FRAC
CORSICA

CULLETTIVITÀ
DI CORSICA

MARFA ORANGE METALLIC

PASCALINE AMBLARD - ALEXIA CAAMANO - PHILIPPE CAAMANO
ANNE-LISE COSTE - FRANÇOIS CURLET - SYLVIE FANCHON
MATTHEW GENITEMPO - DONALD JUDD - WILLIAM LEAVITT
TERESA MARGOLLES - CHARLOTTE MOTH - CORNELIA PARKER
CAROLINE POGGI - NICOLAS QUIRICONI - MANUELA RIESTRA
SEQUOIA SCAVULLO - BRYAN SCHUTMAAT - STÉPHANE STEINER
THOMAS TEURLAI - JEAN-PHILIPPE VOLONTER

DOSSIER
DE PRESSE

MARFA ORANGE
METALLIC

04.11.2026
→ 30.04.2027

CULLETTIVITÀ DI CORSICA
COLLECTIVITÉ DE CORSE

LES MUSÉES DE CORSE

Da u luni à u sabbatu, da 10 ore à 5 ore di sera
Du lundi au samedi de 10h00 à 17h00
A Citadella, 20250 Corti | + 33 (0)4 20 03 95 33
frac@isula.corsica | www.frac.corsica

La lumière semble venir d'un lieu encore sans nom. Elle porte la sécheresse de Marfa et l'ampleur de ses lignes, jusqu'à donner l'impression que l'espace se vide et devient presque abstrait. Elle charrie aussi quelque chose de la Corse : ses reliefs, ses coupures minérales, sa densité insulaire, sa rudesse lumineuse. Avec cette exposition, Alexia et Philippe Caamano composent un territoire inédit. Ni superposition ni dialogue sage entre deux géographies identifiables, mais l'invention d'une zone autonome, née de tensions discrètes et de glissements que relient des affinités de matière et de lumière. Le désert et l'île y cessent d'apparaître comme des réalités stables. Ils deviennent les coordonnées mouvantes d'un espace imaginaire.

Marfa Orange Metallic donne à cet espace sa teinte mentale. Le titre évoque une couleur de carrosserie, une nuance inventée pour accrocher le soleil à une surface et faire miroiter la vitesse, avec tout ce qu'elle charrie de désir et de projection. Mais ici, cette brillance s'est chargée d'autre chose. Elle semble sortie d'un monde où la route, le sable, la tôle et le ciel auraient fini par partager une même peau. La voiture affleure dans l'exposition comme une forme spectrale de modernité : elle est à la fois promesse de déplacement et corps technique lancé dans l'étendue. Sa surface vernie s'offre à la lumière, puis se trouve lentement reprise par le paysage lui-même. La couleur garde cette ambiguïté. Elle séduit, mais avec une gravité croissante. Elle annonce moins un élan qu'un état du monde.

La présence humaine demeure basse, presque absorbée par ce qu'elle a construit. Restent les traces, les matières, les reflets, les signes d'un environnement qui paraît continuer sans nous ou déjà après nous. C'est là que l'exposition ouvre sa dimension la plus troublante. Quelque chose de la science-fiction y circule, sans décor appuyé, sans emphase futuriste : une sensation plus qu'un récit, celle d'un devenir désert du monde. Marfa Orange Metallic nomme cette sensation avec une précision étrange. Cela devient ici le nom d'un climat artificiel et crépusculaire. Cela désigne aussi un territoire incertain, où la Corse et Marfa se recomposent en une fiction concrète : une zone de lumière et de métal, travaillée par l'attente.

Curateurs : Alexia et Philippe Caamano, Fabien Danesi





ALEXIA CAAMANO & PHILIPPE CAAMANO – BLUE MONDAY UNDER THE ECLIPSE (2024)

Vidéo, couleur. Plan-séquence. 15 min 43 s

Tournée à Marfa le 8 avril 2024, jour d'une éclipse solaire, la vidéo d'Alexia et Philippe Caamano prend la forme d'un travelling latéral filmé depuis le siège passager d'une voiture. La caméra accompagne le mouvement du véhicule et enregistre la ville à hauteur de regard. Des pavillons et des hangars apparaissent le long de la route. Des bâtiments industriels ponctuent également le trajet. L'éclipse demeure hors champ et la lumière conserve un caractère étonnamment ordinaire, loin de toute dramaturgie spectaculaire.

Le plan-séquence maintient une attention constante sur ce qui se présente au bord de la route. Le mouvement de la voiture fait défiler les façades et les clôtures, entre lesquelles apparaissent par moments des terrains laissés libres. Chaque portion du paysage entre dans le champ avant d'être remplacée par la suivante. Marfa apparaît ainsi à travers un tissu quotidien marqué par une organisation discontinue. Le travelling enregistre cette configuration avec la régularité d'un relevé.

Le choix de filmer pendant l'éclipse introduit une tension particulière dans cette observation. Un phénomène astronomique exceptionnel coïncide avec l'apparence commune d'une petite ville texane. L'importance de l'événement reste contenue dans les circonstances du tournage, tandis que l'image demeure attachée à ce qui borde la route. Cet écart déplace l'attente du regard. L'attention se porte alors sur la durée du trajet et sur la présence de formes urbaines auxquelles on accorde rarement autant de temps.

Alexia et Philippe Caamano font ainsi de l'éclipse une condition de perception plutôt qu'un sujet. Sa présence invisible donne une densité particulière à ce qui semble, au premier abord, dépourvu d'événement. Le plan-séquence transforme le trajet en exercice d'attention. Marfa se donne à voir dans son apparence quotidienne, tandis qu'au-dessus de la ville se déroule un événement cosmique dont l'image reste confiée à l'imagination.



ALEXIA CAAMANO – ÉCOUTE LA BRISE, TU ENTENDRAS LA POUSSIÈRE (TRAVELING) (2025)

Technique mixte. Sable, balsa, bois, mousse, peinture, résine époxy.
Socle en métal, cadre en chêne. 40 × 500 cm ; 155 cm de hauteur

Écoute la brise, tu entendras la poussière (Traveling) déploie sur cinq mètres un paysage miniature composé de séquences successives. Le regard passe d'une étendue à une architecture, puis rencontre des reliefs dont l'échelle varie au fil du parcours. La figure humaine a laissé place aux traces de son activité. Clôtures et habitations suffisent à suggérer une présence. Alexia Caamano transpose ainsi dans la sculpture un principe emprunté au cinéma : le déplacement le long de l'œuvre fait progressivement apparaître un territoire dont la continuité repose sur le regard du spectateur.

La maquette fait communiquer la plage de Nonza, en Corse, avec Marfa, dans l'ouest du Texas. La plage de Nonza, avec son immense étendue de galets sombres, porte les traces de l'histoire industrielle du territoire, liée notamment à l'ancienne exploitation d'amiante de Canari. À cette mémoire matérielle s'ajoutent les mots que les visiteurs inscrivent sur la plage en déplaçant les galets afin de signaler leur passage. Alexia Caamano reprend ces signes dans la maquette. Les marques fugitives laissées par les visiteurs viennent ainsi se superposer aux transformations plus profondes qui ont façonné le site.

Le terme *Traveling* indique une manière d'appréhender l'installation. Le mouvement appartient au spectateur, qui longe la maquette et découvre successivement ses différents fragments. Les changements d'échelle perturbent la stabilité du point de vue : un détail observé de près peut prendre l'ampleur d'un paysage, tandis qu'une maison devient presque un signe posé sur le territoire. Ce passage entre différentes distances rappelle que le paysage est aussi une construction du regard. La maquette permet d'en recomposer les relations et de faire surgir une géographie nouvelle à partir de lieux existants.

L'œuvre trouve son origine dans le séjour effectué par Alexia Caamano à Marfa au cours de sa quatrième année à l'École des beaux-arts de Nantes. Cette expérience l'amène à rapprocher le territoire texan de la Corse et à construire une continuité imaginaire entre Marfa et Nonza. *Marfa Orange Metallic* découle en grande partie de cette proposition initiale : l'exposition élargit à d'autres artistes la circulation entre ces deux géographies et les récits qu'elles suscitent. Présentée en dialogue avec *Witche's Valley Saloon* de Stéphane Steiner, l'installation engage également une réflexion sur le travelling et le cadrage, où le point de vue participe directement à la fabrication du récit.

Alexia Caamano est née en 1997 à Aiacciu. Sa pratique se développe à travers la maquette, la vidéo et l'installation. Elle s'intéresse au paysage et à ses transformations, ainsi qu'aux récits, usages et imaginaires qui viennent s'y inscrire. Son travail développe une forme de cinématographie du territoire, attentive à la manière dont les lieux peuvent être construits, perçus et réinventés. Ses œuvres ménagent ainsi des passages entre espaces vécus et espaces fictionnels, où se recomposent différentes strates de mémoire et de représentation.



ALEXIA CAAMANO – BURNING INSIDE (2023)

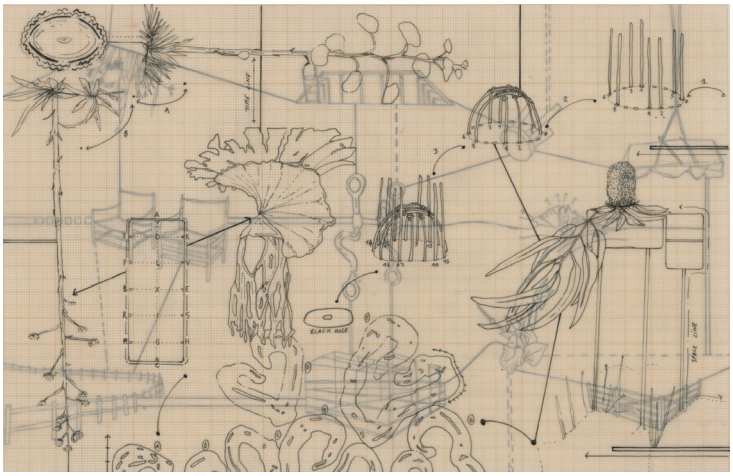
Installation vidéo. iPad, vidéo en boucle, 55 sec, cœurs d'origine animale, T-shirt John Deere
40 × 60 × 50 cm. Image vidéo : Hugo Manuelli

Dans *Burning Inside*, un T-shirt vert portant le logo jaune de John Deere est étendu à même le sol. Une ouverture pratiquée dans le tissu laisse apparaître un écran placé à l'intérieur. La vidéo montre des cœurs d'origine animale rassemblés en amas et saisis par les flammes. L'image tourne en boucle sous l'emblème de la marque américaine, dont les machines agricoles accompagnent depuis près de deux siècles la mécanisation des campagnes. L'objet vestimentaire devient ainsi l'enveloppe d'une scène où l'organique continue littéralement de brûler sous la surface.

Alexia Caamano choisit John Deere à partir d'une expérience familière. Elle a longtemps côtoyé ces engins dans les écuries et les exploitations agricoles de Corse. Le logo fait remonter un paysage vécu, tout en renvoyant à l'organisation technique du monde rural. La machine permet de travailler la terre et participe en retour à la transformation de son apparence. *Burning Inside* s'inscrit ainsi dans une recherche que l'artiste mène autour de la domestication du paysage et de la manière dont les activités humaines façonnent les territoires.

Le dispositif met en contact deux formes de puissance. Celle de la machine reste suggérée par l'identité visuelle de la marque. Celle du vivant apparaît dans les cœurs exposés au feu. Le titre déplace cette combustion vers un registre intérieur : *Burning Inside* peut désigner ce qui brûle dans un corps autant qu'une énergie contenue sous une enveloppe. L'écran enfoui dans le T-shirt accentue cette relation. Une scène physique demeure active derrière la surface familière d'un objet quotidien.

Dans *Marfa Orange Metallic*, l'œuvre fait résonner l'expérience rurale corse de l'artiste avec les territoires agricoles du Texas. Les paysages diffèrent, mais la présence des machines y engage une même question : celle de la transformation du territoire par les usages humains. Le logo John Deere devient alors un signe capable de circuler d'un contexte à l'autre, reliant une mémoire personnelle à l'imaginaire de l'Ouest américain. Le feu ramène cette mécanisation vers le vivant et vers l'énergie qu'elle mobilise. Présentée aux côtés d'*Écoute la brise, tu entendras la poussière (Traveling)*, l'installation prolonge une interrogation centrale chez Alexia Caamano : le paysage apparaît comme une construction où l'expérience vécue rencontre les récits qui s'y déposent.





ALEXIA CAAMANO – MAPS FOR AN UNFORGOTTEN LAND (2024 – 2026)

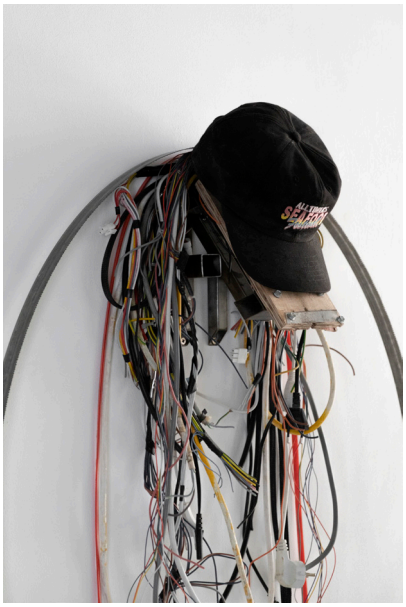
Série de quinze dessins. Calques millimétrés superposés et feutre. 21 x 29,7 cm

Dans Maps for an Unforgotten Land, Alexia Caamano compose sur des calques millimétrés des ensembles où se rencontrent des fragments de paysage et des objets dont les rapports restent difficiles à déterminer. La grille impose à ces éléments un espace homogène, comme s'ils appartenaient à un même système. Des flèches indiquent des mouvements possibles. Des lignes de mesure et des annotations chiffrées donnent aux compositions l'apparence de planches techniques destinées à expliquer le fonctionnement de ce qui est représenté.

La neutralité de ce langage graphique contraste pourtant avec la dimension onirique des scènes. Les rapports d'échelle fluctuent et certains rapprochements semblent obéir à une logique qui nous échappe. Une construction peut être mise en relation avec une plante comme si un principe commun les animait. Ailleurs, un objet est décomposé en séquences dont la finalité demeure inconnue. Le dessin emprunte ainsi la précision du schéma scientifique pour décrire des phénomènes qui résistent à l'explication. Plus le dispositif paraît méthodique, plus la nature de ce qui est observé devient incertaine.

Cette ambiguïté se prolonge dans les mots inscrits à même certaines feuilles. « Ceux qui hésitent seront abandonnés dans la maison qui brûle » apparaît avec l'autorité d'un énoncé dont on ignorerait l'origine. Sur une autre planche, « La montagne est tombée » semble constater un événement autant que transmettre un récit. Ces phrases ne viennent pas légender les images. Elles introduisent une autre forme de savoir, où l'observation peut se confondre avec la croyance. Le registre scientifique rencontre ainsi celui du mythe sans que l'un prenne le dessus sur l'autre.

Les dessins d'Alexia Caamano fonctionnent dès lors comme les pages éparses d'un manuel consacré à un monde dont nous ne connaîtrions pas les lois. Tout y semble décrit avec exactitude, mais cette précision ne garantit plus l'intelligibilité. Elle donne au contraire une consistance troublante à ce qui pourrait relever du rêve. Le schéma cesse alors d'être un instrument de clarification : il atteste l'existence d'un système tout en maintenant son sens hors de portée. Le spectateur se trouve face à des documents dont l'autorité graphique demeure intacte, mais dont la clé a disparu.



PHILIPPE CAAMANO – BLING BLING VANDAL (2026) INSTALLATION

Outil artisanal à dénuder les fils électriques, câbles récupérés, lame de scie à ruban usée, casquette. Dimensions variables

Avec *Bling Bling Vandal*, Philippe Caamano fixe au mur un outil artisanal destiné à dénuder des câbles afin d'en extraire le cuivre. Des fils récupérés retombent autour de la structure et composent une parure désordonnée. Une casquette coiffe l'ensemble, accentuant la présence anthropomorphe de la pièce. Pour *Marfa Orange Metallic*, l'artiste produit une nouvelle version datée de 2026, dont l'agencement est conçu pour cette présentation. L'installation prend la forme d'un buste bricolé, proche d'un trophée de fortune ou d'un personnage marginal.

Le titre rapproche l'affichage ostentatoire de la richesse de la récupération clandestine des matériaux. L'expression *bling bling* renvoie à la brillance comme signe de valeur. Le terme *vandal* suggère une figure qui prélève la matière dans les réseaux techniques existants. Les câbles pendent comme les attributs d'une richesse paradoxale, produite à partir de rebuts. Sous leurs gaines colorées, ils contiennent un métal recherché pour ses propriétés conductrices autant que pour sa valeur marchande.

L'œuvre procède d'un déplacement d'usage. Un instrument conçu pour ouvrir les gaines devient un support de représentation. Fixé au mur, il acquiert une présence sculpturale. La lame usée dessine les contours du buste, que les fils épaississent de manière instable. La casquette lui donne une identité sommaire. La figure semble attendre de nouveaux matériaux à absorber. Philippe Caamano rend ainsi visible une économie fondée sur le démontage et la récupération, souvent maintenue à la périphérie des circuits industriels.

Dans *Marfa Orange Metallic*, *Bling Bling Vandal* fait apparaître l'envers matériel de la mobilité. Derrière l'éclat associé à l'automobile se trouvent les câbles et les métaux nécessaires à son fonctionnement. La logique d'accumulation de l'œuvre fait aussi écho à ce que Philippe Caamano appelle le « jardin texan » : ces abords de maisons, particulièrement visibles dans certaines zones rurales des États-Unis mais que l'on retrouve également en Corse, où des objets mis au rebut sont conservés à la vue de tous en raison de leur valeur d'usage potentielle. Ce qui semblait destiné à être jeté reste ainsi disponible pour une transformation future. *Bling Bling Vandal* transpose cette économie de la débrouille sur un mode presque ostentatoire. À mesure que les éléments s'accumulent, l'outil finit par prendre l'allure d'une figure et acquiert une individualité provisoire.Philippe Caamano est né en 1999. Il vit et travaille entre Paris et Aiacciu. Après des études en arts plastiques à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, il obtient son DNSEP à l'École des beaux-arts de Nantes. Sa pratique prend appui sur des objets issus de la civilisation industrielle. Par la sculpture et l'installation, il réactive des artefacts déclassés en modifiant leur fonctionnement ou leur disposition. Ses œuvres révèlent la charge affective contenue dans les formes techniques et rendent perceptibles les fragilités qui traversent nos sociétés industrielles.





PHILIPPE CAAMANO – FRST (ZION) & FRST (SÈVRE) (2024)

Deux dessins usinés à partir d'une CNC artisanale.
Stylo Pilot 0,5 mm sur papier Fabriano 300g. 76 × 112 cm chacun

Dans *Frst (Zion) & Frst (Sèvre)*, Philippe Caamano confie le tracé à une machine à commande numérique construite artisanalement. Un stylo Pilot se déplace sur le papier selon un parcours programmé et fait progressivement apparaître l'image. Le rouge se dépose avec une densité variable : certaines zones se saturent tandis que d'autres restent presque vierges. La précision attendue d'un outil numérique rencontre ainsi les infimes écarts produits par le frottement du stylo sur la surface.

Le procédé déplace la pratique du dessin vers une forme d'usinage. Le geste de la main intervient en amont, dans la conception du dispositif et la préparation du tracé, puis se prolonge à travers les mouvements de la machine. L'image se construit dans cette transmission entre programme et matière. Les irrégularités deviennent alors essentielles : elles donnent au dessin une qualité vibrante qui contraste avec l'automatisation du processus. La machine produit une image tout en laissant percevoir les conditions physiques de son apparition.

Le titre *Frst*, qui semble condenser le mot anglais *forest*, accompagne des formes où affleurent des impressions de végétation ou de relief. Leur faible définition maintient cependant l'image dans un état instable. Le regard tente d'organiser les masses et de reconnaître un paysage à partir de traces fragmentaires. Cette hésitation rejoint l'intérêt de Philippe Caamano pour les objets techniques lorsqu'ils échappent à leur fonction première et deviennent les supports d'autres récits.

Dans *Marfa Orange Metallic*, les deux dessins introduisent le paysage à travers sa traduction mécanique. La nature y apparaît filtrée par un dispositif technique plutôt que donnée comme une vue directe. Cette médiation fait écho aux territoires de l'exposition, façonnés par les machines autant que par les images que nous projetons sur eux. La tonalité rouge orangée renforce encore cette tension entre matière organique et langage industriel. Le paysage devient une surface reconstruite, soumise aux déplacements d'un outil qui en redistribue les signes.





PHILIPPE CAAMANO – THE DOWSER 1.2, 2 & 3 (2024–2026)

Dessins usinés à partir d'une CNC artisanale

The Dowser 1.2, 2026
Pigma Microns 0,05
sur papier Arches 300 g
57,2 × 76,7 cm

The Dowser 2, 2024
Stylos Bic
sur papier Fabriano 300 g
53 × 71 cm

The Dowser 3, 2024
Stylos Bic et Pilot 0,5
sur papier Fabriano 300 g
53 × 71 cm

La série *The Dowser* s'élabore au fil des rencontres de Philippe Caamano avec des lieux où l'eau se trouve prise dans les systèmes propres aux sociétés hyper-industrialisées. Elle apparaît rarement de manière frontale. Sa présence se manifeste plutôt à travers les infrastructures qui la canalisent ou les espaces qui organisent sa distribution. Le titre peut alors évoquer la figure du sourcier, qui recherche une présence souterraine à partir des signes permettant de la deviner. Les dessins procèdent d'une manière comparable : l'eau y devient perceptible par les dispositifs auxquels elle est associée.

The Dowser 2 prend pour point de départ une vue partielle du système de canalisation et de pilotage d'un barrage hydraulique en Alta Rocca. Le contraste entre le vert et le noir fait coexister le lieu avec la machinerie qui s'y inscrit. Celle-ci prend alors l'apparence étrange d'un vestige dont la nature aurait progressivement repris possession. *The Dowser 3* provient de l'entrepôt de stockage d'un hypermarché. Dans l'ombre se distingue une imposante structure métallique supportant des palettes de bouteilles d'eau. Certaines formes semblent éventrées ou gagnées par une forme de décomposition, perturbant la lecture d'un espace pourtant entièrement voué au stockage.

Dans ces deux dessins, le parcours programmé de la machine adopte un tracé proche du gribouillage. Ce choix introduit un écart volontaire entre la grande précision dont le dispositif est capable et l'usage qu'en fait Philippe Caamano. Au fil de la superposition des couleurs, le résultat acquiert une part d'imprévisibilité. L'artiste ne cherche d'ailleurs jamais à mener systématiquement le fichier jusqu'à son terme : il choisit le moment où le dessin doit s'arrêter. Certaines zones deviennent alors immédiatement reconnaissables tandis que d'autres restent plus incertaines. L'image conserve ainsi la trace d'un processus qui aurait pu se poursuivre.

The Dowser 1.2 repose sur un autre protocole. Le dessin représente un jardin organisé autour d'un olivier central, parqué sous une verrière à l'intérieur d'un hypermarché et cerné de tôles de bardage. Le foisonnement végétal, rendu dans des tonalités chaudes, contraste avec le caractère froid et austère de cette architecture industrielle. Pour produire l'image, Philippe Caamano détourne cette fois un logiciel destiné à l'impression 3D. Celui-ci interprète la photographie initiale comme un volume et la divise en couches correspondant à ses valeurs de luminosité. La machine procède ensuite par accumulation de tracés concentriques. Leurs croisements font peu à peu apparaître les détails et les profondeurs, dans un processus qui rappelle celui de la gravure. Certaines couches sont pourtant volontairement laissées de côté afin que des portions de la feuille continuent de relever davantage du dessin que de l'image.

À travers ces situations différentes, *The Dowser* rend sensible une eau dont la présence passe désormais par les formes matérielles de sa prise en charge. Le barrage en organise la circulation ; l'hypermarché la fait réapparaître sous la forme d'un produit stocké. Dans *The Dowser 1.2*, elle demeure plus indirecte encore, liée aux conditions nécessaires au maintien d'une nature placée sous contrôle architectural. Présentés dans *Marfa Orange Metallic*, ces dessins déplacent ainsi la question du paysage vers les dispositifs qui le façonnent et que le regard tend parfois à considérer comme secondaires. Le territoire apparaît aussi à travers ces systèmes techniques qui s'y inscrivent et modifient notre manière de l'habiter.





PHILIPPE CAAMANO – LAST (2024)

Installation. Phares récupérés, sangles, caillebotis et tôle galvanisés, pompe, tuyaux, eau déminéralisée, circuit électrique, contrôleur. Dimensions variables.

Dans *Last*, une paire de phares automobiles est suspendue au plafond par des sangles. Arrachés à la carrosserie qui leur donnait leur fonction, ils demeurent reliés à un circuit électrique et diffusent une faible lumière. Celle-ci frétille par intermittence, comme soumise à un effort. De l'eau s'écoule lentement depuis les deux optiques avant de tomber sur une structure métallique placée au sol. Les phares prennent alors l'apparence de globes oculaires dont les larmes prolongent l'éclat déclinant.

Le titre condense plusieurs temporalités. *Last* désigne ce qui vient en dernier, mais aussi ce qui persiste. L'objet automobile apparaît ainsi au bord de sa disparition tout en continuant à fonctionner. Cette endurance fragile transforme les phares en relique technique. Suspendus comme un trophée devenu vulnérable, ils portent encore la mémoire de la vitesse et des routes parcourues. Leur immobilité actuelle fait remonter la fatigue contenue dans ces promesses de mouvement.

Le détournement repose sur une transformation minimale. La lumière, conçue pour éclairer la route, devient le signe d'une présence affaiblie. Le liquide introduit dans le dispositif confère une activité organique à l'objet industriel. À intervalles réguliers, le goutte-à-goutte se mêle au bruit sourd des pompes, partiellement visibles dans le contrôleur électronique. Leur son étouffé évoque celui d'un appareillage médical maintenant artificiellement un corps en activité. La sculpture semble ainsi dépendre d'une prothèse technique pour poursuivre son fonctionnement. Philippe Caamano rapproche la mécanique du corps tout en laissant perceptibles les moyens matériels de cette survie précaire.

Dans *Marfa Orange Metallic*, *Last* fait apparaître l'automobile à travers l'un de ses fragments les plus expressifs. Les phares ont longtemps incarné le regard de la voiture dans la culture populaire, notamment au cinéma. Ici, ce regard éclaire à peine l'espace qui l'entoure. La puissance associée au véhicule laisse place à une présence fragile, maintenue en activité après son immobilisation. L'œuvre accompagne ainsi les paysages routiers de l'exposition par l'image d'un système qui continue à luire après l'arrêt du moteur.

PASCALINE AMBLARD – CACHER DES GRAINES SOUS LES ÉCORCES, PEUT ÊTRE QU'UN OUBLI GERMERA. (2026)

Bois de Pin laricio, acier et environ 2 000 graines de Pin laricio à faible taux de germination, fournies par la graineterie de la Joux, ONF. 589 × 203 × 50 cm

Cacher des graines sous les écorces, peut être qu'un oubli germera. prend pour point de départ une forme étroitement associée au paysage texan : celle du pick-up. Pascaline Amblard connaît Marfa pour y avoir séjourné en 2022 dans le cadre de Fieldwork Marfa, un an avant Alexia et Philippe Caamano. Cette expérience commune, à l'origine des rapprochements entre la Corse et le Texas qui traversent l'exposition, trouve ici un prolongement dans la forme d'un Ford F-150. L'artiste en reproduit à l'échelle 1:1 le châssis d'un modèle datant de 2015, dont elle conserve les dimensions tout en simplifiant radicalement la structure. Réalisé en bois de Pin laricio et posé sur des pieds d'acier, le véhicule a perdu sa carrosserie comme sa capacité de déplacement. Il n'en subsiste que l'armature, ramenée à une forme proche d'un grand H. Le châssis devient presque une lettre posée dans l'espace, un dessin élémentaire qui conserve néanmoins l'échelle d'un habitacle et son rapport immédiat au corps.

À cette première entrée par Marfa répond une recherche menée en Corse lors d'une résidence à Providenza en juin 2026. Pascaline Amblard s'y intéresse à la Sittelle corse, un oiseau endémique dont l'existence est étroitement liée aux futaies de Pin laricio. Elle parcourt son territoire sans nécessairement rencontrer l'oiseau lui-même, observant plutôt les pins, leurs cavités et les traces susceptibles de signaler sa présence. Cette relation entre deux espèces tient notamment à une particularité très concrète : le bec de la Sittelle lui permet de briser l'enveloppe des graines du Pin laricio, dont elle se nourrit presque exclusivement. En hiver, l'oiseau en dissimule également une à une dans les fissures du bois ou sous les écorces afin de constituer des réserves. L'artiste s'arrête alors sur le terme « inféodée », employé en écologie pour qualifier le lien de la Sittelle à cet arbre. Elle y décèle une relation de dépendance qui invite à considérer autrement ce que signifie habiter un milieu.

Pascaline Amblard transpose ce comportement dans la sculpture en incrustant près de deux mille graines dans les sections de bois du châssis. Disposées tous les cinq centimètres sur ses quatre faces, elles forment une ligne presque ton sur ton qui parcourt la structure. Le geste de mise en réserve devient ainsi un principe plastique : le bois se trouve littéralement serti de ses propres graines. Les deux territoires ne sont donc pas rapprochés par une ressemblance formelle, mais à travers les relations que leurs habitants entretiennent avec ce qui les abrite. Le pick-up constitue un habitacle conçu pour déplacer des corps, tandis que le Pin laricio forme le milieu dont dépend la Sittelle. En immobilisant le premier et en introduisant dans sa structure la potentialité du second, l'artiste fait glisser le châssis d'une logique de transport vers celle de l'attente. Les graines, choisies pour leur faible taux de germination, maintiennent cette possibilité dans un état incertain. Le titre en donne la mesure : ce qui échappe à la réserve, ce qui est oublié, pourrait précisément être ce qui recommence à vivre.

Née en 2000, Pascaline Amblard vit et travaille à Bruxelles. Diplômée en 2023 des Beaux-Arts de Nantes Saint-Nazaire, où elle obtient son DNSEP avec les félicitations du jury, elle développe une pratique qui se déploie principalement dans le champ de la sculpture et de l'installation, tout en accordant une place importante à l'écriture. L'assemblage et la collecte constituent des modes de travail récurrents, à partir desquels elle porte attention aux propriétés des matériaux comme aux usages dont ils gardent la trace. Ses œuvres naissent souvent de situations d'observation ou d'enquête qui déplacent progressivement un objet, un geste ou une matière vers un autre contexte. Lauréate en 2025 de Mécènes du Sud pour le projet Vénus, elle poursuit une recherche attentive aux formes de cohabitation et aux liens qui se construisent entre les êtres et leurs environnements.

ANNE-LISE COSTE - FOR A NEW THELMA AND LOUISE (2020)

Aérographe sur le mur - dimensions variables. Collection FRAC Corsica.

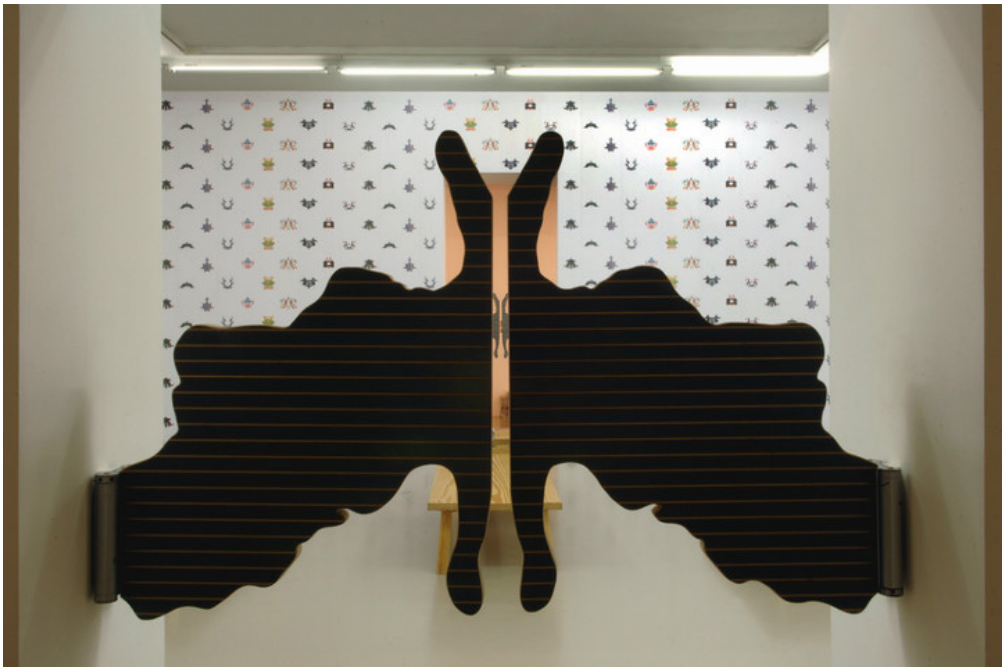
Thelma et Louise, réalisé en 1991 par Ridley Scott, constitue l'une des expressions les plus célèbres de l'imaginaire du road movie américain. Parties pour un week-end, deux femmes prennent la fuite après que Louise a abattu l'homme qui venait d'agresser Thelma. Leur voyage à travers le Sud-Ouest américain devient alors une course poursuivie par la police, mais aussi un mouvement d'émancipation face aux différentes formes de domination masculine qui régissaient jusque-là leur existence.

La route leur permet de se réinventer. Pourtant, l'espace qui s'ouvre devant elles se referme progressivement. Acculées au bord d'un canyon, Thelma et Louise choisissent d'accélérer plutôt que de se rendre. Leur voiture demeure suspendue dans le ciel par un arrêt sur image devenu emblématique. La liberté conquise au cours de leur voyage trouve ainsi son accomplissement au moment même où elle devient impossible à prolonger.

Avec *For a New Thelma and Louise where they don't die at the end*, Anne-Lise Coste reprend ce dénouement pour en déplacer l'issue. Tracée directement sur le mur à la bombe aérosol, sa phrase agit comme une demande autant que comme une correction adressée au scénario hollywoodien. L'artiste refuse que l'émancipation des deux héroïnes soit nécessairement sanctionnée par leur disparition. Elle rouvre la route au-delà du canyon et restitue à la fiction sa capacité à inventer d'autres devenirs.

Dans le contexte de *Marfa Orange Metallic*, cette inscription fait écho à la puissance de projection attachée aux paysages américains. Le désert du road movie y devient un territoire mental, tandis que la voiture porte la promesse d'un ailleurs. Anne-Lise Coste oppose cependant à la puissance industrielle du cinéma un geste d'une grande économie : quelques mots, une bombe de peinture et la surface disponible d'un mur. Là où Hollywood mobilise des moyens considérables pour imposer une image, l'artiste transforme le récit par la seule autorité du langage. Son intervention retrouve ainsi l'efficacité immédiate du graffiti politique : écrire suffit pour contester ce qui semblait déjà décidé.

Anne-Lise Coste est née à Marignane en 1973. Elle étudie à l'École des beaux-arts de Marseille, puis poursuit sa formation à Zurich, où elle vit plusieurs années avant de s'installer à New York. Revenue en France en 2014, elle réside aujourd'hui à Orthoux, dans le Gard. Son travail se caractérise par une pratique directe de la peinture et du dessin, au sein de laquelle l'écriture occupe une place essentielle. Phrases, fragments de pensée et images surgissent dans l'urgence du geste. Nourrie par son expérience quotidienne autant que par les tensions politiques de son époque, son œuvre revendique une parole subjective, affranchie des formes standardisées et attentive à l'intensité fugitive du présent.



FRANÇOIS CURLET – PORTES RORSCHACH SALOON (1999–2007)

Œuvre en trois dimensions, élément d'architecture. Battants de porte en bois stratifié gris 155 × 118 × 12 cm. Œuvre coproduite par l'Institut d'art contemporain en 2007.
Collection Institut d'art contemporain, Villeurbanne/Rhône-Alpes

Deux battants symétriques s'ouvrent à la manière des portes d'un saloon. Leur découpe reprend la silhouette d'une tache utilisée dans le test de Rorschach. François Curlet rapproche ainsi un élément caractéristique du western d'un outil d'exploration psychologique. Le passage devient une image à interpréter. Son mouvement engage directement le corps du visiteur, qui traverse la forme au moment même où il cherche à la reconnaître.

L'œuvre trouve son origine dans *Rorschach Saloon*, installation créée en 1999. Pour l'exposition monographique consacrée à François Curlet par l'Institut d'art contemporain en 2007, ces portes viennent compléter le dispositif et distribuer l'accès aux autres salles. Elles assument ainsi une fonction réelle dans l'architecture, tout en transformant chaque déplacement en entrée dans une fiction. Le seuil conduit vers un espace physique autant que vers l'imaginaire auquel sa forme donne accès.

Le rapprochement contenu dans le titre organise plusieurs niveaux de lecture. Le saloon évoque les récits du Far West et l'altération de la conscience associée à l'alcool. Le test de Rorschach repose sur la projection mentale suscitée par une forme ambiguë. François Curlet matérialise cette rencontre à l'échelle d'un élément architectural. Le trait d'esprit devient un passage concret, tandis que l'humour maintient l'image dans une disponibilité interprétative.

Dans *Marfa Orange Metallic*, l'œuvre conclut le parcours de l'exposition. Les visiteurs empruntent les portes pour quitter les salles. La référence au western intervient ainsi au moment de la sortie, comme un dernier filtre posé sur les œuvres précédemment rencontrées. La porte de saloon appartient à l'histoire de l'Ouest américain autant qu'à sa réinvention par le cinéma. Sa transformation en tache de Rorschach déplace toutefois ce territoire vers l'espace mental. En franchissant ce seuil, chacun traverse sa propre projection de Marfa et des récits attachés au désert.

François Curlet est né à Paris en 1967. Il vit et travaille à Bruxelles ainsi qu'à Piacé, dans la Sarthe. Depuis la fin des années 1980, il développe une pratique fondée sur le détournement des objets et des signes produits par la culture contemporaine. Ses sculptures et ses installations rapprochent des références éloignées afin de faire surgir des associations inattendues. Le réel devient chez lui une matière disponible, traversée par la fiction et par une ironie attentive aux contradictions de la société de consommation.



SYLVIE FANCHON – SANS TITRE (2006)

Peinture. Acrylique sur toile. 114 × 195 cm. Collection MAC VAL - Musée d'art contemporain du Val-de-Marne

Sur un fond brun très sombre, une forme orange occupe la partie centrale de la toile. Ses contours découpés dessinent un feu stylisé dont les flammes se déploient horizontalement. L'image possède la franchise graphique d'un pictogramme ou d'un élément emprunté au dessin animé. La bichromie renforce cette lisibilité immédiate : la silhouette lumineuse se détache nettement de l'étendue uniforme qui l'entoure.

Ce feu appartient au vocabulaire des « images résiduelles » développé par Sylvie Fanchon au cours des années 2000. L'artiste prélève dans la bande dessinée des motifs habituellement placés à l'arrière-plan de l'action. Un nuage de poussière peut indiquer un départ précipité. Une flamme accompagne un événement dont elle accentue l'intensité. Isolé de son contexte, ce détail secondaire devient le sujet principal du tableau. Le signe concentre alors à lui seul la possibilité d'un récit.

La flamme reste immédiatement reconnaissable, mais sa simplification la rapproche d'une forme abstraite. Le fond sombre évoque un écran ou une étendue nocturne. Sa teinte brune peut également rappeler une surface brûlée. L'orange agit comme un signal visuel, concentrant l'énergie de l'image dans une zone réduite. La peinture retient ainsi du feu son mouvement graphique et sa puissance chromatique.

Dans *Marfa Orange Metallic*, cette forme fait écho à la chaleur qui traverse l'imaginaire du désert. Elle peut signaler un danger ou figurer une énergie prête à se propager. Sa couleur entre également en résonance avec le titre de l'exposition, où l'orange circule entre phénomène lumineux et surface industrielle. La planéité du motif l'éloigne d'un paysage descriptif pour le rapprocher d'un emblème. Le feu devient alors une image disponible, dont la signification varie selon le récit projeté sur lui.

Sylvie Fanchon est née à Nairobi en 1953 et morte à Paris en 2023. Diplômée de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris en 1980, elle y dirige un atelier de 2001 à 2019. Sa pratique accorde une place centrale à la surface et à la relation entre les couleurs. Elle prélève ses motifs dans l'environnement visuel quotidien, puis les réduit à des contours francs. Cette économie picturale entretient une oscillation constante entre reconnaissance et abstraction, laissant chaque image ouverte à plusieurs lectures.



MATTHEW GENITEMPO – ENSEMBLE DE TROIS PHOTOGRAPHIES

Photographies en noir et blanc. Techniques et dates à préciser.
Photographies latérales : environ 60 cm de largeur — 64 cm avec cadre.
Photographie centrale : environ 47 cm de largeur — 51 cm avec cadre

Un train traverse la première photographie à vive allure. Son passage transforme la masse des wagons en une large bande grise, tandis que le panneau du passage à niveau demeure parfaitement net. Dans l'image centrale, une route apparaît sur l'écran bombé d'un téléviseur surmonté d'une accumulation de cassettes vidéo. La dernière vue montre un chien dressé derrière une clôture, entre deux arbres taillés en cône. Des wagons de marchandises occupent l'arrière-plan. Le rapprochement de ces images compose une géographie marquée par l'attente et le passage.

La photographie centrale appartient à *Jasper*, série réalisée dans les Ozarks, région montagneuse et boisée qui s'étend principalement entre l'Arkansas et le Missouri. Matthew Genitempo y rencontre des hommes ayant choisi de vivre dans un relatif isolement. Chez l'un d'eux, il photographie un téléviseur diffusant un film. Une route traverse l'écran et introduit dans cet intérieur retiré l'image d'un ailleurs accessible par la fiction. La prise de vue procède d'une situation rencontrée sur place. Son intégration à la série transforme cet instant fortuit en une image chargée du désir de départ.

Les deux autres photographies proviennent de *Mother of Dogs*, projet entrepris à Marfa au cours des premiers mois de la pandémie. Elles sont réalisées lors des promenades de l'artiste le long de la voie ferrée proche de sa maison. Le passage des trains déclenche alors les aboiements des chiens du village, donnant au projet son titre. Dans ces images, le chemin de fer structure le paysage tout en reliant ce territoire éloigné aux flux du commerce américain. Le train traverse Marfa comme une présence massive dont la vitesse contraste avec l'immobilité apparente des lieux.

Le montage fait communiquer deux territoires américains séparés par plus de mille kilomètres. Les reliefs boisés des Ozarks rencontrent l'étendue aride de l'ouest du Texas. Une même sensation de périphérie traverse pourtant les photographies. La route visible sur le téléviseur et les wagons de marchandises évoquent un monde en mouvement, observé depuis ses marges. Dans *Marfa Orange Metallic*, ces images donnent forme à une ruralité isolée, où l'attente coexiste avec la possibilité d'un déplacement. La photographie transforme ces lieux en espaces mentaux traversés par les récits de l'Amérique.

Matthew Genitempo est né à Houston en 1983. Il vit et travaille au Texas. Son œuvre se construit à travers des séries photographiques développées sur de longues périodes et souvent prolongées par la forme du livre. En 2017, il participe à la fondation de Trespasser Books, maison d'édition consacrée à la photographie. Son premier ouvrage, *Jasper*, paraît en 2018. Il publie ensuite *Mother of Dogs* en 2022. Son travail porte une attention particulière aux existences en retrait et aux paysages qui les entourent.



DONALD JUDD – B-VB 84/85 CHAIR (1991)

© Judd Foundation / ADAGP, Paris, 1991.
Ensemble indissociable de cinq chaises. Pin du Texas
Chaque chaise : L. 38,1 × l. 38,1 × H. 76,2 cm
Collection FRAC Grand Large - Hauts-de-France

B-vB 84/85 Chair réunit cinq chaises construites à partir de planches de pin assemblées à angle droit. Chaque siège repose sur un volume ouvert dont la configuration varie. Une cloison verticale, une tablette ou un panneau incliné modifie l'organisation de la partie inférieure. Ces différences discrètes transforment la perception d'une forme pourtant stable. La simplicité de la construction rend immédiatement lisibles le matériau, les proportions et la fonction de chaque élément.

Donald Judd accordait à ses meubles un statut distinct de celui de ses œuvres. Une chaise répond d'abord à un usage. Sa forme découle de cette fonction et des propriétés du matériau. Cette conception produit toutefois une rigueur comparable à celle de ses objets tridimensionnels. Les plans organisent le vide sous l'assise et déterminent la relation du meuble à l'espace environnant. La répétition des cinq sièges permet d'observer comment une variation limitée suffit à produire une nouvelle structure.

Le modèle de la *Chair 84* prend forme à Marfa au début des années 1980. Judd dessine alors du mobilier pour les chambres de ses enfants, Rainer et Flavin. Les premières versions sont réalisées avec des planches provenant d'un commerce local. Cette origine domestique éclaire une pratique attentive aux conditions concrètes de l'existence. Habiter, travailler et concevoir un espace participent chez Judd d'une même recherche de clarté.

Dans *Marfa Orange Metallic*, cet ensemble introduit la figure qui a profondément infléchi le destin culturel de Marfa. Donald Judd s'y installe au début des années 1970 et acquiert progressivement plusieurs bâtiments. Il transforme d'anciens espaces militaires en lieux consacrés à la présentation permanente des œuvres. La création de la Chinati Foundation en 1986 donne une structure durable à ce projet. Son action inscrit l'art contemporain dans le tissu du village et confère à Marfa une visibilité internationale qui continue de façonner son identité.

Donald Judd est né en 1928 à Excelsior Springs, dans le Missouri. Il meurt à New York en 1994. Après une première pratique de la peinture, il développe dès les années 1960 des objets tridimensionnels fondés sur les relations entre la forme et l'espace. Son travail s'étend ensuite à l'architecture et au mobilier. À Marfa, il élabore un environnement où les œuvres disposent de conditions permanentes de présentation. Ce projet associe étroitement la création artistique à l'expérience quotidienne des lieux.



WILLIAM LEAVITT – CHACO RISING (2008)

Œuvre en trois dimensions, installation. Acrylique sur toile, support en bois, vermiculite, hauts-parleurs. 243,8 × 254 × 170,2 cm. Peinture : 121,9 × 182,9 cm – cadre : 137,8 × 200 cm. Collection FRAC Corsica

Dans *Chaco Rising*, réalisée en 2008, William Leavitt présente une peinture montée sur une structure en bois. Devant elle, de la vermiculite recouvre une partie du sol. Un dispositif sonore prolonge la scène dans l'espace d'exposition. Sur la toile, un ensemble urbain inspiré du site archéologique de Chaco Canyon semble s'être détaché de la terre pour prendre la forme d'une soucoupe volante dans le ciel. L'œuvre se tient ainsi à la frontière du tableau et du décor. L'image paraît avoir quitté son cadre, tandis que les matériaux employés laissent visible la fabrication du dispositif.

Le titre renvoie à Chaco Canyon, au Nouveau-Mexique, qui fut entre le IXe et le XIIIe siècle un centre majeur de la culture ancestrale pueblo. William Leavitt métamorphose les ruines en une architecture volante, comme si le passé archéologique basculait soudain dans la science-fiction. Le mot *Rising* évoque une ascension autant que la remontée d'une forme ancienne dans l'imaginaire contemporain.

Ce glissement est caractéristique du travail de William Leavitt. Depuis la fin des années 1960, l'artiste puise dans les décors de théâtre et les artifices des studios hollywoodiens. Ses installations ressemblent souvent à des plateaux de tournage laissés en attente. Elles montrent leurs structures et leurs raccords. La fiction surgit ainsi à travers l'exposition même de ses moyens de fabrication. Le son introduit ici la possibilité d'un événement tout en laissant sa nature indécise. Dans *Marfa Orange Metallic*, *Chaco Rising* fait du désert un espace traversé par plusieurs temporalités. Le paysage archéologique devient le support d'une projection spéculative. La vermiculite évoque une terre aride tout en conservant l'aspect léger d'un matériau de maquette. Le désert appartient alors autant à l'histoire qu'au cinéma. Il devient une surface mentale où un passé ancestral peut réapparaître sous la forme d'une vision extraterrestre.

L'œuvre maintient cette ambiguïté. La cité qui s'élève dans le ciel peut être comprise comme la résurgence d'un monde disparu ou comme sa transformation par la culture populaire américaine. William Leavitt laisse le récit en suspens. Le spectateur se trouve devant une scène dont les éléments sont déjà en place, mais dont le scénario reste à inventer.

William Leavitt est né à Washington en 1941. Après des études à l'Université du Colorado puis à la Claremont Graduate School, il s'installe à Los Angeles en 1965. Son travail associe les arts visuels à l'écriture théâtrale. Il examine la manière dont les objets et l'architecture orientent notre lecture d'une situation. Sous leur apparente familiarité, ses décors deviennent légèrement irréels, comme s'ils appartenaient à une fiction déjà commencée.



TERESA MARGOLLES – LLAVES (CEGUERA – SILENCIO) [CLÉS (AVEUGLEMENT – SILENCE)] (2012)

Objet. Deux clés en aluminium gravées des mots « ceguera » et « silencio »
7,5 × 2,5 cm. Acquisition en 2016. Collection 49 Nord 6 Est – Frac Lorraine.

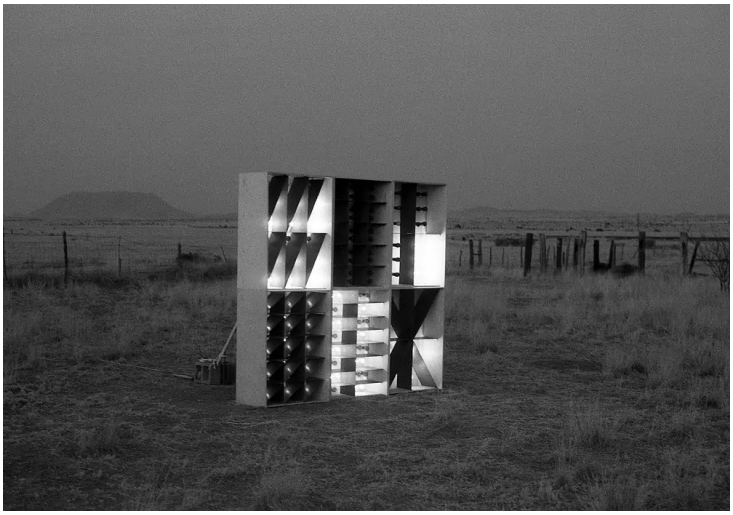
Deux petites clés en aluminium portent chacune un mot gravé. Sur la première apparaît *ceguera*, « aveuglement » ; sur la seconde, *silencio*, « silence ». Leur échelle réduite et leur apparence ordinaire contrastent avec la gravité de ces termes. Objet destiné à ouvrir un passage, la clé devient ici le support d'une parole concise. Teresa Margolles transforme ainsi un objet quotidien en instrument de lecture d'un territoire frontalier.

Les mots ont été choisis de part et d'autre de la frontière entre le Mexique et les États-Unis. Un habitant d'El Paso, au Texas, a retenu « aveuglement ». Un habitant de Ciudad Juárez lui a répondu par « silence ». Séparées par le Río Grande, les deux villes forment un même espace urbain traversé par de profondes inégalités. L'œuvre condense leur relation dans cette paire d'objets, où chaque mot engage le regard porté sur l'autre côté.

Fabriquées à Ciudad Juárez, ces clés reprennent la forme de petits porte-bonheur. Teresa Margolles retourne cette promesse de protection. L'aveuglement désigne la manière dont la violence peut demeurer hors du champ de vision. Le silence évoque la parole empêchée des victimes, mais aussi l'inaction des autorités face aux féminicides et aux disparitions. La simplicité de l'œuvre renforce sa portée : deux mots suffisent à rendre sensible un système fondé sur l'impunité.

Dans *Marfa Orange Metallic*, *Llaves (Ceguera – Silencio)* déplace l'imaginaire de l'Ouest texan vers la réalité de la frontière. Le désert devient un territoire politique où les déplacements restent soumis aux rapports de pouvoir. Marfa appartient à cette géographie frontalière, même si son image internationale s'est largement construite autour de l'art contemporain. Les clés de Teresa Margolles ouvrent une autre lecture de la région : elles relient les deux côtés d'un même espace tout en révélant la fracture qui les traverse.

Teresa Margolles est née en 1963 à Culiacán, dans l'État mexicain de Sinaloa. Formée aux sciences de la communication et à la médecine légale, elle participe en 1990 à la fondation du collectif SEMEFO. Son expérience du travail mortuaire oriente durablement une pratique consacrée aux conséquences sociales de la mort violente. Ses œuvres prennent souvent appui sur des traces matérielles recueillies dans des lieux marqués par le crime. Leur économie formelle donne une présence publique aux victimes et met en cause les structures qui organisent leur invisibilité.





CHARLOTTE MOTH – IN UNEXPECTED PLACES, IN UNEXPECTED LIGHTS AND COLOURS (A SCULPTURE MADE TO BE FILMED) (2012)

Film 16 mm transféré en vidéo numérique. Noir et blanc, silencieux. 3 min.
Réalisé dans le cadre de Fieldwork: Marfa

Dans *In Unexpected Places, in Unexpected Lights and Colours (A Sculpture Made to Be Filmed)*, Charlotte Moth place une structure lumineuse dans le désert de l'ouest du Texas. Composée de plusieurs caissons géométriques, la sculpture se détache sur une plaine traversée par une clôture. Le film repose sur un plan fixe. Ses lumières s'allument selon une séquence qui modifie continuellement la perception des volumes. Le noir et blanc convertit les couleurs annoncées par le titre en variations d'intensité.

Le sous-titre, *A Sculpture Made to Be Filmed*, précise le principe de l'œuvre. La structure a été conçue pour être éprouvée par la caméra. Le cadre maintient sa relation au site pendant toute la durée du film. Son échelle se mesure à l'étendue qui l'entoure, tandis que les changements lumineux animent ses compartiments. Le film devient ainsi le lieu où la sculpture déploie sa présence dans le temps.

L'œuvre a été produite pendant la résidence de Charlotte Moth à Fieldwork: Marfa. Dans ce contexte, sa géométrie modulaire entre en résonance avec l'histoire artistique de la ville, profondément marquée par Donald Judd. Charlotte Moth introduit une activité intermittente au sein de cette organisation rectangulaire. La lumière traverse la structure et transforme son rapport au paysage. L'objet acquiert alors l'autonomie d'une machine dont la fonction demeure indéterminée.

Dans *Marfa Orange Metallic*, le film présente Marfa comme le théâtre d'une apparition construite. La sculpture peut évoquer un signal adressé à l'horizon ou une architecture provisoire déposée dans le désert. Son immobilité contraste avec l'activité lumineuse qui la parcourt. Le titre promet des couleurs inattendues que l'image en noir et blanc restitue sous la forme d'éclats. La lumière devient une matière mobile qui remodèle momentanément le territoire.

Charlotte Moth est née en 1978 à Carshalton, au Royaume-Uni. Elle vit et travaille à Paris depuis 2007. Formée à la Slade School of Fine Art de Londres, elle poursuit ses recherches à la Jan van Eyck Academie de Maastricht. Sa pratique prend appui sur la photographie et se prolonge dans le film. La sculpture y intervient souvent comme un objet destiné à modifier les conditions de perception. Depuis 1999, elle développe le *Travelogue*, une collection d'images analogiques réalisées au fil de ses déplacements. Cette réserve lui permet de réactiver les relations entre les lieux et leur souvenir au sein de nouvelles configurations.



CORNELIA PARKER – SHADOW OF A DOUBT (2004)

Installation. Bois, fil transparent. 144,5 × 306,5 × 62 cm. Acquise en 2008
Collection FRAC Lorraine

Shadow of a Doubt réunit sept poutres en bois provenant d'une ville fantôme du Texas. Appuyées contre le mur, elles dessinent une construction partielle dont la stabilité paraît incertaine. Des fils transparents maintiennent les éléments en place tout en se dérobant au regard. L'ensemble évoque la charpente d'un bâtiment disparu, réduite à quelques lignes. Sa présence oscille entre le vestige architectural et le décor tenu en suspens.

Le bois conserve les marques de son exposition au temps. Déplacé depuis un territoire abandonné vers la salle d'exposition, il devient le témoin matériel d'une occupation humaine désormais révolue. Cornelia Parker compose avec cette charge historique sans restaurer la forme initiale du bâtiment. Les poutres produisent une nouvelle architecture, fragile et discontinue. Leurs ombres prolongent le dispositif sur le mur, donnant une seconde existence aux fragments.

Le titre renforce l'incertitude visuelle de l'installation. L'expression anglaise désigne la persistance d'un soupçon, au moment où une certitude commence à vaciller. Elle fait également entendre le titre du film réalisé par Alfred Hitchcock en 1943, dans lequel une menace s'introduit au cœur d'une petite ville américaine. Chez Cornelia Parker, le doute porte sur la solidité de la construction autant que sur la nature de ce qui demeure visible. Le bois semble tenir par ses propres forces alors que son équilibre dépend d'un soutien presque imperceptible.

Dans *Marfa Orange Metallic*, l'origine texane des poutres inscrit l'œuvre dans une géographie proche de celle qui donne son titre à l'exposition. La ville fantôme constitue toutefois l'envers de Marfa et de son rayonnement culturel. Elle rappelle la fragilité des implantations humaines dans l'Ouest américain, dont l'existence dépend souvent de cycles économiques ou de voies de circulation. *Shadow of a Doubt* fait ainsi surgir un paysage à partir de ses restes. Le désert apparaît à travers la disparition d'une architecture et la mémoire contenue dans ses matériaux.

Cornelia Parker est née en 1956 dans le Cheshire, en Angleterre. Elle vit et travaille à Londres. Formée au Wolverhampton Polytechnic, elle obtient ensuite un master à l'Université de Reading. Sa pratique transforme des objets ordinaires en les soumettant à des opérations physiques ou à des déplacements de contexte. Elle saisit fréquemment la matière dans un état de transition, puis suspend ce processus afin d'en rendre perceptible la tension. Ses sculptures et ses installations associent la force des événements à une mise en espace silencieuse.





CAROLINE POGGI – CHIENS (2012)

Court métrage, fiction expérimentale. Couleur, HD, son. 24 min.
Réalisation et scénario : Caroline Poggi. Image : Éponine Momenceau.
Montage : Dounia Bouga. Son : Ivan Dumas.
Interprétation : Anaïs Cailletaut, Ghjuvanu Ghjelormu Poggi.
Coproduction GREC / IUT de Corte, avec le soutien de la Collectivité territoriale de Corse

Dans un territoire montagneux couvert de forêts, un jeune homme vit au milieu de ses chiens. Leur proximité se transforme lorsqu'ils lui deviennent étrangers. La familiarité qui organisait son quotidien se charge alors d'une menace diffuse. *Chiens* suit cette altération au plus près des corps. Le récit tient dans quelques gestes, tandis que le maquis impose sa densité et son rythme.

Caroline Poggi compose le film à partir de sensations. La caméra s'attarde sur la fourrure et les surfaces de la peau. La chair animale apparaît avec une frontalité qui rend le regard presque tactile. L'obscurité aiguise la perception, tandis que les ralentis dilatent les mouvements. La bande sonore amplifie les souffles et le frottement des bêtes. Une violence contenue affleure. Le jeune homme se fond progressivement dans la meute, jusqu'à rendre instable la séparation entre conduite humaine et impulsion animale.

Une jeune fille au cerceau surgit sur l'écran d'un téléviseur. Son justaucorps brillant tranche avec le treillis du jeune homme et l'épaisseur sombre du paysage. Cette apparition ouvre le film à un second régime d'image : celui du spectacle fabriqué pour être regardé à distance. Le poste introduit un ailleurs dans la solitude du personnage. La forêt et l'image télévisée deviennent alors deux espaces poreux, capables de s'attirer autant que de se troubler.

Dans *Marfa Orange Metallic*, *Chiens* met en relation la Corse montagneuse avec les territoires périphériques de l'Ouest américain qui traversent l'exposition. Le film saisit une ruralité isolée, travaillée par le désir d'un ailleurs. Cet ailleurs prend ici la forme modeste d'un écran domestique. Le paysage devient une expérience physique où l'attachement au territoire se mêle à une sensation d'étrangeté. L'animalité agit comme une force de passage entre l'intime et le sauvage.

Caroline Poggi est née en 1990 à Aiacciu. Après des études de cinéma à Paris, elle rejoint le DU CREATACC de l'Université de Corse. *Chiens*, son premier film professionnel, est produit par le GREC et l'IUT de Corte. Présenté au Festival international du court métrage de Clermont-Ferrand en 2013, il reçoit la même année le prix du meilleur court métrage international au Festival de Grimstad. Caroline Poggi travaille ensuite avec Jonathan Vinel. Leur film *Tant qu'il nous reste des fusils à pompe* obtient l'Ours d'or du court métrage à la Berlinale en 2014. Leurs longs métrages *Jessica Forever* et *Eat the Night* prolongent un cinéma attentif à la jeunesse et aux formes de refuge. Leur pratique circule aujourd'hui entre le cinéma et l'art contemporain.

NICOLAS QUIRICONI – IN THE EYES OF A RANGER (2026)

Boucle vidéo, 45 secondes

Dans *In the Eyes of a Ranger*, Nicolas Quiriconi construit une scène qui emprunte au spectacle autant qu'à l'étalage. Dans un espace indéterminé apparaît une personne vêtue d'un costume de poulet rôti et fixée à une broche. Sa rotation extrêmement lente expose la surface dorée du costume à la lumière, qui lui donne par moments un éclat presque métallique. Le personnage chante au ralenti une variation de *The Eyes of a Ranger*, générique de la série télévisée américaine *Walker, Texas Ranger*.

Diffusée dans les années 1990, *Walker, Texas Ranger* met en scène Chuck Norris dans le rôle d'un Texas Ranger incarnant une conception fortement codifiée de l'autorité et de l'héroïsme masculin. Nicolas Quiriconi travaille à partir de cette culture télévisuelle populaire et de ses stéréotypes immédiatement reconnaissables. Étirement et ralentissement suffisent cependant à en modifier le registre. La chanson devient une matière sonore instable, comme un souvenir collectif dont la forme familière commencerait à se défaire.

Le poulet rôti convoque un autre imaginaire partagé : celui du repas familial du dimanche midi, profondément inscrit dans la culture domestique française. Cette image rejoint ici celle de la télévision, autre présence familière du foyer. Le rituel culinaire est déplacé vers une scène où le repas a disparu et où le corps destiné à l'incarner reste seul sur sa broche. Le costume maintient alors une ambiguïté entre la personne et la matière qu'elle représente. Le corps conserve sa voix tandis que le dispositif l'expose comme une pièce de viande.

Dans *Marfa Orange Metallic*, la rencontre entre ces deux stéréotypes prend une dimension ouvertement ironique. À la virilité conquérante du Ranger répond un corps transformé en poulet rôti, lentement entraîné par la mécanique de la broche. Le titre déplace *The Eyes of a Ranger* vers *In the Eyes of a Ranger* : le regard associé au héros et à son pouvoir de surveillance devient un espace dans lequel le spectateur est invité à entrer. La boucle reconduit pourtant la performance sans destination apparente. Le corps continue de tourner et de chanter alors que le public semble avoir disparu. C'est à cet endroit que l'humour laisse affleurer une forme de mélancolie : celle d'un spectacle qui persiste après la disparition de ceux auxquels il était destiné.

Nicolas Quiriconi est né à Bastia en 1994. Il vit et travaille entre Paris et U Poghju di Nazza. Après un premier cycle à l'École supérieure d'art Annecy Alpes, il est diplômé des Beaux-Arts de Paris en 2021. Sa pratique se nourrit de récits populaires et de situations puisées dans le quotidien, qu'il déplace pour en éprouver les usages et les significations. Souvent liée à des territoires précis ou à des formes de mémoire collective, elle accorde une place importante aux processus de transformation et à la manière dont certaines histoires continuent d'agir dans le présent.



MANUELA RIESTRA – PURPLE MIST AND A SPELL FOR LOVES THAT DON'T LAST (2024); ENERGEIA (2025)

Deux sculptures. Techniques mixtes et dispositifs lumineux. Dimensions à préciser

Manuela Riestra conçoit ses sculptures comme des inventions destinées à accomplir une fonction. Leurs technologies répondent aux besoins de l'âme plutôt qu'à un impératif d'efficacité. Inspirées par les objets rituels, elles donnent une voix aux forces invisibles qui façonnent la vie émotionnelle. La lumière rend perceptible leur activité intérieure et engage le spectateur dans une relation avec des phénomènes qui échappent habituellement au regard.

Purple Mist and a Spell for Loves That Don't Last appartient à *The Temple of Machines*, série consacrée à des machines affectives inspirées par des artefacts cérémoniels. La sculpture fonctionne comme un réacteur émotionnel. Lorsque sa lumière intérieure est activée en pensant à un chagrin amoureux ou à une relation achevée, l'énergie électrique devient, dans la fiction proposée par l'artiste, la force vitale qui maintient ces émotions en activité. L'amour se transforme alors en lumière. Son intensité demeure présente au sein de l'objet.

Energeia appartient à *In Praise of Shadows*, ensemble dans lequel Manuela Riestra imagine des substances produites par l'expérience émotionnelle. La sculpture reconstitue un réacteur fictif chargé de contenir une matière inconnue et d'en stabiliser la présence. Cette substance serait distillée à partir des émotions. L'artiste l'envisage comme un résidu de l'âme devenu sensible dans la matière. L'affect acquiert ainsi une consistance physique qui permet de le préserver, puis d'envisager sa transformation en une nouvelle forme d'existence.

Les deux œuvres proviennent de séries distinctes, mais partagent un même univers fictionnel. La première transforme le souvenir amoureux en source lumineuse. La seconde imagine la matière laissée par l'expérience affective. Dans *Marfa Orange Metallic*, elles introduisent une conception de l'énergie liée aux états intérieurs. Élaboré depuis Mexico, cet univers spéculatif déplace les récits de l'Ouest américain vers d'autres conceptions de la matière et de la technique. Face aux machines de transport présentes dans l'exposition, les sculptures de Manuela Riestra proposent des technologies orientées vers la persistance des émotions.

Manuela Riestra González est née en 1998 au Mexique. Elle vit et travaille à Mexico. Sa pratique se développe principalement à travers la sculpture et l'installation. Elle associe des matériaux artisanaux à des composants électroniques afin de construire des dispositifs issus de mondes spéculatifs. L'imagination intervient chez elle comme une méthode d'invention. Elle permet de concevoir des technologies émotionnelles et d'ouvrir de nouvelles relations avec les forces invisibles qui traversent l'existence.



SEQUOIA SCAVULLO – MY SWEET DAYDREAM OF TYRANNY (2023)

Huile sur toile. 60 × 60 × 3,5 cm

Dans *My Sweet Daydream* of Tyranny, plusieurs figures de chevaux apparaissent dans un espace dominé par des tonalités rouges et brunes. Certaines se détachent avec netteté, tandis que d'autres se réduisent à quelques lignes ou à une silhouette. Elles semblent émerger de la peinture avant de se fondre à nouveau dans la matière. Le fond agit comme une surface mouvante, traversée par des formes qui changent d'intensité au fil du regard.

Cette instabilité caractérise le travail de Sequoia Scavullo, dont la peinture évolue à la frontière de la figuration et de l'abstraction. L'artiste travaille par couches successives, en jouant avec la transparence et l'effacement. Les figures se constituent progressivement dans la matière. Des éléments liés au rêve rencontrent des souvenirs personnels et donnent naissance à des formes dont le sens reste ouvert. Scavullo développe également un vocabulaire de signes qui traverse ses peintures. Ceux-ci participent à une forme de langage visuel fondé sur l'association et la sensation.

Le titre, *My Sweet Daydream* of Tyranny - « ma douce rêverie de tyrannie » - associe la douceur du rêve éveillé à l'idée d'une force qui exerce son emprise. Cette tension structure la peinture. Les chevaux semblent entraînés dans une scène en mouvement, soumise à une logique proche de celle du rêve. Leur répétition crée une insistance visuelle. Le motif revient sous plusieurs formes, change d'échelle ou d'intensité, puis entraîne le regard vers une nouvelle partie de la toile. La peinture maintient ainsi la figure dans un état de transformation continue.

Dans *Marfa Orange Metallic*, la présence du cheval entre directement en résonance avec l'imaginaire de l'Ouest américain. Scavullo déplace toutefois cette figure vers un registre plus instable. Le cheval quitte le rôle d'emblème pour devenir une présence flottante, parfois presque spectrale. Sa multiplication trouble la familiarité du motif et ouvre un écart avec les représentations établies de l'Ouest. L'œuvre fait ainsi apparaître ce territoire comme une construction nourrie par des récits et par des images qui continuent d'en orienter la perception. La peinture introduit une relation plus subjective à cet imaginaire, fondée sur la mémoire et sur la transformation.

Sequoia Scavullo est née en 1995 à Baltimore et vit à Paris. Formée à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris dans l'atelier de Mimosa Echard, elle développe une peinture figurative située au bord de l'abstraction. Ses compositions prennent appui sur son histoire personnelle et sur les mécanismes du rêve. Les figures apparaissent à travers des superpositions de matière et des effets de transparence. Leur présence demeure mobile au sein de la toile. Cette qualité permet à la peinture de devenir un langage sensoriel dans lequel la perception rejoint progressivement l'imagination.

BRYAN SCHUTMAAT – SÉLECTION DE DIX PHOTOGRAPHIES

Série Sons of the Living, 2014–2023 : sept photographies.
Série County Road, 2020 : une photographie. Série Good Goddamn, 2017 : une photographie. Tires, 2023.
Photographies en noir et blanc. Techniques et dimensions variables, à préciser.

Cette sélection fait apparaître l'Ouest américain comme un territoire parcouru par des infrastructures et marqué par l'exploitation de ses ressources. Une route s'enfonce entre des reliefs sombres. Un train suit la courbe d'une vallée, tandis qu'un chevalet de pompage se dresse sur un sol détrempé. Plus loin, une cabane isolée semble exposée à l'érosion du paysage. Un pont franchit une gorge abrupte. La lumière traverse les fentes d'un mur et transforme un intérieur rudimentaire en chambre d'apparition.

Sept photographies proviennent de *Sons of the Living*, série réalisée pendant une décennie le long des routes désertiques de l'Ouest américain. Bryan Schutmaat y déplace le mythe de la route ouverte vers ses marges contemporaines. Les paysages portent les traces d'une économie extractive et d'un abandon progressif. Les personnes rencontrées au cours de ces voyages apparaissent souvent à travers les lieux qu'elles occupent ou les feux autour desquels elles s'arrêtent. Dans les images choisies, leur présence se prolonge sous la forme d'un habitat fragile. La route devient alors l'espace d'une endurance plutôt que celui d'une conquête.

La photographie du ruisseau appartient à *County Road*, série réalisée en 2020 dans le Texas rural, principalement dans le comté de Leon. Un pneu abandonné repose dans l'eau, au pied d'un arbre. Dans l'image issue de *Good Goddamn*, le phare d'un pick-up perce l'obscurité des bois. Cette série accompagne Kris durant les jours qui précèdent son incarcération. Le véhicule porte ici l'intensité d'une liberté sur le point de se refermer. Avec *Tires*, datée de 2023, l'objet associé au déplacement devient une masse immobile qui recouvre le paysage jusqu'à l'horizon.

Dans *Marfa Orange Metallic*, le rapprochement de ces photographies révèle l'envers matériel de la mobilité américaine. Les routes et les voies ferrées organisent le territoire. Le puits de pétrole et l'étendue de pneus en enregistrent le coût. L'horizon conserve sa puissance de projection, tout en accueillant les signes d'un épuisement. Schutmaat fait ainsi communiquer le désir de départ avec ce qui persiste après le passage. La ruralité apparaît comme un espace de circulation ralentie, où les promesses attachées à l'Ouest rencontrent les conséquences d'une économie fondée sur l'extraction.

Bryan Schutmaat est né à Houston en 1983. Il vit et travaille à Austin, au Texas. Diplômé en histoire de l'Université de Houston, il obtient en 2012 un master en photographie à l'Université de Hartford. Son travail associe le portrait au paysage pour interroger les récits construits autour de l'Ouest américain. En 2017, il fonde avec Matthew Genitempo Trespasser, maison d'édition indépendante consacrée au livre photographique. Trespasser publie *Good Goddamn* en 2017 et *County Road* en 2023. *Sons of the Living* paraît en 2024.

STÉPHANE STEINER – WITCHE'S VALLEY SALOON (1995-1996 / 2003)

Tirage numérique sur papier plastifié. 300 × 267 cm. Collection FRAC Corsica

Dans *Witche's Valley Saloon*, Stéphane Steiner découpe et recompose une photographie reproduite dans un manuel de cinéma afin d'illustrer les principes du cadrage. Dans la partie inférieure, deux personnages occupent un décor de saloon. Les cadres superposés conservent la trace de la démonstration pédagogique. Au-dessus de la scène, le corps d'un cow-boy abattu apparaît retourné, la tête orientée vers le sol. Séparé du lieu de l'action, il survole désormais le décor où s'est jouée sa disparition.

Le montage transforme une image explicative en fiction autonome. Les personnages du saloon poursuivent l'action sous ce corps suspendu, comme si sa présence appartenait à un autre espace. Placé à l'envers, le cow-boy semble soumis à une gravité contraire. Son envol peut évoquer une résurrection ou la survivance burlesque d'un héros que l'image refuse de laisser retomber. Stéphane Steiner fait surgir un nouveau récit à partir d'une rupture dans la continuité visuelle.

L'agrandissement donne à la photographie les dimensions d'un écran de projection. Sa puissance spectaculaire se trouve amplifiée, tandis que les repères graphiques rendent visible le procédé de cadrage. Le regard circule entre la scène représentée et les moyens employés pour la construire. Un découpage et un changement d'échelle suffisent ici à modifier le sens de l'image. La pédagogie du cinéma devient alors une matière d'invention.

Dans *Marfa Orange Metallic*, *Witche's Valley Saloon* relie l'imaginaire du western à la mécanique visuelle qui l'a façonné. Le saloon apparaît comme un décor soumis aux opérations du montage. Le cow-boy quitte le rôle héroïque auquel le genre l'associe pour devenir une figure flottante, littéralement renversée. L'œuvre entre en résonance avec *Traveling. Lingering Land* d'Alexia Caamano, dont l'installation déploie un territoire construit dans la longueur. Le déplacement du regard le long de cette maquette évoque un travelling, tandis que Stéphane Steiner agit par découpage au sein d'une image fixe. Les deux œuvres montrent comment le point de vue transforme le paysage en fiction.

Stéphane Steiner est né à Nice en 1963, où il vit et travaille. Après des études en photographie et en psychologie, il obtient en 1992 son diplôme à la Villa Arson. Sa pratique se développe à travers l'image imprimée et l'installation. Il prélève des formes dans le cinéma ou dans son environnement quotidien, puis les déplace afin d'ouvrir de nouvelles continuités narratives. Son œuvre transforme la culture populaire en matériau d'interprétation.



THOMAS TEURLAI – PROVIDENZAD 2120 (2020)

Œuvre en trois dimensions, installation vidéo. Casque de moto, mini-vidéoprojecteur, son Texte d'Alain Damasio. Alimentation 220 V. 60 × 40 × 40 cm. Collection FRAC Corsica

Dans *Providenzad 2120*, un casque de moto rafistolé repose sur un socle. Un mini-vidéoprojecteur diffuse des images à l'intérieur de sa visière grattée, transformée en écran. Le film apparaît à travers une surface courbe qui le déforme. Des éclats lumineux accompagnent la voix d'Alain Damasio. Le spectateur observe ainsi une projection conçue pour un regard absent, comme si le casque conservait la mémoire de son ancien conducteur.

L'œuvre naît durant la résidence Providenza, organisée à Pieve pendant l'été 2020. Thomas Teurlai y présente à Alain Damasio un dispositif qu'il expérimentait déjà autour de la projection sur un casque de moto. L'écrivain compose alors un texte à la première personne dans lequel l'objet s'adresse au public. Sa voix décrit la Corse en 2120, après la montée des eaux et l'effondrement des équilibres écologiques. L'île devient un territoire parcouru par des véhicules lancés entre les ruines, au milieu d'un monde saturé de déchets.

Le casque associe la protection du corps à la promesse de vitesse. Placé au repos, il prend l'apparence d'un masque rituel ou d'une relique technique. La projection ranime cette enveloppe vide et lui confère une parole. Thomas Teurlai transforme ainsi un objet lié à la circulation en dispositif cinématographique. L'image quitte l'écran frontal pour adhérer à une visière marquée par l'usage. Le cinéma semble alors survivre sous une forme rudimentaire, comme une transmission adressée depuis un avenir devenu précaire.

Dans *Marfa Orange Metallic*, *Providenzad 2120* introduit une Corse spéculative face aux paysages de l'Ouest américain. L'imaginaire de la route se charge ici d'une urgence climatique. Le récit d'Alain Damasio emprunte au cinéma post-apocalyptique son énergie et son goût pour les machines bricolées. L'odeur suggérée du pneu brûlé rapproche le mouvement de sa dépense matérielle. L'œuvre fait ainsi apparaître la mobilité comme une force de projection dont les vestiges continuent d'habiter le futur.

Thomas Teurlai est né à Meaux en 1988. Il étudie à la Villa Arson, à Nice, puis participe au programme post-diplôme de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Lyon. Cofondateur du Wonder, il vit et travaille à Paris. Sa pratique repose sur la récupération et le détournement d'objets délaissés. Il les remet en mouvement pour produire des installations où l'histoire enfouie des formes rencontre des usages réinventés.





JEAN-PHILIPPE VOLONTER – MUD 265/60/R18 (2025)

Tempera à l'œuf sur toile brute enduite de colle de peau de lapin
198 × 280 cm

Dans *Mud 265/60/r18*, deux pneus à crampons se détachent devant un mur en pierre. Placés de part et d'autre de l'axe central, ils donnent à la composition une frontalité presque faciale. Leur masse sombre contraste avec les tonalités claires du fond. Deux petites marques orange apparaissent au sommet des pneus et introduisent un signal coloré dans cet ensemble aux nuances sourdes.

Le titre reprend les indications inscrites sur le flanc d'un pneu. Le terme *Mud* désigne un modèle conçu pour les terrains boueux, tandis que la suite de chiffres précise ses dimensions. Ce langage technique inscrit directement l'objet dans l'univers du véhicule tout-terrain. La peinture suspend pourtant sa fonction première. Dressés face au regardeur, les pneus deviennent des formes autonomes dont les ouvertures circulaires évoquent deux yeux sombres.

Jean-Philippe Volonter emploie la tempera à l'œuf sur une toile brute préparée avec de la colle de peau de lapin. Cette technique ancienne produit une surface fine, au rendu mat et légèrement poudré. La précision accordée aux pneus rencontre le rythme irrégulier des pierres. Un objet industriel fabriqué selon des normes contemporaines prend ainsi place dans un langage pictural hérité de la tradition. La tension entre ces deux registres donne à l'image son étrangeté.

Dans *Marfa Orange Metallic*, l'œuvre ramène l'imaginaire de la route vers le point de contact entre la machine et le sol. Les pneus portent la promesse d'une traversée sur des terrains difficiles, alors que leur présentation frontale arrête tout mouvement. Le mur de pierre renforce cette impression de résistance matérielle. Les touches orange entrent en résonance avec le titre de l'exposition, où cette couleur circule entre signal lumineux et revêtement industriel. Le véhicule absent persiste à travers les éléments qui transmettent habituellement sa puissance au paysage.

Jean-Philippe Volonter est né en 1985. Il vit et travaille à Aiacciu. Diplômé de la HEAD de Genève, où il fut major de sa promotion, il consacre son mémoire de master à l'incendie des réserves du FRAC Corsica survenu le 6 novembre 2001. Cette recherche témoigne de son intérêt pour le feu et pour les récits collectifs qui se forment autour des images. Sa peinture confronte des techniques historiques à des motifs issus du présent. L'humour intervient souvent comme un déplacement discret qui trouble les conventions visuelles.

FRAC CORSICA
La Citadelle, 20250 Corti
frac@isula.corsica
Tel + 33 (0)4 20 03 95 33

D'octobre à mai
Du lundi au samedi de 10h à 17h.

De juin à septembre
Du lundi au samedi de 10h à 18h.

Fermeture le samedi entre 12h30 et 13h30.

Fermé le 11 novembre, le 8 décembre, les 24, 25 et 31 décembre,
le 1er janvier et le 1er mai.

Entrée libre

Palazzu di a Cullettività di Corsica
22, corsu Grandval
BP 215 – 20187 Aiacciu cedex 1
+33 (0)4 95 20 25 25
presse@isula.corsica