Hervé Rousseau. Celui-ci travaille le grès à la main et au pied, laissant volontairement apparaître les traces de ce travail quasi chorégraphique sur l'objet-sculpture.

Bettina Samson a réalisé à partir des corolles foulées au pied par ce dernier un travail de montage puis d'inflexions, de sillons et de façonnages improvisés en attribuant à chaque pièce une personnalité à part entière faisant écho à l'environnement vivant de l'atelier-maison où vivent la famille et de nombreux animaux.

Les titres des pièces accentuent la dimension psychologique des sculptures, en faisant référence à Krazy Kat, bande dessinée culte du XXe siècle de l'américain George Herriman, qui met en scène les relations d'un trio de personnages principaux : un chat, une souris et un officier de police.



And then again, he may not
B.Pupp
Krazy Haystack
Ignatz ! Get yourself out of that Bush !
Krazy Cone
Hairy Stack
Piled up

au fond, tirage photographique de Jagna Ciuchta





devant : *Krazy Haystack*

A l'arrière: *And then again, he may not*



Ignatz ! Get yourself out of that Bush !



Krazy Cone



Hairy Stack



Cadenza after Hervé I



Cadenza after Hervé II



Hairy Stack



And then again, he may not



devant: *Piled up*



Zwicky box, (5 milliards d'années de matière noire déduite des déformations espace-temps)

Verre optique gravé au laser,
25 x 25 x 25 cm, 2013

C'est toujours à l'occasion de sa résidence dans un Laboratoire d'Astrophysique de Marseille que Bettina Samson a conçu « Zwicky box », d'après le modèle théorique inventé par l'astrophysicien américain d'origine suisse Fritz Zwicky. Ce modèle se présentait virtuellement comme un cube subdivisé en compartiments où tous les paramètres d'un problème, mots, concepts, étaient traités et combinés afin de faire émerger de nouvelles idées, concrètes, ou jusqu'aux hypothèses les plus folles.

Fritz Zwicky fut aussi le premier en 1933 à avancer l'hypothèse d'une matière invisible et active à l'échelle de l'univers, sans que cela ne soulève alors de l'intérêt de la part de ses collègues. Ce n'est qu'une quarantaine d'années plus tard, dans les années 1970, que la question de l'existence de cette matière manquante — que l'on nommera « matière noire » (dark matter en anglais) — refait surface.

Faisant une analogie entre la Zwicky box et le Rubik's cube, Bettina Samson a créé une petite sculpture en verre optique composée de parallélépipèdes encastrés les uns dans les autres pour former un volume au milieu duquel on distingue un élément nébuleux et spectral.

Il s'agit, en quelque sorte, de la réduction d'une représentation "spatio-temporelle", figée, d'une portion de matière noire : Bettina Samson a fait reproduire au cœur du verre, grâce à une technique de gravure au laser, une carte tridimensionnelle calculée en 2007 par une équipe internationale de scientifiques à partir d'une quantité considérable de données transmises par le télescope spatial Hubble figurant la distribution de la matière noire dans un bloc d'espace-temps depuis 5 milliards d'années.

Associée aux fourrures décousues de Jagna Ciuchta, la *Zwicky box* dévoile sa dimension décorative, sa préciosité devenant un peu artificielle, révélant aussi l'attention portée par Bettina Samson à la beauté de l'objet d'art affranchi des références documentaires et théoriques. La matière sombre et faussement chic de ce décor aux reflets savoyards projette l'objet vers le côté obscur du kitsch, à des années lumière de sa pleine transparence scientifique.



Installation (fourrure, peinture, bois): Jagna Ciuchta

Associée à « Zwicky box » de Bettina Samson, l'installation de fourrures synthétiques de Jagna Ciuchta l'enveloppe et lui donne un écrin.

Déjà utilisée avec d'autres œuvres, l'artiste ici la fourrure comme une scénographie omniprésente qui fait basculer l'objet dans une dimension burlesque et tapageuse, dans le décor outrancier d'une alcôve de faux chalet avec des peaux de bête, des vitres teintées et la frise typique du virevent de charpente.



Zwicky box, (5 milliards d'années de matière noire déduite des déformations espace-temps)

Verre optique gravé au laser,
25 x 25 x 25 cm, 2013

LIGNE DORMANTE

solo Exhibition

Eternal Gallery, Tours
26 mars - 8 mai 2016





Ligne dormante

2016

Installation *in situ*

bois, matériel de pêche (cannes à pêche, épuisettes, bouchons, leurres, bourriches, appâts, poissons d'appât.)

Avec la complicité d'Olivier Dohin

Eternal Gallery est installée dans un ancien bureau d'octroi.

Bettina Samson propose d'en renverser la fonction - prélever une taxe -, pour développer un système d'économie souterraine mais bien réelle, basé sur la contribution et la mutualisation.

Elle réalise une installation *in situ* au regard du contexte géographique d'Eternal Gallery, en transformant l'octroi en cabane de pêcheur et en imaginant un ensemble de mobilier qui abrite cannes à pêche, épuisettes, bouchons, leurres, appâts, bourriches..., dédiés notamment à la pêche au silure, carnassier nocturne et mythique des berges de Loire.

Autant d'équipement stocké que les visiteurs et promeneurs peuvent emprunter pour s'adonner à une potentielle séance de pêche clandestine. Car, si l'activité est possible à partir de juin, au printemps elle reste compromise par la profondeur du lit de la Loire et par les zones de reproductions protégées. Le scénario de prêt fonctionne donc dans sa dimension fictionnelle et narrative mais reste envisageable, aux risques et périls du pêcheur qui partage cette dissimulation...

Comme à son habitude, Bettina Samson s'entoure de spécialistes, mais surtout de passionnés : l'association de pêche La Gaule Tourangelle, les artistes-régisseurs Olivier Dohin et Raphaël Dupin, et la médiatrice - coordinatrice de l'exposition Géraldyne Knittel; eux-mêmes des pêcheurs amateurs, deviennent les complices dans l'activation et la mise en place du dispositif.

À rebours de sa fonction originelle, l'octroi devient un lieu de négoce dé-financiarisé, au fonctionnement escamoté, où le troc, la mutualisation et l'échange de conseils donnent l'occasion d'expérimenter un modèle d'économie alternative.



Ligne dormante
2016

Installation *in situ*, bois, matériel de pêche (cannes à pêche, épuisettes, bouchons, leurres, bourriches, appats, poissons d'appât) et matériel de pêche au silure

Avec la complicité d'Olivier Dohin



Ligne dormante

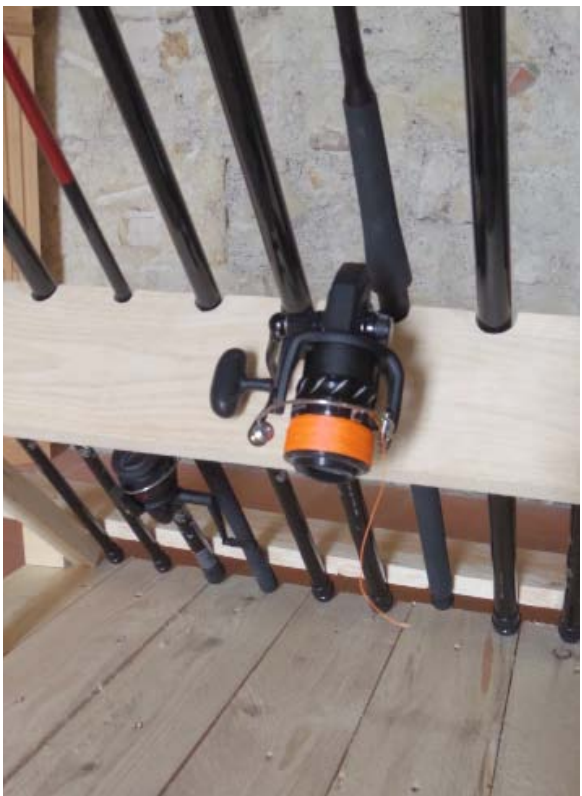
2016

Installation *in situ*, bois, matériel de pêche (cannes à pêche, épuisettes, bouchons, leurres, bourriches, appâts, poissons d'appât) et matériel de pêche au silure

Avec la complicité d'Olivier Dohin











en collaboration avec Lucien Petit :
Kafotablo (table-vase) II, III
 2016
 Grès chamotté cuit au bois

en collaboration avec Hervé Rousseau :
Piled Up
 2016
 Grès chamotté cuit au bois

Ce système contributif se retrouve également dans les sculptures qu'elle présente et qui ont été réalisées lors de sa récente résidence à La Borne* (département du Cher). Conçues en duo avec les céramistes Lucien Petit et Hervé Rousseau, elles procèdent du même principe relationnel et abordent une réflexion sur les formes sculpturales et leurs fonctions : proposer de se dégager de la fonction pour valoriser la forme, ou bien reprendre le modèle du design où la fonction définit la forme.

Tables-vases, tableaux de verre, petits objets muraux deviennent prétexte à la collaboration et au partage d'un savoir-faire.

Bettina Samson développe ainsi ici une proposition proche de l'esthétique relationnelle, quand l'oeuvre prend tout son sens dans son activation et où la coopération inscrit l'art dans le champ de l'opérationnel.



Now To Round Out My Scheme III
Verre coloré fusionné et soufflé, 21 x 31 cm, 2016



Vizago
2016
Grès chamotté cuit au bois

À Eternal Gallery, l'exposition de pièces récentes réalisées en duo avec Lucien Petit et Hervé Rousseau à La Borne fait écho à l'ancienne fonction domestique de l'étage de l'octroi.

En plus de ces sculptures, Bettina Samson y présente à l'étage de l'octroi deux tableaux de verre coloré fusionnés.

L'artiste a fait appel à un maître-verrier pour graver par sablage directement dans l'épaisseur d'une plaque, constituée de plusieurs couches de verres de différentes couleurs qui sont fusionnées ensemble.

On y retrouve à la fois, par la gravure dans l'épaisseur opaque du verre, le geste originel de la sculpture mais aussi une image très plastique, graphique et visuelle émergeant du creusement plus ou moins profond des strates.

Les sculptures de grès, cuites au four à bois, viennent faire écho tant à l'âtre de la cheminée qu'aux dalles du sol en grès. A leur manière aussi, les tableaux de verre coloré fusionnés rappellent le rôle du feu dans le processus d'élaboration.

Oscillant entre fonctionnalité, sculpture et ornementation, ces oeuvres viennent semer un véritable doute chez le spectateur.



Horloge
2016

Indicateur de cuisson de four à bois

Au mur, la petite sculpture "Horloge" est l'indicateur de cuisson qui a été utilisée lors de la cuisson au four à bois des autres sculptures. Seul indicateur de température lors de cette cuisson qui a duré 3 jours, en l'absence de capteurs et de système électronique, ses cones ont fondu à chaque palier de température atteint, jusqu'à la température finale de 1300°C.

Accrochée à la verticale, en hauteur, hors du four, elle devient un objet étrange, à la préciosité presque ornementale, comme issu d'un rituel.

FAJRO

Exposition en collaboration avec Lucien Petit et Hervé Rousseau

Centre de Céramique Contemporaine La Borne

6 février - 5 mars 2016

Fajro, signifie « feu » en Espéranto, langue équitable établie pour faciliter la communication entre des personnes de nations différentes. Sa sonorité « fajro » trouve des consonances avec de nombreuses langues européennes : fuoco, fuego, fire, feu, fogo dont les multiples échos véhiculent l'idée d'une communauté de langages, mais a été choisi aussi en référence à l'expérience commune que constitue la cuisson au four à bois.

Cette utopie appliquée se situe non loin des expériences que Bettina Samson a développé pendant l'année 2015 en collaboration avec Lucien Petit et Hervé Rousseau, céramistes avec qui s'est établi un partage des savoirs et des gestes. Ils entamèrent un dialogue basé sur la réalisation de pièces variant entre propositions architecturées et spontanées.

Installés à Henrichemont, les deux céramistes ont ménagé des temps d'immersion individuels à Bettina Samson qui souhaitait s'imprégner de leurs univers pour favoriser l'émergence d'un projet spécifique à chacun.

Se sont rapidement dessinés les contours de deux aventures parallèles.

Bettina Samson / Lucien Petit

Le projet commun entrepris avec Lucien Petit consiste à explorer un réseau de formes proches de l'architecture et de la sculpture moderne, très structurées et dessinées, jouant de lignes entrelacées à la limite de la fonction.

Les deux artistes ont d'abord travaillé à l'élaboration d'une simple ligne continue serpentine (*Serpenteno Linio* et *Serpenteno Meblo*) montée à la plaque développant une structure alvéolaire, quasi pensée comme une pièce de mobilier sans fonction dédiée.

De la même façon, pour la table vase bipode (*Kafotablo*) conçue de deux cônes inversés assemblés par un plateau, il est question d'explorer la réversibilité des formes et leur capacité à osciller entre fonction et objet sculptural. En référence à une pièce de mobilier tripode réalisée en céramique par Isamu Noguchi et expérimentée également par la céramiste moderne Elisabeth Joulia, les deux artistes réunissent leur affinité pour l'architecture moderne biomorphique, mais aussi pour des formes d'habitacles vernaculaires explorant vides, pleins, structures, matières.

Dans l'esprit de Noguchi, ils travaillent des formes organiques qui débordent les limites et espaces habituellement attribués à l'art et se répandent dans les zones les plus ordinaires de la vie quotidienne.

Bettina Samson / Hervé Rousseau

Dès son arrivée dans la maison d'Hervé Rousseau, Bettina Samson est saisie par la récurrence du mouvement de rotation présente dans la maison, les ateliers, le jardin, où tournent des moulins à vents et où des animaux circulent sans arrêt.

Ces mêmes effets de rotation semblent se prolonger naturellement dans la dynamique performative, quasi chorégraphique, déployée par Hervé Rousseau quand il prépare la terre, la foule ou la tourne. La gestuelle s'inscrit dans la matière, les formes gardent l'empreinte naturelle de la trace de ses pieds.

Partant de corolles que le céramiste a foulé au pied, Bettina Samson a détaillé des fragments qu'elle a réassemblés et parfois redessinés par accentuation du mouvement. Fascinée par la relation que les sculptures d'Hervé Rousseau entretient avec l'environnement vivant de la maison, Bettina Samson a réalisé un travail d'inflexions, de sillons et de façonnages improvisés en attribuant à chaque pièce une psychologie à part entière.

Différents personnages émergent ainsi de l'univers de Krazy Kat - comic strip américain de George Herriman, des années 1920 à 1940 -, à l'image des animaux du domaine : Hindi la jeune chienne, Lola la chèvre, Charlotte l'ânesse, le vieux chien et la jument ; rappelant dans leurs interactions les interminables variations autour des relations du chat sentimental Krazy Kat, de la souris Ignatz Mouse et du chien Officer Pupp.

Les formes abstraites sont proches pour Bettina Samson de créatures chevelues ou à fourrure, prises dans un mouvement de rotation ou généré par le vent.

Sophie Auger-Grappin et Bettina Samson

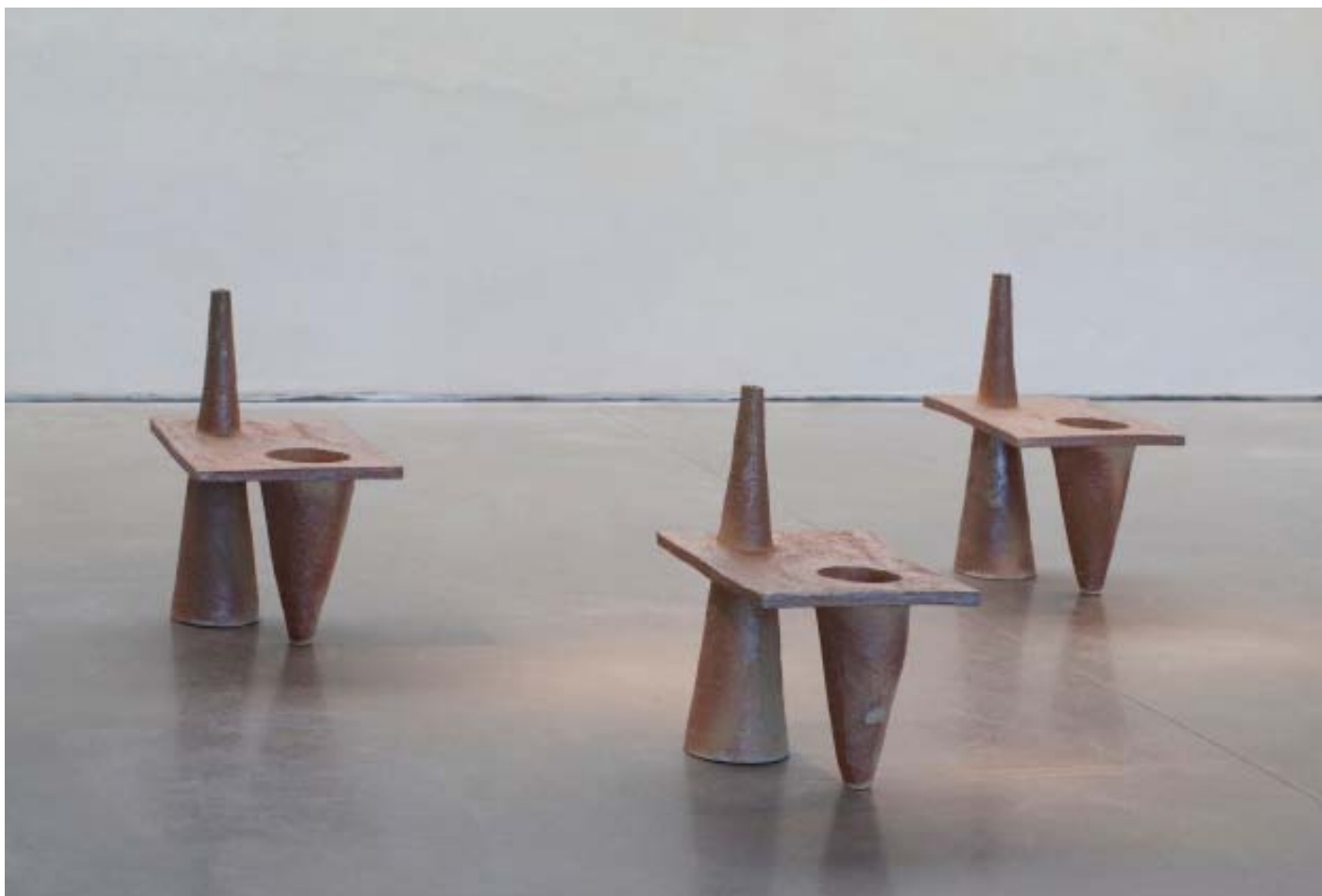


And then again, he may not
B.Pupp
Krazy Haystack
Ignatz ! Get yourself out of that Bush !
Krazy Cone
Hairy Stack
Piled up
Cadenza after Hervé I
Cadenza after Hervé II

Devant: Hervée Rousseau, terre crue foulée au pied



Hervé Rousseau, terre crue foulée au pied



en collaboration avec Lucien Petit :

Kafotablo (table-vase) I
Kafotablo (table-vase) II
Kafotablo (table-vase) III

Grès chamotté cuit au bois, 2016



en collaboration avec Lucien Petit, *Serpenteno Meblo*

Grès chamotté cuit au bois et grains de feldspath,
50 x 16 x 83 cm, 2016

à l'arrière, en collaboration avec Hervé Rousseau

Krazy Cone
Hairy Stack
Piled up



en collaboration avec Lucien Petit, *Serpenteno Meblo*

Grès chamotté cuit au bois et grains de feldspath,
50 x 16 x 83 cm, 2016



Doubled up II



devant, en collaboration avec Hervé Rousseau
B.Pupp



Ignatz ! Get yourself out of that Bush !

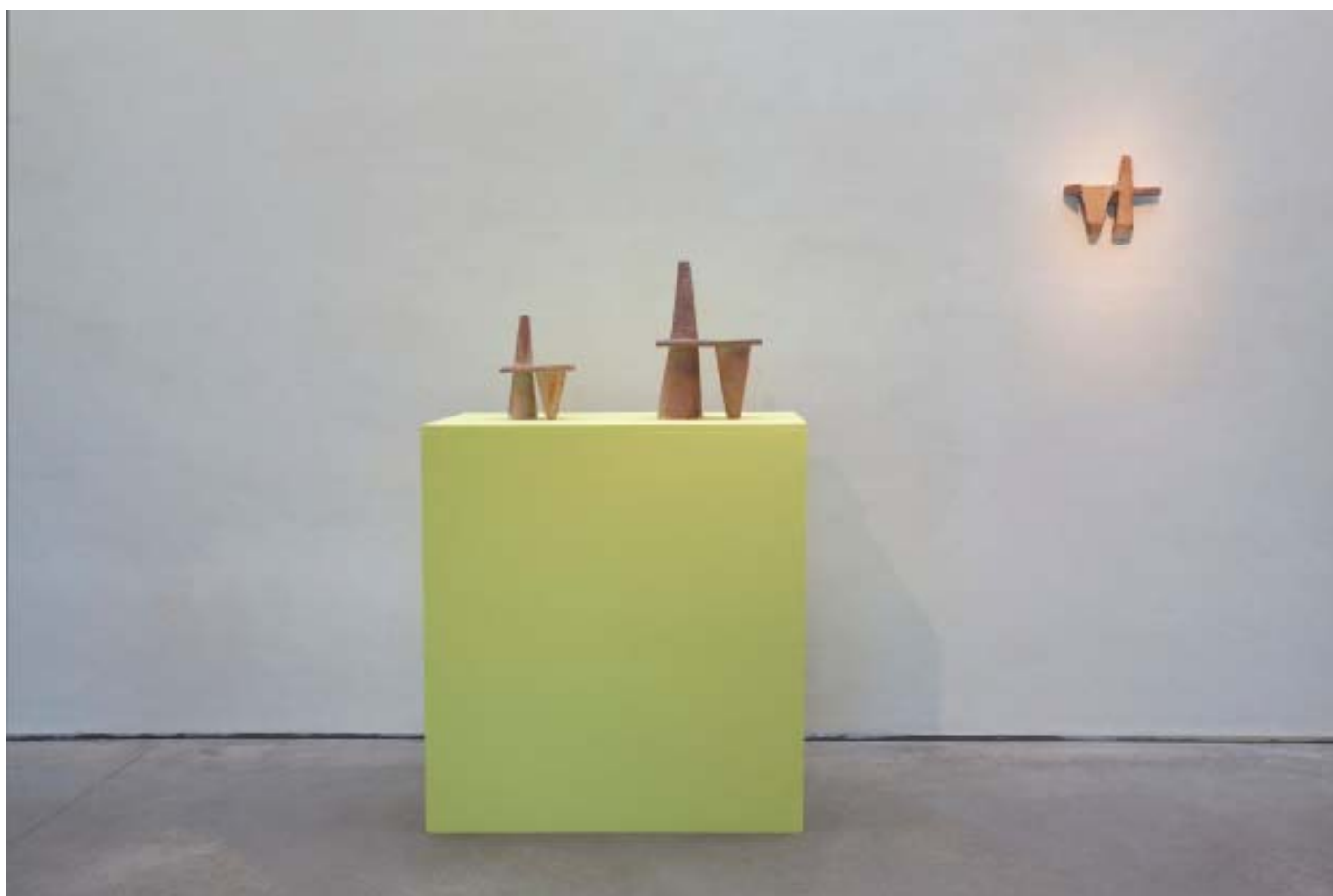


Krazy Haystack



De gauche à droite:

Krazy Cone
Hairy Stack
Piled up



Bettina Samson et Lucien Petit,

Sulpt. I
Sculpt. III

à droite au mur : Bettina Samson, *Siluetto I*



Serpenteno



Serpenteno Linio





Brique

See the Bright Opportunity in Each New Day

Solo Exhibition

17 Sept. - 31 Oct. 2015

Galerie Sultana, Paris

Ces élévations rugueuses faites d'angles et de courbes alambiquées seraient-elles advenues entre des mains abandonnées aux injonctions de la forme, à la marge de tout programme cognitif sauf celui qui consiste à laisser la matière accueillir les influences inconscientes et les visions fugaces, bref, l'inspiration ?

En effet, les sculptures de la série *Kink (More Honour'd in the Breach)* n'ont d'autre nécessité qu'elles-mêmes, ni d'autre finalité, dans une sorte d'existentialisme rocheux – cherchant même à atteindre un état de plénitude réservé aux décors de jardin. Cette humeur légère infuse leur corps minéral qui semble aspirer à un mouvement centrifuge, poussant ses capacités physiques dans une démonstration de souplesse un peu crâneuse, à l'image de cette expression décontractée d'une abstraction pure, trônant à hauteur de genoux.

Mais cette suspicion de naïveté ne saurait résister à un cartel – ou un œil averti : il s'agit bien là d'une série de céramiques, sculptures en terre cuite chamottée. Et cette indication technique confirme le penchant des œuvres de Bettina Samson pour le double jeu tout en poussant dans les sables mouvants toute interprétation trop sûre. Le récit sur l'origine des formes s'en trouve entièrement retourné. Quand la matière dure et sèche révèle sa vraie nature, humide et élastique, quand le geste irréversible (de la taille directe) s'avère procéder par tâtonnement – le matériau évidé étant de fait un matériau ajouté – que le cuit passe pour cru, alors que vaut de distinguer l'envers de l'endroit ou encore une citation de l'architecture brutaliste d'une référence à la sculpture biomorphique, parmi les illustrations du Moi et du Ça de la modernité ? L'orthodoxie à laquelle s'astreint Bettina Samson est donnée dans ce sous-titre emprunté à la poésie Shakespearienne ; traduisons que les dogmes esthétiques comme les protocoles techniques sont ici « honorés par l'infraction ».

La méthode s'applique au petit tableau de verre coloré fusionné et gravé par sablage en hommage au Josef Albers transcendé par la rencontre des bas-reliefs mayas (*By the Hollow I*). Là encore la matière liquide opère la fusion des mythes et des utopies pour se figer dans un objet en suspens, comme piégé dans l'arrêt sur image de sa métamorphose, à la croisée de ses destinés (entre l'art pour l'art et le décoratif, par exemple).

Mais c'est là, précisément, que l'objet saisit sa belle opportunité ! Et dans un élan optimiste s'échappe du scénario historique, jusqu'à tenter de s'affranchir de ses propriétés physiques : éprises de cette formule philosophique tout droit sortie d'un manuel de coach personnel qui donne son titre à l'exposition, les faïences s'activent ! Cet animisme joyeux – hors des terriers alchimistes et des antres ésotériques – Bettina Samson l'a débusqué dans l'ADN de la modernité. En effet, l'hybridation des héritages, de Rudolf Steiner à Hans Arp, convoquée dans la série *Kink* sait ce qu'elle doit à Walt Disney et aux premiers Mickey Mouse dessinés par Ub Iwerks et pour lesquels Serguei Eisenstein proposa de relier la technique de l'animation à l'animisme.

Les trois ensembles composant *Anima (Steam Whistles)* matérialisent dans la faïence émaillée la chorégraphie des sifflets de Steamboat Willie, qui, dans leur anthropomorphisme minimal se font les emblèmes burlesques d'une pulsion vitale – chanter et danser étant la seule raison d'être des personnages de Disney. Empêchés par un mode de représentation à contre-emploi, les trois acolytes tentent tous les efforts pour faire durer le spectacle dont l'illusion s'est dissipée.

Mais ils peuvent compter sur l'encouragement d'autres objets qui opèrent autour d'eux de discrètes incantations de seconde main. Ainsi de cette brique réfractaire déguisée en pierre philosophale (*La Borne*), ou de ces caractères d'imprimerie érigeant un totem constructiviste à l'honneur d'une ponctuation expressive (*Bauspiel*).

Julie Portier



Toutes les vues d'exposition: Claire Dorn





Anima (Steam Whistles) 2015
faïence émaillée, métal, bois 410 x 44 x 110 cm (haut)



Anima (Steam Whistles) 2015
faïence émaillée, métal, bois 410 x 44 x 110 cm (haut)



Anima (Steam Whistles) 2015
faïence émaillée, métal, bois 410 x 44 x 110 cm (haut)



Anima (Steam Whistles) 2015
faïence émaillée, métal, bois 410 x 44 x 110 cm (haut)



Au fond, sur tablette : *More Honour'd in the Breach*
I
2014
Faïence émaillée / glazed earthenware 26 x 38 x 25
cm

à droite: *By the Hollow I*
2014
verre coloré fusionné et gravé par sablage
/ Fused and sand engraved glass
24 x 16 cm

Devant: *Kink (More Honour'd in the Breach) IV*
2015
Terre cuite chamottée / Terracotta
45 x 41 x 33 cm

Au milieu: *Kink (More Honour'd in the Breach) III* 2015
Terre cuite chamottée / Terracotta
45 x 30 x 30 cm



Kink (More Honour'd in the Breach) IV
2015
Terre cuite chamottée / Terracotta
45 x 41 x 33 cm

More Honour'd in the Breach 1
2014
Faïence émaillée / glazed earthenware 26
x 38 x 25 cm



More Honour'd in the Breach 1
2014
Faïence émaillée / glazed earthen-
ware 26 x 38 x 25 cm

Kink (More Honour'd in the Breach)
III 2015
Terre cuite chamottée / Terracotta
45 x 30 x 30 cm



Kink (More Honour'd in the Breach) I,
2015
Terre cuite chamottée / Terracotta
45 x 30 x 30 cm



Kink (More Honour'd in the Breach) II
2015
Terre cuite chamottée / Terracotta
25 x 53 x 34 cm



Kink (More Honour'd in the Breach) III,
2015
Terre cuite chamottée / Terracotta
45 x 30 x 30 cm



Kink (More Honour'd in the Breach) IV
2015
Terre cuite chamottée / Terracotta
45 x 41 x 33 cm



La Borne
2015

brique réfractaire (de four de cuisson au bois des céramiques), mousse stabilisée, acier bleui, plomb
20 x 24 x 18 cm



Bauspiel
2015
Bois
57 x 23 x 17 cm



Anonymous appeared as a virtue here. The collective subject "WE," suspended in advance of any predicate, was also attached to the title of each work in the show and suggested another mode of being "untitled." To be part of a nameless plurality might apply to the integral unity of the womb, prior to the naming that announces differentiation. In interviews, the artist has characterized his works as fossils of quotidian existence, but he has also described them as stillborn. It is this qualified relationship to life, never to be born or die, that is both intriguing and unsettling in Douard's organic-technical hybrids. Just as the "we" of his titles remains provisional, these figures are at once ungrounded and hyper-connected.

—PW Taylor

Bettina Samson

SULTANA

Facing off from opposite ends of the gallery, two small wall-mounted sculptures in Bettina Samson's recent show bookended a wide spectrum of three-dimensional works. At the entrance was the cratered, amorphous, and mottled *More Honour'd in the Breach I*, 2014. The *informe* incarnate, this hole-riddled green-glazed earthenware object was in stark contrast to the minimalist *Basquiel*, 2015, directly across the room.

Titled after a Bauhaus building-block set, this orderly construction of wooden letterpress blocks resembles a miniature of a David Smith "Cube," 1961–63. Arrayed between these two poles—primitive formlessness versus reason, geometry, and modernity—Samson's handful of new sculptures ran the gamut of materials, subjects, style, and references.

Presented on pedestals, two two-and-a-half-foot-tall terra-cotta sculptures appeared to have no true front, back, inside, outside, beginning, or end. Complex though they are, and despite certain affinities with Max Bill's "Endless Ribbon" sculptures of 1933–95, Samson's seamless carved forms are more lyrical than mathematical. Thanks to the gritty pinkish-beige terra-cotta, a material the artist likes for its humble association with cheap garden decorations, Samson's

abstractions appear earthy and corporeal. The more homomorphic of the pair, *Kink (More Honour'd in the Breach) IV*, 2015—the recurring parenthetical title is a line from Hamlet arguing that breaking a custom is more honorable than observing it—looks like a tangled Gursky leg stretched over, under, around, and through itself. *Kink (More Honour'd in the Breach) III*, 2015, features a Gothic-style arch and a series of connected chambers that bring to mind Antoni Gaudí's Park Güell (1900–14) and Anasazi cliff dwellings. Perhaps the "breach" Samson admits to in her titles is one of conventional classifications, as these sculptures are at once abstract and figurative, organic and architectural, modern and primitive, high art and kitsch.

A departure in terms of material, scale, and subject, the centerpiece of the show, *Anima (Steam Whistles)*, 2015, spanned nearly the width of the gallery. Based on a scene from Walt Disney's first synchronized-sound cartoon, *Steamboat Willie* (1928), the gray-blue-glazed earthen-

ware sculpture comprises three truis of steam whistles. Inspired by Sergei Eisenstein's writings from the 1930s and '40s relating animation to the animism of primitive cultures, Samson focuses on the anthropomorphic qualities of Disney's steam whistles. Mouthlike holes convey cute expressions and conjure a chorus of voices, while bent "legs" appear frozen in the midst of a jolly march. Wrestling these animated inanimate objects from their nose-on-scene, Samson's sculpture suggests a horizontal totem pole—a staid, silent tribute to idols from another dimension.

An actual artifact presented unceremoniously on the floor next to the steam-whistle memorial underscored Samson's interest in animism. *La Burne*, 2015, a small chunk of brick, is titled after the French potters' village in Haut-Berry, known for its wood-fired ceramics, where the artist found the piece of rubble. Crumbling and jagged, the brick was part of a kiln and bears traces of glaze. It has also sprouted green moss, revealing that objects don't need faces and voices to come alive. To mark the spiritual resonance of this brick—earth transformed into artifact reclaimed by nature—Samson has adorned it with a silvery, diamond-shaped fishing lure. The resulting totem pole celebrates and equates man-made and natural processes.

—Mara Hoberman

BERLIN

Friedrich Kunath

8Q

In Friedrich Kunath's painting *It's Friedrich* (all works cited, 2015), the handwritten title phrase emerges from an old-fashioned, corkboard-recording telephone held out by an anthropomorphic cartoon tree. The laser—a black-lined overlay, like David Salle for toys—sits on a landscape that runs Romanticism through an Athens-poster filter; above, an erumpent sky full of clouds that themselves resemble craggy mountains; below, aquamarine river water hammering rocks, upon which the tree—smiling—stands. By this point, several suavely vulgarized landscapes into the German-born, Los Angeles-based Kunath's exhibition "Sentimental Aft" it takes the viewer a moment to register that the Friedrich referred to might be the present-day artist himself, and not (or not only) Caspar David. Indeed, the work can appear emphatically driven by the problem of nostalgia, by theatrical longing not only for real sublimity but even for a poster-shop debasement of same.



Bettina Samson, *Kink (More Honour'd in the Breach) IV*, 2015. Terra-cotta, 17 1/2 x 22 1/2 x 13".

Les Récits de l'Insu

exposition collective à Micro-Onde, centre d'art contemporain de Vélizy-Villacoublay

24 janvier-21 mars 2015



Les projets de Bettina Samson se nourrissent de faits socio-historiques, parfois scientifiques et de l'histoire de la modernité dont elles croise les éléments documentaires avec des histoires ou des anecdotes parallèles.

N'hésitant pas à investir des techniques artisanales qu'elle développe en étroite relation avec des collaborateurs, Bettina Samson invite le spectateur au voyage, à la découverte d'un monde à la croisée des sciences, de l'histoire et du mysticisme.

Dans l'exposition *Les Récits de l'Insu*, Bettina Samson propose un choix de sculptures qui se dérobent d'abord à la vue.

Positionnée derrière la verrière du centre d'art Micro-Onde, une palissade incarnant la figure du *Trickster* est percée de deux découpes qui suggèrent les yeux du personnage par l'effet du contre-jour.

Venu d'Amérique du Nord, le *Trickster* est un être rusé, plein d'innocence, de convoitise mais aussi maladroit et joueur de tours.

Il invite le spectateur à contourner l'installation, afin d'observer 5 sculptures de verre de la série *Mètis & Metiista*, réalisée en 2013. Fusion anthropomorphe du concept mathématique de la "bouteille de Klein", ces objets présentent des formes dont il est impossible de distinguer l'intérieur de l'extérieur. L'artiste s'inspire de l'analogie effectuée par Claude Lévi-Strauss avec de nombreux mythes d'Amérique du Sud mettant en relation le corps et l'espace dans un rapport de réversibilité. Pour l'artiste, les anses, tubes et introversions illustrent ces rapports continus entre les fonctions spatiales et symboliques du corps.

Des sculptures en céramique modelées dans un mélange de terre chamottée développent un réseau de formes dynamiques entrelacées. Elles s'inscrivent dans la continuité des recherches formelles développées sur les pièces en verre. Bettina Samson puise son inspiration dans la sculpture moderne mais aussi dans l'architecture biomorphe de Rudolf Steiner et des "maisons habitacles" d'André Bloc à la frontière entre sculptures et architectures.

Sophie Auger, directrice du centre d'art contemporain Micro-Onde



Kink (More Honour'd in the Breach) I, II, III, 2015
terre cuite chamottée

Chacune de ces sculptures en grès chamotté brut, cuit à basse température, développe un réseau de formes dynamiques entrelacées qui explorent le vocabulaire de base de la sculpture (matériau, volume, texture, gravité, poids et équilibre, tensions, mouvement, espace, creux et pleins) de telle manière qu'il en résulte une forme solide molle, quasiment « habitable » (à sa petite échelle).

La texture mate, blanchâtre et rugueuse semble imiter le béton, le plâtre, la pierre reconstituée ou le moellon dans lequel j'aurai procédé à une taille directe.

Ses lacis se prolongent sous toutes ses faces et évoluent en se métamorphosant selon le point de vue que le spectateur adopte lorsqu'il se déplace autour et en explore chaque aspect.

Elles incarnent, si l'on peut dire, la « plasticité » d'une forme qui tient debout en prenant ses appuis en dépit, mais aussi grâce à, sa « fluidité ».

Ces sculptures s'inscrivent dans la suite de mes recherches développées depuis 2012 autour de la continuité de la forme, celle dont la trajectoire dessine des méandres qui rendent réversibles l'intérieur et l'extérieur.

Je puise ici mon inspiration dans la sculpture moderne « biomorphique » (Jacques Lipchitz, Hans Arp, Antoine Pevsner, Barbara Hepworth), dans l'architecture brutaliste et organique de Rudolf Steiner et des « maisons habitacles » d'André Bloc à la frontière entre sculptures et architectures, ainsi que dans l'art précolombien, en particulier les vases et statuettes anthropomorphes en terre cuite.

J'avais aussi en tête les descriptions que Serguei Eisenstein faisait des contorsions et étirements sans fin des êtres dans les premiers dessins animés de Walt Disney (Ub Iwerks): il nomme « plasmaticité » la faculté qu'ont les êtres « qui n'avaient pas encore de forme « stabilisée » mais étaient apte à en prendre une, n'importe laquelle, et, d'échelon en échelon, à évoluer jusqu'à se fixer dans n'importe quelles formes d'existence animale », et qu'on observe dans les dessins animés de Disney dans « l' » allongement des cous, des pattes, le balancement rythmique des arbres, des figures dures ». « Ce ne sont pas seulement des vagues qui « boxent » de fait les coques des navires (et selon la formule connue du comique, elles prennent la configuration d'un gant de boxe). En cas d'étonnement, les cous s'étirent. en cas de fuite panique, les pattes s'allongent ».

Le titre « More Honour'd in the Breach » est une expression idiomatique anglaise dont la source se trouve dans Hamlet, de Shakespeare : le passage *more honored in the breach than the observance* réfère à une tradition ou à une règle qui est mieux « honorée » si elle est ignorée ou brisée.



Kink (More Honour'd in the Breach) II 2015
Terre cuite chamottée / Terracotta
25 x 53 x 34 cm

Kink (More Honour'd in the Breach) III 2015
Terre cuite chamottée / Terracotta 45x30x30 cm



Kink (More Honour'd in the Breach) I, 2015
Terre cuite chamottée / Terracotta
37 x 28 x 31 cm



Kink (More Honour'd in the Breach) IV 2015
Terre cuite chamottée / Terracotta
45 x 41 x 33 cm

à l'arrière: Batia Sutter et Estelle Hanania



Kink (More Honour'd in the Breach) IV 2015
Terre cuite chamottée / Terracotta
45 x 41 x 33 cm

à l'arrière: Batia Sutter



Palissade (Trickster)

2015,

Installation pour la présentation de la série de sculptures en verre *Mètis & Metiista* (2013).

Pin brut, plexiglas, dimensions variables.



Palissade (Trickster)

2015, installation pour la présentation de la série de sculptures en verre *Mètis & Metiista* (2013).
Pin brut, plexiglas, dimensions variables.

à l'arrière: Batia Sutter



Palissade (Trickster)

2015, dispositif et installation pour la présentation de la série de sculptures en verre *Métis & Metiista* (2013).
Pin brut, plexiglas, dimensions variables.



Palissade (Trickster)

2015, dispositif et installation pour la présentation de la série de sculptures en verre *Mètis & Metiista* (2013).

Pin brut, plexiglas, dimensions variables.

Mètis & Metiista, 2013

Série de 5 sculpture en verre borosilicate

(Avec le concours du CNAP, Centre national des arts plastiques (soutien pour le développement d'une recherche artistique) - ministère de la Culture et de la Communication)



Palissade (Trickster)

2015, dispositif et installation pour la présentation de la série de sculptures en verre *Mètis & Metiista* (2013).

Pin brut, plexiglas, dimensions variables.

Mètis & Metiista, 2013

Série de 5 sculpture en verre borosilicate

(Avec le concours du CNAP, Centre national des arts plastiques (soutien pour le développement d'une recherche artistique) - ministère de la Culture et de la Communication)



Palissade (Trickster)

2015, dispositif et installation pour la présentation de la série de sculptures en verre *Mètis & Metiista* (2013).

Pin brut, plexiglas, dimensions variables.

Mètis & Metiista, 2013

Série de 5 sculpture en verre borosilicate

(Avec le concours du CNAP, Centre national des arts plastiques (soutien pour le développement d'une recherche artistique) - ministère de la Culture et de la Communication)

Frieze Art Fair, New York

solo Exhibition

Sultana

May 9-12, 2014



The history of scientific research shares much with that of artistic production, such as their shared experimental processes and their necessary conceptual audacity.

Bettina Samson summons moments of their symmetry, studying historical projects that once explored form, matter, light, or color.

In *Silver Nuclear Dust I and II* (2014), for example, she recreates the chance moment when French physicist Henri Becquerel first happened upon radioactivity by exposing photographic plates to a form of uranium ore.

More recently, her series of ceramic works *More Honour'd in the Breach* (2013–14) has explored the sculpturally complex forms of elemental and natural architecture. Samson's endeavors are the fruits of chance discoveries and moments of illumination, whether historical or her own.

Basia Lewandowska Cummings for Frieze Art Fair

vue d'exposition
photos Guillaume Ziccarelli



Shifting back and forth between abstraction and medium, the scientific universe and the history of the avant-garde, Bettina Samson develops a discursive practice in which sculpture, photography and installation materialise in broadly documented research on the relationships between the visible and the indecipherable that the artist tints with poetic subjectivity.

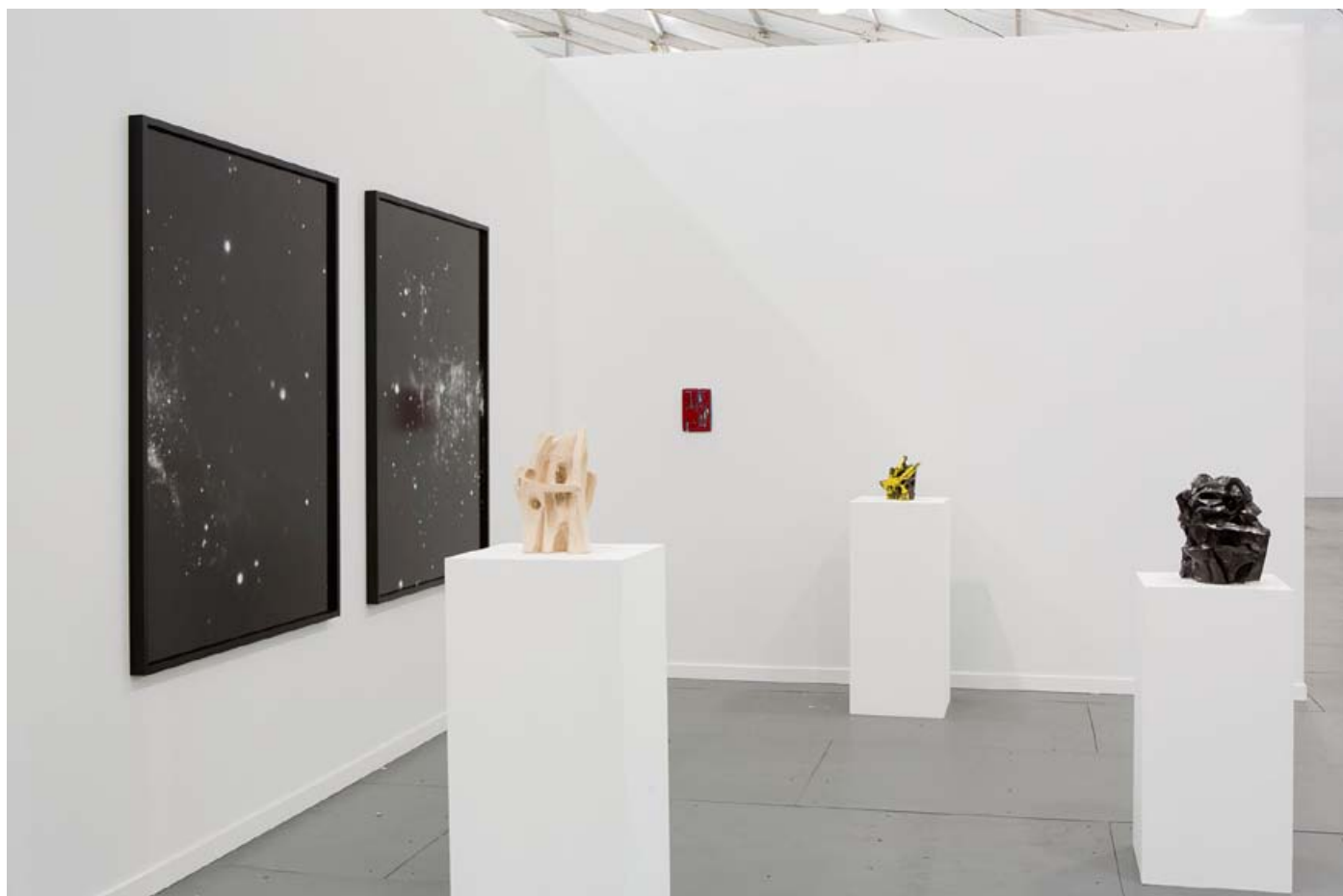
Playing with relationships between both the hand and the brain, Bettina Samson leaves chance to play a crucial role: these ceramics bear the appearance of accidental marks from the process of shaping and firing. The shapes made visible by the hollow can be seen to echo as much Chinese scholars' rocks as the sculptures of Henry Moore.

In the same dynamic, the gelatin silver prints are obtained according to a simple physical process: uranium dust is directly applied to negatives, in complete darkness, subtly attacking the photographic emulsion. Once enlarged, the image reveals abstract, almost supernatural forms.

Marc Bembekoff

vue d'exposition
photos Guillaume Zicarelli





vue d'exposition
photos Guillaume Zicarelli





vue d'exposition
photos Guillaume Zicarelli

Silver Nuclear Dust I, 2014
Epreuve gélatino-argentique noir et blanc sur papier baryté,
175 x 140 cm

Silver Nuclear Dust II, 2014
Epreuve gélatino-argentique noir et blanc sur papier baryté,
175 x 140 cm



vue d'exposition
photos Guillaume Ziccarelli

More Honour'd in the Breach est une série de sculptures en faïence inspirée des rochers autrefois collectionnés par les lettrés chinois. Elles sont issues d'un travail de creusement de la matière (préalablement empilée et agglomérée), au fur et à mesure que celle-ci « prenait », en séchant.

Pétries d'anfractuosités et mangées de trous, ces formes étranges, comme soumises à l'entropie, résultent d'une dialectique forme / informe renforcée par une approche de l'abject et d'un improbable interrègne entre l'architectural, le minéral, le végétal et des formes de vie animales.

Si l'une d'elles peut évoquer un récif corallien ou une algue marine pétrifiée, une autre fait songer, sur une face, à l'architecture biomorphique de Rudolf Steiner (1925) ou à l'Architecture Radicale des années 60-70 - l'autre face suggérant au contraire un paysage miniature, rempli de grottes ou troglodytes, sorte de microcosme ou de forêt magique. Les suivantes évoquent davantage les « architectures-habitacles » d'André Bloc (1962-1966).

L'œil migre et se projette au travers des ouvertures successives percées dans les strates dont sont constituées les sculptures. Elles invitent à une exploration visuelle et mentale de ce qui pourra alors faire échos aux « univers multidimensionnels » que certains aiment à imaginer.



More Hounour'd in the Breach III, 2014
faïence émaillée
40 x 40 x 30 cm
photographie Claire Dorn



More Hounour'd in the Breach IV, 2014
faïence émaillée
20 x 20 x 25 cm
photographie Claire Dorn



More Hounour'd in the Breach V, 2014
faïence émaillée

photographie Claire Dorn



More Hounour'd in the Breach VI, 2014
terre cuite chamottée

photographie Claire Dorn





More Hounour'd in the Breach II, 2014
faïence émaillée
30 x 23 x 14 cm
photographie Takeshi Sugiura



More Hounour'd in the Breach I, 2014
faïence émaillée
26 x 38 x 25
photographie Takeshi Sugiura



More Hounour'd in the Breach VII, 2014
faïence émaillée

photographie Claire Dorn

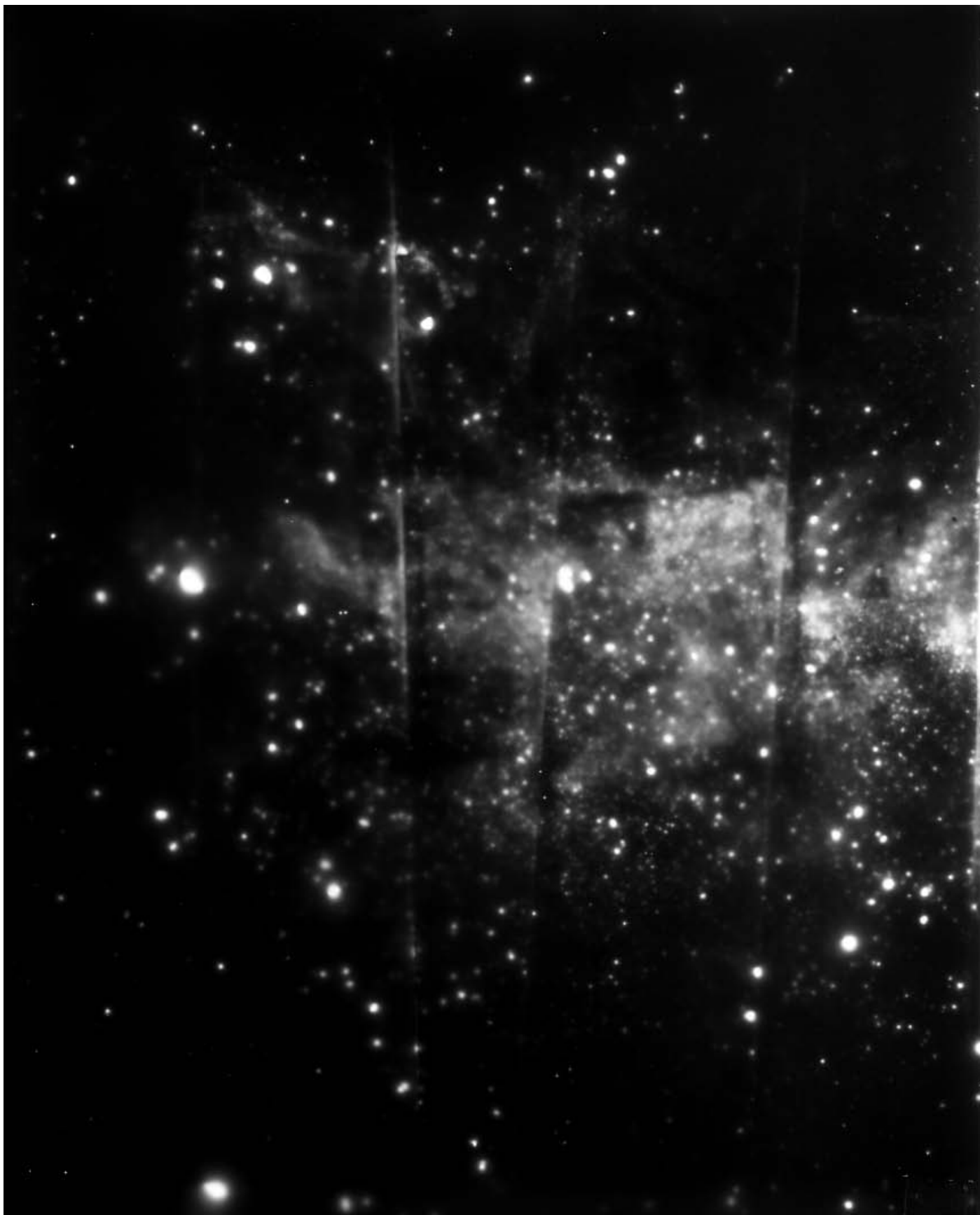


By the Hollow I, 2014, Fused and sand engraved glass,
24 x 16 cm
photographie Claire Dorn

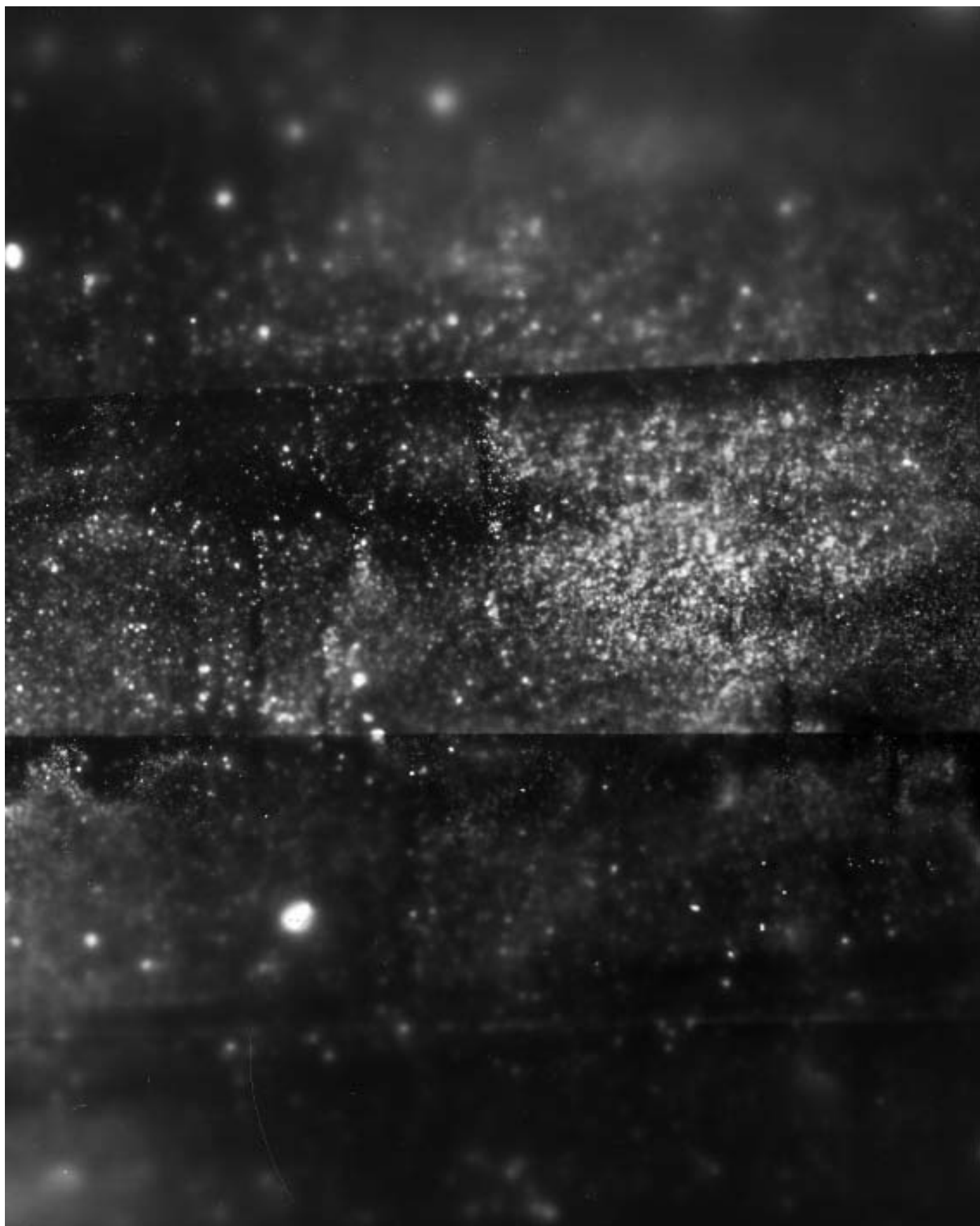




Silver Nuclear Dust I, 2014
Epreuve gélatino-argentique noir et blanc sur papier baryté,
175 x 140 cm



Silver Nuclear Dust II, 2014
Epreuve gélatino-argentique noir et blanc sur papier baryté,
175 x 140 cm



Silver Nuclear Dust III, 2014
Epreuve gélatino-argentique noir et blanc sur papier baryté,
175 x 140 cm



Silver Nuclear Dust IV, 2014
Epreuve gélantino-argentique noir et blanc sur papier baryté,
175 x 140 cm

CONTRE-JOUR

Vues de l'exposition *La Fabrique des possibles*, Frac PACA, Marseille, 2013

Coproduction / partenariat entre le Frac PACA, le Laboratoire d'Astrophysique de Marseille et Marseille-Provence 2013
photographies Jean-Christophe Lett

La dialectique du visible et de l'invisible intervient de manière récurrente dans l'oeuvre de Bettina Samson, et s'y trouve fréquemment associée à des figures, des événements et des phénomènes issus de l'histoire des sciences, comme en témoignent encore ses pièces les plus récentes, parmi lesquelles on remarque d'abord un ensemble de neuf tableaux de verres eux-mêmes répartis en trois séries.

D'emblée on peut noter la portée symbolique du matériau choisi, le verre, évoquant une longue généalogie d'inventions liées aux développements de la science optique.

Pour la réalisation de ces tableaux, Bettina Samson a fait appel à un procédé consistant à graver par sablage dans l'épaisseur d'une plaque constituée de plusieurs couches de verres de différentes couleurs, noir, opalin et gris, fusionnées ensemble. La gravure dans l'épaisseur opaque du verre renvoie au geste originel de la sculpture ; du creusement plus ou moins profond à travers ces différentes strates émerge une image qui s'impose comme un objet indissociablement plastique, graphique et visuel.

Ces compositions abstraites de lignes et de formes géométriques sont inspirées de sources iconographiques précises : si l'on songe immédiatement aux oeuvres sur verre réalisées entre 1925 et 1932 par le peintre allemand Joseph Albers, figure séminale de l'abstraction géométrique, on devinera plus difficilement que les motifs créés par Bettina Samson dérivent également des images qu'elle a découvertes sur l'écran d'un ordinateur du Laboratoire d'Astrophysique de Marseille (CNRS – AMU / Institut Pythéas), où elle a été accueillie par l'astrophysicien Frédéric Zamkotsian pour y effectuer plusieurs séjours d'observation.

Nullement figuratives, ces images étaient en fait un ensemble de signes purement fonctionnels permettant de contrôler les composants optiques d'un spectroscope de pointe, actuellement en cours de fabrication, et qui à terme devrait rendre possible l'exploration exhaustive de l'univers dans toutes ses dimensions, donc aussi, indirectement, de la matière noire.

La matière noire est une hypothèse scientifique supposant l'existence d'une catégorie inconnue de matière présente en grande quantité dans l'univers. Parce qu'elle constitue à ce jour la manière la plus efficace d'expliquer un ensemble d'observations inattendues, elle est admise et intégrée au modèle standard de la cosmologie, scénario consensuellement adopté par la communauté scientifique pour décrire les étapes successives de l'histoire de l'univers. Selon ce modèle, la matière noire et l'énergie noire représentent 96 % de l'univers.

La matière noire représente un quart de l'Univers et a la particularité de n'émettre et de n'absorber aucun rayonnement qui permettrait de la détecter directement ; sa présence ne peut donc être décelée que de manière indirecte, en la déduisant de ses effets gravitationnels sur la matière visible : déformations optiques, accélérations de la vitesse radiale ou de la courbe de rotation des galaxies.

En intitulant la dernière série de ses tableaux de verre, *Contre-jour (For a Future Exploration of Dark Matter) I, II, III*, Bettina Samson pointe à travers l'idée d'exploration l'écart entre la conception traditionnelle de la cosmologie, fondée sur l'observation, et la dimension constructiviste et expérimentale de la recherche en astrophysique, qui recourt à diverses manipulations pour extraire des informations à partir desquelles s'élabore un savoir sur des objets inaccessibles à la perception.

On comprend alors le rapprochement avec l'oeuvre d'Albers qui concevait sa pratique d'artiste comme une forme d'exploration quasi scientifique des propriétés des couleurs et des matériaux.

Le titre de la deuxième série, *Contre-jour (Last Trip to Chichen Itza and Uxmal) I, II, III*, fait référence à deux cités maya, photographiées à partir de 1935 par ce même Josef Albers fasciné par la proximité entre les motifs géométriques qui ornent les temples de cette civilisation disparue et son propre langage plastique.

Cette nouvelle référence suggère alors que les formes abstraites des oeuvres de Bettina Samson pourraient aussi être vues comme les signes d'un langage mystérieux. À l'opposé des « vues d'artistes », illustrations par lesquelles les services de communication des laboratoires « figurent » les recherches menées par les scientifiques, Bettina Samson en propose ainsi, loin de toute représentation, une sorte de transposition ou traduction directe sous forme d'objets-tableaux en verre opaque à la matérialité radicale.

Camille Videcoq



Série *Contre-Jour*
verre fusionné et gravé par sablage, 62 x 102 cm, 2011 - 2012

De gauche à droite:

Contre-jour (For a Future Exploration of Dark Matter), III, II, I, 2012

Contre-jour (Last trip to Chichén Itza and Uxmal) I, II, 2011

Contre-jour (For a future Observation of Dark Matter), II, I, 2011

Contre-jour (Last trip to Chichén Itza and Uxmal) III, 2011

Contre-jour (For a future Observation of Dark Matter) III, 2011

(suite de la page précédente...)



photographies Jean-Christophe Lett



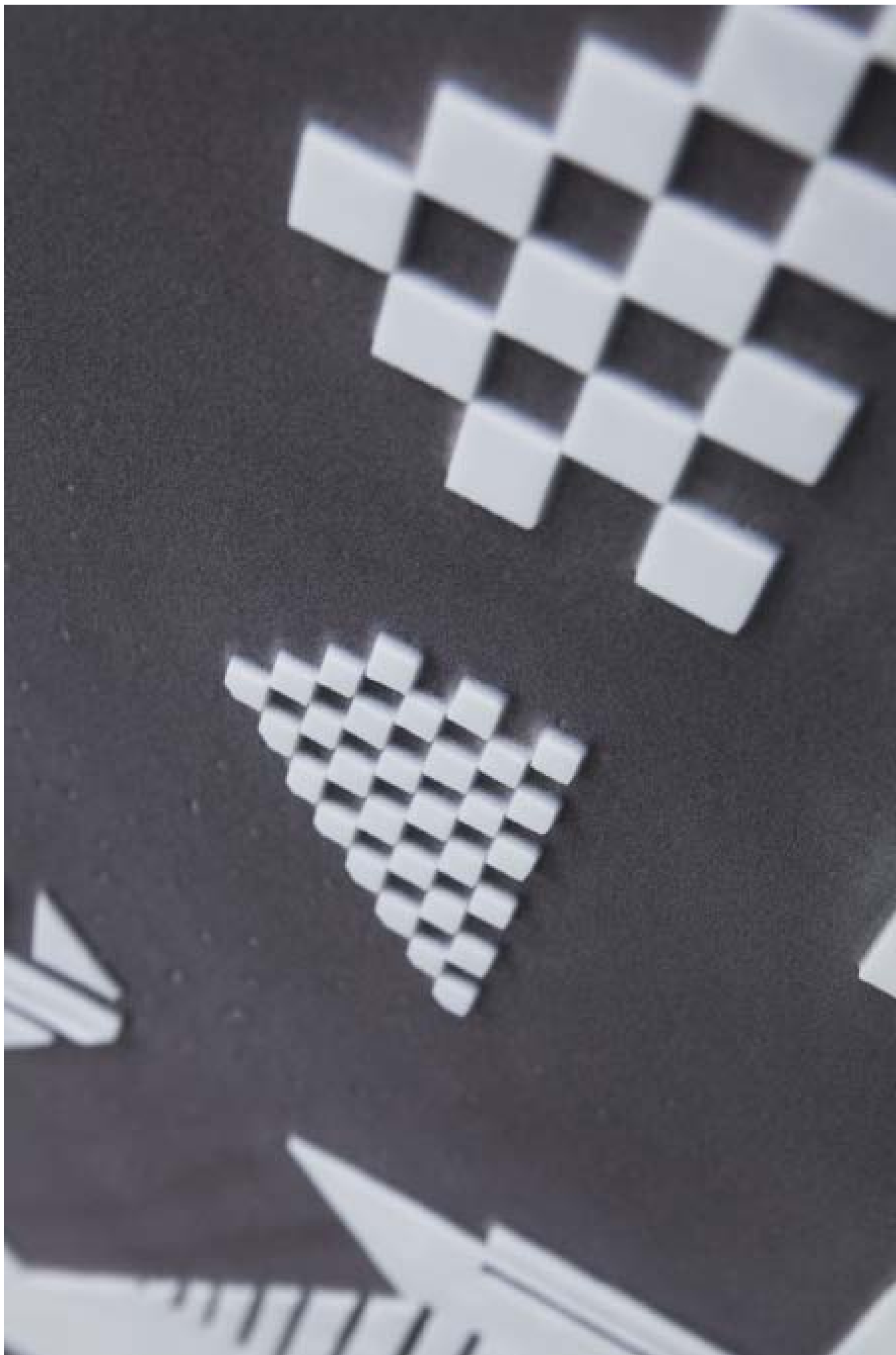
photographies Jean-Christophe Lett



Contre-jour (For a Future Exploration of Dark Matter) I, 2012
verre fusionné et gravé par sablage, 62 x 102 cm



Contre-jour (For a Future Exploration of Dark Matter) II, 2012
verre fusionné et gravé par sablage, 62 x 102 cm



détail, *Contre-jour* (For a Future Exploration of Dark Matter), III



Contre-jour (For a future Exploration of Dark Matter) III, 2012



Recombining Zwicky Box, ou cinq milliards d'années de matière noire déduite des déformations espace-temps.
sculpture, verre optique gravé au laser, 25 x 25 x 25 cm, 2013

La démarche de Bettina Samson procède de l'extrapolation et du rapprochement entre des données historiques éparses et hétérogènes collectées de manière intuitive et donnant lieu à des coïncidences et des collisions temporelles qui mettent en relation l'exploration scientifique du visible et l'histoire des avant-gardes artistiques.

C'est en enquêtant sur la généalogie du concept de matière noire que Bettina Samson en est venue à s'intéresser à la figure de Fritz Zwicky.

Cet astrophysicien n'est pas seulement le premier à avoir avancé en 1933 l'hypothèse d'une matière invisible, il fut également l'inventeur d'une méthode de pensée dite d'"analyse morphologique", s'appuyant sur une sorte de machine théorique, la « Zwicky Box », qui se présentait comme un cube subdivisé en compartiments où tous les paramètres d'un problème, mots, concepts, devaient être répartis pour ensuite être traités et combinés de manière exhaustive.

Ainsi générerait-il des découvertes dans ses recherches en astronomie mais aussi de folles hypothèses de voyages dans l'espace.

Cette invention a retenu l'attention de Bettina Samson au point de lui inspirer une analogie entre le motif de la « Zwicky Box » et les casse-têtes mécaniques, comme ce Rubik's cube dont la forme aléatoirement mélangée sert de modèle à la pièce intitulée *Recombining Zwicky Box, ou cinq milliards d'années de matière noire déduite des déformations espace-temps*.

Cette petite sculpture en verre optique parfaitement transparent est composée de parallélépipèdes encastrés les uns dans les autres pour former un volume au milieu duquel on distingue un élément nébuleux, le dessin d'un volume en trois dimensions constitué d'une infinité de points microscopiques, qui lui donnent la consistance d'un ruban de gaze ; la forme évoque celle d'un ectoplasme.

Il faut l'observer à travers chacun des cubes pour tenter de la saisir, car l'effet de réfraction du verre la décompose en une multitude de reflets et de fragments.

Cette forme n'est autre que celle d'une carte tridimensionnelle figurant la distribution de la matière noire dans une portion de l'univers, un bloc d'espace-temps de 5 milliards d'années appelé le champ COSMOS.

C'est donc cette image calculée en 2007 par une équipe internationale de scientifiques à partir d'une quantité considérable de données transmises par le télescope spatial Hubble que Bettina Samson a fait reproduire au cœur du verre grâce à une technique de gravure au laser.

La matière noire porte en elle un paradoxe : une réalité hypothétique, quoique scientifiquement opératoire, par laquelle l'invisibilité même (poussée à l'extrême, absolument insaisissable, intangible) semble prendre corps, puisque cette invisibilité, associée à une masse considérable, est la seule propriété par quoi cette matière se définit.

Avec la modélisation en image 3D réalisée par les scientifiques, elle passe le cap de la figuration, elle accède au statut iconique tout en demeurant essentiellement une image sur écran, un flux de données toujours manipulables et transformables.

Dès lors, l'œuvre de Bettina Samson pousse le processus à son terme en soumettant l'image à une transformation supplémentaire : transposée dans le verre, imprimée dans la matière, elle se fige et change de nature, elle acquiert une présence spectrale.

De surcroît, l'image dessinée en négatif, en une infinité de points gravés au cœur du verre, apparaît littéralement "en creux", comme la carte de la matière noire a été reconstituée en creux, déduite d'un ensemble de données et non d'une mesure directe.

En écho à la « boîte morphologique » de Zwicky, machine à générer des idées, Bettina Samson a donné à sa sculpture l'échelle d'une « boîte crânienne », afin d'établir par cette analogie formelle un rapprochement entre « matière grise » et « matière noire ».

La condensation temporelle de cinq milliards d'années en une forme renvoie alors à la nature temporelle, c'est-à-dire mémorielle, stratifiée et fondée sur l'expérience, de la « matière grise » (la pensée).

Émerge alors une nouvelle image, une signification supplémentaire, qui se conjugue aux autres plutôt qu'elle ne s'y superpose : la forme figée dans un enchevêtrement des cubes de verres, comme dans un Rubik's cube irrésolu, représenterait tout à la fois un échantillon de matière noire pris dans un bloc d'espace-temps décomposé et une zone opaque flottant au milieu de la transparence de la pensée du scientifique (ou de quiconque), l'inconscient peut-être, en tous cas ce qui échappe au savoir absolu, au calcul intégral, simplement la forme de l'inconnu qui ménage la possibilité de l'événement et alimente encore la nécessité de l'exploration.



Recombining Zwicky Box, ou cinq milliards d'années de matière noire déduite des déformations espace-temps.
sculpture, verre optique gravé au laser, 25 x 25 x 25 cm, 2013

METIISTA LOOP LOOP

Solo Exhibition

Galerie Sultana, Paris, 2013

Opérant des « prélèvements » dans l'histoire culturelle et technique moderne, Bettina Samson conçoit des œuvres protéiformes qui apparaissent comme des condensés dans lesquels viennent se superposer – voire parfois entrer en collision – références et époques.

Sa seconde exposition personnelle à la Galerie Sultana met en exergue le recours à l'artisanat et le travail de divers matériaux à travers un ensemble d'œuvres oscillant entre mise en forme et informe, abstraction et figuration. Qu'elles soient « brutes » ou façonnées par des artisans, les formes en présence relèvent la plupart du temps de motifs associant réversibilité et mise en boucle. Croisant anthropologie, mathématiques et fictions, elles procèdent d'une expérience sculpturale qui implique de nouveaux gestes n'excluant pas les coïncidences.







Mètis & Metiista, 2013

Verre borosilicate

Avec le concours du CNAP, Centre national des arts plastiques (soutien pour le développement d'une recherche artistique) - ministère de la Culture et de la Communication

Mètis & Metiista est une série inédite de cinq sculptures en verre borosilicate transparent déformé puis soufflé, inspirée de la variation de bouteilles de Klein réalisée en 1995 par le scientifique et souffleur britannique Alan Bennett, et exposée au Musée des Sciences de Londres.

Décrite pour la première fois en 1882 par le mathématicien allemand Felix Klein et étroitement liée au ruban de Möbius, la bouteille de Klein désigne en topologie une seule surface fermée, sans bord et non-orientable : l'intérieur devenant l'extérieur et vice versa, elle semble ainsi, à moins d'intégrer une quatrième dimension, se traverser elle-même.

Entre improbables alambics à distiller et artefacts anthropo/zoomorphes d'une civilisation non identifiée, ces pièces de verre arborent ici un syncrétisme des plus transparents, réunissant la forme topologique de la bouteille de Klein, sa représentation dans un espace en trois dimensions expérimentée par Alan Bennett et l'analogie effectuée par Claude Lévi-Strauss dans son étude.

Elles convoquent ainsi un faisceau de champs référentiels (et d'appropriations) allant de l'alchimie aux mathématiques en passant par l'anthropologie, voire – non sans un soupçon d'humour – la sculpture moderne abstraite (Max Bill, Henry Moore).

Par quelque habile ruse (la *mètis* en grec ancien), le savoir-faire de l'artisan (*metiista* en espéranto) auquel l'artiste a fait appel a littéralement donné corps à ces objets incarnant la métamorphose, tant à travers les contorsions de matière qu'ils donnent à voir qu'en regard de leur processus de fabrication impliquant diverses manipulations et transformations.

Anne-Lou Vicente, extrait du communiqué de presse de l'exposition METIISTA LOOP LOOP, Galerie Sultana, Paris, 2013







Photo Aurélien Mole





Photo Aurélien Mole



Three Loops for a Fourth Dimension, 2012

Acier, résine, pigments, sable, lianes artificielles, 250 x 180 x 65 cm

Simplement posée contre l'un des murs de la galerie, l'œuvre *Klein Bottle for a Blowgun (after Lévi-Strauss)*, désormais titrée *Three Loops for a Fourth Dimension*, consiste en une structure en acier recouverte de résine, de sable et de pigments lui conférant un aspect argileux que viennent accentuer les quelques lianes factices ajoutées suite à son passage au Jardin des Plantes (Fiac 2011).

Constituée de trois boucles continues, elle tire son origine d'une figure de "bouteille de Klein" apparaissant dans un chapitre de *La Potière Jalouse* (1985) de Claude Lévi-Strauss, dans lequel l'anthropologue s'approprie cette forme si singulière en vue d'illustrer la structuration de certains mythes d'Amérique du Sud traduisant la mise en continuité des fonctions spatiale, interne et externe du corps.

Anne-Lou Vicente



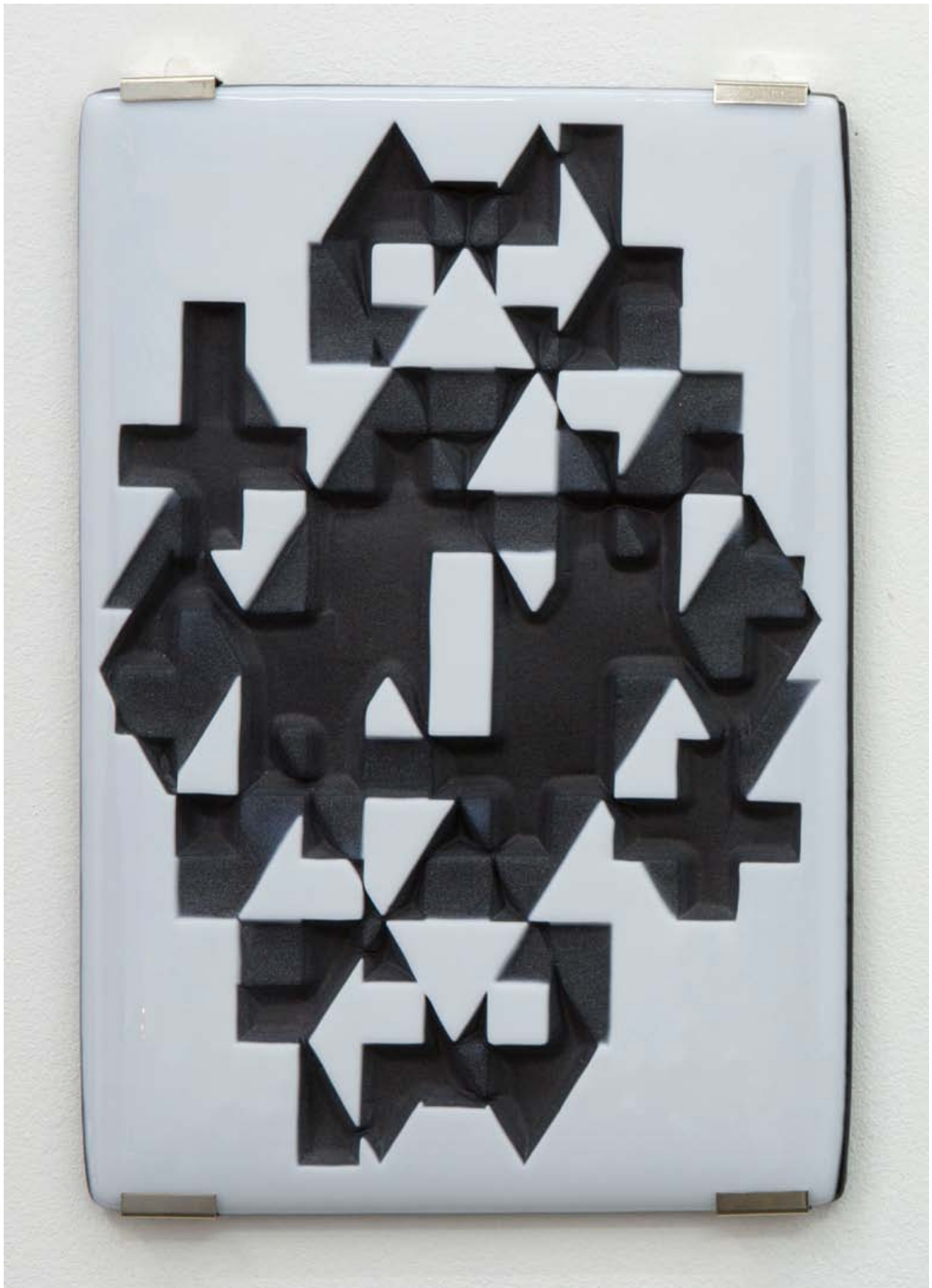


Mishigamaw (Trickster) 2013
Bois flotté, pépites de cuivre natif, 17 x 78 x 8 cm

Evoquant quelque créature bicéphale « sens dessus dessous » telle la figure du Trickster (« fripon divin ») théorisée par l'anthropologue Paul Radin, et prolongeant les notions de réversibilité et d'infini à l'œuvre avec la surface de Klein, *Mishigamaw (Trickster)*, un bois flotté récupéré et greffé de « dents » de cuivre natif, suggère le passage du temps et ses effets sur la matière, laquelle, selon un mouvement d'entropie renversée, recouvrerait son état originel, opérant alors une sorte de boucle temporelle.

Anne-Lou Vicente





Abstraction I (Hommage to Josef A in the Land of Mayas) 2013
Verre fusionnée et gravé par sablage
31 x 21 cm



A State of Equilibrium 2013
Plume avec brins de paille, clou acier, fer, faïence émaillée, 61 x 11 x 10 cm
Photographie Guillaume Zicarelli



Night-blooming Cereus 2013

Tirage numérique couleur, 51 x 51 cm édition de 3

Mêlant nature et artifices, science et fiction, envers et endroit, les œuvres de Bettina Samson présentées dans cette exposition reflètent une ambivalence, voire un paradoxe que pourrait illustrer à elle seule la photographie *Night-blooming Cereus*, image scannée d'une photo, reproduite en couverture d'un numéro datant de 1940 de *The Desert Magazine*, d'une fleur de *Cereus greggii* éclos.

Ou comment, à travers un procédé technique impliquant la lumière, immortaliser la fleur d'une espèce botanique désertique (cactus) qui s'ouvre la nuit, et ce une seule et unique fois par an avant de se refermer, et de s'éteindre.

Anne-Lou Vicente

Dispositif pour l'exposition collective *Pop-up*
Astérides, Friche La Belle de Mai, Marseille, 2014



Mètis & Metiista, 2013
Série de 5 sculpture en verre borosilicate, bois

(Avec le concours du CNAP, Centre national des arts plastiques (soutien pour le développement d'une recherche artistique) - ministère de la Culture et de la Communication)

Malluma Materio

Solo Exhibition

Galerie Nettie Horn, London, 2011



Malluma Materio

Solo show at Nettie Horn Gallery, London 7 oct - 20 nov 2011

NETTIE HORN is pleased to present the first UK solo show by French artist Bettina Samson featuring an ensemble of glass pictures, sculptural works and a video piece. Exploring the history of modern society, Samson's practice articulates around a number of phenomena issued from cultural history, scientific discoveries and modernist utopias which the artist revives through multiple bridges of connexion intertwining existent, potential and hidden fictions.

Samson's series of glass pictures entitled *Contre-Jour (For a future observation of the dark matter)* stems from her discovery of the graphic simulations generated by a spectroscope during her time at the laboratory of astronomy in Marseille. This machine, which is still in production, may one day detect the existence of dark matter - a non luminous and invisible matter which is hypothetically present in large quantities in the Universe. Recalling universal grid systems, these stratified glass pictures, formed through a firing process, invite us to decipher an enigmatic vocabulary leading us to consecutively explore languages from optical astronomy to geometric abstraction. Inspired by Joseph Albers' glass pictures made in the 1920's at the Bauhaus, Samson pays tribute to this artist in *Contre-Jour (Last trip to Chichén Itzá and Uxmal)* and *Albers Uxmal*. After his move to the American continent in 1933, Albers introduced references to Mexican architecture in his photographic practice and notably to the geometric bas-reliefs of the Mayan temples which Samson refers to in these archaeological style tablets. The nine aligned glass pictures from Albers Uxmal - essentially inspired by the architectural grid system - are presented on a wooden shelf made from American black walnut, another nod to Albers' country of adoption.

The presence of enigmatic elements and occult phenomena are recurring characteristics in Samson's work and the artist unrestrainedly investigates cosmological themes through fields of a scientific and religious nature. The unorthodox spinning-top entitled *Levitación* incarnates this communion between diverse entities and dimensions. Using the cone of a plane propeller as the base of the sculpture, this apocryphal object seems to instigate a path linking the earth with the sky, and this despite its current immobility. A closer look at the object reveals the vestige of a previous spin where the spinning-top displays an intriguing black and white anamorphic image. Sourced from a Russian book on Siberian shamanism, this photograph taken in the early 1900's represents a couple from the Evenk people posing in a forest and in front of an enigmatic and levitating long black shape (which is in fact an aerial coffin) mysteriously suspended from the tree heights... Informed by traditions and beliefs, Samson's interest lies in the transitional process between one world and another which she addresses by smoothly playing with notions of anachronism and parallelism.

This idea of transition and opening is physically incarnated in the work entitled *First photograph of the solar spectrum, with reindeer's skin* referencing Marcel Duchamp's *Fresh Widow* and resonating as a tribute to modern architecture. In this piece, the first pane of the sliding window is kept black while the second one carries the reproduction of Samson's previous work *First photograph of the solar spectrum*, discoloured by time, with absorption spectrum, a representation of the first ever colour photograph of the solar spectrum. In a Duchampian logic and by voluntarily making the window panes opaque, Samson reverses the codes of the nature of light in order to question the invisibility of parallel worlds and their similarity.

Continuing her exploration of the physical phenomena associated to optical principles, *Two uranium glass seltzer water bottles from Bulgaria and New Zealand, circa 1910* is a ready-made composed of two empty bottles of sparkling water dating from 1910 and made from blown glass. Containing a radioactive element called uranium oxide which was used mostly between 1880 and 1920 to colour glass, the bottles emanate a slight green glow which can be revealed through their exposure to ultraviolet light. Symbols of a cultural and economic history, the bottles come from Bulgaria and New Zealand - two countries located at nearly opposite longitudes - and therefore illustrating both the extent of the propagation of this uranium glass during a specific period as well as the premise of a truly worldwide economy based on exchanges and major influences.

For the video entitled *Cinq fois 3:30 d'expositions* Samson filmed in Super 8 format one of her previous installation. Testifying to her interest in anterior strata as well as the concept of "mise-en-abyme" and the origin of experimental cinema, the film shows a succession of flashing lights whose frequency and intensity gradually increase along with the decrease of the quality of the image. This degradation was obtained through rolling the film tape around a fragment of radioactive mineral. Through these two works, Samson revisits recent fields of investigation by continuing to delve into the history of modern science and the origins of radioactivity.





Levitation

Sculpture, bakélite, impression photographique, inox poli, nez d'avion en aluminium,
90 x 90 x 90 cm, 2011

photo: Danielle Horn

The presence of enigmatic elements and occult phenomena are recurring characteristics in Samson's work and the artist unrestrainedly investigates cosmological themes through fields of a scientific and religious nature.

The unorthodox spinning-top entitled *Levitation* incarnates this communion between diverse entities and dimensions.

Using the cone of a plane propeller as the base of the sculpture, this apocryphal object seems to instigate a path linking the earth with the sky, and this despite its current immobility.

A closer look at the object reveals the vestige of a previous spin where the spinning-top displays an intriguing black and white anamorphic image.

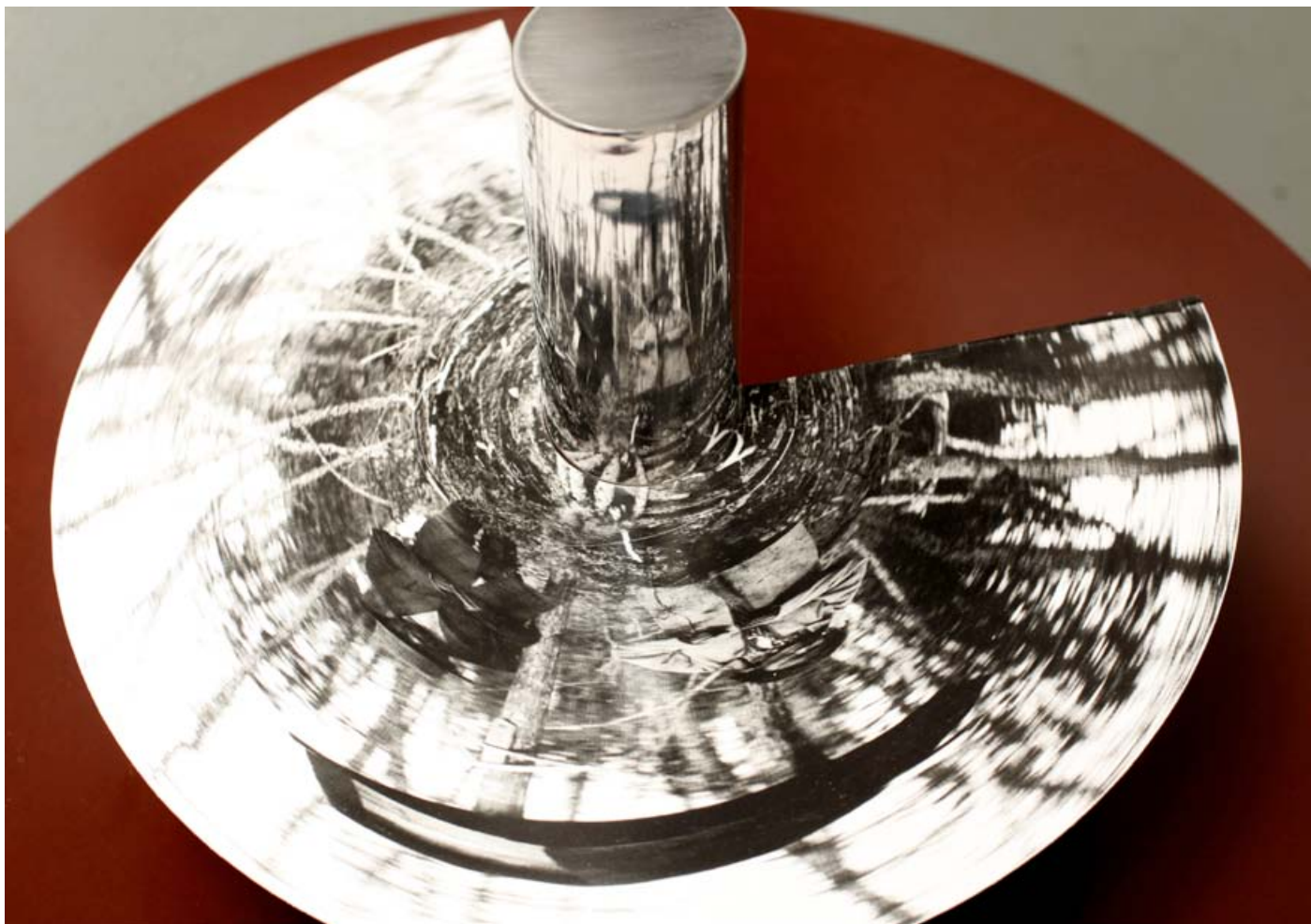
Sourced from a Russian book on Siberian shamanism, this photograph taken in the early 1900's represents a couple from the Evenk people posing in a forest and in front of an enigmatic and levitating long black shape (which is in fact an aerial coffin) mysteriously suspended from the tree heights...

Informed by traditions and beliefs, Samson's interest lies in the transitional process between one world and another which she addresses by smoothly playing with notions of anachronism and parallelism.

from: *Malluma Materio*

Solo show at Nettie Horn Gallery, London

7 oct - 20 nov 2011



Levitation

Sculpture, bakélite, impression photographique, inox poli, nez d'avion en aluminium,
90 x 90 x 90 cm, 2011



First photograph of the solar spectrum with reindeer's skin

sculpture, chêne, plexiglas, peau de renne, impression sur plexiglas, 145 x 105 x 110 cm, 2011

photos: Danielle Horn



First photograph of the solar spectrum with reindeer's skin

sculpture, chêne, plexiglas, peau de renne, impression sur plexiglas, 145 x 105 x 110 cm, 2011

This idea of transition and opening is physically incarnated in the work entitled *First photograph of the solar spectrum, with reindeer's skin* referencing Marcel Duchamp's *Fresh Widow* and resonating as a tribute to modern architecture.

In this piece, the first pane of the sliding window is kept black while the second one carries the reproduction of Samson's previous work *First photograph of the solar spectrum, discoloured by time, with absorption spectrum*, a representation of the first ever colour photograph of the solar spectrum.

In a Duchampian logic and by voluntarily making the window panes opaque, Samson reverses the codes of the nature of light in order to question the invisibility of parallel worlds and their similarity.



Two uranium glass Seltzer water bottles from Bulgaria and New Zealand, circa 1910

Sculpture, verre soufflé, bois, lumière noire, 35 x 35 x 145 cm, 2011



Two uranium glass Seltzer water bottles from Bulgaria and New Zealand, circa 1910

Sculpture, verre soufflé, bois, lumière noire, 35 x 35 x 145 cm, 2011

Continuing her exploration of the physical phenomena associated to optical principles, *Two uranium glass seltzer water bottles from Bulgaria and New Zealand, circa 1910* is a ready-made composed of two empty bottles of sparkling water dating from 1910 and made from blown glass.

Containing a radioactive element called uranium oxide which was used mostly between 1880 and 1920 to colour glass, the bottles emanate a slight green glow which can be revealed through their exposure to ultraviolet light.

Symbols of a cultural and economic history, the bottles come from Bulgaria and New Zealand - two countries located at nearly opposite longitudes - and therefore illustrating both the extent of the propagation of this uranium glass during a specific period as well as the premise of a truly worldwide economy based on exchanges and major influences.

Série *L'Eclat*

exposition collective *Les Traversées* par Benoît Billotte

exposition collective
Villa du Parc, Annemasse, 2015

Bettina Samson aime à regarder et s'emparer d'objets ou de matériaux qui se retrouvent à l'intersection de différents récits et significations.

Dans la série de sculptures « *L'éclat* », l'artiste observe et reproduit des fragments d'iridium, un métal quasi absent de la surface de la Terre mais très présente dans les météorites, et qui permet ainsi de pister les traces de la chute d'une météorite à l'origine de la disparition des dinosaures.



Pour *L'Eclat* (2011), Bettina Samson a agrandi et façonné en céramique émaillée d'infimes échantillons d'iridium. Recouvertes d'un lustre en platine, ces sculptures révèlent une apparence séduisante qui contrebalance la violence que suppose la présence d'iridium dans le monde naturel.

Si ce métal, très dur, proche du platine, est effectivement quasi absent de la surface de la Terre - on le retrouve notamment sur les météorites -, l'iridium est le principal marqueur ayant permis de déterminer que la disparition des dinosaures serait peut-être due à un impact météoritique : on retrouve des traces de ce minéral dans les couches géologiques Crétacé-Tertiaire, datant d'il y a 65 millions d'années, concomitantes de l'extinction massive et subite d'espèces animales et végétales.

Les formes proposées par Bettina Samson, inspirées de fragments réels, s'inscrivent dans les recherches récentes de l'artiste sur l'événement de la Tougouska, une explosion de grande magnitude survenue dans les terres reculées de Sibérie centrale. Le 30 juin 1908, l'entrée d'un astéroïde dans l'atmosphère provoqua une onde de choc sans précédent, détruisant la taïga sibérienne sur un rayon de vingt kilomètres et causant des dégâts matériels sur près de cent kilomètres. En raison des aléas de l'histoire tourmentée de la Russie de ce début de siècle, la première expédition scientifique ne parvint sur les lieux qu'en 1927, recueillant les témoignages des natifs toungouses, qui attribuaient cette explosion aux esprits."



L'Eclat

Céramique émaillée et lustre platine
10 pièces de 6cm à 40cm, 2011

photographies: Aurélien Mole

L'ensemble des 7 pièces de la série *L'Eclat* procède du façonnage de sculptures en faïence et lustre platine réalisé à partir de l'agrandissement au scanner de exactement 1 gramme d'Iridium. Ce gramme se présentait dans une ampoule sous forme de 6 minuscules éclats d'1 ou 2 mm et d'1 ensemble de 4 éclats encore plus petits, d'1/2 mm). Une ampoule contenant 1 gramme d'Iridium est par ailleurs dévoilée dans la pièce *Iridium*.

L'Iridium est un métal de transition qui appartient à la famille du platine. Les faïences cuites au four ont subi la transformation physico-chimique de ses éléments (l'argile, l'eau et le feu + la solution au platine qui formera à la cuisson une pellicule de platine), de la même manière que l'Iridium trouvé dans les couches géologiques de la terre et sur les météorites résulte, à une toute autre échelle, de l'épreuve du feu.

Bettina Samson



L'Eclat
Céramique émaillée et lustre platine
10 pièces de 6cm à 40cm, 2011

photographies: Aurélien Mole



L'Eclat
Céramique émaillée et lustre platine
10 pièces de 6cm à 40cm, 2011

photographies: Aurélien Mole



L'Eclat
Céramique émaillée et lustre platine
10 pièces de 6cm à 40cm, 2011

photographies: Aurélien Mole



L'Eclat
Céramique émaillée et lustre platine
10 pièces de 6cm à 40cm, 2011

photographies: Aurélien Mole

Fedor Poligus

Exposition personnelle

galerie Sultana, Paris

26 février-30 avril 2011

oeuvres exposées:

- *L'Eclat*, 2011

- 7 photos de la série *Comment, par hasard, Henri Becquerel découvrit la radioactivité*, 2008-2009

- *Iridium*, 2010

Fedor Poligus - Les preuves du feu

Bettina Samson développe une pratique telle une mosaïque complexe dont les formes prennent souvent leur source dans une histoire non linéaire que l'artiste aime à documenter : il en résulte un ensemble dense et complet où les éléments se répondent les uns aux autres, comme autant d'indices imprévisibles.

Pour *L'Eclat* (2011), elle a agrandi et façonné en céramique émaillée d'infimes échantillons d'iridium. Recouvertes d'un lustre en platine, ces sculptures révèlent une apparence séduisante qui contrebalance la violence que génère pourtant l'iridium dans le monde naturel. Si ce métal, très dur, est effectivement quasi absent de la surface de la Terre - on le retrouve notamment sur les météorites -, l'iridium est le principal marqueur ayant permis de déterminer que la disparition des dinosaures serait peut-être due à un impact météoritique : on retrouve des traces de ce minerai dans les couches géologiques Crétacé-Tertiaire, concomitantes de l'extinction massive et subite d'espèces animales et végétales.

Les formes proposées par Bettina Samson, inspirées de fragments réels, s'inscrivent dans les recherches récentes de l'artiste sur l'événement de la Tougouska, une explosion de grande magnitude survenue dans les terres reculées de Sibérie centrale. Le 30 juin 1908, l'entrée d'une météorite dans l'atmosphère provoqua une onde de choc sans précédent, détruisant la taïga sibérienne sur un rayon de vingt kilomètres et causant des dégâts matériels sur près de cent kilomètres. En raison des aléas de l'histoire tourmentée de la Russie de ce début de siècle, la première expédition scientifique ne parvint sur les lieux qu'en 1927, recueillant les témoignages des autochtones toungouses, dont probablement le chaman Fedor Poligus, qui attribuaient cette explosion aux esprits.

Il n'est pas étonnant qu'un tel événement suscite l'intérêt de Bettina Samson dont l'œuvre confronte constamment différentes strates temporelles et différentes sédimentations de signification. Entre science et magie, faits avérés et supposés, elle conçoit sa pratique comme un étroit assemblage d'éléments épars lui permettant d'explorer différents aspects d'un même et unique contenu. Ici, elle entreprend l'iridium à la fois comme preuve archéologique, scientifique, et comme témoin d'un événement mystérieux.

Il en est de même avec la série de photographies noir et blanc de grand format constituant *Comment, par hasard, Henri Becquerel découvrit la radioactivité* (2008-2009). Obtenus par l'exposition du négatif photographique à de la pechblende, le principal minerai d'uranium naturel, ces tirages réactivent ici le processus - accidentel - avec lequel le physicien Henri Becquerel s'aperçut que l'uranium émet son propre rayonnement, sans excitation de la lumière.

En juxtaposant cette série de photographies avec les sculptures de *L'Eclat*, Bettina Samson met en exergue un jeu d'analogies pour le moins troublantes : l'uraninite brûle l'émulsion photographique tout comme le minerai d'iridium se forme dans la combustion. En outre, les deux minerais auxquels font directement référence ces œuvres possèdent chacun en eux le risque, ou le souvenir, d'une potentielle explosion. À la manière d'un chaman, Bettina Samson joue avec les éléments célestes (l'étymologie du mot iridium vient d'ailleurs du latin iridis - « arc-en-ciel ») et les forces de la nature, et met à l'épreuve du feu deux matériaux, générant ainsi des preuves tangibles de phénomènes pourtant indicibles.

Marc Bembekoff

vues d'expo:

photos Guillaume Ziccarelli



Iridium, 2010,
iridium, placage de bouleau sur bois, peau de renne,
plexiglas,
ampoule contenant 1g d'iridium pur







Photo: ©Pierre Antoine

Première photographie du spectre solaire, altérée par le temps et avec raies d'absorption, impression sur adhésif sur fenêtres, 2009

Première photographie du spectre solaire, altérée par le temps et sous la forme rêvée d'un carottage, sculpture, résine époxyde, 200 x 20 cm, 2009

Nuclear Dust I

Nuclear Dust II, série de deux tirages photographiques jet d'encre, 150 x 190 cm, 2009

La question de la perception de la lumière, du visible et du non visible est récurrente dans l'œuvre de Bettina Samson. À La Galerie, elle montre une série de trois pièces faisant référence à la première photographie du spectre solaire, réalisée en 1848 par Edmond Becquerel, père du physicien Henri Becquerel, auquel renvoient de façon plus ou moins directe plusieurs œuvres présentées dans l'exposition.

À partir d'une image trouvée sur internet, l'artiste a procédé à la reconstitution inéluctablement faussée de cette photographie. Imprimée numériquement sur de l'adhésif transparent, *Première photographie du spectre solaire, altérée par le temps et avec raies d'absorption* est collée à la verticale sur les vitres de deux fenêtres de l'espace principal d'exposition, laissant ainsi filtrer la lumière naturelle. Une lumière violacée feint de rendre perceptibles les rayons ultraviolets composant le spectre électromagnétique, emplissant l'espace et immergeant le visiteur.

L'œuvre donne ainsi à voir ce qui est indécélable à l'œil nu, et ce à double titre puisque la première photographie du spectre solaire – qui fut aussi la première photographie couleur – a dû, sous peine de noircir et disparaître, être conservée à l'abri de la lumière et des regards pendant des dizaines d'années, jusqu'à ce que les techniques de fixation des couleurs soient découvertes.

Première photographie du spectre solaire, altérée par le temps et sous la forme rêvée d'un carottage consiste en un tube de deux mètres de long coulé en résine dans un tuyau de coffrage, et présenté à l'horizontale, telle une frise chronologique. À l'image d'une carotte prélevée dans le sol ou dans la glace, il semble indiquer une succession de strates géologiques voire généalogiques, en même temps qu'il évoque la notion de processus et de remontée vers les origines, d'autant plus imprécises qu'elles s'avèrent lointaines ou profondes.

Bettina Samson

Solo Exhibition

La Galerie, Noisy-le-Sec

5 décembre 2009 - 13 février 2010

Pour sa première exposition personnelle d'envergure, Bettina Samson a conçu un projet spécifique où convergent ses récentes expériences inspirées de découvertes scientifiques et son intérêt pour l'histoire des utopies. Croisant ces deux axes de recherche autour de la question du progrès dans sa dimension technique et sociale, une quinzaine d'oeuvres – dont la plupart ont été produites pour l'occasion – se jouent de notre perception et transforment La Galerie en un paysage de strates temporelles.

Dès l'entrée, l'exposition apparaît comme une succession d'espaces aux ambiances colorées complémentaires, qui matérialisent des ensembles d'oeuvres se déployant du rez-de-chaussée au sous-sol. La lumière, utilisée comme élément de scénographie pour suggérer des états de perception liés à des situations historiques ou géographiques, est directement présente en tant que « révélateur » d'image, notamment dans le film et les photographies obtenues par défaut à partir des radiations émises par une pierre contenant de l'uranium. L'acte de voir autant que la représentation de l'invisible sous-tendent l'exposition.

Plus que sa variété (installation, sculpture, photographie, vidéo...), une hétérogénéité formelle assumée caractérise le travail de Bettina Samson. Délibérément disparates, les formes, techniques et matériaux sont choisis en adéquation avec chaque recherche de l'artiste. Au-delà de leurs différentes affiliations stylistiques avec tel ou tel moment de l'histoire de l'art, ces oeuvres ont en commun une facture hybride, à mi-chemin entre des modèles hors d'échelle et des reconstitutions faussées (l'établi de Becquerel).

Réalisées à la main ou techniquement imparfaites, leur apparence incarne la part d'erreurs présente dans les expérimentations que l'artiste rejoue à partir de documents incomplets et de sources partielles.

De la première photographie du spectre solaire en 1848 à la découverte en 1896 des propriétés radioactives de l'uranium jusqu'aux recommandations d'Einstein sur le nucléaire en 1939, de l'existence en 1914-1917 d'une communauté socialiste dans le désert de Mojave à l'expérience psychédélique d'Aldous Huxley dans ce même désert dans les années 50, les références se croisent, voire se superposent, à la limite de l'anachronisme. Apparemment éloignées, elles incarnent toutes un moment charnière, juste avant leur possible basculement dystopique. La collision temporelle s'opère à l'échelle d'une oeuvre comme à celle de l'exposition, jusque dans le film 5 fois 3:30 d'expositions, telle une strate plus ancienne de l'exposition. Le temps devient le sujet même de certaines oeuvres, notamment la carotte géologique du spectre solaire ou le disque stroboscopique qui tourne à rebours tout en renvoyant au titre de la nouvelle d'Huxley *Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow*.

Tout en délimitant avec précision les formes aptes à condenser ses recherches, Bettina Samson travaille par séries d'oeuvres dans lesquelles les références viennent s'enchevêtrer d'une exposition à l'autre. Ainsi retrouve-t-on sous la forme de filtres jaunes l'évocation du désert de Mojave déjà présente au Palais de Tokyo, enrichie ici de nouvelles histoires : celle de la communauté utopique Llano del Rio au début du 20e siècle et celle de la quasi cécité d'Huxley qui y a vécu dans les années 60. De même, c'est en parcourant l'exposition d'un bout à l'autre que les physiciens Becquerel père et fils peuvent être mis en rapport, ici réunis par la pratique d'une photographie « à l'aveugle », à la frontière entre moyen scientifique et visée artistique.

Une méthode de construction et de déconstruction poussée par l'artiste jusqu'à la mise en abyme entropique de ses propres oeuvres : projeté au sous-sol de La Galerie, le film d'une exposition précédente filmée cinq fois puis à son tour longtemps exposé aux radiations d'une pierre faiblement radioactive, referme la boucle de la visite.

1. Les recherches de Bettina Samson entrent évidemment en résonance avec certaines questions précédemment poursuivies dans la programmation de La Galerie, de la traduction de l'invisible (Dominique Blais, Spencer Finch dans *Visions nocturnes*, 2008) à la réactivation d'expériences scientifiques dans leur dimension occulte (Christian Frosi, Gusmão & Paiva, Nick Laessing, dans l'exposition de Simone Menegoi *Fables du doute*, 2008, conférence de Clément Chéroux dans ce cadre), en passant par les liens entre perception et utopie (Une Ville contemporaine d'Evariste Richer, 2007, et *After Nancy (The Model)* de Bertrand Lamarche, 2008).

2. Exposition de Bettina Samson « Replica », Module 1, Palais de Tokyo, Paris, 2009

3. Exposition de Bettina Samson et Julien Tiberi « Stratos Fear » à RLBO, Marseille, 2008

Marianne Lanavère



*Première photographie du spectre solaire, altérée par le temps et sous la forme rêvée d'un carottage, sculpture, résine époxyde, 200 x 20 cm, 2009
vue d'atelier*





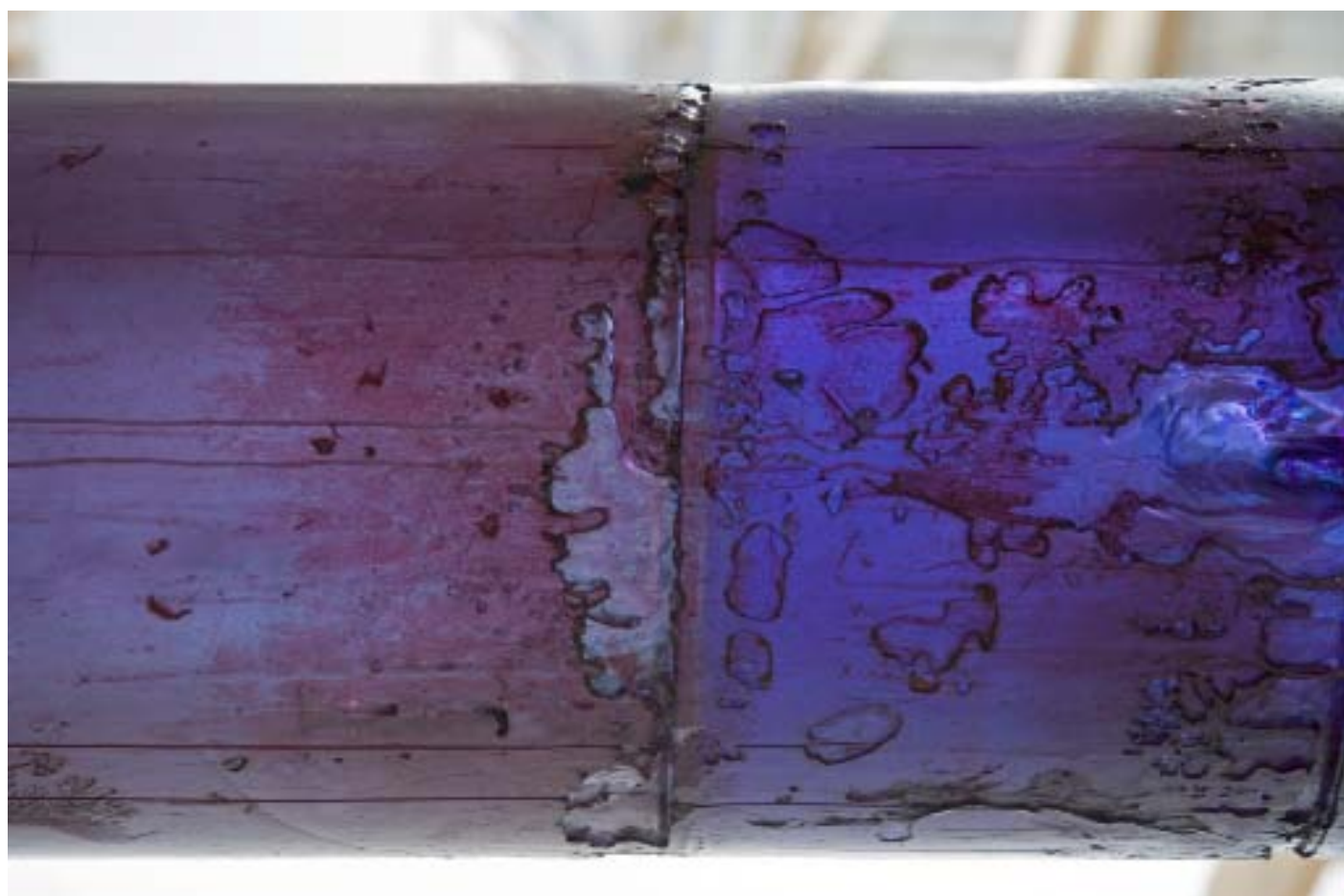
La question de la perception de la lumière, du visible et du non visible est récurrente dans l'œuvre de Bettina Samson. À La Galerie, elle montre une série de trois pièces faisant référence à la première photographie du spectre solaire, réalisée en 1848 par Edmond Becquerel, père du physicien Henri Becquerel, auquel renvoient de façon plus ou moins directe plusieurs œuvres présentées dans l'exposition.

À partir d'une image trouvée sur internet, l'artiste a procédé à la reconstitution inéluctablement faussée de cette photographie. Imprimée numériquement sur de l'adhésif transparent, *Première photographie du spectre solaire, altérée par le temps et avec raies d'absorption* est collée à la verticale sur les vitres de deux fenêtres de l'espace principal d'exposition, laissant ainsi filtrer la lumière naturelle. Une lumière violacée feint de rendre perceptibles les rayons ultraviolets composant le spectre électromagnétique, emplissant l'espace et immergeant le visiteur.

L'œuvre donne ainsi à voir ce qui est indécélable à l'œil nu, et ce à double titre puisque la première photographie du spectre solaire – qui fut aussi la première photographie couleur – a dû, sous peine de noircir et disparaître, être conservée à l'abri de la lumière et des regards pendant des dizaines d'années, jusqu'à ce que les techniques de fixation des couleurs soient découvertes.

Première photographie du spectre solaire, altérée par le temps et sous la forme rêvée d'un carottage consiste en un tube de deux mètres de long coulé en résine dans un tuyau de coffrage, et présenté à l'horizontale, telle une frise chronologique. À l'image d'une carotte prélevée dans le sol ou dans la glace, il semble indiquer une succession de strates géologiques voire généalogiques, en même temps qu'il évoque la notion de processus et de remontée vers les origines, d'autant plus imprécises qu'elles s'avèrent lointaines ou profondes.

Anne-Lou Vicente





Comment, par hasard, Henri Becquerel découvrit la radioactivité
série de 7 épreuve gélatino-argentique sur papier baryté, 80 x 100 cm, 2008-2009.

L'Etabli de Becquerel, lettre de son futur,
sculpture, placage de chêne et noyer noir sur bois, plaque électronique gravée et étamée, 116 x 194 x 140cm, 2008



L'Etabli de Becquerel, lettre de son futur, sculpture, placage de chêne et noyer noir sur bois, plaque électronique gravée et étagée, 116 x 194 x 140cm, 2008

Comment, par hasard, Henri Becquerel découvrit la radioactivité

L'établi de Becquerel, lettre de son futur

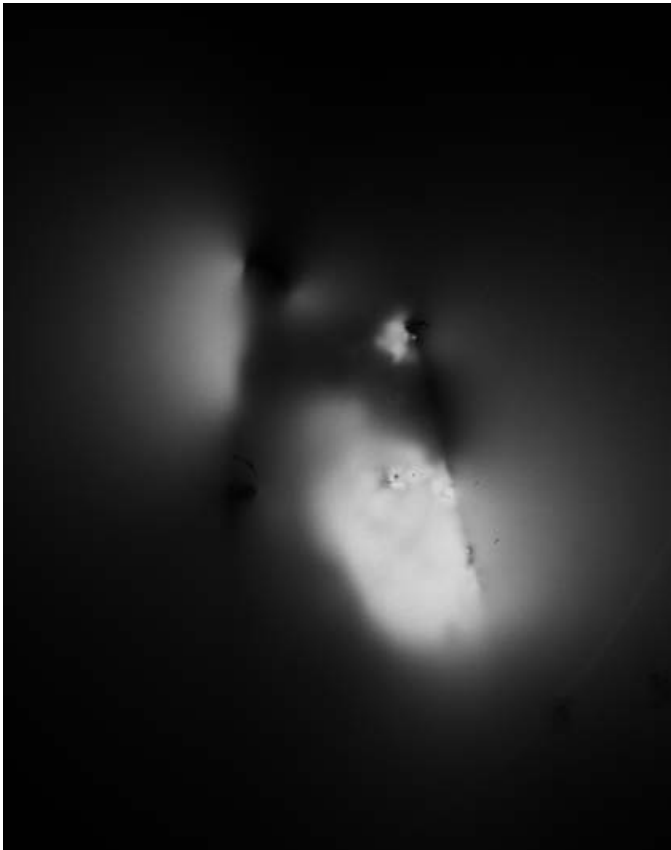
& *Nuclear Dust*

Les photographies noir et blanc grand format extraites de la série *Comment, par hasard, Henri Becquerel découvrit la radioactivité* procèdent de l'exposition de plans films pendant une à deux semaines au rayonnement issu d'une pechblende, un minerai d'uranium. Rejouant les conditions accidentelles ayant conduit le physicien français à cette découverte en 1896, l'artiste réalise de manière expérimentale et artisanale un ensemble de photographies en l'absence de toute source lumineuse à proprement parler, et révèle ainsi l'invisible. Relevant tant de la représentation de phénomènes occultes, objet de tous les fantasmes autant lors des débuts de la photographie que de l'abstraction picturale, celles-ci présentent des taches blanches sur fond noir tels des flashes de lumière. Les deux tirages numériques extraits de la série *Nuclear Dust* ont été soumis à une expérience identique, évocatrice des mêmes paysages stellaires.

Surplombé par les photographies qui l'entourent, *L'Etabli de Becquerel, lettre de son futur* constitue une réplique surdimensionnée de l'établi du scientifique. Réalisé à partir d'une image montrant Becquerel posant à ses côtés, l'objet est ici érigé comme symbole – voire comme monument propulsé depuis le passé, immuable – au même titre que sa propre ombre, signalisée et matérialisée par la marqueterie. Reposant contre l'un de ses pieds, une plaque jaune translucide gravée recto verso en lettres d'argent attire le regard : il s'agit de la lettre qu'Albert Einstein envoya au président Franklin Roosevelt en 1939 afin de l'inciter à déclencher le Projet Manhattan, lequel conduisit à la conception, la production et l'explosion de trois bombes atomiques en 1945. L'artiste juxtapose ici deux éléments de manière anachronique, créant ainsi une ellipse temporelle interrogeant les notions d'« avancée » scientifique et de fait historique.

Comment, par hasard, Henri Becquerel découvre la radioactivité

série de 7 épreuve gélatino-argentique noir et blanc sur papier baryté, 80 x 100 cm, 2008-2009



Pour la série de photographies intitulée *"Comment, par hasard Henri Becquerel découvre la radioactivité"*, Bettina Samson rejoue l'événement décisif en intégrant la dimension aléatoire du phénomène physique du rayonnement radioactif dans la genèse de l'objet artistique.

Il en résulte une série d'élégants tirages argentiques noirs et blancs sur papier baryté dans la pure tradition de la belle photographie. Bettina Samson exploite et détourne l'effet d'esthétisation au profit d'une démarche conceptuelle qui confronte à la séduction opaque de ces images abstraites la mimésis du geste et la double dimension processuelle et référentielle qu'elle comporte. L'oeuvre manifeste ainsi l'affinité entre deux types de recherches aux visées apparemment bien distinctes sur un mode opératoire et plastique plutôt que démonstratif.

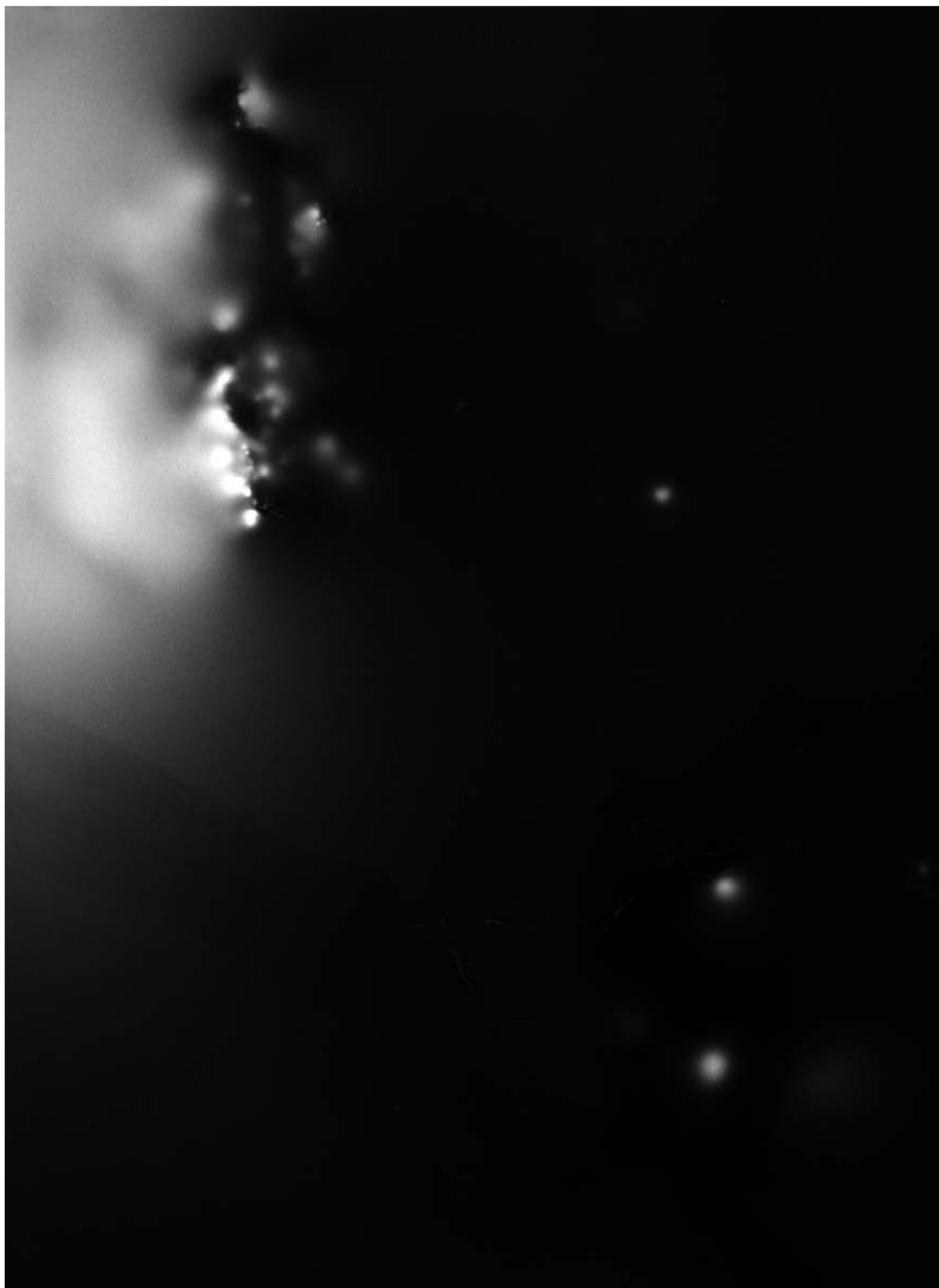
Le centre de la salle est occupé par une imposante sculpture en bois marquetté, qui, sous le titre *"L'établi de Becquerel, lettre de son futur"*, se présente comme une réplique stylisée et surdimensionnée de la table de travail du chercheur.

L'élégance de la marquetterie réinscrit le référent (de facture initialement rustique et purement utilitaire) dans une tradition humaniste où la proximité entre de l'art et la connaissance se manifestait, sous les auspices du beau, à travers la valorisation de l'instrument de recherche en tant qu'objet précieux. Le contraste entre ce raffinement et le caractère massif et surdimensionné de l'oeuvre affirme son caractère artificiel et lui confère une dimension onirique.

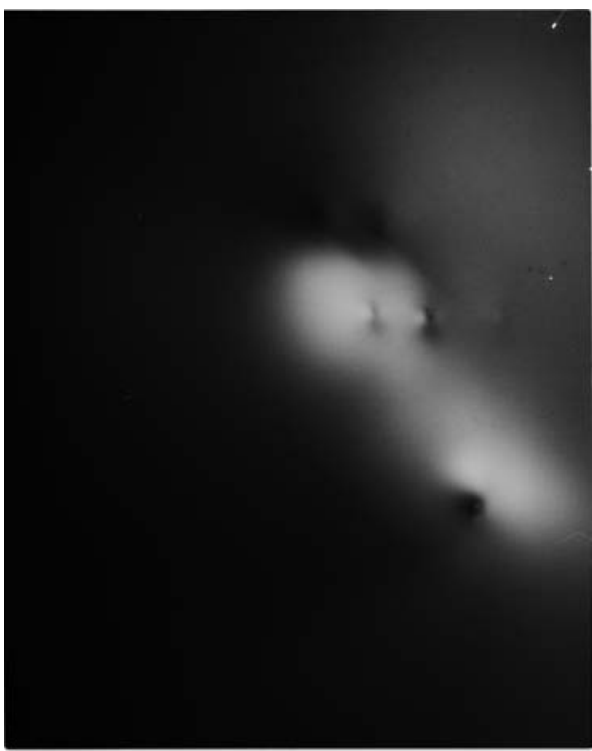
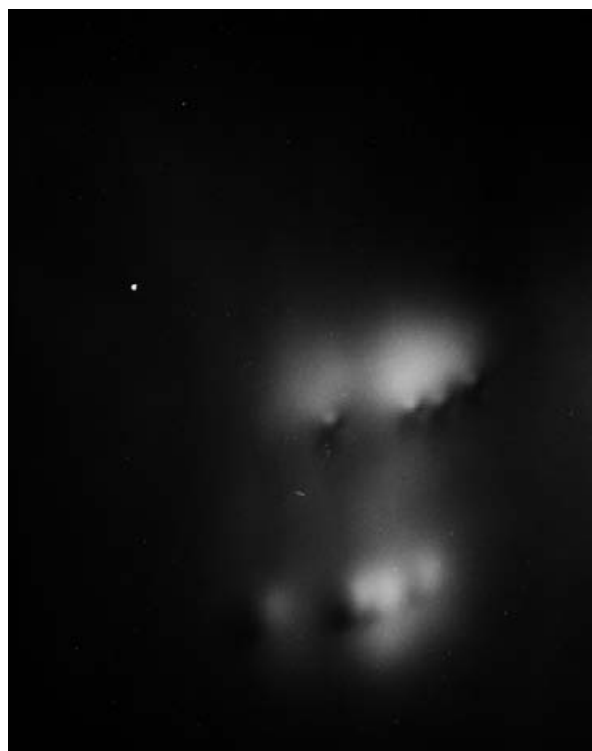
Posée au pied de l'établi, une plaque jaune translucide gravée en lettres d'argent restitue une lettre écrite par Albert Einstein à Franklin Delano Roosevelt en 1939, trente-cinq ans après l'attribution du prix Nobel à Becquerel et aux époux Curie pour la découverte de la radioactivité spontanée. L'introduction de cet élément vise moins à suggérer des conclusions (moralistes ou alarmistes) quant aux issues de la recherche qu'à opérer une ellipse temporelle qui ajoute une dimension supplémentaire aux multiples variations d'échelles et de statuts agencés dans l'oeuvre.

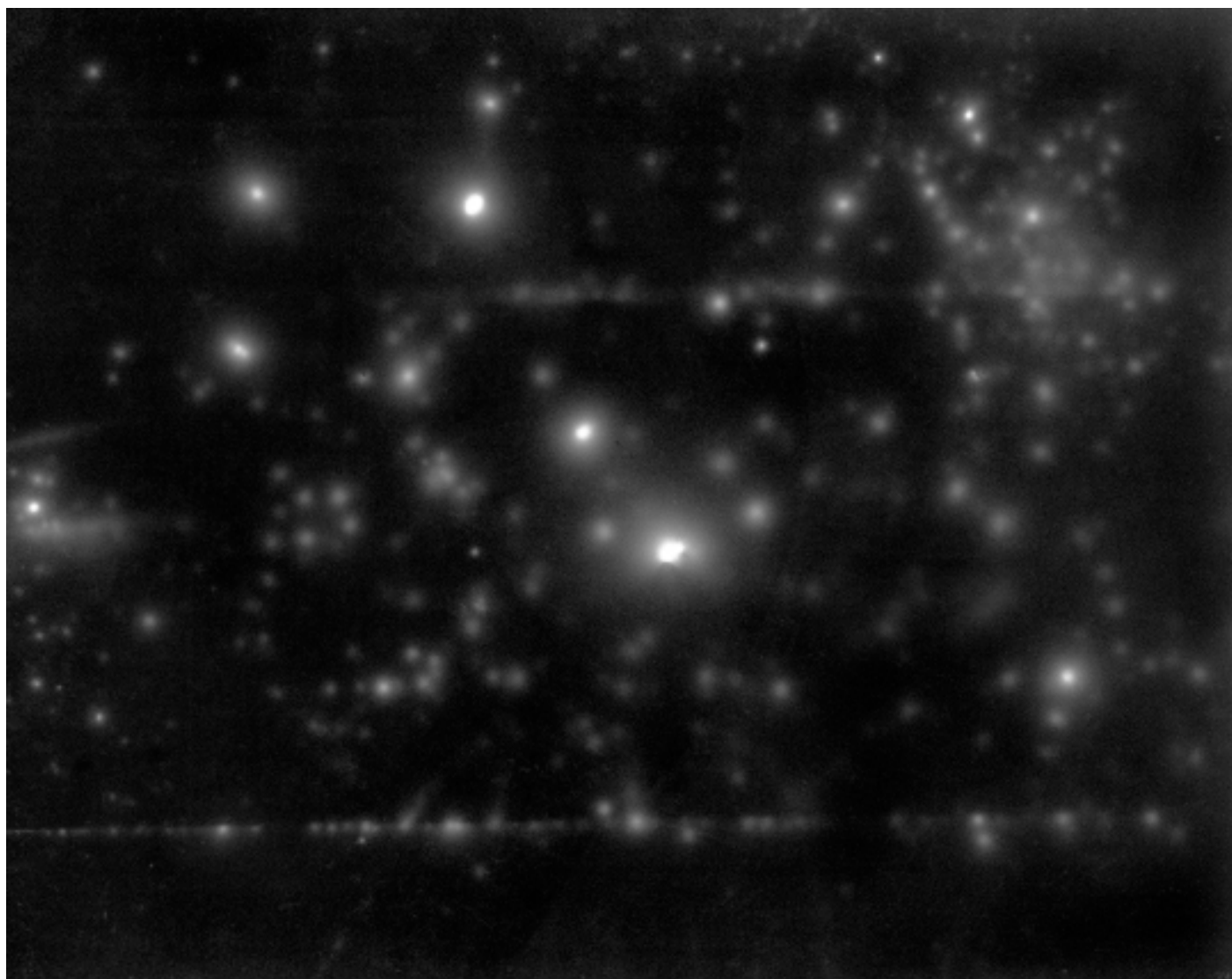
Ainsi, s'il est question dans cette exposition d'une découverte scientifique décisive, l'anecdote qui donne leur matière à ces deux nouvelles oeuvres de Bettina Samson se condense dans la mise-en-scène poétique d'une méditation qui, à travers l'idée d'intuition créatrice, confronte les processus et les enjeux de la connaissance scientifique à ceux de l'art, la figure du physicien répondant à celle de l'artiste sous les traits de l'inventeur.

Camille Videcoq



Comment, par hasard, Henri Becquerel découvrit la radioactivité,
série de 7 épreuve gélatino-argentique noir et blanc sur papier baryté, 80 x 100 cm, 2008-2009





Nuclear Dust I
tirage photographique jet d'encre, 150x 190 cm, 2009



Nuclear Dust II
tirage photographique jet d'encre, 150x 190 cm, 2009



Portrait d'une Pechblende I

Portrait d'une Pechblende II, série de deux photographies sur réseau lenticulaire, 33 x 45 cm, 2009

Portraits d'une pechblende I et II

La pechblende fut utilisée par Marie Curie afin de déterminer l'origine de la radioactivité préalablement découverte de façon hasardeuse par Henri Becquerel en 1896. Outre son usage à titre expérimental dans les séries photographiques *Comment, par hasard, Henri Becquerel découvrit la radioactivité* et *Nuclear Dust*, ainsi que dans la vidéo *Cinq fois 3:30 d'expositions*, Bettina Samson choisit ici ce minerai d'uranium utilisé à des fins scientifiques comme objet des deux photographies *Portrait d'une pechblende I et II*.

Invoqué dans le titre de cette série, le genre du portrait caractérise formellement et individuellement chacun des spécimens de pechblende, leur attribuant ainsi de manière détournée des signes anthropomorphiques. L'image apparaît ici en négatif – noir sur fond blanc –, inversement à l'effet du rayonnement que le minerai produit sur un film, irradié et ponctué de taches blanches sur fond noir.

L'idée d'une image en creux se voit pourtant contrebalancée par le relief illusoire que lui procure son tirage sur une affiche lenticulaire. Mû par effet d'optique, l'objet semble ainsi accéder à une nouvelle dimension et produire une rémanence particulière. Immortalisé à travers ces portraits, il est rappelé à notre souvenir, et avec, ses « effets spéciaux » qui l'ont inscrit dans l'histoire des sciences, à la postérité.





Llano del Rio pop-up (Ozymandias), sculpture, livre, papier, plexiglas, 30 x 30 x 20 cm, 2009

Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow, disque rotatif, lettres adhésives, plexiglas opaline, moteur, adhésif, 100 x 100 cm, 2009

Members of the utopian commune of Llano del Rio, as unseen by Aldous Huxley, who lived next to its ruins years after, sculpture, bronze brut, 26 x 45 x 18 cm, 2009



Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow,
disque rotatif, lettres ad-
hésives, plexiglas opaline,
moteur, adhésif, 100 x 100 cm,
2009

*Members of the utopian com-
mune of Llano del Rio, as
unseen by Aldous Huxley, who
lived next to its ruins years
after,*
sculpture, bronze brut, 26 x 45
x 18 cm, 2009





Llano del Rio pop-up (Ozymandias), sculpture, livre, papier, plexiglas, 30 x 30 x 20 cm, 2009
vue d'atelier





Members of the utopian commune of Llano del Rio, as unseen by Aldous Huxley, who lived next to its ruins years after,
sculpture, bronze brut, 26 x 45 x 18 cm, 2009

Members of the utopian commune of Llano del Rio, as unseen by Aldous Huxley, who lived next to its ruins years after.

&

Llano del Rio pop-up (Ozymandias)

Members of the utopian community of Llano del Rio, as unseen by Aldous Huxley, who lived next to its ruins years after est une statuette en bronze représentant un groupe de femmes en tenue de travail masculine. L'objet s'inspire d'un document photographique sur lequel ces cinq femmes anonymes membres de la communauté de Llano del Rio au sein de laquelle elles détenaient le droit de choisir leur métier, posent devant le chantier de construction d'un hôtel sur lequel elles travaillaient. Basée sur des principes acceptés par tous ses membres, cette communauté socialiste vit le jour en 1914 en plein désert de Mojave en Californie, créée par Job Harriman déçu par la politique.

Par sa facture brute, la statuette en bronze donne l'illusion de dater de cette époque, tel le vestige d'un passé enfoui par les sables et le désenchantement, renvoyant à un instantané où tous les espoirs étaient encore permis. Faute de ressources suffisantes en eau, la communauté dut rapidement migrer vers le Missouri, laissant derrière elle un paysage entropique parsemé de ce qui deviendrait les ruines de ce projet utopique.

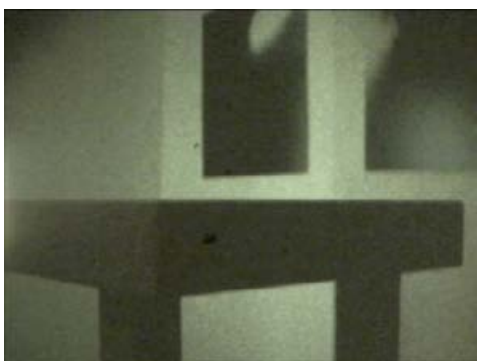
Des années plus tard, l'écrivain Aldous Huxley vécut non loin de ces vestiges. Malgré sa quasi-cécité, l'auteur du *Meilleur des Mondes* s'est montré visionnaire en critiquant la notion de progrès. Il livra ses réticences face au projet de Llano del Rio dans un texte intitulé *Ozymandias*, paru dans son recueil *Tomorrow and tomorrow and tomorrow*. L'œuvre de Bettina Samson *Llano del Rio pop-up (Ozymandias)* utilise ce livre à partir duquel est élaboré un pop-up reconstituant symboliquement à échelle réduite les ruines de la communauté. Une architecture de papier surgit, véritable souvenir atrophié d'un grand projet, abandonné avant même son achèvement.



Tomorrow and Tomorrow and Tomorrow,
disque rotatif, plexiglas opaline, moteur, adhésif, 100 x 100 cm, 2009
vue d'atelier

Tomorrow and tomorrow and tomorrow

Le regard des personnages de la statuette en bronze se tourne vers le fond de la salle, comme hypnotisé par un disque stroboscopique produisant l'effet d'une double rotation inversée. L'œuvre de Bettina Samson *Tomorrow and tomorrow and tomorrow* emprunte son titre au recueil de textes d'Aldous Huxley – utilisé pour *Llano del Rio pop_up* (*Ozymandias*) –, lequel reprenait lui-même une réplique de Macbeth dans la pièce éponyme de Shakespeare. La phrase forme un cercle autour d'un disque stroboscopique, qui tourne inversement au sens de lecture de celle-ci, provoquant un premier vertige. Les points et traits inscrits concentriquement sur le disque semblent d'abord s'immobiliser, puis tourner furtivement vers l'avant pour enfin revenir en arrière, donnant ainsi l'illusion de changer perpétuellement de sens, les motifs centraux venant presque toujours en contradiction avec les motifs latéraux. Diffusée par les néons qui rendent possible cet effet d'optique fondé sur la persistance rétinienne, la lumière jaune évoque de manière symbolique le désert de Mojave où s'établit la communauté Llano del Rio, et par la suite l'écrivain Aldous Huxley qui vécut une expérience mystique et psychédélique à proximité de ses ruines. Visuellement condamnée à l'inertie, voire au retour en arrière, la formule répétitive « Tomorrow and tomorrow and tomorrow » évoque l'idée d'un lendemain sans fin, paradoxalement sans véritable avenir, et, tel un mirage ou une hallucination, abolit de cette manière toute ambition progressiste.



Cinq fois 3:30 d'expositions,
films super 8 transféré sur DVD, 17min 30 sec, couleur,
2009

Cinq fois 3:30 d'expositions

La vidéo *Cinq fois 3:30 d'expositions*, aujourd'hui montrée au sous-sol de La Galerie, procède du tournage en Super 8 de l'installation de Bettina Samson composée de L'établi de Becquerel, lettre de son futur et de la série de photographies *Comment, par hasard, Henri Becquerel découvrit la radioactivité* présentée en 2008 lors d'une exposition collective à la galerie RLBO à Marseille.

Apparaît une série de flashes de lumière blanche dont la fréquence et l'intensité augmentent graduellement, accentuant ainsi la perte de qualité de l'image, et par là même son caractère « ancien ». Par un processus qui n'est pas sans rappeler les débuts du cinéma expérimental, le film fut déroulé puis enroulé autour d'un fragment de pechblende pendant une à deux semaines, et ainsi variablement brûlé par le rayonnement invisible du minéral d'uranium.

Documentant partiellement le passé de l'exposition de l'artiste à La Galerie et la mettant d'une certaine façon en abyme, la vidéo en constitue une strate antérieure dans le temps, mais aussi symboliquement dans l'espace puisqu'elle se trouve projetée au sous-sol. Alors que le visiteur est invité à physiquement descendre d'un niveau pour la découvrir, il est mentalement convié à une remontée dans le temps de l'exposition, laquelle témoigne à nouveau de l'intérêt de Bettina Samson pour l'origine.

ARTFORUM

ARTFORUM
Janvier 2010
In « Critics' picks »

ARTFORUM

Bettina Samson

LA GALERIE

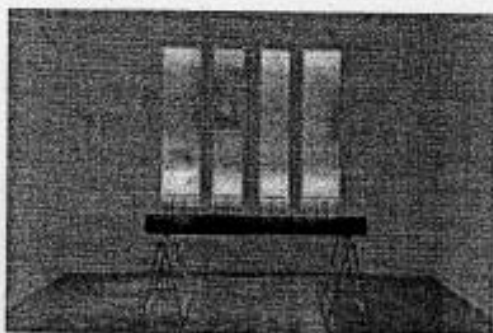
La Galerie, 1, rue Jean-Jaurès, Noisy-le-Sec,
December 5–February 13

When the art historian Hal Foster coined the term "archival impulse," he was referring to the practice of collecting and reordering historical information that he identified in the work of artists such as Thomas Hirschhorn and Tacita Dean. The works on display in Bettina Samson's solo exhibition also come under this category: They, too, interweave disparate events and temporalities, generating alternative archival systems that breathe new life into historical facts.

The show opens with a group of objects and photographs referring to key moments in the history of modern science. White flashes on the photos—produced by exposing the film to the radioactive mineral pitchblende—materialize the phenomenon of radioactivity while also documenting the artist's reenactment of the circumstances surrounding its accidental discovery by the French physicist Becquerel in 1896. A giant replica of the latter's workbench evokes a monument to the glory of science, while beneath it a small plaque displays a letter written by Albert Einstein to President Roosevelt in 1939, containing recommendations relating to the development of the atomic bomb.

A second group of works likewise underscores the shortcomings of utopian visions. Five statuettes exuding confidence and joy represent members of the short-lived Californian socialist colony Llano del Rio. Alongside them, a book by Aldous Huxley, who years later happened to live close to its ruins, outlines the reservations of the author of *Brave New World* about this utopian project. Elsewhere, a black-and-white video shows faint, blurred images of a previous exhibition by the artist. Comprising some of the same works now on view, it bears an uncanny resemblance to the present show. By pinpointing instances of serendipity, coincidence, inadequacy, and similarity, Samson's archival structures sharpen our vision of the past while inviting us to rethink the present.

—Rahma Khazam



Bettina Samson, *Spectre Solarie*, 2009, mixed materials. Installation view.

vue de l'exposition *Paint it Black*, Le Plateau, Frac Ile-de-France, Paris, 2013

© Martin Argyroglo

Comment, par hasard, Henri Becquerel découvrit la radioactivité,
5 épreuves gélatino-argentiques noir et blanc sur papier baryté, 80 x 100 cm, 2008-2009



La Vitrine, Le Plateau, Frac Ile-de-France, Paris, 2011

© Martin Argyroglo

Cinder Peak Phone Booth Replica (bluejacking)

Installation; résine, aluminium, bois, plexiglas, pierres volcaniques, PC et dongle bluetooth
210 x 100 x 100 cm minimum, 2008
Collection particulière

Messages envoyés automatiquement et intrusivement, par bluetooth (bluejacking), sur les téléphones portables des visiteurs, dans un rayon de 5m environ autour de l'installation:

Message n°1:

«Quelque chose les animait. Certains, même, se déplacèrent jusqu'à lui, en plein désert de Mojave; ce Cinder Peak phone booth dont je suis le souvenir manufacturé.

Ils répondaient aux appels passés dans le vide par des personnes qui, à leur tour, voulaient voir si quelqu'un, par hasard, allait décrocher.»

Message n°2:

«Une communauté virtuelle se créait paradoxalement autour du désir d'entrer en communication avec l'inconnu, en dehors de toute communauté.»





photo Umberto Romito

Les cabines téléphoniques ont désormais intégré l'archéologie du présent, monuments dressés devant l'ubiquité contemporaine. La carcasse de celle-ci, criblée de balles, déclenche pourtant une autre activité narrative. Malgré son statut de souvenir fossilisé, elle semble vouloir rester active : deux messages sont envoyés incognito sur les téléphones portables des visiteurs. Cet objet du passé essaie ainsi de renouer un contact par le biais d'une des technologies les plus récentes, détournant la méthode intrusive du bluejacking. Les messages évoquent la Mojave phone booth, cabine téléphonique survivant singulièrement près d'anciennes mines de cendres volcaniques en plein milieu du désert de Mojave en Californie. La sculpture en est la réplique manufacturée, et certains éléments (une coulée de pierres volcaniques et un plexiglas jaune) deviennent des métonymies de ce paysage. À la fin des années 90, cette cabine est devenue l'objet d'un culte exponentiel sur internet, amenant des centaines de personnes à la faire sonner dans le vide, jusqu'à s'y déplacer pour répondre aux appels. Les autorités finirent par la retirer face à la dimension presque irrationnelle du phénomène développé par cette communauté virtuelle, réunie autour du désir paradoxal de créer des échanges avec l'inconnu en dehors de toute communauté. L'ensemble dessine un enchevêtrement de technologies de communication fonctionnant à plusieurs vitesses, reflétant la façon dont le monde contemporain fait circuler en permanence l'information entre des systèmes désynchronisés de transfert, formatage et traduction.

Pedro Marais, catalogue *Bettina Samson, Laps & Strates*, éditions Adera, 2009

"Cette étrange sculpture de Bettina Samson est la réplique d'un dispositif préexistant. Dans le désert de Mojave, une cabine téléphonique fut installée il y a cinquante ans, à destination des mineurs qui travaillaient non loin. après la fermeture de la mine, elle était restée en activité sans plus aucune raison évidente. Dès la fin des années 1990 - d'internautes en voyageurs New Age - l'existence de cette cabine et son numéro 760-733-9969 devinrent célèbres. Culte d'une technologie galvaudée? En raison de la rumeur grandissante, les autorités de la réserve du désert demandèrent rapidement à la compagnie Pacific Bell de démonter l'installation. Bettina Samson s'est saisie à son tour de ce dispositif à la croisée des temps, des technologies et des usages médiatiques pour le reproduire dans l'espace d'exposition. Des parallèles y sont dessinés, reliant la désolation du désert à l'autonomie de l'oeuvre d'art, les spectateurs rejoignant alors la communauté des mineurs d'antan et des pèlerins cybernétiques".

Julien Fronsacq, 2009 A-Z, *Du yodel à la physique quantique...*, volume 3, Palais de Tokyo, 2010



Je suis une réplique.

Toujours est-il que je fonctionne, même si l'on pourrait voir en moi un monument.

En ce sens, je suis autorisée à témoigner.

Entre 1997 et 1999, des centaines de personnes firent sonner, dans le vide, une même cabine téléphonique, juste pour voir si quelqu'un allait décrocher. La chose était hautement improbable, puisque la Cinder Peak Phone Booth, retirée au milieu des étendues sauvages du désert de Mojave depuis 1960, était située à 50 km de la route la plus proche, l'interstate 15, près d'anciennes mines de cendres volcaniques. Qui pouvait décrocher?

Quelque chose animait ces personnes.

Certains, même, se déplacèrent jusqu'à elle, comme en pèlerinage, et répondèrent aux appels, qui venaient de plus en plus loin, de la part de personnes qui, à leur tour, voulaient voir si quelqu'un, par hasard, allait décrocher. De fait, les probabilités d'une réponse, quasi nulles au départ, étaient grandissantes.

Devant le culte qu'elle suscitait, les autorités de la réserve naturelle finirent par faire retirer la cabine, craignant les campements et autres rassemblements de cette nouvelle communauté autogénérée autour de la Mojave Phone Booth.

Ils n'avaient pas compris que cette communauté était d'obédience largement virtuelle.

Curieusement, le phénomène avait pris naissance sur internet et était le fait d'authentiques internautes, tous pourvus par ailleurs de téléphones portables.

Ils voyaient en elle le témoignage d'une technologie révolue par laquelle on pouvait communiquer avec l'inconnu, en plein milieu d'un nulle part cependant très situé. L'exact opposé du téléphone portable. Une communauté se créait paradoxalement autour du désir de communiquer en dehors de toute communauté.

Je suis le souvenir manufacturé d'un de ses pèlerins anonymes. En tant que tels, certains détails physiques de l'original peuvent avoir été omis, bien que la plus grande fidélité au souvenir a été recherchée.

On me comprend parfois comme un acte de résistance de la part de celui qui m'a fabriqué de ses mains, artisanalement. En hommage à ce mode d'échange paradoxal, à ce carrefour de relations temporaires et spontanées. En effet, grâce à moi, elle continue à exister. Car elle cherche pour cela à communiquer avec vous, via une technologie du futur, encore un peu balbutiante, détournée par la pratique du bluejacking.

Car je suis active, tout en étant comme un souvenir fossilisé.

Le message est intrusif. Il ne s'annonce pas. Il en est maladroit. Il y a désynchronisation entre ce temps trop rapide, immatériel, invasif, et cet autre temps de celui qui revient en arrière pour s'y arrêter et s'y reconstruire.





Warren, 1/4 de seconde en Cinémascope

vue de l'exposition Dynasty, Palais de Tokyo, 2010



Photo: ©Pierre Antoine

Installation, faïence émaillée, 7 pièces 50cm x 35 cm X 50 cm, caoutchouc recyclé, 2007

Les sept portraits en faïence, anamorphosés, de Warren Oates, acteur anti-héros de road-movie et de westerns "crépusculaires", accusent de micro différences (dans l'orientation et la forme de la tête, le traitement des cheveux et de la veste) pour constituer une horde de répliants ou mort-vivants. Ils sont les photogrammes, réintroduits dans notre réalité tridimensionnelle, d'environ 1/4 de seconde de pellicule d'un film en format Cinémascope: l'anamorphose en hauteur correspond à la compression horizontale de l'image (via une lentille) en technique Cinémascope, qui permet de faire rentrer le format extra-large, panoramique, typique des westerns, sur la pellicule filmique. L'installation est marquée par ce double processus de compression et de dilatation relatifs de l'image, de l'espace et de la temporalité. Les sept faïences sont agencées dans un vaste espace, assez éloignées les unes des autres. Le "brutalisme" du support - dalles de caoutchouc recyclé pour boxes à chevaux ou stand de tir - contraste avec l'art raffiné de la faïence. Le raffinement et la brillance du matériau sont balancés par l'hyperréalisme caricaturé des portraits, qui les rapproche de l'artisanat populaire de la figurine en céramique. L'installation entraîne la sensation d'une dilatation de l'espace et du temps. En faisant rebasculer dans un espace concret unique les différentes images virtuelles que constituent les photogrammes, elle synthétise différentes portions infimes de temps. Mais c'est pour finalement proposer un cheminement dans un espace séquencés par différentes réalités, par les dissemblances infimes d'un même personnage. Et pour nous pousser à nous demander si ce personnage, réintroduit dans notre espace réel, n'a pas finalement moins de réalité que son double filmique, pelliculaire, virtuel, qui le fonde. Elle donne à vivre une expérience perceptive légèrement hallucinatoire qui cherche à retranscrire les troubles perceptifs qui pourraient, par hypothèse, être provoqués par la dérive ou l'errance dans un espace-temps dilaté. Cet espace-temps dilaté, que viennent hanter des fantômes, est inspiré de films d'Antonioni, Monte Hellman, Sam Peckinpah et des genres du road-movie qui, avec les films de mort-vivants, interviennent aux Etats-Unis à un moment (années 60 - 70) où les valeurs impérialistes de la conquête spatiale et du progrès se transforment en le mauvais rêve, la mauvaise conscience de l'Amérique.





Kraftwerk Klingenberg Sonagramm (Montagnes de sons)

Sculpture, 2007

bois plaqué (noyer et wengé), plaques électroniques gravées et étamées, impression sur papier adhésif

183 x 15 x 17 cm



Une délicate structure en bois longe le mur, à la fois sculpture proche de l'art de la lutherie et instrument de musique rappelant un vieux synthétiseur Moog. On peut y voir (ou lire) un sonagramme, soit la représentation visuelle d'une fréquence et d'une durée sonore, gravé sur des plaques électroniques. Bettina Samson tord les paramètres du sonagramme pour faire correspondre la longueur en centimètres à la durée en minutes du morceau Tongebirge (Montagnes de sons) du groupe allemand Kraftwerk, pionnier de la musique électronique. La musique du futur est ici traduite visuellement par une sculpture artisanale, folk pourrait-on dire. Tout le travail de cette artiste fonctionne par rebonds et associations concentriques de récits, agissant en chercheuse dans le champ de l'histoire culturelle pour déclencher des analyses parallèles, des connexions méconnues et faire exploser les hiérarchies produites par la mémoire collective. Ici, la musique blanche des Kraftwerk, qui développaient eux-mêmes leurs instruments dans un laboratoire, est rapprochée (par des analogies et des jeux de traduction entre les mots «Tongebirge» et «Klingenberg») du développement de l'électricité en Allemagne avec l'ouverture en 1926 de la géante centrale électrique Klingenberg. Ce monstre, qui nourrissait Berlin et dévorait la vie de milliers d'ouvriers à la chaîne, a été inauguré l'année de la sortie du film Metropolis de Fritz Lang. L'œuvre de Bettina Samson est un millefeuille qui ressemble à la beauté complexe et rhizomatique de nos cerveaux. »

Pedro Morais, Newsletter mécènes du Sud, octobre 2007

Interceptions Joël Barr alias Joseph Berg alias Metr / Messiaen

Sculpture, 2008
bois plaqué (noyer et chêne), plaques électroniques gravées et étamées
longueur 325 cm



Une sculpture en bois longe le mur, renvoyant autant au travail raffiné de l'art de la lutherie qu'à un vieux synthétiseur. On peut y voir (ou y lire) dessiné dans du cuivre étamé, un sonagramme, la représentation visuelle d'une fréquence et d'une durée sonore. Ce sonagramme ici a été étiré de sorte à faire correspondre la longueur de la sculpture à la durée d'un morceau de musique, traduisant les secondes en centimètres. Le morceau représenté est l'une des quatre Etudes de rythmes d'Olivier Messiaen, composées en 1949, qui joueront un rôle déterminant dans l'émergence de la musique sérielle généralisée. La modernité musicale se trouve ici traduite visuellement par une sculpture folk, artisanale. L'année où Messiaen composait cette œuvre, un élève peu commun suivait ses cours : Joël Barr, alias Metr, ingénieur électronicien américain et espion en fuite, rêve de devenir compositeur. L'année suivante, il est malgré lui exfiltré, sous le nom de Joseph Berg (son histoire sera réécrite), à Moscou, où il contribue à la création de Zelenograd, la Silicon Valley soviétique. Le dessin du sonagramme, gravé sur des plaques électroniques potentiellement conductrices d'énergie, ouvre ainsi l'hypothèse d'une influence cachée entre les débuts de la musique sérielle généralisée et le développement de la microélectronique. Par le biais d'associations concentriques, l'artiste déclenche des récits parallèles dans l'histoire culturelle, elle établit des connexions méconnues qui cherchent à déstabiliser les hiérarchies produites par la mémoire collective.



Operation Hurricane

"The Re-conquest of space", cur. Fanny Gonella, Overgaden, Copenhagen, Denmark

7 juillet - 19 août 2007

Installation in situ; anémomètre, acier inoxydable, plexiglas, câbles, tubes incandescents, lettrage adhésif, système électronique, 2007
3,50m x 1,90 m (h) x 2,20m

La particularité de l'installation "Operation Hurricane" est d'être activée, non pas par l'artiste ou par une personne du centre d'art, ni même par les visiteurs, mais par le vent qui souffle à l'extérieur du centre d'art. Elle est donc souvent éteinte.

"Operation Hurricane" est le nom de code de l'opération militaire canadienne au cours de laquelle un drapeau est planté chaque année sur la minuscule île Hans, perdue sous les glaces à mi-chemin entre les îles Ellesmere (Nunavut) et le Groenland et oubliée lors du partage des eaux territoriales. Sa souveraineté est revendiquée aujourd'hui à la fois par le Danemark et par le Canada.

Les caissons lumineux s'allument lorsque le vent, à partir de 3 km/h, fait tourner l'anémomètre placé sur la façade. Un système électronique traduit le signal de fréquence fourni par l'anémomètre de sorte qu'il fait dépendre l'intensité lumineuse de la vitesse du vent, phénomène éminemment éphémère, aléatoire et incontrôlable.

Les caissons (analogie formelle avec la banquise qui se démembre) offrent à la lecture, de manière plus ou moins lisible en fonction de la puissance du vent, une chronologie d'opérations où danois et canadiens plantent successivement un drapeau, régulièrement détruit du fait des conditions climatiques extrêmes. La dispute territoriale, quelque peu infantile, entre les deux protagonistes, se manifeste depuis maintenant vingt ans par un "ballet" de remplacements de drapeau assez cocasse de la part de deux membres de l'OTAN.

Avec le réchauffement climatique, l'île de 1km² est en effet devenue d'une importance stratégique majeure dans l'optique du contrôle du passage du nord-ouest en tant que route commerciale et militaire de plus en plus praticable et réserve potentielle de gaz et de pétrole. Elle pourrait créer un précédent pour l'affirmation des revendications à venir concernant la souveraineté de la zone maritime de l'océan arctique.

"Operation Hurricane", de manière assez ironique, fait rentrer un phénomène climatique à l'intérieur du white-cube du centre d'art, phénomène dont les paramètres vont décider de l'activation - ou pas - d'une pièce qui elle-même évoque climats extrêmes et changements climatiques.





Kunsthalle Bâle

Fanny Gonella, curatrice de l'exposition:

"(...) The works in the exhibition are asking the question "how to deal with space (...). In some pieces the rules we are used to in architecture are twisted and the artworks question our perceptual habits. Other artists directly question the inheritance from modernism and yet others simply look into how and why we start to build, and thus our need for construction.

Bettina Samson, for instance, developed her work in relation to a literal understanding of the title (of the exhibition, "The Re-conquest of space"), taking the action of conquering a territory as a starting point. When international water borders were decided in the 1970s, one straight line was running between Greenland and Ellesmere Islands (and thus between Denmark and Canada) through a tiny island called Hans Island. The island which is completely covered with ice except during three weeks every year was totally forgotten in the demarcation process. Recently, the island has become the focus of attention because of its strategic location on the way from the Atlantic Ocean to the North Pole and to Asia. With the ice melting due to global warming, this route could be used for a much longer period of the year (...). Moreover, scientists have suggested that there might be some oil around the island. So both countries have been fighting about the ownership of this piece of land, going there regularly one after the other to plant a flag. "Operation Hurricane", which is the title of Samson's piece, is the code name given by the Canadians to the military operation of going there to plant a flag. Due to the harsh climatic conditions, this operation has been repeated regularly because the flags get damaged rather fast."

"(...) Samson's work tells the story of a territory, indirectly showing the reasons why it became attractive again and looking at the strategies at play to conquer the land in a period where diplomacy is supposed to regulate such a situation. In her artwork, sentences appear in the plexiglass boxes whenever the wind outside Overgaden's space is strong enough to activate a signal leading electricity to light up the boxes."



Ice Haven

Exposition personnelle, avec une intervention murale de Julien Tiberi

Zoo galerie, Nantes, 2006







Electrolux

Solo Exhibition

galerie Visite ma tente, Berlin,

13 avril-5 mai 2006



Behrens Benz (accelerating AEG story)

résine polyester, peinture pour signalisation routière, microbilles de verre, médium, 1,50m X 1,50m

Le tondo *Behrens Benz* réagit à la lumière par rétro réflexion.

La peinture routière et la résine incrustées de microbilles de verre amènent la matérialité de la route (bande de signalisation et bitume) dans un tableau - tondo- qui aurait pu se ranger dans la catégorie de l'abstraction géométrique si le dessin ne cherchait à provoquer l'illusion d'un flou photographique ou rétinien.

Evoquant un logo, une cible, un panneau de signalisation routière, le dessin géométrique reprend en une version floue, comme si l'oeil ne parvenait pas à faire le point, un graphisme de Peter Behrens, pour AEG, représentant un projecteur de lumière regardé frontalement.

Le graphisme de Behrens cherche à simplifier au maximum une expérience visuelle où, par définition, l'oeil ébloui ne distingue aucune forme qui ne puisse être hallucinée. Ici, en contrepoint de la matérialité du tableau, le flou peint contribue à effacer les limites entre l'image et sa perception sans pour autant renoncer à la conscience que l'on a du dessin, de sa facture et de ses effets. Paradoxe d'une cible sur laquelle l'oeil ne parvient pas à faire le point.

L'architecte et designer Peter Behrens devint en 1909 le premier designer d'entreprise de l'histoire en intégrant l'AEG, à Berlin, entreprise Générale d'Electricité allemande dont il dessina la ligne graphique, l'architecture des usines (quartier de Wedding où se trouve la galerie) et les lampes.

De manière ironique, le titre de la pièce, *Behrens Benz (accelerating AEG story)*, met en boucle l'histoire "artistique" et économique de l'AEG: Electrolux (titre de l'exposition) est la marque d'électroménager qui exploite désormais la marque AEG, rachetée récemment au groupe DaimlerChrysler. AEG a été pendant vingt ans une filiale de Daimler-Benz devenue DaimlerChrysler par fusion. A Berlin se trouve la fondation DaimlerChrysler, une collection d'art contemporain très riche en formes actuelles développées à partir de l'art minimal, en art concret et en abstraction géométrique. Le tableau *Behrens Benz* est un clin d'oeil ironique à celle-ci.





Dans une nuit américaine (gélatine de correction lumineuse sur les vitres de la galerie), une torche-matraque US Maglite suspendue au plafond par un manche télescopique balaye lentement horizontalement et à 360° une bande blanche auto-route, sorte de ligne d'horizon.

Lorsque le spectateur se trouve dans l'axe de diffusion de la torche (devant ou derrière), il peut voir, sous l'action de la rétroréflexion de la peinture routière dans le faisceau de la torche, les mots d'une phrase se détacher en plus foncé (peinture blanche standart) à l'intérieur de la bande blanche (incrustation de microbilles de verre) qui scintille alors, comme les termes d'un message d'annonce.

Le contenu de la phrase qu'il lit en suivant la trajectoire de la torche sur la ligne blanche est sensiblement l'expérience qu'il vit.

La phrase, tirée d'un roman d'espionnage de John Le Carré, "L'Espion qui venait du froid" nous projette dans un univers de science-fiction. Cependant, toute référence nominative à Berlin-Est, à la guerre froide et au mur de Berlin ont été effacées pour garder simplement la sensation de deux mondes parallèles dominée par la présence d'envoi à l'intérieur des individus de messages lumineux d'information.

Mon Oncle - BT11

Installation, dec 2005

plexiglas, medium, aluminium, inox, radio aviation, lampe halogène, haut-parleur, système électronique
hauteur 2,25m

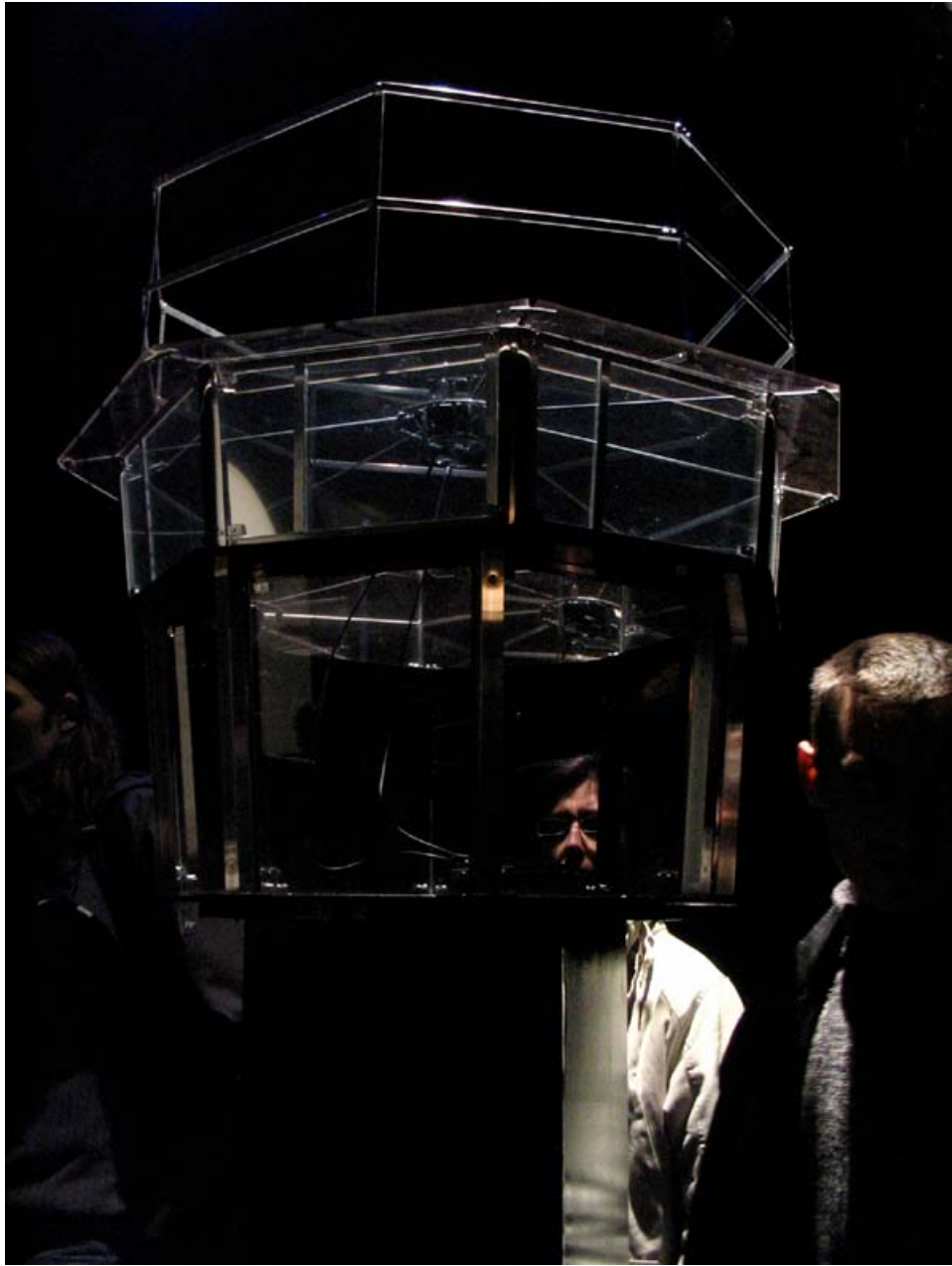
Le BT11, modèle de mirador de la RDA rencontré tout au long de la frontière d'avec la RFA, devient - entre phare et tour de contrôle d'aéroport - un outil d'espionnage du trafic aérien de l'aéroport le plus proche. A son sommet, une radio intercepte une fréquence de la bande aviation sur laquelle dialoguent pilotes en cours d'atterrissage ou de décollage, et tour de contrôle. Les signaux sonores relatifs à ces échanges sont traduits en variation d'intensité lumineuse d'une lampe halogène. Le système laisse pourtant une certaine place à l'erreur: prédominance du "bruit", décalage d'allumage de la lampe, qui émet parfois des signaux sans correspondance avec les émissions sonores, entretenant l'idée qu'elle réagit aussi plutôt à l'environnement de la pièce. La sculpture actualise des problématiques de la guerre froide à travers l'architecture - forme du BT11 sur une tour-socle parallélépipédique minimaliste, matériaux de l'architecture internationale, caractère électronique high-tech à la James Bond et bricolage low-tech.

Bettina Samson

A mi-chemin entre le phare et la tour de contrôle d'aéroport, la sculpture s'inspire du BT11, modèle de mirador de l'Allemagne de l'Est placé tout le long de la frontière avec l'ex-RFA. Les matériaux utilisés sont empruntés à l'architecture Internationale des années 50 et 60, faite pour voir et, théoriquement, être vu : celle des banques ou de l'administration, évoquée encore par un récepteur radio de fréquences d'aviation installé au sommet de la sculpture. Les dialogues interceptés entre pilotes et tour de contrôle de l'aéroport le plus proche sont ici traduits en variations d'intensité lumineuse, décuplant son ambiguïté fonctionnelle. Devenue un outil d'espionnage low tech, laissant percevoir des défaillances (bruitages, réaction parfois aléatoire entre son et lumière), elle semble hériter des systèmes d'encodage des services secrets pendant la guerre froide. Son architecture de verre, dans une filiation qui remonte au Bauhaus et Mies Van Der Rohe, est ici transformée en dispositif panoptique qui oppose un regard unilatéral aux aspirations utopiques de la transparence. Ce renversement dans le rapport entre pouvoir et construction du regard, s'est accentué au long des 30 Glorieuses, dépeintes par Jacques Tati notamment dans son film « Mon Oncle » (1958), qui donne le titre à la sculpture. Sont convoqués alors autant le récit personnel de l'artiste (le mirador était un des lieux de travail de son oncle, officier de frontière en RDA) qu'une construction fictionnelle présente dans le film : la Villa Arpel, projection d'un futur ultramoderne dont le comportement automatisé des fonctions conduisait parfois le système hors de contrôle.

Pedro Morais, catalogue *Bettina Samson, Laps & Strates*, éditions Adera, 2009





Repérée dans des manifestations présentant les travaux de la jeune scène artistique française[1], Bettina Samson fait partie d'une nouvelle génération d'artistes dont l'oeuvre nécessite des recherches documentaires poussées [2]. Son travail se nourrit plus particulièrement de recherches sur des faits historiques ou scientifiques auxquels elle intègre l'anecdote. Les fantasmes et récits qui se cristallisent autour de ces événements, ainsi que la retranscription esthétique qu'en fait l'artiste, transforment chaque nouvelle pièce en une narration fantastique dans laquelle il est difficile de démêler la fiction de la réalité. « Dessinant des ellipses ou échafaudant d'hypothétiques collisions entre la grande et la petite histoire, l'avant-garde artistique et la conquête scientifique du visible, la culture populaire et ses stratégies médiatiques, Bettina Samson explore la notion de coïncidence historique »[3]. Le recours à de nombreux médiums lui permet d'adapter chaque nouvelle pièce le plus justement à l'événement qu'elle illustre. Bettina Samson réalise elle-même la plupart de ses sculptures, installations, photographies, oeuvres en verre et en céramique mais doit parfois confier leur fabrication à des artisans. Certaines oeuvres lui demandent de s'initier à des techniques complexes qu'elle aborde en dilettante : « J'aime quand il y a des accidents. Je ne suis pas une experte dans les matériaux que j'utilise ; j'aime les imperfections »[4].

L'origine de certaines découvertes scientifiques, lointaines ou récentes, inspire à Bettina Samson de nombreuses oeuvres.

L'une des oeuvres présentées lors de son exposition personnelle au centre d'art contemporain La Galerie de Noisy-le-Sec en 2010, *Comment, par hasard, Henri Becquerel découvre la radioactivité* (2008-2009) prend la forme d'un accident pictural provoqué par Bettina Samson. En 1896 le physicien Henri Becquerel met en contact des particules radioactives avec un plan-film et assiste à l'apparition de taches sur la surface photosensible malgré l'absence totale de lumière. Cette réaction chimique inédite permet à Henri Becquerel de découvrir les effets de la radioactivité, sans toutefois parvenir à l'identifier. Bettina Samson choisit de reproduire les conditions accidentelles de cette découverte : elle place un minerai d'uranium au contact de plan-films négatifs pendant deux semaines dans une boîte opaque. Les sept tirages photographiques grands formats qui résultent de cette expérience laissent apparaître des taches blanches irrégulières sur un fond noir. Le visiteur est alors tenté de voir, dans ces étranges abstractions, des captations de phénomènes astronomiques. Ces conjectures sont dissipées à la lecture du titre de l'oeuvre[5] ; l'artiste nous invite à découvrir *Comment, par hasard, Henri Becquerel découvre la radioactivité*, ou plutôt, comment Bettina Samson transpose cette expérience scientifique avec les outils de la culture visuelle contemporaine. Au moment de sa découverte en 1839, la photographie semble offrir la possibilité de reproduire le plus fidèlement possible le monde visible. Mais, à cette époque, « l'usage qui est fait de l'image photographique dans le champ scientifique n'est pas entièrement dédié à la célébration du visible, elle participe également activement à l'exploration de l'invisible »[6]. Témoins du pouvoir de « révélation » de ce médium, de nombreux amateurs l'utilisent alors au cours d'expériences spirites. « La plaque sensible, soumise aux effluves, devient [...] la preuve de l'existence du fluide vital »[7]. La composition des photographies de la série *Comment, par hasard, Henri Becquerel découvre la radioactivité*, née du hasard de l'empreinte laissée par le minerai d'uranium, entraîne le regardeur à la frontière du monde scientifique et du monde de l'occultisme.

L'histoire d'une découverte scientifique croise à nouveau celle des premières expérimentations photographiques avec deux oeuvres inédites pensées pour l'exposition monographique de Noisy-le-Sec. *Première photographie du spectre solaire, altérée par le temps et avec raies d'absorption* (2009) et *Première photographie du spectre solaire, altérée par le temps et sous la forme rêvée d'un carottage* (2009) font référence à la première photographie du spectre solaire réalisée en 1848 par Edmond Becquerel, père du physicien Henri Becquerel. Au terme de ses recherches, Bettina Samson trouve sur Internet une reproduction de cette photographie, fragile témoin des expérimentations scientifiques de son époque. Première photographie couleur de l'histoire, elle a dû être conservée dans l'obscurité la plus totale pendant plusieurs dizaines d'années avant que les techniques de fixation de la couleur permettent de la révéler au grand jour.

Première photographie du spectre solaire, altérée par le temps et avec raies d'absorption se présente sous la forme d'une impression de la photographie du spectre solaire sur un film adhésif. L'adhésif, appliqué sur deux fenêtres de La Galerie, crée une ambiance colorée qui plonge le visiteur dans un espace irréel, baigné par la lumière des rayons ultraviolets. Dans *Première photographie du spectre solaire, altérée par le temps et sous la forme rêvée d'un carottage*, l'artiste fait référence à la technique du carottage (habituellement employée pour étudier les couches de sédimentation du sol) afin de « révéler » le spectre solaire. Bettina Samson « sculpte » l'immatériel et présente cette forme idéale du spectre solaire à l'horizontal, comme une frise chronologique. Au-delà de leur potentiel narratif, les pièces de Bettina Samson nous invitent à un voyage temporel.

Les sources et les thèmes qui président à la réalisation de ses oeuvres nous permettent de rapprocher Bettina Samson des artistes « archéomodernistes » dont la définition a été donnée par Arnaud Pierre dans son essai intitulé « Futur antérieur » (2012) : « Les artistes ici nommés "archéomodernistes" ne citent que rarement des oeuvres ou des formes stylistiques issues du passé, mais plutôt des objets originaires, notamment techniques et scientifiques, ainsi que des récits et des fictions, porteurs d'un imaginaire source dont ils montrent qu'il peut encore avoir prise sur les aspirations et les désirs contemporains »[8].

Les événements de la grande et de la petite histoire inspirent de nombreuses oeuvres à Bettina Samson. Elle croise avec une grande habilité légendes urbaines et faits historiques. Sans aucune volonté de hiérarchisation, ses retranscriptions plastiques d'histoires oubliées invitent le visiteur à enquêter sur les origines réelles ou fantasmées de ces récits.

L'oeuvre *Le cauchemar de Constant* (2006) revisite le projet architectural du peintre et architecte néerlandais Constant. Entre 1956 et 1974, il imagine une « Nouvelle Babylone » dont l'architecture se compose d'un réseau de secteurs modulables répondant à tous les besoins de la vie quotidienne. Les secteurs, connectés entre eux et arrimés à de grandes colonnes, recouvrent l'ensemble de la planète en flottant au dessus du sol. Proche des situationnistes au moment de la conception de ce projet, Constant pense un espace qui transforme la vie sociale en jeu ; un espace où les habitants créent l'ambiance de leur ville. Avec *Le cauchemar de Constant*, Bettina Samson s'approprie l'espace d'exposition avec quatre sculptures en tubes métalliques dont certaines entourent les colonnes du lieu alors que d'autres sont posées au sol. Débarrassées des modules architecturaux, les sculptures de Bettina Samson nous donnent à voir les ossatures des structures imaginées par Constant. Tandis que les sculptures flottant autour des poteaux semblent jouer le rôle de garde-corps, celles disposées au sol délimitent un périmètre impossible à franchir pour le visiteur. Ces dernières gisent au sol dans un équilibre précaire : un simple frôlement semble pouvoir les faire basculer. La sculpture, sorte de balancier propice au tournis enfantin, produit un vertige identique à celui décrit par Roger Caillois sous le nom « ilinx » dans son essai intitulé « Les jeux et les hommes » (1958). Le visiteur, venu admirer une reconfiguration du rêve de Constant se trouve face à une aire de jeux impraticable dont ne subsiste que la frêle carcasse. L'Homo Ludens (« l'homme qui joue ») cède sa place au spectateur : bienvenue dans le cauchemar de Constant.

Après avoir exploré les modules architecturaux de la « Nouvelle Babylone », Bettina Samson choisit le désert de Mojave pour un nouveau jeu de recomposition. En 2008, Bettina Samson décide de reproduire la structure de la Mojave Phone Booth, une cabine téléphonique installée dans les années 60 en plein désert et dont l'existence est révélée sur Internet dans les années 90. Pendant presque dix ans, des internautes font sonner la cabine dans l'espoir que quelqu'un décroche le combiné. La cabine de Bettina Samson, la *Cinder Peak Phone Booth Replica (Bluejacking)*, n'attend pas d'appel d'inconnus ; elle envoie des messages non sollicités sur les téléphones portables des visiteurs grâce à la technique intrusive du bluejacking[9], une forme de piratage par les ondes. L'artiste opère ainsi une mise en parallèle de modes de communication distincts. La technique du bluejacking - utilisée par certaines grandes marques pour leurs campagnes publicitaires - lui permet d'envoyer de mystérieux messages aux visiteurs : elle fait entendre la voix de la cabine téléphonique à travers un texte qui semble tout droit venir de l'au-delà. L'histoire de la cabine cinquantenaire rejoint celle du piratage des ondes par bluejacking et permet de mesurer le chemin parcouru entre ces deux histoires de la communication. Mais déjà, cinq ans après sa réalisation, l'oeuvre est obsolète : le bluetooth a été largement remplacé par les connections 3G et Wifi. Que reste-t-il des messages envoyés par la *Cinder Peak Phone Booth Replica (Bluejacking)* ?

En 2009, Bettina Samson présente l'oeuvre *Operation Hurricane* (2007) à l'Institut d'art contemporain (Villeurbanne) à l'occasion de l'exposition Rendez-vous 09. Placées dans l'obscurité, les cinq caissons de la sculpture émettent de faibles signaux lumineux dont le système de déclenchement est un mystère pour le visiteur. Sur chacun de ces panneaux, reliés entre eux par une tige métallique contorsionnée, est inscrite la chronique des événements liés à la querelle qui oppose le Canada au Danemark au sujet de la possession de l'île Hans. Ce caillou rocaillieux de 1,3 Km², situé en Arctique et recouvert de glace, pourrait, grâce au réchauffement climatique, devenir un point stratégique pour l'extraction du pétrole. Depuis des décennies, le Canada et le Danemark se disputent la souveraineté de cette île déserte et y plantent successivement le drapeau de leur pays respectif, dont le climat extrême détruit aussitôt toute trace. Bettina Samson relie sa sculpture à un anémomètre placé sur le toit de l'espace d'exposition. La vitesse du vent relevée par l'appareil conditionne ainsi l'intensité lumineuse de la sculpture, qui, pour bénéficier d'un éclairage optimum, devrait être vue un jour de tempête. Sous nos climats tempérés, le visiteur se retrouve donc dans une salle plongée dans l'obscurité face à une sculpture qui oscille entre une faible intensité lumineuse et un noir total. La brièveté des signaux lumineux d'*Operation Hurricane* évoque le signal électrique d'un encéphalogramme ralenti. Ces souffles saccadés, pareils à des messages en morse, rappellent que l'île déserte, par son écosystème, abrite le vivant.

Entre reproduction d'expériences scientifiques et mise en oeuvre d'expériences esthétiques, le travail de Bettina Samson joue avec les croyances et les fantasmes des spectateurs. L'esthétique de ses pièces brouille les repères historiques et entraîne le visiteur dans un monde où le fait et la croyance se conjuguent pour créer un événement dont il est impossible de savoir s'il a réellement eu lieu.

Comme dans ses oeuvres antérieures, le titre de sa dernière production, *Mètis & Metiista* (2013), apporte de précieux renseignements sur l'origine de l'oeuvre. Si le second mot, emprunté à l'esperanto, se traduit par « artisanal », le premier, indice de la supercherie à venir, signifie « ruse » en grec ancien. L'oeuvre se compose de cinq « vases » en verre borosilicate soufflé. Ces vases sont construits sur le modèle de la bouteille de Klein : il est impossible de définir l'intérieur et l'extérieur de leur surface ; les deux se confondent et s'auto-pénètrent. Cette figure mathématique est évoquée par Claude Lévi-Strauss dans *La potière jalouse* (1985) : son analyse anthropologique révèle que certains mythes d'Amérique du Sud sont structurés en bouteille de Klein (cette formule est notamment utilisée pour expliquer les représentations mythologiques du corps). Bettina Samson opère une fusion entre les représentations mathématiques et anthropologiques de la bouteille de Klein dans une série de vases au caractère anthropomorphe. Dans l'imagination de l'artiste, anses, tubes, extensions et introversions du verre soufflé deviennent des bras, des jambes ou des ventres. « Inspirés notamment des vases anthropomorphes précolombiens, ces "récipients" font penser à des artefacts imaginés par un peuple premier (d'Amérique, d'Afrique ou du grand Nord par exemple) mystérieux ou ancien, inconnu et/ou disparu, qui aurait une mythologie structurée en bouteille de Klein »[10]. Bettina Samson invente une analogie entre des objets fabriqués par un peuple fictif et son oeuvre. En faisant passer une forme imaginée au 21^e siècle pour « un objet ancien relevant d'un usage non élucidé »[11], elle brouille les codes temporels et culturels. Les orifices, les protubérances, les ramifications et les excroissances de ces sculptures de verre anthropomorphes évoquent la figure de la bouche bée, des organes génitaux et du ventre. Les vases de *Mètis & Metiista* se posent ainsi en héritiers de l'esthétique grotesque. Ils évoquent un corps ouvert sur le monde, réduit à ses fonctions digestives et sexuelles. Le grotesque s'intéresse moins à la surface du corps qu'au franchissement des limites de celui-ci. Il procède d'une exploration de ce qui se trouve au-delà du corps, à travers les orifices et les protubérances. « Aussi, l'image grotesque montre-t-elle la physionomie non seulement externe mais aussi interne du corps [...]. Souvent encore, les physionomies internes et externes sont fondues en une seule image »[12], comme dans une bouteille de Klein.

L'histoire de l'art, la culture populaire et les découvertes scientifiques nourrissent l'oeuvre de Bettina Samson qui trouve dans ces sources l'amorce d'un récit, réel ou fictif, qui l'engage sur la piste d'une réalisation plastique. L'artiste met en volume ces histoires sans les hiérarchiser : la première photographie du spectre solaire est placée sur un pied d'égalité avec la cabine téléphonique du désert de Mojave dans l'hypothétique encyclopédie des curiosités de Bettina Samson. Si toutes ces anecdotes semblent passer du coq-à-l'âne, entretenant un rapport de voisinage tout à fait inhabituel, leur coexistence révèle finalement leur point commun et leur force : chacune des oeuvres de Bettina Samson puise sa source dans l'histoire d'une origine. Sa démarche entretient ainsi un rapport critique à une discipline fondatrice de notre civilisation : l'histoire.

[1]. Bettina Samson a présenté son travail dans un Module du Palais de Tokyo en 2009, dans l'exposition collective « Rendez-vous 09 » à l'Institut d'art contemporain de Villeurbanne la même année et lors de « Dynasty » au Palais de Tokyo en 2010.

[2]. Marc Bembekoff établit une analogie entre son oeuvre et celles de Julien Discrit, Aurélien Froment et Raphaël Zarka. Cf. Marc Bembekoff, « Les feux de Saint-Elme », in Bettina Samson, Laps and Strates, Lyon, ADERA, 2008.

[3]. « Bettina Samson », in Palais, été 2010, n°12, p. 285.

[4]. Bettina Samson, entretien avec l'auteure, Paris, 31 octobre 2012.

[5]. Tous les titres des travaux de Bettina Samson révèlent l'histoire ou le phénomène qui a inspiré l'oeuvre à l'artiste. Il s'agit ensuite pour le visiteur de remonter à la source de cet indice. Ce jeu de piste donne les clefs pour accéder à un autre niveau de lecture de l'oeuvre.

[6]. Clément Chéroux, « Voies de l'invisible », Les traces du sacré, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 112.

[7]. Marie-Émilie Fourneaux, « Au-delà du visible », Les traces du sacré, Paris, Centre Pompidou, 2008, p. 108.

[8]. Arnaud Pierre, Futur antérieur, Paris, M19, coll. 20/27, 2012, p. 7

[9]. Bluejacking : envoi de messages non sollicités sur un appareil utilisant une communication de type bluetooth.

[10]. Bettina Samson, entretien avec l'auteure, Paris, 31 octobre 2012.

[11]. Idem.

[12]. Mikhaïl Bakhtine, L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance, Paris, Gallimard, 2008, p. 316. [Première édition 1970. Traduit du russe par Andrée Robel.]

Dossier mis en ligne par l'artiste sur documentsdartistes.org

Documentation et diffusion de l'activité des artistes visuels de Provence-Alpes-Côte d'Azur

Documents d'artistes presents works by emerging visual artists living in the South of France

Le fonds documentaire rassemble actuellement une sélection de 200 artistes représentatifs d'une pluralité d'horizons et de pratiques dans le champ de l'art contemporain (installation, photographie, peinture, sculpture, dessin, vidéo, son, multimedia) et résidant en Paca. Les dossiers d'artistes actualisés proposent de nombreuses reproductions d'œuvres, un CV, une bibliographie et des textes.

Documents d'Artistes provides a privileged point of view on artistic creation in the PACA region (French Riviera, Nice, Marseille...). The fund currently documents 200 artists spanning several generations and a variety of artistic horizons and practices (drawing, painting, sculpture, installation, photography, video, sound, multimedia). Updated on a regular basis, the artist files propose numerous reproductions of works, a CV, bibliography and texts.