

08/02 VV N°10

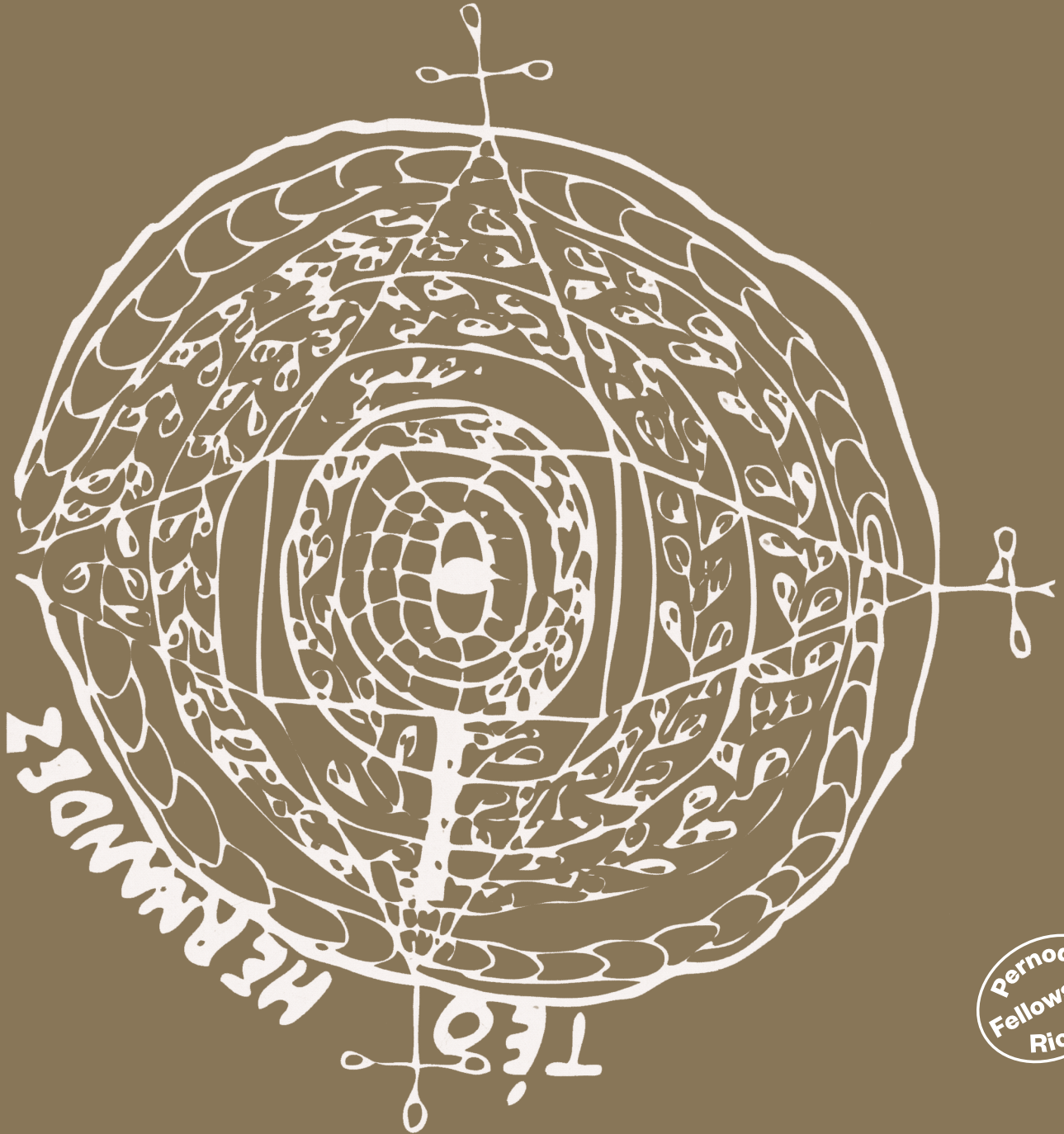
GRATUIT FREE 27/04/2019

TEO
ÉCLATER LES

HERNÁNDEZ
APPARENANCES

TEO HERNÁNDEZ:
COMMISSARIAT — CURATED BY:

SHATTER APPEARANCES
ANDREA ANCIRA



B
CENTRE
ET DE
VILLA

ART
RECHERCHE
VASSILIEFF

2-9

CE QUI NE SEMBLE PAS TROUVER SA PLACE. LE CINEMA DE TEO HERNÁNDEZ.

ANDREA ANCIRA GARCÍA

18

BIOGRAPHIE DE TEO HERNÁNDEZ

20-21

LE JE AUTOBIOGRAPHIQUE VERTIGE DES CORPS VILLES INTIMES

22-24

REMERCIEMENTS & PARTENAIRES

9-17 THAT WHICH SEEMS TO NOT FIND ITS
PLACE.
THE CINEMA OF TEO HERNÁNDEZ.
18-19 TEO HERNÁNDEZ'S BIOGRAPHY
20-21 THE SELF FILMED
BODILY VERTIGO
INTIMATE CITY
22-24 CREDITS AND PARTNERS

CE QUI NE SEMBLE PAS TROUVER SA PLACE. LE CINÉMA DE TEO HERNÁNDEZ.

ANDREA ANCIRA GARCÍA

« [...] l'être du XXe siècle ne peut être honnêtement qu'en étant étranger [...]. »

Julia Kristeva, « Pourquoi les Etats-Unis ? », *Tel Quel*, n°71-73, automne 1977, p.13.

INTIMITÉ DIASPORIQUE

Nous n'arriverons probablement pas à connaître les raisons profondes, pour lesquelles

Teo Hernández (Ciudad Hidalgo, 1939 - Paris, 1992) a décidé un beau jour, d'abandonner son pays natal et de se transformer en étranger. Ce qui est sûr, c'est que vers 1965, ayant renoncé à ses études d'architecture à Mexico, ainsi qu'à l'atmosphère rurale *neo-Porfirista*¹ des scieries familiales du Michoacán – dont on sait qu'elles ont financé une grande partie de

¹ Le terme espagnol *neo-Porfirista* fait référence à la persistance, durant le XX^e siècle, des structures politiques, culturelles et économiques du gouvernement de Porfirio Díaz (1884-1911). Ce régime consolida le projet de modernisation capitaliste et raciale de l'état mexicain. Sa survivance est surtout remarquable dans les régions importantes du pays après la révolution mexicaine (1910-1920). Dans le cas du Michoacán, le goût d'inspiration française et le conservatisme catholique en étaient des caractéristiques distinctives.

son œuvre – , Hernández s'installe dans l'effervescente scène alternative parisienne, depuis laquelle il effectuera quelques séjours irréguliers dans des villes comme San Francisco, Londres et Tanger. S'il n'existe pas, aujourd'hui, un répertoire précis de tous ses voyages, ceux-ci semblent à la fois erratiques, mais surtout significatifs pour s'immerger dans une œuvre comme la sienne, faite de déperditions, de traductions, de fuites et de (re)découvertes de soi.

Chaque voyage implique un repositionnement des limites territoriales et subjectives entre un ici, un là-bas et un *autre lieu*, des négociations entre l'intérieur et l'extérieur, le supposé inhérent et l'étranger. Mais, que se passe-t-il lorsque le voyage se prolonge, abandonnant son statut circonstanciel pour se convertir en condition de vie, en affirmation existentielle ? Au-delà des limites spatio-temporelles : est-il possible de voyager perpétuellement, de faire du voyage une éthique ? Cela semble être le cas pour Hernández, dont la nostalgie singulière – une sorte de défamiliarisation et de déracinement exercée envers sa terre natale à partir de son exil volontaire en France – pourrait être caractérisée d'intimité diasporique.

Contrairement au sentiment de nostalgie reposant sur le manque d'un passé perdu (le foyer ou l'origine) pour lequel une appartenance claire est assumée, l'intimité diasporique propose une séparation et une fuite de *soi-même* précisément pour réécrire ou réinventer son histoire personnelle, familiale et collective. Cela exige un scepticisme délibéré face à toute histoire *telle qu'elle a réellement été*, et de s'ouvrir aux affections engendrées par l'exil comme la traduction toujours insuffisante, le malentendu, la désorientation,

² La figure du jaguar provient des pratiques rituelles mésoaméricaines, elle incarne notamment la force spirituelle des chamans qui ont le pouvoir d'entrer en contact avec les esprits. Il existe de nombreuses iconographies mésoaméricaines représentant des êtres mi-jaguar mi-homme comme symboles de la métamorphose chamanique. Teo Hernández utilise très souvent le jaguar dans ses écrits comme un alter-ego, un personnage mythique ou pour symboliser la faculté d'extase et de transmutation. Conceptuellement, cette figure permet de mieux comprendre son intérêt pour les arts de la scène et de la danse.

la tergiversation des messages originaux, ou les processus d'appropriation/assimilation culturelle.

Dans le cas d'Hernández, la nostalgie ainsi extrapolée brise l'illusion d'une appartenance directe ou totale, puisque, au moyen du traitement poétique et rhétorique de ses propres souvenirs et de ses documents personnels, l'artiste assiege sa biographie au point de la redessiner et de la réinventer en une clé mythologique ou tout simplement allégorique. Il suffit de se rappeler comment, dans ses carnets, tirant parti de son ascendance préhispanique, il fantasmait d'être un jaguar (chaman)², comme s'il était le protagoniste de son propre film épique postcolonial.

Pour beaucoup d'artistes ayant vécu l'exil, l'œuvre – en tant qu'espace autonome par excellence – fonctionne comme un lieu de refuge permettant de se projeter et de se développer vers de nouvelles zones de sensibilité. C'est comme si la conscience déchirée de celui qui part d'un endroit pour parvenir à un autre, créait des temps et des espaces qui bifurquent, dans une sorte de continuité discontinue, à partir de désirs et de douleurs communs, semblables à la complicité qui lie les expatriés et les déserteurs. Malgré la tristesse, l'exil implique, en effet, de défier les lieux communs, c'est-à-dire de rejeter les canons et les voix autorisées, mais également d'inventer des formes de survie.

« Tous mes films sont un journal : journal de la solitude, de l'attente, de l'espoir du rêve, et en fait de la mort [...]. », écrivait le cinéaste en 1983³.

Pour Hernández, la nostalgie intime et diasporique s'incarne autant dans la mémoire vécue que dans la mémoire documentaire, ce qui implique un degré inévitable d'accumulation, de préservation et d'organisation. Conscient de ce que signifie la conservation et la reproduction d'images pour un migrant, le cinéaste a assemblé ses propres archives de manière assidue selon des critères erratiques. Cette collection, qui aujourd'hui pourrait tout à fait être considérée comme une œuvre d'art contemporain, inclut une somme extraordinaire de notes, d'intuitions sur le cinéma – des fragments d'une théorie implicite de l'image en mouvement – capturées dans des carnets et sur des feuilles volantes, des serviettes en papier, des cartes de visite, des tickets de caisse et des billets de train recyclés ; des journaux intimes ; plus de 2 500 diapositives et photographies ; une vaste correspondance ; des interviews ; des dessins ; ainsi que des documents techniques sur ses films et ses projections. Dans cet ensemble documentaire, Hernández a également intégré des documents provenant d'artistes avec lesquels il développait des collaborations vitales et solidaires.

Peu de temps avant sa mort prématurée en 1992, Hernández légua son œuvre cinématographique et ses archives personnelles à l'artiste Michel Nedjar, qui en fit don au Centre Pompidou, afin qu'elles soient conservées et diffusées. Depuis, les films – conservés dans les collections cinéma – et les archives – conservées à la Bibliothèque Kandinsky – constituent le Fonds Teo Hernández du Centre Pompidou.

LA PEAU DU JAGUAR : INDÉPENDANCE ET TRAVESTISME

Dans l'un de ses cahiers bleus ou roses maltraités et recouverts d'un papier imprimé de lis blancs, on peut lire : « Entreprendre un journal équivaut à la même tâche livrée par l'araignée – échafauder ses propres limites, tracer la maille qui l'enserme et la soutient. Dans un mot on dessine le territoire qui vous délimite, à moins que ce qui compte ce ne soit le vide, ce vide qui poursuit, en vain, la trame⁴. »

Comme le mettent en évidence certains de ses films de la fin des années 1970 et du début des années 1980, pour Hernández, le cadre de l'image et son hors-champ, ont la même importance dans l'achèvement d'un film.

Le principe était intuitif mais clair : *tout* inclure dans le film (photographies, chutes, notes, accessoires) dans une seule trame pour tisser une *image totale* à partir de l'extériorité du cadre cinématographique.

On pourrait supposer que son attachement à l'auto-documentation – un tissage mêlant vie et œuvre,

³ Note de Teo Hernández du 6 novembre 1983 (carnet n°6) citée dans Andrea Ancira et Neil Mauricio Andrade (dir.), *Anatomie de l'image. Notes de Teo Hernández*, Mexico, Buró-Buró/tumbalacasa, 2019, p. 134.



TEO HERNÁNDEZ, REPORTAGE SUR UNE ÉTUDE DE COMPOSITION POUR TROIS GOUTTES DE MEZCAL DANS UNE COUPE DE CHAMPAGNE, 1983, CENTRE POMPIDOU – MNAM/CCI – BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, FONDS TEO HERNÁNDEZ, COURTESY MICHEL NEDJAR.

TEO HERNÁNDEZ, REPORT ON A COMPOSITION STUDY FOR TROIS GOUTTES DE MEZCAL DANS UNE COUPE DE CHAMPAGNE, 1983, CENTRE POMPIDOU – MNAM/CCI – BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, FONDS TEO HERNÁNDEZ, COURTESY MICHEL NEDJAR.

⁴ À la fin du carnet n°24, Xóchitl Cambior-Macherel, qui a transcrit les textes de ce carnet à l'ordinateur, cite cette note écrite par Teo Hernández en 1980. Carnet n°24, Fonds Teo Hernández, Centre Pompidou – MNAM/CCI – Bibliothèque Kandinsky.

⁵Selon l'expression créée par Dominique Noguez pour mettre en lumière les correspondances qu'il discerne entre les films de cinéastes, surtout masculins, qui se servent, à la même époque et en France, du médium Super 8, de sa maniabilité, de sa gestuelle et de ses images comme vecteur instinctif de leurs désirs. Outre celles d'Hernández, Noguez embrasse sous cette catégorie les œuvres de Michel Nedjar, Jacques Hauboïs, Stéphane Marti, Gaël Badaud, Katerina Thomadaki et Maria Klonaris. Dominique Noguez, « Une école du corps? », *Politique Hebdo*, n°287, Paris, 1977.

⁶Álvaro Vázquez Mantecón, « Visual Experimentation in Super 8: Mexico and Latin America » dans Jesse Lerner et Luciano Piazza (dir.), *Ism, Ism, Ism / Ismo, Ismo, Ismo Experimental Cinema in Latin America*, Oakland, University of California Press, 2017. L'observation du contexte de la production cinématographique expérimentale au Mexique, lorsque Teo quitte le pays (à la fin des années 1950 et au début des années 1960), révèle l'intérêt de certains cinéastes et écrivains, comme Hernández lui-même – qui a créé le Centro de Experimentación Cinematográfica (Centre d'Experimentation Cinématographique) ou le groupe Nuevo Cine (Nouveau Cinéma) –, à raviver l'industrie nationale du cinéma après son âge d'or (« Epoca de Oro »). Dans ce contexte, Israel Rodríguez identifie les débuts du cinéma expérimental au Mexique à une série de productions qui, bien qu'elles aient peu de points communs, convergent par leurs intérêts à transformer et à remettre en question les façons de faire du cinéma, comme, par exemple : *El despojo* (1960), *En el balcón vacío* (1961), *El ángel exterminador* (1962), *La fórmula secreta* (1965), *Tajimara* (1965), *Apocalypse 1900* (1965), *Fando y Lis* (1968), *Anticlímax* (1969). Israel Rodríguez, « El cine experimental mexicano de los 1960 en 10 filmes », *Iconica*, 4 novembre 2017. Après 1968, surgit le mouvement « indépendant, jeune et urbain » du Super 8 au Mexique comme culture alternative, parfois militante, qui agit en marge de la scène artistique et culturelle de l'époque.

⁷Une recherche étymologique du concept d'« expérimental » nous amène au latin *experimentalis*, *experimentum* et au verbe *experiri*. Cela montre que sa définition renvoie, à la fois, à une interprétation empirico-scientifique du monde, et à une manière inquiétante et titubante de l'explorer ; à une disposition à se livrer aveuglément à une intuition, et à une ouverture face à l'imprévisible. Il faut rappeler que la seconde interprétation, communément oubliée, ou mise au service de la première, était la plus commune au XVI^e siècle, un moment de l'histoire au cours duquel des mots comme expérience, enchantement et sortilège s'utilisaient indistinctement.

chacune étant l'inverse, le négatif de l'autre – découle de sa préoccupation à conserver toutes les pièces du puzzle afin qu'un·e futur·e destinataire ou une *araignée* virtuelle – un·e admirateur·rice, un·e ami·e, un·e parent·e, un·e amant·e, un·e interprète·e, un·e allié·e un·e chercheur·se – puisse continuer le processus infini de reconstruction de ce que nous appelons *Teo Hernández*. En tout état de cause, cette auto-documentation sert, aujourd'hui, de cadre épistémique – ou du moins, de précaution méthodologique – pour la conservation de sa production visuelle, et pour son éventuelle insertion critique dans les historiographies spécialisées du cinéma expérimental. Malgré le fait que son travail ait été peu exploré, Teo Hernández apparaît dans la littérature sur le cinéma dit expérimental. En France, sa production ne faisait pas partie du courant dominant du cinéma expérimental de l'époque, mais était plutôt liée à des pratiques cinématographiques se situant à sa marge comme l'École du corps⁵, un cinéma militant qui abordait les questions identitaires et de genre à partir de corps non-hétéronormés. Au Mexique, quoique tardivement, il est désormais considéré comme l'un des réalisateurs mexicains les plus importants du cinéma expérimental en Super 8. Cependant, bien que son œuvre comporte des éléments militants ou formellement abstraits, ainsi que des techniques et des gestes caractéristiques du Super 8⁶, elle est difficile à définir selon les classifications habituelles, souvent galvaudées, de *cinéma d'avant-garde* ou de *cinéma d'auteur*. De telles terminologies pourraient même entraver l'étude de cette œuvre profondément sensible et autodidacte ou, si vous préférez, indépendante.

On considère généralement que l'art expérimental est redevable à des mouvements artistiques d'avant-garde qui s'approprièrent un certain formalisme scientifique avec, toutefois, une tension relative aux technologies de reproduction et à la promesse moderne du progrès. Cependant, sa résistance à la professionnalisation, la charge érotique et existentielle de son œuvre, son refus de séparer sa production de ses pulsions vitales, éloignent Hernández des généalogies ancrées dans des modernismes hérités des Lumières ou venus d'Europe⁷.

L'inconscient, la transe, le délire, le monde onirique, les facettes inquiétantes et sacrificielles de l'être humain face à la nature sont présents dans l'œuvre de Teo Hernández, parmi d'autres tropismes anthropologiques et psychanalytiques de l'art moderne. Ce sont des interlocuteur·rice·s avec lequel·le·s il a établi des échanges intenses et une dévoration mutuelle, en particulier avec ceux et celles qui cherchaient à détruire, par la *praxis* collective, le « je » du génie artistique, comme, par exemple, la pratique de l'écriture automatique. Cependant, Hernández se distingue, à nouveau, par sa désagrégation diasporique et son exil volontaire : son intérêt à développer une critique radicale du modernisme, à travers la magie, l'alchimie ou le paganisme – sujets récurrents de ses écrits – l'a fréquemment amené à une confrontation ouverte avec des auteurs et des référents culturels, comme le Surréalisme ou la Nouvelle Vague.

L'artiste a réaffirmé à de nombreuses reprises, jusqu'à l'hyperbole, sa mexicanité idéalisée, mais uniquement pour exprimer cette « identité évanescence » ou cette « troisième langue », qui naît d'un choc culturel, selon le philosophe latino-américain Bolívar Echeverría⁸. Celui, autrefois considéré comme primitif, enquête maintenant sur ses investigateurs français. L'ancien colonisé colonise le cœur symbolique de ses maîtres, l'idée même de l'Europe par exemple, avec des outils venant du cinéma, de la danse et de l'écriture.

⁸ Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, Mexico, UNAM/El equilibrista, 1995, pp.205.

Est-ce l'épopée finale de Teo Hernández ? Non, juste une de plus. Ni sa caméra, ni ses carnets ne sont *soumis*, ce qui conduit à une redéfinition constante de la fonction de ses outils : avec la caméra, il danse ; avec l'écriture, il voit ; avec ses poèmes, il documente l'aube. Plus important encore : il questionne la sensibilité dominante, afin de restituer le corps en tant que principe actif (le désir) et d'inverser, un instant, les rôles de la nature et de l'humanité, comme au carnaval.

En ce sens, le cinéma expérimental ou simplement indépendant de Teo Hernández est, comme je le suggère ici, subversif, car il crée des zones d'expériences et de pratiques qui instaurent des utopies, sans disciplines différenciées, ni hiérarchies dans la division du travail. On pourrait dire que de par son esthétique, il ne crée pas des œuvres expérimentales d'auteur, mais des actes collectifs qui affirment et qui utilisent l'impossible ou le plausible en bouleversant les sens. Pour Hernández et ses complices, il s'agit, finalement, de susciter une impulsion inversée, une réalité sublimée, remodelée ou réordonnée dans laquelle le corps que l'on croyait le nôtre est autre, et inversement⁹. Plus qu'une irruption des réalités parallèles surréalistes, il s'agit ici d'une esthétique du carnaval, ou encore, selon ses derniers écrits, d'une sensibilité chamanique.

⁹ Les voyages, la mémoire de l'enfance, l'amitié et les conversations avec Michel Nedjar, Gaël, Pascal, Parvaneh Navaï, Andrea Fini, Ahmed, Jakoboï, Jed, Kader, Jean-Michel Bouhours, Gérard Courant, Raphaël Bassan, Christian Lebrat, Yann Beauvais, María Klonaris, Katerina Thomadaki, Rose Lowder, Henri Langlois, entre autres, ont significativement marqué ses recherches. Beaucoup de ses préoccupations formelles et thématiques ne surgissent pas d'un intérêt explicite pour transgresser les paradigmes, mais, d'expériences partagées, de l'intimité, des rêves, de la vie quotidienne, du passé et de l'avenir.

Dans ses journaux intimes, au fur et à mesure, sa préoccupation pour le travestissement augmente jusqu'à déteindre sur son écriture. Hernández entre en contact avec les arts de la scène. Chaque film est un prétexte pour se réunir, pour baiser, pour danser, et chaque rencontre un décor pour tourner un film. Sa recherche des états altérés qui transparait dans son travail n'est pas simplement psychologique, elle est, au sens strict, communautaire : nous ne pouvons provoquer une scission – une désagrégation vis à vis de ce que le sentiment général assume comme réel, vrai et désirable – qu'au sein d'une communauté. L'affirmation communautaire de ces réalités ou de la coexistence érotique s'exprime dans les déviations de son mode de vie. L'imagination radicale travestie – comme le chaman qui, lorsqu'il revêt la peau du jaguar, EST le jaguar, ou l'araignée qui EST un territoire autonome – suffit pour abandonner nos sens, peut-être, excessivement anthropomorphiques.

CINÉMA TACTILE, DANSE ET FLÂNEUR ILLÉGAL

« ... le but de la danse n'est pas dans les figures, mais dans son poids, c'est-à-dire, la chair. »

Teo Hernández, carnet n°19, 4 juillet 1988.

À la fin des années 1980, pendant la dernière période de sa production, Teo Hernández comprend que l'œil est un obstacle, un appareil normé et fonctionnel qui gêne l'imagination et dont il décide de se libérer. Il le considérerait sans doute comme un organe orthopédique, trop punitif, corrigeant notre relation avec la

lumière. Abandonner l'objectif de la caméra lui permet de céder la vision à son enveloppe extérieure, à ses extrémités, à ses prolongements nerveux, en rapprochant, de plus en plus, l'image du désir.

Dans plusieurs notes, Teo Hernández décrit son cinéma comme un « cinéma tactile¹⁰ », notion qu'il ne définit pas théoriquement. Cette pratique se

¹⁰ Note de Teo Hernández du 4 février 1982 (carnet n°3) citée dans Andrea Ancira et Neil Mauricio Andrade (dir.), *Anatomie de l'image. Notes de Teo Hernández, Mexico, Buró-Buró/tumbalacasa, 2019, p. 70.*

développe et trouve son acmé dans la dernière décennie de sa production : c'est le mouvement complet du corps du cameraman qui conduit alors le regard, et à partir de la désorientation, suscite l'image. Il appréhende cette technique rythmique – l'enregistrement de la vibration entre les corps –,

lors d'une conversation avec son compagnon, Michel Nedjar, après un épisode difficile de tournage de *Foire du Trône*¹¹ (1981). Cette méthode échappe à une lecture exclusivement formelle, puisque la forme elle-même

¹¹ Teo Hernández, « Texte pour les films *Foire du Trône* et *Souvenirs / Bourges* pour la première au Ciné-Club de Saint Charles, le 3 mars 1982 », boîte 17: Dossiers Films, Fonds Teo Hernández, Centre Pompidou – MNAM/CCI – Bibliothèque Kandinsky.

devient action, les geste et l'expression corporelle visant ainsi à dépasser le langage cinématographique moderne. Sa technique est, de fait, un véhicule érotique pour caresser ou écorcher d'autres corps physiques et imaginaires.

Bien que le rythme entre les corps sexués soit un sujet central pour Hernández, son cinéma tactile est une intuition qui le dépasse. Grâce à la curiosité qui guide la caresse, filmer devient une danse libre, sans projet ni but envers un corps désiré, inaccessible, toujours à venir. Filmer, c'est attendre cet avenir. Quelle est l'intention, la finalité de caresser un corps ? Aucune. L'esthétique du cinéma tactile suppose que, de la même manière que l'œil doit s'émanciper de la vision, le toucher devrait cesser de satisfaire des nécessités externes à sa propre volupté. Par analogie, la danse s'émancipe de son présumé rôle musical, et l'écriture, de sa soumission à la production de sens. Le *tactile* consiste donc à calibrer l'environnement au-delà ou *en dessous* de la spatialité instrumentale et à renouveler les organes (instruments), pour créer, pour diviser, pour étendre, ou pour fonder des territoires d'attente, ou plutôt, d'attente de mouvements erratiques.

Le vendredi 18 octobre 1991, Teo reprend son carnet (cette fois, il a une curieuse couverture de Robin des Bois) et note ceci : « [...] les danseurs sont l'instrument [...] ils sont des ciseaux qui découpent l'espace, qui nous livrent un autre espace¹². » Nous avons déjà mentionné que la danse

¹² Note de Teo Hernández du 18 octobre 1991 (carnet n°23) citée dans Andrea Ancira et Neil Mauricio Andrade (dir.), *Anatomie de l'image. Notes de Teo Hernández, Mexico, Buró-Buró/tumbalacasa, 2019, p. 269.*

est essentielle pour Teo, mais jusqu'à quel point ? Le rôle prépondérant des corps en mouvement et l'influence des arts de la scène sur ses techniques de réalisation, est un sujet peu abordé.

Teo rencontra Bernardo Montet, une figure de la danse contemporaine française grâce à son ami et interlocuteur Dominique Noguez. Comme le montrent les journaux de Teo, cette rencontre fut déterminante pour la dernière période de sa production, puisqu'elle

¹³ Note de Teo Hernández du 21 mars 1987 (carnet n°16) citée dans Andrea Ancira et Neil Mauricio Andrade (dir.), *Anatomie de l'image. Notes de Teo Hernández, Mexico, Buró-Buró/tumbalacasa, 2019, p. 212.*

lui permet de trouver dans la danse une sorte de *pendant* à son cinéma tactile¹³. Même s'il est, également, possible de retrouver une affinité avec la danse ou une certaine sensibilité chorégraphique et performative dans des travaux plus précoces comme *Salomé* (1976), *Corps Aboli* (1978) et *Gong* (1980)¹⁴.

¹⁴ Il faudrait rappeler que, pour Teo, un film prend vie au moment de sa projection. Il en résulte que ce moment constitue un espace-temps clef. Il est dit, qu'au moment de projeter ses films, il y intervenait en temps réel, comme par exemple, en faisant varier la vitesse de projection. La présence physique du cinéaste lors de la projection était essentielle, puisque la forme finale du film était définie à ce moment-là.

« En fait, mes films ressemblent à la danse en tant que rite de participation et célébration du monde. C'est à partir de *Salomé* que les personnages ont commencé à danser dans mes films et j'ai moi-même commencé à danser à partir de *Corps Aboli*. À partir du moment où j'ai moi-même participé à la danse, tout

mon ciné s'est transformé : il a trouvé sa propre personnalité grâce au rythme personnel de ma danse¹⁵. »

On peut considérer qu'à partir du printemps 1987, et tant que sa santé le lui permet, Teo se consacre à une exploration approfondie des zones de contact entre la chorégraphie et l'image en mouvement, grâce, en grande partie, à un cercle d'amitiés qui le rapprochent de ce sujet. Dans le cadre de sa collaboration avec Studio DM (1983), une compagnie de danse contemporaine créée par Bernardo Montet et Catherine Diverrès, il réalise des films conçus comme des projections qui interagissent avec l'interprétation de pièces chorégraphiques¹⁶, ainsi que des *ciné-danses* réalisées pendant et à partir du montage des films de répétitions et de représentations de ce groupe¹⁷. Il suffit de voir certains de ces films, pour se rendre compte, qu'outre la documentation de la danse dans l'intimité de ses pratiques (et de ses exécutant·e·s), y transparaît l'idée que la chorégraphie est devenue, pour Teo, un modèle pour filmer.

« Travailler avec lui, signifiait être vide, présent, capable de soutenir sa fulgurance, son intensité. L'exaltation de l'instant (des fractions de seconde, uniques et irréversibles) qu'il maîtrisait, le trouble, la transe qui se dégagent de ses films nous font penser qu'il filmait comme un chaman. Aucun cinéaste, à notre connaissance, ne s'est approché de la danse à ce point, aussi exactement. [...] Les films de Teo Hernández ne sont pas des films sur la danse (des reflets de la danse), mais des films de danse¹⁸. »

La manière dont Catherine Diverrès associe le travail de Teo au chamanisme n'est pas anodine. Ce qui intéressait le cinéaste dans la danse contemporaine était, entre autres, sa critique des appareils scénographiques et narratifs modernes et sa remise en question de la distance bourgeoise entre le sujet et l'objet de la représentation, le public et les danseurs, qui, évidemment, entraîne une réception individualiste et passive. Le cinéma tactile souhaite, au contraire, instaurer une participation non seulement collective, mais également chargée d'affection, au détriment de la spécialisation et de la fracturation des champs artistiques que sont le cinéma et la danse. Par ailleurs, dans la mesure où il filme en dansant, et qu'il danse en filmant, Hernández renouvelle la fonction de la caméra : elle fait dorénavant partie de ce qu'on pourrait appeler un *montage total* qui n'est plus délimité par le cadre de l'image et le programme d'un film (une *image totale*), mais par un espace-temps imaginaire où les règles physiques et sociales sont supplantées par des règles de séduction et de jeu basées sur le touché et le rythme, et dans lesquelles les débris, les excréments et les éléments improductifs de la vie quotidienne *entrent et se mettent* en scène.

Le travestissement, le camouflage, la vieille idée de réincarnation et la transmigration cyclique d'identités confluent dans cette mise en scène radicale qui rapproche le cinéma de la performance comme forme artistique ainsi que du rituel, du carnaval et de la fête en tant qu'actes essentiellement communautaires. Dans *Concertino* (1990), nous pouvons observer des variations de lumière, des parties de corps abstraites,

¹⁵ Note de Teo Hernández du 17 juillet 1982 (carnet n°4) citée dans Andrea Ancira et Neil Mauricio Andrade (dir.), *Anatomie de l'image. Notes de Teo Hernández*, Mexico, Buró-Buró/tumbalacasa, 2019, p. 93.

¹⁶ *Chevaux* (1987), *Pour Concertino* (1990), *Vloof l'aigrette - pain de singe* (1987), *La guerre*, *La tétée* (1992), *Le feu* (1992).

¹⁷ *Pas de Ciel* (1987), *Effeuille l'acanthé* (1987), *La création du printemps* (1987), *Sol y Sombra* (1988), *Le livre brûlé* (1990), *Tauride* (1992).

¹⁸ Nécrologie écrite par Catherine Diverrès après la mort de Teo Hernández, 10 novembre 1992. Boîte 34: Presse III 1990-97, Fonds Teo Hernández, Centre Pompidou - MNAM/CCI - Bibliothèque Kandinsky.



TEO HERNÁNDEZ, PHOTOGRAPHIE PRISE PENDANT LE TOURNAGE DE GRAAL (1980), CENTRE POMPIDOU - MNAM/CCI - BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, FONDS TEO HERNÁNDEZ, COURTESY MICHEL NEDJAR.

TEO HERNÁNDEZ, PHOTOGRAPHS TAKEN DURING THE FILMING OF GRAAL (1980), CENTRE POMPIDOU - MNAM/CCI - BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, FONDS TEO HERNÁNDEZ, COURTESY MICHEL NEDJAR.



TEO HERNÁNDEZ, BERNARDO MONTET ET MITSUYO UESUGI DANS *LE PRINTEMPS*, JANVIER 1989, CENTRE POMPIDOU – MNAM/CCI – BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, FONDS TEO HERNÁNDEZ, COURTESY MICHEL NEDJAR.

TEO HERNÁNDEZ, BERNARDO MONTET AND MITSUYO UESUGI IN *LE PRINTEMPS*, JANUARY, 1989, CENTRE POMPIDOU – MNAM/CCI – BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, FONDS TEO HERNÁNDEZ, COURTESY MICHEL NEDJAR.

des gestes détournés ou dialogiques, des actions aspirant à l'improductivité absolue traitant du sujet filmé comme si ce dernier était un corps singulier désorganisé pris dans un processus silencieux de restructuration dans un autre corps, dans une autre masse vivante qui, à son tour, sert de matériau malléable *filmico-scénique*. L'intention de ces actes impersonnels réside dans leur poids : les corps sont considérés en regard de leur gravité, ou selon Hernández, de leur *chair*. La présence du corps se manifeste ainsi seulement comme convulsion, spasme, dérèglement et engourdissement. Ayant abandonné le corps et l'œil normés, la *ciné-danse* d'Hernández instaure le vide, l'oubli et la sensibilité dépersonnalisée comme horizons du tactile.

Le toucher, ainsi redéfini, permet d'aborder une autre facette du travail d'Hernández – la dernière que je commenterai ici – liée à la ville. À la fin des années 1960, Teo découvre le Paris authentique (non-touristique) en marchant. Néanmoins, il commence seulement une décennie plus tard, à filmer la ville comme un corps, une substance et une masse synthétisant l'histoire et les schémas culturels de la société ; à la filmer comme la *mise en scène* par excellence utilisée par la métropole moderne pour imposer sa citoyenneté, des corps normés ou encore, selon les termes d'un autre résident parisien, Michel Foucault, des corps dociles et productifs. Il commence alors les séries de films *Souvenirs* et *Paris Saga*. Au-delà du goût qu'il développe pour les dérives urbaines – illustrées par ses errances caméra au poignet dans les rues imbriquées et les ruelles de Paris – ce furent surtout, à cette époque, sa condition de Mexicain sans permis de séjour et la sévérité croissante des contrôles d'identité à la sortie des stations de métro, spécialement celles des quartiers nord de la ville, qui motivèrent ses pérégrinations filmiques.

« Il était à peu près 12h40' quand je descendais la Rue Paul Albert et d'un coup j'ai eu l'idée de filmer leur père en marchant. En le faisant j'ai vu tout de suite que cette image était une réaction à mon expérience hier matin à la préfecture de Police — où j'ai vu me refuser le séjour en France. Je m'y ai vu parcourant par la dernière fois le Pavé de Paris. Alors je l'ai refait deux fois le trajet et j'ai eu l'idée, au Bistro, que je pourrai réaliser le film sur le Sacré-Coeur en filmant tout : voiture, maison, arbres, chiens, gens, vitrines, ordures, etc. Cubrir [sic] la ville d'images. La posséder : de son ciel à ses ordures¹⁹. »

Comme dans la danse libre où Teo trouva un équivalent à son cinéma tactile, à travers ses promenades en ville, il découvre un stimulus analogue et complémentaire. Au lieu des danseurs,

il filmait des *professionnel-le-s de l'oisiveté* ou des travailleur·se·s aux professions dites mineures : des mendiant·e·s, des passant·e·s, des hippies, des musicien·ne·s, des vendeur·se·s à la sauvette, et naturellement, des

migrant·e·s clandestin·e·s comme lui. Le Paris de ce cinéaste s'articule autour de centres de réunion illégitimes – parfois illégaux – civiques et religieux, où des milliers de personnes survivent au jour le jour. Il ne s'agit pas du flâneur excentrique, du passant dont parle Walter Benjamin : un citoyen dont le boulevard est la demeure « qui est chez lui entre les façades des immeubles », dont « les murs sont le pupitre sur lequel il appuie son carnet de notes », et dont les « kiosques à journaux lui tiennent lieu de bibliothèque²⁰ ». Si ces éléments sont présents dans les films de Teo, ils sont traités depuis une marginalité plus proche du *pachuco*²¹, du punk ou du simple *pepenador*²², des strates de population sans classe ou

¹⁹ Note de Teo Hernández de février 1982 (carnet n°3) citée dans Andrea Ancira et Neil Mauricio Andrade (dir.), *Anatomie de l'image. Notes de Teo Hernández*, Mexico, Buró-Buró/tumbalacasa, 2019, p. 70.

²⁰ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1982, p. 58

²¹ Le terme *Pachuco* fait référence au syncrétisme, à l'argot et à l'esthétique développés par des groupes d'immigrés mexicains marginalisés vivant dans les banlieues urbaines des États-Unis au cours des années 1930 et 1940.

²² Chiffonnier, personne qui ramasse des matériaux (plastiques, verre, cartons, etc.) et des objets usagés dans la rue afin de les revendre.

nationalité tangible. La sensibilité diasporique réapparaît également, pour mettre en doute les architectures et les modèles urbains qui définissent les distances et les trajets des corps d'une manière rigide et prédictible, comme l'art scénique conservateur.

De manière analogue à sa pratique de la *ciné-danse*, Hernández ne décrit pas la ville, mais imite ses flux et sa vitesse. La caméra dans les mains du migrant Hernández est anti-touristique. S'il vivait de nos jours, peut-être qu'avec un gadget ou un smartphone, il prendrait des *selfies* et enregistrerait des autobiographies monstrueuses, depuis les angles morts de la sensibilité globale. Le cinéma tactile en tant que *travail de terrain* crée des cartes urbaines de vie et de mort, de plaisir et de douleur, de tolérance et de célébration sexuelle, de richesse et de misère. Des cartes invisibles ou virtuelles, des trajets illégitimes, des itinéraires, qui à mesure que les villes modernes croissent et se recouvrent de réseaux de télécommunications, réaffirment leur statut de ruines postmodernes, selon le point de vue d'une nostalgie diasporique et métisse.

THAT WHICH SEEMS TO NOT FIND ITS PLACE. THE CINEMA OF TEO HERNÁNDEZ.

ANDREA ANCIRA GARCÍA

«[...] a person of the twentieth century can exist honestly only as a foreigner [...].»

Julia Kristeva, « Pourquoi les Etats-Unis ? », *Tel Quel*, n°71-73, automne 1977, p.13.

DIASPORIC INTIMACY

We will most likely not arrive at an understanding of the real reasons why Teo Hernández (Hidalgo City, 1939 – Paris, 1992), one fine day decided to leave his birth country to become a foreigner. The truth is that, until 1965, having given up his architecture studies in Mexico City as well as the rural *neo-Porfirista*¹ atmosphere of his sawmill family members in Michoacán – whom are known to have fund a large part of his work – Hernández settled into the effervescent countercultural Parisian scene, with some

¹ The term *neo-Porfirista* refers to the permanence, throughout the 20th century, of the political, cultural and economical structures of the Porfirio Diaz's government, which lasted from 1884 to 1911. This regime consolidated a capitalist and racialized modernization project of the Mexican state and its permanence was remarkable in important regions of the country after the Mexican Revolution (1910-1920). In the case of Michoacán, the Frenchified taste and the Catholic conservatism were distinctive features.

irregular stays in cities such as San Francisco, London, and Tangiers. Although even today there is no organized record of his travels, they are both as erratic as they are meaningful to enter his work, made of losses, translations, escapes, and (re)discoveries of the self.

Each trip implied a repositioning of territorial and subjective limits between a here, a there, and an *other place*, negotiations between the inside and the outside, the supposedly *inherent* and the *foreign*. But what happens when the journey extends, leaving its circumstantial status to become a condition of life and an existential affirmation? Beyond the spatiotemporal

limits, is it possible to travel perpetually, to make travel an ethics? This would seem to be Hernández's case, whose singular nostalgia – a type of defamiliarization and uprooting process exercised towards his homeland, emanating from his voluntary exile to France – could be characterized as a *diasporic intimacy*.

Unlike the nostalgic feeling that facilitates yearning for a lost past (Home or the Origin) before and to which a clear belonging is assumed, diasporic intimacy proposes a separation and fleeing from *one's self* precisely for rewriting or reinventing the personal, family, or collective history. This requires a deliberate skepticism about any *truly and as it really were* story, and an openness to the affects triggered by exile, such as the always insufficient translation, misunderstanding, disorientation, or misrepresentation of *original* messages, and the processes of cultural appropriation/assimilation.

In Hernández's case, nostalgia thus extrapolated breaks the illusion of direct or total belonging, since through the poetic and rhetorical treatment of his own memories and personal documents, the artist besieges his biography to the point of blurring it and reinventing it as a mythical or simply allegorical key. It is sufficient to remember how, taking up his pre-Hispanic ancestry, in his notebooks, he fantasized about being a jaguar (shaman)², as if he were the protagonist of his own epic postcolonial movie.

² The Jaguar is a figure that belongs to the Mesoamerican imaginary and ritual practices. This animal embodies, in particular, the spiritual strength of the shamans who have the power to contact spirits. There are many Mesoamerican iconographies depicting mid-jaguar and mid-human beings as symbols of shamanic metamorphosis. Teo Hernández uses the jaguar in his writings as an alter-ego, a mythical character, or to symbolize the possibility of ecstasy and transmutation. Conceptually, this figure helps to understand his interest in the performing arts and dance.

For many artists who have lived in exile, the body of work – as an autonomous space par excellence – operates as a space of refuge for projecting and expanding oneself towards new areas of sensibility. It is as if the torn conscience of one who leaves one place to reach another, creates times and spaces that bifurcate, in a kind of discontinuous continuity, based on a shared yearning and pain, belonging to the complicity of expatriates and deserters. Despite its sadness, exile implies challenging *common places*, that is, rejecting the canon and the authorized voice but

also inventing a way of surviving.

"All my movies are a diary of solitude, of waiting, of hope, of dream, and, in fact, of death [...]." wrote the filmmaker in 1983³.

³ Teo Hernández, November 6, 1983 (notebook 6) quoted in Andrea Ancira and Neil Mauricio Andrade (ed.), *Anatomie de l'image. Notes de Teo Hernández*, Mexico City, Buró-Buró/tumbalacasa, 2019, p.134.

For Hernández, intimate and diasporic nostalgia is embodied in both lived and documented memory, which implies an inevitable degree of accumulation, preservation, and organization.

Aware of what the backup and reproduction of images means for a migrant, the filmmaker assembled his own archive in an assiduous manner and with capricious criterion. This collection – which today could pass for a piece of contemporary art – includes an extraordinary sum of notes, intuitions on cinema – fragments of an implicit theory of the moving image – captured in notebooks and on loose sheets, napkins, business cards, recycled receipts, and

train tickets; autobiographical logbooks; more than 2,500 slides and photographs; an extensive correspondence; interviews; drawings; as well as technical documents on his films and screenings. In addition, in this documentary ensemble, Hernández included documents from some artists with whom he maintained solidary and vital collaborative relationships.

Shortly before his premature death in 1992, Hernández bequeathed his film work and his personal archive to the artist Michel Nedjar, who donated it to Centre Pompidou to ensure its conservation and dissemination. Since then, his films – preserved in the cinema collection of this institution – and his archive – kept in the Kandinsky Library – constitute the Fonds Teo Hernández.

THE SKIN OF THE JAGUAR: INDEPENDENCE AND TRANSVESTISM

In one of his blue or pink ill-treated notebooks covered with paper printed with white lilies can be read: "Undertaking a diary is equivalent to the spider's work – building its own limits, tracing the mesh that holds and supports it. In a word, to draw the territory that demarcates it, unless what counts is the void, that void that chases the plot, in vain⁴."

As evidenced by some of his films from the late seventies and early eighties, for Hernández, the framed image as well as what is left outside of the frame, were equally important for the completion of a film. The principle was intuitive but clear: include *everything* in the film (photographs, cut outs, notes, props) in only one storyline to piece together a *total image* based on the exteriority of the cinematographic frame.

We could assume that his commitment to self-documentation, woven from life and work, each one the outside, the negative of the other, derives from his preoccupation for maintaining *all* the pieces together in order that some future receptor or virtual *spider* – admirer, friend, family member, lover, interpreter, ally, researcher – could continue the infinite process of reconstructing what we call *Teo Hernández*. In any case, today this self-documentation exercise functions as an epistemic framework – or at least a methodological preventive measure – for the curation of his visual production and its eventual critical insertion in the specialized historiographies of experimental cinema.

Although his work has been little explored, Hernández appears in the narratives of the so-called *experimental* cinema. In France, his production was not part of the mainstream experimental cinema of the time, but rather it was linked to cinematographic practices that were situated in the margin of these trends, such as the *École du corps*⁵ (The School of the Body), a militant cinema that addressed questions

⁴ Towards the end of the Notebook 24, Xóchitl Camblor-Macherel, who transcribed it, cites this note written by Teo Hernández in 1980. Notebook 24, Fonds Teo Hernández, Centre Pompidou – MNAM/CCI – Bibliothèque Kandinsky.

⁵ According to this category created by Dominique Noguez in order to highlight the correspondences he discerns between the films of filmmakers, especially male, who use, at the same time in France, the Super 8 medium, its maneuverability, its gesture and its images as an instinctive vector of their desires. In addition to those of Hernández, Noguez embraces under this category the works of Michel Nedjar, Jacques Haubois, Stéphane Marti, Gaël Badaud, Katerina Thomadaki and Maria Klonaris. Dominique Noguez, "A school of the body?", *Politique Hebdo*, n° 287, Paris, 1977.

of identity and gender from the perspective of the non-heteronormative body. In Mexico, although belatedly, he

⁶ Álvaro Vázquez Mantecón, "Visual Experimentation in Super 8: Mexico and Latin America" in Jesse Lerner et Luciano Piazza (dir.), *Ism, Ism, Ism / Ismo, Ismo, Ismo Experimental Cinema in Latin America*, Oakland, University of California Press, 2017. A glance at the context of the experimental film production in Mexico when Teo left the country (at the end of the fifties and the beginning of the sixties), reveals the interests of some filmmakers and writers such as Hernández himself – who created the Centro de Experimentación Cinematográfica (Center of Cinematographic Experimentation) or the Grupo Nuevo Cine (Group New Cinema) – to reactivate the national film industry after its golden age (« Epoca de Oro »). In this context, Israel Rodríguez identifies the beginning of experimental cinema in Mexico with a series of productions that, although they have little in common, converge in their concern for transforming and questioning the modes of making cinema such as: *El despojo* (1960), *En el balcón vacío* (1961), *El ángel exterminador* (1962), *La fórmula secreta* (1965), *Tajimara* (1965), *Apocalypse 1900* (1965), *Fando y Lis* (1968), *Anticlímax* (1969). Israel Rodríguez, "El cine experimental mexicano de los 1960 en 10 filmes", *lcónica*, November 4, 2017. In the years following 1968, the "independent, youth, and urban" movement of Super 8 emerges in Mexico as a counterculture, sometimes militant, that operated on the margins of the artistic and cultural scene of the time.

⁷ An etymological map of the "experimental" concept leads us to the Latin *experimentalis*, *experimentum* and to the verb *experiri*, which show that its definition refers both to an empirical/scientific interpretation of the world and to a troubling and faltering way of knowing it; from a disposition to blindly surrendering to an intuition or an idea or an opening toward the unforeseen. It is worth remembering that the second interpretation, commonly forgotten or put at the service of the first, was the most common in the sixteenth century, a moment in history in which words such as experiment, enchantment, or spell were used indistinctly.

⁸ Bolívar Echeverría, *Las ilusiones de la modernidad*, Mexico City, UNAM/El equilibrista, 1995, pp.205.

is already considered one of the most important Mexican makers of experimental cinema in Super 8⁶. However, even if his work includes elements of militancy, formal abstraction as well as Super 8 gestures and techniques, it would be difficult to categorize it using oft-repeated classifications as *avant-garde* or *arthouse film*. Such terms could even obstruct the knowledge of such a profoundly affective and autodidactic or, if you will, *independent* work.

Usually, experimental arts are considered to be indebted to artistic avant-garde movements, which appropriated scientific formalism, although with a certain tension regarding the reproduction technologies and the modern promise of Progress. However, his resistance to professionalization, the erotic and existential charge of his work, as well as his refusal to separate his production from his vital impulses, distance Hernández from genealogies anchored in enlightened or European Modernities⁷.

The unconscious, trance, delirium, the oneiric world, ominous and sacrificial facets of the human being before and against nature are present in Hernández's work among other anthropological and psychoanalytical tropisms of modern art. They are interlocutors with which he established an intense exchange and a mutual devouring, especially with those that seek to destroy, through collective praxis, the ego of the artistic genius, for example automatic writing.

However, Teo stands out, again, for his diasporic disaggregation and his auto-exile: his interest in developing a radical critique of Modernity through magic, alchemy, or paganism – reoccurring themes in his writings – frequently led him to open confrontation with authors and cultural referents, such as Surrealism and the Nouvelle Vague, to name a few.

The artist reaffirmed time and again, his idealized Mexican nationality, to the point of becoming hyperbolic, but only to speak from this "evanescent identity" or "third language" that sprouts from cultural shock, according to the Latin American philosopher Bolívar Echeverría⁸. The once considered primitive now investigates his French investigators; the old colonized colonizes the symbolic heart of its masters – the idea of Europe, for example –, with audiovisual tools, dance and writing.

Is it Hernández's final epic? No, just one more. Neither his camera nor his notebooks are *submissive* entailing a constant repurposing of tools: with the camera,

he dances, with the writing, he sees, with his poems he documents the dawn, and most importantly: he questions the dominant sensibility to restore the body as an active principle (desire) and invert, for an instant, the roles between nature and humanity, as in a carnival.

In this sense, Teo's *situated experimental* or simply *independent* cinema, as I am here suggesting, is subversive because it creates zones of experience and consumption that install utopias without differentiated disciplines or hierarchies in the division of work. It could be said that, from his aesthetic, there are not experimental works by an author, but collective acts that affirm and practice the impossible or the merely probable by disrupting the senses. Ultimately, for Hernández and his accomplices, it was about stirring up an inverse pulse, a sublimated and remodeled or reordered reality, in which the body that we thought to be our own, is another, and vice versa⁹. More than an eruption of surrealist parallel realities, it is an aesthetic of carnival or, according to his late writings, a shamanic sensibility.

In his diaries, progressively, the concern for the transvestite principle increases to the point of tinting his writing. Hernández comes in contact with performing arts. Each film is an excuse to get together, fuck, dance, and each meeting, a set to film a movie. The search for altered states, visible through in his work, is not merely psychological, it is communitarian in a strict sense: only in community can we provoke a split, a disintegration of what the dominant sense assumes to be real, truthful, and desirable. The community affirmation of these realities or erotic coexistence is expressed in lifestyle deviations. The radical transvestite imaginary – like the shaman who in putting on the jaguar's skin IS the jaguar, the spider who IS the autonomous territory – is enough to abandon our, perhaps, overly anthropomorphic senses.

⁹ The travels, the childhood memories, the friendships and conversations with Michel Nedjar, Gaël, Pascal, Parvaneh Navaï, Andrea Fini, Ahmed, Jakobois, Jed, Kader, Jean-Michel Bouhours, Gérard Courant, Raphaël Bassan, Christian Lebrat, Yann Beauvais, Maria Klonaris, Katerina Thomadaki, Rose Lowder, Henri Langlois, among others made a significant mark on his research. Many of his formal and thematic concerns do not emerge from an explicit interest in transgressing paradigms but rather from shared experiences, intimacy of dreams, daily life, the immediacy of the past and the future.

TACTILE CINEMA, DANCE, AND ILLEGAL FLÂNEUR

"...the purpose of dance is not in the figures, but in its weight, that is, the flesh."

Teo Hernández, Notebook 19, July 4, 1988

Towards the end of the 1980s, during the final stage of his production, Teo resolves that the eye is an obstacle, a normed and functional device that, ultimately, gets in the way of imagining and of which he decides to free himself. Perhaps it seemed to him to be an orthopedic organ, too punitive, that corrects our relationship with light. Abandoning the lens of the camera allows him to cede the vision to his outer envelope, his extremities and nervous

¹⁰ Teo Hernández, February 4, 1982 (notebook 3) quoted in Andrea Ancira and Neil Mauricio Andrade (ed.), *Anatomie de l'image. Notes de Teo Hernández*, Mexico City, Buró-Buró/tumbalacasa, 2019, p.70.

¹¹ Teo Hernández, "Texte pour les films *Foire du Trône* et *Souvenirs / Bourges pour la première* au Ciné-Club de Saint Charles, le 3 mars 1982", box 17: Dossiers Films, Fonds Teo Hernández, Centre Pompidou - MNAM/CCI - Bibliothèque Kandinsky.

prolongations, bringing closer, more and more, the image to desire.

In various notes Teo describes his cinema as a "tactile cinema"¹⁰ and although he does not define it theoretically, the last decade of his production is a testimony of the development and culmination of this practice: the movement of the cameraman's entire body leads the gaze and, from disorientation, generates the image. Apprehended during a conversation with his

companion Michel Nedjar after a difficult filming session of *Foire du Trône*¹¹ (1971), this rhythmic technique - the register of the vibration between bodies - evades an exclusively formal reading; its form is relevant as action, which is to say gesture and corporal expression aiming to exceed modern cinematographic language. Thus, his technique is an erotic vehicle for either caressing or tearing other physical or imaginary bodies.

Although the rhythm between sexed bodies is a central theme for Hernández, his tactile cinema is an intuition that goes beyond it. With the curiosity that drives the caress, filming becomes a free dance, without a project or a plan regarding a desired body, inaccessible, always to come. Filming is the awaiting of this future. Thus, what is the intention, the finality of caressing a body? None. The aesthetic of *tactile cinema* assumes that, just as the eye should be emancipated from vision, touch should stop satisfying external needs to its own voluptuousness. As an analogy, dance frees itself from its supposed musical purpose, and writing, from its submission to produce meaning. *Tactility* then consists of calibrating the environment beyond or *underneath* instrumental spatiality and to repurpose the organs (instruments) to make, divide, expand, or build territories for waiting, or rather, awaiting the erratic movement.



TEO HERNÁNDEZ, BERNARDO MONTET AU STUDIO MOULIN DE LA POINTE, PARIS, 1987, CENTRE POMPIDOU - MNAM/CCI - BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, FONDS TEO HERNÁNDEZ, COURTESY MICHEL NEDJAR.

TEO HERNÁNDEZ, BERNARDO MONTET AT STUDIO MOULIN DE LA POINTE, PARIS 1987, CENTRE POMPIDOU - MNAM/CCI - BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, FONDS TEO HERNÁNDEZ, COURTESY MICHEL NEDJAR.

On Friday October 18, 1991, Teo returns to his notebook (this time it has a curious Robin Hood cover) and writes the following: "[...] dancers are the instrument [...] they are the scissors that cut space, that deliver us another space"¹². It has already been said that dance is important for Teo, but to what extent? The preponderant role of moving bodies and the influence of performing arts in his directing techniques is a subject that has been little addressed.

Teo met Bernardo Montet, a figure of French contemporary dance in his maturity, thanks to his

¹² Teo Hernández, October 18, 1991, (notebook 23) quoted in Andrea Ancira and Neil Mauricio Andrade (ed.), *Anatomie de l'image. Notes de Teo Hernández*, Mexico City, Buró-Buró/tumbalacasa, 2019, p.269.

friend and interlocutor Dominique Noguez. According to Teo's diaries, this meeting was determinant in his last stage of production since it allowed him to discover in dance a kind of *counterpart* for his tactile cinema¹³. However, it is possible to track an affinity for dance or a certain choreographic and performative sensibility in early works such as *Salomé* (1976), *Corps Aboli* (1978), and *Gong* (1980)¹⁴.

"My films bear a closer resemblance to dance. Dance as a rhythm of participation and celebration of the world. Beginning with *Salomé*, characters 'dance' in my films and I myself began to dance starting with *Corps Aboli*. From the moment I too began to participate in the dance, all my films were transformed, they found their own personality due to the personal rhythm of my 'dance'¹⁵."

It could be said that, from spring 1987 and as long as his health allowed him, Teo consecrated himself to a profound exploration of the contact zones between choreography and the moving image, thanks, in great part, to a circle of friendships that brought him closer to the subject. In the framework of his collaboration with Studio DM (1983), a contemporary dance company created by Montet and Catherine Diverrès, he made films conceived as projections that interacted with the interpretation of choreographic pieces¹⁶, as well as *cinedances* based on and during the production of films, rehearsals and live presentations of the group¹⁷. It is enough to see some of these films to realize that, for Teo, in addition to documenting dance from the intimacy of its practices (or practitioners), choreography became a model for filming.

"Working with him means being empty, being present, being capable of sustaining his radiance, his intensity. The exaltation of the moment (fractions of a second, unique and irreversible) that he dominated, the confusion and the trance that his films emitted makes us think that he filmed like a shaman. No filmmaker, to our knowledge, has come so close to dance, with such exactitude. [...] Teo Hernández's films are not about dance (reflections of dancing), but films of dance¹⁸."

The way Diverrès associates Teo's work with shamanism is not accidental, since what this filmmaker was interested in about contemporary dance was, among other things, its critique of modern scenographic and narrative devices and the bourgeois distance between the subject and the object of representation or the audience and the performers, that certainly entail an individualistic and passive reception. The *tactile cinema* suggests, on the contrary, a participation that is not only collective but charged with affect, even to the detriment of the specialization of differentiated artistic fields such as Cinema and Dance. Moreover, as he films while dancing,

¹³ Teo Hernández, March 21, 1987 (notebook 16) quoted in Andrea Ancira and Neil Mauricio Andrade (ed.), *Anatomie de l'image. Notes de Teo Hernández*, Mexico City, Buró-Buró/tumbalacasa, 2019, p.212.

¹⁴ We must remember that for Hernández a film comes to life at the moment of its screening, hence that moment constituted a key space-time. It is said that, when projecting his films, he intervened on the films in real time, as, for example, by varying the projection speed. The corporal presence of the filmmaker during the screening was fundamental since the final form of the film was defined at that moment.

¹⁵ Teo Hernández, July 17, 1982 (notebook 4) quoted in Andrea Ancira and Neil Mauricio Andrade (ed.), *Anatomie de l'image. Notes de Teo Hernández*, Mexico City, Buró-Buró/tumbalacasa, 2019, p.93.

¹⁶ *Chevaux* (1987), *Pour Concertino* (1990), *Vloof l'aigrette - pain de singe* (1987), *La guerre*, *La tétée* (1992), *Le feu* (1992).

¹⁷ *Pas de Ciel* (1987), *Effeuille l'acanthé* (1987), *La création du printemps* (1987), *Sol y Sombra* (1988), *Le livre brûlé* (1990), *Tauride* (1992).

¹⁸ Obituary written by Catherin Diverrès after the death of Teo Hernández. November 10, 1992. Box 34: Presse III 1990-97, Fonds Teo Hernández, Centre Pompidou - MNAM/CCI - Bibliothèque Kandinsky.

or dances while filming, Hernández repurposes the function of the camera as a part of a *total production*, no longer delimited by the frame of the image and the program of a film (*total image*) but rather by an imaginary space-time where physical and social rules are superseded by rules of seduction and play, based on touch and rhythm, and in which the residual, the excretion, and the unproductive elements of daily life enter and set themselves on stage.

Transvestism, masking, the old idea of reincarnation, and the cyclic transmigration of identities come together in this radical scenography, bringing cinema closer to performance as an artistic form, and to ritual, carnival, and festival as essentially communal acts. In *Concertino* (1990), we can see shifts in light, abstracted parts of the body, transversal or dialogical gestures, actions aspiring to absolute unproductivity that speak of the filmed subject as if it were a disorganized individual body in a silent process of reorganization in another body, another living mass which, in turn, serves as a moldable filmic-performative material. The goal of these impersonal acts lies in their "weight", bodies are considered in relation to their gravity, or in Hernández's words, their "flesh". Hence the presence of the body only expresses itself as convulsion, spasm, debauchery, and stagnation. Having abandoned the normative body and eye, Hernández's *cinedance* establishes emptiness, oblivion, and depersonalized sensibility as the horizons of tactility.

Touch, thus redefined, allows us to think about another facet of Hernández's work concerning the city, the last one I will comment on. Teo discovered the deep (non-touristic) Paris, at the end of the sixties, by walking. However, it took him around a decade to begin filming the city as a body, substance, and mass capable of synthesizing the history and cultural schemas of society ; as the *scenography* par excellence used by the modern State to impose its citizenship, normalized bodies, or in the words of another Parisian citizen, Michel Foucault, bodies that are docile and productive. It is precisely in this era that he begins the *Souvenirs* and *Paris Saga* series. And, beyond the taste he developed for urban wanderings, what pushed him to roam through the city's intertwined streets and alleyways with a camera in hand, was his condition of being a Mexican without a resident permit, as well as the growing severity of migratory controls outside metro stations in that period, especially in the northern neighborhoods of the city.

"It was around 12:40 when I was walking in the Paul Albert street and suddenly, it occurred to me to film their father walking. In doing so, I immediately saw that this image was a reaction to my experience yesterday morning at the police headquarters - where they turned down my France residency card. I saw myself walking for the last time on the pavement of Paris. So I redid the trajectory twice and it occurred to me, in the Bistro, that I could do the film on the Sacré-Cœur filming everything: cars, houses, trees, dogs, people,

windows, trash, etc. Cover the city with images. Possess it: from its sky to its garbage¹⁹.”

If in free dance Teo found the counterpart of his tactile

cinema, in his walks through the city he discovered a complementary and analogous stimulus. In this case, instead of dancers, he films professionals of leisure or minor trade workers: beggars, transients, hippies, musicians, small-time merchants, and of course, illegal migrants, like himself. The Paris of this filmmaker articulates illegitimate – sometimes illegal – centers of both civic and religious meetings, where thousands of people survive day to day. It is not about the eccentric *flâneur*, the stroller of whom Walter Benjamin spoke: a city dweller for whom the boulevard is home who “is [...] at home among house facades”, whose “buildings’ walls are the desk against which he presses his notebooks” and “newsstands are his libraries²⁰”. These elements are present in Teo’s films, but they have been treated from a marginality closer to the *pachuco*²¹, the punk, or the simple *pepenador*²², strata of the population without tangible class or nationality. In any case, the diasporic sensibility reappears to question the architecture and urban models that define the distances and the trajectories of bodies in a rigid and predictable way, such as conservative performance arts.

Analogous to the way *cinedance* operates, Hernández does not portray the city but rather emulates its fluxes and velocities. The camera in Hernández’s migrant hand is anti-touristic. Perhaps, if he lived today, with a gadget or smartphone, he would take *selfies* and film monstrous autobiographies, based on the blind spots of global sensibility. Tactile cinema as *field work* establishes urban maps of life and death, pleasure and pain, sexual tolerance and celebration, wealth and misery. Invisible or virtual maps, illegitimate trajectories, routes that as modern cities grow and telecommunicate, reaffirm the status of the city as postmodern ruin, in this case, from the perspective of diasporic and mestizo nostalgia.

¹⁹ Teo Hernández, February 4, 1982 (notebook 3) quoted in Andrea Ancira and Neil Mauricio Andrade (ed.), *Anatomie de l’image. Notes de Teo Hernández*, Mexico City, Buró-Buró/tumbalacasa, 2019, p.70.

²⁰ Walter Benjamin, “The Paris of the Second Empire in Baudelaire” in Walter Benjamin, Michael W. Jennings (ed.), *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*, Cambridge, Massachusetts and London, The Belknap Press of Harvard University Press, 2006, p.68.

²¹ *Pachuco* refers to a syncretism, slang and aesthetics developed by marginalized groups of Mexican immigrants living in urban peripheries in the United States during the thirties and forties.

²² Rag-picker or person who lives from collecting or picking up objects from the trash or the streets.



TEO HERNÁNDEZ, DÉMOLITION DE LA VIELLEUSE, MAI 1982, CENTRE POMPIDOU – MNAM/CCI – BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, FONDS TEO HERNÁNDEZ, COURTESY MICHEL NEDJAR.

TEO HERNÁNDEZ, DEMOLITION OF THE VIELLEUSE, MAY, 1982, CENTRE POMPIDOU – MNAM/CCI – BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, FONDS TEO HERNÁNDEZ, COURTESY MICHEL NEDJAR.

BIOGRAPHIE TEO

DE HERNÁNDEZ

Teodoro Hernández est un artiste, réalisateur et écrivain, né à Hidalgo (Mexique) en 1939.

Durant ses études d'architecture à l'Universidad Nacional Autónoma de México, il fonde, en 1958, le Centro Experimentación de Cinematográfica (Centre d'Experimentation Cinématographique, CEC) avec Antonio Campomanes. En 1960, l'Institut Français d'Amérique Latine (I.F.A.L.) finance le premier projet du groupe : un documentaire sur les activités culturelles de l'Institut ; le film reste inachevé et le groupe se sépare.

En 1966, il s'installe à Paris après un séjour en Californie. De 1968 à 1970, il réalise des films en Super 8 à Londres, à Paris, dans plusieurs villes du Maroc (Tanger, Essaouira et Zagora) et à Copenhague. Puis il tourne *Michel là-bas*, avec Michel Nedjar au Maroc (mars-avril 1970), ils voyagent ensuite durant six ans à travers l'Afrique du Nord, l'Europe, la Turquie, le Moyen Orient, l'Inde, le Népal et l'Amérique centrale. De retour à Paris en 1976, il réalise *Salomé* et participe l'année suivante au collectif Jeune Cinéma à Paris. En 1977, il réalise *Cristo*, qui fait partie d'une série sur la Passion en quatre volets avec *Cristaux* (1978), *Lacrima Cristi* (1979-1980) et *Graal* (1980). Avec ses amis ciné-artistes Michel Nedjar, Jacques Haubois aka Jakobois et Gaël Badaud, il fonde, en 1980, le collectif MétroBarbèsRochechou Art. Son travail est mis à l'honneur par la Cinémathèque française en 1979, puis le Centre Pompidou lui consacre une rétrospective en 1984.

Dans les années 1980, passionné par la relation entre l'image le mouvement et les corps, il collabore étroitement avec la compagnie de danse Studio DM fondée par Catherine Diverrès et Bernardo Montet. Avec eux, il élabore une pratique cinématographique mêlant cinéma, littérature et danse. En France, son travail a été lié au Cinéma Corporel ou à L'École du corps, un mouvement de recherche artistique qui aborde des questions de représentation du corps, d'identité et de genre. Teo Hernández est également photographe et écrivain (il écrit des poèmes, des notes et réflexions sur le cinéma et collabore à plusieurs revues).

Atteint du virus du sida, il décède le 22 août 1992, il est enterré au Père Lachaise. De la fin des années 1960 à sa disparition en 1992, il réalise plus d'une centaine de films, la plupart en Super 8. Peu de temps avant sa mort, il lègue son œuvre cinématographique et ses archives personnelles à Michel Nedjar, qui en fait don au Centre Pompidou afin qu'elles soient conservées

et diffusées. Depuis, le Centre Pompidou conserve le Fonds Teo Hernández qui regroupe documents, films, photographies, carnets et textes de l'artiste.

TEO HERNÁNDEZ'S BIOGRAPHY

Teodoro Hernández was an artist, filmmaker and writer, born in Hidalgo (Mexico) in 1939.

During his architecture studies at the Universidad Nacional Autónoma de México, he founded, in 1958, the Centro de Experimentación Cinematográfica (Center of Cinematographic Experimentation, CEC) with Antonio Campomanes. In 1960, the French Institute of Latine America (I.F.A.L.) funded the first project of the group: a documentary on the institute's cultural activities. The film remained unfinished and the group split up.

In 1966, he settled in Paris after a stay in California. From 1968 to 1970, he directed Super 8 films in London, Paris, several Moroccan cities (Tangier, Essaouira and Zagora) and in Copenhagen. Then, together with Michel Nedjar, he filmed *Michel là-bas* in Morocco (March–April 1970), they then traveled during six years through North Africa, Europe, Turkey the Middle–East, India, Nepal and Central America. In 1976, back in Paris he directed *Salomé* and the next year took part in the Jeune Cinéma collective in Paris. In 1977, he filmed *Cristo*, which is part of a serie about the Passion with: *Cristaux* (1978), *Lacrima Cristi* (1979–1980) and *Graal* (1980). With his fellows cine-artists friends Michel Nedjar, Jacques Haubois aka Jakobois and Gaël Badaud, he created in 1980 the experimental film collective MétroBarbèsRochechou Art. His work was shown at Cinémathèque française in 1979, and in 1984, Centre Pompidou dedicated to him a retrospective exhibition.

In the eighties, interested by the links between image, movement and bodies, he collaborated with Catherine Diverrès and Bernardo Montet's dance company, Studio DM. Together with them, he developed a cinematographic practice mixing cinema, literature and dance. In France, his work has been linked to the École du corps (The School of the Body), an artistic research movement that addresses issues of body representation, identity and gender. Teo Hernández is also a photographer and a writer (he writes poems, notes and reflections on cinema, and contributes to several magazines). Living with AIDS, he passed away on the August 22, 1992, he is buried at Père Lachaise (Paris). From the end of the sixties until his death, he produced more than 100 films, most of them in Super 8. Shortly before this death, Teo Hernández bequeathed his film work and personal archives to Michel Nedjar, who donated it to Centre Pompidou for its conservation and dissemination. Since then, the Centre Pompidou preserves the Fonds Teo Hernández that includes documents, films, notebooks, photographs and texts by the artist.



PASCAL MARTIN, REPORTAGE SUR TEO HERNÁNDEZ À VIENNE, 1986, CENTRE POMPIDOU – MNAM/CCI – BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, FONDS TEO HERNÁNDEZ.

PASCAL MARTIN, REPORTAGE SUR TEO HERNÁNDEZ IN VIENNA, 1986, CENTRE POMPIDOU – MNAM/CCI – BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, FONDS TEO HERNÁNDEZ.

LE

JE

FILMÉ

Archives et films présentant l'histoire personnelle et l'engagement d'Hernández pour l'auto-documentation de ses processus de création et de ses impulsions vitales. Ces images agissent comme des empreintes menant à l'origine de son Moi, c'est-à-dire, au moment

THE

SELF

FILMED

où l'intimité du cinéaste et son impulsion créatrice convergent.

Records of a personal story and Hernández's commitment to self-documentation of his processes and vital impulses. These footprint images lead to an origin of the Self, that is, to the moment in which the filmmaker's intimacy and his creative impulse converge.

VILLES

INTIMES

La ville filmée comme un corps, une substance, une masse qui synthétisent l'histoire de l'urbanisation en tant qu'exercice du pouvoir dans le temps et dans l'espace. Loin d'être un portrait touristique, ces anti-cartes postales sont des tentatives de conserver des expériences éphémères et des histoires du monde souterrain de toutes les métropoles contemporaines.

INTIMATES

CITIES

Cities filmed as body, substance, or mass that synthesizes the history of urbanization as an exercise of power over time and space. Far from a tourist portrait, these anti-postcards are attempts to retain experiences and ephemeral stories of the underworld of every contemporary metropolis.

VERTIGES

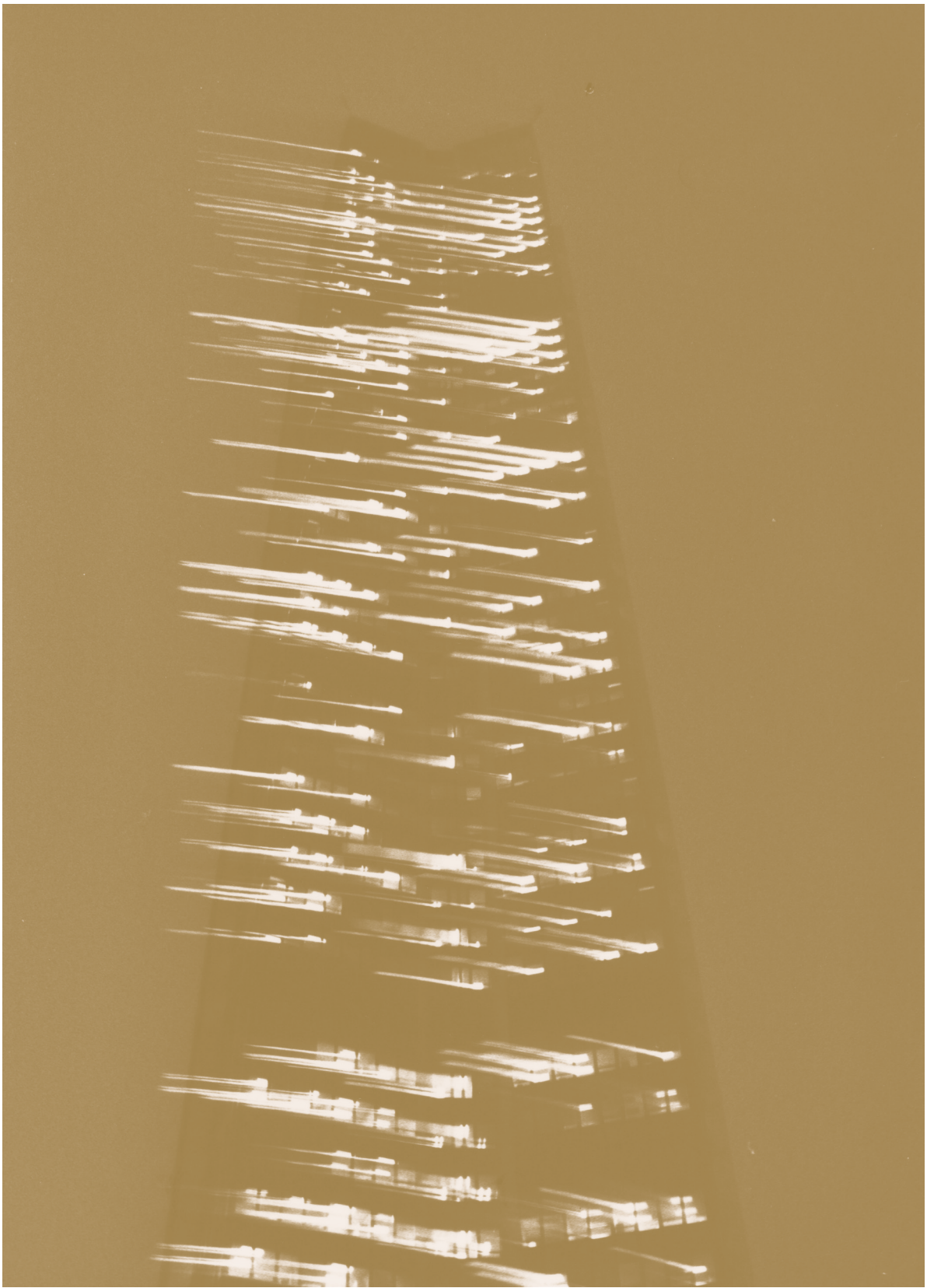
DES CORPS

Teo Hernández utilise la chorégraphie et la danse comme modèles pour ses films. Il a développé une technique dans laquelle le mouvement de tout le corps du cinéaste / caméraman conduit le regard, transformant le cinéma en un véhicule érotique qui caresse ou déchire des corps physiques et imaginaires.

BODILY

VERTIGO

Hernández uses choreography and dance as models to film. He develops a technique in which the movement of the whole body of the filmmaker/cameraman leads the gaze, transforming the cinema into an erotic vehicle that caresses or tears physical and imaginary bodies.



TEO HERNÁNDEZ, ÉTUDE DE COMPOSITION POUR TROIS GOUTTES DE MEZCAL DANS UNE COUPE DE CHAMPAGNE, 1983, CENTRE POMPIDOU - MNAM/CCI - BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, FONDS TEO HERNÁNDEZ, COURTESY MICHEL NEDJAR
TEO HERNÁNDEZ, COMPOSITION STUDY FOR TROIS GOUTTES DE MEZCAL DANS UNE COUPE DE CHAMPAGNE, 1983 CENTRE POMPIDOU - MNAM/CCI - BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, FONDS TEO HERNÁNDEZ, COURTESY MICHEL NEDJAR.

ANDREA ANCIRA GARCÍA REMERCIE

Marie Adrian, Noel Adrian, Angela Mictlanxochitl Anderson Guerrero, Neil Mauricio Andrade, Jean-François Bachelet, Colette Barbier, Raphaël Bassan, Yann Beauvais, Virginie Bobin, Jean-Michel Bouhours, Mélanie Bouteloup, Claude Bossion, Camille Chenais, Nathalie Cissé, Leïla Colin-Navaï, Alexis Constantin, Gérard Courant, Angélica Cuevas Portilla, Cidalía Da Costa, Isabelle Daire, Marie-Noëlle Delorme, Catherine Diverrès, Marcus Eager, Susana Echevarría, Ana Inés Fernández, Simon François, Jacques Haubois, Aline Hernández, Mauricio Hernández, Artemisa Hernández, Sara Hernández, María Hernández, Edelmira Hernández, Carlos Icaza, Natalia Klanchar, Friederike Mehl, Philippe-Alain Michaud, Bernardo Montet, Javier Morales Hernández, Michel Nedjar, Sothean Nhieim, Samuel Nicolle, Jorge Munguía, Sandro Pocchiesa, Jonathan Pouthier, Daniela Ramírez, Israel Rodríguez, Sébastien Ronceray, Itala Schmelz, Didier Schulmann, Regina Tattersfield, Álvaro Vázquez Mantecón. J'aimerais tout particulièrement remercier les équipes des collections films du Centre Pompidou - MNAM/CCI, de la Bibliothèque Kandinsky, de la Villa Vassilieff et du LaM – Lille Métropole musée d'art contemporain pour leur soutien dans le développement et la concrétisation de ce projet.

ANDREA ANCIRA GARCÍA WOULD LIKE TO THANK

Marie Adrian, Noel Adrian, Angela Mictlanxochitl Anderson Guerrero, Neil Mauricio Andrade, Jean-François Bachelet, Colette Barbier, Raphaël Bassan, Yann Beauvais, Virginie Bobin, Jean-Michel Bouhours, Mélanie Bouteloup, Claude Bossion, Camille Chenais, Nathalie Cissé, Leïla Colin-Navaï, Alexis Constantin, Gérard Courant, Angélica Cuevas Portilla, Cidalía Da Costa, Isabelle Daire, Marie-Noëlle Delorme, Catherine Diverrès, Marcus Eager, Susana Echevarría, Ana Inés Fernández, Simon François, Jacques Haubois, Aline Hernández, Mauricio Hernández, Artemisa Hernández, Sara Hernández, María Hernández, Edelmira Hernández, Carlos Icaza, Natalia Klanchar, Friederike Mehl, Philippe-Alain Michaud, Bernardo Montet, Javier Morales Hernández, Michel Nedjar, Sothean Nhieim, Samuel Nicolle, Jorge Munguía, Sandro Pocchiesa, Jonathan Pouthier, Daniela Ramírez, Israel Rodríguez, Sébastien Ronceray, Itala Schmelz, Didier Schulmann, Regina Tattersfield, Álvaro Vázquez Mantecón. I would like to specially thank the teams from the Film collection of the Centre Pompidou - MNAM/CCI, Bibliothèque Kandinsky, Villa Vassilieff and LaM – Lille Métropole musée d'art contemporain for the support given in the development and materialization of this project.



ANDREA ANCIRA, RECHERCHES DANS LE FONDS TEO HERNÁNDEZ À LA BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY, FÉVRIER – AVRIL 2016. COURTESY CENTRE POMPIDOU – MNAM/CCI – BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY & MICHEL NEDJAR. ANDREA ANCIRA, RESEARCH IN THE TEO HERNÁNDEZ ARCHIVE AT THE KANDINSKY LIBRARY, FEBRUARY – APRIL, 2016. COURTESY CENTRE POMPIDOU – MNAM/CCI – BIBLIOTHÈQUE KANDINSKY & MICHEL NEDJAR.

COLOPHON

Conception éditoriale : Andrea Ancira García, Camille Chenais
Contributions : Andrea Ancira García
Coordination éditoriale : Camille Chenais
Traduction : Amanda Gokee, Dany Hurpin
Relecture : Camille Chenais, Sophie Prinssen
Conception graphique : Camille Baudelaire
Intégration des contenus : Camille Chenais, Tom Masson, Sophie Prinssen
Impression : Corlet, 2019, 1800 exemplaires

ÉQUIPE

Mélanie Bouteloup, directrice

Villa Vassilieff

Camille Chenais, responsable des expositions
Guslagie Malanda, chargée d'administration
Tom Masson, chargé de communication et des publics
Marie Gautron, assistante de coordination
Valentine Gouget, assistante de coordination
Sophie Prinssen, assistante de coordination

Bétonsalon – Centre d'art et de recherche

Mathilde Assier, chargée de communication et des publics
Lucas Morin, responsable des expositions
Marie Pleintel, adjointe de direction, administratrice
Marie Artifoni, assistante publics et sensibilisation
Bénédicte Gattère, assistante de coordination

CONSEIL D'ADMINISTRATION

Bernard Blistène, président, directeur du Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle
Colette Barbier, directrice de la Fondation d'entreprise Ricard
Eric Baudelaire, artiste
Marie Cozette, directrice du Centre régional d'art contemporain Occitanie
Laurent Le Bon, président du Musée national Picasso-Paris
Sandra Terdjman, co-directrice de Council
Françoise Vergès, politologue
Mathilde Villeneuve, commissaire d'expositions
Christine Clerici, présidente de l'université Paris Diderot
Anne Hidalgo, maire de Paris, représentée par Jérôme Coumet, Maire du 13e arrondissement de Paris
Nicole da Costa, directrice régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France – ministère de la Culture et de la Communication

CONTACT

www.villavassilieff.net
info@villavassilieff.net
+33.(0)1.43.25.88.32

NOUS TROUVER

Villa Vassilieff
21, avenue du Maine
75015 Paris
M 4, 6, 12, 13 Montparnasse - Bienvenüe

ENTRÉE LIBRE

Du mardi au samedi de 11h à 19h

PUBLICATION

Editors: Andrea Ancira García, Camille Chenais
Contributions : Andrea Ancira García
Editorial coordination: Camille Chenais
Translation: Amanda Gokee, Dany Hurpin
Proofreading: Camille Chenais, Sophie Prinssen
Graphic design: Camille Baudelaire
Contents integration: Camille Chenais, Tom Masson, Sophie Prinssen
Printed by Corlet, 2018, 1800 copies

TEAM

Mélanie Bouteloup, director

Villa Vassilieff

Camille Chenais, curator
Guslagie Malanda, administrative officer
Tom Masson, communications and outreach officer
Marie Gautron, coordination assistant
Valentine Gouget, coordination assistant
Sophie Prinssen, coordination assistant

Bétonsalon – Center for Art and Research

Mathilde Assier, communications and outreach officer
Lucas Morin, curator
Marie Pleintel, adjunct director, administrator
Marie Artifoni, coordination assistant
Bénédicte Gattère, coordination assistant

ADVISORY BOARD

Bernard Blistène, chairman, director of the Musée national d'art moderne – Centre de création industrielle
Colette Barbier, director of the Fondation d'entreprise Ricard
Eric Baudelaire, artist
Marie Cozette, director of the Centre régional d'art contemporain Occitanie
Laurent Le Bon, president of the Musée national Picasso-Paris
Sandra Terdjman, co-director of Council
Françoise Vergès, political scientist
Mathilde Villeneuve, curator
Christine Clerici, president of the Paris Diderot University
Anne Hidalgo, Mayor of Paris, represented by Jérôme Coumet, Mayor of the 13th district of Paris
Nicole da Costa, director of Île-de-France Regional Board of Cultural Affairs-Ministry of Culture and Communication

CONTACT

www.villavassilieff.net
info@villavassilieff.net
+33.(0)1.43.25.88.32

FINDING US

Villa Vassilieff
21, avenue du Maine
75015 Paris
M 4, 6, 12, 13 Montparnasse - Bienvenüe

FREE ENTRANCE

Tuesday to Saturday, 11 a.m.–7 p.m.

TEO HERNÁNDEZ : BRISER LES APPARENCES

Commissaire d'exposition : Andrea Ancira García
Coordination de l'exposition : Camille Chenais
Avec le soutien de Valentine Gouget, Sophie Prinssen,
Constance Gayet, Marie Gautron, Samed Mahfouf,
Benjamin Dupont, Tom Masson

Cette exposition est conçue en partenariat et en complicité avec le Centre Pompidou et l'Institut Culturel Mexicain de Paris, qui présenteront également des expositions autour de Teo Hernández au printemps 2019.

Une première version de cette exposition intitulée *Teo Hernández : Estallar las apariencias* a eu lieu du 19 avril au 22 juillet 2018 au Centro de la Imagen (Mexico) en partenariat avec Pernod Ricard Mexico et le Centre Pompidou.

Andrea Ancira García fut la première résidente du Pernod Ricard Fellowship, programme mené conjointement par la Villa Vassilieff et Pernod Ricard depuis 2016.

Andrea Ancira García est accueillie en résidence par la Ville de Paris dans le cadre du programme de résidence au Centre international des Récollets.

Centre
Pompidou



LA VILLA VASSILIEFF REMERCIE

Le Centre Pompidou, l'Institut Culturel Mexicain de Paris, le Centro de la Imagen, le LaM – Lille Métropole musée d'art contemporain, le Centre international des Récollets, la Fondation Kadist, l'Abbaye de Maubuisson, l'École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy, Neil Mauricio Andrade, Yann Beauvais, Bernard Blistène, Alexis Constantin, Isabelle Daire, Sébastien Delot, Mauricio Hernández, Antoine Idier, Natalia Klanchar, Isabelle Mallez, Philippe-Alain Michaud, Laurent Mirman, Bernardo Montet, Michel Nedjar, Samuel Nicolle, Sophie Potelon, Zoé Prieur, Stéphanie Rivoire, Sébastien Ronceray, Itala Schmelz, Didier Schulmann

PARTENAIRES

La Villa Vassilieff est le second site d'activités de Bétonsalon – Centre d'art et de recherche. Ces deux institutions sont des établissements culturels de la ville de Paris et sont labellisées Centre d'art contemporain d'intérêt national par le ministère de la Culture et de la communication. Bétonsalon – Centre d'art et de recherche & la Villa Vassilieff bénéficient du soutien de la ville de Paris, la direction régionale des Affaires culturelles d'Île-de-France – ministère de la Culture et de la Communication et de la région Île-de-France. La Villa Vassilieff reçoit le soutien de son premier mécène Pernod Ricard. Elle développe également des partenariats avec la Fondation des Artistes, la Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques – ADAGP, la Fondation Maison des sciences de l'homme et le Goethe Institut.

LA VILLA VASSILIEFF

La Villa Vassilieff, située à Montparnasse dans le quinzième arrondissement, entend renouer avec son histoire d'ancien atelier en invitant des artistes et chercheurs à poser un regard contemporain sur ce patrimoine. La programmation de la Villa Vassilieff est dédiée à des ressources peu explorées et vise à réécrire et diversifier les histoires de l'art. Avec le soutien de son premier mécène Pernod Ricard, la Villa Vassilieff mène le Pernod Ricard Fellowship, un programme de résidence qui accompagne chaque année quatre artistes, chercheurs ou commissaires internationaux. La Villa Vassilieff collabore aussi avec des musées, tel que le Centre Pompidou, et des institutions afin d'offrir aux artistes de nombreuses bourses de recherche et de résidence.

TEO HERNÁNDEZ: SHATTER APPEARANCES

Curator: Andrea Ancira García
Exhibition coordinator: Camille Chenais
With the support of Valentine Gouget, Sophie Prinssen, Constance Gayet, Marie Gautron, Samed Mahfouf, Benjamin Dupont, Tom Masson

This exhibition has been conceived in partnership with the Centre Pompidou and the Institut Culturel Mexicain de Paris. Both institutions will present exhibitions around Teo Hernández during Spring 2019.

A first version of this exhibition, *Teo Hernández: Estallar las apariencias*, took place in spring 2018 at Centro de la Imagen (Mexico) in partnership with Pernod Ricard Mexico and Centre Pompidou.

Andrea Ancira García was the first fellow of the Pernod Ricard Fellowship, a program conducted by Villa Vassilieff and Pernod Ricard since 2016.

Andrea Ancira García is welcome in residency thanks to the City of Paris in the framework of the residency program of the Centre International des Récollets

Centre
Pompidou



VILLA VASSILIEFF WOULD LIKE TO THANK

Centre Pompidou, Institut Culturel Mexicain de Paris, Centro de la Imagen, LaM – Lille Métropole musée d'art contemporain, Centre international des Récollets, Kadist Foundation, Abbaye de Maubuisson, École nationale supérieure d'arts de Paris-Cergy, Neil Mauricio Andrade, Yann Beauvais, Bernard Blistène, Alexis Constantin, Isabelle Daire, Sébastien Delot, Mauricio Hernández, Antoine Idier, Natalia Klanchar, Isabelle Mallez, Philippe-Alain Michaud, Laurent Mirman, Bernardo Montet, Michel Nedjar, Samuel Nicolle, Sophie Potelon, Zoé Prieur, Stéphanie Rivoire, Sébastien Ronceray, Itala Schmelz, Didier Schulmann

PARTNERS

Villa Vassilieff is run by Bétonsalon – Center for Art and Research, both are cultural institutions of the city of Paris, certified institutions of national interest by the Ministry of Culture. Bétonsalon – Center for Art and Research & Villa Vassilieff are supported by the City of Paris, the Île-de-France Regional Board of Cultural Affairs – Ministry of Culture and Communication and the Île-de-France Region. Villa Vassilieff receives support from Pernod Ricard, its lead sponsor. Villa Vassilieff also develops partnerships with the Fondation des Artistes, the Société des Auteurs dans les Arts Graphiques et Plastiques – ADAGP, the the Fondation Maison des sciences de l'homme and the Goethe Institut.

VILLA VASSILIEFF

Villa Vassilieff, located in Montparnasse aims to reconnect with its history of an old artist's studio by inviting artists and researchers to take a contemporary look at this heritage. The programme of Villa Vassilieff is dedicated to un-explored resources and aims to rewrite and diversify the history of art. With the support of its first sponsor, Pernod Ricard, Villa Vassilieff leads the Pernod Ricard Fellowship, a residency program dedicated to four international artists, researchers and curators every year. Villa Vassilieff also collaborates with museums and institutions –such as the Pompidou Center– to offer artists numerous research and residency grants.

Slash

d.c.a

TRAM

Centre Pompidou

ADAGP

Fondation des Artistes

Pernod Ricard
Maisonnet

Centre Pompidou

Centre Pompidou

Centre Pompidou

Centre Pompidou

Île-de-France

Mairie de Paris

SAMEDI 23 FÉVRIER, 15H-19H

Open Studio de Nikolay Smirnov (Pernod Ricard Fellow) en collaboration avec Noémie Bablet, Clémence Estève, Violaine Lochu, Paola Quilici, Ana Vega

SATURDAY, FEBRUARY 23, 3 P.M. – 7 P.M.

Open studio of Nikolay Smirnov (Pernod Ricard Fellow) in collaboration with Noémie Bablet, Clémence Estève, Violaine Lochu, Paola Quilici, Ana Vega

MARDI 26 FEVRIER, 19H

Projection de *Salomé* de Sothean Nhiem (France, 2003, 40 min, Super 8) et performance *Feary* de Sothen Nhiem
Événement conçu en collaboration avec Braquage

TUESDAY, FEBRUARY 26, 7 P.M.

Screening of *Salomé*, a Sothean Nhiem film (France, 2003, 40 min, Super 8) and performance by Sothen Nhiem (*Feary*)
In collaboration with Braquage

SAMEDI 2 MARS, 12H

Table d'hiver conversation autour d'un déjeuner
Suivi du lancement du livre *Anatomie de l'image. Notes de Teo Hernández* présenté par Andrea Ancira García, Yann Beauvais et Neil Mauricio Andrade

SATURDAY, MARCH 2, 12 A.M.

Table d'hiver a conversation around a lunch
Follow-up by the launch of the book *Anatomie de l'Image. Notes de Teo Hernández* presented by Andrea Ancira García, Yann Beauvais et Neil Mauricio Andrade

SAMEDI 9 MARS, 17H

Conversation autour de Teo Hernández avec la participation d'Andrea Ancira García, Alexis Constantin (MNAM-CCI, Centre Pompidou), Mauricio Hernández, Natalia Klanchar (MNAM-CCI, Centre Pompidou), Michel Nedjar
Suivi d'une performance de Bernardo Montet

SATURDAY, MARCH 9, 5 P.M.

Roundtable around Teo Hernández with Andrea Ancira García, Alexis Constantin (MNAM-CCI, Centre Pompidou), Mauricio Hernández, Natalia Klanchar (MNAM-CCI, Centre Pompidou), Michel Nedjar
Follow-up by a performance by Bernardo Montet

TOUS LES MERCREDIS, 15H-17H

Ateliers enfants
Pour plus d'informations et pour s'inscrire :
publics@villavassilieff.net
www.villavassilieff.net

EVERY WEDNESDAY, FROM 3 P.M. TO 5 P.M.

Children Workshops
More information and registration:
publics@villavassilieff.net
www.villavassilieff.net

GRATUITEMENT, SUR RENDEZ-VOUS

Visites guidées et commentées de l'exposition et de la Villa Vassilieff.
Pour plus d'informations et pour s'inscrire :
publics@villavassilieff.net
www.villavassilieff.net

FREE, BY APPOINTMENT

Guided tour of the exhibition and of Villa Vassilieff.
More information and registration:
publics@villavassilieff.net
www.villavassilieff.net