

NELSON AIRES





Cōnectere, 2021

Encre de Chine et sang sur popeline de coton, toile à drap et coton d'ameublement, échafaudages | Dimensions variables
Vues de l'exposition « Cōnectere », Prieuré de Pont-Loup, Lieu d'art contemporain, Moret-sur-Loing, 2021

Cōnectere

La vie s'écoule en nappe, s'enfuit. Bientôt le sang se mêlera à la terre, à la paille, au béton, subissant plusieurs changements d'état et transformations. Arrêt sur images de cette hémorragie dont les souvenirs défilent dans l'esprit de Nelson depuis son plus jeune âge, alors qu'il passait ses vacances au nord du Portugal dans des villages où les scènes d'abattage rural étaient familières. Sans faiblir, il manipule donc l'hémoglobine et la confronte aux encres aquarelles et de Chine, au brou de noix, au sel... dans son atelier-labo, testant la compatibilité des matériaux par techniques d'imbibition, d'imprégnation ou de saturation.

La dimension biographique de son travail, corrélée à l'emploi de ce liquide rouge vital, soulève inévitablement la question de l'intime chez l'homme : de sa quête d'identité personnelle à son appartenance à l'ordre universel. Les supports textiles qu'il privilégie et qu'il teinte selon la méthode japonaise ancestrale du shibori appuient cette idée, évoquant tour à tour l'habit quotidien que l'on revêt ou une peau d'apparat tribale, métaphores de l'intériorité que l'on souhaite partager.

Ainsi, ce n'est pas un hasard si Cōnectere a été conçue pour cet ancien lieu de refuge et de prière, l'artiste bouleversant nos repères par une scénographie habile qui renforce le lien qui nous unit à ce monument chargé d'histoire, construit entre deux campagnes. Ses installations sur échafaudages – autre clin d'oeil familial – qu'il dispose en triangle éclaté diffusent le symbole de la Trinité dans l'espace architectural à demi-figé : quelque chose est en train de s'accomplir... le sens de lecture de ses oeuvres se calque sur la transcendance du style hybride romanogothique par des jeux de lumière et d'obscurité. En ascension, sa « fétiche-matière » demeure spectaculaire.

Chloé Macary





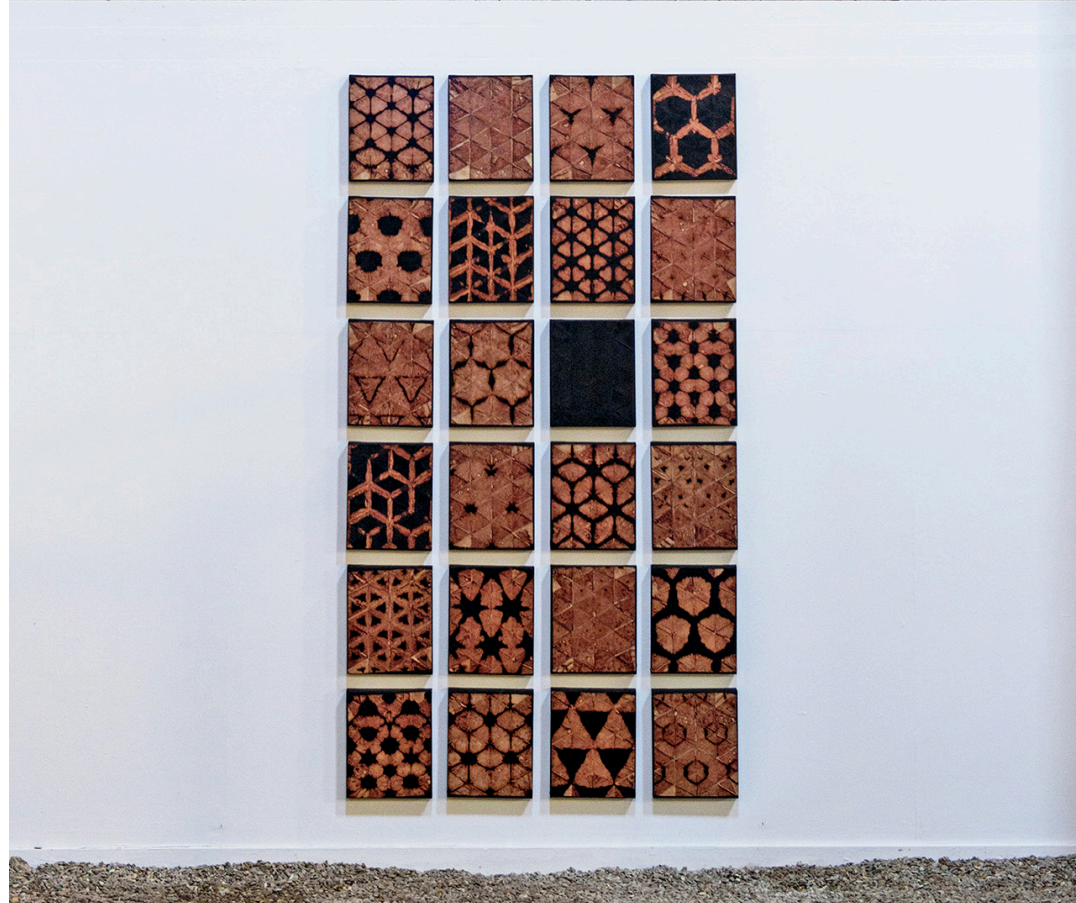






Mappam, 2020

Encre de Chine et sang sur popeline de coton | Dimensions variables



Cōnectere, 2021

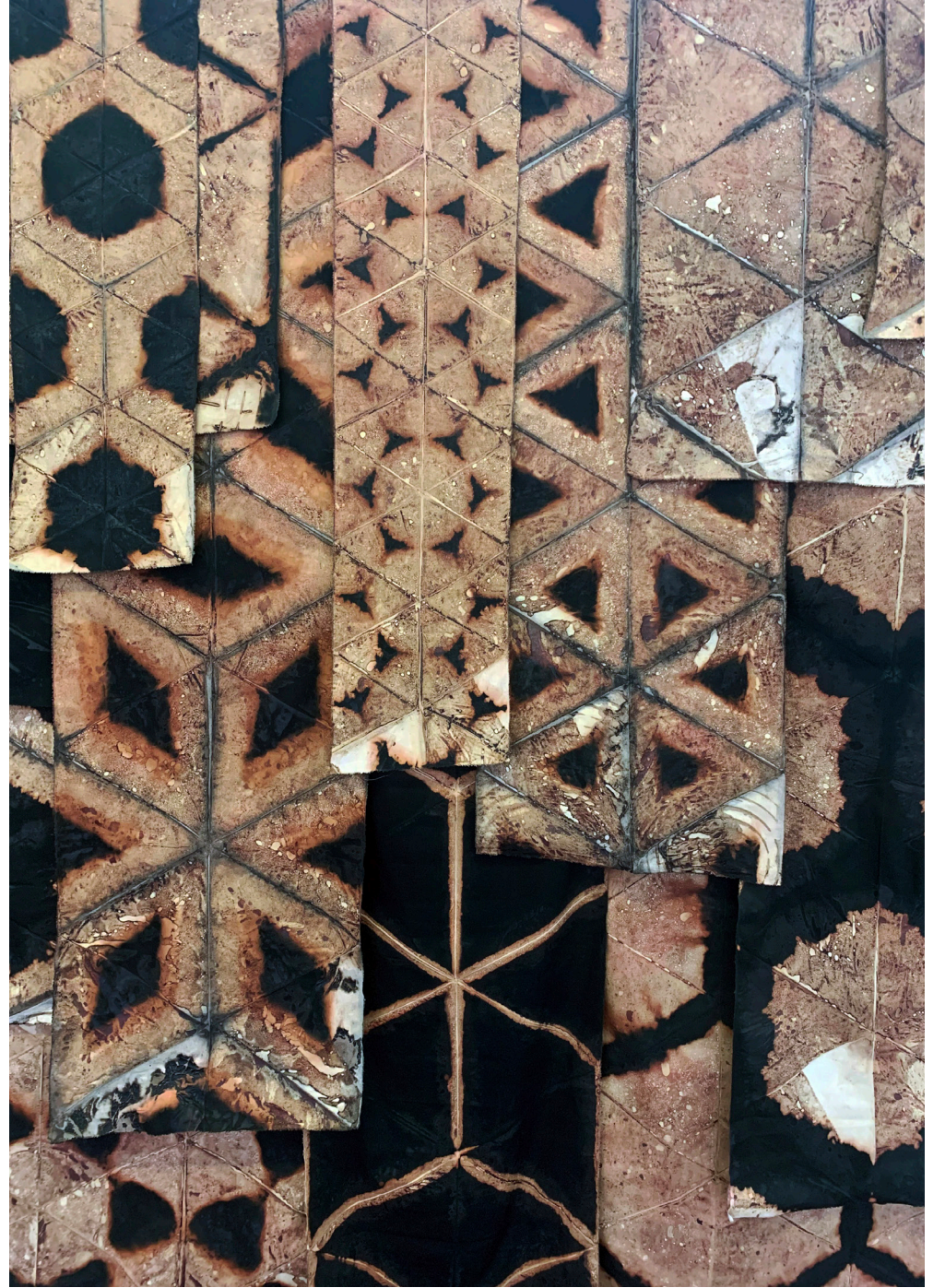
Sang sur popeline de coton, marouflé sur toile de coton | 200 x 108 cm (30 x 24 cm chq.)
Vues de l'exposition « Cōnectere », Prieuré de Pont-Loup, Lieu d'art contemporain,
Moret-sur-Loing, 2021



Mappam, 2022

Encre de Chine et sang sur popeline de coton | 250 x 200 x 200 cm
Vues de la Biennale Objet Textile (3^{ème} édition), La Manufacture, Roubaix, 2022

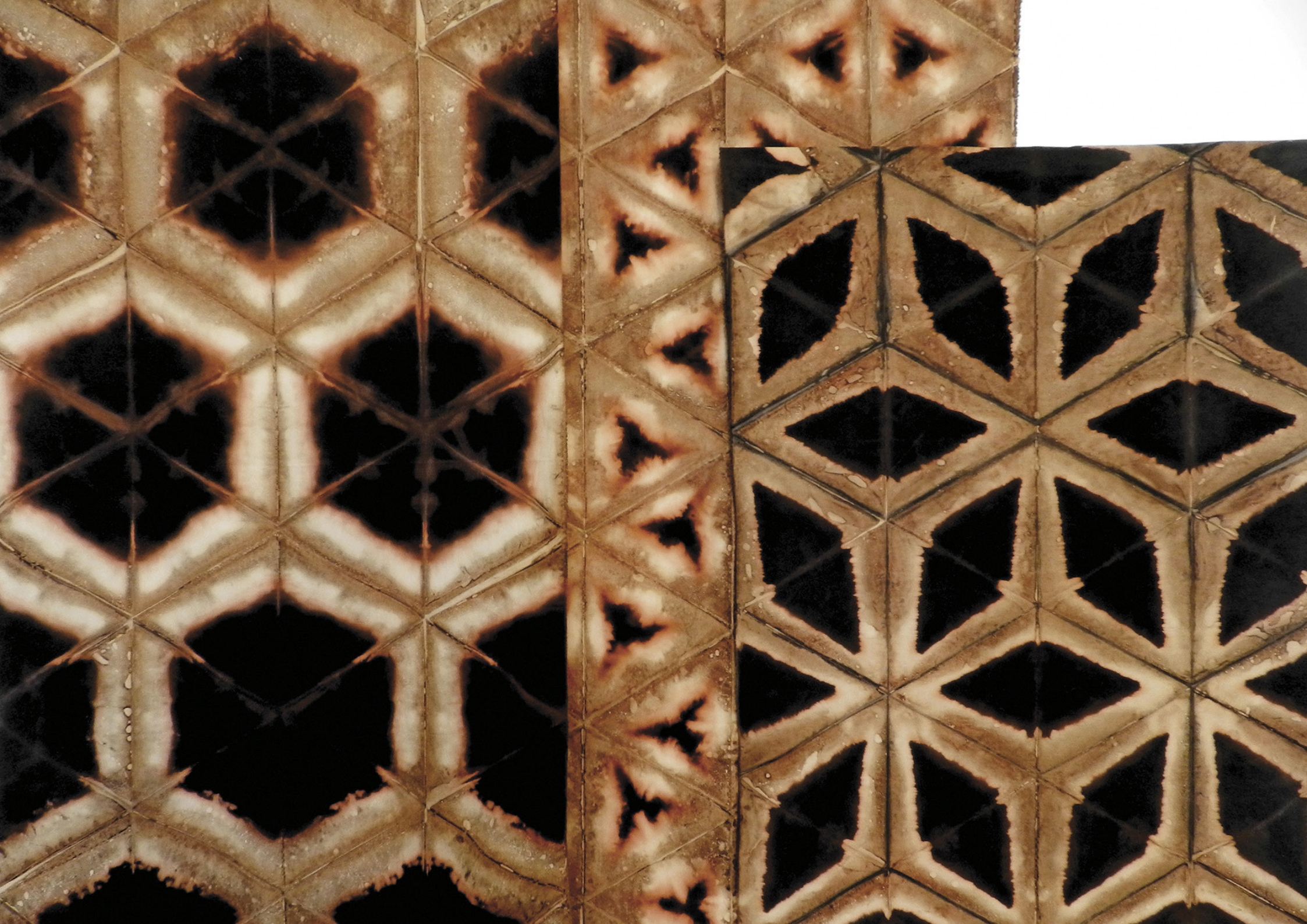






***Mappam*, 2019**

Encre de Chine et sang sur popeline de coton, tréteaux métalliques | Dimensions variables
Vues de l'exposition « Bloodline », La Résidence, Dompierre-sur-Besbre, 2019





Polukrômos, 2023

Sang sur popeline de coton | Dimensions variables

Vues de l'exposition « Le rocher de Sisyphe », Plateforme, Paris, 2023





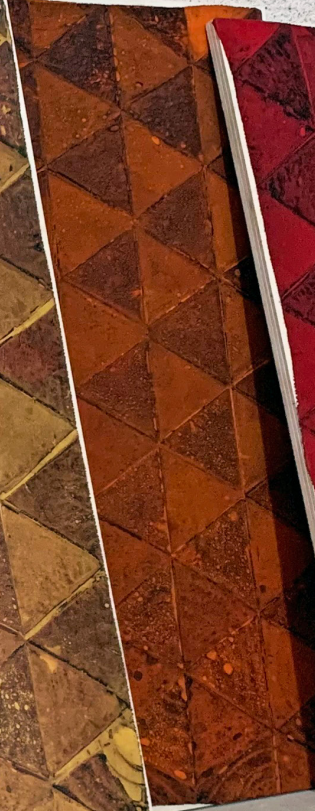
Via Crucis, 2023

Sang sur popeline de coton | 457 x 81 x 24 cm

Vues de l'exposition Romanesque, Église Saint-Paul de Châteauneuf,
Châteauneuf, 2023









Resel, 2019

Encres aquarelle, encre de Chine, brou de noix, sang sur coton | Dimensions variables
Vues de l'exposition « Mappam », Galerie Art & Essai - project room, Rennes, 2019

Probatio Diabolica

La vue du sang est souvent de mauvais augure. Elle crée des sueurs froides, bouscule le cœur. Pourtant, ce liquide organique rouge est une prérogative au vivant. Il entretient la vie. L'artiste Nelson Aires nous présente du sang. Frontalement. Le malaise s'installe une fois le matériau révélé. Un geste de recul s'impose. Une prise de conscience. Le sang est un appel au corps, mais détaché de son être. Il n'est pas question pour Nelson Aires de créer des allégories de vanités, mais d'exposer un constat simple, implacable : nous sommes faits de chair, d'os et de sang. Il n'y a ni représentation, ni morale, ni subterfuge. Le spectateur est amené à se projeter dans les œuvres de Nelson Aires, miroirs et témoins d'un reste. Fatalités. L'on contemple et appréhende son vivant, sa nature - morte.

L'œuvre de Nelson Aires se distingue par l'utilisation du matériau sang comme fil rouge de ses productions. L'artiste a développé un travail de recherche, d'exploration, d'expérimentation sur cette matière brute. Le sang a un aspect vital, donc stimulant. Il est possible de travailler le sang sous différents aspects. Il peut être séché et transformé en poudre. Sous cette forme, il est conservable sur une longue durée, et donc plus facile d'utilisation. Cependant, Nelson Aires préfère l'utiliser frais. L'artiste a besoin d'être en contact direct avec le liquide, fluide, dans l'urgence avant qu'il ne coagule et se putréfie. Pour Nelson Aires, il faut manipuler, toucher, affronter cette matière picturale singulière qui prend au nez. Dans son atelier, abattoir et exutoire, Nelson Aires fait face au matériau sang. Amer. Puissant. Sous ces effluves glaçants, il peint une poésie sombre, les mains pleines de sang. Il interagit avec cette matière encore fraîche. Le passage à l'acte exprime son engagement total et sincère dans un procédé ritualisé.

Entre peinture et installation, *Resel* est une reproduction d'être(s). L'usage de la fibre du tissu, de l'hémoglobine, de l'encre et de la lumière, montre et monstre le vivant. Nelson Aires pratique l'organique, l'abattage dans le white cube. De part une technique de pliage de la toile en triangles, inspirée de principes de teinture proches du Shibori, l'artiste crée des motifs en forme de polygones. Ces formes géométriques instaurent des réseaux, des chemins de circulation du regard. Nelson Aires peint, sur ses plis, des jeux de texture qu'il ne peut pas complètement contrôler. L'agrégat de sang et d'encres déposé forme des empreintes toujours singulières. *Resel* est animal, protéiforme et cannibale.

Hélène Travert









Boucherie Charcuterie

WW 038-BZ

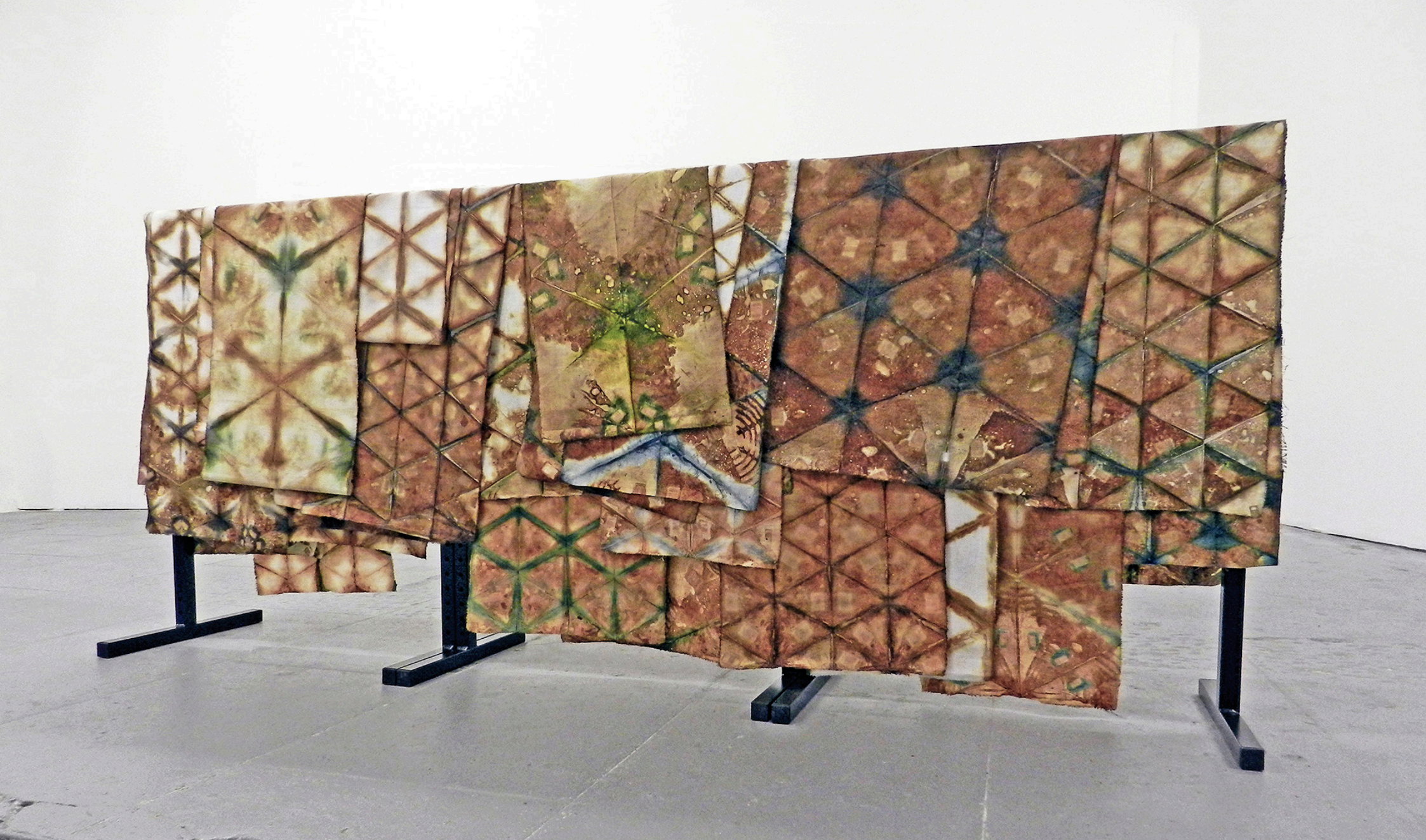


Resel, 2019

Encres aquarelle, encre de Chine, brou de noix, sang sur coton

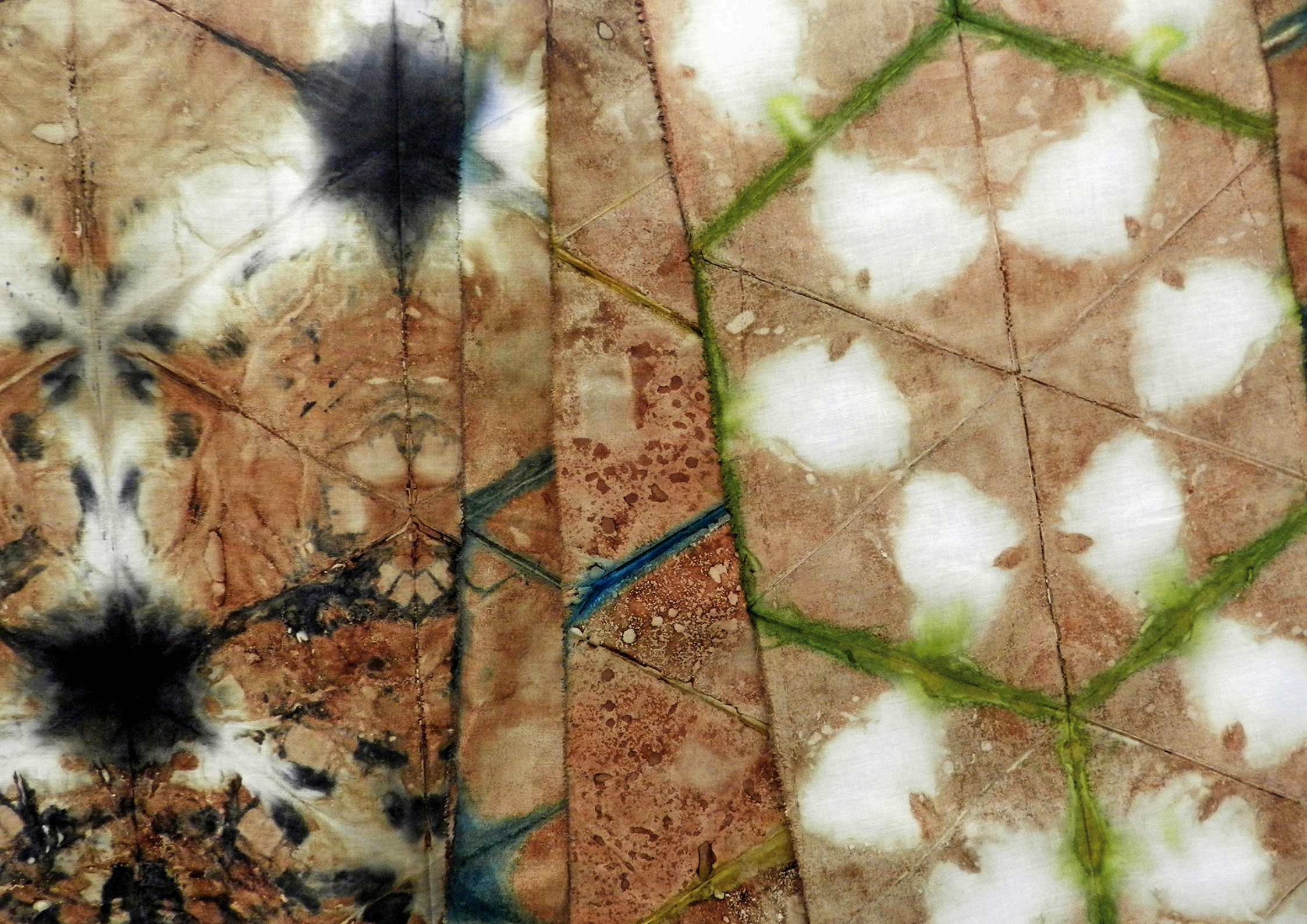
Dimensions variables

Vues de l'exposition « Bloodline », La Résidence, Dompierre-sur-Besbre, 2019



Resel, 2019

Encres aquarelle, encre de Chine, brou de noix, sang sur coton, tréteaux en acier | Dimensions variables
Vues de l'exposition « Super/Surfaces », CACN - Centre d'Art Contemporain de Nîmes, 2019







Sans titre, 2010

140 kg de sang desséché | env. 50 x ø 120 cm

Vue de l'exposition « Nelson Aires », *Access & Paradox*, *Open Art Fair*, Espace des Blancs Manteaux, Paris, 2010

Bloodstone (série 1), 2017–2019

Sang et papier buvard | 33 unités - Dimensions variables

Vues de l'exposition « Bloodline », La Résidence, Dompierre-sur-Besbre, 2019











Territorium, 2019

Sang desséché | 270 x 270 x 270 cm

Vues de l'exposition « Bloodline », La Résidence, Dompierre-sur-Besbre, 2019





Bloodstone (série 2), 2019

Sang et matériaux divers - 12 éléments | env. 5 x 2,5 x 0,5 cm cha.

Vues de l'exposition « Bloodline », La Résidence, Dompierre-sur-Besbre, 2019

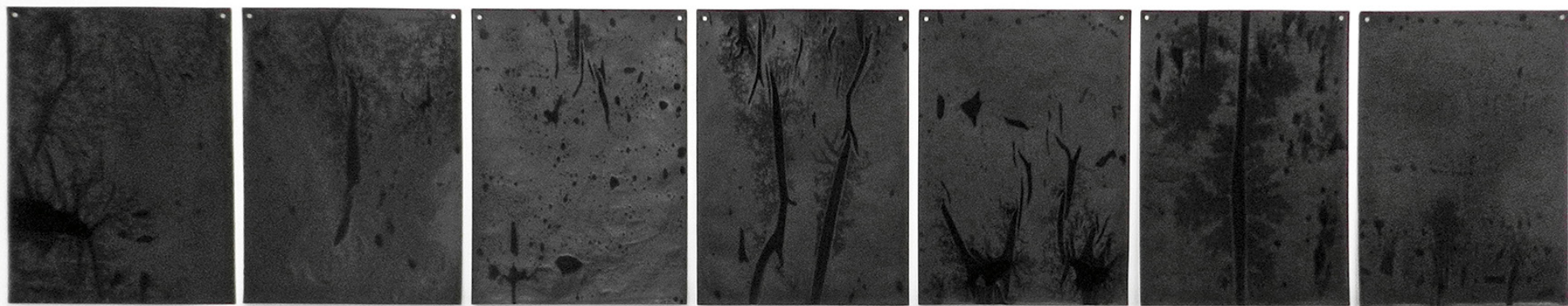




Corrôdo, 2019

Sang sur papier velours, aimants | 70 x 50,4 cm chq.

Vues de l'exposition « Bloodline », La Résidence, Dompierre-sur-Besbre, 2019





Stratum, 2017

Métal, sang sur feutrine | 520 x 200 x 15 cm

Vues de l'exposition « Bloodline », La Porcherie. lieu d'Art Contemporain, Ménétreux-le-Pitois, 2017-2018





Derma, 2019

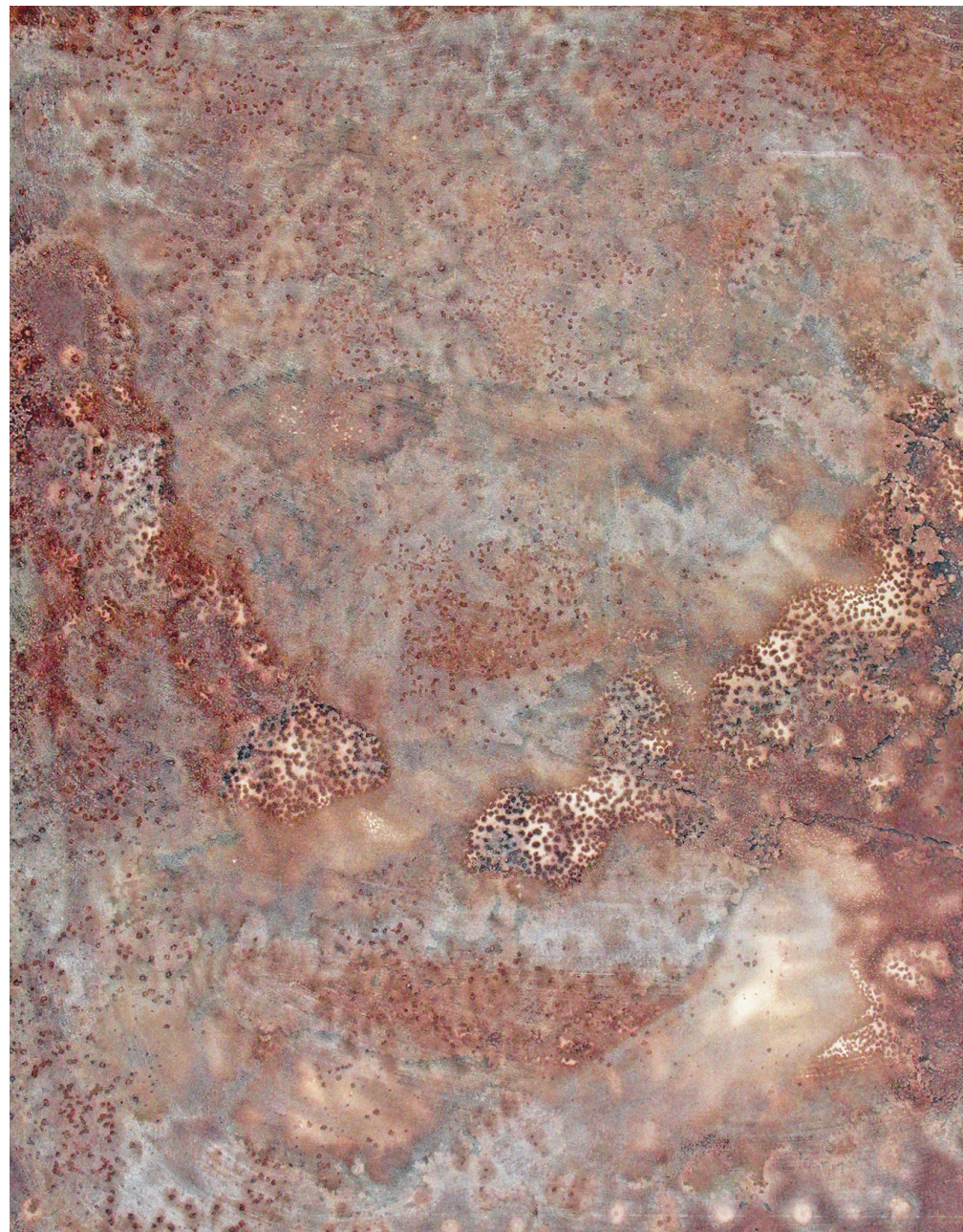
Sang sur coton | Dimensions variables

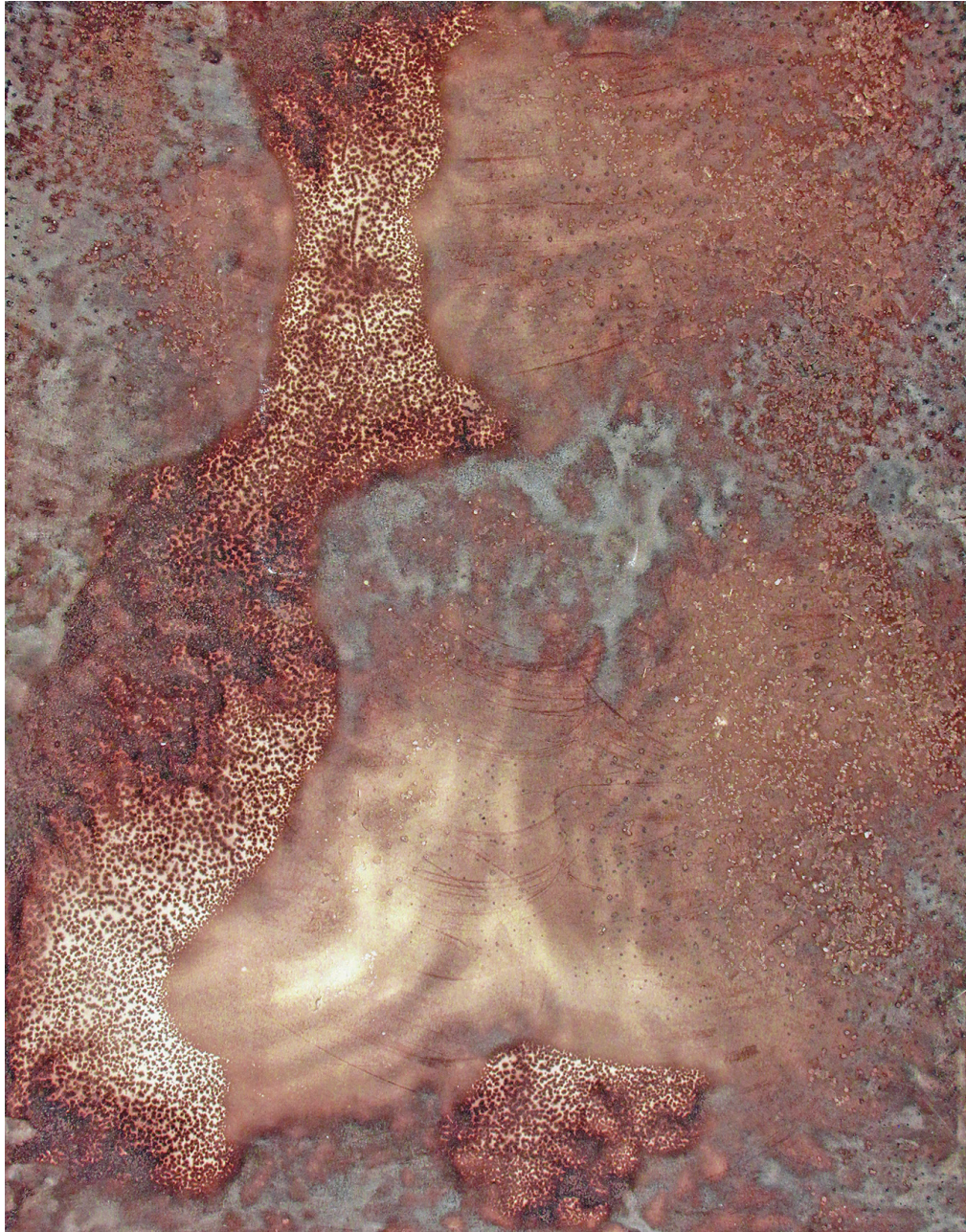


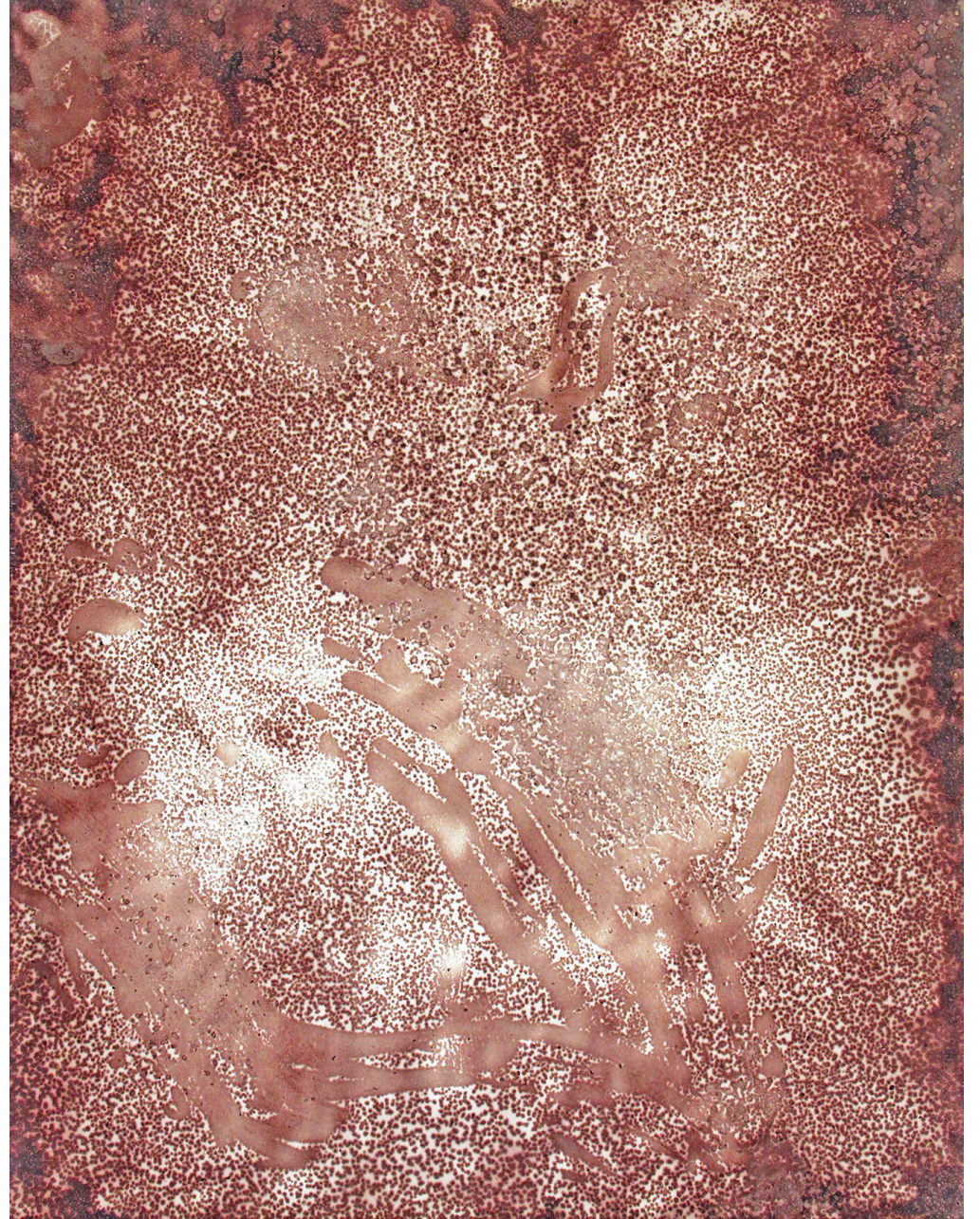
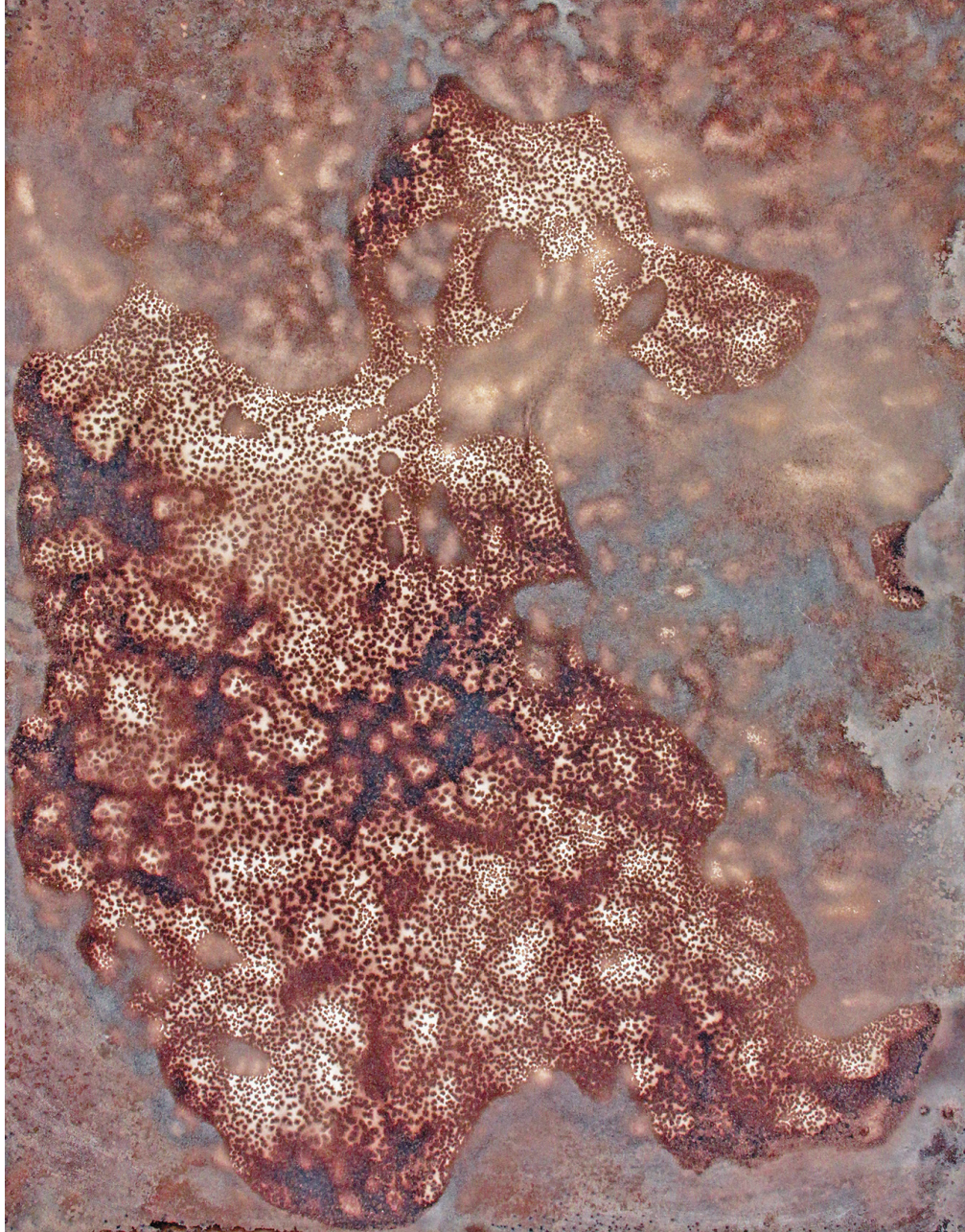


Alteratio, 2019

Sel et sang sur papiers buvard | 65 x 50 cm chq.







Solum, 2017

Plâtre, sang - 358 éléments | Dimensions variables de l'installation ;
20 x 20 cm chq. élément
Vues de l'exposition «Bloodline», La Porcherie, lieu d'Art Contemporain,
Ménétreux-le-Pitois, 2017-2018







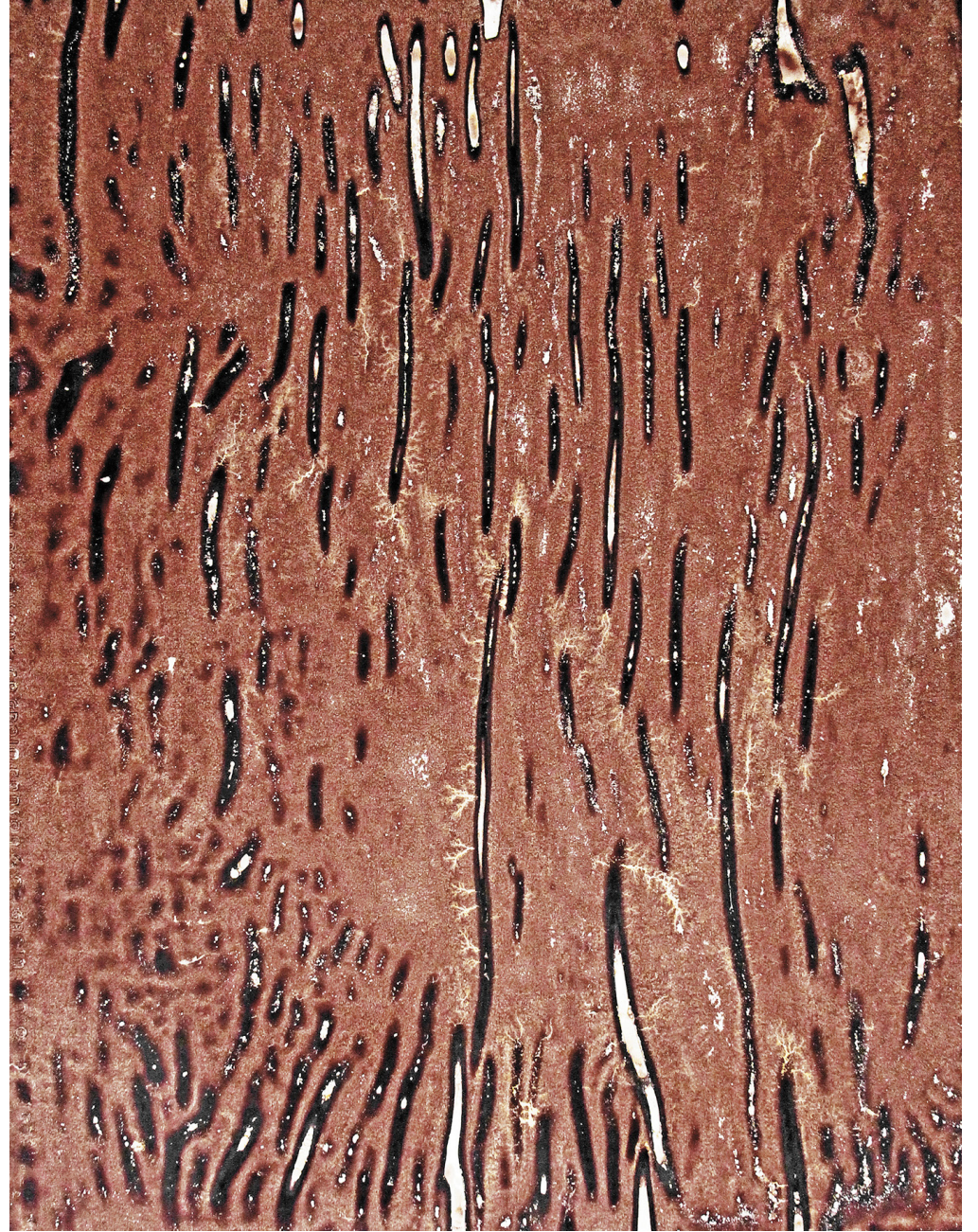


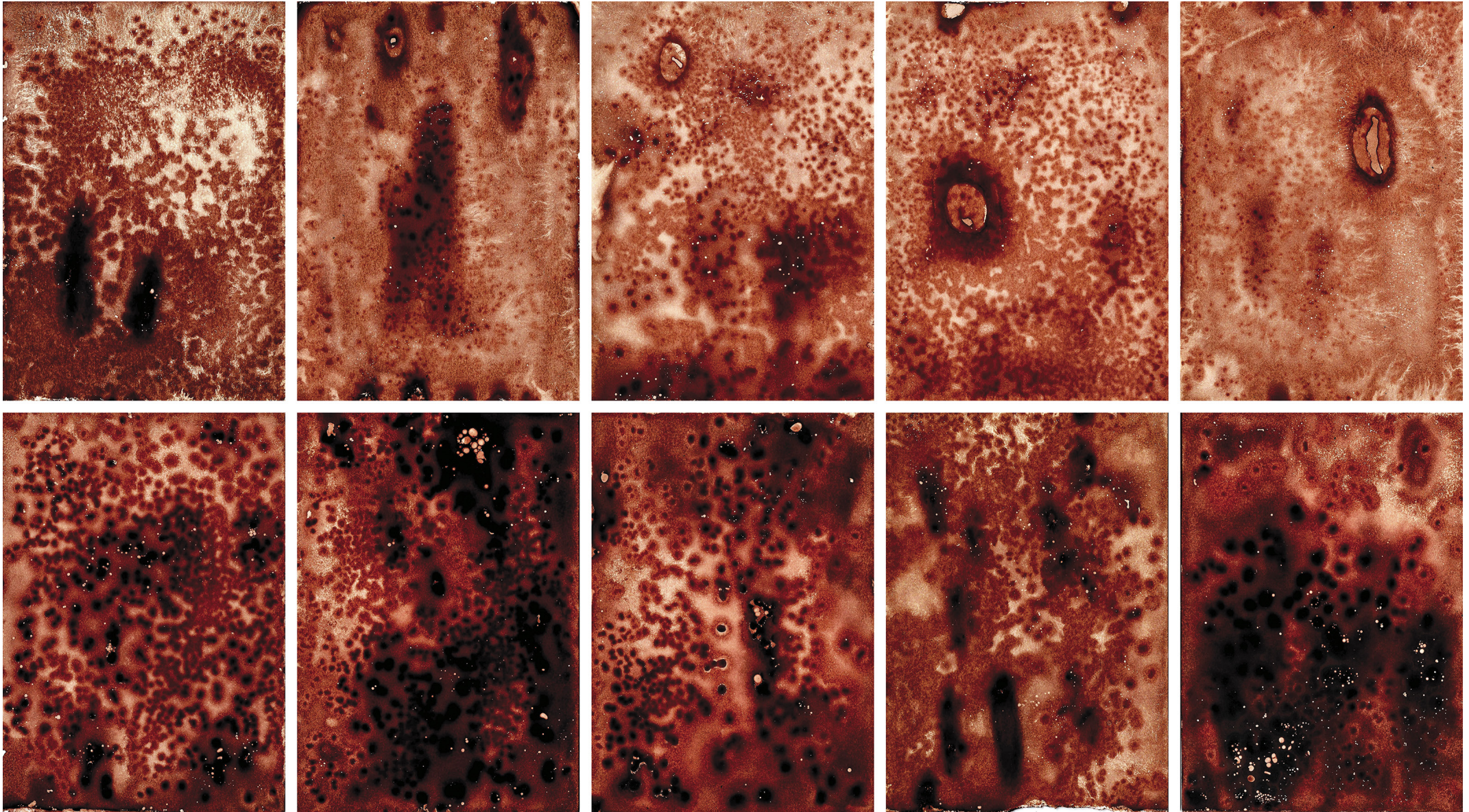
Solum II, 2022

Plâtre et sang | 90 éléments d'environ 32,5 x 32,5 x 1 cm | 227,5 x 292,5 x 162,5 cm (installation)
Vue de l'exposition « Spéleo mentale », Le Bel Ordinaire, Billère, 2022



Sanguis (Série II), 2016-2019
Sang sur papier | 65 x 50 cm cha.





Sanguis (Série IV), 2016–2017
Sang sur papier | 21 x 15 cm cha.



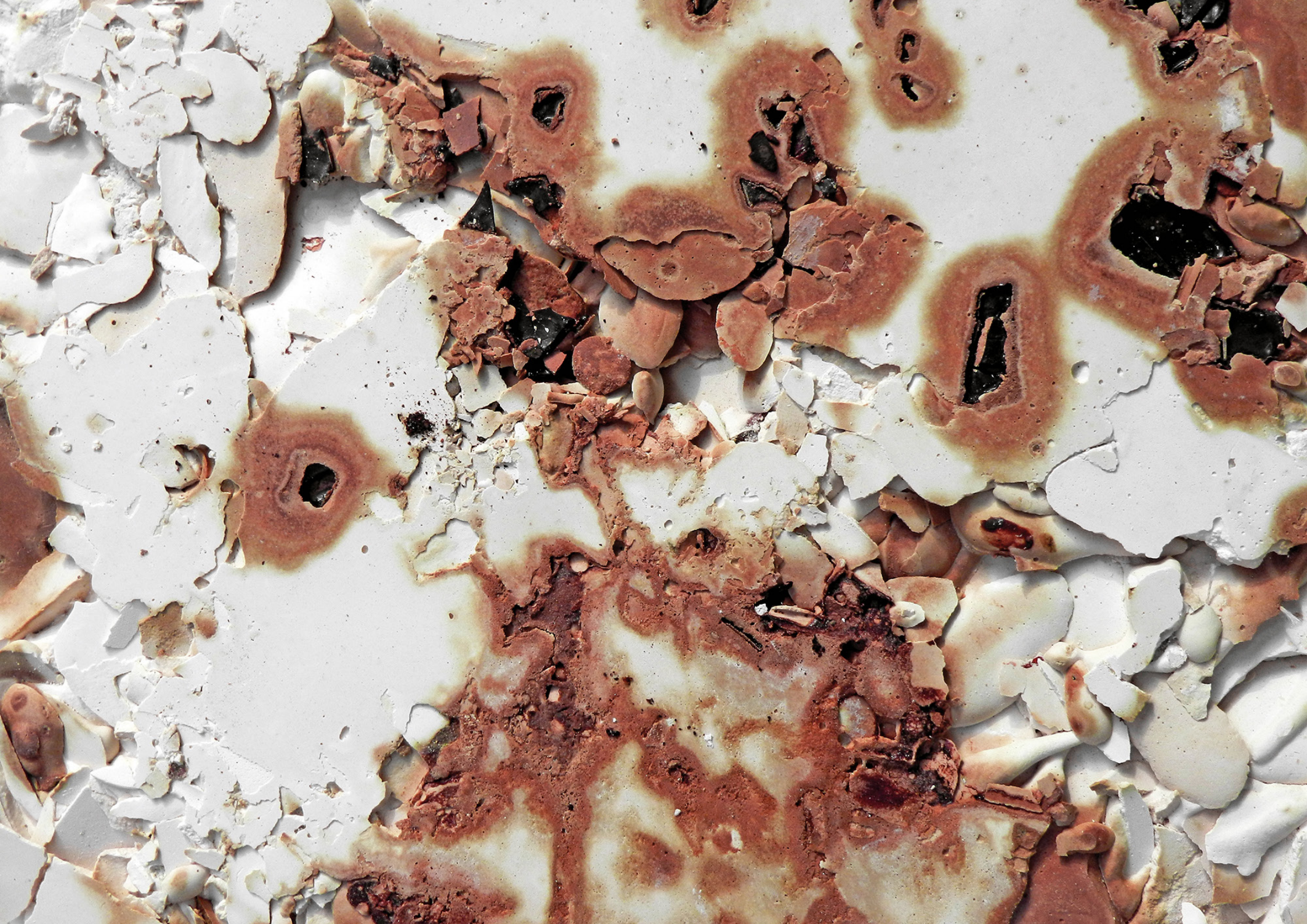
Topos III, 2017

Plâtre, latex, colle, résine, sel, sang, étagères en métal et bois - 90 bas-reliefs

Entre ø18 cm et ø26 cm (bas-reliefs) | 680 x 200 x 30 cm (installation)

Vues de l'exposition « Bloodline », La Porcherie. lieu d'Art Contemporain, Ménétreux-le-Pitois, 2017-2018





Bloodline

Entretien avec John Cornu

—
Cet entretien a débuté le 8 novembre 2019 à l'occasion du séminaire « Contacts » organisé à l'auditorium du Frac Bretagne à Rennes et a été finalisé par email en mars 2020.

John Cornu : Il me semble important de commencer cet entretien en te questionnant sur l'utilisation récurrente du « sang », comme matériau et médium, dans tes productions picturales et tes installations sculpturales. D'où te vient cet attrait pour le sang ? Depuis quand l'utilises-tu ? Et surtout pourquoi l'utilises-tu ? Est-ce sous-tendu par du biographique ? Ces questions sont certes peu originales mais me semblent incontournables pour aborder ton travail dans sa spécificité.

Si j'avais déjà employé du sang – réel ou figuré – de manière ponctuelle dans mes productions, c'est en 2015 que je place ce liquide au centre de ma pratique, après avoir été invité à participer à l'exposition collective « Sous les palmiers, les balles », à la Porcherie, lieu d'art contemporain. Cet événement a été un moment important pour moi, au sens où il va changer radicalement ma manière de travailler et marquer le début de l'utilisation récurrente du sang dans mes productions. De plus, il confirme ma relation particulière avec ce fluide organique.

Enfant, je passais mes vacances d'été à la campagne, chez mes grands-parents, dans le nord du Portugal. Les habitants du village étaient majoritairement des agriculteurs qui pratiquaient l'élevage en vue d'une consommation personnelle. Par conséquent, il n'était pas rare d'assister à des scènes d'abattage rural. J'ai donc été confronté assez jeune au sang qui s'écoule du corps, que ce soit celui de la mise à mort animale ou celui de la mise bas, et j'en garde des images mentales assez précises. Ces souvenirs se concentrent principalement autour des modifications que subissait ce liquide au contact de la terre, de la paille ou du béton, en termes de matérialité et de chromatisme. Je me souviens également de la préparation de certaines spécialités culinaires portugaises, comme le riz de Cabidela, composé d'abats de poule ou de coq, et de sang, qui commençait par l'abattage de l'animal, lors duquel le sang était recueilli, avant d'être incorporé à la cuisson. La chaleur transformait la couleur du liquide, qui passait du rouge vif au marron, qui est d'ailleurs très proche de celui que l'on retrouve dans les peintures de *Resel* (2017-2019). La préparation du boudin noir était également très mystérieuse pour moi, au sens où je comprenais que du sang entrait dans sa composition, mais où j'avais du mal à l'identifier et à faire le lien avec la couleur noire du boudin. La matérialité même de cet aliment me fascinait autant qu'elle me repoussait, et cette texture est restée gravée dans ma mémoire.

Pour autant, ces expériences ne forment pas un traumatisme, car étant sujet à des saignements de nez récurrents étant jeune, j'avais déjà développé une familiarité avec l'hémoglobine. Au contraire même, ce sont ces événements qui ont contribué à une

certaine dédramatisation du sang, qui devient progressivement pour moi un fluide corporel comme un autre. Finalement, la dimension répulsive, effrayante ou écoeurante du sang s'efface au fur et à mesure qu'il s'écoule et s'échappe du corps.

Ce qui m'intéresse particulièrement dans le sang c'est sa dualité : il est à la fois une chose et son opposé, ce qui fait de lui une sorte d'entre-deux ou un mi-lieu, dans lequel je me retrouve. Étant d'origine portugaise, mais né et élevé en France, je bénéficie d'une double nationalité : à la fois français et portugais, sans pour autant être ni l'un ni l'autre, mon identité s'est construite dans ce va-et-vient entre ces deux pays et ces deux cultures. C'est sans doute le fait que cet aspect paradoxal soit aussi présent dans le sang, qui explique pourquoi je l'ai autant intégré dans mes productions.

Mon utilisation du sang possède donc une dimension biographique. Une grande partie des œuvres créées ces dernières années actualisent une forme de réminiscence, où les images de l'enfance et le souvenir d'expériences vécues rencontrent des questionnements actuels. Pour autant, je n'emploie pas uniquement le sang selon un point de vue personnel, mais je l'exploite aussi à partir de sa dimension générale, voire universelle. En effet, ce liquide organique définit l'homme et son histoire, Gina Pane parle d'ailleurs d'homochromie ou du sang comme couleur de l'Homme. Il est en relation directe avec les principes de filiation, de descendance et d'héritage, qui permettent de réfléchir à la question de l'identité. C'est d'ailleurs afin d'appuyer ces questionnements que j'établis régulièrement des parallèles avec la cartographie, le territoire et le paysage dans mes créations.

JC : Il est toujours question de sang présenté dans tes œuvres et installations. On peut remarquer néanmoins que cette présence du sang est devenue, au fil du temps, de plus en plus discrète, moins directe, en somme plus subliminale, du moins de prime abord. Comment l'expliques-tu ?

De manière paradoxale, le sang est devenu plus discret dans mes productions, à partir du moment où elles en contenaient réellement dans leur composition. Cela s'explique par plusieurs raisons. Tout d'abord, le sang n'est pas le sujet central de ma pratique, il s'agit d'un matériau que j'emploie afin de souligner ou d'incarner différentes idées. La quantité de sang utilisée est donc extrêmement variable : sa présence est parfois anecdotique, car seules quelques gouttes ont été intégrées à la composition de l'œuvre, d'autres fois, il s'agit du seul et unique matériau employé.

Cependant, si la quantité de sang utilisée peut expliquer le caractère moins visible de l'hémoglobine dans mon travail, ce n'en n'est pas non plus la seule raison. Par exemple, *Territorium* (2019), est uniquement réalisé à partir de sang séché ; la déshydratation a provoqué une pétrification du matériau et une modification chromatique importante, d'un rouge à un brun extrêmement profond, presque noir. Face à cette installation, le public n'arrive pas à reconnaître le sang, car l'écart est trop important entre l'image mentale que les personnes ont de ce fluide, et ce qui est présenté sous leurs yeux.

Par réflexe ou habitude, le sang est associé au rouge, hors ma gamme de couleurs se développe du blanc cassé au noir, en passant par différentes nuances de beiges, de

bruns et de roses, voire des bleus et des gris – grâce à des processus de cristallisation –, ce qui confirme la distance importante qui peut exister entre ce que l'on voit et le matériau utilisé.

En outre, lorsque j'ai placé le sang au centre de ma pratique, j'ai essayé de me soustraire au maximum de son possible aspect « spectaculaire » et « choquant ». Si j'aime beaucoup le travail à partir du sang de Karin Lambrecht, Hermann Nitsch, Jordan Eagles, ou bien encore Gina Pane, j'ai tout de suite su que je voulais le mettre en scène de manière moins directe et frontale, en le travaillant comme un pigment, un colorant ou un matériau, seul ou associé à d'autres éléments, pour en exploiter les différentes possibilités chromatiques, esthétiques et matérielles. Le présenter sous les formes qu'il prend dans mon travail crée une sorte de trouble visuel, qui dépasse les habitudes et les repères, le liquide organique rouge n'étant plus conforme à l'image qu'il génère dans l'inconscient collectif.

JC : Je note que ton travail propose différents métissages (techniques, géographiques). Pourrais-tu nous expliquer comment ce medium ou matériau « sang » s'est progressivement hybridé avec des pratiques picturales artisanales comme le *tye and dye* ?

Après avoir débuté mes recherches picturales avec le sang sur du papier, je me suis assez naturellement dirigé vers le textile. Ce matériau, qui est l'un des supports visibles de l'identité, possède un caractère à la fois intime et universel, ce qui le rapproche du sang. J'ai alors développé différentes expérimentations partagées entre la teinture et la peinture, avant de me concentrer très vite sur le shibori.

Ce qui m'a plu dans cette technique de teinture japonaise, et son métissage avec le sang, c'est le croisement entre l'art et la vie que cette alliance propose, en réduisant ainsi la distance pouvant parfois séparer le quotidien de l'art, et inversement.

Une partie des éléments que j'utilise dans mon travail pictural est investie d'une empreinte populaire, à la fois sur le plan individuel, que ce soit au niveau de la technique employée (le shibori) ou du support utilisé (le coton), mais aussi sur le plan général, une fois l'installation picturale achevée. Dans mon travail, j'essaie de me réapproprier ces codes, en les déplaçant dans la sphère de l'art, et plus particulièrement dans le domaine de la peinture.

De cette récupération résulte un dialogue à la fois entre l'espace pictural et l'espace quotidien, mais aussi entre le personnel et le général. Par exemple, les peintures qui composent *Resel* ou *Mappam* (2019), s'éloignent de l'esthétique du shibori traditionnel réalisé à l'indigo, en évoquant plutôt, par leurs tons et leurs graphismes, certains tissus africains. Grâce à un métissage technique, esthétique et matériel, ces éléments picturaux se dotent d'une certaine dimension universelle, actualisant ainsi un dialogue entre l'art et la vie.

JC : J'aimerais aborder ici également un point très pragmatique. Il s'agit de la

relation à la pratique d'atelier ou à la recherche en atelier car cette exposition arrive après quelques années de production et à la suite de résidences. Comment as-tu défini ton projet pour Art & Essai ? Comment as-tu réfléchi la sélection des œuvres au regard de l'espace d'exposition ?

Ma manière de travailler a été totalement bouleversée quand j'ai débuté ce travail avec le sang : l'atelier devient alors pour moi un laboratoire expérimental, où le travail est mené sans finalité prédéfinie. Je réalise presque quotidiennement tout une variété de recherches plastiques, afin de tester la compatibilité des matériaux entre eux, et de mettre à jour des gestes, des techniques et des esthétiques possibles à partir du sang, tout en essayant de développer une certaine maîtrise de ce fluide. L'alliance des différents matériaux utilisés guide l'exploration plastique et impose leurs finalités mêmes, ainsi que le passage de l'expérimentation à l'œuvre.

J'ai commencé à préparer mon projet pour Art & Essai à la suite de la première exposition « Bloodline » (2017-2018). À partir des photos des project rooms, j'ai tout d'abord réfléchi à un accrochage constitué de différentes peintures sur papier, associées à quelques sculptures. C'est vraiment lorsque j'ai commencé à travailler à partir du plan de l'espace, que l'idée de relier les deux salles s'est peu à peu imposée.

Au départ, j'ai pensé instaurer un principe d'inversion entre les deux project rooms, en proposant un accrochage de l'ordre du négatif et du positif. Finalement, la liaison spatiale que je cherchais à mettre en place s'est concrétisée dans ma volonté de dépassement des limites architecturales – ici, le mur séparant les deux espaces d'exposition –, et j'ai commencé à réfléchir à un principe d'installation débutant dans l'une des salles, et se terminant dans l'autre. Cette intention, confirmée lors de la visite du lieu, était notamment motivée par l'envie de poursuivre mes recherches autour des questions spatiales qui animent ma peinture, et de la volonté de la montrer autrement que tendue sur un châssis, afin de proposer des situations picturales. J'ai donc choisi de poursuivre le développement des installations *Resel*, qui se situent dans le prolongement de mouvements historiques comme *Supports/Surfaces*, ou de pratiques picturales contemporaines comme celles de Nicolas Pesquier ou Adrien Vescovi, que ce soit au niveau de l'interrogation de l'acte de peindre en lui-même ou de la présentation de cette peinture sur toile libre.

Resel est une installation qui prend différentes formes en fonction des contextes, mais qui est toujours composée d'éléments déjà produits et exposés dans le passé, associés à des peintures créées pour la nouvelle itération. Les premières versions de l'installation étaient directement liées à l'espace physique dans lequel il est possible de se déplacer. Ces dispositifs offraient la possibilité au regardeur d'être au cœur de la peinture, en déambulant directement entre les différents éléments de l'installation, permettant ainsi des points de vue multiples sur les peintures, tout en abolissant la distance qu'il peut exister entre l'œuvre et le spectateur, quand la toile est dépendante du mur.

Pour Art & Essai, j'ai voulu me détacher du mur comme simple surface d'accroche, afin de l'intégrer comme un composant de l'installation, pour provoquer une sorte de mise en tension des espaces de monstration.

Les règles du jeu étaient donc établies, et tout s'est finalement mis en place quand j'ai

été invité à exposer à X³ 2, à la même période que mon exposition au sein des project rooms.

Après avoir réfléchi à un projet autonome pour ce nouvel évènement, qui se développe au sein d'un coffre-fort d'une banque à La Roche-sur-Yon, j'ai décidé de relier les deux propositions, par le principe d'inversion auquel j'avais déjà réfléchi auparavant. Les deux expositions ont donc dialogué ensemble, par oppositions : visible ou non visible, textiles blancs ou noirs, additions ou soustractions, toiles tendues ou roulées, etc. Finalement, chaque évènement montrait la face cachée de l'autre.

Les expositions étaient également reliées par un titre commun « Mappam », qui soulignait à la fois cette idée d'inversion, puisqu'il s'agit d'un palindrome, tout en actualisant la relation qui existait entre elles. Le terme latin mappam est en lien avec le verbe mapper – « accorder, faire coïncider, créer une correspondance entre deux choses » – qui incarne à la fois ma posture vis-à-vis de ces deux évènements, mais aussi par rapport à la manière dont se développent les installations Resel, voire ma pratique en général.

JC : Un des aphorismes bien connus de Paul Valéry questionne l'ontologie poétique comme suit : « La plupart des hommes ont de la poésie une idée si vague que ce vague même de leur idée est pour eux la définition de la poésie. » Je considère pour ma part qu'une œuvre effective nécessite une sorte de dialectique entre deux pôles. Le premier serait de l'ordre du normatif, soit un agencement d'intentions et de signes plus ou moins verbalisables mais sur lequel une forme d'entendement peut se partager, se comprendre. Le second en revanche nous échappe, il procède de l'ineffable, du vague telle une part maudite qu'il serait vain de vouloir saisir mais que l'on peut ressentir. Ma question est donc assez complexe car j'aimerais savoir comment, dans ton processus de création, tu gères – ou pas – ce jeu de « va-et-vient » entre le maîtrisé et le « lâcher prise » ?

J'ai commencé mon travail avec le sang en essayant de noter le plus d'informations possibles au niveau des gestes que j'effectuais et des recettes que je développais. J'ai très vite abandonné cette posture, pour plusieurs raisons. Tout d'abord, je me suis rendu compte que je n'obtenais jamais de résultats identiques, compte tenu de la nature organique du matériau. De plus, la manipulation du sang implique une certaine urgence, pour éviter qu'il ne coagule, aussi, j'avais finalement rarement le temps de prendre en note chaque étape de création.

J'ai donc dû apprendre à intégrer le hasard dans mon processus de création, puisqu'au départ, il était d'ailleurs parfois assez difficile de dissocier ce qui relevait de l'accidentel ou du volontaire dans certaines compositions. Ce côté imprévisible du sang est aussi l'une des raisons du développement de cette pratique, car cela constituait un défi pour moi, d'incorporer dans mes créations ce qui était à la base du hasard, et qui est devenu maintenant une part aléatoire plus ou moins maîtrisée des productions. De plus, j'avoue être assez subjugué, voire hypnotisé, par ce travail de la matière par la matière, car si je donne l'impulsion première, il y a toujours une grande part de surprise à la fin du processus. Aujourd'hui je suis dans l'attente de l'imprévu, j'attends de me faire

surprendre.

Ma manière de travailler entraîne un accès à la forme finale de l'œuvre, qu'une fois les étapes de création achevées, car je n'ai souvent aucune visibilité sur les différents moments de formation des productions. Toute correction ou réorientation en cours de réalisation est donc impossible. En quelque sorte, je travaille à l'aveugle.

Par exemple, pour Resel ou Mappam, le textile est intégralement plié selon une trame triangulaire, afin d'obtenir une surface égale à la taille du triangle équilatéral à la base de la composition. Quand je crée ces peintures, je sais quels gestes effectuer pour obtenir une certaine trame ou motif, cependant, il est difficile d'évaluer avec précision comment le sang va s'infiltrer dans le textile, et la manière dont il va se comporter à la fois avec les autres matériaux utilisés, mais aussi au fur et à mesure des étapes de réalisation. Ce n'est qu'à la fin du processus, quand je déplie la peinture, que j'ai une première idée de l'aspect final de celle-ci, en sachant qu'il me faut encore attendre qu'elle sèche pour avoir une connaissance plus précise de sa composition. Une dernière modification peut également intervenir lors du repassage des peintures, car la chaleur du fer provoque une réaction du sang séché, en modifiant ainsi son chromatisme et en accentuant les textures lisibles sur le textile.

Pour les peintures sur papier, j'ai développé une série de techniques d'imbibition, d'imprégnation ou de saturation des surfaces, que je fais ensuite sécher à plat. Cependant, la face que je retiens n'est pas le côté visible, mais son envers, autrement dit, la surface qui n'est pas destinée à être exposée, car elle recueille habituellement les accidents et les traces non désirées. Ce n'est que lorsque je décolle les peintures que j'ai accès à leur composition finale.

Finalement, je crois que ce qui est également très important pour moi dans ma pratique aujourd'hui, au-delà des notions ou des idées que je cherche à rendre visibles, ce sont les méthodes et les gestes utilisés. D'une certaine façon, le processus, aussi bien que le travail de la matière par la matière, sont réellement au cœur des productions. Le faire-œuvre étant également l'œuvre en soi.



¹ Paul Valéry, *Tel quel*, Paris, Gallimard, T.2, NRF (Bibliothèque de la Pléiade), 1941/1960, p. 547.

² Cf. Georges Bataille, *La part maudite*, Paris, Les Éditions de minuit, 1949/1967.

Cōnectere

Entretien avec Chloé Macary

—
Cet entretien a été réalisé dans le cadre de l'exposition « Cōnectere », au Prieuré de Pont-Loup, à Moret-sur-Loing, du 23 juillet au 19 septembre 2021.

Chloé Macary : Depuis 2015, vous utilisez le sang comme matériau principal dans vos œuvres. Outre la part biographique à laquelle il renvoie, qu'est-ce qui vous attire chez lui ?

Mon travail à partir du sang possède en effet une dimension biographique, même si celle-ci n'est pas réellement présente dans mes œuvres. C'est surtout mon histoire avec ce matériau qui a rendu possible la pratique que je mène actuellement. Très jeune, j'ai développé une familiarité avec l'hémoglobine, car mes grands-parents paternels, qui étaient agriculteurs, pratiquaient l'élevage à des fins de consommation personnelle, aussi, j'ai assisté à des abattages ruraux ou à des mises bas dans mon enfance, qui m'ont fait comprendre que le sang était aussi bien le symbole de la mort que de la vie. De plus, enfant, j'étais sujet à des saignements de nez récurrents, ce qui a renforcé ma proximité avec le sang. C'est donc la somme de ces expériences qui a contribué à une dédramatisation de cette substance, faisant progressivement disparaître les aspects angoissants ou négatifs lui étant souvent associés, ce qui m'a permis de l'utiliser aujourd'hui comme matière première pour ma pratique artistique.

Je pense que c'est justement l'écart existant entre ma familiarité avec l'hémoglobine et les sentiments qu'elle suscite chez un grand nombre de personnes, comme la peur, l'angoisse ou bien encore le dégoût, qui a intensifié mon intérêt et ma curiosité pour cette substance. En effet, le sang est un élément assez tabou dans la plupart de nos sociétés actuelles, phénomène bien visible dans les publicités pour les protections périodiques féminines par exemple, dans lesquelles le substitut utilisé est souvent bleu ou rose et translucide mais surtout très éloigné de la réalité matérielle et physiologique de la menstruation. La vue du sang fait généralement peur, car elle est associée à un dysfonctionnement corporel, à une anormalité pouvant déboucher sur la mort. C'est d'ailleurs, l'un des rares contextes dans lequel il est devenu acceptable de le montrer, comme dans l'industrie cinématographique, afin d'amplifier la valeur héroïque, tragique ou horrifique d'une scène. Finalement, le caractère vital de ce liquide nourricier est fréquemment passé sous silence, rendu invisible, car le bon sang est celui qui ne se voit pas, et cela même s'il s'agit d'une condition sine qua non à la vie.

Face à ce constat, j'ai entrepris des recherches en biologie, en anthropologie, en sociologie, en théologie, en art..., autour de ce fluide, afin d'en comprendre l'histoire, les symboliques et les réactions qu'il engendre. Certaines lectures – comme *Le sang. Mythes, symboles et réalités* de Jean-Paul Roux, *Le sang et la chair : Les abattoirs*

du pays de l'Adour de Noëlie Vialles, *L'anthropologie du sang en Afrique* de Michèle Cros, *Les blessures symboliques : essai d'interprétation des rites d'initiation* de Bruno Bettelheim ou le catalogue de l'exposition *Blood : perspectives on art, power, politics and pathology* (Museum für Angewandte Kunst et Schirn Kunsthalle, Francfort-sur-le-Main, 2001-2002) – ont été fondamentales dans la construction et le développement de mes connaissances à son sujet. Ces recherches n'ont fait que confirmer et augmenter mon intérêt pour le sang. Elles m'ont permis de comprendre comment certaines sociétés s'étaient notamment développées par rapport à des faits ou des croyances vis-à-vis de l'hémoglobine, et comment ces attitudes pouvaient perdurer encore aujourd'hui, en fonction des régions du globe.

Face à une telle somme d'informations, c'est la relation existante entre l'identité, la filiation et ce fluide organique qui a le plus retenu mon attention, et que j'exploite majoritairement dans mes productions, en la conjuguant avec une volonté de communiquer une vision positive du sang, pour lui redonner son côté magique tout en essayant de le sublimer, afin de souligner son rôle vital.

Enfin, l'une des premières sources d'intérêt pour ce matériau reste le liquide en lui-même et les différentes propriétés plastiques qu'il propose, que ce soit au niveau esthétique ou matériel. Travailler avec du sang est une démarche expérimentale qui a complètement modifié ma manière de produire, ma relation à l'atelier et ma façon de penser la création. C'est une sorte de défi que je tente de relever à chaque fois que je passe la porte de l'atelier.

CM : Il existe un écart important entre l'image mentale que le public se fait du sang et l'esthétisme de votre travail. Veillez-vous toujours à vous soustraire de l'aspect « choquant » que peut engendrer cette matière ? Pourquoi ?

Il me semble que la distance existante entre l'image du sang présente dans l'inconscient collectif et la manière dont il est visible dans mon travail découle, entre autre, d'une vision erronée ou incomplète de l'hémoglobine : pour le public, l'image mentale de cette substance prend la forme d'un fluide organique rouge, souvent assez vif, or en séchant l'hémoglobine se ternit, et son apparence se développe selon différentes nuances de bruns, du plus clair au plus profond, pouvant aller jusqu'au noir. De plus, j'utilise régulièrement du sang afin de créer des effets de textures et de matières qui s'opposent à l'aspect liquide permettant généralement de le reconnaître, ainsi qu'aux formes sous lesquelles il est souvent présenté ou représenté dans l'art, à savoir les coulures, les giclures, les taches, les flaques... Pour autant, il n'a jamais été question de le cacher ou de le camoufler, puisqu'il ne devient jamais autre chose que lui-même et qu'il est d'ailleurs parfois le seul matériau utilisé et visible dans l'œuvre. Aussi, le résultat propose souvent une confrontation frontale et directe avec le sang, malgré l'esthétique employée.

J'accentue parfois intentionnellement la distance séparant l'hémoglobine de son image mentale pour plusieurs raisons. Tout d'abord, je souhaite isoler le sang des idées négatives auxquelles on le relie, en supprimant ses côtés dramatiques, violents

et funestes, afin de lui offrir une certaine neutralité, de laquelle découle une sorte d'universalité. Finalement, la présentation de cette substance en dehors de la gamme chromatique du fluide circulant habituellement dans les veines du corps des êtres vivants, la transforme en un symbole : celui d'un sang universel, commun à tous.

De plus, comme je l'ai dit précédemment, l'envie de redonner une vision positive du sang guide en partie les différents projets réalisés à partir de ce matériau, ainsi, cette distance, cette neutralité et cette universalité permettent de poser un autre regard sur l'hémoglobine, en jouant notamment sur les esthétiques ornementales, qui viennent embellir ou rendre attractif un matériau provoquant souvent une forme de répulsion. Il est d'ailleurs fréquent d'observer une forme de réticence de la part du public à voir des œuvres réalisées avec du sang. Ce phénomène peut être expliqué par plusieurs raisons : phobies, symboles, traditions culturelles... Néanmoins, cette aversion est beaucoup moins prononcée lorsqu'il s'agit de regarder des peintures où le sang est représenté. Il suffit de se balader au Louvre ou d'observer la place du sang dans l'iconographie religieuse, pour comprendre que la mise à distance induite par le procédé de représentation qu'est la peinture rend la vision du sang acceptable. Aussi, choisir une esthétique qui répond à une réalité matérielle et physiologique du sang, mais qui crée une distance par rapport à son image dans l'inconscient collectif, actualise une sorte de trouble perceptif, qui rend possible un regard sur ce matériau, pourtant directement présenté et non représenté.

Les esthétiques exploitées dans mes réalisations et le nouveau regard qu'elles génèrent, permettent également de proposer deux temps de lecture : une vision de loin, afin d'observer la forme générale des compositions, de saisir leurs graphismes internes, une vision de près, proposant une sorte d'intimité avec la matière et le matériau. Cette observation à forte proximité des œuvres découle notamment d'une question qui revient souvent chez les spectateurs devant mon travail : « où est le sang ? ». L'écart que vous mentionnez confère donc aux réalisations une potentielle aura mystérieuse, en proposant au public une sorte d'énigme, dont la réponse se trouve dans le temps d'observation et de fréquentation des productions. Cette distance autorise donc des temps et des postures d'observation variées, et permet une proximité qui pour beaucoup serait impossible si le sang était conforme à l'image mentale que se fait le public de lui.

CM : D'un point de vue technique, comment vous approvisionnez-vous en hémoglobine et surtout, comment préservez-vous sa qualité ?

J'ai commencé par me fournir en hémoglobine dans des abattoirs ou en récupérant directement ce liquide lors d'abattage ruraux, mais très vite, je me suis tourné vers le sang alimentaire, pour des raisons de conservation, mais aussi et surtout car il me permet de développer une palette de textures et de couleurs plus large. Le sang que je récupérais dans les abattoirs n'était pas traité, par conséquent il était plus épais et coagulait très rapidement. Sa conservation ne pouvait se faire que sur une période de 2 à 3 jours, ce qui accentuait encore plus l'urgence d'une telle pratique, déjà soumise

à une rapidité d'exécution. Le sang alimentaire se conserve plus longtemps, puisqu'il est possible de l'utiliser sur une durée pouvant aller jusqu'à une semaine environ. Cette temporalité m'intéresse car ce fluide organique s'épaissit et sa couleur évolue – passant ainsi d'un rouge vif à un rouge très sombre, presque noir –. Ces modifications vont alors avoir un impact sur les résultats que je peux obtenir, modifiant ainsi l'esthétique de mes créations, dont les couleurs et la matérialité peuvent gagner en densité, en fonction du moment où le sang est employé. De plus, le sang alimentaire reste généralement plus fluide, ce qui est un avantage certain pour la réalisation des peintures obtenues en détournant les principes techniques du shibori, ou pour le mélange de ce liquide avec d'autres matériaux, comme le plâtre notamment.

La manipulation du sang demande le respect de certaines règles, de manière à éviter sa coagulation trop rapide et de préserver ainsi ses qualités. Il est nécessaire de faire attention à la température de l'atelier, qui ne doit être ni trop froide, ni trop chaude, et à l'humidité de l'air, tout en veillant à ne pas mêler à l'hémoglobine trop d'eau ou d'air – qui accélèrent son changement d'état –, mais dont la juste mesure permet d'élargir la gamme chromatique et les effets de matière. C'est l'une des raisons pour laquelle je travaille à mains nues, afin d'être toujours en contact direct avec la matière, et évaluer ainsi sa transformation et le point à partir duquel il n'est plus viable de l'utiliser. De plus, certaines manipulations ne peuvent se faire qu'en fonction de saisons, afin d'éviter que les éléments obtenus ne se putréfient ou se fissurent, suite à un séchage trop lent ou trop rapide. Le travail avec de l'hémoglobine demande donc d'être à l'écoute de la matière mais aussi de l'environnement au sein duquel elle est utilisée. D'une certaine manière, cette pratique est proche de la chimie, voire de l'alchimie.

CM : Pour imprégner de graphisme vos précieuses « tentures », vous avez recours au shibori, comment vous êtes-vous intéressé à cette technique de teinture japonaise ?

Je suis intéressé, voire passionné par l'univers du textile et de sa création depuis longtemps, mais je n'ai commencé à employer ces techniques (teinture, tissage...) que depuis 2016. Je suis arrivé au détournement de la technique du shibori à des fins picturales à la suite de différentes expérimentations (papier, plâtre...).

Sur le plan conceptuel, c'est le dialogue entre l'art et la vie que l'utilisation de ce procédé permet qui m'a particulièrement séduit, ainsi que l'empreinte populaire qu'il confère à mes réalisations. Ce caractère populaire peut les doter d'une plus grande accessibilité pour le public, ou tout du moins tendre à effacer ou amoindrir la distance – entre l'œuvre et le spectateur – qui pourrait être créée par l'utilisation du sang. Cette proximité est renforcée par les modes de présentation de ces peintures, qui évoquent des images familières, parfois intimes, pour le public, tout comme par la nature des textiles utilisés : le coton.

Sur le plan technique, je souhaitais revenir à des procédés de réalisations manuels, en me confrontant à des techniques de création ancestrales issues de l'artisanat – pour lesquelles je n'avais pas été formé –, et de les utiliser notamment afin d'interroger

la peinture et ses limites aujourd'hui. De plus, l'association d'éléments « faits main » et d'objets manufacturés – régulièrement utilisés dans mes installations – crée un contraste signifiant, opposant l'industriel et l'artisanal, le mécanique et l'organique, la rigidité et la fluidité, le froid et le chaud, la régularité et l'irrégularité...

Sur le plan esthétique, je suis séduit et fasciné par les possibilités offertes par le shibori. J'ai expérimenté plusieurs procédés ou gestes créatifs issus de cette technique – comme le froissage ou la ligature – mais je me suis surtout concentré sur les trames obtenues à partir du pliage, réalisé principalement à partir de la forme du triangle équilatéral. C'est d'ailleurs la trame utilisée dans les différentes peintures composant l'installation *Cōnectere* (2021).

Ce qui m'intéresse spécialement dans cette technique, et plus particulièrement dans cette trame triangulaire, c'est le fait de réussir à obtenir différents graphismes, à partir d'un seul et même pliage : le geste de base est identique pour toutes ces peintures, mais le résultat peut différer de manière importante en fonction des réserves créées, de leur taille, de leur emplacement sur le support, de l'utilisation ou non d'autres matériaux en complément du sang... Les œuvres picturales obtenues par l'utilisation de ce procédé entretiennent toutes un lien important pour moi avec l'ornementation, qui peut se développer selon une logique géométrique et canalisée ou, au contraire, selon une dynamique organique et irrégulière, qui rappelle la nature du sang utilisé dans leur création. Le résultat final possède généralement une esthétique proche du kaléidoscope, de laquelle découle un certain caractère hypnotique. Si elles ne sont pas figuratives, ces peintures peuvent être librement interprétées, à la manière des planches du test de Rorschach, et cette caractéristique est également l'une des raisons de mon intérêt pour le shibori.

CM : Vous avez pensé la scénographie de *Cōnectere* en résonance avec le Prieuré de Pont-Loup qui l'héberge. Que vous inspire la création *in situ* en général ? Et qu'en est-il de ce lieu unique ?

Je suis très sensible à la création *in situ*, ainsi qu'aux propositions artistiques qui exploitent leur contexte de réalisation. J'ai tendance à être à l'écoute des espaces d'exposition au sein desquels j'interviens, à déduire mon scénario de création de ce dernier, sans pour autant me situer dans une pratique *in situ* à proprement parlé. Je commence par m'arrêter sur la configuration spatiale d'un lieu, ainsi que sa fonction, son histoire et son esthétique, avant de proposer des dispositifs plastiques étant le plus souvent situés. *Cōnectere* est d'ailleurs issue de ce principe : l'installation s'est développée à partir d'une analyse du prieuré, qui est le lieu accueillant le dispositif, tout en étant également son sujet et son support, et qui devient donc une partie de l'œuvre.

Plusieurs choses m'ont frappé dans cette architecture, mais le paradoxe et la trinité constituent les idées centrales des conclusions de mon étude du lieu et de ma proposition. En effet, cette architecture semble divisée entre des polarités opposées – style roman et gothique, horizontalité et verticalité, ombre et lumière, fini et non fini... – tout en étant fortement marquée par le chiffre 3 – 1 nef et 2 bas-côtés, 3 travées, 1

abside et 2 absidioles... –.

Tout d'abord, l'installation est marquée par une forme de trinité désacralisée, que ce soit au niveau des trois rangées d'échafaudages, des trois interventions au sol ou des trois types de textiles utilisés pour la réalisation des shiboris (popeline de coton, toile à drap et coton d'ameublement). Ces peintures sont également présentées de trois manières différentes : en rouleaux, à l'horizontale et à la verticale.

La scénographie de l'exposition reprend la division entre le style roman – horizontalité, obscurité, transcendance par le bas... – et le style gothique – verticalité, luminosité, transcendance par le haut... –. Ce dialogue entre l'ombre et la lumière explique notamment le choix du développement de ce travail à partir de textiles noirs, afin de faire jaillir la lumière de l'obscurité.

La scénographie s'appuie également sur la fonction du prieuré, lieu de recueillement mais aussi de communication avec le divin, qui se traduit dans l'installation par une double dynamique : concentration et expansion. *Cōnectere* – attacher, lier, joindre en latin (composé de *cum* (→ co-) et de *nectere* « enlacer, nouer, lier ») – matérialise ces lignes de communication et de liaison de plusieurs façons : au niveau formel, grâce aux axes et aux lignes de fuite créés par les éléments de l'installation ; au niveau esthétique, par les motifs visibles sur les peintures, qui parfois se prolongent d'un pan textile à un autre. La technique de pliage à partir de laquelle les peintures ont été réalisées reprend également ce double mouvement de repli et d'ouverture, de contraction et d'expansion.

L'installation est également marquée par une esthétique ornementale, qui peut évoquer les tapisseries médiévales ou la composition de certains vitraux ornant habituellement les architectures religieuses. L'une des peintures présentées dans l'abside (à l'emplacement habituel de l'autel) rejoue d'ailleurs quelque peu la composition graphique du vitrail central.

L'utilisation d'échafaudages fait écho au caractère fini-non-fini de l'architecture, en évoquant le monde du chantier, mais leur présence évoque également les idées d'ascension, de répétition, de modules et de structure, présentes à la fois dans le bâtiment mais aussi dans la technique du shibori. En outre, ces objets manufacturés s'opposent aux peintures pour lesquelles ils servent de dispositif de présentation, actualisant ainsi le paradoxe précédemment évoqué.

L'ensemble de ces éléments tend à créer une sorte de résonance, de dépendance et de mise en tension entre l'intervention et le lieu, espérant ainsi proposer une nouvelle expérience de déambulation au sein du prieuré, tout en soulignant son aspect spirituel.



NELSON AIRES

www.nelsonaires.com

Né en 1981 à L'Haÿ-les-Roses (France).

Vit et travaille à Paris.

À travers un ensemble d'installations picturales et sculpturales, Nelson Aires interroge les liens unissant l'art et le vivant et les relations existantes entre l'espace du quotidien et l'espace artistique, tout en les basculant, les renversant et les hybridant l'un avec l'autre. Ce questionnement est visible tant sur un plan esthétique, qu'au niveau des techniques employées comme le shibori et le tissage, mais aussi des matériaux exploités (textiles, objets manufacturés...).

L'utilisation du sang comme matériau récurrent renforce de plus cette imbrication art-vivant, et confère aux productions de l'artiste une certaine dimension évolutive en termes notamment de couleurs et textures, par leur nature organique.

Nelson Aires recourt principalement à des gestes simples et répétitifs, parfois hasardeux – comme l'imprégnation, l'infiltration, ou bien encore la saturation –, qui, malgré leur dimension artisanale, populaire, voire primitive, deviennent parfois anonymes, presque industriels.

De ces actions résultent des peintures sans pinceaux et des volumes, allant de la micro-sculpture à l'installation. Les œuvres picturales sont engendrées par des recouvrements aléatoires et irréguliers des supports, créant ainsi des compositions graphiques abstraites, aux accents géométriques et/ou organiques, alors que les volumes évoquent à la fois des pierres, brutes ou taillées, comme les matériaux composant l'écorce terrestre.

Les modalités de création picturale exploitées par l'artiste lui permettent d'analyser et de questionner la peinture et son support traditionnel – le tableau de chevalet –, voire de les disséquer selon une logique déconstructive. Chez N. Aires, les différentes composantes de la peinture sont traitées de manière autonome et individuelle, avant d'être réunies au sein d'installations. Cette forme de présentation efface alors la dimension objectale que peut avoir un tableau, et permet de mettre directement la peinture à l'épreuve de l'espace en la dotant d'une dimension architecturale, prolongeant par la même les réflexions engagées par le mouvement Supports/Surfaces.

Les productions de Nelson Aires sont également plus symboliques que figuratives, même si elles développent toutes un certain rapport à l'identité, la filiation, la carte, le territoire et le réseau. Se pose alors la question de la lecture et de la compréhension de ces œuvres, ainsi que des formes et/ou des motifs qui les constituent : microcosme ou macrocosme ? Monde minéral, végétal ou charnel ? Terre, roche, peau, chair, veine ou racine ? Cartographie, radiographie, échographie, hémogramme ou relevé topographique ?

EXPOSITIONS PERSONNELLES

2022

Sang d'encre, Cour Commune, Voulx

2021

Cônectere, Prieuré de Pont-Loup, Moret-sur-Loing

2019

Bloodline, La Résidence, Dompierre-sur-Besbre

MAPPAM, X³ 2, La Roche-sur-Yon

MAPPAM, Galerie Art & Essai, Rennes

2017

Bloodline, La Porcherie. lieu d'Art Contemporain, Ménétreux-le-Pitois

2009

Purgatorying, Parc Frédéric Brigidi, Mont Saint-Martin

Slaughterhouse, Galerie des Beaux-Arts, Paris

EXPOSITIONS COLLECTIVES (SÉLECTION)

2023

LE MUR – 10 ans, LE MUR – Espace de création, Moret-Loing-et-Orvanne

Romanesque, Église Saint-Paul de Châteauneuf, Châteauneuf

Le rocher de Sisyphe, Plateforme, Paris

2022

Biennale Objet Textile, 5^{ème} édition, La Manufacture, Roubaix

Spéleo Mentale, le Bel Ordinaire, Billère

2021

WINDOWS PROJECT Acte III/ En attendant..., Immanence, Paris

2019

Super/Surfaces, CACN, Centre d'Art Contemporain de Nîmes, Nîmes

2016

Sous les palmiers, les balles, La Porcherie. lieu d'Art Contemporain, Ménétreux-le-Pitois

2013

.doc, Galerie Édouard Manet, Gennevilliers

Extra ! Nuits Sonores, L'attrape-couleurs, Lyon

2011

Entre chien et loup, CIAC, Centre International d'Art Contemporain, Pont-Aven

Cave Canem, La Porcherie. lieu d'Art Contemporain, Ménétreux-le-Pitois

Une Proposition, Kanal20-Atelier, Bruxelles (Belgique)

2010

Marée Blanche, Nuit Blanche 2010, Île du Saulcy, Metz

Carne, Studio HBS, Paris

2009

Art Protect, Galerie Yvon Lambert, Paris

nous ne vieillirons pas ensemble, La Générale en Manufacture, Sèvres

Chairs, Parc du Kulturhaus, Niederanven (Luxembourg)

Pol/A, Galerie Nivet-Carzon, Paris

nous ne vieillirons pas ensemble, Galerie Bertrand Grimont, Paris

nous ne vieillirons pas ensemble, Galerie Nuke, Paris

2008

Panorama de la Jeune Création, Palais d'Auron, Bourges

nous ne vieillirons pas ensemble, Galerie Nivet-Carzon, Paris

Salon de Montrouge, 53^{ème} édition, Théâtre de Montrouge, Montrouge

2007

Art Protect, Galerie Yvon Lambert, Paris

L'Eau d'ici et l'eau de là, Étangs d'art, 4^{ème} édition, Pays de Brocéliande

Le Corps mourant, Université Paul Verlaine, Metz

Séries & Multiples, Espace d'art contemporain Eugène Beaudouin, Antony

Acte III, Galerie des Beaux-Arts, Paris

2006

Biennale 3000 São Paulo, MAC USP, Parque Ibirapuera, São Paulo (Brésil)

Acte II, Galerie Michel Journiac, Paris

2005

Espaces, Environnements, Métamorphoses, Espace Alternance, Arras

ExperimentalArtVideoFloProject, Festival Pigalle Estival, Jam Vidéo du Divan du monde, Divan du monde, Paris

Hype Gallery, Rencontres d'Arles, Parc des Ateliers SNCF, Atelier de Chaudronnerie, Arles

2004

Hype Gallery, Palais de Tokyo, Paris

FOIRES

2013

System of a down, cutlog club, exp. coll., sur une proposition du label hypothèse, d'après une invitation de Mains d'Œuvres, Espace Cinko, Paris

2010

Access & Paradox, Open Art Fair, exp. perso., sur une proposition du label hypothèse, Espace des Blancs Manteaux, Paris

RÉSIDENCES

2023

Résidence de recherche, le Bel Ordinaire, Billère

2022

Résidence de production, CourCommune, Voulx

Résidence workshop, La Menuiserie 2, Le Quesnel Aubry

2019

La Résidence, Dompierre-sur-Besbre

2017

Résidence de production, La Porcherie. lieu d'Art Contemporain, Ménétreux-le-Pitois

2009

Le Plan, Parc Frédéric Brigidi, Mont Saint-Martin

2007

Étangs d'art, Pays de Brocéliande

PUBLICATIONS

2023

2014-2020 - 45 expositions, Les éditions Présent Composé, Rennes

2021

X³ 2, catalogue des expositions, La Roche-sur-Yon

2020

Nelson Aires, coédition Art & Essai - Université Rennes 2 & cultureclub-studio, Rennes

2011

Entre chien et loup, catalogue de l'exposition, CIAC, Centre international d'art contemporain, Pont-Aven

2010

Access & Paradox, Open Art Fair, catalogue 2010, Paris

Nous ne vieillirons pas ensemble, catalogue des expositions, éditions label hypothèse, Paris

2009

Validé par HS#04, Une Collection..., La Compagnie, Marseille

2008

Panorama de la Jeune Création, catalogue de l'exposition, Bourges

Salon de Montrouge, catalogue de la 53^{ème} édition, Montrouge

2007

Étangs d'art 2007, L'Eau d'ici et l'eau de là, catalogue de la 4^{ème} édition, Pays de Brocéliande