SARAH SANDLER
BOOLAGOORDA
Centre d'Art Madeleine Lambert

(A)
BOOLAGOORDA
XAVIER JULLIEN
2

(B)
ENTRETIEN
INTERVIEW
FILIPA RAMOS
10

(C)
VUES D'EXPOSITIONS
EXHIBITION VIEWS
23

(D)
DISTANCE TEMPORELLE ET VISCOSITÉ DU TEMPS
TEMPORAL DISTANCE AND THE TIME OF SLIME
CAMERON ALLAN MCKEAN
54

(E)
ANOTHER IS I
84

Sarah Sandler et l'équipe du Centre d'art Madeleine Lambert rendent hommage aux peuples Malgana, Nhanda et Yingkarta, les gardiens traditionnels et souverains de la terre et de la mer dans et autour de Boolagoorda (Hamelin Pool) et Gutharraguda (Shark Bay). Ils reconnaissent la souveraineté et la résilience des peuples Aborigènes, des insulaires du détroit de Torres et de toutes les Premières Nations, et présentent leur plus profond respect à leurs aînés passés, présents et émergents.

Sarah Sandler and the team of the Madeleine Lambert Art Centre pay tribute to the Malgana, Nhanda, and Yingkarta peoples as the Traditional Owners and sovereign custodians of the land and sea in and around Boolagoorda (Hamelin Pool) and Gutharraguda (Shark Bay). They recognise the sovereignty and resilience of Aboriginal, Torres Strait Islander and all First Nations peoples, and pay their deepest respects to their Elders past, present, and emerging.

(A)

BOOLAGOORDA
XAVIER JULLIEN

Xavier Jullien est commissaire d'exposition. Il dirige le Centre d'art Madeleine Lambert, Vénissieux, France, depuis 2015 où il est aussi en charge de la conservation des collections, des commandes d'œuvres, de onze ateliers de création et des résidences d'artistes. Dans sa programmation, il développe une approche plurielle face aux questionnements contemporains, mettant l'accent sur la relation entre les œuvres et avec les publics, facilitant l'expérimentation et les rencontres inattendues.

Xavier Julien is an exhibition curator. Since 2015 he has directed the Madeleine Lambert contemporary art Centre, Vénissieux, France, where his remit also includes the direction of its art collection, artistic commissions, eleven permanent workshops and art residencies. Within his curatorial approach, he develops a multifaceted approach towards contemporary issues while emphasising the relationship between the artworks and the public, facilitating experimentation and unexpected encounters.

(FR)

Le Centre d'art Madeleine Lambert présente une exposition personnelle de Sarah Sandler intitulée *Boolagoorda*, ce qui signifie « Eaux noires » dans la langue des peuples malganas d'Australie.

Un site d'intérêt écologique, scientifique et spirituel

Avant d'être le titre de cette exposition, Boolagoorda est un site littoral remarquable, habité depuis plus de trente mille ans et qui abrite des fossiles rocheux appelés stromatolithes, que les Malganas considèrent comme des ancêtres. Ces formations naturelles âgées de plus de 3,5 millards d'années évoquent des sculptures sombres affleurant sous l'eau limpide, qui grandissent patiemment de quelques millimètres par an et recèlent de nombreuses informations pour les scientifiques concernant l'origine de la vie sur terre et aussi – peut-être – ailleurs dans l'univers. L'exposition trouve ses sources dans les particularités de ce site de la pointe ouest de l'Australie et dans un souvenir d'enfance, à partir duquel l'artiste développe une fiction filmée.

La mise en espace de l'exposition apparaît d'abord au visiteur comme très aérée, elle invite ainsi à circuler librement d'une œuvre à l'autre, à s'approcher précautionneusement pour découvrir des détails, revenir en arrière, s'asseoir devant l'écran, passer d'une atmosphère lumineuse à une autre.

Réminiscences australes

Plusieurs éléments de l'exposition se présentent comme des réminiscences australes : certaines images fugaces inondées de soleil dans le film *Another is I* ou encore la maquette d'une maison réalisée de mémoire par l'artiste et dont l'échelle et le matériau interrogent : ce n'est visiblement pas une production d'architecte, ni une maison de poupées pour enfant, en dépit de sa disposition au sol sur un tapis moelleux. Labyrinthe miniature, la maison devient un espace mental dans lequel on peut se projeter, circuler, changer d'échelle. Elle figure « un intérieur » (comme on le dit dans le langage courant) et elle est donc aussi un espace où la vie peut se dérouler dans le secret de l'intimité.

Au fil de sa démarche artistique, Sarah Sandler décloisonne les disciplines : elle s'est précédemment inspirée de travaux de recherches extérieurs à l'art, relevant de l'anthropologie ou de l'écologie.

(EN)

The Madeleine Lambert Art Centre presents the first institutional solo exhibition by Sarah Sandler, *Boolagoorda*, which means “black water” in the language of the Malgana peoples of Australia, the region’s sovereign custodians.

A site of ecological, scientific, and spiritual interest

While Boolagoorda is the title of this exhibition, it is first and foremost a remarkable coastal site of ancestral land custodianship spanning more than thirty thousand years. It is also home to the marine bacterial fossils known as stromatolites, which the Malgana consider to carry the spirits of their ancestors. These natural formations are more than 3.5 billion years old, and are a rich source of scientific information concerning the origin of complex life on Earth and also—perhaps—elsewhere in the universe. They grow patiently a few millimeters a year, their dark sculptural forms emerging through the surface of the clear water. The exhibition’s fictional film has its roots in the particularities of this landscape, the terrain around the westernmost point of Australia, and in the childhood memories of the artist.

Upon first impression, one might be struck by the airiness of the exhibition space, which could invite visitors to move freely between artworks whose detailed surfaces entice and prompt a closer look. The space’s screens are flanked by inviting soft surfaces, and one might sit down, or choose to pass from one luminous atmosphere to another.

Southern reminiscences

Several elements of the exhibition invoke memories related to place: certain fleeting sun-drenched images in the film *Another is I*, the model of a house as remembered by the artist, whose scale and materials might befuddle the viewer; its materials confirm it’s not a conventional architect’s model, and despite its positioning on a soft rug, it bears no aesthetic hallmarks of a dollhouse. Instead, it’s akin to a miniature maze in which the house structure becomes a mental space into which you can project yourself, where you can walk around, change scale. This creation of an “interior” mental space (as we say in common parlance) makes room for life to unfold in the secretness of intimacy.

L’entrecroisement entre autofiction, science, littérature, chorégraphie et arts visuels est particulièrement visible dans la vidéo *Another is I*, qui occupe le centre de la salle et la partage en deux espaces. Le tapis au pied de l’écran nous invite à nous installer devant ces images tournées parmi les collections de géologie de la plateforme scientifique du laboratoire de l’Université Lyon 1. On suit et on entend la voix d’une jeune femme, explorant le fonds de minéraux, se déplaçant entre les tiroirs de classement et les allées et se remémorant une visite à Boolagoorda. Sa voix intérieure nous accompagne, elle spécule sur sa présence au monde, sur la nature et l’indépendance de son être même, en tant que forme vivante en symbiose secrète avec d’autres.

L’image est à la fois belle, maîtrisée et altérée par la toile de projection, constituée de plusieurs épaisseurs : un entrelacs de trames qui transposent leur moirage sur les couleurs, les lumières et les flashs de la vidéo. Ce dialogue entre l’image et la surface qui la reçoit tisse une relation d’interdépendance : le tissu ne vaut que pour l’image qui y est projetée, mais l’image ne peut exister en suspens, sans son support qui la modifie. À la manière d’une relation symbiotique dans le monde du vivant, lorsque les espèces vivent et évoluent conjointement.

Jeux de matières, de formes et de textures

La paroi moelleuse et matelassée de l’écran trouve son négatif dans la rouille et le rugueux industriel des tôles déployées ajourées, constituant elles aussi des cloisons faites de trames et jouant de la transparence, auxquelles sont accrochées d’autres œuvres plus petites et aux détails délicatement travaillés qui les font ressembler à des objets de rituels ou de parures.

À l’image des stromatolithes, plusieurs œuvres sont constituées de strates ou de dépôts successifs de matière, comme les trois céramiques de la série *Sisters* (sœurs), réalisées dans un fab lab avec une imprimante 3D céramique qui opère millimètre par millimètre et fait apparaître l’œuvre progressivement, exactement comme le cône inférieur d’un sablier se forme lentement grain à grain.

Utilisant le verre, l’étain et le grès, Sarah Sandler recourt à de nombreux savoir-faire et à des techniques anciennes comme le sable de fonderie, mais elle fait aussi appel à la technologie avec l’impression 3D. Dans l’exposition un équilibre se dessine entre des oppositions, des tensions : entre lumières naturelles et artificielles notamment. Les poils des tapis, la rouille des tôles, la minéralité granuleuse et mate des céramiques, le luisant lisse et aqueux du verre, la trame moelleuse de la toile tendue, la brillance froide de l’étain : les matières et les surfaces des œuvres sont très présentes et diverses. Elles appellent presque irrésistiblement au toucher (impossible dans un espace d’exposition où il nous faut retenir cette envie !) et nous emmènent plus volontiers du côté de la matérialité et du corps que vers le langage et la distanciation qu’il induit.

Throughout her practice, Sandler has broken down the traditional barriers between disciplines: she has previously drawn inspiration through researching the domains of anthropology and ecology. Interplays between autofiction, science, literature, choreography, and the visual arts are particularly visible in the video *Another is I*, which grounds and bisects the room. The rug at the foot of the screen invites us to settle down in front of images filmed among the collections of the geology laboratory of Claude Bernard University, Lyon 1. We are accompanied by the voice of a young woman as she explores the mineral collections, moving between classification drawers, research aisles, and memories of a visit to Boolagoorda. We are privy to her inner narrative as she speculates about one's presence in the world in relation to nature, and the impossibility of independence amongst living forms, whose secret symbiosis is largely indiscernible.

The moving image is at once beautiful, controlled, and altered by the projection canvas, which is made up of several layers—this interweaving of frames transposes a moiré effect onto the projection, whose colours, lights, and flashes oscillate between states. This dialogue between the image and the screen embodies the exhibition's relationship to interdependence: the fabric completes the projection effect, while the image cannot become discernible without its supportive screen that nonetheless modifies it. In a way, it's akin to the symbiotic relationship in the natural world that *Boolagoorda* is grounded in, an interrelated evolution of species sustaining each other.

A play on materials, shapes, and textures

The woven panel of the screen finds its negative in the rust and industrial roughness of the perforated metal sheets, which also constitute open-worked mesh partitions. These structures are a frame to which small glass forms are attached, their delicately worked details reminiscent of ritual objects or ornaments.

Several sculptural works reference the imagery and forms of stromatolites in their strata or successive deposits of matter, such as the three ceramics in the series *Sisters*. They were created in collaboration with a fab lab's 3D ceramic printer, which slowly builds forms millimetre by millimetre, grain by grain, mimicking the cone of sand in the lower part of an hourglass. Through material engagements with glass, tin, and sandstone, Sandler employs numerous skills and ancient techniques such as sand and cuttlebone casting, but she also calls upon new technologies, such as the aforementioned 3D printing. The exhibition strikes a balance between oppositions and tensions, notably between natural and artificial lighting. The pile of the rugs, the rust of the metal sheets, the matte, granular minerality of the ceramics, the smooth, aqueous sheen of the glass, the soft weave of the stretched fabric, the cold sheen of the tin: the materials and surfaces of the works are an ever-present aesthetic force, interacting,

Je est un autre[1]

À travers ses nouvelles œuvres, Sarah Sandler explore notre relation au vivant sous l'angle du doute et du mystère, considérant la continuité évolutive des espèces et les micro-organismes dont la présence nous échappe mais avec lesquels nous vivons en symbiose. Organiques, minérales et énigmatiques, les œuvres de Sarah Sandler oscillent entre les références scientifiques et la fiction, entre la rationalité et la spiritualité. L'intuition joue un rôle important chez l'artiste, à la manière d'une voix intérieure qui nous parlerait dans une langue qu'on ne connaît pas et nous inviterait à ressentir autrement, dans cette troublante expérience de la rencontre, une altérité perçue comme un « autre soi ».

hiding, and mutually influencing one another. Almost irresistibly, they call out to be touched (impossible in an exhibition space, in which we have to resist this urge!) and draw us more readily towards aspects of materiality and the body, rather than towards language and the distancing that it embodies.

Another is I[1]

In these new works, Sandler explores our relationships with the living world, permeating them with doubt and mystery. She reflects on the evolutionary continuity of species and microorganisms that we are not aware of, but with which we live in symbiosis. Organic, mineral, enigmatic, Sandler's works oscillate between scientific references and fiction, and between rationality and spirituality, without either setting them in opposition or in a hierarchy. Intuition plays a major role in her work; it's as if an inner voice speaks to us in a language that we don't understand, inviting us to intuit our encounters with living things differently. The disquieting experience of this encounter creates an otherness perceived as an "other self".

1 Cette formule souvent entendue provient d'une lettre d'Arthur Rimbaud, qui en 1871 écrivait : « je est un autre […] cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute. »

This often repeated phrase is taken from a letter by Arthur Rimbaud, who in 1871 wrote « je est un autre […] cela m'est évident : j'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute. » ("I am another […] this is clear to me: I am present at the hatching out of my thought: I watch it, I listen to it.")

(FR)

ENTRETIEN
INTERVIEW
SARAH SANDLER & FILIPA RAMOS

Filipa Ramos, née à Lisbonne, est docteure, écrivaine et commissaire d'exposition. Ses recherches portent sur le rapport des humains aux animaux dans l'art. Elle a fondé et assure le commissariat du cinéma d'artistes Vdrome. Elle est maître de conférence à l'Institut art genre et nature, Université de design et d'art FHNW de Bâle, Suisse, où elle dirige les séminaires Nature. Elle est directrice artistique du département d'art contemporain de la ville de Porto, Portugal.

Filipa Ramos, PhD, is a Lisbon-born writer and curator. Her research looks at human's engagement with animals in the context of art. She founded and curates the artists' cinema Vdrome. She is Lecturer at the MA programme of the Institute Art Gender Nature HGK FHNW Basel, Switzerland, where she runs the Nature seminars. She is Artistic Director of the Department of Contemporary Art of the City of Porto, Portugal.

(FR)

FILIPA RAMOS Commençons par le début. En 1993, alors que vous étiez encore une enfant, vous avez visité Shark Bay en famille. Cette découverte a été le point de départ de vos recherches sur l'incroyable cyanobactérie qui vit dans cet environnement. Cela me donne envie d'en apprendre davantage au sujet de deux aspects temporels, l'un concernant le passé et l'autre le futur.
J'aimerais savoir en premier lieu ce qui vous a amenée à revenir sur ce site, si longtemps après votre première visite ? Avez-vous continué à y penser pendant tout ce temps, ou l'avez-vous redécouvert récemment ? Ensuite, j'ai quelques questions sur le présent-futur : partant du constat que vous vivez aujourd'hui en Europe, et que les déplacements et le tourisme ont un impact sur l'environnement et sur la vie quotidienne des communautés, envisagez-vous de revenir à Shark Bay ou de garder vos distances ?

SARAH SANDLER J'ai renoué avec ce lieu récemment ou plutôt, c'est lui qui a renoué avec moi, en se rappelant à ma conscience immédiate. Pendant la pandémie, j'étais dans mon appartement en France, et c'est en observant les rues vides et le ciel depuis celui-ci que je me suis souvenue de Shark Bay[1] et du bassin d'Hamelin.[2] Ce souvenir était subtil et j'ai surtout ressenti une impression physique – la chaleur, la lumière, l'immensité de

(EN)

FR Filipa Ramos: Let's start from the beginning. In 1993, when you were still a child, you visited Shark Bay with your family. This event became the starting point for your investigation into the incredible cyanobacteria that the site hosts. This makes me curious about two different temporal aspects—one that concerns the past, and the other the future. So first I'd like to know what brought you back to this site, so many years after your visit? Did you continue thinking of it throughout your youth, or did you rediscover it in recent years? Then, additionally, I'd be interested in knowing something about the present-future: taking into account that you are now living in Europe and the impact that travelling and tourism has on the environment and on the daily lives of communities, did you ever consider revisiting Shark Bay, or would you rather keep a physical distance from it?

SS I reconnected with the site recently, or rather it connected with me, coming to my immediate consciousness. During the pandemic, I was in my apartment in France and looking at the empty street and apartment-framed sky, I recalled Shark Bay[1] and Hamelin Pool.[2] The recollection was subtle and somatic—heat, light, expansive space, and colours. I have difficulty putting it into words. After that experience, I decided to research the site, and the project gradually developed.

l'espace et les couleurs. Il m'est difficile de le traduire avec des mots. Après cette expérience, j'ai décidé de réaliser des recherches sur ce site et le projet s'est développé progressivement.

Je ne suis pas opposée à l'idée de m'y rendre, mais compte tenue de la distance, je n'irais que si cela a du sens pour ma pratique, si j'étais invitée ou si j'avais un autre motif tangible. En raison des confinements en France et en Australie, le projet n'a pu être présenté à des chercheur·ses, des centres de recherche ou des groupes communautaires bien précis. Mais puisque j'aimerais continuer mes recherches sur le patrimoine naturel et culturel de Boolagoorda, je serais ravie de passer du temps dans le pays en ayant la *Malgana Aboriginal Corporation* ou les gardes-forestiers malganas pour guides, si c'était possible.

FR Je trouve que la recherche artistique est fascinante, en cela qu'elle fournit un mode fondamental de connaissance du monde, aussi pertinent et impérieux que celui des sciences dites dures ou des sciences sociales et humaines. Étant donné que la vôtre s'inscrit dans ce champ, j'adorerais en apprendre plus. Pouvez-vous me raconter avec quelles intentions et questionnements vous avez cheminé ? Quelles ont été vos méthodes ? Mais aussi, quels soutiens et obstacles vous avez rencontrés tout au long de ce projet ?

SS Pour réaliser ce projet, j'ai dû m'inscrire dans un long processus d'apprentissage car je n'étais pas spécialiste de la microbiologie ou de la géologie australienne. J'ai appris beaucoup de choses au fur et à mesure. J'étais attirée par les différentes histoires qui se rejoignent et se mélangent à Gutharraguda : techno-scientifiques, ancestrales et futuristes. Le contexte de la pandémie, début 2020, qui correspond aussi au moment de la

I'm not opposed to visiting, but given the distance, I would only go if it made sense to my practice or if there was an invitation or concrete reason for doing so. Due to the timing of lockdowns in France and Australia, the project missed out on contact with selected researchers, research centres, and community groups. I would like to continue researching the natural and cultural heritage of Boolagoorda—if there's a future opportunity to spend time on Country guided by the Malgana Aboriginal Corporation and the Malgana Rangers, it would be warmly welcomed.

FR I find artistic research fascinating for providing a fundamental mode of knowing the world, as relevant and urgent as those of science or the humanities. Being so, I would love to learn more about your research. Can you tell me what has been your goals, questions, and methods, but also your support and obstacles, while working on this project?

SS To make this project, I began a long learning journey, as I was no specialist in microbiology, nor Australian geology. I learned many things along the way. I was drawn to the converging and coalescing histories at Gutharraguda: techno-scientific, ancestral, and futurist. An obstacle was the early 2020 pandemic context in which research developed, as it was challenging to connect with sovereign custodians to build the conversations and relationships I would have hoped for, had I been able to leave France to visit the site.

Broadly, my practice questions the stability of long-standing scientific narratives within the present. In doing so, I try not to present a fixed point of view, but rather blur boundaries and problematise discourses to rethink certainties in science, and highlight a possible economy of knowledge that recognises the

recherche, a constitué un obstacle. Il aurait été beaucoup plus simple d'avoir des discussions ou de faire des rencontres si j'avais pu quitter la France pour me rendre sur le site.

Dans les grandes lignes, ma pratique questionne, au sein du temps présent, la stabilité de récits scientifiques qui existent depuis longtemps. Ce faisant, je n'essaie pas de défendre un point de vue fixe, mais plutôt de brouiller les frontières et de problématiser le discours afin de questionner les certitudes qui habitent la science, et de mettre en valeur une économie des savoirs qui reconnaisse la potentialité de l'incertitude et de l'ambiguïté. Je prends généralement pour sujets des animaux ou des non-humains oubliés, mis à l'écart, ou qui n'ont pas d'influence culturelle. Une fois que j'ai un sujet de recherche, je rassemble autant de littérature que possible, je parle à un maximum de spécialistes, puis j'utilise les techniques de narration comme première étape d'un travail visuel.

Les stromatolithes de Boolagoorda sont connus sous le nom de « fossiles vivants » ; ils sont de la même famille que d'anciennes bactéries retrouvées dans des archives fossiles qui datent de 3,43 milliards d'années. Leur statut, rare, fait de Boolagoorda un pôle de recherche à la fois pour l'étude du Précambrien et pour l'exobiologie ; un portail traversant des temporalités et des intérêts divers.

À Boolagoorda, entre 2016 et 2018, le laboratoire d'astrobiologie de la NASA a développé *Fluid Lensing*, un algorithme d'apprentissage. Entraîné sur des images de stromatolites, *Fluid Lensing* est capable de reconnaître si une structure en 3D correspond à de la roche ou si elle a une origine biologique, et il est utilisé dans le cadre de la recherche de biosignatures extra-terrestres comme durant la mission spatiale Mars 2020.

Depuis la Préhistoire, Gutharraguda est la terre traditionnelle des peuples malgana, nhanda et yingkarta. Boolagoorda est un mot malgana

potentiality of uncertainty and ambiguity. The subjects I address are usually animals or non-humans that have been forgotten, cast aside, or don't have cultural clout. Once I have a research subject, I gather as much literature and speak to as many people specialising in the subject as possible, followed by storytelling methodologies as the first steps toward visual work.

The stromatolites of Boolagoorda are known as 'living fossils'; they're the relatives of ancient bacteria found in fossil records from 3.43 billion years ago. Their rare status makes Boolagoorda a research hub for the study of Precambrian Earth and potential extraplanetary life; it's a portal for traversing temporalities and diverse interests.

For example, from 2016 -2018, NASA's astrobiology lab developed Fluid Lensing at Boolagoorda, which they're using to this day. This machine-learning algorithm can identify if a 3D structure is a rock or of biological origin. They trained it using stromatolites, before searching for extraplanetary biosignatures during the Mars 2020 Rover mission.

Since Prehistory, Gutharraguda has been the traditional Country of the Malgana, Nhanda, and Yingkarta people. Boolagoorda is the Malgana word for the microbial bodies—the stromatolites—that populate the bay. In the Malgana Dreamtime cosmology, the stromatolites are their 'old people'—ancestors—and both stromatolites and sovereign custodians have lived in proximity for millennia, evinced by the ancient campsite and midden traces at Gutharraguda.

Until recently, these stromatolites thrived, as they were protected from open marine waters and salinity level variations by the vast Faure Sill seagrass bed. Yet in the 2018 Climate-change Vulnerability Index (CVI)[3] workshop, convened across all World Heritage properties, Gutharraguda was ranked in the highest vulnerability class for near future climate

signifiant « eau sombre » ou « eau noire », qui se réfère aux corps microbiens – les stromatolithes – qui peuplent la baie. Dans la cosmologie du temps du rêve (*dreamtime*) malgana, les stromatolithes sont leur « ancien peuple » – leurs ancêtres – et ils ont vécu ensemble pendant des millénaires, comme en témoignent l'ancien campement et les vestiges coquilliers à Gutharraguda.

Les stromatolithes prospéraient, jusqu'à récemment, puisqu'ils étaient protégés de la haute mer et des variations de salinité par l'herbier marin de Faure Sill. En 2018, l'Indicateur de vulnérabilité physique au changement climatique (PVCCI)[3] qui mesure l'exposition du patrimoine mondial à ce changement, a classé Gutharraguda parmi les sites les plus vulnérables. La fragilisation du paysage – du fait de l'augmentation du niveau de la mer et de températures extrêmes – se traduira dans un futur proche par la destruction de cet herbier marin, ce qui affectera directement la santé des stromatolithes et d'autres animaux marins qui trouvent de la nourriture, un abri et des zones de reproduction parmi ces herbes.

Avec ces diverses lectures qui traversent différentes échelles temporelles, j'ai commencé à penser aux stromatolithes comme à des signifiants trans-historiques et trans-culturels, des témoins d'une multitude d'histoires et de scénarios superposés et encore en cours. Je me suis d'abord demandée comment ces différentes manières de savoir et d'être se rejoignaient dans cette vaste réserve naturelle, puis j'ai ressenti le besoin de visibiliser les ravages climatiques qui sont déjà en train de transformer la région.

Comme l'ethnographe Deborah Bird Rose l'écrit : « le monde de la vie est un monde de connectivité ».[4] La perte de cette connectivité et de cette mutualité marque le début d'un vortex évolutif, de plus en plus difficile à renverser. En d'autres termes, l'extinction fonctionnelle précède l'extinction réelle :

change. The landscape's future fragility—from sea-level rise and extreme temperatures—will result in seagrass loss, directly impacting stromatolite health and other marine animals that find food, shelter, and nursery areas within its grasses.

With these diverse readings that span different temporal scales, I began to think of the stromatolites as trans-historical and trans-cultural signifiers, witnesses to a multitude of superimposed and ongoing histories and storylines. My first question was how these diverse ways of knowing and being come together at the vast conservation estate that is Gutharraguda, followed by a need to make visible the climate devastation already shaping the region.

As ethnographer Deborah Bird Rose wrote, "the world of life is a world of connectivity",[4] and it is the loss of this connectivity and mutuality that begins a dynamic vortex that is ever more difficult to reverse. In other words, functional extinction precedes actual extinction; lose the seagrass beds and there is just no way of knowing how far the unravelling of life systems will go. For two billion years, photosynthesising stromatolites transformed the Earth to such an extent that one could say they sowed the seeds of their destruction; it's a process hard not to compare with what humans are doing now.

FR I am very interested about how you decided to spatialise this research in the form of an exhibition. How did the show come into being, spatially I mean, and how did you conceive the spatial relationships between the various elements that constituted it?

SS The spatial relationships evolved as I began to think of stromatolites in relation to ecological time. Ecological time contains embodied and embedded qualities (think of a tree's concentric rings)

si les herbiers marins sont détruits, il est impossible de savoir jusqu'où iront les perturbations des écosystèmes de vie. Depuis deux milliards d'années, les stromatolithes – qui ont une activité de photosynthèse – ont transformé la planète dans une proportion telle qu'ils ont œuvré à leur propre destruction, un processus comparable à ce que les humain·es sont actuellement en train de faire.

FR Je suis curieuse d'apprendre comment vous avez décidé de mettre en scène cette recherche sous la forme d'une exposition. Comment a-t-elle vu le jour, matériellement ? Comment avez-vous imaginé et conçu les relations spatiales entre les différents éléments qui constituent l'exposition ?

SS Ces relations spatiales ont évolué dès lors que j'ai commencé à considérer les stromatolithes en termes de temporalité écologique. Par temporalité écologique, il faut envisager des qualités incarnées et incorporées (pensez aux cercles concentriques d'un tronc d'arbre) ainsi qu'une continuité entre le passé et le futur, nécessaire pour comprendre ces processus : les stromatolithes grandissent par strates, par couches stratifiées d'environ 0,05 mm par an, avec une moyenne d'âge de 2 000 ans. Certains grandissent au même endroit précis et à partir de la même famille de microbe (*Entaphysalis*) que leurs ancêtres, il y a des milliards d'années. Je voulais utiliser les notions de continuité temporelle et de qualités de la temporalité écologique pour décider de l'emplacement des œuvres, de la scénographie et pour organiser les mouvements des visiteur·ses dans l'exposition.

Pour conceptualiser l'aménagement de l'espace, j'ai imaginé une salle rectangulaire divisée en strates transversales qu'on traverserait en visitant l'exposition. Cette idée a évolué en trois installations,

and continuity between past and future necessary to understanding its processes: stromatolites grow in stratum, in stratified layers of ~0.05mm per year, with an average age of 2000 years; some grow at the precise location and from the same microbe family (*Entaphysalis*) as their billion-year-old ancestors. I wanted to use the notion of temporal continuity and the embedded qualities of ecological time to decide the placement of artworks, scenography, and to direct visitor movement through the space.

To conceptualise the spatial plan, I imagined the rectangular exhibition room divided by cross-sectional strata that one would traverse when viewing the show. This idea evolved into three exhibition settings, each with artworks and scenography elements that have material and formal relationships: the pewter of the suspended sculpture *Metal & Grief* reflects the yellow of the painted entry wall and this sculpture's agglomerative barnacle-like forms echo the cavernous space depicted in the photograph *Inner States*. By putting artworks, scenography, and lighting in dialogue, I wanted to create settings that radiated micro-atmospheres of material and textural relationships, and echoed back to the evocative recollections of light, colour, and space I first had of Boolagoorda.

FR Bacteria are incredible life forms, and even if they are so much part of who we are, historically but also physiologically, we always have to imagine or represent them in order to get a sense of them, both because of scale (they are so small that they cannot be seen with the naked eye) and because of distribution. I am interested in knowing if, from an artistic point of view, if you ever felt the need or desire to represent them, to make them visible, and if so, where do they emerge in the exhibition and associated artworks?

composées d'œuvres et d'éléments de scénographie qui entretiennent des liens matériels et formels : l'étain de la sculpture suspendue *Metal & Grief* reflète la peinture jaune du mur de l'entrée, et les formes agglomérées de type bernacles de cette sculpture entrent en écho avec l'espace caverneux représenté sur la photographie *Inner States*. En faisant dialoguer les œuvres, la scénographie et l'éclairage, j'ai voulu créer des installations capables de restituer les micro-atmosphères produites par les relations matérielles et sensorielles qui résonnent avec les souvenirs, suggestifs, que j'ai d'abord eus de Boolagoorda : lumière, couleur et espace.

FR Les bactéries sont des formes de vie incroyables, et même si elles font complètement partie de ce que nous sommes, à la fois historiquement mais aussi physiologiquement, nous devons toujours faire l'effort de les imaginer ou de les représenter afin de s'en faire une idée, en raison de leur taille (elles sont trop petites pour être vues à l'œil nu) ou de leur répartition. J'aimerais savoir si, d'un point de vue artistique, vous avez éprouvé le besoin ou le désir de les représenter, de les rendre visibles ? Et si tel est le cas, de quelle manière au sein de l'exposition ?

SS Je dirais que les bactéries sont omniprésentes via leur absence. Je n'ai jamais ressenti le besoin de les représenter explicitement, mais des traces de la vie microbienne passée et future façonnent l'exposition et la plupart des œuvres. Elles sont présentes sur les surfaces texturées et la production lami-naire de la série *Sisters*, sur les os de sèches gravés puis moulés dans l'étain de *A System of Arranged Meaning*, sur l'amas sphérique de *Metal & Grief*, et dans les micro-mouvements de la protagoniste d'*Another is I*.

SS I would say bacteria are omnipresent in their absence. I never needed to represent them explicitly, but traces of past and future microbial life informed the exhibition and most artworks. They're present in the textured surfaces and laminar production of *Sisters*, the etched and metal cast cuttlebones for *A System of Arranged Meaning*, the accumulative and globular composition of *Metal & Grief*, and the micro-movements of the protagonist in *Another is I*.

I love that physiologically and ontologically our gut bacteria complicate the 'us' human question. They enable us to imagine new forms of self-understanding that take place beyond our perception. As James Bridle writes, we have much to learn about unknowing, about productive darkness[5]. I consider our microbiome and the ancient bacteria of stromatolites—from which, thanks to great oxygenation, we evolved—as shamanic, as indiscernible mystics that could help us renegotiate our physical and spiritual boundaries with other beings.

FR There are many contrasting elements in the show, which constantly pull viewers back and forward in haptic and intellectual gestures at once, for instance there are distances and correspondences, soft and hard materials, light and shade, organic and synthetic matters… How did this dialectic logic emerge?

SS It emerged instinctively as I worked on the narrative for *Another is I*. The video oscillates between the intimate and somatic testimony of the protagonist and the multiple histories of the road trip site—peri-colonial, techno-scientific, and ancestral. In working on it I saw there was a constant back and forth between the personal and 'official' history, between an embodied and scientific way of knowing,

Le fait que nos bactéries intestinales compliquent physiologiquement et ontologiquement la définition du « nous » humain me plaît beaucoup. Elles nous permettent d'imaginer de nouvelles formes de compréhension de soi qui peuvent exister au-delà de nos perceptions. Comme James Bridle l'écrit, nous avons beaucoup à apprendre sur l'ignorance, sur les ténèbres productives[5]. Je considère notre microbiome, de même que les anciennes bactéries des stromatolithes à partir desquelles nous avons évolué grâce à une grande oxygénation, comme chamaniques, comme des mystiques indiscernables qui peuvent nous aider à renégocier nos frontières physiques et spirituelles avec les autres êtres, ou essayer du moins.

FR Il y a beaucoup d'éléments qui se répondent dans l'exposition, qui entraînent constamment les visiteur·ses dans un mouvement de va-et-vient, à travers des gestes à la fois tactiles et intellectuels. On trouve par exemple des distances et des correspondances, des matériaux mous et durs, de la lumière et des ombres, des matières biologiques et synthétiques… Comment cette logique dialectique a-t-elle émergé ?

SS Cette logique a émergé de manière instinctive alors que je travaillais sur le scénario d'*Another is I*. Cette vidéo oscille entre le témoignage intime et somatique de la protagoniste et les multiples histoires – pré-coloniales, techno-scientifiques, et ancestrales – charriées par ce lieu qui fut l'aboutissement d'un voyage en voiture dans mon enfance. En travaillant là-dessus, je me suis rendu compte qu'il y avait un aller-retour constant entre l'histoire personnelle et l'histoire « officielle », entre une connaissance incorporée et scientifique, entre l'intériorité corporelle et l'extériorité, et entre les échelles de temps de Boolagoorda. Les œuvres, la scénographie

between corporal interiority and exteriority, and between the time scales of Boolagoorda. The artworks, scenography, and lighting are visual extensions of these scales, proximities, intimacies, and distances.

Some works developed more directly—like *Sisters*—informed by scanning stromatolite fossils from Boolagoorda at the CNRS Geology Laboratory in Lyon (in 1989 a research trip was made to the site) and other works more instinctively, like *TimePiece*.

I selected the scenography materials of patinated deployed metal for partitions and synthetic open weave fabric for the projection screen for their moiré effect that filters and obscures vision. This subtle perception play—on what you think you see or comprehend—was a formal way to invite uncertainty into the exhibition.

As 3D printed ceramics, *Sisters* embody qualities of ecological time, a technique chosen as the method and duration is visible in and intrinsic to the final laminar form.

Another is I skirts the in-between state, visible in the imagery of varying distances and intimacies; from microscopic to satellite documentation of stromatolites and the protagonist's journey from a strategy of resilience to one of relinquishment via scholarly modes of geological research and trance-like presence.

FR I'd be curious to know more about the protagonist of *Another is I*. The film's title alludes to a sort of duplication of the self, which could also be you, while as viewers we assist to a subtle transformation of an individual through a journey of discovery. Could you tell me more about them?

SS The protagonist embodies an intentional plurality and fracturing of self that began in the narrative by thinking of

et la lumière sont des extensions visuelles de ces échelles, de ces proximités, de ces intimités et de ces distances.

Certaines œuvres, comme la série *Sisters*, ont directement été influencées par l'observation des fossiles de stromatolithes de Boolagoorda du laboratoire de géologie du CNRS à Lyon (un voyage de recherche a été réalisé en 1989), et d'autres ont été réalisées de manière plus instinctive, comme *TimePiece*.

J'ai sélectionné les matériaux de la scénographie, à savoir du métal déployé patiné pour les cloisons et du tissu synthétique à mailles ouvertes pour l'écran de projection, en raison de leurs effets de moiré qui voilent et floutent la vision. Ce subtil jeu de perception – sur ce que l'on croit voir ou comprendre – était une manière d'inviter l'incertitude à figurer au sein de l'exposition.

La série *Sisters*, qui est constituée de céramiques imprimées en 3D, incorpore la temporalité écologique. Cette technique a été choisie parce que la méthode et la durée d'impression sont visibles et intrinsèques à la forme laminaire finale.

Another is I flirte avec un état intermédiaire, rendu visible par des images qui jouent avec les distances et les degrés d'intimité. L'échelle varie entre descriptions microscopiques et documentations satellitaires des stromatolithes, et l'on suit le parcours de la protagoniste, de stratégie de résilience en stratégie de renoncement, via des modes de recherches géologiques académiques et une présence qui s'apparente à une sorte de transe.

FR Je serais curieuse d'en apprendre davantage au sujet de la protagoniste d'*Another is I*. Le titre du film fait référence à une sorte de duplication du moi, qui pourrait aussi être vous, tandis qu'on assiste, en tant que spectateur·rice, à la transformation subtile d'un·e individu·e au gré d'un parcours de découverte. Pouvez-vous m'en parler un peu plus ?

where the self would start, and followed into the production by working closely with several friend collaborators to materialise the character.

I don't experience being a self as static. I see selfhood as a composite of many influences and transitory states of becoming that in their multitudes create the body as an archive. There's a diachronic aspect to selfhood that is composed across time—traversing lived experience—and, to think about the body across time, I believe, is also to think about it in ecological time.

The protagonist extends an invitation to think through a hermetic and siloed definition of selfhood or identity as fixed (as a mainstream cultural form). It's an invitation—through watching an individual journey of discovery—to think about the body as being in a continuous state of becoming, and like bacteria, physically and metaphorically porous with the world around us.

FR Still thinking about the first-person narrative of *Another is I*, and how they narrate their encounter and process of discovery and learning of the stromatolites around which the whole project gravitates, I was particularly curious about the dancing figure: a young woman who moves in between the walls of a narrow corridor. Why?

SS *Another is I* is fiction, and Farah Maakel is the protagonist. I met Farah through a friend, it was a joyous working collaboration and the start of a friendship. Farah's in the geology laboratory looking for answers to questions that aren't expressed in words. The video is generally about the challenges of communicating with the non-human—a subject I've addressed in my practice over the last few years.

SS La protagoniste incarne une pluralité intentionnelle et une fracture du moi qui débute dans le récit par une réflexion sur le point de départ du moi justement, laquelle se poursuit, dans la production, par une étroite collaboration avec plusieurs ami·es complices, afin de matérialiser le personnage.

Je ne fais pas l'expérience d'un moi statique. Je considère le fait d'être soi (*selfhood*) comme une forme composite constituée d'influences nombreuses et d'états transitoires du devenir qui créent, dans leur multitude, une archive dans le corps. Il y a un aspect diachronique dans l'individualité, qui se compose avec le temps, en traversant des expériences vécues. Et penser le corps à travers le temps, il me semble que c'est aussi le penser en termes de temporalité écologique.

La protagoniste invite à réfléchir par le moyen d'une définition hermétique et cloisonnée de l'individualité ou de l'identité, qui apparaîtrait figée (en tant que forme culturelle dominante). Il s'agit d'une invitation, en observant un parcours individuel de découverte, à penser le corps comme un état de devenir permanent, similaire à une bactérie, physiquement et métaphoriquement poreux au monde qui nous entoure.

FR Si je repense à la narration à la première personne d'*Another is I* et à la manière dont la narratrice raconte sa rencontre avec les stromatolithes – auxquels est consacré le projet entier – puis leur processus de découverte et d'apprentissage, la figure de la danseuse m'a particulièrement interpellée : une jeune femme évolue entre les murs d'un couloir étroit. Pourquoi ?

SS *Another is I* est une fiction et la protagoniste est jouée par Farah Maakel. J'ai rencontré Farah par l'intermédiaire d'une amie ; la collaboration a été joyeuse, et c'est aussi le début d'une amitié. Farah se trouve dans le laboratoire de géologie

Farah's movements developed in two phases; first by creating a series of repetitive micro-movements informed by microbial mat formation and microbe biosemiotics, including interactions like quorum sensing.[6]

Second, through performative 'fieldwork', Farah's micro-movements adjust to the institution—with all the physicality and sensibility required to dialogue with the lab's history and architecture of taxonomies—archival cabinets, glass vitrines, compactus.

You could say that the protagonist's movements are conditioned or framed by the geology laboratory; at the same time, they breathe life and organic movement within it.

At moments Farah is in a quasi trance—receptive to the consciousness of another species, or their umwelt[7]. Her movements are far from language and how it tries to fix meaning. The ambient soundtrack echoes these sentiments; in the scene where Farah's lying on the floor, the soundtrack samples theta pattern binaural beats—associated with extrasensory perception.

Throughout the video, blue flashes of light reveal limbs and extremities. They culminate in the final scene, where the protagonist scans her entire body, a gesture to pierce and break any vestige of separateness and embrace non-human relations.

FR Its title, *Another is I*, pays tribute to poet Arthur Rimbaud, who once declared *je est une autre*—such an outlandish, disturbing, and incredible declaration. Why did you choose to bring Rimbaud close to the stromatolites?

SS Before commencing *Boolagoorda*, I read several of Katerina Johnson's[8] articles on the microbiome-gut-brain axis. I was curious how the growing evidence

pour chercher des réponses à des questions qui ne peuvent pas être exprimées par des mots. En fait, cette vidéo porte essentiellement sur les enjeux de communication avec les non-humain·es – un sujet que j'aborde dans ma pratique depuis quelques années.

Les mouvements de Farah connaissent deux phases. Il s'agit d'abord d'une série de micro-mouvements répétitifs, inspirés de la formation des tapis microbiens et de la bio-sémiotique des microbes, qui comprennent des interactions comme la détection du quorum.[6]

Ensuite, à travers un « travail de terrain » performatif, les micro-mouvements de Farah s'adaptent à l'institution, avec toute la physicalité et la sensibilité nécessaires pour dialoguer avec l'histoire du laboratoire et l'architecture des taxonomies : armoires d'archivage, vitrines en verre, compactus. On pourrait dire que les mouvements de la protagoniste sont conditionnés, ou cadrés par le laboratoire de géologie. Dans le même temps, à travers ses balbutiements, ils insufflent la vie et le mouvement organique.

Parfois Farah est presque en transe, réceptive à la conscience des autres espèces, ou à l'*Umwelt*.[7] Ses mouvements sont loin du langage et de la manière dont celui-ci essaie de fixer le sens. Le fond sonore fait écho à ces sentiments : dans la scène où Farah est étendue sur le sol, on entend le son d'un battement binaural thêta, associé à une perception extrasensorielle.
Tout au long de la vidéo, des éclairs de lumière bleue révèlent des membres et des extrémités. Ils s'imposent dans la scène finale, quand la protagoniste scrute son corps entier – un geste qui transperce et brise le moindre vestige de distinction, et accueille les relations non-humaines.

FR Le titre *Another is I* est un hommage au poète Arthur Rimbaud, qui a autrefois déclaré *Je est un autre* – une déclaration

of possible microbiome influence on the brain and behaviour fits with the assumption of the cranium as the centre of intelligence and consciousness.

Titling the video *Another is I*, I had in mind the entanglements between human and non-human life and modes of intelligence—on sensing outside of our cranium as a mode of intelligence. I was interested in the capacity we have to affect and be affected.

It was Xavier Jullien, exhibition curator, who evoked Rimbaud in his curatorial text, and though I knew the reference, I wouldn't have necessarily made the connection. With all of my works—previously sculptures and this my first video—I aim to leave some ambiguity and abstraction in the final form, as within this uncertainty is a space for the viewer's interpretations. I'm grateful Xavier brought a new reading to the video.

étrange, dérangeante, incroyable. Pourquoi avez-vous choisi de rapprocher Rimbaud desstromatolithes ?

SS Avant de commencer *Boolagoorda*, j'ai lu plusieurs articles de Katerina Johnson[8] sur l'axe intestin-cerveau-microbiome. J'avais envie de savoir comment les preuves – de plus en plus nombreuses – qui portent sur une possible influence du microbiome sur le cerveau et sur nos comportements s'accordent avec l'hypothèse qui fait du crâne le centre de notre intelligence et de notre conscience.

En choisissant *Another is I* en guise de titre, j'avais à l'esprit les multiples entrecroisements entre les vies humaines et non-humaines et les modes d'intelligence : ressentir des choses en dehors de nos crânes est un autre mode d'intelligence. Notre capacité à affecter et à être affecté·e m'intéressait.

C'est Xavier Jullien, le curateur de l'exposition, qui a évoqué Rimbaud dans son texte. Je connaissais son existence, mais je n'avais pas fait le lien. Dans tous mes travaux – auparavant des sculptures et maintenant cette première vidéo – je cherche à conserver une certaine ambiguïté et une abstraction dans la forme finale, puisque cette incertitude est un espace d'interprétation pour les spectateur·rices. Je suis reconnaissante envers Xavier d'avoir apporté cette nouvelle lecture à la vidéo.

(1) Trois peuples aborigènes différents vivent traditionnellement à Shark Bay : les Malganas, les Nhandas et les Yingkartas. En langue malgana, Shark Bay s'appelle Gutharraguda, ce qui signifie « deux baies » ou « deux eaux ».

Shark Bay is the traditional country of three Aboriginal language groups: Malgana, Nhanda and Yingkarta. The Malgana name for Shark Bay is Gutharraguda, which means 'two bays' or 'two waters'.

(www.sharkbay.org/culture-history/aboriginal-heritage/)

(2) En langue malgana, le bassin d'Hamelin est nommé Boolagoorda, ce qui signifie « eau noire » ou « eau sombre ». Dans ce texte, les deux sites seront ensuite nommés par leurs appellations malganas.

The Malgana name for Hamelin Pool is Boolagoorda, which means 'black water' or 'dark water'. Both sites will hereafter be referred to by their Malgana name.

(www.sharkbay.org/culture-history/aboriginal-heritage/)

(3) (https://nespclimate.com.au/wp-content/uploads/2016/03/SBWHA-CC-workshop-report.pdf)

(4) Deborah Bird Rose, « Multispecies Knots of Ethical Time », *Environmental Philosophy 9*, n°1, 2012, p.127–40.

Deborah Bird Rose, "Multispecies Knots of Ethical Time", *Environmental Philosophy 9*, no. 1 (2012): 127–40.

(5) James Bridle, *New Dark Age: Technology and the End of the Future*, London, Verso, 2019, p.19.

James Bridle, *New Dark Age: Technology and the End of the Future* (London: Verso, 2019), 19.

(6) Tel que je le comprends, la détection du quorum permet aux populations de bactéries de communiquer et de coordonner le comportement du groupe. En transmettant un signal chimique à une autre bactérie du même type, la population augmente et passe d'une densité minimale à un quorum, ce qui leur permet de communiquer ensemble. Voir le travail de la spécialiste en biologie moléculaire Bonnie Bassler :

As I understand, quorum sensing allows bacteria populations to communicate and coordinate group behaviour. By releasing a chemical signal to another self-similar bacterium, a population grows from minimal number density to a quorum and consequently can collectively communicate. See the work of molecular biologist Bonnie Bassler:

(www.youtube.com/watch?v=q2nWNZ-gixI)

(7) Jakob von Uexküll, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans* (2010), Minnesota, University Of Minnesota Press. Umwelt est un mot allemand qui signifie environnement ou « monde propre ». En éthologie, il désigne l'environnement sensoriel propre à une espèce.

Jakob von Uexküll, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans* (2010), Minnesota, University Of Minnesota Press. Umwelt is a German word for environment or surroundings. In ethology it denotes the world as it is experienced by a particular animal or living organism.

(8) La Dr. Katerina Johnson est chercheuse au sein du Département de psychiatrie de l'université d'Oxford. Elle étudie comment le microbiome des intestins humains interagit avec le système nerveux central et affecte et guide potentiellement nos comportements, notre santé mentale et plus récemment, notre personnalité. Ses articles se trouvent ici :

Dr Katerina Johnson is a researcher within the Department of Psychiatry at Oxford University. She studies how the human gut microbiome interacts with the central nervous system and potentially affects and directs our behaviour, mental health and recently, personality. Her articles are found:

(www.katerinajohnson.co.uk/research & www.psych.ox.ac.uk/team/katerina-johnson)

VUES D'EXPOSITIONS
EXHIBITION VIEWS

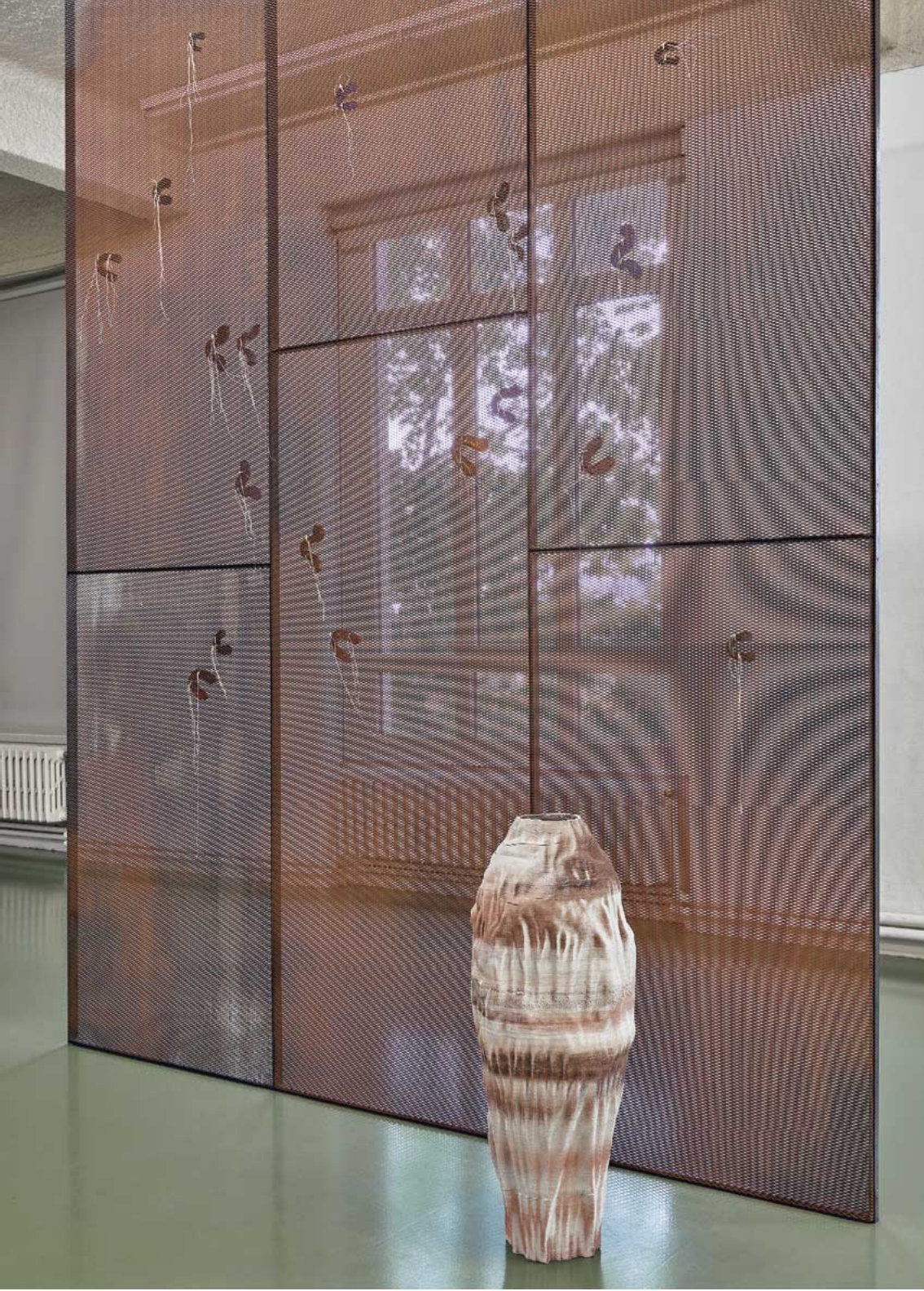
View from Somewhere, 2021
Bois aggloméré et vernis /
Chipboard and varnish, 62 × 48 × 7 cm

Soft Land, 2021
Tapis et pigment naturel /
Rug and natural pigment, 200 × 300 cm

TimePiece, 2021
Verre, fil et matière organique / Glass, thread and organic matter, dimensions variable / variable dimensions

TimePiece, 2021
Verre, fil et matière organique / Glass, thread and organic matter, dimensions variable / variable dimensions

Sister, 2021
Impression 3D, grès /
3D printed stoneware, 86 × 36 cm



TimePiece, 2021
Verre, fil et matière organique / Glass, thread and organic matter, dimensions variable / variable dimensions

View from Somewhere, 2021
Bois aggloméré et vernis /
Chipboard and varnish, 62 × 48 × 7 cm

Soft Land, 2021
Tapis et pigment naturel /
Rug and natural pigment, 200 × 300 cm

Metal & Grief, 2021
Acier, étain et cire d'abeille /
Steel, pewter and beeswax, 300 × 50 × 50 cm

Inner States, 2021
Photographie couleur sur Dibond /
Colour photograph on Dibond, 40 × 55 cm

Metal & Grief, 2021
Acier, étain et cire d'abeille /
Steel, pewter and beeswax, 300 × 50 × 50 cm

9, 490 jours, 2021
Verre / Glass, 3 × 9,5 cm

A System of Arranged Meaning, 2021
Étain moulé / Cast pewter,
95 × 5 cm et / and 50 × 5 cm

A System of Arranged Meaning, 2021
Étain moulé / Cast pewter, 80 × 5 cm

Metal & Grief, 2021
Acier, étain et cire d'abeille /
Steel, pewter and beeswax, 300 × 50 × 50 cm

(D)

DISTANCE TEMPORELLE ET TEMPS DE LA VISCOSITÉ
TEMPORAL DISTANCE AND THE TIME OF SLIME
CAMERON ALLAN MCKEAN

Cameron Allan McKean est rédacteur science et environnement au magazine Aeon et prépare un doctorat en anthropologie à l'Université Deakin de Melbourne en Australie. Ses recherches l'amènent à suivre sous l'eau des scientifiques et des plongeurs dans leur valorisation des organismes sous-marins sédimentaires et calcifiants en tant qu'émissaires du changement planétaire. Auparavant basé à Tokyo, il a été rédacteur livres et culture pour le *Japan Times* et co-fondateur et rédacteur pour *Too Much: Magazine of Romantic Geography.*

Cameron Allan McKean is a commissioning editor of science and the environment at *Aeon* magazine and a PhD candidate in anthropology at Deakin University in Melbourne, Australia. His doctoral research follows scientists and divers underwater as they attempt to turn encrusting and calcifying organisms into proxies of planetary change. Previously based in Tokyo, Japan, he was the books and culture editor for *The Japan Times* and a co-founder and editor of *Too Much: Magazine of Romantic Geography.*

(FR)

Hors des provinces étroites du langage, c'est une conversation de plusieurs milliards d'années qui pourrait avoir lieu. Un échange, peut-être, entre l'obscurité et le rayonnement solaire. Un dialogue qui prend place au fond d'un océan lointain et hypersalin pour s'inscrire dans les longues trajectoires des temps géologiques. Sur cette planète « étrangère », presque entièrement recouverte d'eau, l'atmosphère est encore irrespirable : l'oxygène atmosphérique n'existant qu'en quantité négligeable il y a 3,5 milliards d'années[1]. L'air est brumeux, avec des gouttelettes de gaz organiques en suspension. Un brouillard recouvre la surface de l'océan. Dans ces mers chaudes et peu profondes, qui peuvent atteindre 85 degrés, des communautés compactes de cyanobactéries et d'autres microbes recouvrent les fonds marins d'un « tapis » gluant. Ces espèces de cyanobactéries, dont les descendantes seront un jour baptisées *Schizothrix* ou *Geitlerinema*, essaient de capter l'énergie du soleil alors qu'elles sont progressivement recouvertes par les poussières des sédiments marins. Mais plutôt que d'être doucement enfouies sous une pluie de minéraux, noyées dans l'obscurité, elles se frayent un chemin entre les grains de poussière pour se hisser et tirer vers le haut leurs semblables visqueuses. Au fil du temps, elles vont régulièrement prendre au piège ces sédiments échoués et les enserrer jusqu'à construire de minces couches de substrat carbonate rigide. Ces êtres dialogiques les plus anciens de la planète s'assemblent ensuite entre eux et forment des structures minérales biogéniques : des monticules ou des tours. Ils deviennent ainsi des stromatolithes. Pendant les quelques milliards d'années qui vont suivre, ce sont eux qui seront les principales formes de vie sur la planète, qui produiront suffisamment d'oxygène pour en saturer les océans et transformer l'atmosphère. Par leur action, ils ont créé les conditions d'une explosion complexe de vie sur terre, mais aussi de leur propre disparition.

Aujourd'hui, les quelques communautés de stromatolithes qui subsistent évoluent dans les rares zones marines qui rassemblent les conditions extrêmes des océans primaires : chaudes, peu profondes et hypersalines. Les conversations qui les concernent sont aussi des conversations qui les laissent indifférents : des échanges entre des astrobiologistes, des géologues, des biochimistes, des paléontologues, des archivistes et des artistes, aussi ; des échanges sur l'état de la Terre en des temps immémoriaux (tels que l'Archéen[2]) ; sur les techniques de *Fluid Lensing* qui permettent de faire la différence entre des reliefs

(EN)

Outside the narrow provinces of language, a conversation might run for a billion years. An exchange, perhaps, between solar radiation and shadow. A dialogue that takes place on the seafloor of a distant, hypersaline ocean in the long trajectories of geological time. On this "alien" Earth, almost entirely covered in water, the atmosphere is still unbreathable—atmospheric oxygen is still negligible 3.5 billion years ago.[1] The air is hazy with suspended droplets of organic gasses. A fog shrouds the ocean. In those shallow and hot seas, which may have reached temperatures as high as 85 degrees Celsius, dense communities of cyanobacteria and other microbes cover the seafloor in slimy "mats." These species of cyanobacteria, whose descendants will one day be called names like *Schizothrix* or *Geitlerinema*, are attempting to harvest energy from sunlight as falling grains of marine sediment slowly cover them. But rather than sinking under a soft rain of minerals—and drowning on shadow—they pull themselves and their slime-bound kin up between the mounting grains. Over time, they will repeatedly trap and bind this fallen sediment into thin layers of hard carbonate substrate. Earth's oldest dialogic beings are assembling themselves into biogenic mineral structures—into mounds and towers. They're becoming stromatolites. For the next few *billion* years, these will be the dominant forms of life on Earth, producing enough oxygen to saturate the ocean and transform the atmosphere. They are creating the conditions for an explosion of complex life and their own demise.

Today, the few remaining stromatolite communities grow in rare marine zones that resemble the extreme conditions of deep time oceans: warm, shallow, hypersaline. The conversations they are now drawn into are ones they are indifferent to: exchanges between astrobiologists, geologists, biochemists, palaeontologists, archivists, and artists, too; exchanges about the conditions of past eons (such as the Archean[2]), about 'fluid lensing' techniques for visualising reefs made by cyanobacteria and corals, about the origins of complex life on Earth, and the possibility of life off-world. But in these exchanges, stromatolites seem to remain silent.

Even if they could speak, would stromatolites use a language we understand? The semiotic distance seems to stretch between these early forms of life and our attempts to know them. Their language? An undefinable marine utterance in the intertidal and subtidal zones, a still-unknown *lingua microbia* shaped into uncertain forms by interested human observers.

émanant de cyanobactéries ou de coraux ; sur les origines de la vie complexe sur terre et sur la possibilité d'une vie au-delà de la planète Terre. Dans ces échanges, les stromatolithes semblent silencieux.

Même à supposer qu'ils puissent parler, parleraient-ils un langage que nous comprendrions ? La distance sémiotique entre ces premières formes de vie et nos tentatives pour les connaître semble s'accroître irrémédiablement. Leur langage ? Un mode d'expression marin indéfinissable des zones intertidale et subtidale, une *lingua microbia* encore inconnue, transcrite maladroitement par des interprètes humain·es qui lui témoignent de l'intérêt.

Notre absence de compréhension ne découle pas uniquement d'un manque d'écoute. La communication elle-même est peut-être une métaphore trop humaine et trop pauvre pour qualifier ce qui passe entre les humain·es et ces communautés de cyanobactéries vivantes dont les ancêtres ont construit les premiers récifs de la Terre. Il pourrait s'agir d'une forme de sémiose[3] que nous n'avons aucun moyen de véritablement saisir en temps réel et que nous évoquons seulement à travers des rêves positivistes. Et pourtant, dans les hauts-fonds surchauffés, nous parvient une voix, un bruit de fond, une bande sonore spectrale : « Nous écoutez-vous ? »

Dans son exposition *Boolagoorda*, Sarah Sandler s'intéresse à ce qui passe entre les humain·es et les stromatolithes. Située dans cet espace de circulation intermédiaire et irrésolu, sa pratique consiste à négocier les distances : l'écart entre les modes de connaissance des humain·es et les modes de croissance des stromatolithes ; entre un maintenant omniprésent et des temps lointains ; entre les techniques d'une discipline et les pratiques d'une autre ; entre la vie sur Terre et la vie en-dehors. Et entre un voyage réalisé dans l'enfance le long d'un littoral lointain et le souvenir de ce voyage bien des années après.

Alors qu'elle se souvient, le ciel s'ouvre. Elle flotte dans des eaux océaniques peu profondes, jusqu'à atteindre des amas sombres, ces structures gluantes et pierreuses qui grandissent dans l'eau claire, micromillimètre par micromillimètre. Un souvenir de Boolagoorda.

Sur la côte ouest de l'Australie, deux longues baies parallèles semblent avoir été façonnées par d'énormes doigts qui ont brutalement creusé le continent, arrachant la terre et la pierre pour laisser l'océan Indien s'y engouffrer. Le peuple Malgana, dont les ancêtres vivaient déjà ici il y a au moins 30 000 ans, appellent ces baies Gutharraguda. Les colons européens ont quant à eux appelé ce lieu « Shark Bay » et le bassin le moins profond des deux « Hamelin Pool ». Mais « pool » (bassin) est un mot trompeur. La baie fait 1 270 kilomètres carrés – à peu près autant que la superficie de Los Angeles ou de Rome. Les stromatolithes évoluent à l'extrémité sud de ce bassin, un endroit que les Malganas nomment Boolagoorda.

Sarah Sandler nous parle de ce voyage dans sa vidéo *Another is I* (2021), projetée sur un écran qui divise l'exposition en son centre, du sol au plafond. Elle se souvient de « la lumière aveuglante du soleil, la chaleur suffocante de l'habitacle ». Elle se souvient avoir touché les stromatolithes et nagé avec eux. Mais aussi d'« une autre sensation,

Our lack of understanding isn't only a failure to listen. Perhaps "communication" itself is an impoverished, all-too-human metaphor for what passes between humans and those communities of living cyanobacteria whose ancestors built the Earth's first reefs. Theirs is a form of semiosis[3] that we have no means of truly capturing in real-time, only conjuring through positivist dreams. And yet, in the overheated shallows, a voice, white noise, a spectral soundtrack. "Are you listening?"

In the exhibition *Boolagoorda*, Sarah Sandler considers that which passes between humans and stromatolites. Situated in this unresolved passing-between, her practice becomes one of negotiating distances: the distance between human ways of knowing and stromatolite ways of growing; between an ever-present now and times that go deep; between the techniques of one discipline and practices of another; between life on Earth and life off-world; and between a childhood trip along a remote coastline and a memory of that journey many years later.

As she remembers, the sky expands. She floats in a shallow ocean pool, reaching out to dark clusters of slimy, stony structures growing micromillimetre by micromillimetre in clear water. It is a memory of Boolagoorda.

On the coast of Western Australia, two long, parallel bays appear to have been shaped by enormous fingers that dug rudely into the continent, pulling away at soil and stone and letting the Indian Ocean flow in. The Malgana people, whose ancestors have lived here for at least 30,000 years, call the bays Gutharraguda. European settlers instead called the area "Shark Bay" and named the shallower of the two "Hamelin Pool." But "pool" is a deceptive word. The bay is 1270 square kilometres —roughly as big as the city of Los Angeles or Rome. At the southern tip of that pool is where the stromatolites grow, a place the Malgana called Boolagoorda.

Sandler tells us about this trip in *Another is I* (2021), a projection on a floor-to-ceiling screen that divides the centre of the exhibition. She remembers the "blinding light of the sun, the overheated car." She recalls touching and swimming with the stromatolites. And "another sensation, a physical sensation, a tightness in my gut." An unnamed, uncertain presence announces itself as she begins to remember. In the film, a friend of Sandler's sorts through geological objects taken from Gutharraguda in a palaeontology archive at Lyon 1 University. We watch a human figure attempting to writhe themselves into the corporeal form of a filamentous cyanobacteria: body and limbs pull themselves up from the floor, building ephemeral forms in the air of the archive.

Around the screen are non-living reproductions of bacterial and microbial agency: reproductions of stromatolite structures and processes made by using the techniques of those who would seek to produce stromatolites as knowledge, to engage them in an exchange. Sandler coaxes metallic figures and forms from Boolagoorda that assemble themselves upward above woven domestic rugs toward the white roof of the art centre, rising over 3-D printed sandstone models

une sensation physique, un nœud dans l'estomac ». Une présence sans nom, incertaine, se dévoile alors qu'elle commence à se souvenir. Dans le film, on voit aussi une amie de Sarah Sandler qui trie des objets géologiques prélevés à Gutharraguda dans les archives paléontologiques de l'Université de Lyon 1. Nous regardons une silhouette humaine se tordre pour essayer de prendre la forme d'une cyanobactérie filamenteuse : le corps et les membres s'arrachent du sol et construisent des formes éphémères dans l'air de la salle des archives.

De part et d'autre de l'écran, on trouve des reproductions inanimées de l'agentivité bactérienne et microbienne : des reproductions des structures et des processus stromatolithiques, fabriquées avec les techniques de celles et ceux qui cherchent à ériger les stromatolithes en savoir, à les engager dans un échange. Sarah Sandler emprunte des figures et des formes métalliques à Boolagoorda ; elles dominent des tapis de laine et se dressent vers le plafond blanc de la salle, surmontent des monticules stromatolithiques en grès réalisés par impression 3D, ainsi que de toutes petites ruines, des créations schématiques, des taches organiques. Parmi ces œuvres, on voit un mur recouvert de bulles en verre, à l'image des minuscules gouttes d'oxygène qui recouvrent la surface des stromatolithes – l'élément fondamental que produisent les cyanobactéries vivantes. Mais le travail de Sarah Sandler ne concerne pas les amas biogéniques des microbes vivants. La distance se creuse entre ces formes de croissance et les formes de connaissance qui portent sur cette croissance : le fait de piéger, d'enserrer, de se lithifier puis de photosynthétiser d'un côté et le fait d'extraire, de collecter, d'observer, de modéliser et d'archiver d'un autre. Quels sont les possibles qui s'offrent à nous dans cette distance ?

Pour qui développe une politique de la crise écologique, qui tient compte du caractère asymétrique des dommages causés par l'industrialisme tardif, les trajectoires de possibilités sont souvent représentées de manière spatiale, en termes de distance. Ces penseur·ses avancent que pour surmonter les crises planétaires, il convient de reconfigurer nos manières de comprendre ce qui transite entre les humain·es, les non-humain·es et leurs environnements. Ainsi, disent-iels, nous avons besoin de « décentrer » nos conceptions de l'humain. Nous devons envisager des alignements plus resserrés : « des imbroglios plus complexes » avec les non-humain·es.[4] Nous devons reconnaître « qu'il n'y a plus d'arrière-plan » – la prétendue nature n'est pas une scène sur laquelle se produit l'humanité.[5] Nous devons cesser d'éloigner l'homme de la nature et nous intéresser plutôt « aux effets de nos enchevêtrements avec d'autres types d'êtres vivants. »[6] L'enjeu de ce travail de reconfiguration est considérable.

Certaines de ces « distances » sont ontologiques. Certaines sont matérielles. Ou techniques, ou encore descriptives. Certaines sont épistémologiques. Pour Sarah Sandler, les distances qui importent sont *temporelles*. Et pour une bonne raison. « Pour comprendre les dynamiques et les trajectoires de l'anthropocène, » écrit Jürgen Renn, « le paramètre le plus crucial de la recherche est le temps – tout particulièrement les interconnexions et les frictions entre les multiples échelles de temps et les processus temporels. »[7] Mais Sarah Sandler s'intéresse

of stromatolite mounds, tiny ruins, schematic formations, organic stains. Among them, a wall of glass bubbles, like the tiny droplets of free oxygen that coat the surfaces of stromatolites—the elemental products of living cyanobacteria. But Sandler's works are not the biogenic growths of living microbes. Distance widens between these forms of growth and forms of knowing that growth: From trapping, binding, lithifying, and photosynthesizing to extracting, collecting, scanning, modelling, archiving. What possibilities become available in this distance?

For those developing a politics of ecological crisis—one that is sensitive to the asymmetries of suffering in late industrialism—trajectories of possibility are often spatialised in terms of distance. These thinkers insist that overcoming our planetary crises requires reconfigurations in how we understand what passes between humans, non-humans, and their environments. And so, they say, we need to "decentre" our conception of the human. We need to consider closer alignments: "more complex imbroglios" with nonhumans.[4] We need to acknowledge "that there is no background"—so-called nature is not a stage on which humanity performs.[5] We need to no longer distance Man from Nature but instead engage "the effects of our entanglements with other kinds of living selves."[6] Much is at stake in this work of this reconfiguration.

Some of these "distances" are ontological. Some are material. Some are technical, or descriptive. Some are epistemological. For Sandler, the distances that come to matter are temporal. And for good reason. "To understand the dynamics and trajectories of the Anthropocene," writes Jürgen Renn, "the single most crucial parameter of investigation is time—specifically, the interconnections and friction between multiple timescales and temporal processes."[7] But Sandler is concerned with more than a logic of dynamics and trajectories as ends in themselves. Her practice—which directly engages the instruments and methods of research institutions—reveals timelines as engines of difference. The construction of timelines enables some to inhabit the present and others to inhabit the past. This production of temporal distance allowed early European explorers and settlers to imagine indigenous Australians as "primitive," which would become an excuse for the invasion of the Australian continent and the attempted genocide of its caretakers. This temporal distance was engaged each time old places were given "new" names. According to this logic of difference, Boolagoorda became Hamelin Pool in 1801, named after Jacques Félix Emmanuel Hamelin, a rear admiral in the French navy and captain of a ship that visited Gutharraguda's two bays on a mission to map and describe the coastline of Australia.

The solution, anthropologist Johannes Fabian argued, is to develop "coevalness" with "the Other"—to inhabit the present together, sharing time, presence and language.[8] But great care is needed when drawing non-humans into a human conception of linear time, especially when it comes to complex and unmanageable microbes. As Astrid Schrader's work on cyanobacteria shows, shrinking the temporal distance between humans and bacteria—chasing the "possibility

à autre chose qu'aux logiques et aux dynamiques des trajectoires comme fins en soi. Sa pratique – qui s'appuie directement sur les outils et les méthodes développées dans le cadre de recherches scientifiques – montre que les échelles de temps sont des machines à créer de la différence. La construction de chronologies permet en effet à certain·es d'habiter dans le présent, et à d'autres d'habiter dans le passé. C'est, de fait, la production de cette distance temporelle qui permit aux premiers explorateurs et colons européens de considérer les indigènes australien·nes comme des « primitif·ves », motif qui servira ensuite d'excuse pour envahir le continent et commettre un génocide à l'encontre de ses gardien·nes. C'est aussi cette distance temporelle qui a été invoquée chaque fois que des lieux ont été rebaptisés. Selon cette logique de différenciation, Boolagoorda est devenu Hamelin Pool en 1801, d'après Jacques Félix Emmanuel Hamelin, contre-amiral de la marine française et capitaine du navire qui visita les deux baies de Gutharraguda lors d'une mission visant à décrire et cartographier le littoral australien.

La solution, selon le philosophe Johannes Fabian, est de développer une « co-temporalité » avec l'« Autre » – pour habiter ensemble le présent et partager le temps, la présence, le langage.[8] Il faut cependant se montrer très prudent·e quand on cherche à inclure les non-humain·es dans la conception humaine du temps linéaire, particulièrement quand il s'agit de microbes complexes et ingérables. En témoignent les travaux d'Astrid Schrader sur les cyanobactéries : chercher à réduire la distance temporelle entre les humain·es et les bactéries – afin de rendre possible une communication techno-scientifique immédiate – participe du rêve positiviste de connaître les organismes microbiens en « temps réel »[9]. C'est un rêve qui considère les stromatolithes (et le « temps de la viscosité » duquel ils émergent) comme des mines d'informations, auxquelles il est possible d'accéder si on les sonde de plus en plus profondément, avec des réponses de plus en plus rapides. Pour Schrader, c'est un rêve qui promet d'effacer la distance temporelle, mais qui efface aussi « la temporalité de l'autre ».[10]

Avec *Boolagoorda*, nous trouvons l'armature formelle d'un autre type de relation. Les formes stromatolithiques, avec lesquelles Sarah Sandler travaille, émergent d'un faisceau de pratiques issues du savoir scientifique. Elles sont les coproduits – des formes suspendues, des processus, des mises en scènes, des figurations – d'un désir technique de réduction de la distance. Et pourtant, cette distance ne se réduit pas.

Ce travail de l'artiste ne consiste pas à décentrer superficiellement l'humain, ni à projeter une subjectivité, un langage et un temps humain·es sur les non-humain·es. Les stromatolithes ne sont pas invités à être accueillis plus avant au sein des voies de la connaissance humaine. Il s'agit plutôt d'une invitation faite à nous-mêmes : l'invitation à *nous* voir déformé·es par les hauts-fonds et les ombres de Boolagoorda, de voir notre humanité « provincialisée » - pour reprendre le terme d'Elizabeth Povinelli - dans l'espace de circulation intermédiaire et irrésolu d'un « entre deux ». L'idée n'est pas d'accorder « notre forme de sémiose à toutes les formes d'existence », mais de considérer « la possibilité qu'elles nous provincialisent »[11]. Nous ne réduisons pas la distance ; c'est la distance qui nous réduit.

of technoscientific communication without delay"—is part of a wider positivist dream of knowing microbial organisms in "real-time."[9] It's a dream that views Stromatolites (and the "time of slime" they emerged from) as carriers of information, which can be revealed if they're probed at deeper and deeper levels, with faster and faster responses. For Schrader, it's a dream that promises the erasure of temporal distance but also the erasure of "the other's temporality."[10]

In *Boolagoorda*, we find the formal scaffolding for a different relationship. The stromatolitic forms that Sandler is working with emerge from an array of scientific knowledge practices. They're the byproducts—suspended forms, processes, enactments, techniques, figurations—of a technical desire to close to the distance. And yet, it's a distance that doesn't shorten.

This work does not represent a facile decentring of the human subject, or a gifting of human subjectivity, language and time to non-humans. There is no invitation for stromatolites to be welcomed further into human ways of knowing. Instead, there is an invitation to see *our-selves* deformed in the shallows and shadows of Boolagoorda, to find our humanness "provincialized," to use Elizabeth Povinelli's phrase, in the unresolved passing-between. The point is not to grant "our form of semiosis to all forms of existence" but to consider "the possibility of them provincializing us."[11] We don't shorten the distance; the distance shrinks us.

(1) David C. Catling and Kevin J. Zahnle, "The Archean Atmosphere," *Science Advances* 6, no. 9 (February 26, 2020).

David C. Catling and Kevin J. Zahnle, "The Archean Atmosphere," *Science Advances* 6, no. 9 (February 26, 2020).

(2) Brian Frederick Windley, « Archean Eon », *Encyclopedia Britannica*, 3 oct. 2022. L'Archéen est un éon géologique caractérisé par le développement des premières roches ignées et métamorphiques. Il commence avec la formation de la croûte terrestre il y a 4 milliards d'années et s'étend jusqu'à 2,5 milliards d'années.

Brian Frederick Windley, "Archean Eon," *Encyclopedia Britannica* (Oct. 2022). The Archean is a geological eon characterised by the development of the first igneous and metamorphic rocks. It begins with the formation of the Earth's crust 4 billion years ago and extends to 2.5 billion years ago.

(3) Charles Sander Pierce, *Écrits sur le signe* (1908), Paris, Seuil, 1978. La sémiose désigne l'ensemble « signe-contexte-signification » en sémiologie. Un signe n'est pas forcément linguistique, il peut être une trace, un phénomène ou un geste vivant, et un même signe peut avoir plusieurs significations différentes en fonction du contexte, lui-même composé d'autres signes.

Charles Sander Pierce, *Écrits sur le signe* (Paris: Seuil, 1978). Semiosis refers to the, "sign-context-signification" set in semiology. A sign is not necessarily linguistic; it can be a trace, a phenomenon or a living gesture, and the same sign can have several different meanings depending on the context, which is itself composed of other signs.

(4) Bruno Latour (sous le nom de Jim Jonhson), « Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer », *Social Problems 35*, no. 3, 1988, p.298.

Bruno Latour writing under the name Jim Johnson in "Mixing Humans and Nonhumans Together: The Sociology of a Door-Closer," *Social Problems* 35, no. 3 (1988): 298.

(5) Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016), p.46.

Timothy Morton, *Dark Ecology: For a Logic of Future Coexistence* (New York: Columbia University Press, 2016), 46.

(6) Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human* (Berkeley: University of California Press, 2013), p.4.

Eduardo Kohn, *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human* (Berkeley: University of California Press, 2013), 4.

(7) Jürgen Renn, "From the History of Science to Geoanthropology," *Isis* 113, no. 2, juin 2022, p.377.

Jürgen Renn, "From the History of Science to Geoanthropology," *Isis* 113, no. 2 (June 2022): 377.

(8) Johannes Fabian, *Le Temps et les Autres*, Toulouse, Éditions Anarcharsis, 2007 (1983).

Johannes Fabian in *Time and the Other How Anthropology Makes Its Object* (Berkeley: University of California Press, 1983).

(9) Astrid Schrader, "The Time of Slime: Anthropocentrism in Harmful Algal Research," *Environmental Philosophy* 9, no. 1, 2012, p.80.

Astrid Schrader, "The Time of Slime: Anthropocentrism in Harmful Algal Research," *Environmental Philosophy* 9, no. 1 (2012): 80.

(10) Ibid.

Ibid.

(11) Elizabeth Povinelli cité dans Elizabeth A. Povinelli, Mathew Coleman et Kathryn Yusoff, « An Interview with Elizabeth Povinelli: Geontopower, Biopolitics and the Anthropocene », *Theory, Culture & Society* 34, no. 2–3, mai 2017, p.180.

Elizabeth Povinelli quoted in Elizabeth A. Povinelli, Mathew Coleman, and Kathryn Yusoff, "An Interview with Elizabeth Povinelli: Geontopower, Biopolitics and the Anthropocene," *Theory, Culture & Society* 34, no. 2–3 (May 1, 2017): 180.

(F)

ANOTHER IS I
VIDÉO HD / HD VIDEO
14’23”

Cet ouvrage a été édité par la Ville de Vénissieux, suite à l'exposition personnelle de Sarah Sandler, *Boolagoorda*, au Centre d'art Madeleine Lambert, du 11 septembre au 20 novembre 2021.

Commissaire d'exposition / Exhibition curator
Xavier Jullien
Assistante d'exposition / Exhibition assistant
Mireille Tatangelo
Régisseuse et chargée d'accueil des publics / Registrar and reception
Justine Laplume
Administration / Administration
Muriel Biguey
Médiation / Education
Sylvie Dupin, Nadia Khouni, Azzouz Seffari, Raphaël Boissy
Techniciens / Technicians
Paul Bosland, Benoit Bailly

Remerciements
Un grand merci à la Ville de Vénissieux et à Maxime Boutin pour avoir facilité ma collaboration avec le Centre Technique Municipal (CTM). Merci pour le savoir-faire et les soins apportés : Tony Moreno, Mohammed Benhani, et Michael Besson de l'atelier métal ; Cédric Rodriguez et Régis Villard de l'atelier bois ; Hervé Geniez, Patrice Villon, Jean-Michel Flores, Amaury Chenavier, Mateo Correia et Kalilou Haidara de l'atelier peinture. Merci à Jean-Marc Beau et Fabrice Sornette de La Machinerie - Théâtre de Vénissieux pour votre aide à l'éclairage de dernière minute. Merci à Emmanuel Robert du Laboratoire de Géologie, Université Lyon 1, sans votre confiance, votre générosité et votre hospitalité, *Another is I* n'existerait pas. Merci aux ami.e.s qui m'ont soutenu : Farah Maakel, pour la lumière que tu as apportée au film, Irène Schneider pour tes vidéos de road trip et le prêt de tes jambes ; Annabelle Voisin, pour ton œil et tes retours avisés ; Quentin Lannes, pour avoir les réponses à toutes mes questions audiovisuelles ; Davy Lorans et Sacha Loeve pour vos relectures ; Fanny Vandecandelaere pour tes photos ; et Amélie Blanc pour les cafe critical sessions. Merci pour ta disponibilité, tes encouragements et tes conseils Kapwani Kiwanga, cela dépasse largement le cadre de ce projet. Merci à Filipa Ramos et Cameron Allan McKean d'avoir dit « oui », je suis humble et reconnaissante de vos contributions. Merci à Julia Burin Zortea pour les traductions, à Aldric Lamblin pour la conception graphique, et à Benoit Bailly pour la production sonore, ainsi que pour tes commentaires tout au long du projet. Un merci particulier à l'équipe du Centre d'art Madeleine Lambert : à Magalie Meunier pour ta direction lors de la conceptualisation du projet ; à Simon Feydieu pour tes commentaires poignants

This book was published by the city of Vénissieux, following Sarah Sandler's solo exhibition, *Boolagoorda*, Centre d'art Madeleine Lambert, from 11 September to 20 November 2021.

Acknowledgements
A huge thank you to the City of Vénissieux and Maxime Boutin for facilitating my collaboration with the Municipality Technical Centre (CTM). Thank you for your craftsmanship and care: Tony Moreno, Mohammed Benhani, and Michael Besson from the metal workshop; Cédric Rodriguez and Régis Villard from the wood workshop; Hervé Geniez, Patrice Villon, Jean-Michel Flores, Amaury Chenavier, Mateo Correia, and Kalilou Haidara from the paint workshop. Thank you Jean-Marc Beau and Fabrice Sornette from La Machinerie – Théâtre de Vénissieux for your last-minute lighting help. Thank you Emmanuel Robert and the Geology Laboratory of Lyon 1 University, without your confidence, generosity and hospitality *Another is I* wouldn't exist. Thank you, supportive friends: Farah Maakel, for the light you brought to the film; Irene Schneider, for your road trip videos and lending me your legs; Annabelle Voisin, for your eye and astute feedback; Quentin Lannes, for having the answers to all of my audio-visual questions; Davy Lorans and Sacha Loeve for your editing input; Fanny Vandecandelaere for your photos; and Amelie Blanc for the cafe critical sessions. Thank you for your availability, encouragement, and advice Kapwani Kiwanga, it largely exceeds the frame of this project. Thank you Filipa Ramos and Cameron Allan McKean for saying "yes", I'm humbled and appreciative of your contributions. Thank you Julia Burin Zortea for the translations, Aldric Lamblin for the graphic design, and Benoit Bailly for the sound production and for your feedback throughout this project. A special thank you to the Centre d'art Madeleine Lambert team: to Magalie Meunier for your direction during the project's conceptualisation; Simon Feydieu for your

sur les œuvres ; à Justine Laplume et Mireille Tatangelo pour votre accompagnement chaleureux et enthousiaste ; et une sincère gratitude à Xavier Jullien pour ton invitation et ta confiance inébranlable que tu as eu dans ce projet depuis ses débuts en pleine pandémie jusqu'à cette itération.

poignant feedback on works; Justine Laplume and Mireille Tatangelo for your warm and enthusiastic accompaniment; and sincere gratitude to Xavier Jullien for the invitation and unwavering confidence you had in this project from its pandemic-ridden debut through to this iteration.

Textes / Texts
Xavier Jullien, Cameron Allan McKean, Filipa Ramos
Traductions / Translations
Valérie Grundy, Julia Burtin Zortea
Coordination éditoriale / Managing editors
Xavier Jullien, Sarah Sandler
Relectures et corrections / Copy editing and proofreading
Xavier Jullien, Mireille Tatangelo (fr.) / Katie Lenanton, Filipa Ramos, Sarah Sandler (eng.)
Prises de vues de l'exposition / Exhibition photography
Sarah Duby (pages / pages: 25, 26-27, 31, 32, 35, 38-39, 41, 42-43, 44-45, 49, 50-51, 52)
Fanny Vandecandelaere (pages / pages: 28, 36, 46)

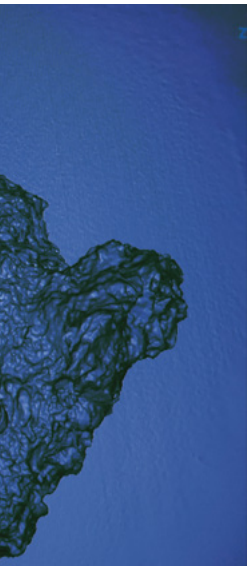
Pour l'ensemble des images / For all images
Tous droits réservés / All rights reserved

Conception graphique / Graphic design
Aldric Lamblin
Les textes sont composés en / The texts are composed in
ITC Century & CirrusCumulus
Papiers / Papers
Symbol Card 240g/m², Arena Rough Natural 100g/m² et Symbol Freelife Satin 100g/m²

Imprimé en France par / Printed in France by
Public Imprim, Vénissieux
Tiré à / Printed at
500 exemplaires / copies
Dépôt légal / Legal deposit
janvier 2023 / january 2023

ISBN: 978-2-9554958-5-8
Prix / Price: 20 euros

CENTRE D'ART MADELEINE LAMBERT VÉNISSIEUX
ville de vénissieux



CENTRE D'ART
MADELEINE LAMBERT
VÉNISSIEUX

ville de
vénissieux

20 euros

ISBN: 978-2-9554958-5-8