

SARAH BENSLIMANE



Fabrice Stroun

Sarah Benslimane, *Les mains en l'air*, 2025 (détail)



□ Tout et tout à la fois. A la fois inquiète et amusée, cosmique et familière. La nouvelle série de peintures de 2024-2025 de Sarah Benslimane revisite la modalité picturale du «flatbed», ce basculement du plan du tableau initié par Robert Rauschenberg, en dispersant des objets et des images sur une surface horizontale, sédimentant et structurant leurs relations sans plan préalable. Le processus de travail, en entreprenant toutes les œuvres en parallèle, reste ouvert jusqu'au moment limite de l'envoi des pièces pour leur exposition. Chaque œuvre passe ainsi par des phases de réduction minimaliste et d'excès baroque, en oscillations qui font volontiers migrer des éléments du fond à la surface ou inversement. Les choix de l'artiste sont moins guidés par un dessin ou des considérations discursives que par les émotions que ces juxtapositions provoquent.

Ce que Sarah Benslimane essaye de restituer visuellement c'est la concurrence d'affects extrêmes qui caractérise notre âge de la catastrophe globale. Dire que notre appréhension du monde passe par l'Internet n'est qu'un euphémisme: nous sommes bien au-delà de cette médiation. Le digital n'est pas seulement dans nos poches, il est dans notre esprit, il est partie intégrante de notre système nerveux. C'est notre nouvelle chair.

En 1978, David Salle (sans doute l'artiste de sa génération qui reprend la technique rauschenbergienne du *Combine Painting* avec le plus d'élégance) écrivait sur Jack Goldstein (certainement le peintre de sa génération le plus marqué par l'inquiétude de la Guerre Froide): «son usage des images (et il n'est pas isolé en cela) permet à celles-ci de participer plus pleinement au domaine métaphorique, grâce à un processus circulaire de théâtralisation (avec simplement quelques lignes de texte pour que les acteurs s'avancent), de dissociation et de réinvestissement du sens – un processus qui n'est possible qu'à travers l'identification de l'objet à son véritable rôle dans la vie de l'esprit, soit l'imagination et l'émotion. Processus d'abord social et critique, il fait aussi écho à la méthodologie brechtienne de distanciation. On pourrait presque lire dans ce travail les ferments d'un nouvel art social, dérivé d'une dialectique avec une

■ Everything, all at once. Dread and whimsy and cosmic and mundane. Sarah Benslimane's new series of paintings of 2024-2025 revisits Robert Rauschenberg's flatbed approach to picture-making by scattering objects and images on a horizontal surface, layering and organizing their relations to each other without a blueprint. Working on all the paintings simultaneously, her process remains open until it is time to secure all the pieces for shipping. Every work goes through oscillating phases of minimal streamlining and baroque excess, during which the base can easily migrate to an outer layer or be replaced entirely. The artist's choices are less guided by design or discursive considerations than by the feelings these juxtapositions produce.

What Sarah Benslimane aims to visualize is the concurrence of extreme affects that characterizes our age of global catastrophe. To say that our grasp of the world is mediated through the Internet is no longer a talking point. We are much further than that. It's not just in our pockets, it's not just in our mind's eye. It has become part of our nervous system. It's in our flesh.

In 1978, David Salle (the most graceful post-Rauschenbergian Combine artist of his era) wrote on Jack Goldstein (the foremost painter of awestruck Cold War dread): "(his) use of images (and he is not alone in this) allows the image to more fully participate in a metaphorical realm, through the circular process of meaning divorcement, theatricalization (needing only the sketchiest lines for the actors to speak), and meaning reinvestment that can come legitimately only through a process of identification of the object with its real use in the life of the mind, that is, with fantasy and emotion. This is primarily a social and critical process, and it echoes a Brechtian methodology. We may actually be approaching in this work the first stages of a new kind of social art derived from a dialectic with culture that is plausibly available to everyone." (David Salle, *Jack Goldstein, Distance Equals Control*, Hallwalls, Buffalo, 1978.) Not only has the virtual dematerialization that occurred at the turn of the century deflated the faculty of images to perform their part in the theater of social emancipation dreamed up by Salle (a transmutation made manifest in the

culture potentiellement accessible à tous.» (David Salle, *Jack Goldstein, Distance Equals Control*, Hallwalls, Buffalo, 1978.) Non seulement la dématérialisation virtuelle du tournant du siècle a réduit la faculté des images à jouer leur rôle dans le théâtre de l'émancipation sociale rêvée par Salle (une transformation rendue évidente au début des années 2000 par le travail de Wade Guyton, Seth Price et Kelley Walker qui font du réel et du simulé les éléments d'un même continuum), mais force est de reconnaître que, aujourd'hui, l'agora censée accueillir cette représentation n'existe plus.

L'expérience collective est désormais contingente à la distribution des expériences privées dans l'espace médiatique. Pourtant, parmi les adorables chatons, les accidents comiques ou cruels du quotidien, les médiocres peintures figuratives, les contenus politiques extrémistes de tous bords ou les recettes de cuisine que les algorithmes sélectionnent pour notre visionnement privé, le seul canal réellement commun est celui du désastre planétaire: épidémie de la Covid-19, conflits armés déstabilisant le monde et dont le bilan humain ne cesse jamais de s'alourdir, catastrophes climatiques à répétition, déshumanisation de masse induite par l'IA ou toute autre forme de menace du genre humain. Notre espace de discussion aujourd'hui est un amalgame de fragments qui échappent à toute intégration émotionnelle, où la terreur réelle de celles et ceux qui sont massacrés à des milliers de kilomètres de nous parvient à peine à interrompre quelques instants le flux de nos gloussements et de nos «ooh» et nos «aaah». L'échelle véritable du monde et notre position en son sein deviennent des abstractions.

Rayan (2025) ressemble à une carte céleste. Construite de briques de mousse phono-absorbante découpées en losange, l'étendue silencieuse de l'espace est ici constellée de clochettes dont le tintement est métaphoriquement mis en sourdine. Certaines parties du ciel, plus brillantes, plus réfléchissantes et légèrement plus petites sont faites du même matériel, mais encore emballé sous plastique. D'autres brillances, éparpillées sur l'ensemble de la surface, sont en fait des petites vis – l'artiste mentionne en passant que, pour un temps, elle était obsédée par l'idée que des

early 2000s works of Wade Guyton, Seth Price, and Kelley Walker, where the real and the simulated appear as the many folds of a single continuum), but we must reckon that, today, there may simply be no agora left to stage such a play.

Collective experience is now contingent on private experiences distributed across the media field. Yet, among cutesy cats and fails that border on snuff, subpar figurative paintings, or extreme cooking and politics of all creeds that the algorithms select for our eyes only, the one stream everyone is subjected to is that of apocalyptic calamity: the Covid 19 epidemic, world destabilizing conflicts with a human toll of unfathomable magnitude, repeated climate disasters, AI-driven mass-dehumanization, etc. Ours is an agora made of soundbites that eschew emotional integration, where the real-life terror of people slaughtered thousands of miles away from us is interspersed in a split second with our chuckles and oohs and ahhs, 24/7. The scale of the world and our place within it collapses into abstraction.

Rayan (2025) resembles a sky map. Constructed out of lozenge-shaped bricks of soundproofing foam, the eternally silent vastness of space is illuminated by tiny costume bells whose jingling will forever be muffled. Brighter, more reflective and imperceptibly smaller sections of the sky are made with the same bricks, except that the foam has been left in its original plastic packaging, ready to expand if it were ever opened. Other speckles distantly glistening are produced by tiny screws, and the artist mentions in passing that, for half a second, she was obsessed by the idea that loose pieces of satellites reentering the atmosphere are often mistaken for shooting stars, and that one day all of this metallic clutter circling around the earth will create a barrier that will imperil the very possibility of interstellar travel... Large sections of the painting are left empty, like so many black holes about to engulf its surrounding light. Until, that is, one takes stock of the fact that these pitch-black areas are made of cow skin. The incongruity of the heterogeneous materials that make up the piece (high tech foam, carnival accessories, home fixings, animal products, etc.) generates a gleeful spectacle concomitant with our cosmic

pièces détachées de satellites, en rentrant dans l'atmosphère terrestre, pouvaient être confondus avec des étoiles filantes, tandis qu'un réseau de plus en plus dense de débris orbitant autour de nous ferait un jour une barrière infranchissable aux voyages interstellaires... Des parties importantes du tableau sont laissées vides, comme autant de trous noirs prêts à engloutir toute lumière. Jusqu'à ce qu'on remarque, du moins, que ces espaces noirs sont les zones sombres d'une peau de vache. L'incongruité de ces matériaux hétérogènes qui constituent l'œuvre (mousse technique, accessoires de carnaval, éléments de décoration, produit animal, etc.) fait entrer en collision nos projections cosmiques et ce réjouissant bazar. Jamais dissimulés, les matériaux restent apparents même dans leur arrangement d'ensemble, créant un va-et-vient entre réalité et représentation et répétant, face à tout illusionnisme, «ce que vous voyez est ce que vous voyez».

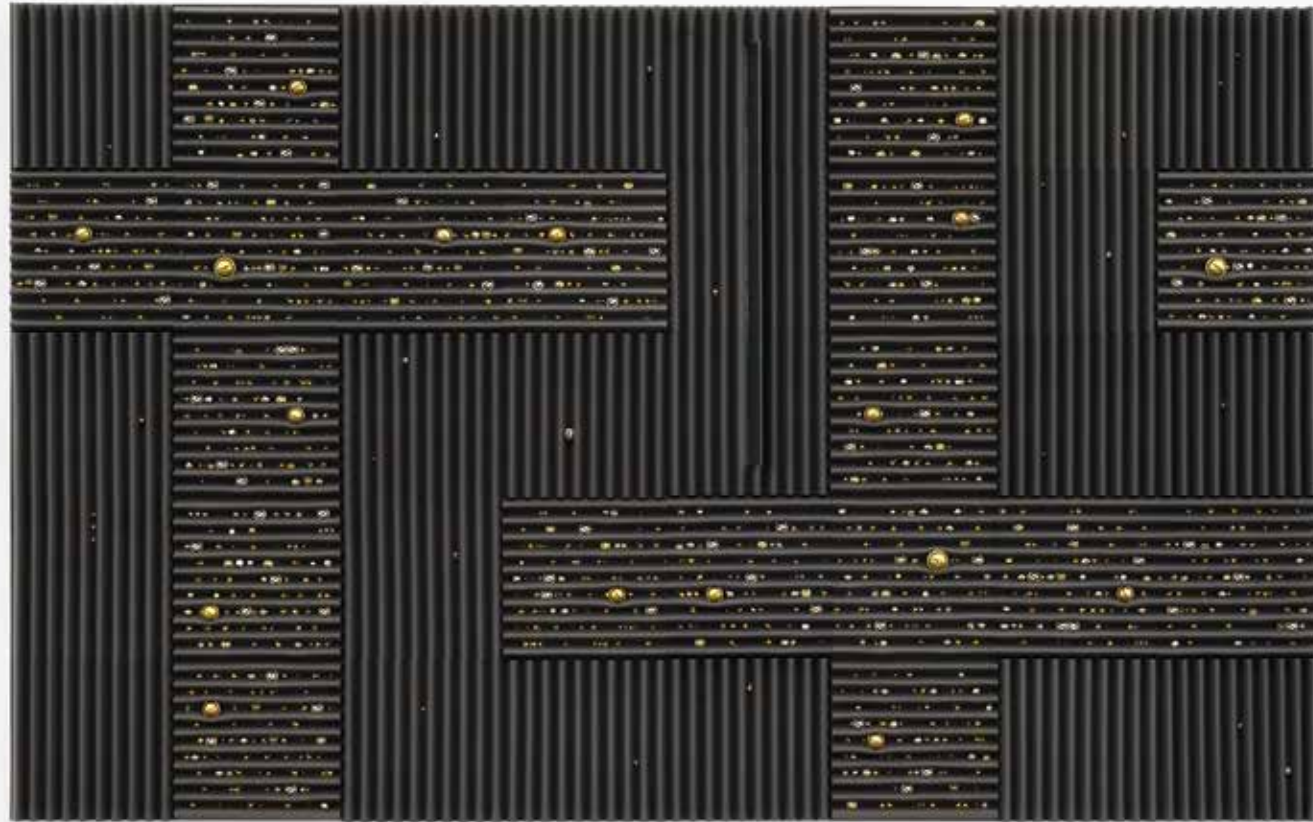
Une autre pièce de 2025, simplement titrée de sa date, utilise des matériaux similaires (mousse isolante et clochettes pour vêtements), n'était-ce que les briques de mousse sont cette fois rectangulaires et les clochettes disposées de façon symétrique. Le résultat est à mi-chemin entre une peinture noire de Frank Stella (avec ses titres agressifs aux résonances nazies) et un panneau intérieur d'une improbable église brutaliste, avec son dessin d'une double croix, l'une à l'endroit, l'autre à l'envers. Si la monumentalité agressive de ces compositions doit quelque chose aux scènes américaines de la «Pictures Generation» et du Néo-Géo des années 1980 (et pour 2025 la référence semble se cristalliser autour des abstractions de Robert Longo), leur esthétique de bricolage amateur les éloigne de la représentation du spectacle du capital et de l'Empire, coupant court à toute forme de fascination fétichistes.

Le Monde à l'envers (2025) utilise des rouleaux de papier-peint imprimés d'un motif digitalisé de la terre vue de l'espace: sur chacun des cinq lais empilés horizontalement, les contours des continents et des frontières ont été redessinés, découpés et redéfinis. La brutalité et le caractère dramatique d'un tel geste sont accentués par le fait que la terre est représentée de nuit et

projections. Always apparent, this tangible arrangement never tricks the eye. What you see is what you see.

Another work, *2025* (2025), uses some of the same materials, soundproofing foam and costume bells, except that this time the bricks of foam are rectangular, and the bells have been disposed symmetrically. The result looks halfway between one of Frank Stella's black paintings, along with their ominous Nazi titles, and an architectural panel inside a Brutalist house of worship, bearing two crosses, one of them upside down. If the aggressive monumentality of these paintings exploits the toolbox of a number of American Pictures and Neo-Geo artists (in the case of 2025, late 1980s Robert Longo abstractions come to mind), their do-it-yourself hobbyist aesthetics undercuts the spectacle of capital and Empire, shun any kind of fascination contingent on fetishistic impulses.

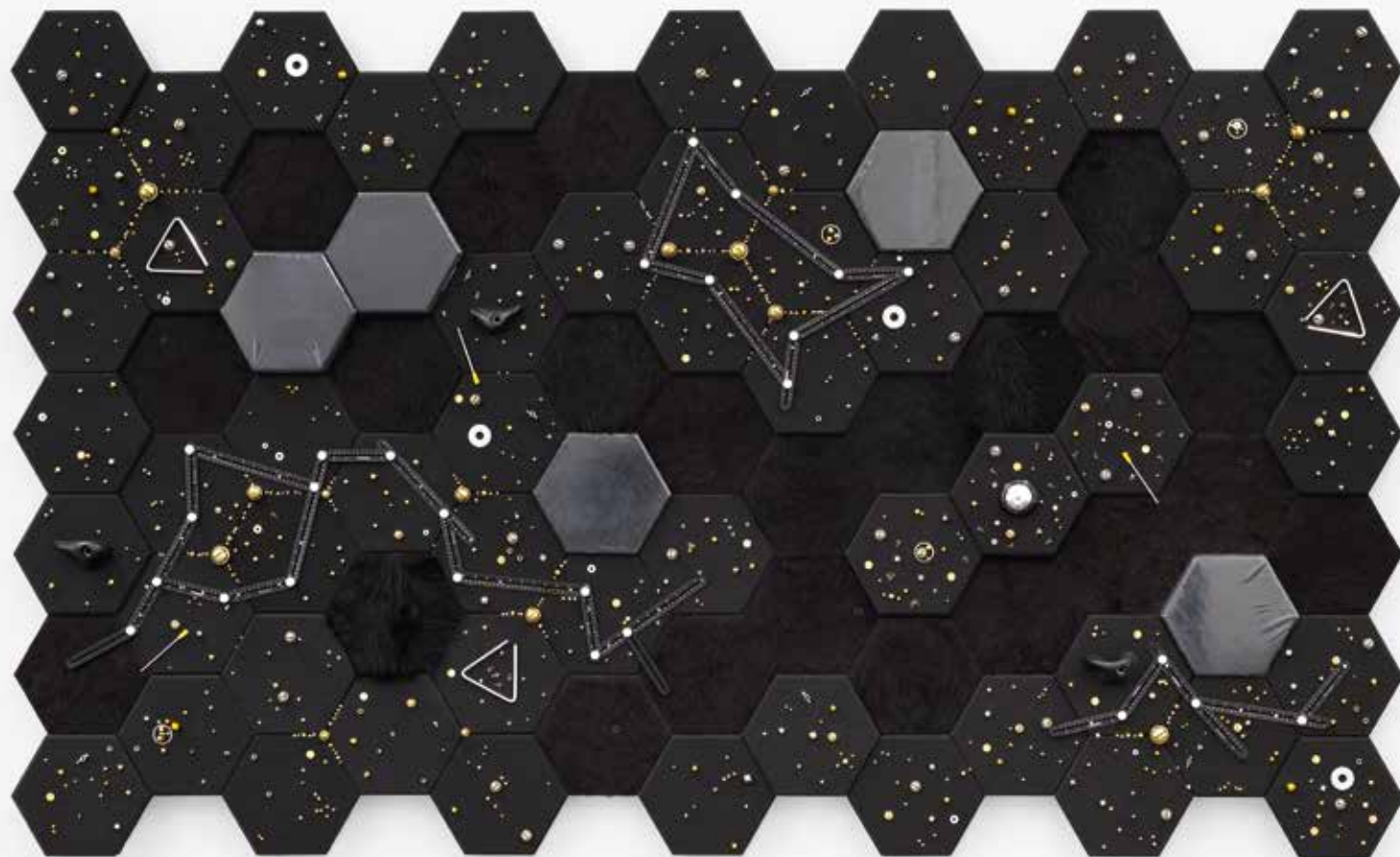
Le Monde à l'envers (The World Upside Down, 2025) utilizes rolls of wallpaper printed with a digitally rendered motif of Earth seen from space. Within each of five horizontal strips stacked on top of each other, the contours of the continents and the borders between countries have been redrawn, cut and remodeled, coldly. The brutality and drama of such a gesture are compounded by the fact that the earth is pictured at night, and speckled with bright red glass beads, that might as well be fires, large enough to be seen from the stratosphere. This is a picture of interstellar warfare, albeit one seen on the walls of a cheap nail salon or a provincial mall, where one would expect to find such tacky wallpaper. The beads also recall the little red dots on the maps that accompany explanatory wall texts in a historical museum, while small crime scene markers scattered on the entire surface of the painting remind us that the planetary violence it intimates is as mundane as can be. These are works that, literally, reach for the sky. The shifting of the scale of the terror that pullulates in our very cells to a cosmological high ground and back disenchant the world. This process is hyperactive, jubilant, and disrupts our state of awestruck stupor. There can be no higher political mandate for art.



parsemée de perles de verre rouges, comme autant de feux vus de la stratosphère. Cette image interstellaire d'un état de guerre trouverait sa place, au vu de son esthétique de mauvais goût, dans un salon de manucure ou dans un supermarché de banlieue, plutôt qu'au mur d'un état-major. Les perles qui constellent le papier-peint évoquent tout aussi bien les points rouges d'une présentation cartographique qu'on trouverait dans un musée historique, auprès de ses textes pédagogiques. Et pourtant des balises réparties sur l'ensemble de la carte sont autant de marqueurs d'une scène de crime, nous renvoyant à la banalité de la violence sur notre planète. Ces œuvres, littéralement, veulent atteindre le ciel: le changement d'échelle de la peur qui anime nos cellules résonne à un niveau cosmologique, mais le processus hyperactif et jubilatoire interrompt notre état de stupeur. Il n'existe pas de mandat politique plus important pour l'art.

Lauréate du Prix Culturel Manor 2025 du Canton de Genève Sarah Benslimane réalise son exposition au Palais de l'Athénée. Elle est organisée par le MAMCO, sous la conduite de Julien Fronsacq et en collaboration avec la Société des Arts. Du 30 octobre 2025 au 20 décembre 2025

Winner of the Cultural Manor Prize Geneva 2025, Sarah Benslimane conceives her largest exhibition to date at the Palais de l'Athénée in Geneva—an exhibition organized by MAMCO in collaboration with the Société des Arts and under the supervision of Julien Fronsacq. From October 30 to December 20, 2025



MANUSCRIPT