BIENNALE ARTE 2026

In Minor Keys

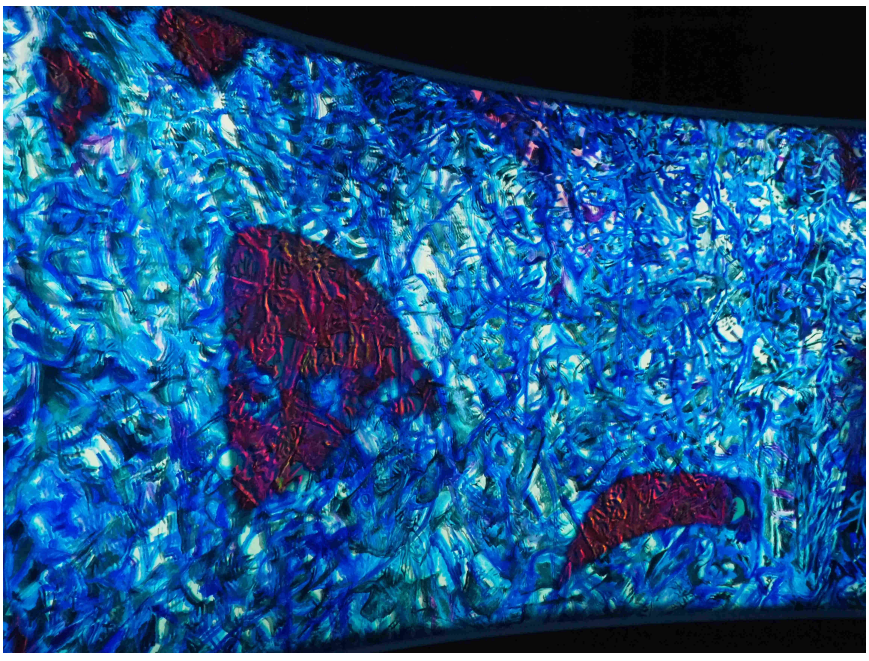
Arsenal

Khaled Sabsabi

1965, Tripoli
vit à Sidney

Le parcours de Khaled Sabsabi, du Liban à l'Australie en novembre 1976, a été marqué par la guerre, le déplacement et la perte. Il est arrivé, alors qu'il était encore jeune, dans une famille qui avait déjà traversé la séparation et l'incertitude. Ces expériences l'ont poussé à porter son regard au-delà de sa situation immédiate, à rechercher des communautés et des personnes qui comprenaient le déplacement forcé, la marginalisation, le racisme et le silence imposé. L'expérience multimédia in situ de Sabsabi, intitulée « khalil », mêle objets, vidéo, odeurs et sons. À la fois accueillante et impérieuse, elle trouve un équilibre entre résonance poétique et profond respect et reconnaissance. Sa proposition philosophique centrale rejette les conclusions absolues ou les formes figées au sein du monde physique. Au contraire, elle embrasse le flux, un continuum de chemins et de processus interconnectés, et les conditions contenues dans un cercle global d'intégrité. Le titre de l'œuvre est un mot arabe signifiant « ami proche » ou « compagnon ». Les principes sous-jacents du khalil trouvent leurs racines dans l'idée de communauté humaine et sociale. Ces philosophies directrices s'inspirent de la sensibilité du Tasawwuf (soufisme), qui représente la dimension intérieure et mystique de l'islam, centrée sur la relation entre le « moi intérieur », le « moi extérieur » et le divin. khalil ne prétend pas apporter de solution ni résoudre quoi que ce soit ; il offre plutôt un lieu de rencontre, en respectant les histoires et les lieux, et en créant un espace de réflexion et de contemplation.

-Michael Dagostino



Sohrab Hura
1981, Chinsurah, Inde
Vit à Delhi, Inde

Les vagues déferlent en écume sur les fêtards dans la mer. Un homme casse une noix de coco avec sa tête, puis se verse son contenu liquide sur le visage. Une femme se balance, comme en transe, devant une flamme. Des enfants font des manèges dans un parc d'attractions tandis que leurs parents, défoncés, les regardent. Ce sont là des instants tirés de *The Coast* (2020), un court-métrage de Sohrab Hura tourné parmi les pèlerins, adorateurs de Kali, dans l'État indien du Tamil Nadu. *The Coast*, présenté à la Corderie, est un portrait du délire, de la rupture et de l'espace liminal entre un jour et le suivant. Hura a débuté sa carrière en tant que photographe documentaire, mais s'est détourné de ce médium lorsqu'il a pris conscience qu'un monde submergé d' images était un monde sans cesse contesté, instrumentalisé, manipulé. Il s'est tourné vers la peinture dès les premiers jours de la pandémie, représentant des scènes tirées de la vie quotidienne mais aussi d'Internet et du monde de la politique. Le sens et le non-sens s'entrechoquent. Ses peintures au pastel sur papier ont la texture et l'énergie d'instantanés pris sur le vif. Certaines prennent vie sur la surface de cartons, dans une série intitulée « Timelines ». En jetant un œil à l'intérieur de l'une de ces boîtes, on découvre souvent une image supplémentaire nichée à l'intérieur. Des annotations singulières sur le mur donnent l'impression d'un journal intime, imprégnant une œuvre qui se révèle tendre et personnelle.



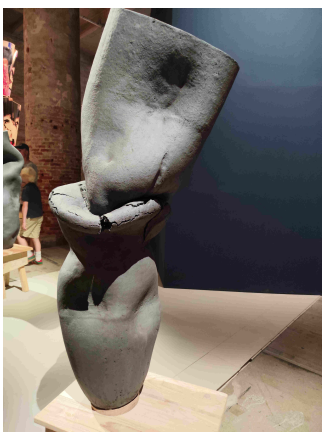
Eustáquio Neves
1958, Brésil
vit à Diamantina, Brésil



Eustáquio Neves est un photographe autodidacte qui, depuis la fin des années 1980, a produit des réflexions pointues sur les fractures historiques et sociales reliant le passé et le présent dela présence afro-diasporique au Brésil. À la Biennale d'Art 2026, Neves présente deux séries. *Arturos* (1993-1995) est le fruit d'une longue période passée à tisser des liens avec une communauté noire séculaire du Minas Gerais. Cette série peut être perçue à la fois comme une archive, un témoignage de la pluralité des modes de sociabilité noirs au Brésil, et une illustration des premières stratégies esthétiques de l'artiste, notamment la manipulation en chambre noire. *Cartas ao mar* (2016) fait suite à des recherches que Neves a menées au milieu des ruines du quai de Valongo à Rio de Janeiro, qui fut autrefois le plus grand lieu de débarquement d'Africains réduits en esclavage au monde. Confronté aux traumatismes qui imprègnent ce lieu, Neves n'a pas réalisé d'images sur place mais s'est tourné vers ses propres archives, modifiant chacune de ces sept images au point qu'aucun individu ne reste identifiable. Les portraits sont superposés à des photographies de pierres tombales et imprimés sur du vieux papier couché d'émulsion, ce qui leur confère la patine d'un document d'archives. Si *Arturos* se lit comme une affirmation de la vie, célébrant la force collective entretenue par les liens de parenté, *Cartas ao mar* insiste sur le souvenir en tant qu'impératif éthique, se déployant comme une méditation mélancolique.-Thiago de Paula Souza



Ranti Bam



1982, Lagos
vit à Paris

Ranti Bam est une artiste pour qui la création se déroule comme un processus de fusion avec son œuvre sculpturale. L'argile, pour elle, résonne de la continuité ancestrale inscrite au fil du temps. Bam puise son inspiration dans l'Ifá : un mot en yoruba qui

signifie à la fois « divination » (ifá) et «rapprocher » (/-fàá). Cette double signification suggère que l’argile est à la fois la substance à travers laquelle sa forme et son sens se confondent, et – parce que, comme toute matière, elle est habitée par des esprits – une collaboratrice de l’œuvre. Ainsi conçues, les sculptures de Bam sont des portails où les esprits et les vivants se rencontrent. À l’Arsenale, les cinq sculptures de Bam, qui partagent le titre *Ifa lle Oja – Black Ifa*, se dressent telles des gardiennes totémiques. Elles font office d’objets de dévotion porteurs d’esprits — des esprits incarnés sous forme matérielle. Ces gardiens protègent et préservent, imprégnant la salle d’une autorité sereine. Ils ouvrent l’esprit du spectateur à la possibilité qu’au sein des intérieurs creux, semblables à un utérus, de ces récipients, un écosystème soit en train de naître. L’argile noire entre ici en dialogue avec l’architecture qui l’entoure. Les briques préindustrielles de l’Arsenale lui-même ont elles aussi été façonnées par des mains de travailleurs, modelant la terre au fil du temps. Cette rencontre met en dialogue les modes de fabrication ancestraux et les mécanismes de la production capitaliste.
-Cindy Sissokho

*



Guadalupe Maravila
1976, San Salvador
vit à New York

Guadalupe Maravila joint autobiographie et acte politique au travers de l'expérience incarnée de la migration, dont les racines sont intimement liées au traumatisme profond de la violence coloniale et de l'impérialisme. Ces préoccupations sont inspirées par son propre combat contre le cancer, une maladie qu’il considère comme la manifestation physique du stress lié à son périlleux voyage d’enfance vers les États-Unis dans les années 1980. Au centre de l’installation de Maravilla se trouvent quatre « Disease Throwers », qui combinent des éléments faits main avec des objets trouvés qu’il a collectés en retraçant son itinéraire à travers l’Amérique centrale. Ces sculptures font office à la fois de sanctuaires et d’instruments de guérison sur lesquels on peut jouer. Suspendus au plafond se trouvent cinq grands hamacs, sur chacun desquels est inscrite une phrase tirée d’une chanson souvent chantée aux enfants pour apaiser leur douleur. La philosophie de soin de Maravilla s’étend aux cérémonies de guérison par le son qu’il anime dans ses installations, à l’intention du grand public et de groupes spécifiques tels que les communautés de personnes atteintes de cancer et les réfugiés. Dans le climat politique actuel, il existe une tension accrue au sein de l’œuvre de Maravilla entre la maladie métaphorique de la xénophobie et le véritable tribut physique qu’elle fait payer aux vivants. Face à la violence d’État polarisante, Maravilla nous met en résonance avec nos

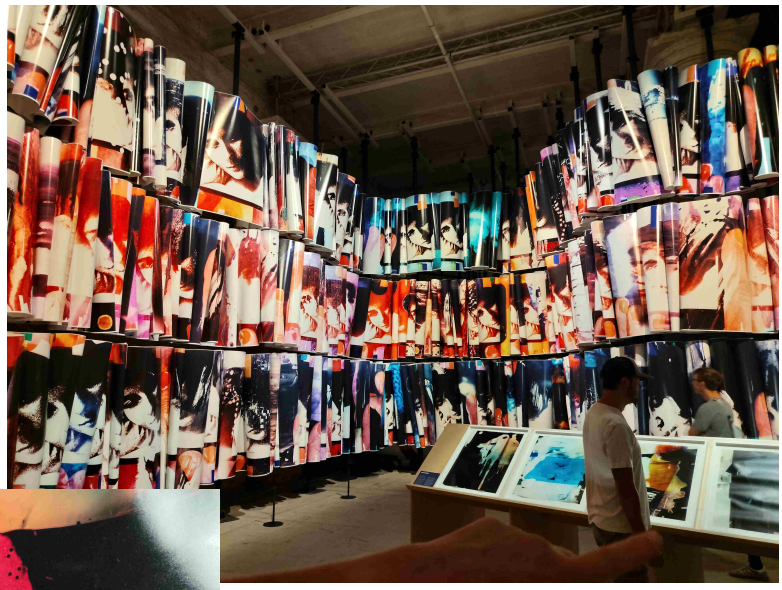
corps et les uns avec les autres, offrant son baume sonore comme véhicule d'introspection et de collectivité.
-Alex Klein

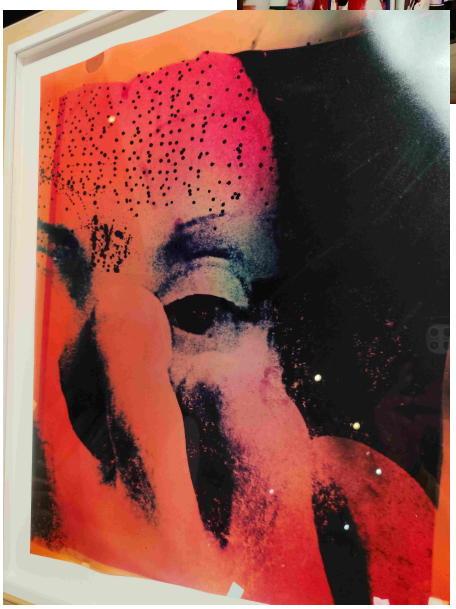
*

Carrie Schneider

1979, Chicago, États-Unis
Vit à New York, États-Unis

Carrie Schneider utilise des méthodes photographiques analogiques pour explorer les formats médiatiques et les représentations, souvent genrées, qu'ils produisent et véhiculent. À l'aide d'un appareil photo de la taille d'une pièce qu'elle a elle-même construit, elle expose des séquences de film, image par image, depuis son téléphone sur du papier photographique, et superpose des sources issues d'un présent saturé d'images — allant des clichés instantanés et des images de surveillance aux réseaux sociaux, en passant par l'histoire de l'art et ses propres archives de travail — par le biais de multiples expositions. « First Living Woman » (2026) est réalisée à partir d' un « rouleau géant » de papier chromogène provenant d'une usine, ce qui donne lieu à un continuum photographique d'un kilomètre de long. Elle est consacrée à un segment de huit secondes
tiré du film *La Jetée* (1962) de Chris Marker — le seul moment d'image animée de ce film, qui grave dans la mémoire le visage d'une femme, incarnée par Hélène Châtelain, oscillant entre le sommeil et l'éveil.

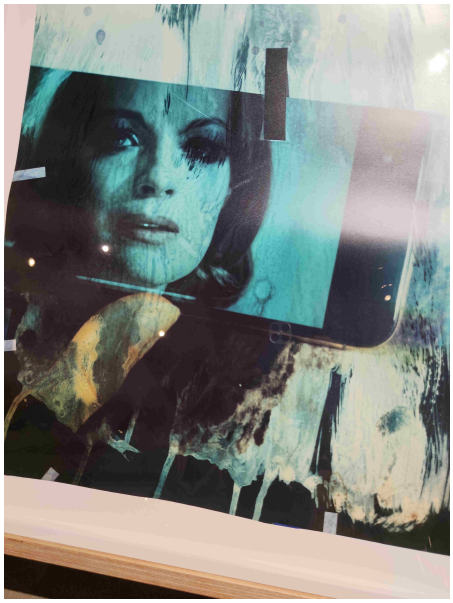




Les œuvres de la série *Deep Like* (2020-2021) font référence, entre autres, à Sigmar Polke, Imogen Cunningham, Chantal Akerman, ou encore un autre gros plan cinématographique chargé d'émotion, mettant en scène Romy Schneider, dans le film d'Andrzej Żuławski L'important c'est d'aimer (1975). Partant d'images de rupture cinématographique, Carrie crée méthodiquement une brèche vers ces instants du passé, passant à nouveau des semaines avec ces femmes, image par image. À travers son processus, le cinéma avec un grand C rencontre un présent aux accents inquiétants, que l'on fait défiler distraitement. Face à la disparition tant de la

dimension du quotidien que de l'Histoire au sens large, l'œuvre de Schneider se déploie comme un acte monumental de souvenir chromogénique.

-Sarah Lookofsky



Kaloki Nyamai

1985, Kitui, Kenya
vit à Nairobi



La pratique artistique de Kaloki Nyamai entremêle la mémoire personnelle, les enseignements intergénérationnels et les tensions sociopolitiques qui façonnent l'Afrique de l'Est contemporaine, en particulier sa région d'origine, le Kitui, au Kenya. Nyamai cite souvent les récits de sa grand-mère et le savoir-faire de sa mère, artiste textile, comme des portes d'accès à son héritage kamba. Ces influences transparaissent dans la grammaire tactile de ses toiles, assemblées à partir de corde, de sisal, de papier journal, de tissu, de transferts photographiques et de fil. Par la superposition, la couture et l'excision, Nyamai crée des scènes qui évoquent souvent des situations domestiques empreintes de tendresse. Les compositions de Nyamai ne documentent pas des événements en tant que tels ; elles en enregistrent les répercussions. Les figures restent partiellement esquissées, oscillant à la limite de l'abstraction. Cette instabilité reflète des états émotionnels : un chagrin qui ne se résout pas, un espoir qui doit être renouvelé, un sentiment d'appartenance constamment remanié et renégocié. Le travail de Nyamai redonne de la place aux dimensions discrètes et non résolues de l'expérience noire souvent éclipsées par le spectacle ou la simplification. Récemment, il s'est plongé plus fréquemment dans la vie politique kenyane, en particulier dans ses cycles persistants de violence d'État, bien que de manière allégorique, évoquant des processus et des rituels plus profonds de rupture et de réparation.

La couture devient une métaphore non seulement de la réparation, mais aussi de la capacité à concilier les contradictions : beauté et brutalité, mémoire et oubli, souffrance et espoir.

*

Tabita Rezaire

Paris, France
Vit à Cayenne, Guyane française

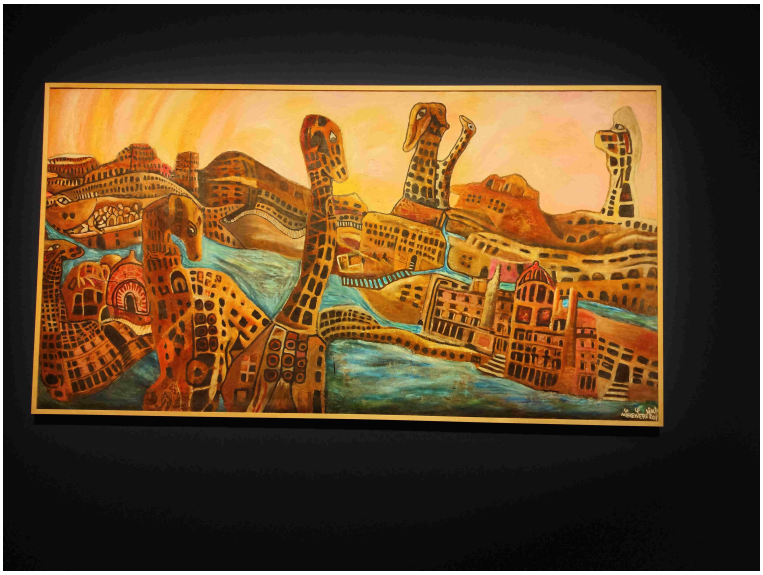
« Omo Elu » et « Mother Trinity » marquent le passage de Tabita Rezaire d'un travail décolonial consistant à critiquer la matrice du hétéro-patriarcat colonial, blanc et capitaliste vers une pratique consistant à materner le monde. Omo Elu se compose de panneaux de tissu teints à l'indigo représentant la déesse yoruba de l'océan Yemaya (Yemoja), une manifestation de la relation de Rezaire à Yemaya et à l'indigo – une plante utilisée dans le commerce colonial et cultivée par une force d'exploitation esclavagiste sur la même terre où elle la cultive aujourd'hui. Les icônes des tapisseries de la Trinité Maternelle, exposées à l'Artillerie, correspondent aux priorités d'Amakaba, la forêt sacrée que Rezaire entretient en Amazonie. À Amakaba, la Mère Terre bénit le jardin des remèdes, des colorants et de la nourriture. La Mère Lune bénit l'accompagnement à la naissance, les menstruations et la pratique du yoga que Rezaire soutient sur ces terres. Mère Soleil bénit le travail collectif de Rezaire autour des étoiles, son planétarium portable qui fait mémoire d'une astronomie plus ancienne.
Le travail de Rezaire ne porte pas sur le concept de maternité ni sur la déesse qui bénit son œuvre. Il s'agit plutôt d'une pratique dévotionnelle d'une relation maternelle avec la planète. Ses bandes — essais, cousues par ses collaboratrices — des femmes marron imprégnées de lignées de liberté et de rébellion — sont des documents qui rappellent ce que l'on pourrait ressentir en donnant naissance au monde. Pour se connecter à ce travail, il faut renoncer à ses propres relations coloniales — se détourner de la propriété et de la domination pour se tourner vers tout ce qui a façonné votre respiration -Alexis Pauline Gumbs



Tiona Nekkia McClodden
1981, Blytheville, USA
vit à Philadelphie

L'œuvre de Tiona Nekkia McClodden s'étend jusqu'aux confins du désir et s'y maintient, agité par un léger frémissement. Sous cette tension superficielle palpitent des pulsions libidinales et psychiques, traversant le terrain accidenté de l'intériorité et de l'incarnation noires et queer. À partir de là, l'art de McClodden s'ouvre sur un vaste champ de réflexions historiques, métaphysiques et psychanalytiques qui lui redonnent son souffle. À la Biennale d'Art 2026, McClodden présente une série d'œuvres gravitant autour d'un film à deux canaux intitulé RUINOUS. Ce film est né de son engagement avec le roman de Percival Everett So Much Blue, dans lequel un peintre abstrait envisage de détruire une œuvre en cours de réalisation, mais s'en abstient au dernier moment. Dans le film de McClodden, la protagoniste (interprétée par l'artiste elle-même et librement inspirée de celle-ci) fait la navette entre un atelier-remise situé dans le nord de l'État de New York et, dans une ville sans nom, les univers clandestins du travail du sexe BDSM et de l'escrime académique, où les cicatrices sont vénérées.
Au cœur du film se trouve l'idée de jouissance : l'accumulation d'un plaisir si exorbitant qu'il transgresse les limites de l'ego et tend vers la douleur. Sont également présentés une épée vintage, un masque et trois panneaux de cuir dont les surfaces sont marquées de coupures qui n'ont rien à envier à des blessures gestuelles. De ces coupures, s'écoule une beauté qui s'articule au travers de sa propre absence de faire.

Werewere Liking
1950, Cameroun
vit à Abidjan



Kama, Khémet,
Hier et bien avant
Des sources des grands lacs
À la remontée comme à la descente du Nil
Passant par toutes sortes de portes du temps,
Bantous, Semi-Bantous comme Sub-soudanais
Nous descendons d'une seule et même lignée
Nous sommes tous des Khémites
D'Ascendance Panafricaine ...
Déversés sur des îles fixes ou tournantes

Comme des hordes de damnés déportés
Ou comme des troupeaux d'esclaves
Des bêtes de somme harnachées
Aux teints sombres ou plus clairs
Mais témoignant de la présence en eux
De la divine mélanine
Nous sommes tous des Khémites
D'Ascendance Panafricaine...
L'Afrique partout dans le monde en toute dignité
Sans aucune limitation au droit à l'équité
Que nous soyons sur les Amériques
Sur l'Asie, l'Océanie ou le Groenland
Comme sur la Khémet elle-même,
Que nous soyons Donsons,
Lög Mbock ou Vooduns
Nous sommes tous des Khémites
D'Ascendance Panafricaine ..
Werewere Liking, 2023

Kadder Attia

né à Dugny en 1970
vit à Berlin, en Allemagne, et à Paris, en France



L'installation de Kader Attia s'inspire des propos d'un chaman vietnamien qui affirmait que les virus informatiques sont des « entités spirituelles » cherchant à contrecarrer la domination humaine sur le monde virtuel. Attia considère ces propos comme de l'« anthropologie métaphysique », conscient que cela soulève des questions qui méritent d'être examinées : le monde virtuel est-il peuplé d'esprits ? Les ancêtres et d'autres forces de l'univers lui-même cherchent-ils à nous posséder à travers les veines d'électricité ? « Whisper of Traces » semble poser la question suivante : « Si nous décidons d'écouter ce chaman, quelles possibilités s'ouvrent à nous ? » En pénétrant dans un couloir labyrinthique, entourés d'objets mêlant des statues rituelles africaines et de l'art moderne, nous sommes confrontés à des conteneurs en filet remplis d'herbes séchées – des traces mnémoniques nous reliant à nos propres souvenirs et à ceux de nos ancêtres. Des cordes recouvertes de fragments de miroir créent une forêt à travers laquelle nous avançons. C'est comme si les esprits qui habitent l'Amazonie avaient infiltré la technologie audiovisuelle qui crée cet environnement. La technologie croit qu'elle contrôle l'espace parce qu'elle le produit. Mais et si c'étaient les esprits qui contrôlaient la technologie à la place ?
L'installation d'Attia nous invite à considérer la déification continue d'Al non pas comme un simple produit fétichiste créé par le capital, mais plutôt comme un daímon de la Grèce

antique : un génie qui peut être démoniaque sans être nécessairement maléfique. — Mohamed Amer Meziane

Avi Mograbi

né à Tel Aviv en 1956
vit à Lisbonne

L'ouvrage d'Avi Mograbi, *Entre un fleuve et une mer*, raconte les rêves et leur effondrement. Deux annuaires professionnels issus de mondes qui ont cessé d'exister – l'un consacré au Liban, à la Palestine et à la Syrie, datant de 1938, et l'autre à Gaza, datant de 2023 – encadrent les périples d'Ali al-Azhari et d'Avi Mograbi, un enseignant et son élève, alors qu'ils suivent les traces de leurs familles à travers Damas, Beyrouth, Safuriyya, Jaffa et Tel-Aviv, des lieux qui faisaient autrefois partie d'une même région. Les deux familles ont été coupées de leur terre natale lors de la création de l'État d'Israël. Alors que la famille Mograbi a choisi de s'installer à Tel Aviv, les al-Azhari ont été chassés du village de Safuriyya, devenant ainsi des réfugiés internes dans leur patrie détruite.
Les annuaires sont projetés sur deux grands écrans. Le guide de 1938 offre une vision où musulmans, chrétiens et juifs sont répertoriés sans hiérarchie ni division nationale. Sur un autre écran, une recherche en ligne dans l'annuaire de Gaza de 2023 montre à quoi ressemblait la situation avant la catastrophe en cours, mettant en évidence notre réalité dystopique actuelle. Nous ne savons pas si l'une des entreprises répertoriées est encore en activité, mais nous savons que la région a été complètement dévastée. À cet égard, ces deux annuaires témoignent de la Nakba qui se poursuit depuis 1948.
-Avital Barak

*

Walid Raad
né à Chbaniyeh, Liban
vit à Medusa, USA



Walid Raad élabore des manuels pour les opérations de sauvetage. Des opérations de sauvetage ? Pour qui ? Pour des œuvres d'art « arrêtées » et leurs ombres, ces dernières ayant été perdues ou amputées à la suite de confinements involontaires. On assiste à des opérations de sauvetage pour des tableaux perdus ou disparus, pour des anges blessés, pour des œuvres d'art devenues folles, pour des sculptures mal réassemblées, des maquettes architecturales – parfois même pour des personnes qui ont disparu, y compris des dictateurs et des dirigeants politiques.
Les labyrinthes de Raad sont des opérations linguistiques glissantes. Tous ces noms et titres, toutes ces déclinaisons grammaticales, ces répétitions, ces déviations erronées, ces glissements de dates, ces titres sinueux, associés

aux preuves apportées par les objets et les documents, forment un bouclier protecteur grâce auquel Raad assure un passage sûr aux œuvres d'art en danger et à leurs ombres. Les guerres, explique l'artiste, ont le pouvoir d'endommager les œuvres d'art à tel point que même les couleurs, les formes et les motifs s'en trouvent affectés —non pas par un impact direct, mais, de manière plus inquiétante, par l'emprise des occupants, qui les transforment en trophées doppelgänger. Tout comme les passeurs ou les amants utilisent des tunnels souterrains pour s'échapper, les couleurs, les formes et les motifs peuvent « se cacher, se réfugier, hiberner, se camoufler et/ou se dissimuler » dans des endroits où l'on s'y attendrait le moins. À l'improviste, ils « surgissent de nulle part » — sur des palettes utilisées pour le transport international, sur des cartes de visite, dans des notes de bas de page ou au dos de tableaux entreposés dans des entrepôts depuis bien trop longtemps.

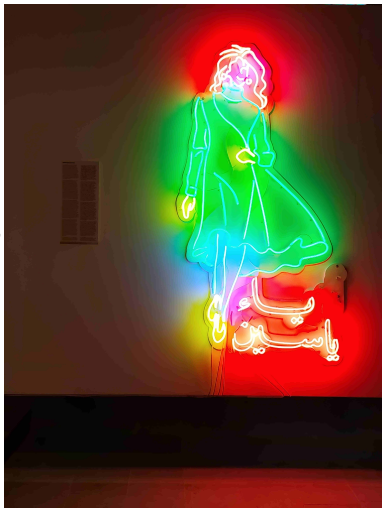
La « guerre civile libanaise » a pris fin en octobre 1990. Les milices ont eu six mois pour désarmer et deux options : vendre leurs armes à bas prix à l'armée libanaise ou les vendre librement sur le marché libre. La plupart ont choisi le marché, envoyant leurs armes aux forces serbes, bosniaques, croates et slovènes qui se préparaient à une guerre qui a éclaté à peine un mois après que les milices libanaises eurent déposé les armes. Ainsi, les guerres en Yougoslavie ont été menées, en partie, avec des armes provenant du Liban. Une guerre prend fin, une autre commence. Les armes passaient facilement d'un champ de bataille à l'autre. Cette fois-ci, cependant, quelque chose d'autre les accompagnait.

Les armes libanaises ont été expédiées en Yougoslavie sur des palettes en bois. Lorsque la cargaison a été déchargée, quelqu'un a remarqué que sous les armes, peintes sur la surface des palettes, se trouvaient des images – de magnifiques copies de peintures arabes et turques canoniques. Curieusement, les originaux de ces œuvres n'ont pas été vus depuis des décennies ; leurs propriétaires les ont signalés comme perdus ou volés il y a longtemps. Qui a réalisé ces copies ? Pourquoi les peindre sur des palettes ? Pourquoi les cacher sous des armes expédiées à Ljubljana ? Et où sont les originaux ? Nous ne le savons toujours pas.

Heureusement, l'armée slovène a conservé les palettes et aujourd'hui, non conformément au protocole, les a remises à la Moderna Galerija pour qu'elles soient étudiées. Le musée les a entreposées dans un entrepôt situé juste à l'extérieur de Ljubljana, où elles se trouvent encore aujourd'hui, et où je les ai vues pour la première fois il y a des années.

Cette installation reproduit cet entrepôt.

Samir Yasain



Né en 1939, Samir Yasain était un célèbre créateur de mode à Beyrouth des années 1960 aux années 1980. Dans sa jeunesse, il avait suivi une formation auprès de Pierre Cardin à Paris et s'était forgé un style unique qui l'a propulsé au rang de la crème de la crème des créateurs de mode arabes À l'époque, Beyrouth offrait une vie nocturne trépidante, des cabarets sensationnels, de grands cinémas projetant des films en Technicolor, des festivals de musique endiablés

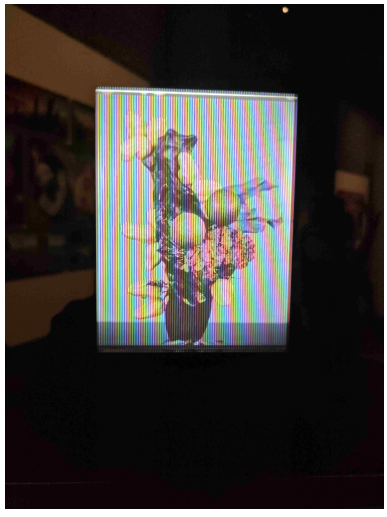
auxquels participaient des stars de la pop flamboyantes, des
soirées privées extravagantes et des femmes en bikini sirotant des cocktails sur la plage. La ville était véritablement à la hauteur de son surnom : le Paris de l'Orient. À son retour de Paris, Samir a ouvert sa première maison de couture glamour sous le nom de Yassin Haute Couture dans la capitale libanaise. Il était revenu à Beyrouth avec une vision qui unissait véritablement les deuxvilles Sa fascination pour la culture de la mode française, les cabarets burlesques, les mannequins chics et les lumières scintillantes de la ville l'ont poussé à réaliser son rêve. Il a commencé à fréquenter des stars de la pop libanaise lors de soirées organisées au célèbre hôtel Phoenicia et au cabaret fastueux Shahrazad appartenant à son frère Fayez.
C'est là qu'il a rencontré pour la première fois la diva libanaise Sabah, qui y chantait un soir. Son mari de l'époque, le prince saoudien Khaled bin Saud, les a présentés l'un à l'autre et ils se sont tout de suite bien entendus. Elle adorait le style glamour de Samir, les couleurs flamboyantes qu'il utilisait et les pierres précieuses brillantes qu'il cousait sur les robes avec un soin minutieux. Elle lui a commandé des costumes pour nombre de ses pièces de théâtre et de ses films, comme le film égyptien *Gang of Women*, où le réalisateur souhaitait des tenues qui reflètent l'esprit des années soixante. Grâce aux relations du prince Khaled, Samir a également commencé à créer des vêtements pour une nouvelle clientèle – la famille royale saoudienne – qui adorait son travail minutieux de perlage et de broderie. Il a fait sensation auprès des princesses, Elles faisaient la queue les unes après les autres pour essayer ses dernières créations. Elles l'ont convaincu de s'installer à Djeddah et d'y ouvrir une maison de couture. Au milieu des années 1970, la guerre avait déjà éclaté au Liban et le moment semblait propice pour que son entreprise se développe en franchise. Elles adoraient son humour et sa personnalité enjouée, et il est rapidement devenu une star dans la ville.
L'une des princesses est même tombée amoureuse de lui, et il a commencé à créer des modèles en pensant toujours à elle. Hélas, leur amour n'a pas pu se concrétiser en raison des strictes restrictions sociales qui leur étaient imposées – il était un homme de famille et elle était une princesse saoudienne – et tout cela s'est donc terminé en tragédie. Son mari l'a découvert, et elle a été tuée.
Après ce terrible incident, Samir retourna immédiatement à Beyrouth, alors en proie à la guerre, et cessa de créer des vêtements. Il se cacha des feux de la rampe et se mit plutôt à tenir une boutique quivendait des cristaux, à l'abri des regards indiscrets. Il ne voulait pas risquer d'être vu ou pris par la famille de la princesse, alors il menait une vie tranquille et solitaire. Mais sa passion pour la créationde vêtements était trop forte, il ne pouvait résister à cette envie, alors il a continué à imaginer des créations, principalement sur papier. Il n'y avait pas de mannequins à l' époque, alors il a inventé une alternative ingénieusepour tester ses créations : les mannequins du magazine Playboy. Leurs corps nus ont inspiré Samir à les habiller, et il a collectionné des photos de ses mannequins en prenant des clichés Polaroid des pages du magazine Au milieu des années 1980, il fut assassiné dans des circonstances mystérieuses dans son appartement de Beyrouth, laissant derrière lui un nombre incalculable de créations inachevées, de croquis, de photographies et d'amantes.

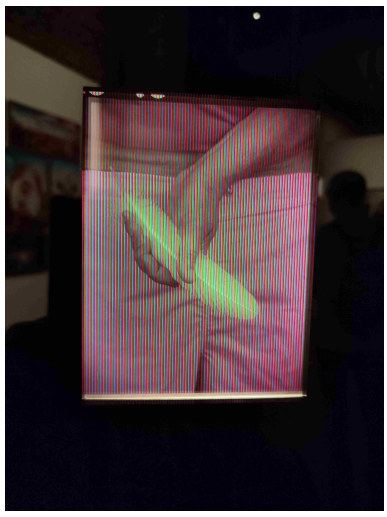
*

Alan Phelan

1968, Dublin
vit à Dublin

Depuis 2018, Alan Phelan explore le procédé Joly, l'une des premières méthodes de photographie en couleur inventée en 1894 par le physicien irlandais

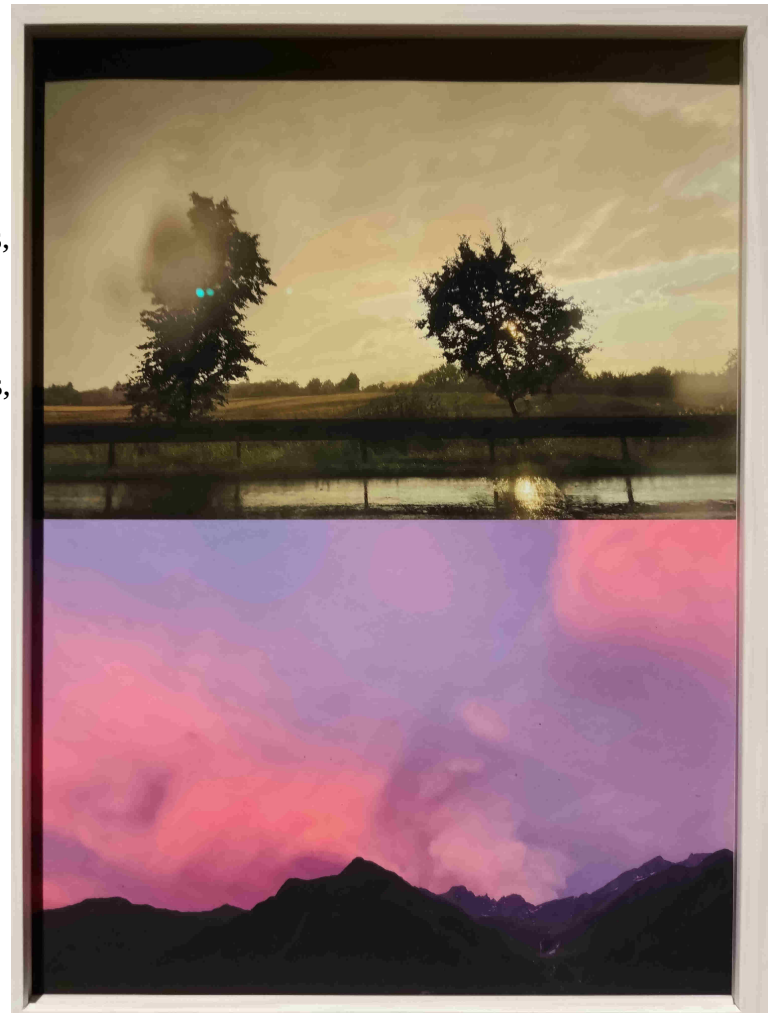




John Joly. Premier procédé additif pratique et stable permettant de produire des images en couleur à partir d'une seule plaque photographique, il utilisait un film noir et blanc associé à un filtre tramé composé de fines lignes rouges, vertes et bleues (RVB), jetant ainsi les bases de technologies ultérieures telles que l'Autochrome des frères Lumière.
Les photographies uniques à l'écran de Joly de l'artiste exposées à la Corderie s'inspirent d'une fusion de références historiques et culturelles, créant ainsi une histoire visuelle du procédé de Joly là où il n'en existait aucune. Fictives, trafiquées ou « queerisées », ces histoires « contrefactuelles » couvrent cinq siècles de création d'images, de la la peinture florale hollandaise à la mise en scène des identités et sous-cultures queer en photographie. Éclairées par l'arrière par des panneaux LED, parfois dans des dispositifs de présentation fabriqués à partir de mobilier ancien, les photographies Joly de Phelan incarnent une intensité lumineuse, une petite échelle et une dimension d'objet.
Phelan, au Pavillon central des Giardini, a étendu le procédé Joly à des projets d'art public et à des interventions architecturales – notamment de nouvelles œuvres RVB et textuelles discrètement disposées dans les lieux d'exposition. Dans les interstices et les décalages qu'il explore entre le texte et l'image, le sens n'est ni anachronique ni pleinement contemporain, mais plutôt transitoire, contesté et susceptible d'être effacé.

*

Sandra Knecht
1968, Zurich
vit à Princeton, Abuja et Kaduna (Nigeria)



Pour Sandra Knecht, la « Heimat », ou le « chez-soi », est une formation changeante qui englobe les animaux et les modes de vie qui l'entourent : les rotations de cultures, les trajectoires de vol, les travailleurs qui font la navette. Son installation « Home Is a Foreign Place » intègre des sculptures, des objets trouvés et des photographies, ancrées dans la tradition scénographique des vergers suisses. La « Bee House » est un rucher restauré qui avait été occupé par un nid de guêpes, puis par un loir, témoignant de la profonde intelligence de la vie animale. Un moulage en bronze du poirier préféré de Knecht, qui s'est effondré lors d'une tempête, trône habituellement dans son jardin ; là, il devient un refuge pour les insectes et les animaux nicheurs. Dans la série photographique Tschinn, Knecht met en jeu son propre corps pour réconcilier les contes populaires suisses sur les esprits des montagnes avec ses impressions psychiques d'adulte sur la convergence entre les mondes physiques etimmatériels, en utilisant la performance comme bouclier pour mettre au jource qui, comme le dit Knecht, « continue de faire rage dans le corps ». Knecht vit dans un village, avec son compagnon, ses chiens et leurs autres animaux. Bien que verdoyante et paisible, la vie au village peut s'avérer difficile pour ceux qui vivent et aiment en dehors des cadres sociaux normatifs. En

effet, les projets de Knecht soulèvent souvent la question de savoir jusqu'où une société est prête à tolérer la diversité – une revendication politique autant qu'une réflexion philosophique sur la manière de bien vivre ensemble.
-Gabe Beckhurst Feijoo

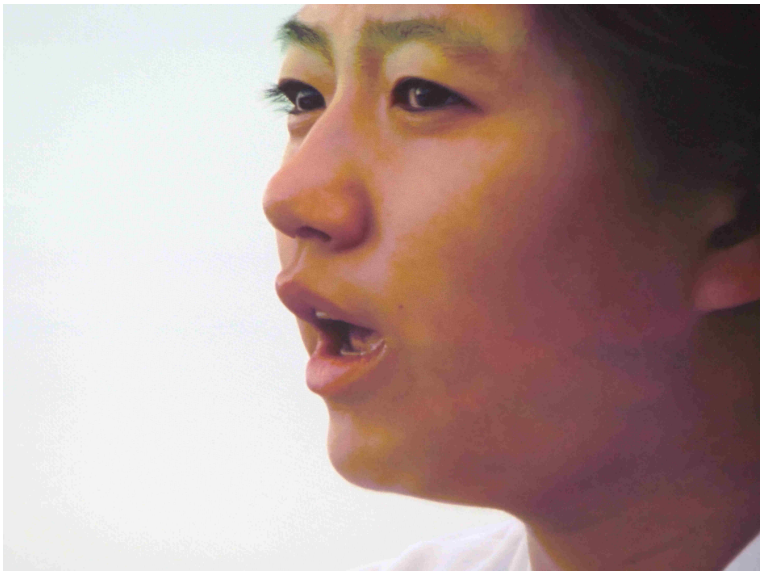
Bonnie Devine



1952, Toronto
vit à Toronto

Bonnie Devine érode le monde colonial, façonnant ainsi les représentations d'un monde décolonial. Le processus d'érosion, l'eau et le temps sculptent la terre de manière douce et persistante. L'observation d'un artiste est elle aussi une façon énergique de façonner son univers. C'est pourquoi je sais que Devine a non seulement créé une œuvre d'art, mais aussi un monde dans lequel je vis, un monde soucieux de faire émerger des vérités perdues au profit de la colonisation, tout en rendant hommage au traumatisme qui continue de le traverser. Les rivages, là où l'eau rencontre la terre, sont des lieux interstitiels d'échanges culturels et d'histoires entremêlées dans la série de huit paysages saisissants de Devine, *Land in War* (2024-2025). À travers eux, l'artiste examine les expériences d'anciens combattants, dont son père, qui ont combattu sur des rivages lointains dans des conflits engendrés par les tentatives coloniales de conquête de territoires.
Dans l'œuvre monumentale *Battle for the Woodlands* (2014), exposée au Pavillon central des Giardini, Devine restaure une carte coloniale du Haut et du Bas-Canada qui ne montre que les lacs Ontario et Érié, offrant ainsi une compréhension plus complète de ce paysage aquatique. Devine représente les Grands Lacs en oxyde de fer rouge jaillissant de la surface, fuyant les limites imposées par la cartographie. Dans les œuvres qui explorent son lieu d'origine, la communauté anishinaabe de Genaabaajing de la Première Nation de Serpent River, elle met minutieusement en lumière les impacts de l'exploitation minière de l'uranium dans le bassin versant de la rivière Serpent radioactive, comme dans *Stories from the Shield: Radiation and Radiance* (1999)

Yo-E Ryou
1987, Seoul, vit à Séoul et dans l'île de Jeju



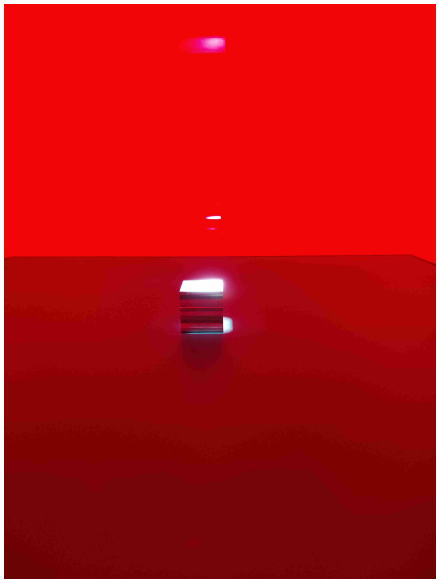
L'épuisement vécu à New York en période de pandémie a poussé Yo-E Ryou à s'installer sur l'île de Jeju, en Corée du Sud. Elle a trouvé refuge auprès des *haenyeo*, ces femmes qui perpétuent la tradition de la plongée à dix mètres de profondeur ou plus sans assistance respiratoire pour récolter de la nourriture dans la mer. Son immersion parmi les *haenyeo* refait surface sous la forme d'une pratique artistique itérative. « Breath Orchestra » comprend des dessins, deux œuvres vidéo, une installation sonore multicanal et une performance, avec des sièges qui font référence aux « bulteok », ces espaces en plein air où les *haenyeo* se rassemblent. Le projet explore la recherche d'une communauté à travers l'écoute de la respiration et du silence, ainsi que la connaissance corporelle des corps. Une partie du matériel de « Breath Orchestra »- se présente comme une partition, composée de quatre respirations de durées variables dans un cycle pouvant durer trois ou quatre heures. La première respiration est régulatrice : elle prépare le corps à plonger. La deuxième est puissante : elle fournit l'énergie nécessaire à la plongée. La troisième est la longue respiration submergée et silencieuse du travail. À la remontée à la surface, la respiration de récupération – le quatrième respiration – est parfois répétée vingt fois ou plus. En d'autres termes : aussi longtemps qu'il faut.

Ryou souligne qu'elle est entrée dans ce monde marin par désir, tandis que les *haenyeo* y entrent comme un travail. Les raisons d'aller en mer peuvent être nombreuses. La respiration de récupération fait place à la phase de réparation. Parfois, survivre, c'est apprendre à respirer, et à écouter, à nouveau.

—Astrida Neimanis

*

Alfredo Jaar



1956, Santiago, Chili
vit à Lisbonne, Portugal

Dans *The End of the World* (2023-2024), le cobalt, les terres rares, le cuivre, l'étain, le nickel, le lithium, le manganèse, le coltan,
le germanium et le platine sont comprimés en un cube de quatre centimètres de côté. Ces métaux comptent parmi les dix minéraux les plus critiques au monde aujourd'hui, indispensables aux technologies au cœur tant de la transition écologique que de

la guerre. Ils portent en eux leurs parcours et leurs origines : l’immensité des mines à ciel ouvertcreusées dans la terre ; les profondeurs obscures des océans, avec leurs écosystèmes encore inexplorés, qui sont sondés et pillés pour leur manganèse ; l’appétit vorace d’une société qui envisage d’exploiter la Lune, y voyant un autre « nulle part » à conquérir et à consommer. Chaque couche du cube se trouve au cœur de tensions géopolitiques déchaînées ; les conséquences physiques,environnementales et humaines de l’acquisition de ces métaux sont vertigineuses. Placée au centre d’un espace vertigineux, aux allures de cathédrale, cette petite forme intègre l’Arsenale à l’œuvre elle-même. Par ce geste précis, Alfredo Jaar condense les vastes enchevêtrements des tragédies mondiales en une œuvre précise, empreinte de pathos et de poésie, qui ne nous laisse aucune marge d’échappatoire. Le cube scintille. Nous le désirons. Nous en avons besoin. Le monde prend fin, encore et encore.
— Allyn Aglaïa

***Rajni Perera et Marigold Santos**

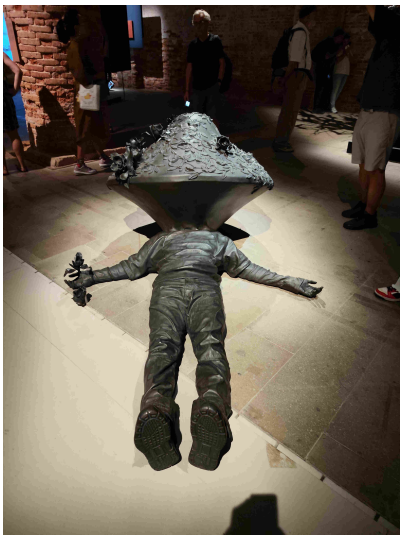
1981, Colombo, Sri Lanka
Vit à Toronto, Canada
1985, Manille, Philippines
Vit à Calgary, Canada



L'installation sculpturale monumentale « Efflorescence/ The Way We Wake » de Rajni Perera et Marigold Santos est une puissante illustration de ce qu’il est possible de réaliser lorsque deux artistes, chacun avec sa propre pratique, s’engagent dans une collaboration profonde. Les peintures, installations, sculptures, photographies, textiles et dessins de Perera mêlent le fantastique et la science-fiction au folklore, à la culture matérielle et aux pratiques spirituelles du Sri Lanka, son pays natal. Née aux Philippines, Santos a développé une pratique interdisciplinaire qui englobe la peinture, le dessin, la sculpture, le tatouage, la poésie et le son, et qui explore l’individualité et la mutabilité de l’identité façonnées par la migration.
« Efflorescence/The Way We Wake » présente une sculpture représentant une puissante créature humanoïde féminine dont le regard transperce avec détermination à travers un masque richement orné. Ses jambes, détachées du corps, sont écartées derrière elle dans une position impossible, tandis qu’elle se soutient avec ses bras, aidée par ses seins allongés. Sur elle et autour d’elle se trouvent des îlots de végétation florissante. Façonnée à partir de pâte polymère, de polystyrène, de poudre métallique, de cheveux synthétiques, de perles et de mousse florale, cette créature trône au sein d’un archipel de végétation fantastique et de formations rocheuses, offrant de multiples chemins et points de vue pour contempler sa majesté.
-Cheryl Sim

Nick Cave
1959, Chicago
vit à Chicago





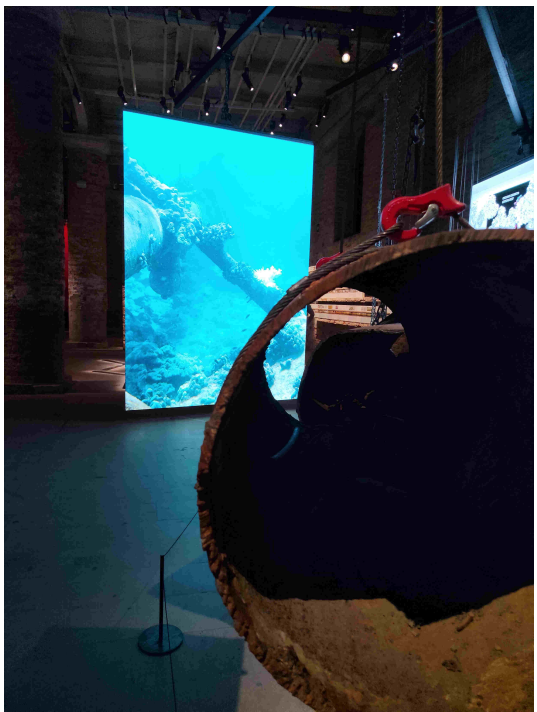
Nick Cave est un messager qui prône les vérités sur l'imbrication de la beauté et de la douleur. De ses « Soundsuits » – des sculptures à porter exubéramment ornées de perles, de boutons, de cheveux aux couleurs vives et de raphia – à ses bronzes, ses installations immersives et ses performances, il s'interroge sur la manière dont la société est à la fois connectée et divisée, existant dans la zone liminale entre la vie et la mort. A la Biennale d'art 2026, la série de Cave intitulée *Two Points in Time-At Once* trace un parcours processionnel à l'extérieur et à l'intérieur de l'Arsenale. Elle présente des bronzes monumentaux et des installations en techniques mixtes comprenant notamment des plateaux de service vintage en métal, des fleurs peintes sur des objets ménagers (tôle peinte) et des autoportraits en broderie. Les sept étapes de la série font allusion aux étapes du deuil. Le contraste entre les registres monumentaux et domestiques, ainsi que les matériaux utilisés, symbolise la dualité et le besoin de trouver le repos dans un espace divisé. L'imposante œuvre « Amalgam (Origin) » surplombe le port de l'Arsenale. Des motifs naturels complexes entrelacent son corps jusqu'à former une couronne de branches, de fleurs et d'oiseaux. Au fur et à mesure que la série se déploie, les bronzes exposés à la Corderie représentent des figures dans des postures d'attente, de péril ou de sauvetage, menant à une coda contemplative qui ramène à l'extérieur. « Two Points in Time - At Once » est empreinte d'un silence chargé de sens, tout en invitant à la tranquillité. Elle offre un espace pour de multiples niveaux de deuil, mais les fleurs éternelles qui jaillissent de ses figures canalisent le souvenir et la joie.
-Denise Markonish

*

Michaël Joo

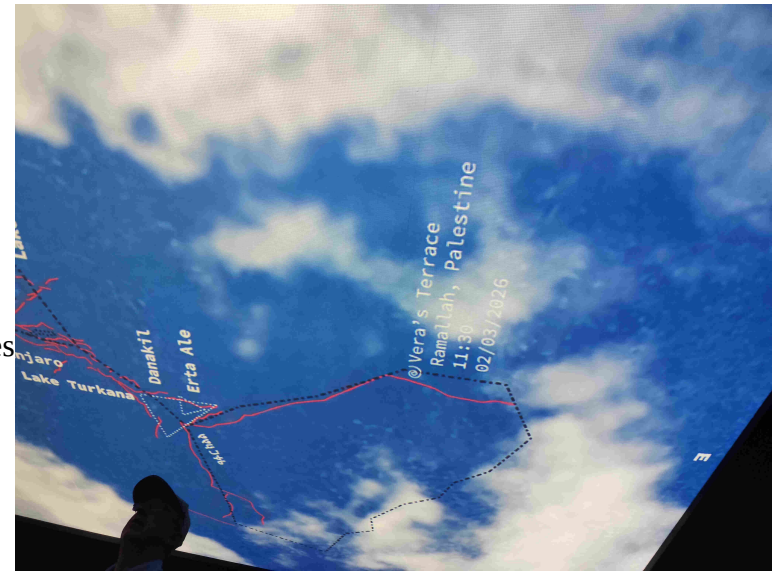
1966, Ithaca
vit à New York

La présentation de Michael Joo à la Biennale Arte 2026 comprend deux installations. Dans la première, *That Which Evaporates All Around Us* (2025), également exposée à la Corderie, des plaques de crinoïdes minéralisées au fil des éons



gravitent les unes autour des autres dans un mobile colossal. Ces plaques fossilisées renferment dedenses accumulations de lys de mer ou d'étoiles plumeuses, des invertébrés marins dont les corps se balançaient autrefois au gré des courants préhistoriques, leurs surfaces témoignant de longs cycles de sédimentation, de fracture et de compression. De multiples transducteurs montés sous chaque plaque émettent des vibrations accordées à la fréquence de résonance de la pierre. Ces signaux inaudibles sont transmis sous la forme d'un champ vibratoire ressenti dans le corps du spectateur. « Noospheres : Expanded » (2026), la deuxième installation de Joo, est composée de quatre écrans LED suspendus, contrebalancés par une armature constituée de matériaux locaux de récupération, tels que des pylônes érodés et des tuyaux utilisés pour stabiliser les canaux vénitiens. Sur les écrans apparaissent
des formes cristallines imprimées en 3D – générées à l'aide de la technologie blockchain dans le cadre d'un autre projet en cours de Joo, Organic Growth: Crystal Reef (OG:CR) (2021-en cours), des formes qui sont utilisées dans la recherche sur la résilience des coraux au large de la côte de Kona. L'ensemble flottant de surfaces vidéo dans « Noospheres : Expanded » affiche des données
liées à OG:CR. Ensemble, ces œuvres invitent les spectateurs à réfléchir à la manière dont la technologie peut être comprise comme une extension de la nature et comme faisant partie du devenir écotechnique continu du monde.

Nolan Oswald Dennis
1988, Lusaka
vit à Johannesburg



Google Earth
La pratique artistique de Nolan Oswald Dennis fait appel à la Terre, aux éléments et au cosmos en tant que complices pour ré-imaginer le monde au-delà des hégémonies établies. Guidé par la poésie cosmo- et géopoétique africaine, l'artiste trace un chemin vers un lieu où la profondeur et l'essence de la négritude rencontrent les profondeurs de la Terre, faisant ainsi émerger des conceptions alternatives de la planète. Dennis nous conduit dans l'immensité du son, où le bourdonnement polyphonique de la Terre nous oriente vers une conception polyvalente des mondes pluriels (autochtones, noires, queer) qu'elle abrite.
Black Earth Calendar et Black Water Station (Mbarara) sont constitués d'enregistrements réalisés à partir d'une série de réseaux de détection sismique open source situés sur le continent africain (dont un dans l'atelier de l'artiste). Cette technologie détecte des ondes de très basse fréquence les sons émis dans la croûte terrestre, qui peuvent être utilisés pour la recherche géologique, ainsi que pour détecter l'activité militaire et sismique, les éruptions volcaniques et les mouvements tectoniques. Comme tant d' appareils scientifiques, les technologies infrasonores sont profondément imbriquées dans la violence militarisée, dans le régime de la propriété et dans une logique extractiviste qui vise à connaître la Terre pour mieux la piller. Les sons qui en résultent oscillent entre des échelles apparemment incommensurables, mettant en résonance les événements contemporains au Soudan, en Palestine et en Afrique du Sud avec les immenses replis du temps géologique.
-Zoë Hopkins

Eric Baudelaire

1973, Salt Lake City
vit à Paris

La pièce en un acte de Luigi Pirandello, *L'Homme à la fleur dans la bouche* (*L'uomo dal fiore in bocca*), met en scène une conversation nocturne entre deux personnages anonymes. L'un porte sur la lèvre une tumeur au nom étrangement floral. L'autre, un voyageur en rade, attend de prendre le train de l'aube pour rentrer chez lui. Les répliques énigmatiques de l'homme à la fleur dans la bouche révèlent le compte à rebours inexorable de la Mort à l'œuvre, ainsi que le désir de cet homme de s'imprégner d'un monde qui lui échappe. La parabole de Pirandello est le point de départ de l'installation vidéo à cinq canaux d'Éric Baudelaire intitulée **La Mort m'a frôlé et a coincé cette fleur dans ma bouche**. L'œuvre se déroule dans l'immense entrepôt de fleurs d'Aalsmeer, aux Pays-Bas, où des millions de fleurs arrivent d'Afrique et d'Amérique du Sud et sont évaluées en vue de leur vente aux enchères, puis expédiées aux quatre coins du monde. Parcourant cette vaste installation, la caméra de Baudelaire filme des fleurs, des visages, puis des machines. À l'instar d'un assemblage qui prend forme, toutes les pièces s'articulent dans un crescendo d' opérations semi-automatiques. L'économie informatisée que documente l' enquête cinématographique de Baudelaire est une interface entièrement désincarnée et déterritorialisée.
Et pourtant, ce qui transparaît, c'est l'aspiration humaine persistante au réel – comme en témoigne son portrait bienveillant des ouvriers de l'entrepôt, dans leur calme concentré alors qu'ils s'acquittent de leurs tâches méticuleuses.
-Marcella Lista





COLLECTION PINAULT – Punta della Dogana

Lorna Simpson

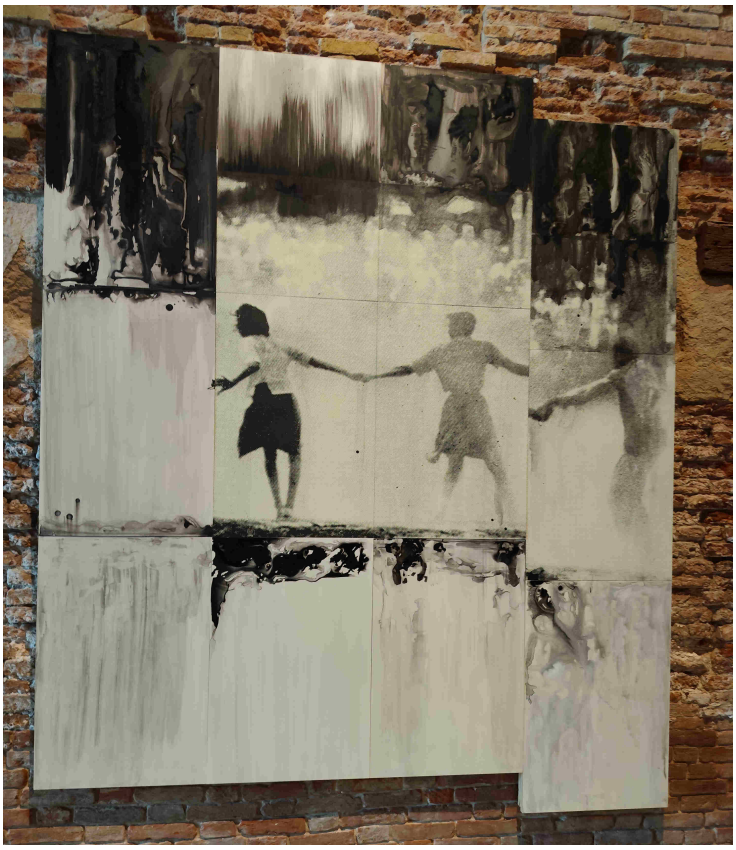
Third Person



Black totem – pile de magazines Ebony,
pochettes plastiques, bronze, acier

L'exposition « **Third Person** » présente, pour la première fois en Europe et avec une telle ampleur, plus dune décennie de création picturale de Lorna Simpson, mise en dialogue avec une sélection de ses sculptures, installations, collages et films. Conçue en étroite collaboration avec l'artiste et réalisée en partenariat avec le Metropolitan Museum of Art de New York - où une première version, « Source Notes » , a été montrée au printemps 2025 -, l'exposition vénitienne propose un parcours renouvelé dans lequel se déploient les fils narratifs qui structurent la multitude d'univers suggérés par son œuvre.

Révélée au milieu des années 1980 pour son approche novatrice de la photographie conceptuelle, Simpson explore depuis quarante ans la complexité des mécanismes de construction des images. Depuis le milieu des années 2010, la peinture s'est imposée comme un champ d'exploration particulièrement fécond, lui permettant de prolonger et d'approfondir les grandes questions qui irriguent son œuvre : l'érosion et les résurgences de la mémoire, les failles de la représentation, l'instabilité des récits, ainsi que les dynamiques raciales, de pouvoir et de genre qui façonnent nos perceptions. L'exposition met en lumière la richesse d'un langage visuel foisonnant et singulier, profondément ancré dans l'expérimentation. L'artiste y explore la mémoire collective, la persistance des stéréotypes et des mécanismes d'effacement, autant de prismes critiques permettant de revisiter plus d'un demi-siècle d'histoire.



Dans « **Three Figures** », Lorna Simpson revisite, par le biais de la sérigraphie sur panneau, une photographie d'actualité des émeutes raciales de 1963 à Birmingham, où des manifestants noirs sont aspergés par la police anti-émeute à l'aide de canons à eau à haute pression. L'image est recadrée, agrandie et répartie sur plusieurs panneaux, générant de subtils décalages d'échelle et de distribution. La peinture vient voiler et brouiller la photographie, altérant sa lecture et la transformant en profondeur, introduisant de nouvelles textures, de nouveaux rythmes et des échos visuels entre les panneaux. À l'instar de plusieurs de ses premières peintures, cette œuvre puise dans des moments charnières de l'histoire des États-Unis.

*

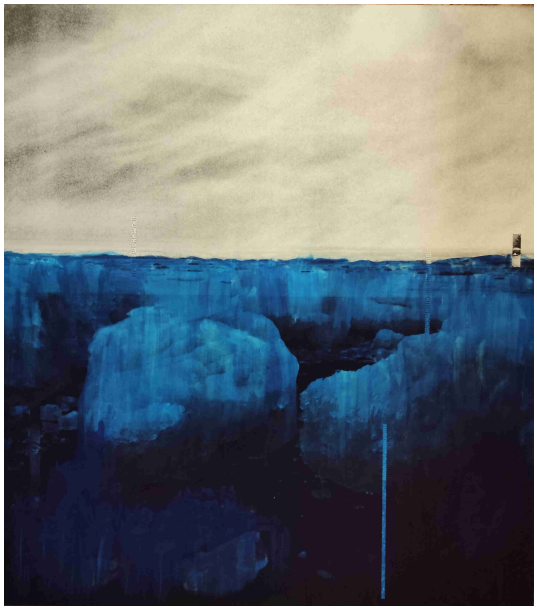


Nightmare?, présentée pour la première fois à la Biennale de Venise en 2015 dont le commissariat était assure par Okwui Enwezor, montre une figure composite: un corps dans une robe bustier, extrait d'un photogramme du film d'horreur Carrie, surmonté d'un visage souriant détaché du torse. Comme dans True Value, montrée à proximité, cette juxtaposition a d'abord été explorée dans un collage préliminaire avant d'être prolongée et déployée en peinture.

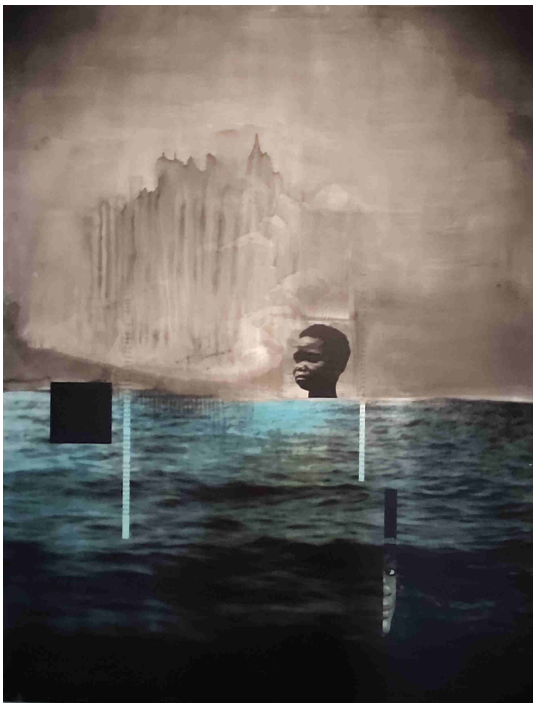
Simpson laisse visibles les traces de coupe et de recadrage, mettant en avant I'usage d'images issues de sources secondaires et la logique d'association libre qui traverse son travail.

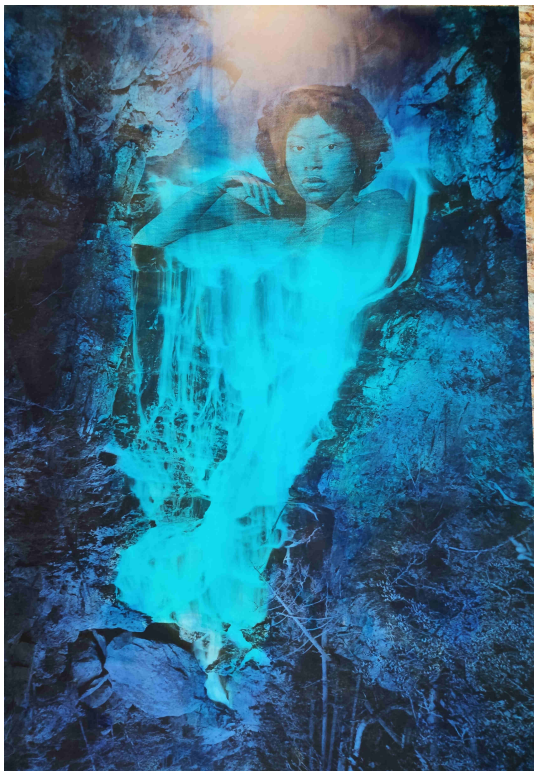
Ice

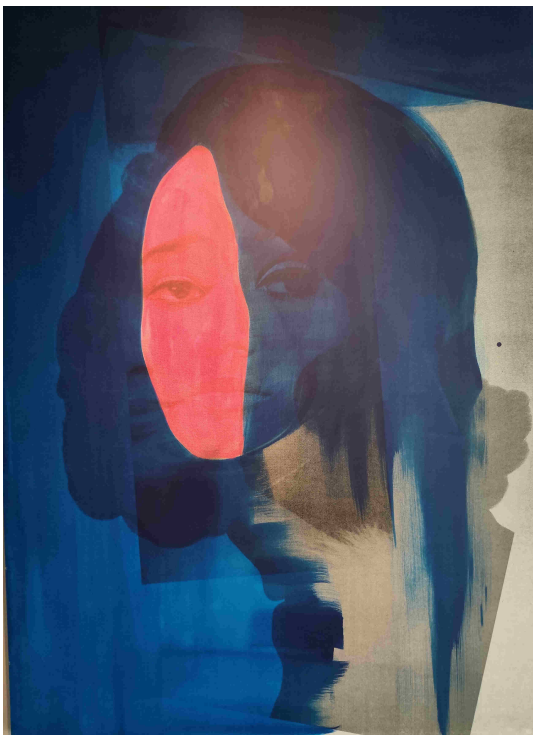
Dans la série « lce », Lorna Simpson s'inspire d'anciennes photographies de voyages d'exploration, comme des expéditions polaires, des glaciers ou des éruptions volcaniques des archives de la Bibliothèque du Congrès, pour créer des paysages arctiques imaginaires baignés dans le crépuscule azuré des nuits polaires. Des carrés noirs, des bandes de texte et des visages fragmentés ou inversés transférés de magazines, ponctuent les compositions, laissant émerger des récits sous-jacents, indéchiffrables. Pour l'artiste, ces paysages évoquent un sentiment d'endurance et de survie.







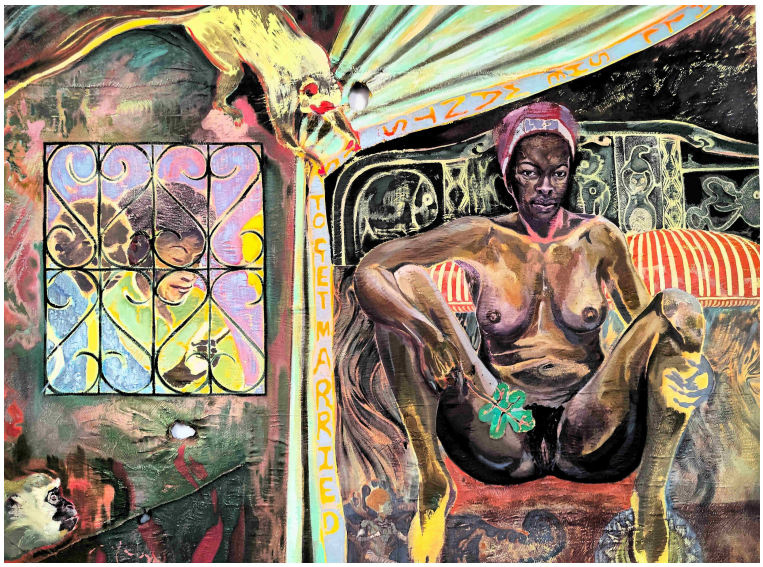




COLLECTION PINAULT – Palazzo Grassi

Michael Armitage

The Promise of Change



Antigone, fille d'Œdipe ayant refusé de se marier, est l'un des plus célèbres personnages de la littérature et de la mythologie occidentales. Elle représente le courage moral, la désobéissance civile, la résistance à la domination et la loyauté. Dans le tableau de Michael Armitage, elle est représentée sous les traits d'une femme africaine, dont la pose est une citation de l'œuvre du peintre ougandais Jak Katarikawe (1940-2018) « She is Dreaming of Wedding » (vers 1974). Elle fait également écho à la représentation de la princesse héroine du film Ceddo (1977) du réalisateur sénégalais Ousmane Sembène (1923-2007). Michael Armitage explore la manière dont les stéréotypes, nourris par des forces vitales et spirituelles, ont pu influencer la représentation humaine. Des figures mythologiques, telles que le roi grec Midas, se juxtaposent à des personnages historiques, comme le leader anticolonialiste Koitalel, ou encore Warigia, héroïne de la mythologie fondatrice du peuple Kikuyu, revisitée par l'écrivain kenyan Ngugi wa Thiong'o (1938-2025).



*

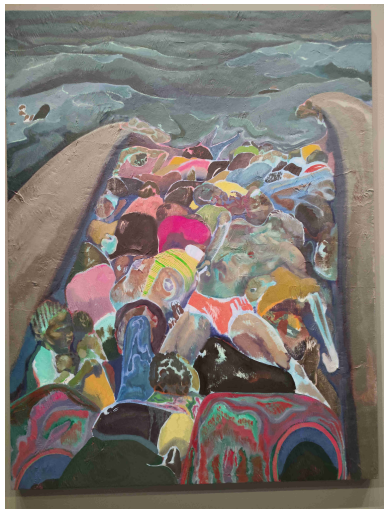
Ce tableau rappelle le violent passé colonial du Kenya, en racontant plus particulièrement l'épisode lors duquel l'Orkoiyot (dirigeant politique et spirituel du peuple des Nandi, au Kenya) Koitalel Arap Samoei, qui prit la tête d'une révolte contre le pouvoir colonial britannique, fut dupé par la proposition de trêve de l'officier britannique Richard Meinertzhagen et décapité en 1905.

*

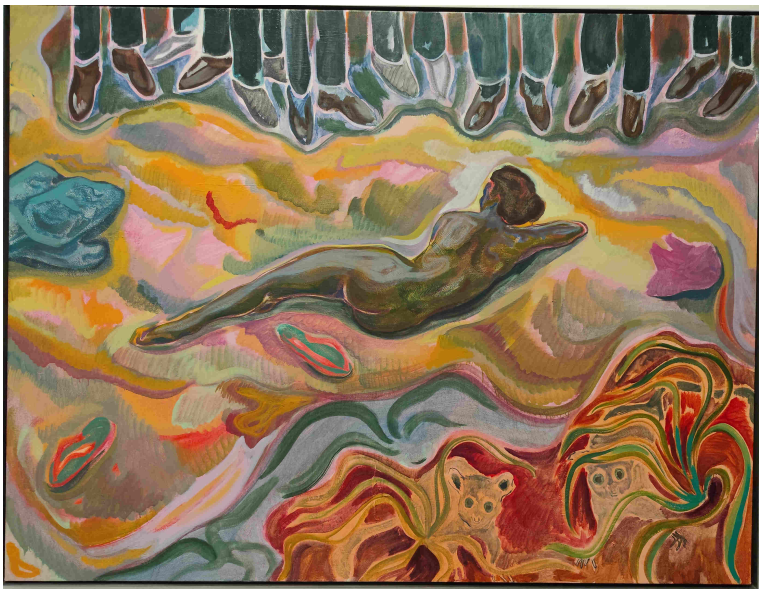


Le titre du tableau fait référence à Nyayo House, un bâtiment gouvernemental à Nairobi, symbole du régime de Daniel Arap Moi (président du Kenya de 1978 à 2002). Son slogan « Nyayo » qui signifie une empreinte de pas en swahili, témoigne de sa volonté de suivre les traces de son prédécesseur Jomo Kenyatta après son décès, afin de mener le Kenya vers la prospérité. Le tableau représente des méthodes de torture utilisées par le gouvernement de Daniel arap Moi afin d'obtenir les aveux de ses opposants, notamment en plaçant des serpents dans les cellules de prison. Un parallèle peut être établi entre cette ceuvre et les nombreuses représentations du mythe grec du Laocoon dans la peinture occidentale, de EI Greco (1541-1614) à Maria Lassnig (1919-2014)





Les œuvres de l’artiste sont peintes à l’huile sur un tissu obtenu à partir d’écorce d’arbre (*lubugo*) produit selon une tradition ougandaise et indonésienne, s’affranchissant ainsi de la toile conventionnelle occidentale. Les irrégularités naturelles de ce matériau—trous, plis et texture rugueuse—influencent directement les compositions visuelles de l’artiste. Exécutées dans une palette luxuriante et sensuelle, les peintures d’Armitage sont le résultat d’un processus de superposition et de stratification: la peinture est appliquée, par couches donnant naissance à une imagerie évocatrice et singulière. La pratique du dessin, à laquelle une grande salle dans l’exposition est consacrée, révèle aussi le soin que l’artiste porte aux détails, à la composition et aux études préparatoires.



« Dans cette peinture que j’ai réalisée il y a quelques années, intitulée *#Mydressmychoice*. J’avais eu une réaction tellement viscérale à la pensée que quelqu’un puisse déshabiller et attaquer une femme qui portait une robe jugée trop courte à leurs yeux, je trouvais ça horrible. La position de la femme, centrale dans mon tableau, est empruntée à la Vénus de Velázquez, et se réfère à l’histoire de l’art, à une image iconique de la beauté et de la femme. La situation et le sujet lui ont donné la complexité en se référant également à la dynamique séculaire entre hommes et femmes responsables de tant de violence »



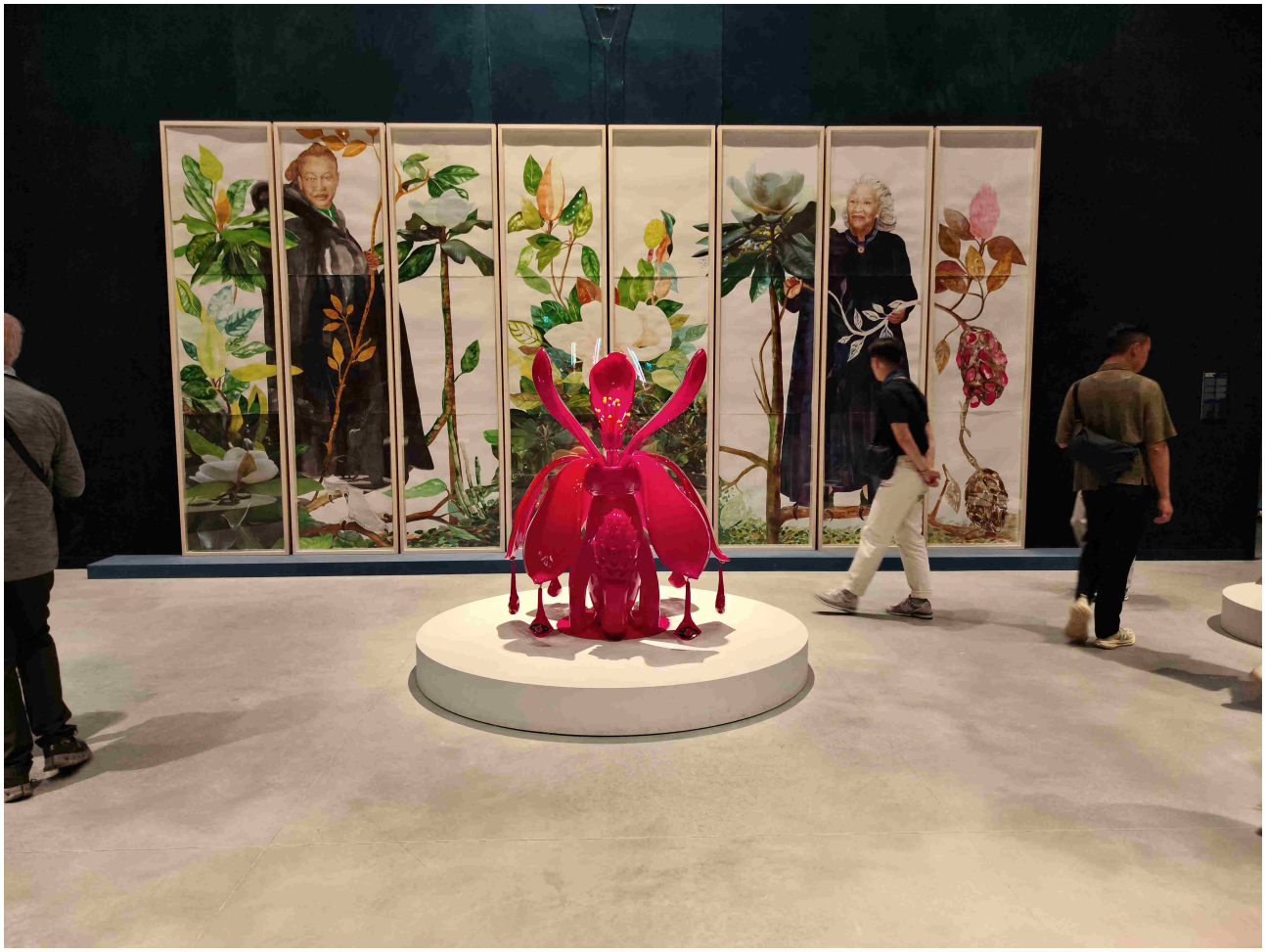
BIENNALE ARTE 2026

In Minor Keys

Pavillon central des Giardini

Maria Magdalena Campos-Pons
Kamaal Malak

1959, Cuba
Vit à Nashville, États-Unis
1962, Philadelphie, États-Unis
Vit à [Vit à] Nashville, États-Unis



L’œuvre de María Magdalena Campos-Pons intitulée « Anatomy of the Magnolia Tree for Koyo Kouoh and Toni Morrison » (2026) est un monument en forme de composition florale. Huit grands panneaux présentent les portraits de Morrison, la première femme noire à avoir remporté le prix Nobel de littérature, et de Kouoh, la première femme africaine à avoir été commissaire de la Biennale d’Art, tandis que sept sculptures en résine et en verre représentent des formes du magnolia, la fleur emblématique du Sud des États-Unis. Ancrée dans la solidarité entre femmes noires, l’œuvre met en relation ses sujets au-delà des disciplines, des générations et des frontières géographiques. Kouoh et Morrison ont chacune consacré son œuvre aux tonalités mineures — « les

sons discrets, les fréquences graves, les murmures, les consolations de la poésie », comme l’a écrit Kouoh dans sa déclaration de commissariat. Les romans de Morrison sont des lettres d’amour adressées à la vie intérieure des femmes noires, tandis que Kouoh cultive des jardins pour les artistes du Sud global qui doivent faire face à ce que Morrison a décrit comme « une terre inflexible » dans *The Bluest Eye*.
Grâce à l’échelle de l’installation, Campos-Pons opère une inversion discrète, transformant le mineur en majeur. En parallèle, un paysage sonore de Kamaal Malak – guitare basse, synthétiseurs et boucles superposées en tonalités mineures – traite les basses fréquences comme l’architecture même de la salle. Ensemble, les portraits et le son forment un duo, nous invitant à tendre l’oreille vers les fréquences à travers lesquelles le travail des femmes noires ne cesse de refaire le monde.
—Grace Aneiza Ali

*

Wardha Shabbir

1987, Lahore
vit à Lahore

L'œuvre de Wardha Shabbir s'articule autour des jardins : souvenirs du jardin de sa mère, et de la ville-jardin de Lahore, où les écologies et la densité culturelle sont mises à rude épreuve par la dégradation de l'environnement, l'instabilité politique et la précarité sociale. Formée à la peinture en miniature, Shabbir explore et repousse les limites de ce genre, s'interrogeant sur la manière dont il pourrait évoluer pour refléter l'expérience contemporaine.





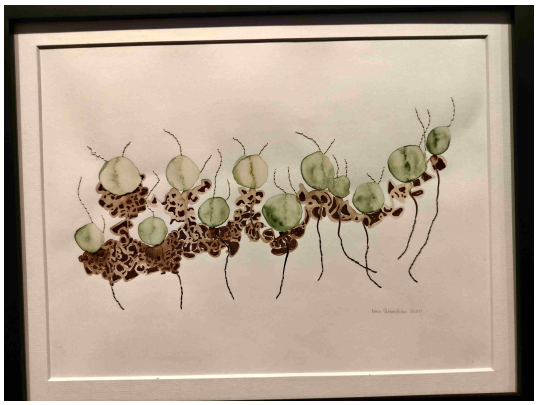
Le feuillage et les géométries organiques constituent le riche langage symbolique de Shabbir. Bon nombre de ses peintures comportent une forme sombre et vrillée – un « mukhi », en ourdou, c’est-à-dire le cœur d’un bouton floral. Sous le pinceau de Shabbir, le mukhi symbolise le commencement de quelque chose, la forme du devenir ; il évoque à la fois un volcan vu d’ en haut et un utérus. Ses pétales s’étendent vers l’extérieur à l’image des nombreux bras de la déesse hindoue KaliMata, capable de gérer à l’infini de multiples responsabilités, comme le font tant de femmes et de mères. Dans *The Symphony of Silence* (2025), le mukhi trace un chemin à travers une composition qui

fait référence à l’imagerie satellite, à l’orientation, à la migration et aux propres parcours personnels de l’artiste. D’autres peintures construisent un univers immersif que Shabbir décrit comme des « savanes sacrées». Sa sculpture *A Home Is Where My Leaves Are* (2026), installée au Giardino delle Vergini, est issue d’une recherche sur les plantes capables de s’adapter à des conditions extrêmes. Les écosystèmes imaginéspar Shabbir offrent des propositions visuelles sur la manière de survivre, de se transformer
et de persister.
-Jessica Cerasi

*

Hala Schoukair

1957, Beyrouth
vit à Beyrouth



Hala Schoukair décrit les longues promenades que sa mère l’emmenait faire lorsqu’elle était enfant dans les forêts du Mont-Liban, où Schoukair était encouragée à apprécier l’univers des feuilles, des fleurs et des insectes, à apprécier le miracle du mouvement, à observer la nature en pleine floraison. C’est là que l’art, l’éducation et la maternité se rejoignent et s’expliquent mutuellement. Les voyages de Schoukair l’ont menée de New York à Beyrouth, puis à Ras el-Maten, où elle a passé la pandémie de Covid-19. Là-bas, elle a fait de longues promenades dans les forêts environnantes, renouant ainsi avec son enfance et les leçons de sa mère.
L’œuvre de Schoukair puise dans un langage où le sublime n’est pas lointain mais présent, où le monde naturel n’est pas seulement une toile de fond mais un compagnon vivant et respirant dans nos propres voyages de réflexion et de découverte de soi. Cet univers intime a trouvé sa place dans la peinture de Schoukair, depuis les petites œuvres contenues dans une boîte jusqu’aux grandes toiles qui s’étendent et ondulent. Elle traduit cette expérience en une tapisserie tangible où chaque tableau est une fenêtre qu’il faut tenir à contre-lumière. À travers cette fenêtre, nous reconnaissons l’ombre fraîche d’un arbre par une journée d’été ou le motif délicat des gouttes de pluie, autant d’invitations à trouver nos propres moments d’apaisement. Chaque coup de pinceau est un fil de cette tapisserie merveilleuse.
-Tarek El-Aris



Vera Tamari

1944, Jérusalem
Vit à Ramallah, en Palestine



Au fil de décennies d'essais et d'erreurs, l'artiste palestinienne Vera Tamari a mis au point un procédé de fabrication de sculptures monumentales en relief en argile, impliquant un effort collectif et des étapes exigeantes en main-d'œuvre. Après des recherches préparatoires, des dessins et des tests de matériaux, les sculptures sont découpées en petits morceaux qui sont durcis, lissés et rétrécis dans le four, puis réassemblés.

Le processus est long et les risques sont omniprésents ; en conséquence, les sculptures dégagent une certaine solennité, invitant à la réflexion sur la destruction et la dépossession. En même temps, l'œuvre se nourrit des leçons de l'histoire, de la résilience des spécimens botaniques et de la joie du travail artisanal collectif.

Installée depuis longtemps à Ramallah, Tamari est très appréciée en tant qu'enseignante, mentor et fondatrice d'institutions. Sa propre pratique remet en question, depuis plus de quarante ans, les possibilités de l'argile et la manière dont celle-ci interagit avec d'autres médias – notamment la peinture, la photographie, l'installation vidéo, la sculpture publique et la performance. Les centaines de pièces en argile qui composent *Tale of a Tree* (2002) ou les graines en céramique tournoyant dans *Mantra* (2019), à la Corderie dell'Arsenale, relèvent autant de la durée que de la sculpture.

Par ailleurs, les peintures sur tissu de Tamari montrent qu'elle maîtrise tout autant les univers de l'abstraction gestuelle.

-Kaelen Wilson-Goldie-



Tammy Nguyen
1984, San Francisco
vit à Easton

Les œuvres de Tammy Nguyen donnent corps à ses questionnements philosophiques et éthiques. Allégoriques et interdisciplinaires, elles mêlent des références à la géopolitique, à la littérature et à l'écologie, articulant un langage visuel vaste qui combine peinture, gravure et collage. À la Biennale d'Art 2026, Nguyen présente une série de peintures qui relient les héritages de la Guerre froide et de la menace persistante d'une guerre nucléaire et, en guise de guide intemporel, la Divine Comédie de Dante. La composition est riche et les références denses, avec des images issues de la littérature, d'explosions volcaniques et d'événements tels que la crise des missiles de Cuba. Comme lorsque l'on regarde le ciel, il y a à la fois un savoir et une ignorance. La figure et le fond scintillent en alternance. Les œuvres sont recouvertes d'étoiles estampées à chaud sur leur surface stratifiée. Le choix du papier comme support permet aux œuvres de respirer, créant un espace propice à la fois à l'harmonie et à la dissonance.
Des livres d'artiste élégants et élaborés occupent une place centrale dans la pratique de Nguyen. L'exposition présente trois livres de la série « Inferno » : « A Welter of Language, Snake in the Grass et Open Eyes, ainsi que *Paradise: The Bread of Angels*, qui contient onze livrets. Pour Tammy, une surface, à l'instar d'un individu au sein d'une nation, peut capter et contenir de multiples voix. Son travail est une méthode d'exploration du sublime, qui bouscule les limites de ce qui est connu.
—Meena Hasan



*

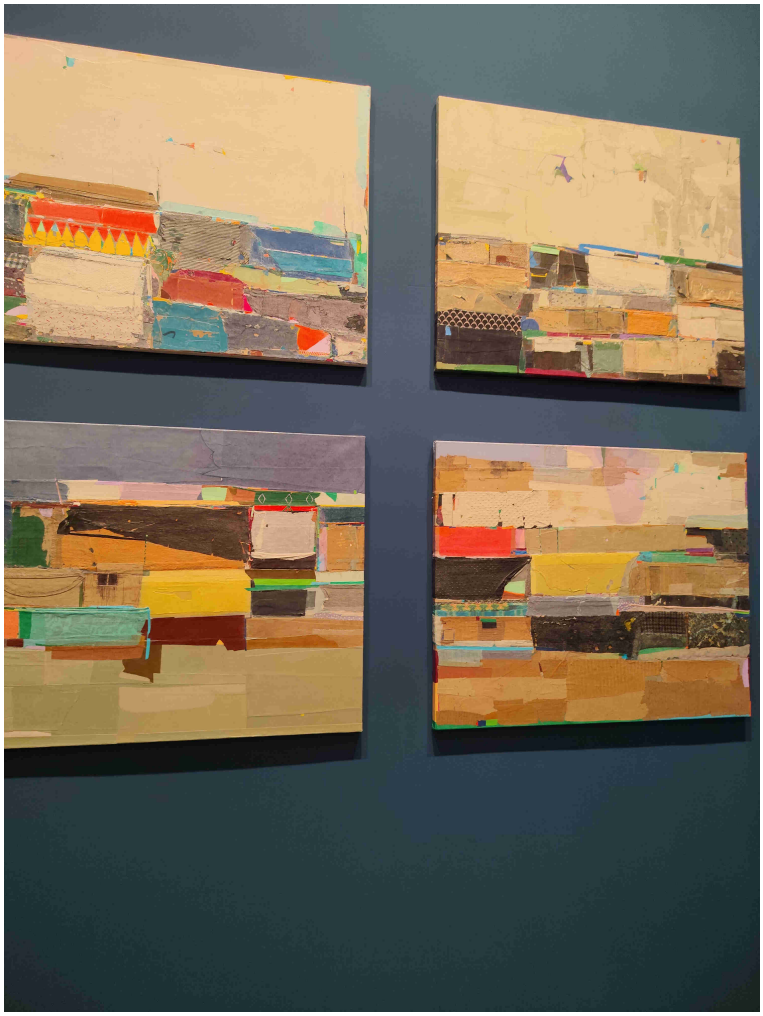
Mohammed Joha

1978, Gaza, Palestine
Vit à Marseille, en France

Mohammed Joha a suivi une formation à l'université Al-Aqsa de la ville de Gaza, puis a bénéficié du mentorat, en Jordanie, du

regretté artiste syro-allemand Marwan Qassab-Bachi. Mais c’est son enfance à Gaza qui a eu une influence déterminante sur son parcours. Joha a quitté Gaza en 2004, mais cette ville reste au cœur de son œuvre.
La technique de collage de Joha, dans laquelle il superpose des matériaux de récupération — papier, carton, tissu — sur la toile pour former des compositions vibrantes, s’inspire des pratiques quotidiennes des habitants de Gaza pris dans des cycles incessants de destruction et de reconstruction. Il a réalisé la série *No Shelter* alors qu’il assistait à la destruction quasi totale de Gaza à l’écran. Bien que formellement abstraits, ces collages sont chargés d’une intense émotion. L'acte de réutilisation devient un témoignage de la résilience créative d’une population qui a été laissée à son sort tandis que les puissants observent avec indifférence. « No Shelter » comprend également une série d’ aquarelles qui dépeignent des paysages de Gaza à l’aide de traits délicats, avec un minimum de détails mais une puissance tout aussi évocatrice. Elles sont souvent parsemées d’une couleur plus vive, telle une pulsation de vie qui ne s’éteindra pas. No Shelter n’est pas seulement une chronique lugubre de l’indignité, du déplacement forcé et de la perte. C’est aussi une élégie à la ténacité, à la bienveillance et au refus de disparaître.
—Rasha Salti

*



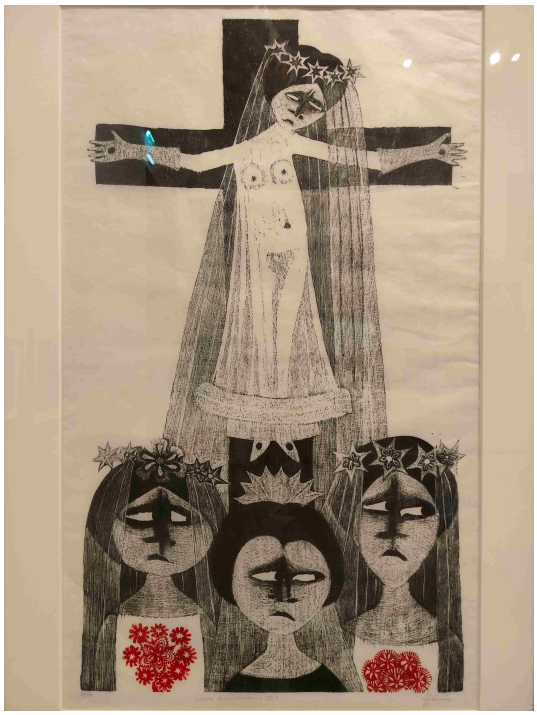
Leonilda Gonzales

1923, Minuano, Uruguay
2017, Montevideo, Uruguay

Leonilda González est née dans la campagne uruguayenne dans les années 1920. C’est là qu’elle a développé sa volonté d’œuvrer pour le changement social à travers la gravure comme principal

moyen d’expression – la xylographie (gravure sur bois en particulier) –, convaincue que ses qualités de reproductibilité et d’accessibilité l’aideraient à communiquer avec un public plus large.
Elle a cofondé le Club de Grabado de Montevideo, un collectif et une école d’arts graphiques, qui faisait partie du « movimiento de la cultura independiente » (le mouvement culturel indépendant), un regroupement d’institutions artistiques financées par leurs membres qui se sont imposées comme des alternatives aux organisations culturelles gouvernementales. González utilisait le côté arrondi de son couteau pour retirer délicatement des couches de bois de ses blocs, ce qui lui permettait d’obtenir de subtils dégradés de tons, et recourait à des presses typographiques qui lui permettaient, ainsi qu’au Club de Grabado, de produire des estampes originales par milliers. À l’apogée du mouvement de la culture indépendante, González s’est lancée dans la série *Novias revolucionarias* (« Épouses révolutionnaires »), qui incarnait à la fois son ton caractéristique — un mélange d’ironie, de sarcasme et de colère — et sa maîtrise graphique : des rendus en noir et blanc à fort contraste de corps et de visages d’inspiration byzantine. Bien que le bonheur conjugal de ces épouses ne fasse supposément que commencer, González les représente comme des femmes en colère, protestant contre un système qui cherche à les « emprisonner ». Quelques années plus tard, ces tirages seront interprétés comme des images d’opposition à la dictature militaire brutale en Uruguay (1973-1985).
—Roxana Fabius





Kambui Olujimi

1976, New York
vit à New York

Le projet « North Star » de Kambui Olujimi crée un espace d’exploration du Soi et de la négritude aussi vaste et illimité que le cosmos. L'artiste, qui est née et a grandi dans le quartier noir historique de Bedford-Stuyvesant à Brooklyn, est depuis longtemps fascinée par





l'idée de la fission nucléaire et par l'immense énergie contenue dans un seul atome, y voyant la preuve à la fois du potentiel illimité de l'humanité et de nos origines dans la poussière d'étoiles et le cosmos. À travers une série d'œuvres à l'encre, à l'aquarelle et au graphite sur papier, ainsi qu'une fresque murale astral peinte,« North Star » propose la gravité comme métaphore de la suprématie blanche, en posant la question suivante : quelles sont les possibilités du « Soi » lorsqu'il n'est plus lié par la gravité et qu'il est libre de s'épanouir ? Lorsqu'il est autorisé à exister non pas dans un état de résistance, mais de libération ? En 2022, l'artiste a affrété un vol en apesanteur pour sept créateurs issus de la diaspora africaine, qui ont fait l'expérience de l'apesanteur non pas de manière métaphorique, mais concrète. Les figures représentées dans dix peintures de grand format s'inspirent en partie de ces sept corps libérés de toute contrainte. Il en résulte une invitation à la fois radicale et tendre à embrasser la possibilité de l'infini dans nos vies quotidiennes et terrestres

.

—Lauren Schell Dickens

*

Ebony G. Patterson

1981, Kingston
vit à Kingston



Les assemblages resplendissants d'Ebony G. Patterson constituent un riche répertoire d'éléments décoratifs envoûtants qui s'assemblent en compositions d'une densité saisissante, comme pour rappeler la forêt tropicale, regorgeant de présences camouflées. Mais les matériaux que Patterson associe sont aussi les débris du consumérisme quotidien et de l'excès de production qui sont écoulés et circulent dans les économies du Sud.
Les installations de Patterson …fester… (2023) et when the land is in plumage… (2020) rassemblent des éléments tels que des

tapisseries jacquard, de la dentelle, des pompons, des perles, des plantes en verre, des coquilles de conque, de la feuille d'or, des paillettes et bien d'autres choses encore. Ces compositions s'étendent aux papiers peints conçus par l'artiste. À travers la pratique de Patterson (qui s'étend à la peinture, à la photographie, à la vidéo et à la performance) se dessinent des dialectiques entre intimité et cérémonie, deuil et le renouveau. Le motif du jardin fonctionne à la fois comme abstraction et allégorie, où le dédale du folklore et des mythologies se mêle auxréalités politiques et sociales contemporaines. L'art de Patterson donne la parole à une génération caribéenne condamnée à trouver et à forger un sens au milieu non seulement des décombres de la colonie, mais aussi des déceptions de l'État-nation postcolonial. L'artiste — comme la plupart d'entre nous, originaires d'endroits comme celui-ci — est condamné à refaire le monde à partir de bribes et de fragments : Que nous reste-t-il à faire après le pillage ?
—Christopher Cozier
Ebony G. Patterson, « ...fester... », 2
Tapisserie photographique tissée en jacquard et découpée à la main, avec des paillettes, des bordures, des pompons, de la dentelle, du métal, du plastique et des épingles ornées de perles de verre sur une armature en mousse et en bois. Plantes en verre soufflé blanc, plantes en verre noir travaillé à la flamme, feuille d'or sur une colonne vertébrale en plastique trouvée, vautours en résine pailletée, papier peint en vinyle conçu par l'artiste, dimensions variables. Avec l'aimable autorisation de l'artiste ; Galerie Monique Meloche ; Jardin botanique de New York

Alexa Kumiko Hatanaka

1988, Toronto, Canada
Vit à Toronto ;
New York, États-Unis ; Japon



Alexa Kumiko Hatanaka met en lumière les relations physiques et émotionnelles de l'humanité avec le monde naturel. En recourant aux techniques traditionnelles d'Asie de l'Est de fabrication du papier et de gravure, Hatanaka représente souvent le Haut-Arctique, où elle participe à des projets communautaires depuis plus d'une décennie. « Moveable and Immoveable », également exposée au Pavillon central des Giardini, présente des linogravures représentant les congères que les Inuits utilisent depuis des siècles comme repères naturels de navigation – des congères aujourd'hui menacées par la hausse des températures. Des recherches récentes sur l'origine évolutive du « trouble » bipolaire suggèrent qu'il pourrait s'être développé au cours de la dernière période glaciaire en tant que réponse adaptative à la variabilité climatique extrême. Pour Hatanaka, qui vit avec cette condition, ces recherches expliquent qu'elle a peut-être évolué comme une mise en résonance sensible avec la nature en cultivant un éventail d'humeurs et illustrent pourquoi sa persistance aujourd'hui pourrait s'avérer utile alors que le climat continue de changer. Namazu (2023), également exposée au Pavillon central, raconte la légende japonaise d'un poisson-chat qui se débattait, provoquant des tremblements de terre. Faultlines and Loneliness (2024) et Instability (2024) cartographient les changements psychologiques collectifs à l'aide de graphiques qui retracent la forte hausse de l'utilisation des mots « solitude » et « instabilité » au fil du temps. À l'extérieur du Pavillon central des

Giardini, *Susceptibility to Gravity* (2026) s’inspire des *koinobori*, ou drapeaux en forme de carpe. Réalisées par des voiliers, ces œuvres s’élèvent dans les vents qui se renforcent à Venise, contribuant à des *acqua alta* plus fréquentes.

-Claire Shea

Kaloki Nyamai



Vit à Nairobi, au Kenya

La pratique artistique de Kaloki Nyamai mêle mémoires personnelles, transmissions intergénérationnelles et tensions sociopolitiques qui façonnent l’Afrique de l’Est contemporaine, en particulier sa région d’origine, Kitui, au Kenya. Nyamai cite souvent les récits de sa grand-mère et le savoir-faire de sa mère, artiste textile, comme des portes d’accès à son héritage kamba. Ces influences sont évidentes dans la grammaire tactile de ses toiles assemblées à partir de corde, de sisal, de papier journal, de tissu, de transferts photographiques et de fil. Par le biais de superpositions, de coutures et d’excisions, Nyamai crée des scènes qui évoquent souvent de tendres scénarios domestiques.

Les compositions de Nyamai ne documentent pas des événements en tant que tels ; elles en enregistrent les répercussions. Les figures restent partiellement esquissées, oscillant à la limite de l’abstraction. Cette instabilité reflète des états émotionnels : un chagrin qui ne se résout pas, un espoir qui doit être renouvelé, un sentiment d’appartenance constamment remanié et renégocié. Le travail de Nyamai, ici comme à la Corderie, redonne de la place aux dimensions discrètes et non résolues de l’expérience noire, souvent éclipsées par le spectacle ou la simplification. Récemment, il s’est intéressé plus fréquemmenà la vie politique kenyane, en particulier à ses cycles persistants de violence d’État, bien que de manière allégorique, évoquant des processus et des rituels plus profonds de rupture et de réparation. Le point de couture devient une métaphore non seulement de la réparation, mais aussi de la capacité à concilier des contradictions : beauté et brutalité, mémoire et oubli, souffrance et espoir.

-Renée Akitelek Mboya



Billie Zangewa

1973, Blantyre, Malawi
vit à Johannesburg

Billie Zangewa compose des collages complexes à partir de fragment de soie Dupion décrivant des scènes de la vie quotidienne chargées d’émotion. Chacune est entièrement réalisée à la main, dans un attachement à la lenteur et à la puissance du tactile, à partir de chutes provenant principalement de tissus mis au rebut ou de restes. Son travail possède une intelligence matérielle : la

soie sert à la fois de support et de point central, son grain irrégulier et son éclat changeant imprégnant chaque collage d'une luminosité intense. La nouvelle série de sept collages de Zangewa élargit et approfondit son projet en cours visant à cultiver un langage d'introspection, de vulnérabilité et d'autonomie. Les œuvres représentent des scènes de sa vie et de celle de ses proches : cuisiner, se reposer, porter les courses, donner le bain à son fils, s'asseoir tranquillement. L'expérience de la maternité s'exprime dans des compositions qui évoquent le travail émotionnel des familles. Ces moments du quotidien privilégient la présence plutôt que le spectacle, une approche que Zangewa qualifie de « féminisme quotidien ». Les œuvres de Zangewa abordent la construction de l'identité dans un monde façonné par les inégalités et les attentes, la manière dont les femmes noires affirment leur présence au milieu d'histoires d'effacement, ainsi que la puissance discrète de la vie quotidienne. Elles ouvrent un espace où la beauté et la vulnérabilité coexistent, où le quotidien devient rayonnant, et où l'acte de regarder devient un acte de bienveillance.

—Jareh Das

*

Yoshiko Shimada

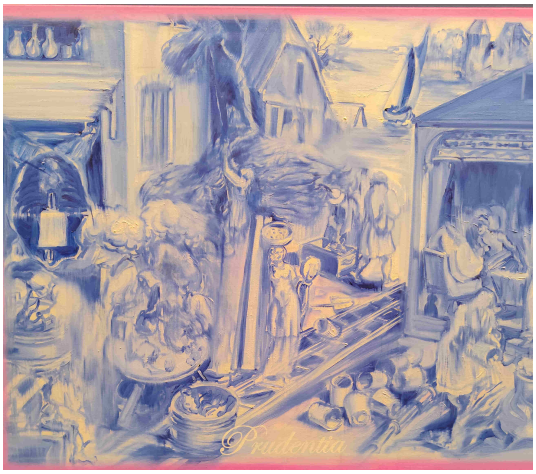
1959, Tokyo, Japon
Vit à Chiba, Japon

Depuis les années 1990, Yoshiko Shimada explore la mémoire culturelle et le rôle des femmes, à la fois agresseurs et victimes, dans la guerre du Pacifique (1941-1945), à travers la gravure, l'installation, la vidéo, la performance, la recherche et l'archivage. À la fin des années 1990, elle a collaboré avec BuBu de la Madeleine pour l'exposition à deux « Made in Occupied Japan » (1998), intégrant pour la première fois la performance et le travestissement dans sa pratique. En 2012, elle a présenté la performance *Being a Statue of a Japanese Comfort Woman* au Japon, à Londres, à Séoul et à Los Angeles. Après que le Japon a connu une forte vague de réactions antiféministes dans les années 2000, Shimada a été largement empêchée d'exposer son travail. Elle s'est alors tournée vers l'étude de l'art et de la politique des années 1960 et 1970, une période qui a ouvert la voie aux troisième et quatrième vagues du féminisme. Les travaux les plus récents de Shimada se concentrent sur le groupe politique féministe Chüpiren, une organisation militante apparue dans les années 1970 qui intégrait le théâtre de rue à son activisme. Avec leurs casques roses caractéristiques, ces militantes, menées par Misako Enoki, se sont battues pour l'accès à la contraception et à la santé sexuelle et reproductive : leur combat trouve encore un écho dans la lutte actuelle pour l'autonomie corporelle des femmes. À ce jour, il s'agit du seul mouvement féministe au Japon à avoir mené une campagne électorale nationale.
—Johann Fleuri



Johannes Phokela

1966, Johannesburg, Afrique du Sud
vit à Johannesburg





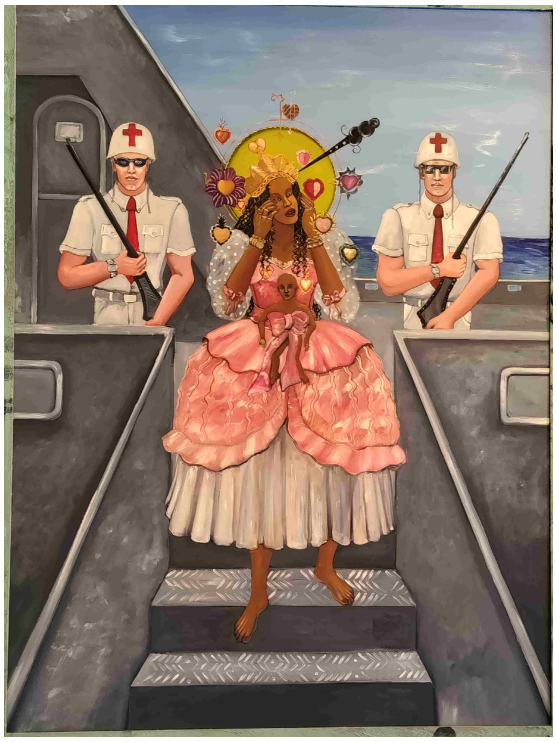
Johannes Phokela est un peintre historique sud-africain et que l'histoire n'est jamais achevée. Elle est ici et maintenant, et encore maintenant, et encore maintenant, jaillissant tout autour de nous. Considérez que Phokela est né à Soweto en 1966, dix ans avant le soulèvement de Soweto et les années de violence et de répression d'État qui l'ont suivi. Considérez qu'il est un iconoclaste dévoué et furtif, un artiste qui détourne la généalogie de la représentation des Africains dans l'art européen et retourne ses tropes contre leur source. Considérez que le bleu et le blanc, la palette choisie pour ces œuvres, étaient les couleurs de la porcelaine chinoise et japonaise importée par la Compagnie néerlandaise des Indes orientales – la plus grande entreprise de l'histoire de l'humanité – et que les décorations qui y figuraient sont devenues une source principale grâce à laquelle le public néerlandais se représentait les cultures et les peuples non occidentaux. Phokela interroge et bouleverse les qualités vantées par la chrétienté occidentale. *Original Sin (Inner Circle)* (2021), exposée la Corderie, à l'Arsenal, revisite un thème de Rubens, mais désormais seule une femme noire enceinte survit au Jugement dernier. Dans la suite allégorique *Les Sept Vertus* (2024), l'orgueil déchaîné, l'avarice, la colère, l'envie, la luxure, la gourmandise et la paresse éclatent en un carnaval de renversement et de subversion. S'appropriant les stratégies satiriques de Jérôme Bosch et de Pieter Brueghel l'Ancien à ses propres fins, Phokela dépeint un monde pervers submergé par le chaos et la violence.

-Alexandra Dodd

*

Edouard Duval-Carrié

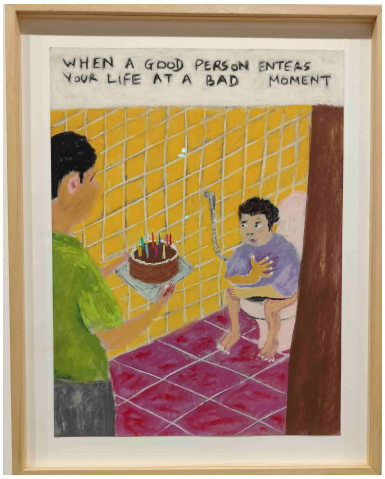
1954, Port-aux-Princes
vit à Miami



Après le coup d'État militaire de 1991, des milliers d'Haïtiens ont fui le pays. Edouard Duval-Carrié venait de s'installer à Miami, où il a été témoin de cette migration massive. Les récits d' Haïtiens se noyant dans les Caraïbes ont ravivé les souvenirs de la traite transatlantique des esclaves. L'artiste s'est demandé : « Qu'est-ce que le peuple haïtien a emporté avec lui ? » La réponse était claire : les esprits connus sous le nom de lwas. Adaptés et reconfigurés à partir de diverses régions d'Afrique, les lwas occupent une place centrale dans le vaudou haïtien, une pratique religieuse, une cosmologie et un système de pensée profondément ancrés dans l'histoire culturelle, sociale et politique d'Haïti et au cœur des révolutions haïtiennes (1791-1804). C'est ainsi qu'est née une série de divinités en bronze et à l'huile sur toile. Nous nous tenons devant ce panthéon – devant Bawon Samdi, qui nous rappelle la mort et la renaissance ; devant Ezili, qui est vêtue Dans toute sa splendeur, entourée de Marines américains — et comprenez que l'artiste n'a pas seulement mis en lumière l'histoire, mais qu'il est intervenu à un moment historique. L'œuvre de Duval-Carrié montre clairement que les esprits/dieux/lwas sont toujours parmi le peuple haïtien. Son œuvre imagine une riche panoplie de lwas qui créent l'ordre imaginatif contre-symbolique d'Haïti.

—Anthony Bogues

Sohrab Hura
1981, Chinsurah, Inde
Vit à Delhi, Inde



Les vagues déferlent en écume sur les fêtards dans la mer. Un homme casse une noix de coco avec sa tête, puis se verse son contenu liquide sur le visage. Une femme se balance, comme en transe, devant une flamme. Des enfants font des manèges dans un parc d'attractions tandis que leurs parents, défoncés, les regardent. Ce sont là des instants tirés de *The Coast* (2020), un court-métrage de Sohrab Hura tourné parmi les pèlerins, adorateurs de Kali, dans l'État indien du Tamil Nadu. *The Coast*, présenté à la Corderie, est un portrait du délire, de la rupture et de l'espace liminal entre un jour et le suivant. Hura a débuté sa carrière en tant que photographe documentaire, mais s'est détourné de ce médium lorsqu'il a pris conscience qu'un monde submergé d' images était un monde sans cesse contesté, instrumentalisé, manipulé. Il s'est

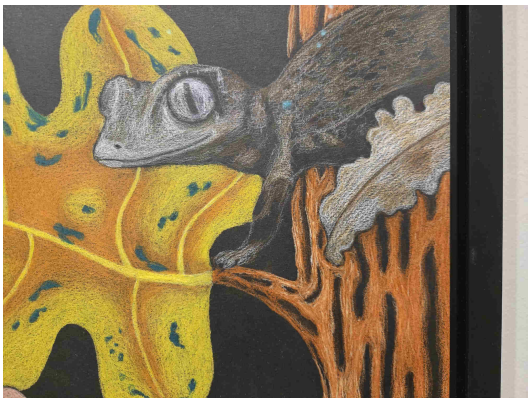
tourné vers la peinture dès les premiers jours de la pandémie, représentant des scènes tirées de la vie quotidienne mais aussi d'Internet et du monde de la politique. Le sens et le non-sens s'entrechoquent. Ses peintures au pastel sur papier ont la texture et l'énergie d'instantanés pris sur le vif. Certaines prennent vie sur la surface de cartons, dans une série intitulée « Timelines ». En jetant un œil à l'intérieur de l'une de ces boîtes, on découvre souvent une image supplémentaire nichée à l'intérieur. Des annotations singulières sur le mur donnent l'impression d'un journal intime, imprégnant une œuvre qui se révèle tendre et personnelle.



Sabian Baumann

1962, Zoug
vit à Zurich

> Le travail de Sabian Baumann ouvre une brèche vers l'inconnu niché au cœur du familier, dévoilant des univers qui se ramifient et s'épanouissent au pluriel. Sa pratique englobe la sculpture, le cinéma, l'installation et une vaste production de dessins, ainsi que des projets artistiques collaboratifs et militants. Baumann conçoit la relationnalité comme une « création du monde » – où l'état d'être est intrinsèquement lié aux autres.



Des préoccupations sociales et éthiques en découlent, attirant l’attention sur les corps vulnérables et les modes d’existence, reconnaissant des agents « au-delà de l’humain », et invitant les spectateurs à entrer dans la collectivité. La série de dessins *nature (presque) mort* – un projet de deuil pour ce qui est perdu, ce qui est à venir et ce qui n’a pas encore été détruit – illustre parfaitement cette approche. Son esthétique semble allier l’illustration scientifique, les livres pour enfants, la bande dessinée et bien d’autres genres. Des symboles de transformation et d’espoir se juxtaposent à des détails dystopiques et à un humour noir. À travers l’œuvre de Baumann, la contradiction, la contingence et la complexité sont portées par l’imagination, l’esprit et la tension poétique.Les œuvres sculpturales de Baumann sont réalisées en argile non cuite, embrassant ainsi un retour potentiel de l’œuvre d’art à la terre. La série de reliefs *Horizontales Paradies* (2013-2014) représente des constellations de figures humanoïdes dans descadres intimes. Les corps se touchent, s’attardent, font l’amour et s’agrippent les uns aux autres dans des scènes à la fois douces et exigeantes. Si leurs formes sont finies et éphémères, les enchevêtrements qu’elles suggèrent perdurent.

-Lucie Tuma



Adebunmi Gbadebo
1992, Livingston, USA
vit à Philadelphie

Adebunmi Gbadebo travaille avec des matériaux aux résonances amères pour mettre en lumière la vie des personnes qui ont été réduites en esclavage dans le Sud des États-Unis. La terre rouge qu’elle utilise pour fabriquer son argile est extraite de parcelles funéraires de la plantation True Blue en Caroline du Sud, là où ses ancêtres ont été contraints de travailler. Elle mélange l’argile à la main, rappelant les méthodes utilisées par les anciens potiers d’Edgefield en Caroline du Sud — un groupe de céramistes afro-américains qui ont développé leur art malgré les obstacles imposés par leur asservissement — et utilise une technique de modelage en colliers issue des traditions nigérianes et camerounaises.

Elle intègre du riz dans certains de ses récipients, et des cheveux humains et des dreadlocks afro dans d'autres, afin de créer ce qu'elle décrit comme des objets funéraires destinés à commémorer sa famille et à restaurer la terre. Des sérigraphies et des œuvres sur papier intégrant des encres et des pigments artisanaux obtenus selon des méthodes similaires entourent ces objets précieux, évoquant le paysage aquatique autour de la plantation.
(Adebunmi Gbadebo, Periwinkle, 2025-2026, Cyanotype, sérigraphie aux encres artisanales (True Blue, terre de cimetière, Fort Motte, Caroline du Sud, et indigo), lithographie et collage, 74,9 × 113 cm).



Werewere Liking
1950, Ngombas Bondé, Cameroun
vit à Abidjan

Werewere Liking est une artiste et chercheuse originaire du Cameroun, mais qui vit en Côte d'Ivoire depuis plus de quarante ans. Sa pratique artistique englobe l'écriture – notamment la poésie, le théâtre, les essais et la théorie critique – la peinture, la sculpture, le dessin et la performance, illustrant ainsi la définition de l'art total. La pratique de Liking fonctionne comme une boussole cosmique qui ouvre des champs vibratoires entre le spirituel et le terrestre. « Généalogies de lumières », une série de sculptures réalisées en bois et à partir d'objets collectés, recyclés et réinvestis, sont des corps animés porteurs de mémoire et de fables. Elles réactivent ce qui avait été mis au rebut pour forger de nouvelles cosmogonies où le récit et la politique se chevauchent. Les peintures et les dessins de Liking donnent expression à ses rêves et à ses réflexions. Son utilisation d'écorce d'arbre rapiécée comme toile, ainsi que la présence récurrente de motifs, parmi lesquels le soleil, la lune, les arbres, des figures féminines enceintes et des pots

brisés, font référence à un long parcours d'ancrage spirituel et de connexion, au pouvoir féminin et à la guérison à travers des rituels. Dans un autre registre, Lampedusa (2019) représente une scène tumultueuse se déroulant dans les eaux de la mer Méditerranée, où des personnes se noient. Ici, Liking dénonce les inégalités politiques découlant de ce qu'on appelle la migration illégale, l'eau se transformant en un cimetière pour des milliers de corps noirs en quête d'espoir et d'un avenir meilleur.
-Marie Hélène Pereira



BIENNALE ARTE 2026

Quelques pavillons nationaux

Ukraine

La commissaire Tetyana Berezhna, vice-Première ministre chargée de la politique humanitaire de l’ Ukraine – ministre de la Culture de l’Ukraine Commissaires d’exposition : Ksenia Malykh, Leonid Marushchak
Exposante : Zhanna Kadyrova

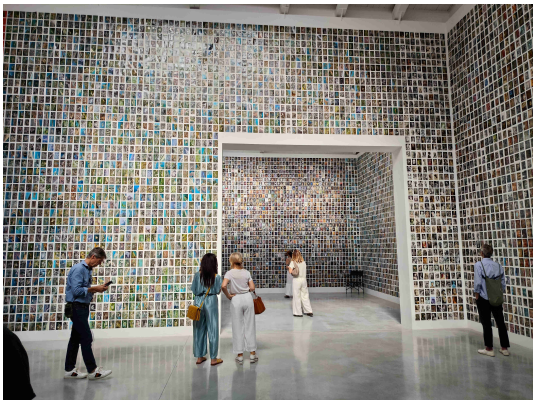
Plus de 30 ans se sont écoulés depuis que l’Ukraine s’est engagée à éliminer les armes nucléaires restant sur son territoire après la dissolution de l’Union soviétique. Le Mémorandum de Budapest (1994) est un accord politique signé par l’Ukraine, les États-Unis, le Royaume-Uni et la Fédération de Russie, en vertu duquel l’Ukraine a adhéré au Traité de non-prolifération des armes nucléaires en tant qu’État non doté d’armes nucléaires, en échange de garanties de sécurité. En 2019, Zhanna Kadyrova a créé la sculpture en béton « Cerf », issue de la série « Origami », pour un parc public de Pokrovsk, dans l’oblast de Donetsk, sur le site d’un avion à réaction soviétique démantelé. En quelques années, l’œuvre s’est intégrée au paysage quotidien de la ville. En août 2024, alors que la ligne de front s’approchait de Pokrovsk et que les civils commençaient à être évacués, Kadyrova, Leonid Marushchak et une équipe ont démonté la sculpture et l’ont mise en sécurité. En 2025, le Cerf a parcouru plus de 3 000 km jusqu’à Venise à l’arrière d’un camion à benne ouverte, arrivant dans un « état de suspension » : un lourd objet en béton évoquant le papier, à la fois résilient et exposé, reflétant l’incertitude à laquelle sont confrontés les Ukrainiens aujourd’hui. Le projet se déploie sur deux sites : le Cerf installé dans l’espace public, et une installation vidéo multicanal à l’ Arsenale retraçant son périple à travers l’Ukraine et l’Europe.

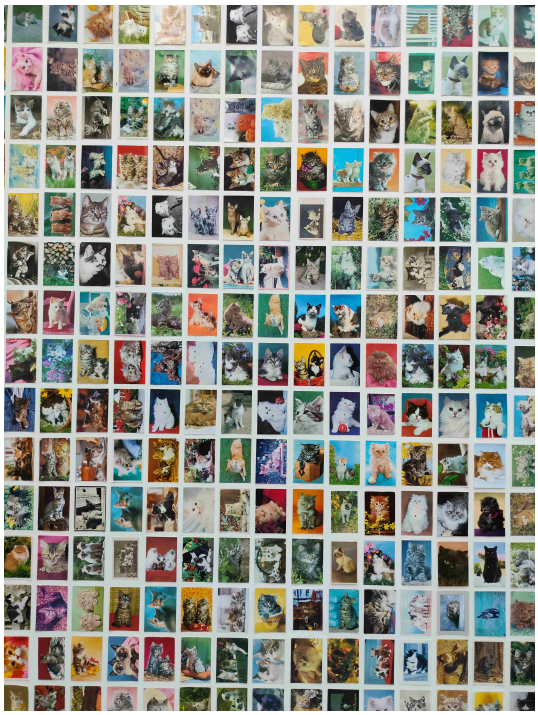


Espagne

Commissaires : AECID (Agence espagnole pour le développement et la coopération internationale) et AC/E (Acción Cultural Española)
Commissaire : Carles Guerra
Artiste : Oriol Vilanova

« Los restos » transforme le Pavillon espagnol en un musée de substitution articulé autour de l'accumulation, de la répétition, de la mémoire et d'une subtile déviance. Conçu par Oriol Vilanova, ce projet découle d'une pratique artistique façonnée par un acte soutenu et presque obsessionnel de collection de cartes postales – une activité que l'artiste poursuit depuis plus de vingt ans en écumant les marchés aux puces et les brocantes. Cette collection personnelle en constante expansion met en lumière des économies marginales et des pratiques quotidiennes qui déstabilisent les régimes de gouvernance sur lesquels repose l'aura institutionnelle du musée.
Ces cartes postales sont des fragments de correspondance personnelle d'une époque révolue, modestes des images qui ont autrefois circulé, sur lesquelles on a écrit, qui ont été envoyées, oubliées, puis finalement mises au rebut. Retirées de leur destination initiale, elles réintègrent le système en tant que résidus d'une expérience vécue. Dans « Los restos », ces matériaux ne servent plus de représentations de lieux ou de monuments, mais de fragiles témoins de la façon dont la mémoire apparaît et disparaît. L'exposition se déploie comme une composition murale homogène, dans laquelle l'accumulation résiste à toute hiérarchie et à toute conclusion narrative. Renonçant à une mise en scène monumentale, Vilanova met en avant des gestes soutenus de collecte comme moyen de réfléchir à ce qui subsiste lorsque les histoires sont filtrées à travers des matériaux ordinaires.





Belgique

Caroline Gennez, commissaire flamande chargée des Affaires sociales et de la Lutte contre la pauvreté, ainsi que de la Culture et de l'Égalité des chances

Commissaire Caroline Dumalin (MORPHO)

Exposante Miet Warlop

Avec /T NEVER SSST, Miet Warlop transforme le pavillon belge en une arène chargée d'émotion où la langue, la musique et la désorientation collective se heurtent. Des mots en plâtre circulent à travers l'espace : portés, transmis, traînés et brisés. Des personnages musicaux chantent et cherchent un sens au sein de ces fragments déchirés, qui, ensemble, forment les paroles et la partition émotionnelle de cette exposition-performance. Un groupe de musiciens et de danseurs évolue dans une atmosphère tumultueuse marquée par un sentiment croissant de fatalité. À travers une série de rituels absurdes et physiques, ils continuent d'avancer, résistant à la résignation et à l'immobilité. Cette vision du monde reflète la nôtre, oscillant entre le désespoir et l'envie de le transcender en quelque chose de significatif et plus beaux. Les personnages de Warlop, à la fois performants, énergiques et créatifs, sont aux prises avec la menace de la surcharge, laissant parfois entrevoir leurs limites. Ils évoluent dans un monde en spirale où les mots eux-mêmes perdent leur stabilité et chantent vers ce seuil de vulnérabilité dans un langage qui se ressent plus qu'il ne se comprend. Le pavillon n'est jamais totalement silencieux, même lorsque la performance prend fin. Les mots laissés derrière eux résonnent comme une poésie du chaos. Dispersés sur des tribunes qui grimpent le long des murs, ils semblent figés dans le temps. Tels les vestiges d'un mur de prières ou d'un karaoké issu d'une civilisation disparue, ils attendent de nouvelles voix en quête de liens humains.

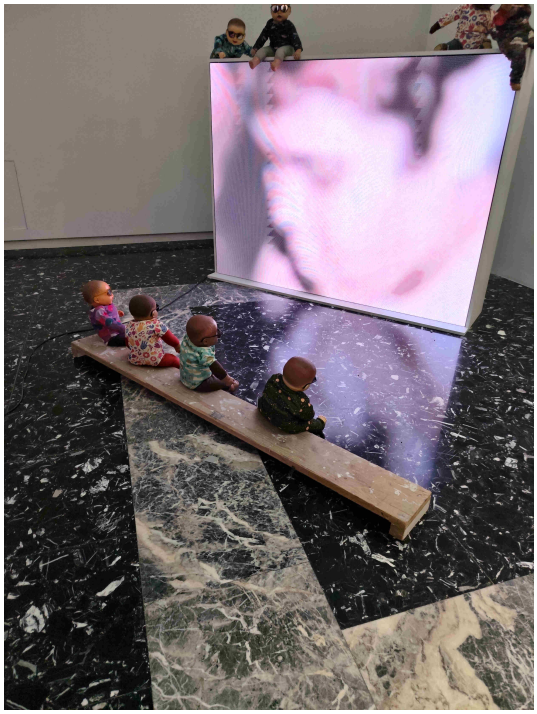




Japon

Commissaire : La Fondation du Japon
Commissaires : Lisa Horikawa, Mizuki Takahashi
Exposante : Ei Arakawa-Nash

« Grass Babies, Moon Babies » est né de l'évolution d'Ei Arakawa-Nash en tant qu'artiste-parent « queer », fusionnant la création artistique et la parentalité en une pratique partagée et collective de soins. À l'occasion du 70e anniversaire du Pavillon du Japon, l'œuvre s'inspire de la philosophie de l'architecte du pavillon, Takamasa Yoshizaka, intitulée « DISCONT (unité discontinue) », selon laquelle les subjectivités individuelles et les actions collectives convergent en un tout. Les visiteurs commencent leur parcours dans l'emblématique espace des pilotis, en tenant l'une des 200 poupées avant de déambuler à travers les jardins et de pénétrer à l'intérieur du pavillon. Une composition sonore mettant en scène les jumeaux de l'artiste emplit l'espace, tandis que des écrans diffusent des extraits de films historiques et contemporains qui remettent en question les notions figées de l'« identité japonaise » à travers la présence diasporique. Chaque écran est entouré de « bébés » qui observent la pertinence du contenu pour l'avenir. Près de la sortie, les visiteurs accomplissent un ultime geste de bienveillance en changeant la couche du bébé, déclenchant ainsi un rituel autour d'un code QR qui offre un poème oraculaire basé sur les dates de naissance de chaque bébé, puisées en grande partie dans les histoires entremêlées du XXe siècle du Japon, des États-Unis et de l'Asie. Le pavillon japonais d'Arakawa-Nash pose la question suivante : comment pouvons-nous célébrer une nouvelle génération de bébés alors que nous, en tant que figures de référence, nous nous attelons à l'œuvre inachevée de réparations et de réconciliations qui façonnent le monde dans lequel ils entrent ?



France

Commissaire de l'Institut français
Organisé par le ministère de l'Europe et des Affaires étrangères et le ministère de la Culture
Commissaire d'exposition : Myriam Ben Salah
Exposante : Yto Barrada

« Comme Saturne » se déploie à travers une constellation de gestes et de mots puisés dans la longue histoire du travail textile. Yto Barrada construit une exposition qui se déploie à travers une série d'environnements : un péristyle de formes suspendues ; une salle dédiée à Saturne, structurée par de la laine plissée et des matières lestées ; des espaces consacrés au travail et à l'épuisement ; et des zones où les machines calent, où les couleurs s'estompent et où les gestes se répètent de manière désynchronisée. Le titre de l'exposition évoque la double nature de Saturne : à la fois la figure qui dévore ses propres enfants afin de suspendre la génération, et la planète sous l'influence de laquelle les artistes auraient vu le jour. En revenant à cette imagination cosmologique, Barrada adopte une position une distance permettant de réfléchir à notre histoire européenne et à notre condition contemporaine à travers un prisme poétique

