

TRUST

IN

FICTIIIIII

IIIIIIIIIOO

OOOOOO

OONNNN

NNNNN

# Trust in Fiction

Introduction	5
Eleanora Antinova	13
The Atlas Group	16
Jack Blevins	19
Collection Yoon Ja & Paul Devautour	22
Marcelo do Campo & Marcelo Cidade	26
René García Atuq	30
Pedro Manrique Figueroa	32
Joaquim Nunes de Souza	36
Naranja M. Q. & Clara S. & Helena L. & Javi L. & le Mendiant	39
Euclides Terra	43
Juan Trepadori	56

**FR** *Trust in Fiction* associe des artistes de fiction dont les œuvres, bien réelles, issues de contextes artistiques, historiques et politiques hétérogènes, se rencontrent pour la première fois à Altkirch. Cette exposition envisage ainsi différentes stratégies conceptuelles et critiques selon lesquelles des artistes développent une œuvre en absorbant la subjectivité d’auteurs inventés – différentes stratégies, libérant l’artiste de ses limites d’espace, de temps, de genre, et lui permettant de rendre possible la construction d’une œuvre hybride, ouverte et flexible.

Telle stratégie consisterait à (ré)inventer certains aspects de l’Histoire. En introduisant par exemple un personnage fictif dans un contexte historique donné – comme l’Atlas Group (Walid Raad) le fait avec le Docteur Fakhouri ou Dora Longo Bahia avec Marcelo do Campo et Marcelo Cidade, les artistes tendent à élargir le spectre de leurs outils afin d’interroger procédés et figures historiques, et rendre tangibles certains récits restés jusqu’alors latents, si ce n’est directement réprimés ou censurés.

Certains artistes mettraient même en avant la falsification des sources ou des contextes historiques qu'ils inventent. Les prises de liberté de Pedro Manrique Figueroa, s'autorisant à modifier des données issues de différents contextes sans chercher à en dissimuler les altérations, montrent, d'une part, que l'Histoire est une production instable, sujette aux incertitudes de l'imaginaire, et que d'autre part, la source vérifiable n'en est pas le matériau essentiel.

La participation d'Eleanora Antinova (Eleanor Antin) aux Ballets Russes de Diaghilev permet, quant à elle, de déplacer la question de la discrimination de genre et de race dans un espace-temps historique où le problème n'a pas été publiquement discuté, ouvrant ainsi un nouveau champ pour l'envisager.

Telle autre stratégie consisterait à s'assurer que le corps univoque de l'artiste ne fasse pas obstacle aux idées. Ainsi Yoon Ja et Paul Devautour sortent-ils du leur pour construire une méta-collection constituée d'œuvres conçues par plus d'une vingtaine d'artistes « sans corps », dont les préoccupations multiples et réelles alimentent un vaste programme critique qui use de la fiction

pour déconstruire le système de l'art à échelle 1:1.

Si les artistes de fiction apparaissent, en négatif, à travers leurs œuvres, ils n'existeraient pourtant pas sans biographie, si fantasque et minimale soit-elle. Sans biographie, il ne peut y avoir de récit, et sans récit, de subjectivité inventée. Et l'une des façons de fabriquer ces biographies reviendrait à légitimer des artistes et des œuvres mineurs ou inconnus. Ainsi Juan Trepadori, au moins quatre des cinq personnages de Marisa Rubio ou Joaquim Nunes de Souza, amateurs, médiocres ou inconscients de leur (relatif) talent, n'auraient pas eu de place dans l'Histoire s'ils n'étaient pas engagés dans des opérations artistiques qui, d'une manière ou d'une autre, les dépassent.

L'une de ces opérations consisterait à se glisser dans une situation réelle. Trepadori, Antinova, les artistes de Rubio ou l'Atlas Group existent en effet sur des plans fictionnels très proches de la réalité. Si bien que leur mission pourrait se résumer à entretenir les connexions entre ces plans parallèles et le réel. À contrario, d'autres

vivent au-delà des limites de notre monde, car leurs visions diffèrent trop des nôtres. Euclides Terra, une céramiste passionnée par les mythes et les mouvements énergétiques cosmiques, ainsi que René García Atuq, dont la notion du temps défie notre vérité, ont la capacité d'incarner des systèmes de perception expérimentaux qui peuvent servir d'outils pour penser et agir.

Si l'artiste de fiction a le pouvoir d'habiter non seulement un, mais de multiples plans fictionnels, cette multiplicité ne pourrait-elle pas, alors, nous inspirer de nombreuses formes d'existences ?

**EN** *Trust in Fiction* brings together fictional artists whose thoroughly real works, coming from a range of very different artistic, historical and political contexts, are encountering each other for the first time here in Altkirch.

The exhibition focuses on different conceptual and critical strategies enabling artists to develop a body of work by absorbing the subjectivity of invented authors. Freeing the artist from the

constraints of space, time and genre, these strategies make possible the construction of an oeuvre at once hybrid, flexible and open-ended.

One strategy can consist in (re) inventing certain aspects of history. By introducing a fictive character into a given historical context – as the Atlas Group (Walid Raad) did with Doctor Fakhouri or Dora Longo Bahia with Marcelo do Campo and Marcelo Cidade – artists tend to broaden their spectrum of tools as a way of investigating historical figures and processes, thus giving tangible expression to narratives left latent, not to say directly censored or repressed.

Some artists even foreground the falsehood of the historical sources or contexts they invent. When Pedro Manrique Figueroa deliberately alters data with no effort to disguise the fact, the liberties he takes demonstrate on the one hand that history is an unstable product subject to the uncertainties of the imagination, and on the other that verifiable information may not be an essential resource.

The presence of Eleanora Antinova (Eleanor Antin) in Diaghilev's Ballets

Russes displaces the issues of gender and race discrimination into a historical space-time in which the problem was not raised publicly; opening up a new context for considering them.

Another strategy can involve preventing the artist's univocal body from getting in the way of ideas. Thus Yoon Ja and Paul Devautour exit their own bodies to build up a metacollection of works by twenty-some «bodiless» artists whose many real concerns fuel a vast critical programme that uses fiction to deconstruct the art system on a scale of 1:1.

These fictional artists emerge in negative through their works, but they would not exist without biographies, however erratic and minimal. Without biography there can be no narrative, and without narrative, there can be no invented subjectivity. One of the ways of producing these biographies can be to legitimate minor or unknown artists and works. Thus Juan Trepadori, at least four of Marisa Rubio's five person-ages, and Joaquim Nunes de Souza – amateurish, mediocre or simply unaware of their (relative) talent – would never have found a place in history if they

had not become implicated in artistic operations which, in one way or another, exceed them.

One of these operations consists in infiltrating a real situation. Trepadori, Antinova and the artists created by Rubio or the Atlas Group exist on fictional planes very close to reality. So much so that their mission could be summed up as fostering the connections between these parallel planes and the real. Contrariwise, there are others who do not live under the limitations of our world frontiers, their visions being too different from ours. Euclides Terra, a ceramicist fascinated by myths and cosmic movements of energy, and René García Atuq, whose concept of time defies our truths, have the ability to embody experimental systems of perception capable of serving as tools for thinking and acting.

If a fictive artist has the power to inhabit not only one but multiple fictional planes, might not this multiplicity inspire us to numerous forms of existence?

**FR** «J'étais une créature scandaleuse.»<sup>1</sup>

Eleanora Antinova est une danseuse et chorégraphe afro-américaine, une ballerine des Ballets russes de Diaghilev, dont la carrière est fortement impactée par ses origines. C'est une artiste inventée, incarnée et performée par Eleanor Antin, qui crée entre 1972 et 1991 des figures aux contextes sociaux, historiques, politiques et géographiques hétéroclites. Des infirmières, des danseuses, le Roi de Solana Beach, un cinéaste exilé, sont autant de personnages en marge qui se transforment et génèrent un corpus d'œuvres critiquant les stéréotypes de leurs terrains d'apparition : sexisme, « classisme », racisme, pour n'en citer que quelques-uns.

Avec Antinova, Antin construit une subjectivité à travers différents médias. Ses performances, dessins, textes, photographies et films problématisent tant l'invisibilité de la femme, qui plus est afro-américaine, que la réification ou « l'exotisation » de son image au sein même d'un système de l'art, qui,

1 Eleanor Antin, « Who Cares about a Ballerina ? » dans *Eleanora Antinova Plays* (Los Angeles : Sun and Moon Press, 1994), p. 191.



académique ou conceptuel, est largement dominé par un discours patriarcal occidental.

EN “I was a scandalous creature.”<sup>1</sup>

Dancer–choreographer Eleanora Antinova was a ballerina with Diaghilev’s Ballets Russes whose career was significantly marked by her African American origins. She is, in actual fact, an artist invented, embodied and performed by Eleanor Antin, who between 1972 and 1991 created figures from a jumble of social, historical, political and geographical backgrounds: nurses, dancers, the King of Solana Beach and an exiled filmmaker are only some of the marginal, shifting characters in a corpus criticising the sexist, classist, racist and other stereotypes of the fields they move in.

Antinova is Antin’s shaping of a subjectivity through different media. Her performances, drawings, writings, photographs and films raise the issue not only of the invisibility of woman – in this case an African-American as well –

but also the reification or «exoticising» of her image within an art system which, whether academic or conceptual, is largely dominated by Western patriarchal rhetoric.

1 Eleanor Antin, «Who Cares about a Ballerina?», in *Eleanora Antinova Plays* (Los Angeles: Sun and Moon Press, 1994), p. 191.

**FR** « Initié en 1999 et basé à Beyrouth, le projet de l'Atlas Group est dédié à la recherche et à la compilation de documents sur l'Histoire contemporaine libanaise. L'Atlas Group produit, localise, conserve et étudie des documents visuels, sonores, textuels et autres, qui mettent en lumière l'Histoire actuelle du Liban. »<sup>2</sup>

L'Atlas Group (déclaré clos en 2004) est un projet de l'artiste Walid Raad, qui utilise la fiction comme un outil de construction et de transmission de l'Histoire. Raad envisage, en effet, les dimensions tant politiques, sociales, psychologiques qu'esthétiques des guerres civiles au Liban, à travers un dispositif fictionnel : celui d'une organisation imaginaire générant des archives attribuées à différents personnages, tel le Dr Fadl Fakhouri, historien, dont nous présentons l'archive dans cette exposition.

« Jusqu'à sa mort en 1993, le Dr Fakhouri était le plus important historien des guerres civiles au Liban.

<sup>2</sup> The Atlas Group and Walid Raad, Volume 1: *The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead. Documents from the Fakhouri File in The Atlas Group Archive* (Berlin : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004), p. 9.

À sa mort et à la surprise de tout le monde, l'historien légua 226 carnets de notes et 2 films courts à l'Atlas Group à des fins d'analyse, de conservation et d'exposition. »<sup>3</sup>

<sup>3</sup> <http://www.theatlasgroup.org/data/TypeA.html>

**EN** “Begun in 1999 and based in Beirut, the Atlas Group’s project is devoted to searching out and compiling documents on contemporary Lebanese history. The Atlas Group produces, locates, preserves and studies visual, sound, printed and other material throwing light on the history of Lebanon today.”<sup>2</sup>

Self-dissolved in 2004, the Atlas Group was a project by artist Walid Raad, who uses fiction as a tool for constructing and transmitting history. Raad focuses on the political, social, psychological and aesthetic aspects of the civil wars in Lebanon via the fictional device of an imaginary organisation generating

<sup>2</sup> The Atlas Group and Walid Raad, Volume 1: *The Truth Will Be Known When The Last Witness Is Dead. Documents from the Fakhouri File in The Atlas Group Archive* (Berlin: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2004), p. 9.

archives attributed to such figures as the historian Dr Fadl Fakhouri, whose archive we are presenting in this exhibition.

“Until his death in 1993, Dr Fakhouri was the foremost historian of the Lebanese wars. At the time of his death and to everyone’s surprise, he bequeathed 226 notebooks and 2 short films to The Atlas Group for analysis, preservation and exhibition.”<sup>3</sup>

**FR** L’histoire de la littérature regorge d’auteurs fictionnels, des Frenhofer et Pierre Grassou de Balzac au Masuji Ono d’Ishiguro, de l’Edmund Moorash de Millhauser au narrateur anonyme du *Cuadro escrito* [Peinture écrite] de León Ferrari. Jack Blevins, l’un des deux personnages principaux du roman *Office Girl* (2012) de Joe Meno, appartient à cette filiation.

Blevins, un étudiant en art de Chicago, déçu du monde de l’art et persuadé de son manque de talent, découvre que ce qu’il a fait pendant près de quatre ans, d’une manière irrégulière et décousue, est, en fait, la reproduction complexe de la masse de sons peuplant sa ville. Il suffit de recombinaison quelques-uns des milliers d’enregistrements qu’il a rassemblés pour faire apparaître une nouvelle ville (« cette ville invisible, construit un son à la fois, chaque son à une place différente sur une carte imaginaire. ») Cette reproduction ou répétition consciemment organisée est une ville fictionnelle et l’une de ses images synesthésiques. Quel est le son d’une fille lisant dans le métro ? Quel est le son de la neige ?

En lisant un fragment de ce roman édité et présenté par nos soins au mur d'une salle du CRAC, le spectateur est capable de simultanément voir et entendre le travail de Blevins. Et de le voir non seulement du fait du contenu visuel du texte lui-même, mais aussi parce qu'édité au mur, l'élément visuel du texte est augmenté d'une dimension physique, et duplique ainsi la fiction sur un nouveau plan.

**EN** The history of literature is full of fictional writers, from Balzac's Frenhofer and Pierre Grassou to Ishiguro's Masuji Ono, Millhauser's Edmund Moorash or even the anonymous narrator of León Ferrari's *Cuadro escrito* [Written Painting]. Jack Blevins, one of the two artists that are the leading characters of Joe Meno's 2012 novel *Office Girl*, belongs to this lineage.

Blevins, a Chicago-based art student that is disenchanté with the art world and convinced of his own lack of talent, discovers that what he has been doing in an apparently erratic and disjointed manner for almost four years

is, in fact, a complex duplication of the mass of sounds that populate his city. It suffices to recombine some of the thousands of sound recordings he had gathered in his file for another city to appear ("this invisible city, built one sound at a time, each noise a different place on an imaginary map"). This duplication or consciously organized repetition is a fictional city.

And one of synesthetic images. Since, what is the sound of a girl reading in the subway? And what is the sound of snow? When reading a fragment of this novel that we edited and placed on the wall of a room at CRAC, the spectator, is able of simultaneously hearing and seeing Blevin's work. And to see it not only due to the emphatic visual content of the text itself, but also because, through editing, the visual element of the text is supplemented by a physical dimension and, thus, duplicates fiction in a new plane.

**FR** Si l'on en croit Maria Wutz<sup>4</sup>, Choi Yoon Ja et Paul Devautour cessèrent officiellement toute production artistique personnelle en 1985 pour s'occuper de la promotion des artistes qu'ils représentaient, et consacrer une grande partie de leur temps au développement et à la gestion de la collection qu'ils commencèrent à réunir peu après s'être rencontrés. La Collection Yoon Ja & Paul Devautour, sans lieu permanent d'exposition, était présentée par fragments à l'occasion d'expositions temporaires. Chaque présentation de la collection était conçue, à un moment donné et dans un contexte précis, comme une combinaison opératoire de propositions artistiques autonomes. Chaque combinaison pouvait être considérée comme une sorte d'œuvre signée par les collectionneurs.

La Collection Yoon Ja & Paul Devautour, dont les activités prendront fin au milieu des années 90, apparaît comme un vaste programme critique qui use de la fiction pour analyser le système de l'art à échelle 1 : 1. Chaque

composante de ce système – de la production à sa diffusion, en passant par sa réception ou sa collection – est en effet abordée par le biais d'artistes, de critiques ou de curateurs inventés. Cette métacollection s'est ainsi construite autour d'œuvres produites par plus d'une vingtaine d'artistes « sans corps », dont les multiples préoccupations sont accompagnées d'un appareil critique conçu par des auteurs fictifs, telle Maria Wutz ou Pierre Ménard.

*Le Show Room* (1992), conservé au Frac Poitou-Charentes et présenté dans cette exposition, réunit une sélection, « opérée » par Martin Tupper, de 34 œuvres des artistes Richard Allibert, Art Keller, Gootfried Berklinger, Buchal et Clavel, Cercle Ramo Nash, Gladys Clover, Florient Faebel, Harald Humbrol, Manuel Ismora, J. Duplo, Kit Rangeta, Richard Kongrosian, Vladimir Kutusof, Claude Lantier, Alexandre Lenoir, Victoria Principes, Oscar Sheelbach, Martin Tupper, Ettore Undo et David Vincent.

<sup>4</sup> Maria Wutz, « Yoon Ja & Paul Devautour », texte critique publié par le Mamco, Genève, [http://www.mamco.ch/artistes\\_fichiers/D/devautour.html](http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/D/devautour.html).

EN In Maria Wutz's telling,<sup>4</sup> Choi Yoon Ja and Paul Devautour officially gave up all personal artistic work in 1985, to promote the artists they represented and devote much of their time to enlarging and managing the collection they had begun putting together shortly after they met. With no permanent exhibition space of its own, the Yoon Ja & Paul Devautour Collection was shown fragmentarily in various temporary exhibitions. Each presentation was intended, at a specific moment and in a precise context, as an operational combination of freestanding artistic proposals. Each combination could be considered a kind of work signed by the collectors.

The Yoon Ja & Paul Devautour Collection, which ceased all activity in the mid-1990s, can be seen as a far-reaching critical programme which used fiction to analyse the art system on a scale of 1:1. Each component of the system – from production to diffusion, and including reception and collection – was shaped using invented artists,

critic and curator. This metacollection thus comprised works produced by more than twenty “bodiless” artists whose numerous concerns were elaborated on by a critical apparatus supplied by such fictive critics as Maria Wutz and Pierre Ménard.

Now in the Frac Poitou-Charente Collection, *Le Show Room* (1992) is made up of a selection “effected” by Martin Tupper of 34 works by artists Richard Allibert, Art Keller, Gootfried Berklinger, Buchal & Clavel, the Cercle Ramo Nash, Gladys Clover, Florient Faebel, Harald Humbrol, Manuel Ismora, J. Duplo, Kit Rangeta, Richard Kongrosian, Vladimir Kutusof, Claude Lantier, Alexandre Lenoir, Victoria Principes, Oscar Sheelbach, Martin Tupper, Ettore Undo and David Vincent.

4 Maria Wutz, “Yoon Ja & Paul Devautour”, a critical text published by MAMCO, Geneva: [http://www.mamco.ch/artistes\\_fichiers/D/devautour.html](http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/D/devautour.html)

**FR** Afin d'examiner la figure et le contexte d'intervention de Marcelo Cidade, artiste actif à São Paulo entre 2002 et 2007, Dora Longo Bahia a recours à la figure de Marcelo do Campo, un autre artiste paulistano qui, entre 1969 et 1975, conduit une série d'actions conceptuelles critiquant la dictature brésilienne, la société bourgeoise et le système de l'art.

Cidade est issu de la scène punk du graffiti et de la *pixação*<sup>5</sup>. Il prend brièvement part au circuit de l'art en réalisant une série d'interventions contextuelles, aux effets entropiques. Do Campo est par ailleurs un artiste-étudiant caractéristique d'une période de São Paulo peu visitée par l'histoire de l'art. Les tentatives d'augmenter et finalement de dissoudre l'objet artistique, la critique des violences tant politiques que machistes, la mise en lumière de leurs liens structurels, constituent les quelques fils rouges de son travail.

Cidade et Do Campo révèlent deux périodes et deux formes de radicalisme artistique, condensant chacune

une multiplicité d'individus et de faits artistiques. Ce prototype de personnage, uniquement appréhensible par une forme narrative, permet de penser l'histoire de l'art depuis la marge instable que lui confère la fiction. Cidade s'inscrit tant dans la fiction que dans l'Histoire. Longo Bahia l'a conçu comme une subjectivité hybride relevant de l'artiste homonyme réel (né en 1979 et vivant à São Paulo), des œuvres d'autres artistes contemporains, d'un ensemble de documents et d'une série de données biographiques qu'elle a modifiées ou ajoutées. Do Campo est un hétéronyme, le produit d'une étude du possible contexte historique d'un personnage et des pratiques d'artistes réels de sa possible génération.

**EN** In order to examine the figure and context of intervention of Marcelo Cidade, a São Paulo based artist active between 2002 and 2007, Dora Longo Bahia resorts to the figure and context of Marcelo do Campo, another Paulistano artist who, between 1969 and 1975, conducted a series of conceptualist actions

denouncing the Brazilian dictatorship, bourgeois society and the art system.

Cidade, emerging from the suburban punk scene, graffiti and *pixação*<sup>5</sup>, took briefly part to the art circuit by performing a series of interventions of a situational nature and entropic effect. Do Campo, in turn, is a student-artist typical of a period of São Paulo which is scantily visited by art history. Attempts to enhance and ultimately dissolve the artistic object, critique of political violence and male-chauvinistic violence, and exposure of the structural ties between both, are some of the guiding threads of his work.

Cidade and Do Campo reveal two periods and two forms of artistic radicalism, each condensing a multiplicity of individuals and historical facts. This prototypical nature only apprehensible by a narrative form, enables to think history of art from the unstable margin which is granted to it by fiction. Cidade is half fictional, half historical. Longo Bahia conceived him as a hybrid project between the real, homonymous artist (born in 1979 and residing in São Paulo),

works by other contemporary artists, a set of documents, and a series of biographic data modified or added by her. Do Campo, in turn, is a heteronym of the artist, the product of a study of the character's possible historical context and the practices of real artists from his possible generation.



**FR** René García Atuq vit à Lambayeque au Pérou. René est capable de transformation. Son patronyme Atuq, «renard» en langue Quechua, indique probablement ses prédispositions pour la ruse, et en particulier pour la ruse de la fiction. René pratique l'échange de point de vue et a une conception et une représentation inversées du temps. Le passé, connu et visible, se trouve «devant» lui, alors que le futur, inconnu et invisible, se trouve «derrière» lui. René García Atuq avance pour ainsi dire vers son passé, comme dans cette exposition.

**EN** René García Atuq lives in Lambayeque, in Peru. He is infinitely adaptable. His patronymic, Atuq – “fox” in Quechua – probably indicates his innate predilection for subterfuge, and that of fiction in particular. He can shift from one point of view to another, and his conception and representation of time are reversed: the past, known and visible, lies “ahead”, while the future, unknown and invisible, lies “behind”. As in this exhibition, René García Atuq is, so to speak, advancing towards his past.

**FR** Dans la lignée d'une génération d'artistes historiques liés au collage, incluant, entre autres, John Heartfield et Josep Renau, Pedro Manrique Figueroa, reconnu comme le « précurseur du collage en Colombie », fit de l'art un moyen de participation politique. Bien que né en 1939 (peut-être même plus tôt, en 1928), son œuvre n'est montrée qu'à partir de 1996, grâce au travail de reconnaissance et de légitimation de l'artiste Lucas Ospina.

*The Museum of Poverty* [le musée de la Pauvreté] consiste en un modeste dispositif d'exposition présentant des photographies, des publicités et d'autres documents à travers lesquels l'artiste rend visibles, depuis la perspective d'un pays dit « sous-développé », les conditions de vie précaires de populations marginales de pays dit « développés ». Grâce à cette inversion de perspective (cette fois c'est un sujet « sous-développé » qui conduit l'expertise), PMF remet en cause les catégories économiques qui se définissent sur la base de la notion de développement.

PMF utilise des documents qui n'en sont pas vraiment : il altère les dates, les lieux et toute information lui

paraissant nécessaire, afin de mettre en évidence la persistance et l'omniprésence de certaines politiques publiques, les activités des multinationales et le caractère à peine palliatif des actions caritatives. En introduisant ces ambiguïtés, PMF met le spectateur en présence d'une fiction peut-être plus efficace qu'un exposé « bien documenté ».

Le cinéaste colombien Luis Ospina s'est lui aussi penché sur la figure de PMF avec son documentaire *Un tigre de papel* [Un Tigre de Papier], assemblant la biographie aventureuse et les visions politiques non orthodoxes de l'artiste.

**EN** A descendant of that great tradition of political collage which includes, among others, John Heartfield and Josep Renau, Pedro Manrique Figueroa, known as the “precursor of collage in Colombia”, made art his means of political participation. Though born in 1939 (perhaps even as early as 1928), his work was not shown in the art circuit until 1996, thanks to the vindication efforts made by artist Lucas Ospina.

*The Museum of Poverty* consists of a modest device for displaying photographs, advertisements and other documents through which the artist renders visible, from the perspective of an “underdeveloped country”, the precarious living conditions of marginal populations in “developed” countries. By means of this inverted perspective (this time it is an “underdeveloped” subject who does the surveying), PMF contests those very economic categories defined on the basis of the concept of development.

PMF uses documents that are not exactly documents: he alters dates, places, and any other information that may seem convenient to him, so that he may expose the continuities and ubiquitous nature of certain public policies, of the actions of corporations and the palliative nature of charity. By introducing these ambiguities, PMF presents the spectator with a fiction perhaps more effective than “well documented” exposure.

Also interested in the personality of PMF is Luis Ospina, a Colombian documentary filmmaker who, in the documentary *Un tigre de papel* [A Paper

Tiger], manages to put together the artist’s adventurous biography and his unorthodox political views.

**FR** Le travail de Joaquim Nunes de Souza, « l’ethnographe naïf », consistait à dessiner et prendre de rapides notes sur les gens dont il observait le comportement en différents quartiers de Curitiba – ville brésilienne où il vécut et mourut. L’observation et la description étaient la seule forme de contact social que Souza, affecté par des troubles mentaux conséquents, parvenait à établir avec son environnement qui pouvait être celui d’un centre commercial de la classe moyenne ou d’une gare fréquentée par des ouvriers. Après sa mort prématurée en 2003, à l’âge de 22 ans, son médecin traitant et le curateur Pierre Lapalu sauvèrent et organisèrent son travail pour une exposition en 2010 au musée de la Gravure à Curitiba.

Lapalu – l’artiste qui est derrière Joaquim de Souza – cherche à produire deux déplacements à travers cette fiction.

1 – Faire de la description d’un milieu social, à travers le dessin et une technique ethnographique naïve, un procédé artistique qui serait autrement considéré comme étant anthropologique ou sociologique.

2 – Sortir de sa position d’artiste et, depuis la place d’un curateur fictionnel, engager une réflexion autour d’un travail qui, grâce à la fiction, ne peut lui appartenir plus longtemps.

**EN** The procedure of Joaquim Nunes de Souza, “the naive ethnographer”, consisted in drawing and taking quick notes about people whose behavior he observed in different areas of Curitiba, the city where he lived and died. This environment could be a middle class shopping mall or a train station frequented by blue-collar workers. Observing and describing was the only form of social contact which Souza, stricken by consecutive mental conditions, was able to establish with his environment. After his untimely death in 2003, at the age of 22, his attending physician, along with curator Pierre Lapalu, rescued and organized his work for a show that was held in 2010 at the Museu da Gravura, in Curitiba.

Lapalu – the real artist behind the fictional Joaquim de Souza – seeks

to produce two displacements through this fiction:

- 1 – by inventing Souza, to render a procedure –that of describing a social milieu through naive drawing and ethnographic technique – a properly artistic one, while it would otherwise be considered from a merely anthropologic or sociologic standpoint;
- 2 – to displace himself from the place of the artist and, in the capacity of a fictional curator, produce a reflection around a work that, due to the fact that it becomes fictional, can no longer belong to him.

**FR** Le système qui réunit ces cinq artistes amateurs repose sur une méthode d'acteur que Marisa Rubio appelle «Théorie du travail quotidien d'acteur». Se faisant passer pour chacun d'entre eux (à l'exception de Javi L. qui n'existe que sur Internet et n'a pas de visage), Rubio intervient dans des situations quotidiennes alors même que les personnes avec lesquelles elle interagit ne savent pas que ses actions préméditées sont des performances.

Chaque personnage se construit en interaction avec le monde réel. Ainsi, Clara S. découvre sa personnalité en suivant régulièrement des psychothérapies dans deux hôpitaux publics tandis que Naranja M. Q. devient actrice en participant à des émissions de TV, des films, des pubs, etc. Mais ni la psychologue, ni les producteurs, n'ont conscience de travailler avec un personnage incarné par une artiste.

Partant du postulat selon lequel la fiction repose toujours sur un pacte entre l'auteur et le spectateur / lecteur, et qu'elle existe non seulement dans les limites d'un texte ou d'une œuvre mais aussi dans ce qu'on appelle la réalité, Rubio provoque avec sa méthode une

interruption de ce pacte, en aménageant un canal qui connecte *fiction réelle* et *fiction fictionnelle*.

Les seuls individus capables de réduire l'écart entre l'une et l'autre fiction sont les quelques personnes qui, avisées par Rubio, deviennent les témoins du «drame» et de sa capacité à affecter et à être affecté par la réalité. Ce sont bien les seules personnes qui peuvent attester de la superposition de la *fiction réelle* et de la *fiction fictionnelle*. Ainsi parmi tous les éléments composant le système de Rubio, c'est cette conscience même qui garantit que la *fiction réelle* se transformera en *fiction fictionnelle*, c'est-à-dire, en signe. Et c'est, ce qui permettra au signe de se fondre dans un moment de vie quotidienne.

**EN** The system that gathers these five amateur artists is based on an acting method which Marisa Rubio calls "Theory of everyday acting labor". Impersonating each one of them (except for Javi L., who only exists on the Internet and has no visible face), Rubio

intervenes in daily situations while most of the people with whom she interacts remain unaware of the fact that her premeditated actions are a performance.

Each character is constructed in an interaction with real life. Thus, Clara S. creates her personality by regularly undergoing psychological treatment at two different public hospitals, and Naranja M. Q. becomes an actress by participating in television shows, films, commercials, etc. But neither the psychologist nor the television- and film producers know they are dealing with a character embodied by an artist.

Drawing from the premise that fiction is always a pact between the author and the reader / spectator, and that fiction not only exists within the bounds of a text or a work, but also in reality, Rubio generates with her method a suspension of the pact, while simultaneously creating a connecting channel between *real fiction* and *fictional fiction*.

Those who bridge the gap between the one and the other are the few people who, put on notice by Rubio, become the sole witnesses of the "drama", as well as its capability of affecting and being affected by reality. They are the only

ones, therefore, who can account for the superimposition of *real fiction* and *fictional fiction*. Amongst all the elements of the system created by Rubio, it is this awareness that guarantees that *real fiction* will become *fictional fiction*, that is to say, a sign. It is, moreover, what allows the sign to devolve into a moment of daily life.

**FR** Euclides Terra est l'une des membres du Grupo Um [Groupe Un], collectif créé par Nadam Guerra lors de l'exposition *Rupestre contemporâneo* (Galerie Ibeu, Rio de Janeiro, 2013). La série *Os doze passos da Virgem do Alto do Moura* [Les douze étapes de la vierge du Alto do Moura] fait partie d'un ensemble d'œuvres plus large dédié à cette divinité New Age.

Dans un monde dévasté par une accumulation extrême de capitaux et par l'atomisation des liens sociaux, la patrie et la religion servent de bouclier contre tout ce qui semble être différent, c'est-à-dire, menaçant et hostile. La vierge du Alto do Moura a pour but de conjurer ces haines apocalyptiques. À travers ses copulations postmodernes non orthodoxes (avec des dieux de même ou différent sexe, avec plusieurs humains à la fois, avec des animaux, avec des minéraux, etc.), elle a engendré 12 enfants qu'Euclides représente comme 12 figures en terre.

La vierge et sa descendance sont l'espoir d'un monde qui se stérilise. Selon les mots de la critique (elle aussi fictionnelle) Ophelia Patricio Arrabal, interlocutrice fréquente du Grupo Um,

la fiction est précisément une façon de reconstituer ce monde.

**EN** Euclides Terra is one of the fictional members of the Grupo Um [Group One], a collective first established by Nadam Guerra with the purpose of the show *Rupestre contemporâneo* (IBEU Gallery, Rio de Janeiro, 2013). The series *Os doze passos da Virgem do Alto do Moura* [The Twelve Steps of the Alto do Moura Virgin] is part of a larger ensemble of works dedicated to that New Age deity.

In a world devastated by extreme capital accumulation and the atomization of social bonds, country and religion serve as a shield against everything that appears to be different; that is: threatening or hostile. The Alto do Moura Virgin serves the purpose of conjuring these apocalyptic hatreds, from whose post-modernly unorthodox copulations (with gods of the same or different sex, with several humans at a time, with animals, with minerals, etc.) are begotten twelve children, whom Euclides represents as twelve clay figures.

This fictional virgin and its offspring are the hope of an increasingly sterilized world. In the words of the (also fictional) critic Ophelia Patricio Arrabal, a frequent correspondent of the Grupo Um, fiction is precisely a way to reconstitute the world.



Les 12 étapes de la vierge du Alto do Moura mènent aux 12 rencontres de la vierge avec des êtres remarquables avec lesquels elle conçoit les 12 fils, rois du Sertão, patrons de l'Ère Nouvelle et qui correspondent aux 12 chakras, centres énergétiques du corps humain.

Le monde est au seuil d'une grande mutation. L'occident va s'effondrer et ce sera au tour de la civilisation du Sertão de guider l'humanité. Seule la vierge du Alto do Moura pourra nous guider dans ce voyage. Le sexe, l'amour, le pouvoir et beaucoup de lumière illuminent cette légende où la patronne de la nouvelle ère s'unit charnellement avec les entités de la mythologie mondiale. Le poème épique *Les 12 étapes de la vierge du Alto do Moura* a été découvert dans des vases trouvés sur des sites archéologiques du futur, quand l'Atlantide sera la nouvelle capitale du Sertão. (sic)

1. Sertão, le début du voyage, union de la vierge du Alto do Moura avec le Boeuf.  
Fille : Taura, reine de l'abondance.  
Chakra : étoile de la terra, um palmo, un pied sous terre.  
Caractéristiques : force physique, ouverture de chemins, connexion avec le matériel.
2. Île de Marajó, union de la vierge du Alto do Moura avec le Chaman marajoara  
Fille : Marajonas, reine de la guerre.  
Chakra : basique, base de la colonne.  
Caractéristiques : sensualité, vigueur et instinct de survie.
3. Mexique, union de la vierge du Alto do Moura avec Quetzalcoatl.  
Fils : Zé Rezaquatro, roi de la foi, du temps et des quatre saisons.  
Chakra : sacrum, sous le nombril.  
Caractéristiques : créativité, estime de soi.

4. Japon, union de la vierge du Alto do Moura avec Amaterasu, la déesse du soleil.  
Fils : Jaspom, roi des voyages intergalactiques, patron du manga.  
Chakra : plexus solaire.  
Caractéristiques : individualité, pouvoir personnel.
5. Océanie, union de la vierge du Alto do Moura avec les aborigènes.  
Fils : Trinca Serra, roi de la musique et de la fête.  
Chakra : cardiaque.  
Caractéristiques : guérison et amour.
6. Chine, union de la vierge du Alto do Moura avec Lao Tsé.  
Fille : Kuan Libris, reine de la sagesse.  
Chakra : gorge.  
Caractéristiques : communication.
7. Inde, union de la vierge du Alto do Moura avec Shiva.  
Fille : Poupée de Lotus, reine de l'art et de la beauté.  
Chakra : troisième œil, sur le front, entre les sourcils.  
Caractéristiques : intuition.

8. Moyen-Orient, union de la vierge du Alto do Moura trois prophètes de la lignée d'Abraham et quatre autres prophètes choisis au hasard.  
Fils : Abraham Neto, le saint sans tête. Roi de la charité et de l'action désintéressée.  
Chakra : couronne, sommet de la tête.  
Caractéristiques : connexion spirituelle.
9. Afrique centrale, union de la vierge du Alto do Moura avec Omolu.  
Fille : Mulelu, reine de la transformation.  
Chakra : étoile de l'âme, un pied au-dessus de la tête.  
Caractéristiques : guérison universelle.
10. Égypte, union de la vierge du Alto do Moura avec Toth, également dénommé Hermès Trimegistro.  
Fils : Tetramesgistro, roi des quatre éléments.  
Chakra : portail étoilé, 2 mètres au-dessus de la tête.  
Caractéristiques : magie, guérison quantique.

11. Grèce, union de la vierge du Alto do Moura avec Méduse.  
Fils : Sept Serpents, roi de la diversité.  
Chakra : soleil central, au centre de l'univers.  
Caractéristiques : connexion avec le tout.

12. Atlantide, nouvelle capitale du Sertão, union de la vierge du Alto do Moura avec le cristal de l'Atlantide.  
Fille : Cristália, reine du royaume minéral et de l'union de tous les êtres.  
Chakra : cristal du centre de la terre.  
Caractéristiques : union avec tous les êtres de la terre.

12. Atlantide

11. Grèce  
10. Égypte  
9. Afrique centrale  
8. Moyen-Orient

7. Inde

6. Chine  
5. Océanie  
4. Japon

3. Mexique

2. Île de Marajó  
1. Sertão



Progéniture – Euclides Terra s'est inspirée du poème épique *Les 12 étapes de la vierge du Alto do Moura* pour créer ces



1. Taura



2. Marajonas



5. Trinca Serra



6. Kuan Libris



52 9. Mulelu



10. Tetramesgistro

personnages car il n'existe aucune iconographie documentant l'apparition réelle de ces figures historiques et légendaires.



3. Zé Rezaquatro



4. Jaspom



7. Poupée de Lotus



8. Abraham Neto

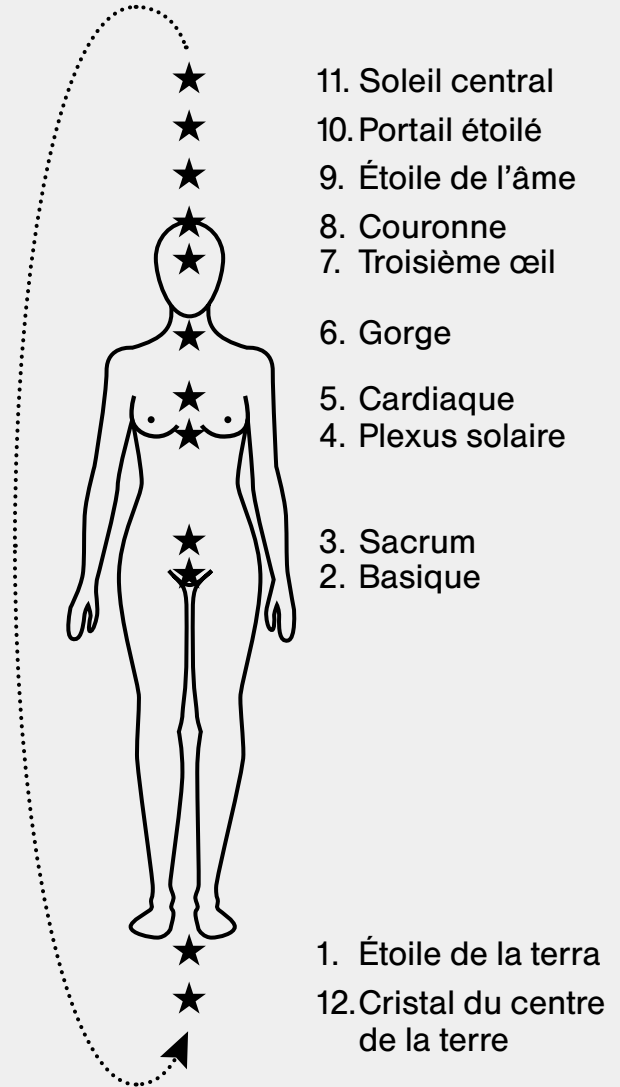


11. Sept Serpents



12. Cristália

Chakras – Les chakras sont les centres énergétiques du corps. Selon les Védas de l'Inde ancienne, nous aurions sept chakras dans le corps. D'autres traditions mentionnent aussi des chakras extracorporels comme ceux de cette illustration. Notez que les chakras 11 (soleil central) et 12 (cristal au centre de la Terre) sont partagés par tous les êtres.



**FR** C'est dans le cadre du New York Graphic Workshop (1964–1970), que leurs membres fondateurs Luis Camnitzer, Liliana Porter et José Guillermo Castillo, créèrent la figure fictionnelle de Juan Trepadori, un médiocre artiste latino-américain dont les gravures étaient réalisées par divers artistes traversant des difficultés économiques et qui, grâce à ce personnage, purent obtenir des deniers pour subvenir à leurs besoins.

Que le projet produise des œuvres à la valeur plus commerciale qu'artistique assurait, non seulement l'intérêt d'un public d'acheteurs et, par conséquent, un soutien financier aux artistes, mais constituait également une critique du système idéologique qui favorisait la circulation, aux États-Unis, d'une vision de l'Amérique Latine réduite à deux facteurs : à l'esthétisation de la pauvreté et de la vie rurale et indigène, et à l'emploi de l'expressionnisme comme style approprié pour évoquer ces clichés, précisément parce que c'était un style démodé, pour ne pas dire « arriéré », tout comme les territoires auxquels ils faisaient référence.

Les gravures ironisent sur ce système idéologique : par exemple, celles représentant un homme « hispanique » portant une coiffe indigène, ou l'autoportrait avec un chapeau melon à la Magritte qui, questionnant la représentation en général, questionnent les représentations de l'Amérique latine en particulier ; ou ces autres pièces qui ont recours à l'absurde plutôt qu'au fantastique ou à la description réaliste de croyances superstitieuses – jugées par ce même système idéologique comme « naturelles » dans un territoire « arriéré » ; ou même le réalisme magique, qui de ce point de vue, devrait juste être considéré comme la version moderne et stylisée du fantastique latino-américain et de la description réaliste des croyances superstitieuses.

**EN** As a part of the activities of The New York Graphic Workshop (1964–1970), founding members Luis Camnitzer, Liliana Porter and José Guillermo Castillo created the fictional figure of Juan Trepadori, a mediocre, Latin American artist whose etchings

were crafted by diverse real artists going through financial hardship who, under the guise of this character, could obtain funds to support themselves.

The fact that the project facilitated works of a more commercial than artistic value not only secured the interest of a buying public and, therefore, financial support for artists. It also entailed a critique to the ideological system that guaranteed the circulation, in the United States, of a view of Latin America reduced to two factors: the aesthetization of poverty and of rural and indigenous life, and the use of expressionism as an appropriate style to convey those clichés, precisely because of being an outdated style, that is to say, so “backward” as the territory to which it referred.

Simultaneously, the etchings ironize about that same ideological system. For instance, the one depicting a “Hispanic” man wearing an indigenous headdress. Or the self portrait with a Magritte bowler hat which, questioning representation in general, questions those representations of Latin America in particular. Or other pieces which resort to the absurd, instead of the fantastic or the realist depiction of super-

stitious beliefs, which this same ideological system deemed “natural” to a “backward” area; or, even magical realism, which, still from this point of view, should be considered just the modern and stylized version of the fantastic or the realist depiction of superstitious beliefs.

Tous les samedis et dimanches  
Visites commentées à 16h.

Vendredi 18 mars à 19h30  
Projection de *Pecker* de John  
Waters au Cinéma Palace Lumière,  
Altkirch. Dans le cadre du  
Weekend de l'art contemporain.

Du 4 au 8 avril de 14h à 17h  
Ateliers du CRAC  
Pour les enfants âgés de 6 à 10 ans.  
Les enfants se lancent dans un  
processus artistique dans l'atelier  
du CRAC en dialogue avec  
l'exposition *Trust in Fiction*.  
Accompagnés de jeunes artistes  
de la HEAR – Haute école des  
arts du Rhin, ils travaillent durant  
une semaine sous la forme d'un  
workshop en vue d'une restitution  
de projet le 5ème jour.

Dimanche 15 mai à 16h30  
Finissage de l'exposition.



On Saturdays and Sundays  
Guided tours at 4 pm.

Friday, March 18 at 7.30 pm  
Film screening of *Pecker* by John Waters at Cinéma Palace Lumière, Altkirch. Within the context of the Contemporary art weekend.

April 4 to April 8, 2 to 5 pm  
CRAC workshop  
For children aged from 6 to 10. Children move ahead into an artistic process in the CRAC Alsace studio in dialogue with the exhibition *Trust in Fiction*. Led by young artists from HEAR – Haute école des arts du Rhin, they work during one week in the form of a workshop with a view to a restitution of the project the 5th day.

Sunday, May 15 at 4.30 pm  
Finissage of the exhibition.

Trust in Fiction

Exposition du 21 février au 15 mai 2016.  
Ouverte du mardi au vendredi de 10h à 18h.  
Le week-end de 14h à 18h.  
Les 25 mars et 5 mai de 14h à 18h.  
Entrée libre.  
Fermeture le 1er mai.

Un commissariat de Santiago García Navarro & Elfi Turpin.

Exhibition from February 21 to May 15, 2016.  
Open from Tuesday to Friday, 10 am to 6 pm.  
Saturday to Sunday, 2 to 6 pm.  
March 25 and May 5, 2 to 6 pm.  
Free entrance.  
Closed May 1.

Curated by Santiago García Navarro & Elfi Turpin.

Colophon / Imprint

Santiago García Navarro & Elfi Turpin – direction de la publication et textes / editors  
Tiny Domingos, Marcos Guntin, John Tittensor & Paula Trama – traductions / translations  
Ronnie Fueglistner – graphisme / graphic design  
Simongraphic – imprimeur / printer  
Textes et images, tous droits réservés / Texts and images, all rights reserved.

Équipe du CRAC Alsace / CRAC Alsace team

Elfi Turpin – directrice / director.  
Adeline Garnier – chargée de l'administration et des événements / head of administration and events.  
Elli Humbert – chargée des expositions et du développement / head of exhibitions and development.  
Richard Neyroud – chargé des publics et de la communication / head of educational service and communication.  
Mélanie Knopf – volontaire de service civique, coordinatrice de projets résidence et territoire / voluntary of civic service, projects coordinator residency and territory.  
Justine Delnegro – stagiaire, assistante des expositions / intern, exhibitions assistant.  
Thomas Bénard & Églantine Gilardoni – régisseurs / chief exhibition technicians assistés de / with the assistance of Alexis Dandreis & John Mirabel.

Remerciements /  
Acknowledgments

Santiago García Navarro  
et le CRAC Alsace remercient  
chaleureusement / Santiago  
García Navarro and the  
CRAC Alsace warmly thank

Eleanor Antin, Louidgi  
Beltrame, Luis Camnitzer, José  
Guillermo Castillo, Nadam  
Guerra, Yoon Ja & Paul Devau-  
tour, Pierre Lapalu, Joe Meno,  
Lucas Ospina, Luis Ospina,  
Liliana Porter, Marisa Rubio.

FRAC Poitou-Charentes,  
Angoulême ; Centre national  
des arts plastiques, Paris ;  
Musée des beaux-arts, Nantes ;  
Barbara Krakow Gallery,  
Boston ; Collection Leah &  
Andrew Witkin, Boston ;  
Alexander Gray Associates,  
New York ; Ronald Feldman Fine  
Arts, New York ; les services  
techniques de la Ville d'Altkirch  
[the technical services of the  
City of Altkirch].

Alejandra Aguado, Luis  
Alarcón, Leo Ayres, María  
Berrios, Cecilia Biagini, Pedro  
Victor Brandão, Diego César,  
Andrés Duprat, Aldair Indra  
Coronado Salvatierra, Raphael  
Fonseca, Sol Ganim, Mariano  
García, Marcel Gonnet  
Wainmayer, Irene Gorelik, Keila  
Kern, Víctor López Zumelzu,  
Vanessa Teixeira de Oliveira,  
Esteban Pastorino, Patricia  
Pedraza, Andrés Pereira Paz,  
Sole Pinto, Lucila Poisson,  
Felipe Prando, Leo Ramos,  
Pablo Rosales, Ana María  
Saavedra, Karin Schneider,  
Jean Dyego Soares, Janine  
Soenens, TraPlev, Bernardo  
Zabalaga, Carla Zaccagnini,  
Dolores Zinny.

Le CRAC Alsace est membre  
de d.c.a et Versant Est. /  
The CRAC Alsace is a member  
of d.c.a and Versant Est.

Le CRAC Alsace bénéficie  
du soutien de /  
The CRAC Alsace is  
supported by  
Ville d'Altkirch, Conseil  
Départemental du Haut-Rhin,  
Conseil Régional Alsace  
Champagne-Ardenne Lorraine,  
DRAC Alsace Champagne-  
Ardenne Lorraine – Ministère de  
la Culture et de la Communi-  
cation.

Le CRAC Alsace bénéficie  
également du soutien de /  
The CRAC Alsace is also  
supported by  
Les Amis du CRAC Alsace,  
Club d'entreprises partenaires  
du CRAC Alsace – CRAC 40 :  
Cinéma Palace Lumière,  
Altkirch, Centre E. Leclerc,  
Altkirch, Optic 2000 Heimbürger,  
Altkirch, Entreprise de peinture  
Mambré, Altkirch, Garage  
Fritsch Renault, Altkirch, Café  
Darboven, Issenheim, François  
Randé, Altkirch, Géant  
des Beaux-Arts, Saverne ;  
Université populaire, Mulhouse ;  
Paris Art.

CRAC Alsace  
Centre rhénan d'art  
contemporain  
18 rue du château  
F-68130 Altkirch  
+33 (0)3 89 08 82 59  
[www.cracalsace.com](http://www.cracalsace.com)

# CRAC Alsace

21.2.-

15.5.

2016